



JOSÉ RAMOS TINHORÃO

A abordagem materialista na história social da música brasileira: homenagem a José Ramos Tinhorão

Agnaldo dos Santos¹

Walter Garcia: – Qual a receita para um “classe média” lidar com cultura popular?

José R. Tinhorão: – Eu recomendo a ele que leia alguns autores do século XIX. Leia um sujeito chamado Carlos, que tinha por sobrenome Marx, um outro chamado Frederico, que tinha por sobrenome Engels [risos] (*Memória Roda Viva – José Ramos Tinhorão*, 2000).

Introdução

Os debates acerca da evolução e das características da música popular brasileira já constituem um vasto campo de estudos, que um modesto artigo não teria condições de esgotá-lo em poucas laudas. Mas acreditamos que um dos autores que mais contribuíram para esses estudos, inclusive com uma significativa pitada de polêmica, é o historiador e jornalista José Ramos Tinhorão. Qualquer estudo sobre o tema precisa forçosamente passar pelo velho estudioso da música brasileira, mesmo que seja para contestá-lo, pois suas análises constituem hoje um dos mais sólidos paradigmas acerca do desenvolvimento da cultura popular brasileira. Pois o autor, que escreveu durante muitos anos uma coluna de crítica musical no *Jornal do Brasil*, utiliza explicitamente o materialismo histórico para analisar a evolução e os desdobramentos da nossa música, e como as manifestações culturais estão interligadas com a estrutura social, sendo condicionadas por ela mas também a condicionando.

1. Sociólogo, professor de Economia Política na Unesp de Marília e membro do Núcleo de Estudos d'O Capital.

E como a melhor homenagem a um autor é debater suas teses e seu legado, buscaremos aqui problematizar algumas de suas convicções acerca da “verdadeira vertente musical popular” utilizando exatamente o método histórico que lhe é tão caro, e indicando que até de onde não se espera uma toada crítica é possível encontrar coisas bem interessantes.

Nesse sentido, outro autor que hoje se tornou referência em estudos da música brasileira nos auxiliará na empreitada: Paulo César de Araújo e seu livro *Eu não sou cachorro, não*. Mesmo discordando de muitas teses de Tinhorão, esse autor usa a análise das próprias condições históricas e sociais do país para explicar o fenômeno da música “cafona”, mas que de resto explica também a formação daquilo que chamamos hoje de Música Popular Brasileira (MPB).

Dessa forma, a primeira parte do presente ensaio apresentará alguns antecedentes importantes sobre a análise social da música, desde a Escola de Frankfurt e passando por intérpretes da cultura brasileira como Mário de Andrade. Logo após, indicamos o elenco das principais teses desenvolvidas por Tinhorão, em especial sua feroz crítica à assimilação em nossa música de estrangeirismos na Bossa Nova, na Jovem Guarda, no Tropicalismo e nos seus desdobramentos posteriores.

Em seguida, apresentaremos as refutações de Araújo ao que chama de “preconceito acadêmico” com a música popular caracterizada como brega, encontradas em Tinhorão e outros críticos musicais. Ao fim, mostraremos como a abordagem materialista histórica usada pelos dois autores pode indicar uma síntese crítica acerca do fenômeno social conhecido por “música popular” no Brasil.

Pensando a cultura popular

O advento da vida urbana e da sociedade de massas levou muitos intelectuais, dentro e fora da universidade, a buscar uma melhor compreensão desses fenômenos, uma vez que traziam em seu bojo também a potencialidade de conflitos sociais. Além dos conflitos trabalhistas, da preocupação com a saúde pública e de todo tipo de precariedade decorrente da expansão das grandes cidades, desenvolveu-se também uma preocupação com as mudanças na forma de ver e experimentar o mundo por parte da população, ou seja, com sua cultura.

A nascente sociologia europeia tinha especial fixação pela ideia de ordem, e rapidamente autores como Émile Durkheim vão postular que a socialização dos indivíduos desgarrados das antigas tradições deveria ser garantida principalmente pela educação. Também entrava nesse cálculo

a família e, claro, a tradição – ainda que reconstruída ou inventada pelas elites, como bem sugere Hobsbawm e Ranger (1984) em *A invenção das tradições*:

A “tradição” nesse sentido deve ser nitidamente diferenciada do “costume”, vigente nas sociedades ditas “tradicionais”. O objetivo e as características “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõem práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente (p. 10).

Essa é uma pista para um bom tratamento sobre o que é popular e sobre o que é imposto pelas elites como tradicional. Destacamos desde já que a ideia de *movimento* (tão cara à dialética) é fundamental para entender a dinâmica cultural. Adiante retomaremos o historiador marxista inglês para nos auxiliar com a análise do que podemos considerar “autêntico” ou “ideologicamente imposto”.

Sempre que se fala da abordagem acadêmica a respeito da música popular do século XX, é destacado o texto de Theodor Adorno, *O fetichismo na música e a regressão da audição*, no qual o autor frankfurtiano defende que a cultura de massas impossibilita adotar critérios racionais para criar e avaliar música, mesmo a dita música “clássica”. O mercado teria esvaziado todo sentido de arte autônoma, que deveria ser cultivada em virtude do seu próprio valor intrínseco. Desse modo, segundo o pensador alemão, a música moderna e urbana passou a ser uma mercadoria tão fetichizada quanto as demais, alienadas de seus criadores, incapacitados agora de desenvolver livremente sua criação (1996, pp.66-72). Veremos adiante que essa tese influenciará boa parte da crítica musical do século passado.

Assim, a intelectualidade brasileira também desenvolveu esse interesse pela cultura popular e, associado à necessidade de interpretar o país, procurou encontrar os elementos constituintes “originais” de nossa cultura, incluindo aí a música brasileira. O marco nesse caso é a Semana de Arte Moderna de 1922, que teve entre seus principais expoentes Mário de Andrade. Sua obra acerca da musicalidade do povo brasileiro é ampla, constituída não só como crítico e escritor mas também como professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Destacamos seu *Aspectos da música popular brasileira* pois, além da crítica feita ao tipo de

obra erudita aqui desenvolvida no início do século passado, também vemos uma análise sobre a música de matriz popular, neste caso o samba rural paulista. Se a primeira variante musical seria mero decalque do que se fazia na Europa – com o agravante de desconsiderar os elementos fonéticos do português falado no Brasil –, a música popular e o samba rural teriam os qualificativos de originalidade da cultura popular. Mas mesmo tal gênero estaria em processo de decadência (em meados dos anos 1930!), devido às influências da musicalidade europeia e branca, desvirtuando os seus traços negros e afro-americanos (Andrade, 2012, edição eletrônica).

Portanto, ao buscar a alma da cultura brasileira, o escritor e musicólogo modernista identificaria um processo crescente de desfiguração do samba rural, que indicaria a tendência geral da música brasileira. Daí sua militância pelo ensino de música, que não só possibilitaria conhecer o padrão formal da notação musical, mas também disseminar a pesquisa e o cultivo da música popular. É importante aqui indicar que a exposição do autor de *Macunaíma* sugere uma conceituação de música popular que criou raízes entre a crítica posterior: canções criadas e cultivadas entre as camadas subalternas da sociedade, transmitidas de forma oral e sem requintes eruditos, com elementos da cultura africana e indígena, especialmente a marcação rítmica por meio de instrumentos de percussão.

Tudo o que se desviar disso, especialmente por meio da assimilação de aspectos culturais externos, passará a ser considerado desvirtuamento da “verdadeira” música brasileira, que seria mais popular quanto mais próxima das matrizes étnicas subalternas de nossa sociedade. Nunca é demais lembrar que o modernismo, ou pelo menos sua vertente mais hegemônica, procurou responder à *intelligentsia* reinante no início do século passado, que considerava a miscigenação e a pouca “europeização” como as principais causas de nosso subdesenvolvimento.² Por isso a ênfase modernista no polo oposto: menos europeu, mais brasileiro.

É bastante razoável alinhar a tradição modernista a autores como Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre e a seus desdobramentos intelectuais (como a obra de Darcy Ribeiro), que procuraram destacar exatamente a originalidade do povo brasileiro a partir da miscigenação, que antes de ser um fardo seria na verdade uma dádiva, uma joia a ser

2. Essa explicação levou a todo tipo de considerações racistas e eurocêtricas, bem exemplificadas em livros como *As coletividades anormais* (1939), de Nina Rodrigues.

lapidada. É exatamente aí que entra a interpretação da crítica social da música popular brasileira elaborada por Tinhorão, que gerou tanto seguidores quanto adversários apaixonados. Os autores supracitados, com uma notória influência da sociologia alemã (especialmente Max Weber), consideravam a cultura brasileira como a síntese de outras culturas igualmente “maleáveis” (com destaque para a portuguesa, de europeus quase mouros) e sem as características do *ethos* protestante capitalista.

Assim, a “última flor do Lácio, inculta e bela” teria desenvolvido peculiaridades culturais que a tornaram um elemento de resistência ao modelo hegemônico francês e posteriormente anglo-saxão. Sua miscigenação com elementos afro-ameríndios poderia (e deveria) ser elevada a marca nacional distintiva do cosmopolitismo subserviente de uma elite envergonhada de suas origens. Essa exaltação da cultura popular autêntica frente às “ideias fora do lugar” da elite nativa (lembrando Roberto Schwarz) é uma das características que encontraremos na obra de José Ramos Tinhorão, com a qual trataremos na sequência.

O marxismo de Tinhorão

O jornalista de profissão e historiador de formação acadêmica intuiu, desde o início de seu trabalho de ensaísta, que a boa compreensão do desenvolvimento da música popular no Brasil deveria ser procurada no seu próprio engendramento socioeconômico. E a palavra “desenvolvimento” aqui é importante, apesar de toda sorte de críticas que ela sugere, muitas vezes confundida com economicismo. Para Tinhorão, a música popular é fruto da própria estratificação que marcou a formação do povo brasileiro. Mas erra quem vê por aqui uma mera divisão entre cultura dominante e cultura dominada:

Assim como nos países capitalistas, entre os quais o Brasil se enquadra, o modo de produção determina a hierarquização da sociedade em diferentes classes, a cultura constitui, em última análise, uma cultura de classes. [...] Acontece que nas nações em que a capacidade de decisão econômica não pertence inteiramente aos detentores políticos do Poder, como é o caso de países de economia capitalista dependente – e entre eles o Brasil em estudo –, a própria cultura dominante revela-se uma cultura dominada. (Tinhorão, 1998, pp. 9-10).

Fica evidente que nosso autor é tributário da teoria marxista da dependência, que nasce das teses sobre imperialismo do início do século passado (Lenin, Rosa Luxemburgo, entre outros) mas que ganha

corpo na América Latina décadas depois, principalmente na vertente desenvolvida por Ruy Mauro Marini e Theotônio dos Santos.³

A citação em destaque é fundamental para compreender suas hipóteses, porque veremos adiante que seus ataques às principais correntes da moderna música brasileira decorrem dessa posição: a elite e as classes médias urbanas no Brasil tendem a expressar os interesses econômicos e políticos (logo culturais) dos centros hegemônicos do capitalismo. Sua defesa da música popular é a defesa da cultura dos subalternos, únicos capazes de criar algum projeto nacional autêntico. E por isso seu interesse de identificar na história da América Portuguesa e do Brasil independente a gênese da cultura popular que foi elaborada à margem da cultura europeizante. Aqui seu tributo ao Modernismo de 22 é explícito:

Na verdade, tão logo o florescimento econômico da Colônia, após a descoberta do ouro, propiciou uma certa animação da vida social no círculo restrito das grandes famílias, os cantores mais ligados à elite abandonaram as ruas e transformaram-se em cantores de salão. Assim, caberia aos elementos que não atingiram esse nível necessariamente restrito da alta vida social o papel de continuadores da velha tradição dos trovadores de rua (Tinhorão, 2005, p. 14).

Notemos que o autor identifica no dinamismo econômico a distinção entre o popular e o urbano. Cabe aqui lembrar que autores não-marxistas, como Norbert Elias, aceitam a tese de distinção entre elite e plebe a partir do desenvolvimento de hábitos cada vez mais singulares na vida urbana, uma vez que durante o período medieval pouco se diferenciavam os nobres dos burgueses e demais plebeus (Elias, 1994). No caso de Tinhorão, ele aponta com a reconstrução histórica presente em sua obra que essa distinção entre o erudito e o popular é, também, uma distinção entre o centro e a periferia.

Dessa forma, quando realiza um intenso trabalho de busca nas fontes para compreender a emergência da música urbana no período colonial, Tinhorão relaciona seu desenvolvimento às transformações pelas quais o território português na América ia passando. A consolidação de uma economia primo-exportadora, voltada para o mercado externo, reforça nessas terras atividades de subsistência e a divisão entre campo e cidade, com reflexos na cultura:

3. Como é de amplo conhecimento no meio acadêmico, Enzo Faletto e Fernando H. Cardoso também escreveram um famoso ensaio sociológico sobre a dependência, mas ali temos uma teoria que, além de Marx, usou construções típico-ideais weberianas. O debate entre essas teorias não caberia nesse opúsculo.

Essa característica da cidade dos dois primeiros séculos de vida colonial iria determinar, no plano cultural, o estabelecimento de uma particularidade destinada a tornar-se uma marca da evolução das atividades e criações destinadas ao lazer urbano no Brasil: a coexistência de manifestações típicas das cidades sempre ligadas às elites, e de formas populares de diversão invariavelmente derivadas da tradição rural (1998, p. 37).

Assim, as manifestações culturais no meio rural em geral estavam ligadas à diluição do indivíduo no meio comunitário, e nos meios urbanos ia se desenvolvendo a busca por copiar os padrões europeus, com destaque para a preocupação crescente à autoria das músicas, peças teatrais, artes plásticas *etc.*

A ascensão do romantismo já no período imperial brasileiro nada mais era que a expressão da necessidade de um individualismo *pari passu* com os ares liberais que circulavam tanto na Europa quanto no Novo Mundo. Mas mesmo nesse caso era visível a distinção entre o padrão que seria considerado “erudito” e aquele que ganharia a fama de “popular”. E uma das instituições que mais contribuíram para a popularização das músicas instrumentais foi a banda militar, tanto a do Exército quanto a da Guarda Nacional:

As bandas de música da Guarda Nacional – organização paramilitar de responsabilidade de grandes proprietários, criada por lei de 18 de agosto de 1831 – foram as primeiras a incluir em seu repertório, além das marchas e dobrados de estilo, números de música clássica e popular, em competição com as bandas de negros brasileiros, únicas existentes até então para fornecimento de músicas durante festas de adro e outras modalidades cívicas ou religioso-pagãs (2005, p. 111).

Ainda segundo o autor, as bandas militares serão fundamentais para a popularização do Carnaval no Rio de Janeiro, por sugestão do escritor José de Alencar para domesticar o entrudo⁴ afro-brasileiro. De todo modo, o único contato que boa parte da população tinha com música instrumental se dava por meio das bandas militares nos corais das praças (*idem*, pp. 115-116). O processo de diferenciação e padronização social, de forma dialética, ia possibilitando o engendramento de estilos musicais no topo (por mera cópia) e na base (por assimilação e permanentes fusões) da sociedade.

4. Brincadeira típica do período colonial, realizada durante o Carnaval, onde se exibiam bonecos, usavam-se líquidos para serem jogados entre os brincantes, entre outras formas de atividade lúdica, consideradas vulgares pela elite.

Detemo-nos mais no primeiro caso, que para nosso historiador é de suma importância para compreender a indústria cultural no Brasil. Se os dois reinados dos Bragança expressam, no plano cultural, um decalque dos estilos francês e inglês, devido aos vínculos econômicos com esses países, na virada do século a presença dos capitais norte-americanos terá como corolário a sua presença cultural. Se nos salões da corte brasileira era normal a presença da valsa, da polca e da quadrilha, no início da República e nas primeiras décadas do século XX os salões da elite passavam a valorizar o *ragtime*, o *fox-trot*, o *swing* e o *be-bop* (1998, p. 207).

Desse modo, Tinhorão reforça o argumento: se à elite cabia tão somente consumir o produto cultural importado, as classes populares viveriam o desafio de produzir sua arte sob as condições dessa nova mercadoria, a música urbana:

O resultado dessa expansão da base industrial-comercial do produto “música popular” em medida muito maior do que o de sua parte artístico-criativa foi que, aos poucos, os critérios de produção em tal campo passaram da qualidade artística do produto para suas possibilidades comerciais. Isso queria dizer que, embora enquanto criação artística devesse reger-se por padrões estéticos, a música popular passou em sua produção a reger-se pelas leis do mercado (*idem*, p. 248).

Portanto, as primeiras décadas do século XX testemunharão o advento da música como mercadoria, e não será coincidência que o primeiro samba que terá registro fonográfico, *Pelo Telefone* (1917), logo se viria cercado pela polêmica autoral: apesar de assinada por Donga, muitos o questionaram à época pelo fato da música ser na verdade uma criação coletiva.⁵ Notemos aqui que a análise de Tinhorão, que procura seguir os preceitos do materialismo histórico, coincide com a de Mário de Andrade, ao menos no que tange à descaracterização da música popular com a urbanização desenfreada das primeiras décadas do século passado.

Se Adorno e os frankfurtianos preocupavam-se com a regressão lógica da música ocidental (leia erudita), Tinhorão destaca como a indústria cultural (aliás, termo da Escola de Frankfurt) tendia a esvaziar

5. Vários estudiosos do assunto defendem que a canção foi criada na casa da Tia Ciata, famoso terreiro de candomblé no Rio de Janeiro, mas que Donga e Mauro de Almeida a teriam registrado. O cantor Baiano, conterrâneo de Tia Ciata, fez o registro fonográfico. Disponível em < http://pt.wikipedia.org/wiki/Pelo_telefone >. Acessado em 25/05/2014.

a riqueza da música popular, para ele autenticamente brasileira. Dessa forma, o desenvolvimento da indústria fonográfica, bem como a dos instrumentos musicais, força o conteúdo artístico a se “americanizar”, algo que ficaria evidente na disseminação das *big bands* e congêneres no período do entre-guerras.

A música dos “nossos negros” ou do “nosso povo” – como então as classes mais altas diziam – valia pelo exotismo, pelo cultivo dos “ritmos bárbaros”, que se recebia como “novidade”, já que os norte-americanos também assim o faziam em relação às camadas baixas, igualmente com predominância de negros, em seu país. Para se tornarem aceitáveis, portanto, bastava que esses artistas saídos das classes baixas brasileiras admitissem tornar-se um pouco mais parecidos com o seu equivalente nos Estados Unidos, isto é, que abandonassem os trajes de caboclos nordestinos do tempo do Grupo de Caxangá, vestissem *smokings* e, de vez em quando, trocassem a flauta pelo saxofone, o cavaquinho pelo banjo e o pandeiro pela bateria do *jazz-band*, passando a tocar um “foxtrotezinho para variar” (1998, p. 280).

A referência aqui é, evidentemente, Pixinguinha (flautista do Grupo de Caxangá que também adotou o saxofone) que foi um dos principais compositores e arranjadores musicais do Brasil. De acordo com sua avaliação, conforme o eixo econômico ia se deslocando do lado europeu do Atlântico Norte para o estadunidense, e a indústria do entretenimento era moldada de acordo com as características *yankees*, a música brasileira vivia nessa corda bamba entre manter as raízes e assimilar tais estrangeirismos para ser aceita pelas elites e classes médias urbanas.

Após a ascensão de Getúlio Vargas e, posteriormente, com a ideologia do Estado Novo, foram convergindo duas tendências: a exploração econômica dos produtos “regionalistas” pelas empresas multinacionais e a sua utilização política pelo regime ditatorial (aliás, não só no Brasil).

Se o chorinho de Ernesto Nazareth agradava a classe média mais refinada, as emboladas, maxixes e as modas de viola eram direcionadas às camadas sociais mais populares (*idem*, pp. 297-298). A criação do programa radiofônico *A Hora do Brasil* em 1935 possibilitou intercalar a propaganda oficial com números musicais de cantores e bandas populares do período. Carmem Miranda, Cartola e toda uma geração foram instrumentalizados para os interesses políticos e, por extensão, econômicos do período (*idem*, pp. 299-301).

Após a queda do Estado Novo, e na sequência do Governo Dutra, Tinhorão identifica a construção de uma conjugação de fatores que daria ensejo à Bossa Nova e, mais adiante, à Jovem Guarda e ao rock brasileiro. Após a morte de Vargas, o Governo Café Filho instituiu em 1955 a Instrução 113 da Superintendência da Moeda e do Crédito (SUMOC), que permitiu às empresas multinacionais a importação de bens de capital sem o respectivo depósito em dólares no Banco do Brasil, algo proibido às empresas nacionais.

Os grupos nacionais que eram responsáveis desde os anos 1930 pelo “produto música popular” enfrentavam agora a concorrência das multinacionais, que levaram entre outras coisas à “bolerização”⁶ do samba e ao exílio do samba de morro (idem, p. 309).⁷ Se a economia, já com Juscelino Kubitschek, intensificava a industrialização sob o manto dos capitais externos, a música brasileira procurava uma sofisticação que não fosse mera cópia do jazz estadunidense.

Foi dentro desse mesmo espírito que os rapazes dos apartamentos de Copacabana, cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram também montar no Brasil um novo tipo de samba envolvendo procedimentos da música clássica e do jazz, vocalizações colhidas na interpretação jazzística de cantores como Ella Fitzgerald, ao mesmo tempo que intelectualizavam as letras, o que explicaria o sucesso de parceiros como o poeta Vinicius de Moraes (idem, p. 310).

Para Tinhorão, mesmo que alguns dos seus integrantes estivessem identificados com posições políticas mais à esquerda (como Nara Leão e Carlos Lyra), a Bossa Nova partilhava com o partido antivarguista União Democrática Nacional (UDN) a ânsia em superar tudo que fosse “arcaico” e “ultrapassado”: para os primeiros a música que se negava a evoluir, para os últimos uma economia excessivamente nacionalista.

É nesse ponto que a análise de nosso autor converge para suas críticas mais duras acerca da moderna música brasileira: a indústria de entretenimento condicionou a criação artística em padrões estrangeiros, em especial anglo-saxões. Bossa Nova, Jovem Guarda e o rock brasileiro seriam filhotes dessa submissão das classes médias e da elite ante nosso desenvolvimento dependente e associado ao grande capital internacional.

6. No espírito daquela política de boa vizinhança estadunidense com a América Latina que tendia a padronizar tudo, como atestam as animações produzidas por Walt Disney nos anos 1940: Zé Carioca com o Pato Donald (*yankee*) e o Galo Panchito (mexicano).

7. Como atesta o caso de Cartola, redescoberto apenas no final dos anos 1960.

Se a Bossa Nova e o rock (já nos anos 1980) podem eventualmente trazer dúvidas no seio da crítica musical acerca de sua natureza decalcada e subordinada, o mesmo não ocorre quanto a Jovem Guarda. É aí que colocamos para debater com o jornalista marxista outro autor, mais jovem porém tão importante quanto o primeiro para compreender a música brasileira moderna – Paulo César de Araújo e sua interpretação sobre Roberto Carlos e a música “cafona”.

A análise de Paulo César de Araújo

De todos os ídolos da música brasileira, Roberto Carlos deve ser um dos que mais foi questionado por sua posição política. A Jovem Guarda era uma adaptação tupiniquim do “ié-ié-ié” britânico, um tipo de rock *and roll* que ficou famoso com *The Beatles* e sua canção *She loves you* (com o refrão “*she loves you, yeah-yeah-yeah*”), disseminada pelo mundo.

Em geral, o estilo inglês dava uma nova interpretação ao tipo de sonoridade já consagrada por Elvis Presley, mas com grande reverência à música negra norte-americana (como o *rhythm and blues*). Suas letras expressavam a cultura *teenager* que ganhou o mundo no pós-guerra: romantismo pueril e dilemas típicos da puberdade. E essa cultura era um dos reflexos da reconstrução econômica mundial, da primeira grande geração de jovens com renda para usufruir no entretenimento, propiciada pela expansão da industrialização e pelas políticas de *Welfare State* no centro hegemônico do sistema capitalista (Santos, 2010, pp. 72-75).

Tinhorão, procurando demonstrar a natureza da Jovem Guarda por meio de seu mais ilustre representante, descreve uma célebre entrevista de Roberto Carlos ao antigo jornal *Última Hora* em 1970:

UH: Mas existem outras responsabilidades... A definição política, por exemplo.

RC: Eu nunca quis saber de política. Não gosto de falar do que não conheço. Meu negócio é música.

UH: Mas é impossível que você nunca tenha pensado em política?

RC: Quando estou com meus amigos, às vezes discutimos política e até brigamos por causa dela. Mas é só em casa, na rua não.

UH: E nestas discussões com amigos, qual é a sua posição política: direita, centro ou esquerda?

RC: Direita, é claro (Tinhorão, 1998, p. 338).

Chega a ser irônico que o termo usado para designar o ié-ié-ié brasileiro fosse uma referência à esquerda: alguns atribuem à Lenin (“O futuro pertence à jovem guarda, porque a velha está ultrapassada”), outros à

Guarda Vermelha de Mao Tsé-Tung; de todo modo, quem a sugeriu foi o publicitário Carlito Maia.⁸ A ironia maior reside no fato de que esse movimento musical, decalque dos britânicos e estadunidenses, buscava inserir a juventude urbana brasileira no mercado de “consumo pop”, sem nenhuma conotação imediatamente política, como aliás a citada entrevista de Roberto deixou claro à época. Tinhorão usa a entrevista não só para destacar o caráter conservador (logo político) do principal expoente da Jovem Guarda, mas também reforçar seu argumento de que a indústria cultural estava tornando a música brasileira mero pastiche da cultura ocidental.

O problema ia além da rendição ao estrangeiro: começava a se desenvolver um “subproduto” da Jovem Guarda. Como o “trono” de Roberto Carlos como “rei da juventude” estava assegurado,⁹ diversos cantores e compositores populares buscavam replicar a estética e a temática românticas agora hegemônicas. Começava a ganhar contornos aquilo que passaria a ser chamado de “brega” ou “cafona”, claramente inspirado na Jovem Guarda, mas sem os seus recursos econômicos e criativos. Não só José Ramos Tinhorão, mas o conjunto da crítica musical tendia à época a desprezá-los, indignos sequer de qualquer comentário. Nesse momento, nosso autor gastava suas energias não só com os seguidores da Bossa Nova como com o nascente Tropicalismo.

Foi para tentar cobrir essa lacuna, considerada uma injustiça, que o jornalista e historiador Paulo César de Araújo lançou em 2002 o livro *Eu não sou cachorro, não*. Apesar de seu livro ficar circunscrito aos vinte anos da ditadura militar, ele defende que é preciso olhar com mais atenção aos fenômenos musicais de origem popular engendrados pela *mass media* que são comumente negligenciados pela academia e pela imprensa.

Os argumentos, bem como a própria iniciativa do livro, são interessantes. A música considerada “brega” teria sido tão contestadora quanto aquela que passou a ser chamada MPB (Música Popular Brasileira), mas devido à sua distância da *intelligentsia* e dos movimentos sociais mais à esquerda, foi considerada cafona e despolitizada. Diz o historiador:

8. Disponível em <http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/jovem-guarda>. Acessado em 20/06/2014.

9. De acordo com Sanches (2004), depois de desbancar o cantor Sérgio Murilo desse posto, Roberto buscava incentivar cantores e compositores sem o perfil de galãs, gravando algumas de suas músicas, compondo para eles ou apenas tolerando-os (caso de Demétrius). Mas a lista dos seus imitadores entre os anos 1960 e 1980 é enorme. Só alguns nomes: Reginaldo Rossi, Odair José, Paulo Sérgio, Antônio Marcos, Bartô Galeno, Luis Carlos Magno, entre outros.

A produção musical “brega” ou “cafona” é um fato da nossa realidade cultural e, assim como a da bossa nova ou a do tropicalismo, precisa ser pesquisada e analisada. (...) Três aspectos chamam a atenção no universo deste grupo de cantores/compositores. Em primeiro lugar, a mensagem de suas canções: grande parte delas traz a denúncia do autoritarismo e da segregação social existente no cotidiano brasileiro. O segundo aspecto é (...) [que] a maioria de seus autores e intérpretes alcança o auge do sucesso (...) no período de vigência do Ato Institucional nº 5 (...). E o terceiro aspecto, a origem social do público e dos artistas: ambos oriundos dos baixos estratos da sociedade e boa parte vivendo uma das mazelas do nosso país, o trabalho infantil (Araújo, 2010, pp. 16-17).

O livro, todo repleto de exemplos das letras dos referidos compositores e intérpretes, além da contextualização histórica, procura demonstrar que as letras refletiam as condições sociais experimentadas por boa parte da população brasileira. Seu sucesso, para além da prática do “jábá”¹⁰ nas rádios e programas televisivos, indicava que existia identificação imediata entre eles e seu público da classe trabalhadora. Os exemplos são diversos, fiquemos apenas com alguns.

O título do livro toma de empréstimo o da música de Waldick Soriano, cantor e compositor que ficou identificado por sua aparência *kitsch* (chapéu, óculos escuros, gravatas multicoloridas) e boleros “dor-de-cotovelo”. Lançada em 1972, sua letra dizia “Eu não sou cachorro, não/ prá viver tão humilhado/ Eu não sou cachorro, não/ prá viver tão desprezado”. Porém, para Araújo, mais do que expressar dilemas amorosos, a música evidenciava a cultura da brutalidade do cotidiano brasileiro, especialmente a relação entre capital e trabalho no período.

Araújo cita um interessante artigo escrito à época por alunos da PUC de Belo Horizonte a partir de uma pesquisa de campo: “Podemos constatar por coincidência, numa filmagem do nosso grupo, um trabalhador braçal no alto da avenida Afonso Pena sair cantando a música do ‘cachorro’ depois de uma repreensão do encarregado” (Araújo, 2010, p. 231). Ele cita muitos outros casos de músicas populares que registravam a violência diuturna vivida pela população empobrecida, como o samba *Opinião*, de Zé Ketí (gravado por Nara Leão em 1964): “Podem me prender, podem me bater/ podem até deixar-me sem comer/

10. Forma como o meio artístico chama as comissões pagas para programas de rádio e televisão a fim de veicular de forma insistente uma música ou um conjunto de músicas para torná-las populares.

que eu não mudo de opinião/ daqui do morro eu não saio, não”. A música de Soriano tinha como a de Zé Keti, portanto, a mesma inspiração nos dilemas cotidianos das classes populares.

O outro exemplo muito citado em seu estudo é a música de Odair José *Uma vida só (Pare de tomar a pílula)*. Lançada em 1973, logo trouxe problemas para o cantor com a censura do período militar, pois fazia menção a práticas anticoncepcionais combatidas não só pela Igreja Católica, mas que contrariava interesses econômicos:

(...) A criação da pílula anticoncepcional é obra de pesquisadores norte-americanos, que a lançaram no mercado em 1960. No ano seguinte, as primeiras unidades eram importadas por algumas brasileiras dispostas a substituir os tradicionais métodos (...) Em meados dos anos 1960 sete laboratórios já fabricavam pílulas no Brasil, embora tolhidos pela legislação, que proibia ‘anunciar processo, substância ou objeto destinado a provocar o aborto ou evitar a gravidez’ (...) As pílulas seriam para regular a menstruação (idem, p. 60).

Além do interesse econômico imediato, havia também outra questão de fundo: o Banco Mundial, em 1970 sob a presidência de Robert MacNamara, recomendava o uso da pílula como remédio necessário para curar a miséria dos povos do Terceiro Mundo, no melhor espírito malthusiano (idem, p. 63). Dessa forma, a ditadura acreditava ter diversos motivos para censurar a música, como de fato ocorreu.

Mas além dessa famosa música, Odair José também era uma espécie de “porta-voz” das empregadas domésticas, que apenas muito recentemente conquistaram os direitos garantidos aos trabalhadores na Consolidação das Leis Trabalhistas. Sua música *Deixa essa vergonha de lado* (1973) relata a conversa de um moço de classe média que se envolve com uma doméstica: “Deixa essa vergonha de lado/ pois nada disso tem valor/ por você ser uma simples empregada/ não vai modificar o meu amor/ Eu sei que o seu quarto fica lá no fundo/ e se você pudesse fugia desse mundo/ e nunca mais voltava” (idem, p. 321).

Enfim, os exemplos pululam no texto de Araújo, mas o essencial é isso: a música “brega”, além dos temas românticos e piegas, também expressavam as condições de vida da classe trabalhadora. Ele chega mesmo a lembrar que os metalúrgicos, sob liderança de Lula, organizaram as grandes greves no final da década de 1970 sob essa trilha sonora (idem, p. 326). E isso fica ainda mais interessante se lembrarmos que quase todos esses artistas citados tinham como grande inspiração Roberto Carlos e

a estética da Jovem Guarda que, como lembramos no início desse item, sempre evitou temas explicitamente políticos e controversos.¹¹

E aí voltamos a Tinhorão. Era apenas preconceito o que o impedia de tratar desse fenômeno musical? Vamos nos ater ao fato de que, como pesquisador, ele procurou buscar nas fontes primárias (letras e gravações antigas, algumas em 78 rotações por minuto) as evidências da submissão da elite e da classe média primeiro à francofonia e depois ao anglicismo. Um dos principais exemplos que ele dá é a música *Mr. Monotony*, canção de 1948 cantada por Judy Garland, e que teria sido plagiada (voluntária ou involuntariamente) por Tom Jobim e Newton Mendonça em *Samba de uma Nota Só* (1962).¹² Esse fenômeno vai ocorrer, segundo ele, com mais intensidade ainda com o rock e seus desdobramentos – Jovem Guarda e Tropicalismo.

Mas, além da questão estética, o que incomoda Tinhorão são as implicações ideológicas desses estrangeirismos. Em geral, expressam o desprezo que a elite possui por tudo o que lembre cultura popular. Para um estadunidense, é mais fácil ouvir Frank Sinatra cantando Tom Jobim do que Nelson Cavaquinho. Mas então, é possível conciliar as premissas de Tinhorão com os achados de Araújo? Talvez a pista esteja exatamente no diapasão ideológico e político que ambos os autores sugerem.

Uma síntese possível?

Até hoje Tinhorão desperta com seus comentários uma série de reações, ainda mais potencializadas pelas redes sociais na internet (uma busca rápida mostrará como ele é alvo da ira dos fãs de Roberto, de Caetano *etc.*). Mas terminamos o último item mostrando que ele procura tirar suas conclusões a partir da análise da situação socioeconômica. A disseminação da música em seu formato “enlatado” (roquinhos, *dance music etc.*) seria para Tinhorão a expressão da mudança que a terceira revolução industrial trouxe para o plano cultural:

11. Sanches entende que mesmo Roberto acabou, de uma forma ou de outra, participando daquele *zeitgeist*, aquele espírito de época: “(...) O fragmento ‘apesar de tudo a esperança não se desfaz’ [da música *Jesus Cristo*, no álbum *Roberto Carlos* de 1970] se casava à capa escura [do disco] no intento talvez imperceptível de avisar que as coisas não iam tão bem – a fé sagrada em *Jesus Cristo* ocorria ‘apesar de tudo’, e esse tudo era muito coisa” (Sanches, 2004, p. 134).

12. Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/home/2011/07/joao-gilberto-e-um-bom-malandro/>>. Acessado em 25/06/2014.

Assim, a partir da década de 1970, com a dispersão dos últimos grupos de artistas de nível universitário dedicados a uma produção de som brasileiro com algum acesso aos meios de divulgação [...], efetuou-se a ocupação final de todos os espaços ligados à música popular urbana no Brasil pelo ritmo americano da moda. [...] Ao advento dessa “parafernália” de instrumentos musicais eletro-eletrônicos e de aparelhos de som e efeitos de iluminação [...] somar-se-iam como aliados da dominação do mercado da música popular do país importador, pela segunda metade dos anos 80, as novidades tecnológicas dos *videoclips* [...] e das fitas de vídeo através das quais as mensagens do exportador podem ser assimiladas confortavelmente em casa, em companhia da família (Tinhorão, 1998, pp. 339-340).

Forma e conteúdo são, para nosso autor, inseparáveis. A estética musical estrangeira carrega no seu bojo o *american way of life* e a ideologia liberal (depois, neoliberal). Evidente que este tipo de avaliação pode ser contestado por aqueles que se sentem mais cosmopolitas e abertos a influências as mais diversas. A começar por um dos principais alvos de Tinhorão, o antigo tropicalista Caetano Veloso:

Contra isso insurgiu-se Caetano Veloso numa polêmica entrevista ao *Diário de São Paulo*. Ali ele afirmou que os cadernos de cultura dos principais jornais e revistas do país eram dominados por uma “esquerda medíocre, de baixo nível cultural e repressora” e que pretendia policial “essa força que é a música popular no Brasil”. [...] “São pessoas que obedecem a dois senhores: um é o dono da empresa, o outro é o chefe do partido” e que por isso eles se expressariam numa “linguagem completamente esquizofrênica”, de difícil assimilação para o leitor (Araújo, 2010, pp. 272-273).

Além de rebater as críticas, Caetano teria citado na entrevista os nomes dos seus desafetos supostamente ligados ao Partido Comunista, como José Ramos Tinhorão, Tárík de Souza e Maurício Kubrusly. E isso despertou a solidariedade do cartunista Henfil, que afirmou logo após que era covardia do Caetano denunciar seus críticos como comunistas num contexto em que isso era suficiente para cadeia, tortura e morte (*idem ibidem*). Mas esse exemplo é importante para o argumento que passamos a apresentar – a de que a compreensão do desenvolvimento da música popular no Brasil deve passar forçosamente pelos seus desdobramentos políticos.

Mesmo reconhecendo o trabalho de fôlego de Araújo, acreditamos que ao final ele relativiza sobremaneira esse aspecto, pois considera que pessoas notoriamente conservadoras como Roberto Carlos, Waldick Soriano e Agnaldo Timóteo teriam enfrentado um regime... do qual eles eram

notórios produtos! Roberto se afasta da Jovem Guarda e procura se reciclar em um “Frank Sinatra brasileiro” no mesmo momento em que rompe com a TV Record e se aproxima da Rede Globo, talvez o principal grupo midiático beneficiado com a ditadura militar. Mesmo com um perfil tipicamente *outsider* (pobre, negro e homossexual), Agnaldo Timóteo sempre expressou sua simpatia pela ditadura, e foi anos depois um famoso cabo eleitoral de Paulo Maluf em São Paulo e também eleito vereador por seu partido.

É evidente que essa relação não é mecânica. Araújo aponta em seu livro que cantores identificados com a “progressista” MPB também tinham certa dubiedade política. Elis Regina foi “patrulhada” por Henfil devido a um show feito no Encontro Cívico Nacional em 1972; Ivan Lins também sofreu na mão do cartunista, e até passou a compor com Vitor Martins para ganhar um lustre de “protesto” depois que sua música *O Amor é o meu País* foi taxada de “adesista” e “alienada” (Araújo, 2010, pp. 286-287). E o problema fica ainda maior quando olhamos a postura dos ícones da MPB envolvidos com a polêmica mais recente da censura às biografias não-autorizadas. Nessa, até Chico Buarque entrou de gaiato, depois de ser convencido pela ex-esposa de Caetano e empresária, Paula Lavigne, a participar do grupo de *lobby* Procure Saber, com Gilberto Gil, o próprio Caetano, Djavan, Roberto Carlos e outros.¹³ Polêmica, aliás, disparada quando Roberto entrou na justiça contra o livro *Roberto Carlos em Detalhes*, biografia do cantor também de Paulo César Araújo, depois confiscado junto à editora.

Mas mesmo nesse terreno pouco homogêneo entre posturas políticas e estilos musicais, acreditamos que, tanto a abordagem de Tinhorão quanto a de Araújo, permitem identificar indícios entre o palco socioeconômico e as opções ideológicas e políticas. Em primeiro lugar, se aceitamos a tese de uma “linha evolutiva da MPB”, teremos que reconhecer que alguma ruptura ocorreu entre o que era feito nos anos 1930-1960 e o que passou a ser produzido após a ditadura militar. Sambistas de matriz tipicamente popular como Cartola, Geraldo Pereira, Wilson Batista, Nelson Cavaquinho e o já citado Zé KeTi (só para ficar nesses exemplos) escreveram letras que eram verdadeiras crônicas dos trabalhadores, revestidas de muita ironia. Também primavam pela preocupação com o vernáculo, algo talvez explicado pelo fato de serem alguns deles funcionários públicos¹⁴ e encontrarem na boemia muita gente da classe

13. Disponível em <<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2013/11/19/para-humberto-werneck-questao-central-do-grupo-procure-saber-e-dinheiro.htm>>. Acessado em 25/06/2014.

14. Casos de Cartola e Geraldo Pereira, ainda que de formas muito intermitentes. Vf. Oliveira (2010) e Vianna (2010).

média. Não por acaso tiveram problemas com a ditadura do Estado Novo, e foram obrigados a adaptar algumas de suas letras. O caso mais famoso é o *Bonde de São Januário*, de Wilson Batista, gravada em 1940 por Ataufo Alves: “O bonde de São Januário/ leva mais um otário/ eu que não vou trabalhar” virou “O bonde de São Januário/ leva mais um operário/ sou eu que vou trabalhar”.

Pois bem, após a onda da Jovem Guarda e a ascensão da música “brega”, boa parte da produção musical de origem popular irá se limitar a copiar aquele ié-ié-ié dissolvido de Roberto Carlos. E, além da marca da despolitização, vai ficando claro que a preocupação com as letras também ia se perdendo. Existe também uma enormidade de exemplos, mas fiquemos com dois. O cantor mineiro José Ribeiro compôs e gravou a música *Oração de Amor*, cujos versos dizem “Senti-me feliz como nunca na vida/ quando para mim num olhar-te sorriu/ Aí compreendi que nascera o amor/ Olhamos pra frente e a oração prosseguiu”. Roberto Carlos e seu parceiro Erasmo gravaram *Sentado à Beira do Caminho* (1969), onde encontramos versos que dizem “Meu olhar se perde na poeira/ Dessa estrada triste/ Onde a tristeza e a saudade de você/ Ainda existe”.

Se compararmos essas desastradas construções¹⁵ com uma conhecida música de Cartola vemos que a origem popular não o impediu de prezar pelo padrão formal da língua, cantada para pessoas tão simples como ele: “Queixo-me às rosas/ mas que bobagem/ As rosas não falam/ Simplesmente as rosas exalam/ O perfume que roubam de ti” (*As Rosas Não Falam*). É evidente que podemos aceitar os recursos da liberdade poética,¹⁶ mas se elas se constituem como exceção na produção musical mais politizada ou de músicos mais politizados, na música “brega” ela é regra. É óbvio que isso reflete, acima de tudo, o péssimo nível da educação formal oferecido às camadas populares, para não falar dos insistentes índices de analfabetismo no país. Mas se a tese de Tinhorão estiver correta, não é mera coincidência que a “americanização” da música brasileira tenha caminhado lado a lado com a decadência formal e de conteúdo da criação cultural popular.

E Araújo está correto em insistir que a cultura “cafona” merece tanta atenção quanto a produção mais sofisticada e acadêmica da MPB? Sem dúvida. Ele consegue demonstrar que durante a ditadura militar algumas de suas canções efetivamente levantavam questões sensíveis e

15. Sanches (2004, p. 94).

16. Lembremos de *Bye, bye Brasil* (1979) de Chico Buarque: “No Tocantins/ o chefe dos Parintintins/ vidrou na minha calça Lee”, que coloca uma etnia indígena do Amazonas no norte antigo de Goiás, agora estado de Tocantins.

até politizadas. Mas isso não muda o fato de que foram se constituindo, bem após o final do regime autoritário, numa grande “maçaroca” cultural que viu esvaír muito de sua maior força cronista do cotidiano e de denúncia do *status quo*.

É inegável que todo produto traz em si os germes do sistema que o gerou, e diminuir a importância dessa constatação pode resultar em graves danos para uma sociedade em processo de transformação. É fundamental, portanto, ter em mente que conceitos e práticas ideológicas de uma sociedade são condensados e embutidos em todos os produtos dessa sociedade. Esquecer isso, e tentar manipular o *mass media* como se bastasse alterar seu conteúdo, pode dar origem a sérios equívocos teóricos, metodológicos e práticos (Silva, 2008, edição eletrônica).

Mesmo reconhecendo as qualidades do livro de Araújo, Alberto Moby Silva também acredita que seria relativizar em demasia o papel que alguns dos cantores “bregas” desempenharam no período militar. A dupla Dom e Ravel escreveu *Eu te amo meu Brasil* (gravada pelo grupo Os Incríveis) e *Você também é responsável* (1969). Essa última foi transformada em hino do Movimento Nacional de Alfabetização (MOBRAL) e os dois cantores e compositores ficariam identificados como porta-vozes do ufanismo durante a ditadura. Araújo procura relativizar essa identificação, lembrando que eles também escreveram a canção *Animais Irracionais* (1974), que diz “Tem vezes que um desesperado se põe a pensar/ Por que ele deve aos pés dos grandes se ajoelhar” (Araújo, 2010, pp. 86-88). Mas Silva lembra que a dupla era bem vista no regime ditatorial, de acordo com um depoimento do apresentador e empresário Silvio Santos sobre a intermediação que a dupla realizou para que ele conseguisse a concessão do seu canal de TV:

Santos afirma na reportagem [ao jornal Folha de São Paulo] que “os militares gostavam dele [Dom] porque fazia músicas que os militares admiravam. Na área militar, ele trabalhou [bem]”. Aliás, não por acaso Dom saíria candidato a deputado federal em 1982 pelo PDS, partido do governo sucessor da ARENA após a promulgação da lei da reorganização partidária (Silva, 2008, nota 72).

A nós fica evidente que as músicas produzidas nessa ruptura que representou a Jovem Guarda com a “velha guarda” trazem indícios suficientes de que a padronização estética e ideológica yankee fora bem sucedida, como sugere Tinhorão. Mas isso significa que não houve desde então nada que abalasse essa estrutura ideológica da indústria cultural? Na realidade, esse

papel ficaria a cargo do rock nacional nos anos 1980 e ao *rap* dos anos 1990. E aqui cabem algumas considerações sobre a ojeriza de Tinhorão quanto aos estrangeirismos.

Retomando Hobsbawm, que era um amante do jazz (para o qual Tinhorão não parece muito propenso a fazer concessões), esse estilo musical esteve muito ligado à esquerda nos Estados Unidos, e ganhou espaço exatamente quando os *liberals* (a esquerda estadunidense) governaram o país durante a Depressão dos anos 1930:

O impacto mais imediato da América de Roosevelt sobre o jazz veio da esquerda política, que concentrava desde entusiastas do *New Deal* no sentido de uma cultura popular democrática até o partido comunista, que levou o jazz a seu meio em 1935. [...] Os intelectuais negros, por outro lado, eram marcadamente politizados, e sentiram-se atraídos pela paixão genuína dos comunistas pela integração racial e pela promoção da cultura negra. Mesmo [Duke] Ellington, que não demonstrava nenhuma simpatia pelos partidários brancos [...] apoiou várias causas vermelhas e com tanta frequência que chamou a atenção do FBI [...] (Hobsbawm, 1998, pp. 381-383).

O historiador marxista estava convencido de que o jazz, para além dos eventuais detalhes estéticos e formais, foi um instrumento de luta da comunidade negra contra a opressão do qual só se livrariam formalmente nos anos 1960. Não por acaso, Billie Holiday registrou com sua bela voz um hino contra o racismo, *Strange Fruit* (1939), cujo autor era um poeta comunista e professor judeu no Bronx.¹⁷ Chamamos a atenção para o fato de que existe uma intersecção entre mudanças econômicas, estruturas políticas e cultura.

Esse fenômeno se repetiria aqui no Brasil, ao final da ditadura militar. Se o rock havia sido um instrumento de “alienação e escapismo” no Brasil dos primeiros anos da ditadura, seria uma das vozes de questionamento do *establishment*. Apesar de ter evoluído para diversas vertentes, a conjuntura propiciou uma certa sincronia entre o teor das letras das músicas lançadas entre 1984 e 1989. Desde bandas que se inspiravam nos clássicos britânicos, como Barão Vermelho, e nos contemporâneos britânicos *The Police*, como os Paralamas do Sucesso, ou ainda passando pelo *punk rock*, como os Garotos Podres, todas as suas canções expressavam a emergência de uma nova postura ante as convenções comportamentais e políticas. No caso

17. Abel Meeropol. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Strange_Fruit>. Acessado em 25/06/2014.

das bandas identificadas com o *punk rock*, havia inclusive uma mensagem direta contra o *glamour* representado pelo *heavy metal* e o *progressive rock*: não era preciso aparelhagem sofisticada nem virtuosismo instrumental para fazer música: *it yourself!*

Mau, antigo vocalista da banda Garotos Podres (agora no Satânico Dr. Mao e os Espiões Secretos), numa entrevista para esta Mouro em 2009, defendeu que para parte da juventude da classe trabalhadora na Europa fazia mais sentido falar em 1969 (ano de lançamento de *Israelites* de Desmond Dekker), quando passou a escutar *ska* e a se inspirar na cultura negra, do que escutar *California Dreamin'* e usar ácidos lisérgicos. A cultura juvenil de 1968 criada pela mídia seria apenas a cultura universitária pequeno-burguesa.¹⁸

Considerações Finais

De uma maneira geral, é possível falar em termos marxistas que o movimento do real, em sua síntese de múltiplas determinações, conduz a produção cultural a produtos com qualidades estéticas e significados diferentes em cada momento histórico. E isso vale também para a música brasileira. Apesar da preocupação – pertinente – de Tinhorão com a imposição econômica e política da cultura estadunidense, a cultura popular não é composta apenas de uma dinâmica vertical “de cima para baixo”, mas de uma permanente criação e recriação. Daí nossa citação, no início do texto, da definição de “tradição” feita por Hobsbawm.

Tinhorão acerta quando relaciona a dinâmica socioeconômica com as mudanças culturais. Acerta quando identifica a subsunção econômica brasileira com a subsunção mental de nossas elites. Mas negligencia que mesmo o subproduto dessa imposição, como a música brega, pode carregar no seu bojo elementos de resistência. Ou até mesmo as criações dessa elite cultural que ele julga subordinada, como foram a Bossa Nova e o Tropicalismo, podem ser instrumentos de expressão da cultura popular e da capacidade de assimilar o estrangeiro sem deixar de ser nacional (esse escriba ainda vê na música de Gilberto Gil, *Geleia Real*, uma das maiores provas dessa postura). Um jornalista econômico, observador atento da cena musical porque também músico instrumentista, Luís Nassif, aposta que o acesso à internet e a consolidação de centros de formação de músicos, no Sudeste e no Nordeste, prometem uma nova explosão da música brasileira.

18. “Geração 69”. Entrevista com Mau. Mouro – Revista Marxista, nº 1, 2009.

E resgatando estilos considerados ultrapassados, como o forró, o maracatu, o chorinho, o caipira.¹⁹ Isso sem falar no experimento social interessante que está por trás do estilo tecnobrega, que subverte o conceito de direito autoral e resgata o espírito punk d estilo *it yourself*.²⁰

De todo modo, atento ao que ocorre no campo musical e na política, nosso autor não despreza as eventuais contribuições dos novos estilos, como o *rap*:

Mas o *rap* tem uma coisa interessante para falar. O *rap* é a embolada [gênero musical nordestino com melodia declamatória e versos cantados rapidamente]. É embolada de americano. Esse negócio de pegar a linguagem falada e pegar o próprio ritmo das palavras como se fosse música, isso é o que a embolada já fazia: “Espingarda, pa, pa, pa, pa...” [cantarola “Tropicália”, de Caetano Veloso], com um pouco mais de melodia. Então, o americano não vem que não tem. O *rap* já estava inventado no Brasil com o nome de embolada há muito tempo.²¹

É possível discordar aqui e acolá de alguns de seus apontamentos, como a de que as teorias da cultura de Gramsci são mera perfumaria: “Pois é, Gramsci, Lukács, isso já é a perfumaria do marxismo. Aquele negócio de ‘Escola Alemã’, não precisa nada disso” (Roda Viva, cit.). Mas aqui é provável que ele esteja se referindo mais aos usos e abusos que andaram fazendo no Brasil do autor italiano desde os anos 1980, do que propriamente de suas teorias sobre cultura.

Acreditamos que sua erudição e décadas de estudo sobre nossa cultura mais abonam do que enfraquecem as conclusões do eterno crítico da música popular brasileira. É um autor cuja obra qualquer interessado em música brasileira não pode simplesmente negligenciar. De mais a mais, em tempos de neoliberalismo, é melhor ser chamado no seio da esquerda de romântico oitocentista da cultura nacional do que de entreguista cosmopolita.

19. Disponível em <http://jornalggm.com.br/noticia/a-explosao-da-musica-brasileira>. Acessado em 27/06/2014.

20. Sugerimos o documentário *Bad Copy, Good Copy*, que discute a questão da criação e recriação no mundo digital. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rJCBy_JerRk>.

21. Disponível em http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/257/entrevistados/jose_ramos_tinhorao_2000.htm. Acessado em 25/05/2014.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. São Paulo, Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Edição eletrônica. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2012.

ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro, não – música popular cafona e ditadura militar*. 7ª edição. Rio de Janeiro, Editora Record, 2010.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador. Volume I: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.

HOBSBAWM, Eric. *Pessoas Extraordinárias – resistência, rebelião e jazz*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1998.

_____; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1984.

OLIVEIRA, Sérgio de. *Cartola*. Rio de Janeiro, MediaFashion, 2010. (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira).

SANCHES, Pedro Alexandre. *Como dois e dois são cinco*. Roberto Carlos (& Erasmo & Wanderléa). São Paulo, Boitempo Editorial, 2004.

SANTOS, Agnaldo dos. *Juventude metalúrgica e sindicato no ABC Paulista*. São Paulo, Edição do autor, 2010.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-1945/1969-1978)*. Edição eletrônica. 2ª ed. Rio de Janeiro, Apicuri, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora 34, 1998 [4ª reimpressão: 2005].

_____. *Os sons que vêm das ruas*. 2ª edição. São Paulo, Editora 34, 2005.

VIANNA, Luiz Fernando. *Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro, MediaFashion, 2010. (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira).