

A IDÉIA DE INTERCÂMBIO CULTURAL NOS ESTUDOS DE JOSÉ RAMOS TINHORÃO EM PORTUGAL

Cícero Francisco Barbosa Junior
Mestrando em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
E-mail: cicerofbj@gmail.com

Palavras-chave: Elites. Modernização. Cidade.

É muito comum quando se pensa em um estudo de José Ramos Tinhorão lembrar-lo como crítico do mercado fonográfico e são raríssimas as oportunidades em que é encarado seu trabalho como pesquisador (principalmente as que fazem referência à Bossa Nova,¹ em destaque os artigos que foram escritos no *Jornal do Brasil*²). Quase nunca se discute outros temas que ele aborda: como o intercâmbio cultural entre classes sociais, algo muito recorrente em sua obra, principalmente nas relações envolvendo Brasil e Portugal.

O crítico da cultura, segundo o filósofo Adorno (2002),

não está satisfeito simplesmente com a cultura, mas deve unicamente a ela esse seu mal-estar. Falando como se fosse o próprio representante de uma natureza imaculada ou de um estágio histórico superior, mas é necessariamente da mesma essência daquilo que pensa ter a seus pés (ADORNO, 2002, p. 75).

Tinhorão, por estar à frente desta profissão por muitos anos, deve saber muito bem o que Adorno quis dizer com “mal-estar” e a partir da década de 1980 passa a se dedicar às pesquisas históricas sobre cultura popular.

Para entender melhor o que seria essa idéia de intercâmbio cultural entre classes sociais, seja o que o lingüista russo Mikhail Bakhtin (1995) nomeie de dialogismo, pois segundo ele,

¹ José Ramos Tinhorão classifica a Bossa Nova como New Brazilian Jazz, da maneira como foi apresentada no histórico show em Nova Iorque, em 1962 no Carnegie Hall. “A estrutura da forma de tocar – especialmente o samba – através da interpolação de improvisações do cool jazz pode fixar-se após a criação ao violão de João Gilberto”. TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 68-69.

² José Ramos Tinhorão escreve para o *Jornal do Brasil* a partir de 1961, onde são publicados seus artigos até 1982. Primeiramente escrevia na coluna “Primeiras lições de samba”, depois seus escritos passam a ser sobre o mercado fonográfico, mas especificamente à partir de 1974. LAMARÃO, Luiza Quarti. *O veneno de José Ramos Tinhorão: nacionalismo e marxismo na crítica musical*. 2007. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

o diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui senão uma das formas, das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra diálogo num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação, de qualquer tipo que seja (BAKHTIN, 1995, p. 123).

E em seu estudo sobre a cultura popular ele explica que sua principal qualidade é estar ligada mais profunda e estreitamente às fontes populares, fontes que determinam o conjunto de sistema de imagens, assim como sua concepção artística (BAKHTIN, 1987, p. 2). A cultura popular estaria em constante diálogo entre as classes sociais, assim como a voz, se projeta e se interage criando um emaranhado de referências praticamente impossíveis de estancar:

o estudo do diálogo permitirá iluminar melhor e mais profundamente muitos fenômenos da língua que se manifestam mais plena e nitidamente no discurso dialógico, no qual se revela a natureza da linguagem como meio de comunicação e como arma de luta (BAKHTIN, 2009, p. 11).

O italiano Carlos Ginzburg (2006) aborda também o conceito de dialogismo, embora nomeando esse termo como “circularidade” em sua pesquisa com os depoimentos do moleiro Menocchio na Itália do século XVI, explicando que ela seria como um relacionamento recíproco entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo.

O próprio José Ramos Tinhorão (2000) utiliza Bakhtin em seu livro “*A Imprensa Carnavalesca no Brasil – um panorama da linguagem cômica*” (esta obra foi resultado da sua dissertação do curso de pós-graduação em História pela Universidade de São Paulo e concluído no ano de 1999) chama a atenção para a linguagem falada do “povo” que se concilia com a aquela pronunciada pelas classes dominantes nas ruas, praças e feiras, propiciando assim um intercâmbio e quebrando com uma comunicação hierarquizada (que também foi favorecida pela dessacralização do latim pela Igreja Católica, permitindo a entrada da escrita cotidiana em seus registros), além da referência ao conceito bakhtiniano de “carnavalização”.

Em relação ao conceito de dialogismo/circularidade, poderíamos agregar aos estudos culturais: a idéia de cultura híbrida de Néstor García Canclini (1997), onde o ela seria consequência das tradições com o moderno, resultando em algo com que Jesús Martín-Barbeiro (2003) chama de mestiçagem, pois essas diferentes culturas acabam sempre somadas. Aliado aos dois, pode ainda nos remeter a situação de diáspora, onde Stuart Hall (1999) explica que as

identidades culturais sofrem transformações na medida em que ocorrem migrações, sejam elas de povos entre países ou em seu interior, caracterizando o processo de intercâmbio cultural.

Diversas obras de José Ramos Tinhorão estão imersas nessas questões, como *Música Popular: de índios, negros e mestiços* (1972), e que podemos ver que é aprofundada em *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens* (1988), *As Festas no Brasil Colonial* (1999), *A Imprensa Carnavalesca no Brasil (Um panorama da linguagem cômica)* (1999), *Domingos Caldas Barbosa* (2004). Em Portugal, serão lançados *Os Negros em Portugal - Uma presença silenciosa* (1988), *Fado. Dança do Brasil, Cantar de Lisboa* (1992) e *O Rasga: uma dança negro-portuguesa* (2005).

Uma das obras mais importantes do autor também explora o tema: *História Social da Música Popular Brasileira*, lançada em 1990 em Portugal e somente oito anos mais tarde lançada no Brasil. Nessa época dava-se a impressão de que ele era mais reconhecido no exterior do que em seu próprio país.

Marcos Napolitano (2006) chama atenção para a maneira de como ele era visto na década de 1970: como um estudioso que por muitas vezes tido como uma voz isolada e anacrônica por boa parte da crítica e dos músicos que dominavam a cena musical brasileira. Suas obras historiográficas, embora ancoradas em fontes primárias, são criticadas pelo tom panorâmico e pela linearidade que tem sido abordada por parte do pensamento acadêmico, cada vez mais especializado e aberto às discontinuidades da história e da memória. Porém, além da produtividade incessante, seus trabalhos quase sempre apontam para um procedimento de catalogação e comentários de fontes, explicando a música popular pelo viés de uma história social, enfatizando grupos sociais antagônicos, envolvidos na sua criação e no seu consumo (NAPOLITANO, 2006, p. 143).

Se nos anos 30 nascia a discussão em torno das questões históricas, sociológicas e estéticas da música popular brasileira, nos anos 50 se esboçava um pensamento crítico e musicológico (etnomusicológico). Nos anos 70 surge o lançamento de ensaios sobre a bossa nova e a tropicália que defendem a tese de “linha evolutiva” formulada por Caetano Veloso; publicações pela Fundação Nacional de Arte (Funarte), órgão ligado ao Ministério da Educação (MEC); e, o início da fase historiográfica da obra de José Ramos Tinhorão (1988).

Quando em 1972 é lançado o livro *Música popular: de índios, negros e mestiços* é que tem início uma nova fase seus estudos historiográficos sobre cultura popular. Sua inquietação

girava em torno de quando teriam começado as relações entre a cultura européia e as culturas africanas no Brasil, e que o levaram até os arquivos portugueses, em 1980, resultando para ele numa conclusão surpreendente:

o intercâmbio cultural europeu-africano começou muito mais cedo do que se imagina, e grande parte do que normalmente se estuda no Brasil nas áreas da religião, música, danças e folguedos populares como sendo uma tradição africano-brasileira constitui, na verdade, o prolongamento de uma herança negro-portuguesa (TINHORÃO, 1988, p. 46).

A continuação dessa pesquisa resultou em *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens* (1988), que tem uma parte dedicada à relação das batucadas do século XVIII e XIX: a fofa e o lundu com o fado. Que começa com a distinção das danças, cantos e ritmos de percussão de culto religioso e o com aqueles que seriam apenas destinados à diversão. Não demorou muito para que as festas tivessem participação de brancos e mulatos das camadas baixas das cidades e vilas, que por sua vez fizeram adaptações de formas melódicas – a viola – herdadas da cultura europeia (TINHORÃO, 1988, p. 46).

Essas influências das condições locais foram favoráveis aos brancos e mulatos brasileiros, que se apossaram dos *batuques* para compor novas formas de danças e cantos. Essas criações populares no campo (tradições folclóricas) e nas cidades (transformadas rapidamente pela indústria cultural), segundo Tinhorão, só pode ser estruturada a partir da realidade dessa mistura de influências crioulo-africana e branco-européias (TINHORÃO, 1988, p. 46).

O resultado dessas trocas e mútua influência resultariam na fofa, no lundu e no fado. José Ramos Tinhorão explica como as duas primeiras se caracterizavam e as suas transformações:

A fofa e o lundu pouco se diferenciavam, pois ambas tiravam dos batuques duas das contribuições negro-africanas que mais os distinguiam: os meneios de corpo julgados indecentes do Congo, na fofa, e a alegre irreverência das umbigadas de Angola, no lundu. E, além do mais, o único elemento coreográfico representativo da contribuição branco-européia (o castanholar de dedos dos bailarinos com os braços levantados para o alto, arqueados sobre a cabeça) aparecia tanto numa quanto noutra.

O que parece haver contribuído para a diversidade da evolução das duas danças talvez tenha sido o fato de a fofa ser sempre apenas dança, enquanto o lundu – neste ponto mais preso à sua origem negro-africana dos batuques – compreender o repetido canto de um estribilho geralmente marcado pelo ritmo de palmas, ao qual, com o passar do tempo, se iriam acrescentar estrofes acompanhadas de viola, fazendo nascer o lundu-canção (TINHORÃO, 1988, p. 50).

Para o musicólogo Ricardo Cravo Albin (2003),

o lundu (landum, lundum, londu) é dança e canto de origem africana introduzido no Brasil, provavelmente pelos escravos de Angola. (...) confundido inicialmente com o batuque africano (do qual proveio), tachado de indecente e lascivo nos documentos oficiais que proibiam sua apresentação nas ruas e teatro, o lundu, em fins do século XVIII, não era ainda uma dança brasileira, mas uma dança africana no Brasil (ALBIN, 2003, p 24-25).

Ele completa dizendo que a sua dança teria sido descrita como tendo certa influência espanhola (pelo estalar dos dedos como fossem castanholas) e ressalta que um ponto chave de sua evolução seria o acompanhamento marcado pelas palmas, num canto de estrofe-refrão típico da cultura africana, partindo para o lundu-canção, onde então passa a se destacar a figura do poeta Domingos Caldas Barbosa.

Para Tinhorão, o mulato carioca Domingos Caldas Barbosa é o primeiro brasileiro a divulgar um gênero de música urbana nacional em país estrangeiro. A data do seu nascimento seria 1740, filho de mãe angolana, seu pai o educou em colégio de jesuítas. Mais tarde foi recrutado e mandado a Colônia do Sacramento e teve que voltar quando está cidade foi tomada pelos espanhóis em 1762. De volta, entregou-se a vida boemia e entrou em contato com negros escravos. Com essa bagagem de vida chega a Portugal, por volta de 1775, e passa a se apresentar aos nobres da cidade do Porto e de Lisboa, onde são muito disputadas suas apresentações de lundus e modinhas (TINHORÃO, 1969).

Nesta época as relações entre Brasil e Portugal eram estabelecidas pelo Sistema Colonial, que estabelecia a exclusão comercial da colônia, o monopólio do fluxo mercantil era endereçado somente para a metrópole, que se impunha por uma forte política protecionista, que por sua vez exigiam ações de natureza fiscal e militar para serem concretizadas. A colônia tinha a finalidade de acelerar a acumulação primitiva de capitais, produzir excedentes por meio da comercialização dos produtos coloniais nos mercados europeus, sendo que os lucros iriam beneficiar a burguesia mercantil do Reino e a elite aristocrática, incrustada no aparelho do Estado. O círculo era completado com o abastecimento das necessidades coloniais com produtos produzidos na metrópole ou adquiridos nos mercados continentais, garantindo vantagens excepcionais (ARRUDA, 2001).

Para Caio Prado Júnior (2000), a colonização nesse ponto

toma aspecto de uma vasta empresa comercial, mais completa que a antiga feitoria, mas sempre com o mesmo caráter que ela, destinada a explorar os recursos naturais de um território virgem em proveito do comércio europeu. É este o verdadeiro sentido da colonização tropical, de que o Brasil é uma das resultantes; e que explicará os elementos fundamentais, tanto no econômico como no social, da formação e evolução históricas dos trópicos americanos (PRADO JUNIOR, 2000, p. 20).

Portugal estava animado com sua economia, o que também refletiu na área cultural, onde “D. Maria I criou numerosas escolas, tais como a *Academia Real da Marinha*, a *Academia Real de Fortificações, Artilharia e Desenho*, ou ainda a *Academia do Nu*, criada em 1780, em Lisboa e no Porto. Em 1796, foi organizada a *Real Biblioteca Pública da Corte e Reino*, embrião da futura Biblioteca Nacional de Lisboa” (BOURDON, 1973, p. 57).

Não podemos perder de vista que apesar de haver essas trocas culturais entre Brasil e Portugal, colônia e metrópole viviam tensões na área comercial, econômica e política. O aspecto de empresa só era quebrado nas horas de lazer das camadas populares, havendo uma integração étnica, musical. E

a experiência musical, produto e agente de cultura, é um agregado de imensas moléculas, complexas e diversas, que se atraem e repelem numa constante mobilidade. São Muitas vivências, são sensações, percepções, imagens, conceitos, juízos de diferentes origens e formados de diversos modos, envolvidos em processos conscientes, subconscientes ou inconscientes, que se integram num indivíduo e constituem corpos psíquicos (BRANCO, 1960, p. 39).

José Ramos Tinhorão acusa que o intercâmbio Brasil-Portugal na área da cultura popular é um dos aspectos menos estudados dessa relação, o que levaria a uma suposição implícita da interdependência das manifestações culturais populares nos dois territórios (TINHORÃO, 2001, p. 27). Para ele existem duas falhas nos estudos sócio-histórico-culturais que seriam:

a semelhança entre a composição étnica das baixas camadas de Lisboa e dos dois maiores centros urbanos da colônia – Salvador e Rio de Janeiro – até pelo menos o fim do século XVIII, e o dinamismo do intercâmbio entre o povo miúdo dos dois continentes, através da ida de escravos domésticos para Portugal, levados por famílias egressas do Brasil (TINHORÃO, 2002, p. 27).

Pois então seria essa identidade étnica bastante semelhantes das camadas populares brasileiras e portuguesas que permitiriam o aparecimento, em meados do século XVIII, de uma

nova dança vinda da colônia chamada lundu, sendo rapidamente absorvida pela sociedade da metrópole, chegando a transformar-se em número quase obrigatório do teatro de entremezes de Lisboa (TINHORÃO, 2007). Sendo que

a mais antiga referência expressa ao lundu conto e dança em Portugal aparece em um entremez atribuído a Leonardo José Pimenta e Antas, Os Cazadinho da Moda, de 1784. É a cena em que dona Tarela, filha do conservador velho Pandorga, ao ouvir vindo da rua o pregão da negra vendedora de caranguejos, sente “desejo” (estava grávida de seis meses). Pois tão logo entra a preta com sua mercadoria, o cabeleireiro chamado para atender ao casal (dona Tarela era casada com um casquilho ou grã-fino) convida a negra a dançar a fofa, o que ela aceita, mas preferindo o lundu. Depois da cena o dono da casa chega e exclama: chegou a minha casa a ser uma senzala! (TINHORÃO, 2007, p. 21).

E Tinhorão (2007) arremata:

Não havia dúvida, pois, de que se uma casa burguesa de Lisboa daquela segunda metade dos Setecentos chegava, em meio a umbigadas do lundu, a parecer uma senzala de negros, o ritmo dos lundus – que logo passariam a ser cantados à viola nos salões aristocráticos por um mulato brasileiro, Domingos Caldas Barbosa – não deixariam de incorporar as características básicas da dança de compasso binário e sincopas saltitantes (TINHORÃO, 2007, p. 21).

O reflexo desse intercâmbio cultural entre Brasil e Portugal abriria precedente e interferiria na evolução de outros de outros gêneros musicais, como por exemplo, o fado. José Ramos Tinhorão no decorrer de sua pesquisa possui extenso material sobre esse assunto e que faz parte desse processo dialógico consequência das semelhanças sociais e étnicas entre colônia e metrópole.

Esse processo talvez fosse em parte uma prévia do que Renato Ortiz (2000) chama de mundialização da cultura, onde ao contrário do pensamento de que o global faria com que as especialidades se encontrariam perdidas na sua totalidade, esse processo seria marcado por acontecimentos revelados no cotidiano. Justamente, é a questão da circularidade que se revela no dia-a-dia e que é o pano de fundo para as questões culturais que José Ramos Tinhorão fazia questão de sempre evidenciar nas relações que deram origem ao lundu e ao fado.

Referências

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

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARRUDA, José Jobson de Andrade. O sentido da colônia: revisitando a crise do antigo sistema colonial no Brasil (1780-1830). In: TENGARRINHA, José (Org.). *História de Portugal*. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Portugal: Instituto Camões, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

_____. (Volochínov) *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1995.

_____. Diálogo. In: MIOTELLO, Valdemir. *Dialogismo: olhares, vozes, lugares*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2009.

BOURDON, Albert-Alain. *História de Portugal*. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

BRANCO, João de Freitas. *Alguns aspectos da música portuguesa contemporânea*. Lisboa: Ática, 1960.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

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

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (190-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, Uberlândia, v. 8, n. 13, 2006.

ORTIZ, Renato. *Mundialização da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai...: a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

_____. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças folguedos: origens*. São Paulo: Art Editora, 1988.

_____. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *A imprensa carnavalesca no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2000.

_____. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. *O Rasga: uma dança negro-portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2007.