

# UM MARXISMO SINCOPADO. MÉTODO E CRÍTICA EM JOSÉ RAMOS TINHORÃO<sup>1</sup>

Manoel Dourado Bastos<sup>2</sup>

**Resumo:** José Ramos Tinhorão é um nome fundamental na historiografia da música brasileira. Ainda assim, é um nome controverso. Acusado de maniqueísmo, continua sendo referência importante para diversos estudos quando o assunto é História e Música. O presente texto pretende sugerir uma interpretação para os trabalhos de Tinhorão, reconhecendo na simbiose de seu trabalho como crítico e historiador os caminhos por ele apontados para a compreensão da música popular brasileira. A chave do argumento de Tinhorão está em sua afirmação do povo como sujeito histórico.

**Palavras-chave:** (José Ramos) Tinhorão; música popular brasileira; história; música.

**Abstract:** José Ramos Tinhorão is a key name in Brazilian Music historiography. Still, it is a controversial name. Accused of Manichaeism, he remains an important reference for many studies with the scope in History and Music. This text aims to suggest an interpretation to the work of Tinhorão, recognizing in the symbiosis of his work as critic and historian the paths that he pointed out to understanding the Brazilian popular music. The key argument in Tinhorão work is its affirmation of the people as a historical subject.

**Keywords:** (José Ramos) Tinhorão; brazilian popular music; history; music.

*Em matéria de marxismo, a ortodoxia se refere antes e exclusivamente ao método.  
Georg Lukács, “O que é marxismo ortodoxo?”*

## 1. Maniqueísmo e lucidez.

É público e notório que, ao menos em matéria de método, José Ramos Tinhorão é de um maniqueísmo grosseiro e reducionista, o que não o impediu de escrever trabalhos de primeira grandeza sobre a música popular brasileira. Pelo contrário, é mesmo certo dizer que

---

<sup>1</sup> Esse texto é uma revisão de uma apresentação intitulada “O marxismo desconcertante: método e crítica em José Ramos Tinhorão”, proferida no 5º Colóquio Internacional Marx e Engels, em novembro de 2007, em Campinas. Essa apresentação depois foi acrescentada em minha tese de doutorado, intitulada *Notas de testemunho e recalque: Uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970)*, defendida na Unesp de Assis em março de 2009, sob a orientação do prof. Carlos Eduardo Jordão Machado, com bolsa da Fapesp.

<sup>2</sup> Doutor em História e Sociedade pela Universidade Estadual Paulista, campus de Assis, com pós-doutorado em História na Universidade Federal de Santa Catarina. Prof. substituto de Sociologia da Arte no Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Prof. Voluntário da Licenciatura em Educação do Campo da Faculdade de Planaltina da Universidade de Brasília, nas áreas de Estética e Política e Arte e Sociedade: Música. Membro dos grupos de pesquisa: Modos de produção e antagonismos sociais (FUP-UnB); Forma estética, processo social e educação do campo (LEdoC-UnB); Linguagens e Representação (História-Udesc); Literatura e Modernidade Periférica (TEL-UnB). E-mail: manoeldb@uol.com.br

*diretamente* deste maniqueísmo reducionista surgiram os principais escritos sobre música popular brasileira – e possivelmente as melhores intuições sobre o assunto, esperando conseqüências *dialéticas* –, mas sabemos pouco de seu sentido, na medida em que a crítica a Tinhorão sempre parece mais fácil do que deveria ser (ou seja, em geral pára na acusação de maniqueísmo, estreiteza de raciocínio, engessamento na compreensão da dinâmica estético-social, ou ainda de pouca sensibilidade estética, quando não de embuste intelectual, arrogância e pedantismo). Nesta seara, estamos diante de toda a sorte de confusão quando se está em jogo a articulação entre estética e história social. Obviamente, o jeito algo irascível de Tinhorão sempre colaborou para dificultar sua compreensão. Além de tudo, as informações disponíveis são genéricas. Para caracterizá-lo sabemos, por exemplo, que militou durante muito tempo nas redações de jornais (por exemplo, na “fase heróica” do Diário Carioca e do Jornal do Brasil), criando polêmicas com os principais nomes da música popular brasileira – seu trabalho crítico, mesmo quando (raramente) produzido tendo em vista a universidade, nunca se pauta por um dogmatismo acadêmico.<sup>3</sup> Sabemos também que Tinhorão se entende por *marxista*, sendo comunista convicto, de corte nacionalista; mesmo que isto não esteja explicitado com todas as letras em lugar nenhum de seus principais textos, este é um motor de seu trabalho<sup>4</sup> – o que é um ponto do maior interesse, posto que Tinhorão não se sustente numa mera referência ao marxismo como metodologia. Porém, tais filiações, teórica e prática, não explicam por si só o maniqueísmo de Tinhorão, ainda que, por outro lado, dê pistas sobre onde estão assentadas suas grandes assertivas e intuições sobre o tema da música popular.

Como se pode perceber ao longo de seus textos, o marxismo de Tinhorão se basta como “abordagem sociológica” (tal qual ele chama sua determinação metodológica), em que  *fatos sócio-históricos* – “conjunturais” ou “estruturais”, entendidos na maioria das vezes em sua contingência econômica e política – determinam imediatamente músicos, canções, estilos etc. Os exemplos deste marxismo tosco e vulgar, do qual esperamos dar uma fisionomia, pululam pelos principais trabalhos de nosso Autor, sendo seu fundamento

---

<sup>3</sup> Natural de Santos, em 1928. Dez anos depois, mudou-se para o Rio de Janeiro. Fez parte da primeira turma de jornalismo do país, na Universidade Nacional (RJ). Já no primeiro ano acadêmico, em 1951, começou a atuar como jornalista. Em 1959, ingressou no Jornal do Brasil, onde escreveu uma coluna sobre samba, iniciando sua carreira como crítico musical. Entre 1975 e 1980, dispôs de uma coluna no JB em que discutiu com diversos cancionistas. Deixou de atuar na imprensa ao longo da década de 1980. Em 1998, ingressou no mestrado em História na USP, que gerou o livro *A imprensa carnavalesca no Brasil*. Essa e outras informações bibliográficas podem ser encontradas no trabalho de Luísa Quarti Lamarão (2009) e em XXXX.

<sup>4</sup> Tinhorão já deu várias declarações públicas de seu marxismo. Mas, nunca apresentou o marxismo como eixo de sustentação de seus procedimentos metodológicos – era um marxista na prática e não por mera intenção, enfim.

conceitual – o que sempre deu, de forma imediata e apressada, motivos de sobra para a crítica contra Tinhorão. Mas, a bem da verdade, não há aí nada de diferente com relação à média daquilo que se convencionou chamar de “história social da cultura”, nem tampouco com o que poderíamos entender por uma “história cultural da sociedade”, na medida em que as especificidades do objeto de estudos nem sempre redundaram em nova definição de abordagem. Por isso mesmo, desconcerta reconhecer que este mesmo Tinhorão já havia percebido pelo menos desde a década de 1960, no instigante e malfadado livrinho *Música Popular: um tema em debate* (TINHORÃO, 1966), que o problema a ser compreendido neste campo de análise sempre esteve na *contradição* entre as formas cancionais e as estruturas sócio-históricas. Certamente, tal intuição chegou apenas ao ponto em que o imediatismo reducionista do método de “abordagem sociológica” permitia – ou seja, no estabelecimento de uma análise que se interessa tão-somente pela *determinação direta, unilateral e imediata* do processo social sobre as formas cancionais.

Por exemplo, ao explicar sua “posição intelectual” na introdução ao livro acima citado, Tinhorão apresentava, lado a lado, a estreiteza do argumento e a indicação crítica certa.

Coerente com o método de abordagem sociológica adotado na interpretação dos temas aqui em estudo, o autor explica sua posição intelectual com o fato de, no presente instante do desenvolvimento brasileiro, a cultura das camadas mais baixas representarem valores permanentes e históricos (o latifúndio ainda não foi abolido), enquanto a cultura da classe média reflete valores transitórios e alienados (o desenvolvimento industrial ainda se submete a implicações do Capital estrangeiro).

Isso quer dizer que, enquanto o que se chama de ‘evolução’, no campo da cultura, não representar uma alteração da estrutura sócio-econômica das camadas populares, o autor continuará a considerar autênticas as formas mais atrasadas (os sambas quadrados de Nelson Cavaquinho, por exemplo), e não autênticas as formas mais ‘adiantadas’ (as requintadas harmonizações dos sambas bossa-nova, por exemplo).

Com tal definição, o autor explica seu método e se dá por explicado (...) (Idem, p. 06).

Por certo, o trecho é linear e maniqueísta. Seu tom, levemente irônico e despachado, dificulta à primeira vista a compreensão da relação de Tinhorão com o problema do “desenvolvimento” enquanto categoria de análise sociológica e econômica e sua contraditória refração no campo da cultura. Mas, é preciso reconhecer que aí se apresentava um notável programa de estudos sobre um objeto que pede o combate de idéias e a organização de critérios críticos diante das tensões entre estruturas sociais e formas da canção, com a exigência de uma posição política incondicional em favor das “camadas mais baixas” — em suma, um projeto legitimamente de esquerda, com a feição de enfrentamento (cultural) ante a ditadura militar e com a marca indelével de persistência na luta contra o imperialismo. Não

há dúvidas de que sempre foi este programa de estudos que comandou o trabalho de Tinhorão *como um todo* (tanto os de ocasião, nas críticas jornalísticas, como os de maior fôlego, nas pesquisas historiográficas de peso).<sup>5</sup> Seria igualmente maniqueísta afirmar que o “método crítico” de Tinhorão atuou tão somente como uma barreira impeditiva, que o proibia de reconhecer o problema das relações entre formas cancionais e processo social. Possivelmente, foi exatamente tal maniqueísmo da “abordagem sociológica” que garantiu a Tinhorão uma assertiva determinante como a citada acima – a indicação da contradição social como motor da música popular brasileira –, ainda que as conseqüências argumentativas fossem na maioria das vezes frustrantes.

Nos textos de Tinhorão ainda se encontra um dos melhores impulsos para a constituição de aparato conceitual sobre a música popular brasileira, em que história social e meditação estética encontram a possibilidade de *articulação das esferas*. Pretende-se aqui reconhecer no livro citado<sup>6</sup> o pertencimento singular de Tinhorão à sua época, e com isso sugerir pontos em que as conseqüências críticas poderiam ser outras, ao encaminhar dialeticamente seus argumentos de maneira *mediada*, a partir do reconhecimento de seu objeto e o desdobramento metodológico historicamente determinado. Com isso, espera-se ressaltar o caráter de *revelação* que os caminhos de pesquisa adotados por Tinhorão adquirem ao serem confrontados com o processo sócio-político tenso que se adensa nos anos 1960 – mais precisamente, como o argumento de Tinhorão aponta para soluções não exploradas no que diz respeito aos problemas concentrados na rubrica do nacional-popular. Assim, poderemos recolher parâmetros de crítica que, garantidos pela insistência desconfiada de Tinhorão – por certo um de seus maiores méritos metodológicos, ainda que com isto ele acabe por engendrar os padrões que lhe possibilitaram fazer tabula rasa de contradições internas à experiência musical brasileira –, ao não se subjugarem aos caprichos da indústria fonográfica, nos indiquem caminhos de raciocínio sobre as esquerdas brasileiras e suas aporias.

---

<sup>5</sup> Por isso, o despropósito da afirmação de Luiz Tatit, que busca dissociar o Tinhorão-crítico do Tinhorão-historiador. Cf. TATIT Luiz. (2004, p. 92). A dissociação sugerida por Luiz Tatit visa possibilitar o elogio a Tinhorão, um pesquisador incansável da história da música popular brasileira, sem com isso referendar as críticas contundentes que Tinhorão disparou contra a grande maioria de artistas envolvidos com a música popular brasileira. Enfim, a base do trabalho historiográfico de Tinhorão já estava nos textos de ocasião da crítica jornalística – e, sem ela, os achados de nosso Autor no campo da História não chegariam a lume.

<sup>6</sup> Além de sugerirmos uma interpretação histórica do já citado *Música Popular: um tema em debate*, de 1966, recorreremos a uma sumária avaliação do método do Autor a partir de trechos de interesse de *História Social da Música Popular Brasileira*, de 1990 (quando foi publicado pela primeira vez, em Portugal). Cf. TINHORÃO, José Ramos. (1998).

Inicialmente, vamos percorrer o princípio analítico geral do trabalho de Tinhorão no que tange a formação da música popular brasileira, a partir do caso da ascensão social do samba, diagnóstico fechado ao longo dos anos 1960. Logo após, pretendemos reconhecer o argumento de Tinhorão diante dos debates musical e político dos anos 1960, principalmente no que tange a ditadura militar e a reorganização das esquerdas. Por fim, ao adensarmos o debate sobre as antinomias de método em Tinhorão, esperamos encontrar pontos de apoio para a compreensão da experiência musical dos traumas sociais brasileiros, especialmente no período em torno do golpe civil-militar de 1964.

## **2. Ascensão social do samba e seu desdobramento dialético.**

O problema da “ascensão social do samba” foi ponto de ataque privilegiado por Tinhorão e pode dar uma noção mais exata do aspecto conceitual de seu “método crítico”. No livro já citado de 1966, o Autor iniciava sua “Introdução ao debate” da seguinte forma:

Os gêneros de música urbana reconhecidos como tipicamente cariocas – o samba e a marcha – surgiram e fixaram-se no período de 60 anos que vai de 1870 (quando a decadência do café no vale do Paraíba começa a liberar a mão-de-obra escrava destinada a engrossar as camadas populares do Rio de Janeiro) até 1930 (quando uma classe média urbana gerada pelo processo de industrialização anuncia a sua presença com o Estado Novo) (TINHORÃO, 1966, p. 09).

O assunto do trecho eram os “gêneros cariocas de música urbana”, mas as balizas cronológicas e o percurso histórico que guiavam os argumentos de Tinhorão eram diretamente sociais (mais precisamente, políticos e econômicos), em conformidade com a “abordagem sociológica” apresentada no início do livro – ou seja, como já sugerimos acima, eram os fundamentos externos à música que indicavam o impulso histórico e lhe *determinavam imediatamente*. Assim, a matriz histórica gerativa do samba e da marcha seria, podemos compreender do texto de Tinhorão, a nova organização social brasileira que sobreveio ao declínio da ordem escravocrata até a crise do sistema agrário-exportador e o compromisso de classes daí advindo – não se encontrava no argumento de nosso Autor, de princípio, nenhum dos elementos musicais que deram àquelas formas de canção em si mesmas seus contornos históricos; a bem da verdade, tais gêneros eram só anunciados, mas não explicados em seus aspectos técnicos e estéticos. Seguindo o raciocínio sócio-histórico de Tinhorão, reconheceríamos que o processo de constituição do estrato popular urbano do Rio de Janeiro fora então um resultado da Abolição da escravatura, e para ele foi a partir disto que se constituiu efetivamente o “povo carioca”. Até então, ainda segundo Tinhorão, não se poderia chamar de “povo” os negros que formavam o grosso das camadas mais baixas, dado o

estatuto da escravidão como determinação do mundo do trabalho, mas apenas a partir do momento em que a complexidade social se adensou em torno da industrialização. O ponto é controverso, ainda que costume passar despercebido, e dele depende o acerto do argumento de Tinhorão diante da política de esquerda da época. Adiante voltaremos ao problema, para reconhecer aí o nó crítico que o trabalho de nosso Autor indicava, sem desatar. De qualquer modo, Tinhorão enfim afirma que foi da consciência das necessidades musicais daqueles negros que vieram a constituir a camada urbana popular do Rio de Janeiro (o “povo”) que surgiram o samba e a marcha – e aqui os elementos musicais começaram a aparecer, ainda que de maneira transversal, no texto de nosso Autor. Tinhorão aponta bem para esta relação entre o sujeito popular, a consciência de suas necessidades e o processo histórico:

A marcha e o samba não nasceram do desdobramento eventual de uma maneira de tocar, mas constituíram criações conscientes, destinadas a atender a fins específicos: a necessidade de ritmos capazes de servir à cadência das lentas passeatas dos ranchos e à procissão desvairada dos blocos e cordões carnavalescos (Idem, p. 10).

As estruturas musicais da marcha e do samba responderiam, portanto, a uma funcionalidade por assim dizer coreográfica do carnaval – este era seu *conteúdo*, sua *matéria*. Dada esta funcionalidade ligada a conteúdos, subentendia-se que a pesquisa não poderia se pautar por uma avaliação do objeto que privilegiasse como ponto de entrada sua estrutura musical e que a partir daí intentasse puxar seu fio histórico. Fiel ao método de “abordagem sociológica”, Tinhorão vai atrás das razões sociais da necessidade desta função. Segundo o Autor, se até meados do século XIX as famílias burguesas brincavam o carnaval em casa e os escravos e a “ralé” na rua, foi a partir do momento em que uma estrutura social mais complexa pôs por terra tal esquematismo, com maior diversificação das camadas sociais, que o carnaval ganhou estatuto de diversão coletiva. Assim,

A marcha e o samba foram produtos do carnaval. A nascente classe média do Segundo Reinado desde meados do século resolvera o seu problema de participação na festa coletiva com a criação dos préstitos imitados do carnaval veneziano. As camadas mais baixas, entretanto, sem recursos financeiros para a armação de carros alegóricos, tiveram que criar uma forma própria de expressão. E eis como nasceram os ranchos (ibidem).

Ou seja, Tinhorão percebeu que uma das matrizes da música popular brasileira originara-se da obrigatoriedade de uma nova diferenciação social estruturada num momento de tensa harmonia das partes em litígio, em que as camadas populares resolveram se afirmar musicalmente. Daí em diante a música popular como que se desvinculou de sua função social originária, ou esta mudou de dinâmica. Mesmo que Tinhorão não tenha afirmado exatamente

nestes termos, deu a entender que tal desvinculação engendrou uma preocupação exclusivamente estética, que seria uma maneira de elite de lidar com a “música popular” – ou seja, as preocupações musicais, eminentemente da alta classe média, descompromissadas com o momento popular de afirmação no carnaval (e além), teriam surrupiado das classes populares sua criação musical, que era fruto incontestado de sua afirmação no campo cindido da diferenciação social. O resultado histórico foi o seguinte:

Ao despontar a década de 1930 o samba e a marcha, já ‘amansados’ para o gosto das novas camadas da classe média, ganharam toda uma série de variações em torno do ritmo fundamental de 2/4: marcha, marchinha, marcha-rancho, samba, batucada, batuque, samba-canção e samba-choro, este último um gênero híbrido que a despeito de efêmero não deixou de oferecer pelo menos uma obra-prima, o *Carinhoso*, de Pixinguinha (Idem, p. 12 e seq.).

Tinhorão reconhecia nestes termos a nota de classe do processo histórico, definido então como “ascensão social do samba”. Aqui, percebemos que a aversão a uma avaliação estética pormenorizada de canções redundaria na assertiva de que as modificações cancionais reconhecíveis na história da música popular brasileira seriam frutos exclusivo da intervenção das classes dominantes sobre a produção popular. Esta, se não estivesse em seu estado “natural”, deveria ser reconhecida como produto de uma perversão, usurpação, estelionato. Veremos mais a frente que é neste ponto que radica a crítica a Tinhorão como um “neofolclorista”, e tentaremos dar uma nova chave para a compreensão do problema, sugerindo que a estratégia analítica de nosso Autor agregava para si uma desinência cultural de época a fim de determinar-se no terreno da política.

Voltando ao texto, percebe-se que logo em seguida Tinhorão precisou com mais vagar o que vem a ser o “amansamento do samba” e a conseqüente “ascensão social”:

A história do samba carioca é, assim, a história da ascensão social contínua de um gênero de música popular urbana, num fenômeno em tudo semelhante ao do *jazz*, nos Estados Unidos. Fixado como gênero musical por compositores de camadas baixas da cidade, a partir de motivos ainda cultivados no fim do século XIX por negros oriundos da zona rural, o samba criado à base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média, que o vestiu com orquestrações logo estereotipadas, e o lançou comercialmente como música de dança de salão. A partir desse momento, ao correr da década de 1930, passou a haver não um samba, mas vários tipos de samba, conforme a camada social a que se dirigia: os netos dos negros da zona da Saúde subiram os morros tocados pela valorização do centro urbano e continuaram a cultivar o samba batucado logo conhecido por ‘samba de morro’, a baixa classe média aderiu ao samba sincopado (o *samba de gafieira*), a camada mais acima descobriu o samba-canção, e, finalmente, a alta classe média forçou o aboleramento do ritmo do samba-canção, a fim de torná-lo equivalente ao balanço dos *fox-blues* tocados por orquestras de gosto internacional no escurinho das boates (Idem, p. 13).

A identificação imediata entre tipos de samba e camadas sociais era um dos pontos de engessamento do argumento de Tinhorão, em consequência direta do maniqueísmo de seu método de “abordagem sociológica” – neste processo não havia espaço para a compreensão de suas contradições, mas apenas um ritmo linear e progressivo. Porém, exatamente aí temos a indicação de um dos fundamentos estéticos centrais da experiência musical popular brasileira – a tese de “amansamento’ como ascensão social do samba” foca a *expressão musical* como um momento estético em que a dinâmica histórica da música popular brasileira se desdobra.

Em outros trechos do livro (Idem, p. 37 e seq., bem como p. 49 e seq.), Tinhorão atacava frontalmente os orquestradores (arranjadores) que, segundo ele, vestiam os sambas com a roupagem emulada das variações de jazz. Desta feita, podemos inferir do argumento de Tinhorão (se o tomarmos por uma visada dialética) que as tensões sociais que definiriam a sociedade brasileira reapareceriam musicalmente nas tensões entre formas de canção e sua expressão engendrada pelo arranjo. Na medida em que o trabalho dos arranjadores era ao mesmo tempo próximo aos critérios estéticos (fechados em si mesmos?) da composição musical e determinado pela lógica de mercado da indústria fonográfica, Tinhorão só poderia reconhecer na figura daqueles um posto avançado do imperialismo norte-americano. Porém, o importante é perceber que Tinhorão apontou não só para uma complexa relação entre forma e expressão cancional, mas como para a dimensão histórico-social do problema, em que seu contorno político pode aparecer de outra maneira. É mais do que certo que as consequências argumentativas de Tinhorão a partir destes apontamentos reificaram o objeto musical a ser estudado, posto que autores e canções, reconhecidos de antemão como “alienados” diante da dinâmica fonográfica (em geral, por consequência da origem social de classe média), não serviam para uma análise que pretendesse ir além dos apontamentos imediatos. Aqui, o método de “abordagem sociológica” de Tinhorão cobrava o seu preço, que era o de aplainamento do objeto estudado, ao mesmo tempo em que indicava o momento expressivo da canção como ponto fundante de qualquer tentativa de avaliação crítica.

Todavia, como é de se esperar de uma análise que se fundamenta (ainda que vulgarmente) na dialética materialista, é preciso reconhecer que sem o maniqueísmo que o obrigava apenas ao reconhecimento fatalista de relações de determinação imediata entre sociedade e canção Tinhorão nunca teria chegado ao argumento que encontrou (sem dar consequência) no campo tenso das estruturas estéticas os motivos de compreensão crítica (portanto, política) da história da música popular brasileira. Se reconhecido em suas mediações estéticas pormenorizadas, o problema fundamental de forma e expressão musicais

como instâncias de sedimentação de processos sócio-históricos ganha novo interesse, algo que Tinhorão só pôde apontar precariamente, visto que o interesse de nosso Autor centrava-se em uma interpretação determinista da música popular. Porém, para o campo de uma crítica dialética da experiência musical brasileira, aponta-se assim um universo de problemas vasto, com sua dimensão crítica exigindo avaliação.

Fixava-se em Tinhorão a idéia de que na música popular brasileira a expressão musical trabalhada pelos arranjadores, *em qualquer caso*, era um atentado contra a autenticidade estrutural do samba tradicional, que só seria verdadeira se executada com os instrumentos de percussão tornados “regimentais” a partir do que se convencionou chamar de “samba do Estácio” (Cf. SANDRONI, 2001) – a hipótese de que expressão “moderna” e estrutura “tradicional” se amalgamassem musicalmente (mesmo que em contradição) era impensável para Tinhorão, visto que qualquer expressão que não esteja de acordo com o padrão tradicional deveria ser compreendida diretamente como uma aparição estética do imperialismo, e aqueles músicos que cederam à pressão do influxo externo estariam assim compactuando com a política acachapante norte-americana, já que esta conduta seria a aparição do desregramento ideológico de classe média. Veremos que, pela porta dos fundos, este problema estava na própria organização metodológica de Tinhorão. Por agora, vale destacar que este engessamento do argumento não permitiu que Tinhorão percebesse no cerne de suas proposições o ponto em que as relações tensas entre estrutura e expressão figuravam a dinâmica social brasileira para além da compreensão da idéia de imperialismo em música – o pressuposto teórico engendrado por Tinhorão obnubilou os momentos particulares de análise, com afirmações taxativas de caráter normativo que precediam à avaliação crítica.

De qualquer sorte, é com Tinhorão que aprendemos que a contradição entre forma e expressão cancionais é a sedimentação de conteúdo histórico e que este é um caminho crítico no estudo da música popular brasileira. A proposição sobre a “ascensão social do samba”, desdobrada da “abordagem sociológica” da experiência musical brasileira, tinha um estranho pacto com o modernismo. Tinhorão, ao reorganizar o argumento de Mário de Andrade pelo viés da luta de classes, entendida em termos cujo determinismo econômico se espria para qualquer abordagem de contradições sociais, engessou especificidades do problema, ao ponto de ressaltar por contraste lacunas do argumento marioandradiano. Obviamente, tratava-se de um recurso metodológico para sustentar uma posição política. Assim, devemos reconhecer de início que Tinhorão trouxe para o interior da “música popular”, já entendida em termos distantes daqueles de Mário, a cisão do campo musical em três esferas (“popular”, “folclórica” e “erudita”). O interesse em criticar a “falta de caráter” da classe média, também em música,

leva Tinhorão a assumir, dentro da esfera “popular”, a defesa da “autenticidade nacional”, em princípio própria do folclore – o que lhe valeu a divisa de neo-folclorista. Em princípio, a alcunha parece fazer sentido. Mas, a resposta de Tinhorão ao quadro complexo da modernidade estava na própria modernidade, e não fora dela. Assim o é com o próprio folclore que não está fora do esquadro social moderno, ainda que funcione segundo uma dinâmica temporal que desafia a falácia do progresso. É este o caráter que Tinhorão esperava encontrar, ao reconhecer aspectos de crítica à bossa nova e, com isso, suportes de desconfiança do nacional-desenvolvimentismo. Contudo, o argumento de Tinhorão se fechava num determinismo redutor. No caso da bossa nova, a crítica de Tinhorão aplainava contradições de grande interesse crítico. Na outra ponta, em se tratando de uma produção musical autêntica, para Tinhorão os problemas interpostos pela indústria fonográfica à canção e ao cancionista caíam por terra. E assim, aquilo que era uma tática política (a adoção de um suporte de onde proceder à crítica da produção da indústria fonográfica), sem deixar passar de lado o caráter imperialista do processo (apontamento que, mesmo nos termos engessados de Tinhorão, deveriam continuar nos alertando), perde o pé quando se enfraquece diante do objeto de crítica — Tinhorão se enquadra naquela classificação intelectual em que o protesto é mais antiimperialista do que anticapitalista. Com isto, o apontamento crítico de Tinhorão rumo a uma compreensão das tensões sociais cristalizadas nas formas cancionais, cuja dinâmica é presidida pela dialética entre ordem e desordem, se perde no engessamento dos termos analíticos. Por exemplo, ao compreender unilateralmente a experiência de “ascensão social do samba”, Tinhorão perdia de vista exatamente a dialética em jogo no processo, reconhecendo aí apenas a usurpação de um gênero musical pela sanha estetizante da classe média. Isso levou Tinhorão a uma posição diante da produção musical que, para garantir para si um patamar de posição crítica, encarava seletivamente as contradições em jogo naquele momento. Como veremos, o fundamento *histórico* desta questão encontrava-se não dimensão lógica, mas nas lutas políticas e culturais da época.

### **3. As contradições do nacional-popular: o povo como sujeito histórico**

Em seu programático texto “Primeira feira de balanço”, Caetano Veloso se ressentia do fato de que o único trabalho devotado à música popular até aquele momento fosse o de Tinhorão. Caetano, como sempre, não temia o alcance do deboche, afirmando já no início do texto que o trabalho de Tinhorão se resumia a “artigos históricos”. O texto de Caetano, provavelmente produzido em 1965 e publicado em 1966, imediatamente após a publicação do livro de Tinhorão, pode ser compreendido sob a forma de um programa para a música

brasileira. Construído em torno de uma discussão sobre o que Caetano chamou de “linha evolutiva da música brasileira”, o texto se dava ao trabalho de discutir, ainda que de relance, o texto de Tinhorão, por meio de um pequeno parênteses inicial, em que avacalhava o autor em escopo. Assim Caetano justificava este recurso retórico:

Quanto a nós, resta esclarecer por que nos demoramos no comentário de um livro tão apaixonado, superficial quanto pretensioso de ser lúcido e profundo: este comentário parece-nos ter sua oportunidade justificada não apenas no fato de ser o livro do senhor José Ramos Tinhorão o único que toca o assunto agora, mas principalmente, na certeza de que ele representa a sistematização de uma tendência equívoca da inteligência brasileira com relação à música popular. Sem dúvida, por amor à beleza do samba, muitos salvadores têm conduzido seu pensamento de reação à inautenticidade por um caminho enviesado: ao fim de um artigo em que proíbe orquestração, nega Villa-Lobos, desanca as "tentativas nacionalistas" de Carlos Lyra, o senhor José Ramos Tinhorão pára diante do fato absurdo e inexplicável de que João Gilberto é um artista "realmente original" (VELOSO, 1965/66).

Importa-nos, por agora, especificamente o fato simétrico deste programa estético, cujas realizações se dariam logo após, em 1967, com o disco *Domingo*, gravado junto com Gal Costa, e com a participação no Festival da Música Popular Brasileira, da Record, com “Alegria, alegria”<sup>7</sup>, e que nos salta aos olhos, de que o cancionista tinha como uma das metas de seu projeto musical especificamente responder a esta “tendência equívoca da inteligência brasileira”, cuja síntese era o trabalho de Tinhorão. Assim, inversamente podemos sugerir que o trabalho de Tinhorão foi escrito contra aquilo que Caetano batizou de “linha evolutiva”. Neste mesmo texto, Caetano acusava Tinhorão de estar ligado a um interesse na permanência do “analfabetismo” no campo da música popular. Não vou entrar no mérito do argumento de Caetano, mas vale ressaltar que, de maneira mais elegante, a mesma idéia está presente na categorização de Tinhorão como “folclorista urbano”. Na medida em que Tinhorão estava na ponta oposta do desenvolvimento da música popular, sua defesa por mais das vezes confusa da “autenticidade” deveria ser reconhecida como um libelo pelo imobilismo. Como vimos, isso ficaria mais explícito pelo fato de Tinhorão aparecer como um herdeiro canhestro de Mário de Andrade, em cuja obra a noção de música popular ainda era idêntica a de música folclórica. Também não nos compete agora criticar esta avaliação pejorativa do folclore, além daquilo que já sugerimos acima. O que importa aqui é demonstrar que o interesse de Tinhorão não tinha pacto com qualquer imobilismo. Adiante, pretendemos mostrar que a proposição crítica de Tinhorão era absolutamente determinada por uma concepção política

---

<sup>7</sup> Trabalhei com o assunto em minha dissertação de mestrado. Cf. BASTOS, Manoel (2004). Seu primeiro capítulo, ampliado, foi publicado em BASTOS, 2008. O assunto voltará à tona em outros momentos.

de época, de sorte que, em linhas gerais, podemos dizer que Tinhorão estava contraditoriamente tentando demonstrar como a política comunista em torno do PCB, como uma expressão da luta pela modernização, encontrava um limite em seu descompasso com a realidade nacional. Sem tirar nem por, tratava-se de reconhecer a concretude das tensões de temporalidades diversas em justaposição histórica.

Diante do dogmatismo de Tinhorão, a primeira tentação é ligá-lo imediatamente aos desígnios do PCB (Partido Comunista Brasileiro). Mas, antes, é preciso fazer uma ressalva quanto ao caráter unívoco da experiência do PCB, suas proposições, atividades, erros e acertos. Quando o assunto é o PCB, costuma ocorrer na abordagem crítica uma estranha mimetização do esforço centralizador próprio ao núcleo dirigente do partido. Trata-se do equívoco de tomar um documento em que se define uma linha política pela verdade única, linear e absoluta do partido. A bem da verdade o PCB era bem mais complexo e variado do que se costuma supor. Então, quando se fala aqui de posições do PCB, ressalte-se que se trata mais especificamente dos setores que hegemonizaram o partido num viés que, não sem ressalvas, devemos chamar de stalinista, seguindo o jargão impreciso – stalinista se tornou mais uma ofensa do que uma conceituação, mas o que se espera aqui é criticar o cupulismo dos dirigentes do partido e seus seguidores imediatos.

Continuando, então, o argumento, pairaria nos textos de Tinhorão certa simpatia por assim dizer “obreirista”<sup>8</sup>. Significa dizer que em Tinhorão subsistiria uma aversão ao intelectual, a se reconhecer na sua crítica à classe média um apontamento contra o descolamento da produção cultural (para fins de consumo restrito) do interesse popular. Mais do que isso, sabemos que a tese da ascensão social do samba, argumentada segundo o raciocínio da expropriação da cultura popular pelos ditames da classe média amparados pela indústria fonográfica evidentemente internacionalizada, apontava para uma lógica de usurpação, de sorte que a autenticidade aí perdida podia ser encarada como uma crítica ao interesse intelectualizado pela cultura popular. Temos aqui duas dimensões que desligam Tinhorão desta perspectiva. A primeira diz respeito ao fato de que tal hipótese “obreirista”, no campo da cultura, implicava em uma concepção política que vacilava diante de uma adesão irrestrita à “cultura popular”, constantemente exigindo desta sua total determinação pela luta revolucionária — em outros termos, a “cultura popular” só interessava se apresentasse conteúdo político explícito, transformando-se em mero veículo e sendo inadvertidamente igualada a qualquer outra produção cultural pelo enfoque revolucionário.

---

<sup>8</sup> O obreirismo é uma espécie de linha política adotada pelos partidos comunistas. A partir da década de 1930, o PCB adota uma valorização da origem operária dos militantes e suas produções – o que, do ponto de vista da produção intelectual e artística, significava privilegiar os trabalhos supostamente operários em detrimento de atividades teóricas tidas por burguesas. Ver, p. ex., DEL ROIO, 1990.

Certamente, as nuances neste debate são maiores do que a assertiva anterior sugere, posto que a relação entre cultura e política, segundo a mediação intelectual e estética do engajamento, nem sempre se resumiu a uma mera adoção da “cultura popular” como veículo vazio de questões formais e de conteúdos — neste campo, a rica experiência do CPC-UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), para tomar um exemplo entre outros, tem sido avaliada agora sem a pecha dogmática que caiu sobre ela a partir de uma avaliação rasa do documento escrito por Carlos Estevam Martins como plataforma cultural da esquerda naquele período. Mas, o que se pretende ressaltar aqui é que Tinhorão não concordava com nenhum tipo de intervenção política, imediata ou não, na cultura popular, o que não deixa de ter seu interesse — quanto mais porque Tinhorão estava, assim, se postando contra qualquer concepção de vanguarda (em sua dupla acepção política e estética). Neste quesito, Tinhorão estava longe de qualquer sugestão que envolvesse os interesses do núcleo duro do PCB. E aqui chegamos à segunda dimensão do desligamento de Tinhorão com a política hegemônica do PCB para a cultura, já que Tinhorão devotava total interesse para as maneiras de perpetuação da “cultura popular”. Isto lhe valeu o título de folclorista urbano, posto que em seus textos a “cultura popular autêntica” não seria um elemento historicamente dinâmico, ou o seria só até certo momento. Não quero crer que exista certo fundo teleológico nesta crítica a Tinhorão, mesmo que seja fácil reconhecer aí os termos consagrados por Caetano Veloso na sua idéia de “linha evolutiva” — é como se a contraposição ao processo que desaguará na bossa nova passasse assim a ser interpretada como uma recusa absoluta da história. Ou, em outros termos, a bossa nova seria o desdobramento necessário da história, e com a crítica a ela Tinhorão estaria perdendo o bonde da modernidade. Como já se vê, é da definição do que vem a ser “popular” que estava em jogo.

A resistência de Tinhorão a conceder comentários positivos sobre a bossa nova como grande realização da música popular brasileira, um dos principais pontos de desavença em seu trabalho, tinha um fundamento histórico que dava sentido mais exato e penetrante ao marxismo desconcertante e vulgar de seu método crítico, algo que pode nos ajudar a explicar suas relações com a política do PCB para a época.<sup>9</sup> Além do engessamento na compreensão dos antagonismos sociais que separam as classes e as colocam em litígio, não há dúvida que em Tinhorão permanecia como motor teórico o destino histórico das lutas políticas e suas frustrações que animaram a esquerda brasileira nos anos 1960. Quando Tinhorão

---

<sup>9</sup> O momento negativamente revelador da questão, é claro, apresentou-se nesta que foi uma das únicas assertivas afirmativas sobre o assunto: “Sobre todos esses [artistas ligados à bossa nova] pairaria a figura do único instrumentista, compositor e cantor realmente original: o baiano João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira”. *Idem*, p. 30. No trecho seguinte, a crítica voltou ao tom normal.

contrapunha à modernidade bossanovista o “samba quadrado” de Nelson Cavaquinho, contraposição essa cheia de interesse, não se tratava de uma falta de percepção quanto à “modernidade” do próprio Nelson Cavaquinho, mas da decantação de uma dificuldade histórica que adquiria seu momento-chave naquela data da música popular brasileira, a saber, o engajamento como traição de classe, cujo correlato político era a luta contra a ditadura civil-militar.

Tinhorão tinha em vista a complexa situação política dos anos 1960, ainda que desconfiasse (simpaticamente, é verdade) do interesse que certa parcela da “classe média” passara a nutrir pela “cultura popular” – principalmente quando este interesse estava revestido de teor político. Vários eram os impasses diante do problema. Por exemplo, não era outro, senão a classe média, o público intuído por Tinhorão para seus textos. Tinhorão justificava da seguinte forma seu interesse pelo tema da “música popular”:

Faltava, assim, algum interessado que se dispusesse a encarar o fenômeno da cultura popular urbana como uma manifestação viva de camadas da população submetidas a uma determinada colocação na escala social, e a determinados tipos de relações com os elementos de outras camadas. *No momento dialético do atual quadro de relações sociais brasileiras – representado pela sofreguidão com que a juventude universitária da classe média busca uma ponte de contato com o povo, em consequência do seu rompimento com os conceitos e preconceitos da elite dominante –, quer-nos parecer que esta tentativa de interpretação se tornava inadiável* (Idem, p. 13, grifo meu).

Ainda que não fosse caloroso com o intento da “juventude universitária da classe média”, Tinhorão reconhecia que seu livro resultava de esforço que somava com a politização dela via interesse pelo popular, ao buscar dá-la uma diretriz. Ou seja, o impulso de seu trabalho crítico era oriundo da e sustentado pela classe média politizada, e desta pretendia ser um guia – só aí o trabalho de Tinhorão ganhava sentido. Para ser mais preciso, o fundamento primeiro do trabalho de Tinhorão estava intimamente ligado com o interesse à esquerda de definição conceitual e política do conceito de “povo” e com a definição de estratégias para que os intelectuais se articulassem com este, teórica e praticamente – ou seja, pelo viés cultural tratava-se do universo em torno do CPC-UNE e, com isso, do PCB, com cujo impulso Tinhorão esteve mais ou menos relacionado, a se tirar, por exemplo, por sua participação, a convite de Sérgio Cabral, de um seminário em 1961 organizado na Faculdade Nacional de Filosofia, que foi espaço de grande importância na constituição da frente cultural de esquerda de então.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> O site do Instituto Moreira Salles recuperou o material das palestras de Tinhorão neste seminário, que saíram publicadas em sua coluna no Jornal do Brasil intitulada “Primeiras Lições de Samba” (mais

Mais a frente, porém, Tinhorão não perdeu a oportunidade de espinafrear os artistas envolvidos com o show *Opinião*, um resultado do CPC-UNE após seu desmantelamento pelo golpe. Sobrou para todo mundo: o baião, que se apresentava nas autênticas composições do ingênuo João do Vale, era na verdade uma estilização de música folclórica com “objetivos estritamente comerciais” de Humberto Teixeira, além de ser considerado um subproduto regional do jazz; Zé Ketti era um oportunista, constantemente convidado para cantar em boates elegantes; e Nara Leão, mesmo bem intencionada, era obviamente a cantora de classe média, portanto, imediatamente determinada pela alienação inexorável. Esta ofensiva era evidentemente desbocada em excesso, ao gosto da retórica de Tinhorão.<sup>11</sup> A crítica fundamental de Tinhorão se baseava na contraposição à suposta percepção “idealista” que os organizadores do show *Opinião* mantinham diante da relação entre intento politizador e empreendimento comercial.

O *show Opinião*, por exemplo, parecia querer dar a impressão – pelas entrelinhas do seu texto cuidadoso – de uma tentativa de reação à política de coelhinho assustado instaurada pela revolução de abril. Segundo os defensores desse idealismo, o *show Opinião* seria a mais séria tentativa de despertar a consciência nacional do povo, através de uma espécie de propaganda subliminar oferecida com o atrativo da boa música popular. Foi como decorrência desse princípio e dentro desse esquema que Nara Leão anunciou até que ia gravar baiões. Como foi também por idealismo que todo o elenco do *show* se apresentou de graça num dia de folga do grupo no Zicartola, para levantar a frequência do restaurante, que caíra depois da estréia do *Opinião*.

Assim, o que os organizadores do *show* e a juventude universitária que o aplaudiram não perceberam, no entanto, é que tanto o espetáculo do Teatro de Arena quanto o restaurante Zicartola, da Rua da Carioca, são criações de um grupo de classe média, para consumo das próprias ilusões. Nem chegava a ser de toda a classe média. Realmente, embora pela tendência geral às excitações da “cor local” e do “autêntico” possa levar ao teatro representantes dos chamados “grupos reacionários” da classe média (senhoras da CAMDE, Rosário em Família, velhinhas na janela e malamadas em geral), a “mensagem” política do *show* não os demovia um milímetro das suas posições (que também resultam de um equívoco idealista).

Quanto ao povo, a quem se dirigiam as boas intenções políticas, esse ficou a distância pelo próprio preço do espetáculo, que fugia a seu poder aquisitivo, ainda que uma boa publicidade pudesse despertar-lhe a curiosidade (Idem, p. 70).

A crítica era contundente, pois pretendia demolir as intenções políticas do show *Opinião* como mero momento de entretenimento, ou ainda esperava timidamente mostrar a relação de engajamento e espetáculo, deslocando a atividade política de sua participação na

---

especificamente, as de número 30 a 34). Cf. <http://acervos.ims.uol.com.br/php/level.php?lang=pt&component=38&item=24>

<sup>11</sup> Sobre o caráter “desbocado” da crítica de Tinhorão, ver os trabalhos de LAMARÃO, 2009 e de LORENZOTTI, 2010.

luta de classes. Que Tinhorão não reconhecesse nisso uma história tortuosa no campo da esquerda, era sinal de seu desinteresse pela produção cultural com determinação política clara. Assim, tomado pelo fim, o processo parece uma completa desgraça, e se reconhecia apenas nos desígnios políticos da esquerda (apresentados como “idealismo”) os causadores do problema. Esta história, contudo, é mais sinuosa do que isso. De qualquer modo, no que tange o objeto específico (o show *Opinião*), Tinhorão tinha boas doses de razão. O importante aqui é que Tinhorão apontava para o limite mercadológico do trabalho musical em questão, quanto mais em sua feição política, em que os imperativos econômicos se sobrepujam aos interesses estéticos e políticos. De fato, o cerne do problema parecia estar na feição contraditória que o “caráter popular” assumia diante da mercantilização de seus pressupostos – algo que poderia atrair até pessoas favoráveis ao regime militar, exatamente porque o interesse político do show aniquilava-se no invólucro mercadológico. Porém, a medida analítica que Tinhorão encontrava para balizar seu argumento estava na suposta falta de caráter social da classe média, e assim a dinâmica complexa da indústria fonográfica ficava completamente de fora do argumento, bem como o processo que levou a parcela dos artistas engajados a “fugir” para a indústria do entretenimento após o golpe militar de 1964. Antes do que “neofolclorista”<sup>12</sup> ou um “folclorista urbano”, Tinhorão apontava para os problemas que determinavam a lógica produtiva fonográfica, infelizmente sem os considerá-los em toda a sua complexidade. Para tal, seria preciso desdobrar os argumentos para além dos pressupostos utilizados, que aplainavam o problema. Por mais evidente que seja, não parece fácil reconhecer, enfim, que aquilo que estava em jogo era uma compreensão cultural do Brasil pelo viés da política comunista.

O trabalho de Tinhorão não deixava de ser a imagem especular do estrato social a que ele buscava criticar. Se a classe média era o público alvo de Tinhorão, ela era de alguma maneira também o seu limite. Em sua dissertação sobre Tinhorão, Luísa Quarti Lamarão aponta para esta questão. Segundo Lamarão, a estratégia crítica de Tinhorão consistia em “(...) se descolar de sua condição social – de classe média – para criticá-la e fazê-la enxergar o real valor da cultura popular” (LAMARÃO, 2008. p. 77). Ainda assim, continua Lamarão, seria perfeitamente compreensível retornar a Tinhorão a crítica à falta de caráter da classe média. A isso Tinhorão responde afirmando que ele tinha uma *ideologia* que está *fora de sua classe*, o que o colocaria fora da classe média.<sup>13</sup> Tinhorão tenta aqui reconhecer que a

---

<sup>12</sup> Enor Paiano e, seguindo o argumento, Marcos Napolitano sugerem a identificação de Tinhorão como um neofolclorista. Cf. PAIANO, Enor. (1994) e NAPOLITANO, Marcos. (2007).

<sup>13</sup> Entrevista de Tinhorão ao programa Roda Viva, da TV Cultura, de 03 de abril de 2000, in: [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/257/entrevistados/jose\\_ramos\\_tinhorao\\_2000.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/257/entrevistados/jose_ramos_tinhorao_2000.htm). Citada por LAMARÃO, idem, p. 77 e seq.

dinâmica da luta de classes não se define imediatamente na estrutura produtiva, posto que a posição política a se assumir na luta de classes depende também da colocação ideológica dentro do problema. A necessidade de posicionamento ideológico no interior da luta de classes casava com os ideais dos músicos que Tinhorão intentava criticar. O problema é que o posicionamento na luta de classes, que ficava entre a política e a estrutura sócio-econômica, dependia de um acerto de contas com o Brasil.

Sua desconfiança categórica contra a classe média tinha por fundamento uma resposta para o debate corrente à época em torno do “nacional-popular”, ao firmar sua intransigência na defesa de um caráter “autenticamente popular”, que desconfiava do caráter da “aliança de classes” que se entregava sem mais aos ditames da indústria cultural – ou seja, a evidente dimensão nacionalista de Tinhorão tomava por medida a compreensão de que o “povo brasileiro” equivaleria a sua parcela pobre e espoliada, definida a partir da complexificação da sociedade de classes no Brasil. Como se sabe, no que diz respeito aos debates em torno do comunismo, a categoria “povo” nem sempre tem boa guarida, tendo em vista que tende a aplainar o litígio social interposto pela luta de classes, quando o elemento nacional generaliza em uma amplitude escandalosa o escopo do estrato popular. Não era isso que estava em jogo no trabalho de Tinhorão, muito pelo contrário. Se se quiser, Tinhorão pode muito bem ser definido pela idéia de radicalismo sugerida por Antonio CANDIDO (1990), quanto mais porque sua definição de “povo” não compactua com a mitigação do esbulho social, de sorte que os despossuídos não são subsumidos a uma categorização em dia com o progressismo a ser vislumbrado na “burguesia nacional”. Povo, em Tinhorão, corresponde às massas esbulhadas pelo poder do capital, com corte racial preciso e determinação social inequívoca. Estando bem definido nos quadros do radicalismo, significa dizer principalmente que Tinhorão advogava a posição de *sujeito* para o “povo” que supera dialeticamente a dualidade do debate cultural à esquerda de então, que colocava o “povo” ora na posição de espectador, ora na posição de tema.<sup>14</sup> Seu argumento, portanto, mesmo que semelhante em alguns pontos, não pode ser reduzido a remanejamento das teses defendidas no “Manifesto do CPC”<sup>15</sup> após o golpe – muito pelo contrário. Seu ataque ao problema se

---

<sup>14</sup> Para uma abordagem do problema pelo viés das implicações estruturais do subdesenvolvimento no debate sobre o cinema brasileiro nos anos 1960, cf. a dissertação de Lunde Braghini Jr. *Implicações estruturais do subdesenvolvimento no debate dos anos 60 sobre comunicação*. (1997).

<sup>15</sup> Para uma discussão em torno do texto de Carlos Estevam Martins, cf. ORTIZ (1995) e GARCIA (2004), bem como GARCIA (2007). No campo do teatro, o melhor argumento sobre o assunto, que não reduz a experiência teatral de então a um decalque do texto de Carlos Estevam Martins, mas a reconhece no caminho de uma ebulição crítica produtiva a uma regressão ao universo da indústria cultural, cf. COSTA (1996) e ainda COSTA (1998). Cf. também, para uma compreensão do fio histórico que leva do CPC aos programas humorísticos de TV contemporâneos, enquadrando o debate sobre o popular numa perspectiva de longo alcance, e reconhecendo as perdas desde o teatro político dos anos

desfere contra a suposta “falta de caráter” da classe média como um todo, e não apenas aos resultados de sua produção estética politicamente direcionada, o que a coloca fora de qualquer pretensão de aproximação popular – fosse ela revolucionária ou não. Indiretamente, o texto de Tinhorão apontava para uma dimensão de classe que dormitava nos debates em torno do CPC ainda antes do golpe, posto que sua intransigência se colocasse contra a idéia de que a linguagem musical não carrega consigo um substrato político. Mas, fatalmente, a compreensão de que a lógica dos meios de produção fonográficos (como um caso particular da apropriação privada dos meios de produção) subjugava o “povo” (por sinal, assunto do show em questão) desaparece do escopo analítico de Tinhorão, em favor de uma crítica generalizante da “classe média”. Perde-se não só o impulso para a organização de pressupostos a uma crítica da indústria fonográfica, mas também a diferenciação analítica dos interesses políticos divergentes no campo desta “classe média”, e de quebra os pontos de apoio crítico internos à indústria fonográfica. Sem falar na perda de legitimidade, visto que a crítica generalizante à classe média, da qual não se pode esperar nenhuma salvação, elimina em última instância o próprio trabalho crítico de Tinhorão – que esperava ordenar as coisas para seu público-alvo, como vimos.

Por outro lado, discretamente, o que a bem da verdade nunca foi do feitio de Tinhorão, a argumentação do livro chegava a um ponto chave do problema: ao discutir o caráter específico de “povo” no Brasil, encontrando na passagem do escravismo para o trabalho assalariado seu cerne, o Autor estava interessado em determinar o fundamento social da experiência da “música popular”, ou, nos termos mais afeitos ao propósito do livro, tratava-se de indicar seu ancoramento na luta de classes. É um caso interessante de síntese do problema, que costumava ser negligenciado à mesma época nos debates em torno do nacional-popular: quem é o “povo” no Brasil? Avaliação necessária, quanto mais porque o objeto imediato de Tinhorão levava em seu nome o qualificativo “popular”. Celso FREDERICO (1998) afirma que os debates sobre cultura nas esferas do PCB na antevéspera do golpe civil-militar de 1964 chegaram a uma proposição original de nacional-popular, antes mesmo do contato com os escritos de Gramsci sobre o assunto. Obviamente, ela se amalgamava com a perspectiva de “frente ampla” determinada pelo partido. Ou seja, neste contexto nacional-popular poderia ser, além de um nó cultural da circunscrição nacional da luta de classes, uma categoria que possibilitava a confusão entre “povo” e “nação”, reduzindo o primeiro ao segundo bem a um estilo antiimperialista regressivo, em que a luta de classes perde qualquer poder cognitivo. Logo, “povo” era igual a “brasileiro”, bem ao estilo que uma

---

1960, Rafael VILLAS BOAS. *Embates e “aberturas”*: um estudo sobre a presença popular na cena e na tela brasileiras. *Do teatro político da década de 1960 ao humor televisivo contemporâneo*. (2004).

“frente ampla” poderia sugerir num momento de derrota à esquerda.<sup>16</sup> E “popular”, por consequência, se torna algo que diz respeito exclusivamente à “nação”, deixando para trás a cisão social que a fundamenta. Nos termos de Roberto (SCHWARZ, 1992)<sup>17</sup>, tratava-se de um argumento mais antiimperialista do que anticapitalista. É certo que Tinhorão deslizava por entre esta confusão categorial. Seu nacionalismo criava dificuldades para entronizar o problema mundial da música popular em torno da lógica da luta de classes – a nação como mediação da luta de classes, neste caso, significava um anteparo contra a política imperialista dos EUA, entendida pelo viés da hegemonia de estilos no campo da indústria fonográfica. Para dar um exemplo, o jazz, em nenhuma situação, poderia ser entendido como algo além de “propaganda do imperialismo norte-americano”, ou, ao menos, que carregava em si contradições estéticas que eram capazes de sugerir novas articulações na luta de classes – o jazz era sempre a expressão da invasão norte-americana, o que implicava em dizer que qualquer aproximação musical com este era uma capitulação frente ao imperialismo. Por outro lado, em Tinhorão a compreensão da “música popular” pelo viés da luta de classes precedia o embate contra o imperialismo norte-americano – em termos práticos, a “Introdução ao debate” (primeira parte do livro), que vai tratar o samba e a marcha como produtos urbanos, se apresentava como o fundamento conceitual à discussão dos “Problemas” (segunda parte do livro), onde se concentravam os textos de ocasião contra a bossa nova e adjacências. Portanto, na equação “música popular brasileira”, o que determinava seu caráter não era nem a nação, nem a música, mas primeiramente o “popular”; e este se apresentava necessariamente sob a compreensão da luta de classes.

---

<sup>16</sup> Convém notar, para efeitos conceituais ainda interessados na luta contra-hegemônica, que aqui e ali os documentos do PCB justificavam a política que concebia a “burguesia nacional” como a vanguarda da revolução necessária e possível naquele momento, nos termos de uma “frente única”. A diferença entre “frente única” e “frente ampla” (ou “frente popular”) fundamenta concepções políticas completamente diferentes, para além das desavenças entre trotskistas e stalinistas. Enquanto uma “frente única” contaria, sob o comando político do partido comunista, com a participação de diversos setores da classe trabalhadora, mesmo os que não estavam que ligados àquele, uma “frente ampla” colocava o partido comunista em relação direta com a assim chamada “burguesia nacional” – e, da maneira como ficou concretizada no Brasil, as classes trabalhadoras ficaram a reboque do poder instituído desta burguesia, o que se convencionou chamar, no jargão de época, de reboquismo. Se, de um lado, a diferença se baseia nas classes sociais com que se determinariam relações políticas (o que será sempre questionável quando se trata de definir esta categoria de “classe trabalhadora” e seu viés político), o aspecto central do problema se determina na posição política que o partido comunista assume na coalizão. Ou seja, é preciso reconhecer que o PCB nunca estivera no comando de uma “frente única”, quanto mais porque sua relação com o trabalhismo, mesmo quando patente ao nível das “bases”, sempre esteve abaixo dos interesses de cúpula. Mas, isso não significa dizer que a crítica à concepção pecebista de “frente única”, que na verdade era uma política de “frente ampla”, se desfaça da noção de que as condições nacionais da luta de classes precisam ser compreendidas muito pelo contrário, como veremos.

<sup>17</sup> O texto de Schwarz foi publicado originalmente em francês, em 1970.

Qual era, então, o segredo deste imbróglio? A questão estava na adaptação conflituosa do modelo de compreensão hegemônico (ou melhor, vanguardista) da luta de classes à experiência brasileira. A relação do “sujeito histórico revolucionário” com as categorias do operário e do camponês, quando contrastados com a experiência nacional supostamente feudal ou pré-capitalista, entendida assim sob a rubrica das etapas de evolução social rumo ao socialismo, não se ajustavam nem com as posições políticas nem com a estrutura social. As lacunas eram enormes, e como continuavam incomodando no cotidiano político (principalmente quando eram jogadas para debaixo do tapete), retornavam como problema a ser resolvido a torto e a direito. Para efeitos didáticos, retenha-se, por exemplo, a subjetivamente humilde e objetivamente vexatória declaração de Jacob Gorender sobre o assunto, que só poderia vir de um personagem com firmeza, caráter e honradez políticas do autor de *Combate nas trevas*. Gorender afirma que viu crescer a importância do livro *A revolução brasileira*, publicado por Caio Prado Jr. em 1966, nos debates clandestinos em fim dos anos 1960 e início dos 1970. No livro em questão, Caio Prado Jr. estava colocando a serviço da luta política o conhecimento acumulado sobre a experiência brasileira expresso em livros como *Formação do Brasil Contemporâneo*, de 1942, e *História Econômica do Brasil*, de 1945. Ou seja, tratava-se de um livro em que a experiência brasileira era convocada para dar sua palavra nos debates sobre a luta dos comunistas. Assim, diante dos problemas colocados nas reuniões de que participava, a partir do livro de Caio Prado, Gorender foi corajoso em afirmar, passados já 20 anos, que para aquilo ele “não tinha respostas satisfatórias”. Diz Gorender: “Reconheci minha ignorância sobre a história da sociedade brasileira e assim nasceu o projeto de um estudo historiográfico sistemático” (Gorender, 1987: p. 78). Visto assim, podemos achar que se trata apenas de um *mea culpa* sem importância maior, ou autocrítica absolutamente individualizada. Mas, se levarmos em conta que Gorender era um nome importante na política comunista e que o tal estudo sistemático redundou em *O escravismo colonial*, um marco na historiografia brasileira (ombreado-se, diga-se de passagem, com os trabalhos uspianos sobre o assunto que apareceram na primeira metade da década de 1960, sendo, contudo, fruto de um militante orgânico, longe da academia), podemos inferir que o problema não se restringia a Gorender. Na verdade, o que nos importa é que Gorender aponta para uma *dificuldade objetiva* da política comunista, posto que esta em um dado momento passasse a seguir o receituário pronto e acabado da revolução por etapas, que colocava o Brasil na posição de país feudal e os comunistas brasileiros na obrigação da luta pela revolução burguesa. Neste caso específico da política comunista, a noção de “popular” passa a ser o nome (eufemístico) que esconde a dificuldade objetiva de categorização da estrutura social brasileira e a conseqüente intervenção política.

Nos melhores casos, em que o receituário dogmático das etapas não dirigia o tom, “popular” era uma síntese profícua desta tensão em que a luta camponesa, os desempregados, o racismo, entre outros, não cabiam com justeza na camisa de força que a categoria de proletariado se tornara, endurecida pelo progressismo peculiar de certas vertentes comunistas. Seria de se esperar, portanto, que na área da cultura os descompassos saltassem para primeiro plano. A “zona de compromisso” do nacional-popular era uma das formas de aparição do problema, por meio de uma tentativa de síntese das tensões políticas aí implicadas. De alguma maneira, isso acaba por sofrer refração e reflexo da política de “frente popular” no campo da cultura. Neste, a noção de “popular” é fundamentada por uma dimensão concreta que contrasta com o modelo clássico de explicação da revolução e seus agentes políticos e sociais que acompanhavam o pacote da “frente popular”, quanto mais porque a implicação da burguesia no processo, sob o aval do qualificativo nacional, embaralhava o problema por completo. Enfim, o campo da cultura era um manancial de argumentos para colocar em perspectiva crítica os elementos conceituais da política de “frente popular”.

E era aí que o trabalho de Tinhorão se fundamentava. Os problemas de seu objeto, cuja determinação era o “popular”, estavam em relação direta com as tensões políticas que gravitavam em torno das lutas populares de então, respondendo especificamente a desacertos da política comunista com a prospecção de alternativas. Com isso, Tinhorão acertou em cheio o problema: para quem estivesse interessado em compreender as determinações da luta de classes no Brasil, o samba, como expressão originária da “música popular brasileira” (ainda sem maiúsculas), era (e ainda é) um objeto privilegiado, pois ali se entroncavam feixes históricos fundamentais deste processo. O descompasso de temporalidades na luta política e na estrutura social em que esta ocorre saltava a primeiro plano quando Tinhorão abordava o samba por um viés do problema que se determinava pela noção de luta de classes. Mas, daí, a categoria do “popular” não era tão-somente um arrazoado de arcaísmo, que as vanguardas política e artística (nem sempre de comum acordo; aliás, raras vezes do mesmo lado) pretendiam superar; mesmo que a posição de Tinhorão contra a modernização seja passível de crítica, não se justifica sua inclusão no rol de defensores da paralisia conservadora. A avaliação do trabalho de Tinhorão depende da compreensão de que estamos diante de uma questão de método. Seu interesse não era outro senão a reavaliação das categorias sociais pelo viés do materialismo histórico de Marx, tomando como objeto uma produção cancional que se determinava de forma ambivalente pela categoria do popular. Tinhorão, por sua proposição política, não estava disposto a abrir o leque da categoria popular até transformá-la em um significado vazio. Por outro lado, não se desfazia de seu conteúdo político forte,

mesmo que ele parecesse em contradição com a percepção política comunista de que o substrato popular precisaria ser superado em favor da causa revolucionária. Com seu argumento, Tinhorão apontava esta contradição básica na política comunista que, interessada em fazer valer a luta pela revolução, se via na obrigação de superar os arcaísmos determinantes da sociedade brasileira, encontrando, bisonhamente, o aliado preferencial na burguesia nacional e não na causa popular. Esta última, só servia como aparato, ou um produto em que forma e conteúdo eram dissociados e utilizados quando convenientes. Tinhorão vai encontrar conteúdo político na própria estrutura do samba (como um dos representantes das contradições próprias à música popular) e firmar a necessidade de sua defesa enquanto a modernização não for universal.

Nisto, a “abordagem sociológica” era uma alavanca formidável, mas a insistência nela como método absoluto negligenciava exatamente o que poderia ser mais crítico daí por diante: a saber, o que o samba, em seus aspectos especificamente musicais, pode ensinar sobre (e para) a luta de classes. O esquema mais ou menos rígido da “abordagem sociológica” atravancava outros argumentos sobre a própria constituição da luta de classes no Brasil. Acontece que o objeto de estudos a que Tinhorão resolve abraçar não se submete assim tão fácil, e as contradições próprias do argumento de Tinhorão eram a desinência do descompasso entre o modelo comunista de então e a situação concreta. E é esta que decide, de sorte que uma maneira de compreender o problema pode passar pela mediação do samba, como se desprende do trabalho de Tinhorão, que exige, por isso mesmo, uma superação dialética. Esta superação está, como veremos, no reconhecimento da especificidade cancional do objeto.

Mas, se tinhorão apontava para uma solução interessante, de corte radical, quando o assunto era o “popular”, ele escorregava quando tratava com excessivo desdém a “classe média”, desmerecendo inclusive àqueles que, como ele, miravam a “conversão ideológica” dentro dos meios produtivos disponíveis, pressupondo a hipótese de internalizar no terreno de acumulação do capital a luta política, o que era de algum modo o próprio projeto da atividade jornalística de Tinhorão.<sup>18</sup> Assim, a “abordagem sociológica” de Tinhorão, exatamente por pecar em seu interesse imediato (qual seja, o de apresentar uma fisionomia social do Brasil por meio da música popular), na medida em que organiza um arcabouço conceitual que perde a complexidade da feição social brasileira, dá a demonstração cabal de sua fraqueza: o estudo de um objeto cancional, ainda que em sua aparição na indústria cultural, engendra conhecimento crítico quando se debruça sobre sua estrutura estética em

---

<sup>18</sup> Além de que, não custa perguntar: onde é o lugar em que se está fora do processo de acumulação do capital?

tensão com o processo social. Esta fraqueza é também indicativa do momento histórico a que os textos de Tinhorão responde, principalmente porque demonstra a dificuldade em fundar a perspectiva do povo como sujeito histórico na experiência musical diante da ditadura militar. Naquele instante em que a classe média intelectualizada foi “poupada” da violência repressiva dedicada àqueles que estavam efetivamente na organização política popular (cf. SCHWARZ, 1992), os apontamentos de Tinhorão valiam como a configuração do resultado histórico em que a esquerda não conseguia reconhecer a sua derrota. Ainda que a convicção de que o povo deve ser encarado como sujeito histórico de suas ações estivesse na base dos raciocínios de Tinhorão, isto não possibilitou que ele desdobrasse argumentos que não enrijecessem as possibilidades musicais (portanto, políticas) da classe média diante do quadro desolador, posto que estas mesmas jogassem sua última aposta naquele exato instante. Isto impossibilitou Tinhorão de perceber que seu público, a que ele destinava o melhor de seus argumentos, foi constituindo massa crítica suficientemente perigosa ao status do regime militar, *a despeito do PCB*, a ponto de à classe média também ser dedicada o AI-5. Quer dizer, ao mesmo tempo em que Tinhorão apontava para o estatuto do povo como sujeito histórico, perdia o cerne em que as contradições políticas da luta de classes poderia encontrar solução. Os acontecimentos davam razão a Tinhorão, que apontava o desacerto na articulação entre classe média e camadas populares, porque esta se esgotou despreparada para enfrentar a violência, ao mesmo tempo em que, no campo específico da produção artística, a política da forma mostrava cansaço diante da indústria cultural. De qualquer modo, o conteúdo crítico que se pode retirar das canções não se resume a sua posição social inicial, e aí Tinhorão perdia o pé. Estava aí na experiência histórica de então o catalisador da lacuna do método crítico de José Ramos Tinhorão.

#### **4. Qualidade social, determinação e dialética: uma questão de método.**

A guisa de criticar a necessidade de organizar parâmetros gerais para uma “sociologia da música”, Adorno apresenta a necessidade de compreender qual é a *qualidade social* da música. Sugerindo que a sociologia da música deve observar seu objeto “por dentro” e “por fora”, ADORNO (1982. p. 259) afirma que “[a] significação social que habita a música em si mesma não é idêntica à sua posição e função social”. Isso significa dizer que entre estas existe uma tensão, que é aquilo que deve importar para o sociólogo ou historiador da música. A “abordagem sociológica” de Tinhorão estava longe desta nuance dialética do problema. Para racionar sobre isso, podemos recorrer à *História Social da Música Popular Brasileira* (TINHORÃO, 1998) como porta de entrada aos meandros do método crítico de Tinhorão. Ao

acompanhar os primeiros parágrafos de cada capítulo do livro, não será surpresa que a esmagadora maioria comece com alguma consideração quanto à política ou à economia. Assim começa, por exemplo, o capítulo dedicado ao “individualismo, viola e canção”:

Quando o Brasil foi descoberto, em 1500, as manifestações culturais que se tornaram típicas das cidades – entre elas a música dirigida à distração urbana, mais tarde chamada genericamente de música popular – estavam apenas despontando como algo novo nos principais centros do próprio país descobridor (Idem, p. 17).

Em princípio, este que é o primeiro capítulo do livro Tinhorão indicaria a invalidez da regra sugerida acima, e iniciaria seu texto com uma argumentação que busca versar sobre os problemas culturais e musicais de seu objeto. Mas, logo abaixo, no segundo parágrafo, Tinhorão continua:

*Na verdade*, saída da era medieval, onde a economia baseada na exploração da terra privilegiava o mundo rural e seu estável sistema de relações pessoais regulado pelo costume, a Europa mal começava a estruturar as formas de vida urbana surgidas com a realidade do predomínio do capital sobre o trabalho, que agora procurava disciplinar os novos tipos de relações com a impessoalidade da lei (Ibidem. Grifo meu).

O parágrafo segue até culminar com a questão que lhe interessa: afirmar que a nova ordem estabelecida reduzia “o direito coletivo forjado pela antiga economia rural a uma lista de deveres e obrigações individuais” (ibidem). Ou seja, do interesse inicialmente voltado para o problema musical, o argumento se desdobra em um resumo expositivo de teses sobre o estatuto jurídico da economia pré-capitalista. Isto posto, Tinhorão conclui:

O resultado deste novo quadro de vida urbana sob o moderno regime de relações de produção pré-capitalista – que assim tendia a abolir o interesse coletivo em favor da particularidade expressa, caso a caso, na letra da lei – iria fazer-se sentir também no campo cultural. É que, enquanto os cantos e danças do mundo rural continuavam a constituir manifestações coletivas, onde todos se reconheciam, a música da cidade – exemplificada no aparecimento da canção a solo, com acompanhamento pelo próprio intérprete – passou a expressar apenas o individual, dentro do melhor espírito burguês (Idem, p. 17 e seq., grifo meu).

O interesse de Tinhorão pelo processo de urbanização de Portugal é justificado pelo fato de que “do ponto de vista da história sócio-cultural os duzentos primeiros anos da colonização brasileira nada mais representam do que uma reprodução (com pequenas variantes locais) da realidade da vida na metrópole” (Idem, p.18). Daí em diante, o capítulo se esmera em apresentar este quadro sócio-cultural do processo de urbanização em Portugal, de sorte que o aspecto cancional do problema aparece como um entre outros no espectro

cultural em questão. O apontamento histórico do surgimento da “canção solo” é tratado a título de ilustração do processo determinante – portanto, entendido na forma de “resultado que se fez sentir no campo cultural”. Não há reciprocidade entre as partes, e a identidade levemente aludida no texto, que permitiria colocá-las em tensão com vistas à produção de conhecimento crítico, é subsumida a “resultados”. Com os fatos dados, resta ao crítico o apontamento das determinações, em que é preciso reconhecer o nexos social, que tudo justifica, compreendido como o ambiente cultural a ser enquadrado, para imediatamente apresentar seu resultado musical como ilustração. Este é um exemplo claro em que a dialética é entendida primeira e decisivamente segundo a rigidez de componentes sociais dados.

Os vários capítulos do livro (todos fartamente documentados, escritos de maneira clara e lúcida, por certo trabalho de primeira grandeza no campo de estudos da música popular brasileira) seguem na mesma trilha, de sorte que argumentações, descobertas, elucidaciones etc. etc. redundam inevitavelmente na justificativa social do problema, da qual não vem ao caso duvidar, mas que não recebe de volta nenhum combate de sua figuração estética e sua elucidación analítica. Aquilo que poderia denotar espaço crítico reduz o escopo dos achados a seus fundamentos já conhecidos, sem que disso estes mesmos possam ser reavaliados criticamente por sua feição cancional. Assim, organiza-se em Tinhorão a impossibilidade de uma análise da *mediação cancional do processo social* ou mesmo da *identidade entre forma cancional e processo social* em favor de uma compreensão da *determinação imediata da forma cancional pelos processos políticos e econômicos*, que disso não saem confrontados. É como se o conhecimento da música popular servisse apenas para corroborar o que já sabemos sobre a história política, econômica e social do Brasil, que não passa por um processo de avaliação crítica de seus pressupostos por meio de um confronto com a história de um de seus resultados, qual seja, a música popular – ou seja, há uma paralisia da dialética entre formas estéticas e processos sociais em favor da afirmação da determinação daquelas por estes.

Como é possível perceber ao longo dos textos de Tinhorão, esta decisão metodológica é oriunda de uma convicção política, o que ele não faz questão nenhuma de mitigar, muito pelo contrário. A negativa a uma dialética que presidiria o raciocínio crítico sobre as relações entre processo social e formas estéticas (ou sua compreensão rígida baseada na determinação) é oriunda da convicção de que o capitalismo imperialista engendra uma situação em que as formas (também musicais) internacionais se sobrepõem à cultura nacional, a que se deve resistir. O método de detecção dos fluxos de determinação social das formas estéticas é uma maneira de atinar para o problema e dar um caminho de enfrentamento, segundo a argumentação de Tinhorão. Ela, porém, não buscou se

compreender como resultado histórico das lutas políticas, a que aquele engajamento contra o qual Tinhorão escreveu, apontando sua filiação contraditória à indústria cultural ao mesmo tempo em que perdeu suas potencialidades críticas, era um resultado que nos dá lastro e exige o combate de idéias. Se o método dogmático de Tinhorão foi um dos únicos que deu condições de apontar para a natureza social da experiência musical brasileira, reconhecendo nela mesma este fundamento, ele por outro lado, por uma decisão diante do engajamento e do contexto político que aplainava os contrastes, desdenhou destas mesmas características internas como campo de crítica social – para estas, bastava a determinação imediata. Assim, para se fazer jus ao marxismo inerente ao argumento de Tinhorão, é preciso atinar, caso a caso e no todo, com a tensão dialética que definem o processo. É por isso que, malgrado seus resultados, os argumentos de Tinhorão ainda são um exemplo (a ser contrastado) para aqueles que pretendem se debruçar sobre a experiência musical brasileira.

### **Bibliografia**

- ADORNO, Theodor. Introdução à Sociologia da Música. In: BENJAMIN, Walter et alli. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1982.
- BASTOS, Manoel Dourado. **Passagens da afirmação tropicalista**. Brasília: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, 2004.
- BASTOS, Manoel Dourado. Permanência da promessa de felicidade: um esquema interpretativo da nota de classes da “linha evolutiva” musical brasileira. **Fênix**: Revista de História de Estudos Culturais, v. 05, n. 4, p. 1-17, out./nov./dez. 2008.
- BRAGHINI JUNIOR, Lunde. **Implicações estruturais do subdesenvolvimento no debate dos anos 60 sobre comunicação**. Brasília: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, 1997.
- CANDIDO, Antonio. Radicalismos. **Estudos Avançados**, v. 4, n. 08, p. 4-18, jan./abr. 1990.
- CANDIDO, Antonio. Radicais de Ocasão. In: **Teresina etc**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DEL ROIO, Marcos. **A classe operária na revolução burguesa**. A política de alianças do PCB: 1928-1935. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.
- FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim (org.). **História do Marxismo no Brasil**: Vol. III: Teorias, Interpretações. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.
- GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada**: a experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, n. 47, p. 127-162, 2004.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

LAMARÃO, Luísa Quarti. **As muitas histórias da MPB**: As idéias de José Ramos Tinhorão. Niterói/RJ: Dissertação de Mestrado, Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2008.

LORENZOTTI, Elizabeth. **Tinhorão, o legendário**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal**: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes, 1994.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917- 1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: Editora UFRJ, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política – 1964-1969: Alguns esquemas. In: **O pai de família e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: um tema em debate. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966. (3ª. Ed. São Paulo: Editora 34, 1998.)

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

VELOSO, Caetano. **Primeira Feira de Balanço**, 1966. Disponível em <http://www.caetanoveloso.com.br>

VILLAS BOAS, Rafael Litvin. **Embates e “aberturas”**: um estudo sobre a presença popular na cena e na tela brasileiras. Do teatro político da década de 1960 ao humor televisivo contemporâneo. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, 2004.

Artigo recebido em 10/03/2011

Artigo aceito em 25/07/2011