

Um marxismo desconcertante¹

Método e crítica em José Ramos Tinhorão

Manoel Dourado Bastos²

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 diretamente deste maniqueísmo reducionista surgiram os principais escritos sobre música popular brasileira –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. Para caracterizá-lo sabemos, por exemplo, que Tinhorão militou durante muito tempo nas redações de jornais, criando polêmicas com os principais nomes da música popular brasileira. Sabemos também que Tinhorão se entende por *marxista*, sendo comunista convicto, nacionalista, mesmo que isto não esteja explicitado em lugar nenhum de seus principais textos. Porém, tal filiação, metodológica e prática, não explica 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”, em que *fatos sócio-históricos* – entendidos na maioria das vezes em sua contingência econômica e política – determinam imediatamente músicos, canções, estilos etc. Os exemplos deste marxismo tosco e vulgar pululam pelos principais trabalhos de nosso Autor e são seu fundamento conceitual – o que sempre deu, de forma

¹ Este texto, uma versão reduzida de argumento construído ao longo do processo de doutoramento, se insere no âmbito do trabalho coletivo do grupo Literatura e Modernidade Periférica, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, bem como do Núcleo de Pesquisas História e Linguagens Artísticas, do Departamento de História da Universidade Estadual Paulista, campus de Assis.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Unesp/Assis. Bolsista Fapesp.

imediate e apressada, motivos de sobra para a crítica contra Tinhorão. Por isso mesmo, desconcerta reconhecer que este mesmo Tinhorão já havia percebido pelo menos desde a década de 1960, no instigante livrinho *Música Popular: um tema em debate* (Tinhorão, 1966), que o problema a ser compreendido neste campo de análise está na *contradição* entre as formas poético-musicais da canção e as estruturas sócio-históricas. Certamente, tal intuição chegou apenas ao ponto em que o imediatismo reducionista do método 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 poético-musicais de canção. Por exemplo, ao explicar sua “posição intelectual” na introdução ao livro acima citado, Tinhorão (idem: 06) apresenta, 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 representar 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 (...).”

Por certo, o trecho é linear e maniqueísta. Seu tom irônico dificulta à primeira vista a compreensão da relação que Tinhorão tinha com o problema do desenvolvimento enquanto categoria de análise sociológica e econômica e sua refração problemática para o campo da cultura. Mas, é preciso reconhecer que aí se apresenta um notável programa de estudos sobre um objeto que pede o combate de idéias e a organização de critérios críticos, 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. 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 poético-musicais de canção e processo social. Possivelmente, foi exatamente tal maniqueísmo

da “abordagem sociológica” que garantiu a Tinhorão uma assertiva lúcida e determinante como a citada acima – a indicação da contradição social como motor da música popular brasileira –, ainda que as conseqüências argumentativas sejam frustrantes.

Pretende-se aqui reconhecer em textos seminais de Tinhorão pontos explicativos de seu método crítico, em que as conseqüências poderiam ser outras, ao encaminhar dialeticamente seus argumentos de forma *mediada*. Além disso, espera-se ressaltar o caráter de *revelação* que os caminhos de pesquisa adotados por Tinhorão adquirem diante do processo sócio-político tenso que se adensa nos anos 1960. 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 –, não se subjuguem aos caprichos da indústria fonográfica.

2. UMA EXPERIÊNCIA CRÍTICO-MUSICAL DA DITADURA MILITAR: O POVO COMO SUJEITO HISTÓRICO.

A resistência de Tinhorão em não conceder comentários positivos à bossa nova como realização de interesse da música popular brasileira, um dos principais pontos de desavença em seu trabalho, tem um fundamento histórico que dá sentido mais exato e penetrante ao marxismo desconcertante e vulgar de seu método crítico. Além do engessamento na compreensão dos antagonismos sociais que separam as classes e as colocam em litígio, em Tinhorão permanece como motor teórico o destino histórico das lutas políticas e suas frustrações que animavam a esquerda brasileira nos anos 1960. Quando Tinhorão contrapõe à modernidade bossanovista o “samba quadrado” de Nelson Cavaquinho, contraposição essa cheia de interesse, não se trata somente de uma falta de percepção quanto à modernidade do próprio Nelson Cavaquinho, como também 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 do interesse que certa parcela da “classe média” passou a nutrir pela “cultura popular”. Como era de se esperar, não era outro o público intuído por Tinhorão (idem: 13, grifo meu) para seus textos.

“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 conseqüência do seu rompimento com os conceitos e preconceitos da elite dominante –, quer-nos parecer que esta tentativa de interpretação se tornava inadiável*”.

Ainda que não seja caloroso com o intento da juventude universitária de classe média, Tinhorão reconhece que seu livro resulta da politização de interesse popular daquela, ao buscar dá-la uma diretriz. Ou seja, o impulso de seu trabalho crítico é oriundo da classe média politizada e desta pretende ser um guia – é aí que o trabalho de Tinhorão ganha sentido. Para ser mais preciso, o fundamento primeiro do trabalho de Tinhorão está intimamente ligado com o interesse à esquerda de definição conceitual e política do que seria “povo” no Brasil e de que forma os intelectuais poderiam se relacionar com este – ou seja, pelo viés cultural trata-se do universo em torno do CPC-UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), com cujo universo Tinhorão esteve mais ou menos relacionado, para o bem e para o mal.

Mais a frente, porém, Tinhorão não perde a oportunidade de espinaftrar os artistas envolvidos com o show *Opinião*, um resultado do CPC-UNE após seu desmantelamento com o golpe. Sobra para todo mundo: o baião, que se apresenta nas autênticas composições do ingênuo João do Vale, é 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 é um oportunista, constantemente convidado para cantar em boates elegantes; e Nara Leão, mesmo bem intencionada, é obviamente a cantora de classe média, portanto, imediatamente determinada pela alienação inexorável. A crítica fundamental de Tinhorão (idem: 70) se baseia 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 ‘grupo 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”.

A crítica é contundente, pois pretende demolir as intenções políticas do show *Opinião* como mero momento de entretenimento, ou ainda a redução do engajamento a espetáculo. O importante aqui é que Tinhorão aponta para o limite mercadológico do trabalho musical, quanto mais em sua feição política, quando os imperativos econômicos se sobrepõem aos interesses estéticos e políticos. De fato, o cerne do problema parece estar na feição contraditória que o “caráter popular” assume diante da mercantilização de seus pressupostos. Porém, a medida analítica que Tinhorão encontra para balizar seu argumento está na suposta falta de caráter social da classe média, e assim a dinâmica complexa da indústria fonográfica estava completamente de fora do argumento, assim como o processo que levou a parcela dos artistas engajados a “fugir” para a indústria do entretenimento após o golpe militar de 1964. A postura de Tinhorão aponta para os problemas que determinam a lógica produtiva fonográfica, infelizmente sem os considerá-los em toda a sua complexidade.

A desconfiança categórica de Tinhorão contra a classe média tem por fundamento uma resposta para o debate corrente à época em torno do “nacional-popular”, ao firmar sua intransigência na defesa de um pressuposto “autenticamente popular”, que desconfia do caráter da “aliança de classes” que se entrega sem mais aos ditames da indústria cultural – ou seja, a evidente dimensão nacionalista de Tinhorão toma por medida a compreensão de que o “povo brasileiro” equivale a sua parcela pobre e espoliada, com corte racial preciso, definida a

partir da complexificação da sociedade de classes no Brasil, e para o qual a solução de integração à engrenagem do “mercado de bens culturais” era um desarranjo. Isto significa principalmente que Tinhorão advoga a posição de *sujeito* para o “povo”, o 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.³ Seu argumento, portanto, mesmo que semelhante em alguns pontos, difere daqueles do “Manifesto do CPC”⁴. Seu ataque ao problema se 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 popular e política. Indiretamente, o texto de Tinhorão aponta para uma dimensão de classe que dormitava nos debates 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 – e aqui seu principal achado. 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, 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.

A “abordagem sociológica” de Tinhorão, exatamente por pecar em seu interesse imediato, na medida em que organiza um arcabouço conceitual que perde exatamente a complexidade da feição social brasileira, dá a demonstração cabal de sua fraqueza: o estudo de um objeto musical, ainda que em sua aparição na indústria cultural, engendra conhecimento crítico quando se debruça sobre sua estrutura estética em 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 diante da ditadura militar. Naquele instante em que a classe média intelectualizada foi “poupada” da violência repressiva dedicada àqueles que estavam

³ 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, 1997.

⁴ Para uma discussão em torno do texto de Carlos Estevam Martins, cf., entre outros, Miliandre Garcia, 2007.

efetivamente na organização política popular⁵, 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) diante do quadro desolador. Sua resposta era *nostálgica*, e assim, na mesma medida em que à classe média estava vedada a participação musical que não redundasse em embuste, ao povo restava o imobilismo que, entendido por necessidade de resguardo, em última instância sugeria sua total impossibilidade de atuação política diante dos desmandos de generais.

3. DETERMINAÇÃO E DIALÉTICA: UMA QUESTÃO DE MÉTODO.

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: 17).

Em princípio, neste 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 (idem) 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”.

⁵ Cf. Roberto Schwarz, 1992.

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” (idem). 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 (idem: 17-18, grifo meu) 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”.

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: 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 poético-musical 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. 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.

Os vários capítulos do livro seguem na mesma trilha, de sorte que argumentações, descobertas, elucidacões 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. 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 poético-musical. Assim, organiza-se em Tinhorão a

impossibilidade de uma análise da *mediação ou identidade entre forma poético-musical e processo social* em favor de uma compreensão da *determinação imediata da forma poético-musical pelos processos políticos e econômicos*. 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.

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 é oriunda da convicção de que o capitalismo imperialista engendra uma situação em que as formas (também musicais) internacionais se sobrepõem à cultura nacional, processo 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.

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 define o processo. É por isso que, malgrado seus resultados, os argumentos de Tinhorão ainda são um exemplo (a ser contrastado) para aqueles que pretendem compreender a experiência musical brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

BRAGHINI JUNIOR, Lunde. *Implicações estruturais do subdesenvolvimento no debate dos anos 60 sobre comunicação*. Brasília, 1997. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Ed. da Fundação Perseu Abramo, 2007.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política – 1964-1969: alguns esquemas”. _____. *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.