

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP

CÍCERO FRANCISCO BARBOSA JR.

**POLÊMICA ALÉM MAR**

**A IDÉIA DE INTERCÂMBIO CULTURAL EM JOSÉ RAMOS TINHORÃO NO  
BRASIL E EM PORTUGAL**

São Paulo

2011

Programa de Pós-Graduação em História

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP

CÍCERO FRANCISCO BARBOSA JR.

**POLÊMICA ALÉM MAR**

**A IDÉIA DE INTERCÂMBIO CULTURAL EM JOSÉ RAMOS TINHORÃO NO  
BRASIL E EM PORTUGAL**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História.

Mestrado

Orientador: Antônio Pedro Tota

São Paulo

2011

CÍCERO FRANCISCO BARBOSA JR.

**POLÊMICA ALÉM MAR**

**A IDÉIA DE INTERCÂMBIO CULTURAL EM JOSÉ RAMOS TINHORÃO NO  
BRASIL E EM PORTUGAL**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Antonio Pedro Tota – PUC/SP

---

Profa. Dra. Estefânia Knotz Canguçu Fraga – PUC/SP

---

Prof. Dr. Ângelo Del Vecchio – UNESP

---

Profa. Márcia D'Aléssio - UNIFESP

## Resumo

A dissertação a seguir traz a ideia de intercâmbio cultural na obra de José Ramos Tinhorão. Contém inicialmente uma biografia relatando os principais feitos em sua carreira como jornalista e como pesquisador. Também faz uma análise sobre a repercussão das obras publicadas em Portugal na imprensa do país, principalmente sobre as questões envolvendo as obras Fado: dançar do Brasil, cantar de Lisboa e O negro em Portugal: uma presença silenciosa. Desta maneira, esse estudo busca mostrar algo novo, a fim de revelar um pouco mais de um dos principais estudiosos da cultura popular brasileira e portuguesa.

**Palavras-chave:** 1. música; 2. cultura popular; 3. cultura popular brasileira; 4. cultura popular portuguesa; 5. José Ramos Tinhorão.

## Abstract

The paper then brings the idea of cultural exchange in the work of José Ramos Tinhorão. Contains a biography chronicling the first major achievements in his career as journalist and researcher. It also makes an analysis of the impact of works published in Portugal in the national press, particularly on issues involving the works *Fado: dançar do Brasil, cantar de Lisboa e O negro em Portugal: uma presença silenciosa*. Thus, this study seeks to show something new, to reveal a little more than one of the leading scholars of popular culture, brazilian and portuguese.

**Palavras-chave:** 1. música; 2. cultura popular; 3. cultura popular brasileira; 4. cultura popular portuguesa; 5. José Ramos Tinhorão.

## Agradecimentos

Contar uma história já não é nada fácil. Contar uma História requer ainda mais responsabilidade, paciência e dedicação. Ainda mais quando passamos a conviver com o nosso objeto de estudo e, ainda, se tratamos de um dos mais importantes historiadores, podemos multiplicar exponencialmente toda essa carga.

Dedico este estudo em primeiro lugar à José Ramos Tinhorão, que com muita paciência acolheu-me de braços abertos, num desses acontecimentos que só o acaso ou o destino pode explicar.

À minha família: meus pais Nadir e Cícero e meus irmãos, Caio, Cristiane e Caroline. Sempre acreditaram em mim, me dando apoio para continuar em frente nos momentos mais difíceis.

Ao professor Antonio Rago Filho que apostou no meu projeto e me fez acreditar que seria possível realizá-lo. Também contribuiu valiosamente para encaminhamentos e direcionamentos finais dessa pesquisa. Também ao meu orientador, o professor Antonio Pedro Tota, que abraçou a minha causa. E também aos professores que muito ajudaram na minha formação de historiador: Odir Alonso Júnior e Élvio Rodrigues Martins.

Aos meus amigos de PUC-SP (Reprodi: Revista de Produção Discente): Bebel, Fábio, Marcelo, Fabrício, Paulo e Rafael, que fizeram os espinhos do mestrado se tornarem o caminho das pedras.

Também dedico à Marciano, dono da livraria Metido à Sebo. Foi ele que me apresentou a José Ramos Tinhorão. A todo o pessoal da Vila Buarque: principalmente a (não mais virtual) Aline, Elisabeth Lorenzotti (autora de Tinhorão, o legendário) e Jorge Henrique Bastos, da Zagaia e Empório dos Livros.

E claro, ao pessoal que sempre me suportou ao longo desses longos 35 anos: Alexandre, Flávio, Antônio, Emerson, Eduardo, Sílvia, Miki, Eliane, Melissa e Karla. E finalmente, meus amigos músicos Alexandre Grevista, Giovano, Maurício e Ed.

## SUMÁRIO

	Pág.
<b>Introdução</b> .....	9
 <b>Capítulo I – Como José Ramos se transformou em Tinhorão</b>	
1.1 – O início.....	13
1.2 – Toma lá, dá cá: nos tempos do jornal.....	16
1.3 – Do jornal para as livrarias.....	19
 <b>Capítulo II – Aqui e além mar: a idéia de intercâmbio cultural</b>	
2.1 – Índios, negros e mestiços.....	24
2.2 – As procissões.....	26
2.3 – O intercâmbio na academia.....	30
2.4 – o intercâmbio em Portugal.....	35
 <b>Capítulo III – A repercussão da obra de José Ramos Tinhorão em Portugal</b>	
3.1 – Os cantores de Fado.....	43
3.2 – Autoridades falam sobre a origem do Fado.....	47
3.3 – Tinhorão na mídia digital portuguesa.....	49
3.4 – Conclusão: um caminho inacabado.....	52
 <b>FONTES</b> .....	 54
 <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	 58

## Introdução

É muito comum quando se pensa em José Ramos Tinhorão lembrá-lo como crítico musical. São raríssimas as oportunidades em que é encarado seu trabalho como pesquisador, principalmente os seus artigos e estudos que fazem referência à bossa nova – em destaque os artigos que foram escritos no *Jornal do Brasil* – classificando-a Nova como *New Brazilian Jazz*, da maneira como foi apresentada no histórico show em Nova York, em 1962 no Carnegie Hall, que define como “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”<sup>1</sup>.

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, mais especificamente a partir de 1974<sup>2</sup>.

Quase nunca se discute outros temas que ele aborda com extrema frequência, como por exemplo, o “intercâmbio cultural entre classes sociais”, termo que o próprio Tinhorão utiliza, algo muito recorrente em sua obra, principalmente nas relações envolvendo Brasil e Portugal.

Com isso ficam algumas questões para analisarmos: como Tinhorão trabalha os aspectos de intercâmbio cultural em sua obra? Como ele trata estas questões em suas publicações no Brasil e em Portugal? Acho que a principal pergunta que podemos levantar é: qual a receptividade de suas publicações em Portugal?

Trilharemos aqui, não o caminho do crítico, mas o do pesquisador. E dentro dessa perspectiva vamos focar na sua ideia de intercâmbio cultural entre classes sociais. Dividiremos as análises em três blocos: no primeiro em suas publicações no Brasil, no segundo publicações em Portugal, e por último a repercussão de suas ideias na voz dos portugueses.

---

<sup>1</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 69.

<sup>2</sup> LAMARÃO, Luiza Quarti. *O veneno de José Ramos Tinhorão: nacionalismo e marxismo na crítica musical*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2007. p. 19.

Diversas obras de José Ramos Tinhorão estão imersas nessas questões, como *Música Popular: de índios, negros e mestiços* (1972), que podemos ver 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, são 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).

Artigos como Universal é o regional de um imposto para todo o mundo; Cinco discos contam a história breve da dominação cultural; Marx explica Menudo; Vinicius & Toquinho: adoçar para iludir; A falsa aliança do povo de Clara Nunes e Roberto Ribeiro e muitos outros, dão uma ideia de como Tinhorão era visto por parte do público e por parte de grupos de artistas.

Marcos Napolitano chama a atenção para a sua produção na década de 1970, que nos ajuda a entender porque muitos pesquisadores têm receio (ou desconfiança) de encarar sua obra:

um estudioso que por muitas vezes era tido como uma voz isolada e anacrônica por boa parte da crítica e dos músicos que dominavam a cena musical brasileira. (...) As 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<sup>3</sup>.

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;

---

<sup>3</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica*. In: *Articulação: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 13, 2006. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. p. 135.

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<sup>4</sup>.

Embora esse novo rumo em seus estudos tenha se iniciado com *Música popular: de índios, negros e mestiços* (1972); quando é lançado o livro *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens* é que surge uma nova fase em seus estudos historiográficos sobre cultura popular. A inquietação de Tinhorão passa a girar em torno de quando teriam começado as relações entre a cultura europeia e as culturas africanas no Brasil, 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<sup>5</sup>.

Esse estudo tem uma parte dedicada à relação das batucadas do século XVIII e XIX: a fofa e o lundu com o fado, com a distinção das danças, cantos e ritmos de percussão de culto religioso e 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<sup>6</sup>.

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 podem ser estruturadas a partir da realidade dessa mistura de influências crioulo-africana e branco-europeias.

Eis então um pouco do porquê de estudar José Ramos Tinhorão, um pesquisador que ainda não despertou na academia uma vontade de conhecê-lo, algo que pretendemos em parte corrigir. Luiz Fernando Vianna, numa reportagem no caderno *Mais!* do jornal Folha de

---

<sup>4</sup> Idem, p. 147.

<sup>5</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Art Editora, 1988. p. 7.

<sup>6</sup> Idem, p. 46.

S.Paulo, resume um pouco de quem iremos tratar: “um dos mais originais frasistas, ensaístas e historiadores da cultura popular do país. Quando se debruça sobre um assunto, chega muito antes dos outros ou já chega imprimindo uma visão absolutamente peculiar <sup>7</sup>”.

No primeiro capítulo, faremos uma breve biografia de José Ramos Tinhorão, trazendo alguns dados de sua vida pessoal e do início da sua carreira profissional como jornalista, sua importância como crítico musical, suas opiniões controversas e a transição em sua vida de pesquisador de cultura popular.

No segundo capítulo trabalharemos a definição de Tinhorão de intercâmbio cultural entre classes sociais, alguns desses aspectos em suas publicações no Brasil e como ela vai ganhando espaço em seus estudos, tanto nas pesquisas sobre a cultura brasileira quanto as que ele desempenha em Portugal.

E no terceiro capítulo, onde para trabalhar com a opinião (e recepção) dos portugueses sobre a obra de José Ramos Tinhorão, coletamos informações de alguns dos principais jornais de Portugal, como o *Jornal de Notícias*, *Diário de Notícias* e o *Açoriano Oriental*. Também contamos com o livro *Fado*, de Tereza Castro d’Aire, em que a autora entrevista vários nomes do fado, como Carlos do Carmo, António Pinto Basto, João Braga, Maria da Fé, Rodrigo, Nuno da Câmara Pereira, Ada de Castro, Jorge Fernando, Maria Severa, Maria Ercília Costa, Maria Teresa de Noronha, Alfredo Marceneiro, Carlos Ramos, Hermínia Silva e Armandinho. Com eles, quero direcionar meu foco para como José Ramos Tinhorão trabalha a questão da origem do fado e como os portugueses encaram essa teoria.

---

<sup>7</sup>

VIANNA, Luiz Fernando. “Voz Dissonante”, Folha de S. Paulo. (25/04/2010) + (C)ultura, p. 8.

## Capítulo 1 – Como José Ramos se transforma em Tinhorão

### 1.1 – o início

No ano de 1928, no dia 7 de fevereiro, nasce José Ramos na cidade litorânea paulista de Santos, filho do português Luiz Maria Ramos e da descendente de espanhóis, Amélia Álvares Ramos. Depois de passar por Jundiaí e Bragança Paulista em busca de melhores oportunidades, sua família finalmente finca raízes no Rio de Janeiro.

A capital federal pulsava com seus cafés, restaurantes, hotéis, cinemas, teatros e bares. Havia há pouco tempo sido realizadas importantes obras de embelezamento e saneamento no concorrido espaço comercial financeiro e social. A Avenida Rio Branco era uma das mais movimentadas, com uma multidão percorrendo sua extensão, e lá se localizava o Cabaré Assírio. Entre as ruas Almirante Barroso e Ouvidor estavam situados os cinemas e teatros Odeon, Pathé, Avenida, Parisiense, Palais, Rialto. Na rua Álvaro Alvin, na Cinelândia, estava o Alvadía, lugar onde banqueiros do jogo do bicho, turf e casas clandestinas se reuniam. No Mangue e na Lapa era onde a boemia pesada se reunia, com tipos como prostitutas, traficantes, cafetões, malandros armados, cafetinas, bicheiros, policiais corruptos e bandidos <sup>8</sup>.

Justamente os anos de 1930 e 1940 marcam o período de consolidação do samba na música popular brasileira. Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello a chamam de “Época de Ouro” por três razões: a renovação musical iniciada anteriormente pelo samba; a chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado; e, principalmente, do aparecimento de artistas como Ari Barroso, Noel Rosa, Lamartine Babo e Mário Reis<sup>9</sup>. Já para Marcos Napolitano é mais que isso, esse movimento passa a significar também três aspectos: surgimento da percepção entre o samba e a identidade nacional; a influência do Estado varguista para a criação de um samba cívico; e mais tarde, teríamos o retorno das

---

<sup>8</sup> PEREIRA, Luizito. *Ataulpho Alves: um bamba do samba*. Mirai: 2004. p. 93-95.

<sup>9</sup> SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 85.

composições que tinham a preocupação de expor as contradições da sociedade brasileira no processo de modernização capitalista<sup>10</sup>.

No levantamento do período de 1931-1940 feito por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, o samba e as marchinhas chegariam a ocupar 50,71% dos fonogramas gravados no período, com a marca de 3401 registros gravados num total de 6706 composições. É nessa fase também que o samba vai passar por um refinamento musical. A canção “Aquarela do Brasil”, de Ari Barroso a representa não só por isso, mas pelo seu refinamento e ufanismo nacionalista que serviriam como uma luva aos interesses do Estado Novo<sup>11</sup>.

Desde a gravação de “Pelo Telefone” por Donga e Mauro de Almeida em 1917, o que se notava era uma intensa busca em se trazer um certo reconhecimento do samba para além do de música étnica, buscando fixá-lo “na modernidade e na centralidade urbana”, o que passaria para as próximas gerações a significar o fio condutor da tradição da música popular brasileira. Ao chegar em 1939, “Aquarela do Brasil” não só cabia como uma luva nos ideais cívicos e ufanistas do governo de Getúlio Vargas, mas representava uma “higienização do samba”, ao dialogar com as expectativas criadas pelos intelectuais da época e por abraçar o mercado musical e, portanto, o gosto popular<sup>12</sup>.

Pois nesse tempo e lugar é que José Ramos entra em contato e passa a se interessar por algo que hora ou outra avistara: a roda de pernada, espécie de samba de roda onde um grupo de trabalhadores e a malandragem local se reuniam para cantar, batucar e praticar jogos de azar. Mas as questões envolvendo a cultura popular é algo que ficaria temporariamente adormecido para ele, ou iriam ainda despertar realmente apenas mais tarde.

A figura do malandro deveria ser um personagem com características de fácil reconhecimento visual, mas que depois ficaria estigmatizada: navalha no bolso, lenço no pescoço, chinelo charlotte (chinelo de couro estofado com duas tiras cruzadas), terno de linho, etc. Passa a ser ao longo da década de 1930 modificada, moldando-se no visual caricatural do

---

<sup>10</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 23.

<sup>11</sup> SEVERIANO, idem, p. 86, 88.

<sup>12</sup> NAPOLITANO, idem, p. 45.

burguês engravatado, quase uma fantasia, e escapando dos padrões sociais de sua origem, posicionando-se à sua margem <sup>13</sup>.

Mais tarde José Ramos se formaria na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro e também no curso de Jornalismo pela Faculdade Nacional de Filosofia. Nunca chegou a atuar no ramo da advocacia, porém, em 1952, a segunda graduação lhe possibilitou trabalhar no *Diário Carioca* (de 1928 até 1965) como copidesque, função de corrigir e/ou aperfeiçoar os textos escritos que lhe mandavam. E foi lá que lhe renderia o tão famoso apelido:

[Gilson] Campos conta que foi Everaldo Guilhon quem, num dia qualquer, chamou o jovem recém contratado José Ramos (...) por um apelido diferente. Eles haviam sido apresentado a pouco tempo, Ramos estava de cabeça baixa, à mesa: “Ma quem é esse cara mesmo? Zé Ramos? Zé Jardim? Sabia que tinha alguma coisa de vegetal e tascou: ‘Zé Tinhorão’”. Todos riram e na Redação José Ramos foi batizado de Tinhorão, uma planta ornamental tóxica, da família *Araceae*, com o nome científico *Caladium bicolor* <sup>14</sup>.

É no *Diário Carioca* que José Ramos passa a assinar como Tinhorão na coluna batizada de “O Mundo Gira”, onde ele e o analista político Jânio de Freitas grafavam a parceria como Janius & Tinhorão e escreviam sobre temas variados <sup>15</sup>.

Ao se transferir para o *Jornal do Brasil*, José Ramos, agora Tinhorão, encontrou espaço na Redação e, ao embarcar em 1961 nas “Primeiras lições de samba”, situado no “Caderno B”, teria pela primeira vez que encarar algo que marcaria sua vida para sempre: a pesquisa.

Reynaldo Jardim criou o “Caderno B” um ano antes, numa época em que o *Jornal do Brasil* se destacava pelas inovações (de conteúdo e na diagramação), e coube a ele delegar ao recém chegado essa nova tarefa, já que tinha se encerrado a série “Primeiras lições de jazz”, escrita por Luiz Orlando Carneiro.

O primeiro artigo da coluna “Primeiras lições de samba”, publicado em 22 de dezembro de 1961, foi escrito juntamente com Sérgio Cabral, jornalista especializado em música popular que já escrevia uma coluna semanal intitulada “Música naquela base” desde o início da década de 1960.

---

<sup>13</sup> MATOS, Claudia Neiva de. Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 64.

<sup>14</sup> LORENZOTTI, Elisabeth. *Tinhorão: o legendário*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. p. 17.

<sup>15</sup> LORENZOTTI, Idem, p. 18.

Criada, portanto, a partir das dúvidas sobre as origens do mais famoso ritmo brasileiro e símbolo de uma nação, o primeiro texto, com o título “Da Serra da Favela ao Morro da Favela: em matéria de samba a primeira umbigada é o baiano quem dá”<sup>16</sup>.

Essa projeção inicial possibilitada pela série de artigos deu ao nosso pesquisador a possibilidade de entrar em contato com grandes pilares do samba como Ismael Silva, Donga, Pixinguinha e Sinhô. O que se veria também era uma voz presente e ressoante, com opiniões que seguiriam no *Jornal do Brasil* por vinte anos.

## 1.2 – Toma lá, dá cá: nos tempos do jornal

O que podemos perceber em cerca de vinte anos de publicações de seus artigos no *Jornal do Brasil* é um posicionamento radical em relação ao que é produzido musicalmente no Brasil: tem raiz brasileira ou não? Se sim, tudo bem, desde que notada a criatividade e esteja honestamente ligado a classe dos mais humildes. Se não, deve ser porque o artista serve aos interesses das gravadoras, da burguesia ou do imperialismo.

Isso se reflete em artigos que mostram essa dualidade, onde de um lado emplacam artigos sobre artistas populares: “Velho Faceta, um personagem de Gil Vicente em disco”, “A boa palavra de Nélon Cavaquinho” e “Zé Coco do Riachão é talento do povo que precisamos conhecer”. Do outro lado aqueles que flertam com o jazz estadunidense: “Vinicius & Toquinho: adoçar para iludir”, “A falsa aliança com o povo de Clara Nunes e Roberto Ribeiro” e em “Carmen Miranda: a volta do mito, com bananas e balangandãs (sic)”. Estes demonstram um pouco a polarização que José Ramos Tinhorão oferecia ao seu público.

Para o disco de Facet, creditava este ser “uma prova de vitalidade da criação popular” que dividia suas cantorias em “jornadas de pastoril”, fazendo uma ponte com as danças dramáticas religiosas (Natal e Folias de Reis) por onde se desviou para um caminho

---

<sup>16</sup> LAMARÃO, Luiza Quarti. *O veneno de José Ramos Tinhorão: nacionalismo e marxismo na crítica musical*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2007.

cômico, chegando a quase se equivaler ao teatro de revista<sup>17</sup>, quase como nos teatros medievais.

A respeito de Néelson Cavaquinho, Tinhorão lhe atribui um caráter de grande criador das camadas populares e reconhecido gênio. Nada muito além do esperado, pois “pela primeira vez em seus 40 anos de compositor ele é tratado com compreensão e o respeito que merecia”. Tinhorão exalta aí no seu primeiro artigo pela coluna “Música Popular” – sendo publicadas duas vezes por semana, entre 1974 até 1982 –, o “samba lírico” regado com muita “coragem e poesia”, dando uma “bela lição aos pobres e angustiados compositores jovens modernos”<sup>18</sup>.

Considerado por José Ramos Tinhorão “um dos melhores lançamentos de 1980” está Zé Coco do Riachão, que personifica o “artista do povo” e onde aos 68 saía do anonimato para gravar seu disco de estreia:

Especialista em músicas de Folias de Reis, toadas, calangos e valsas caipiras, Zé Coco é mestre também na execução – à viola – de velhos lundus onde, a certa altura, reponta a origem de dança à base de percussão da antiga brincadeira de roda negro-brasileira nas batidas do polegar sobre o tampo do instrumento, no mesmo estilo dos rojões nordestinos de onde surgiram o baiano e, mais tarde, o famoso baião<sup>19</sup>.

Mas nem tudo eram flores nos artigos que José Ramos Tinhorão publicava para o Jornal do Brasil. Ele não costumava poupar críticas aos artistas que estavam alinhados às influências do jazz ou do rock estadunidense, ou seja, aqueles distantes das tradições populares da música brasileira.

É o que acontece com um lançamento de Vinicius de Moraes e Toquinho, sendo referido por ele como “trilha de banalidades poético-musicais”, que seguindo o livro de receitas rítmicas da bossa nova seriam confeitos com a intenção de adoçar, de iludir, pois

---

<sup>17</sup> TINHORÃO, José Ramos. “Velho Faceta, um personagem de Gil Vicente em disco”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, (27/05/1978), p. 4. *In: Música popular: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, 2001. p. 29-31.

<sup>18</sup> TINHORÃO, José Ramos. “A boa palavra de Néelson Cavaquinho”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, (04/01/1974), p. 2 *In: Música popular: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, 2001. p. 97-99.

<sup>19</sup> TINHORÃO, José Ramos. “Zé Coco do Riachão é talento do povo que precisamos conhecer”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, (13/12/1980), p. 7. *In: Música popular: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, 2001. p. 139-141.

estes seriam “cobertos com o açúcar de poesia romântica”, o que pode ser resumido numa “falta total de conteúdo”<sup>20</sup>.

Algo parecido acontece com Clara Nunes e Roberto Ribeiro em seus respectivos lançamentos: *Brasil Mestiço e Fala Meu Povo!*, já que Tinhorão coloca em cheque a tal aliança com o povo atribuída a eles. A aliança deles com o “povo”, segundo o artigo escrito por José Ramos Tinhorão, seriam por simples interesse, já que Clara Nunes “cantava boleros e samba-canções abastardados” e agora mesclaria espertamente composições do seu marido, Paulo César Pinheiro, com as de “gênios do povo” como Nélon Cavaquinho. Lado a lado, estaria assim legitimada a tal parceria entre ela e a camada popular mais identificada com o samba de raiz. Um processo semelhante ocorre com Roberto Ribeiro, que “cultivava a bossa nova, procurando imitar Agostinho Santos”. Seus sambas compostos seriam também “enganações ideológicas”, pois estariam classificadas como nada mais do que “a batida da bossa nova dos salões da elite se intrometendo no canto das senzalas”<sup>21</sup> viabilizados por esses intrusos nas composições de sambas.

Uma outra visão exhibe Gilberto Vasconcellos. Não importa se o samba é feito no morro ou na cidade, não se aprende na escola e pode surgir até mesmo num boteco, não se tratando de uma preferência de uma ou outra maneira de compor. “Existe o sambista vidente e o sambista artesão”. Um exemplo que chama a atenção de Gilberto Vasconcellos é o disco de Tom Zé em *Estudando o samba* (Continental, 1976) que “instiga a reflexão sobre a função cultural que desempenha o samba”<sup>22</sup>.

Carmen Miranda é definida como a “primeira artista realmente típica da moderna sociedade de consumo”. Tinhorão aproveita um relançamento de alguns de seus sucessos aproveitados de gravações feitas numa de suas antigas gravadoras para trazer um breve histórico da política de boa vizinhança entre Brasil e Estados Unidos através da artista. Ela faria sucesso por lá graças aos interesses do governo estadunidense em agradar seu fornecedor

---

<sup>20</sup> TINHORÃO, José Ramos. “Vinicius & Toquinho: adoçar para iludir”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, (02/07/1974), p. 2. *In: Música popular: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, 2001. p. 102-103.

<sup>21</sup> TINHORÃO, José Ramos. “A falsa aliança com o povo de Clara Nunes e Roberto Ribeiro”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, (25/10/1980), p. 7. *In: Música popular: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, 2001. p. 111-113.

<sup>22</sup> VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977. p. 75-77.

de matérias-primas. Cantando em inglês, com turbantes, pulseiras extravagantes e sua fantasia de baiana estilizada, a portuguesa se transformou “a partir de 1940 na mais divulgada figura da publicidade americana. E de repente, os edifícios, as ruas e as estradas dos Estados Unidos ficariam cobertos de cartazes da exótica cantora anunciando produtos de consumo”. Esse sucesso desencadearia nos músicos brasileiros o sonho de realizar algo parecido. O disco em questão, busca ainda um descaracterizado Bando da Lua, “aparecendo como autênticos precursores do samba jazzificado”<sup>23</sup>.

### 1.3 – Do jornal para as livrarias

Mas José Ramos Tinhorão não estava somente disponível nas bancas de jornal. Ele tem sua estreia em 1966 no mundo editorial com *A província e o Naturalismo*, onde teceu sua pesquisa sobre o movimento literário cearense, com prefácio de Nelson Werneck Sodré e sem sua assinatura, devido ao recente instaurado AI-2 (Ato Institucional nº2) <sup>24</sup>.

No mesmo ano é lançada uma obra capital que o próprio nome já releva em parte o calor dos acontecimentos: *Música Popular: um tema em debate*. Com a dualidade já característica, bate de frente na bossa nova e exalta a música popular urbana sem interferência do “imperialismo” estadunidense.

Os anos que antecedem a bossa nova são cruciais para entender o porquê de encarar esse novo estilo tão duramente. E é assim que ele descreve de forma resumida a cena do samba do período:

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-

---

<sup>23</sup> TINHORÃO, José Ramos. “Carmen Miranda: a volta do mito, com bananas e balangandãs”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, (29/08/1974), p. 3. In: *Música popular: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, 2001. p. 145-149.

<sup>24</sup> TINHORÃO, José Ramos. *A província e o Naturalismo*. Fortaleza: NUDOC. UFC, 2006. p. XI.

canção, a fim de torná-lo equivalente ao balanço dos *fox-blues* tocados por orquestras de gosto internacional no escurinho das boates<sup>25</sup>.

Tido por Tinhorão como um movimento musical que se distancia das tradições populares do samba, a bossa nova para ele estaria ligada intimamente pelo jazz criado pelos negros em núcleos urbanos nos Estados Unidos e que na década de 1950 se encontrava na sua fase *bebop*, transformando o samba numa “pasta sonora, mole e informe”<sup>26</sup>.

Dentro da classe artística, duas figuras de destaque no cenário da moderna música popular brasileira se destacam entre os frequentes alvos de José Ramos Tinhorão: Caetano Veloso, que na época despontava como expoente da Tropicália e o compositor e maestro Tom Jobim, uma das referências da Bossa Nova. Porém, eles tentaram responder na mesma moeda, cada um ao seu modo.

Caetano Veloso, em seu livro *Verdade tropical*, conta que o primeiro artigo longo que escreveu foi em resposta a Tinhorão sobre música popular, pois "achava intolerável que aquelas ideias fossem aceitas sem discussão pelos alunos mais inteligentes da universidade. (...) A expressão ‘ditadura do proletariado’ soava mal aos meus ouvidos”. E claro que não na época, mas agora assumia sua reação com uma porção pequeno-burguesa<sup>27</sup>. Também descreve José Ramos como “nacionalista passadista”, em relação à questão referente ao descrédito das conquistas da bossa nova<sup>28</sup>.

Existe ainda uma divergência entre Caetano Veloso e José Ramos Tinhorão que vale a pena ressaltar: a da “linha evolutiva” da música popular brasileira. Em relação ao primeiro, é destacado da seguinte forma:

Em 1965/66, quando Caetano Veloso se manifestou por meio do artigo “Primeira feira de balanço”, destacando que era preciso rever o legado de João Gilberto, o qual teria conseguido combinar inovação e tradição dando “um passo à frente”, sendo preciso retomar essa “linha evolutiva”. Tal ideia acabou norteando os rumos da obra de Caetano e do movimento Tropicalista, cujo marco foi o lançamento do LP *Tropicália* em 1968<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 21.

<sup>26</sup> TINHORÃO, item. p. 36 e 51.

<sup>27</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 115.

<sup>28</sup> VELOSO, idem, p.209.

<sup>29</sup> CORREA, Priscila Gomes. “O crítico e a tropicália”. In: Revista de artes e humanidades, n. 3, nov-abr 2009. <http://www.revistacontemporaneos.com.br/n3/pdf/tropicalia.pdf> (acessado em 15/05/2011).

Do outro lado, para Tinhorão o problema da “evolução” da música popular...

está diretamente ligado a um processo geral de ascensão social, que faz com que a música das camadas mais baixas seja estilizada pela semicultura das camadas médias, nas músicas de dança orquestradas, para acabar sendo “elevada” à categoria de música erudita pelas minorias intelectualizadas<sup>30</sup>.

Percebe-se a clara oposição entre os dois em relação às consequências dessa evolução. Para Caetano, ele próprio seria a personificação da vanguarda da música popular brasileira, o que para Tinhorão seria somente algo maquinalmente utilizado para suavizar as relações e descaracterizar aquilo que estaria se tornando “obsoleto” musicalmente.

Em relação à rixa de José Ramos Tinhorão com Tom Jobim, na Apresentação do livro *O ensaio é no jornal*, Marília Trindade Barboza conta um fato interessante sobre Tom Jobim. “Contam que Tom comprou um jarro com um tinhorão (planta) e, toda noite, ao chegar em casa, executava a mais solitária das vinganças: fazia xixi no vaso antes de entrar” (Barboza: 2001, pág. 5).

Elisabeth Lorenzotti faz uma constatação referente ao turbilhão de emoções que foram os artigos de José Ramos no *Jornal do Brasil*:

A persistência de Tinhorão em suas ideias, cada vez mais ao avesso da prática da crítica cultural na grande mídia – que se transformou em divulgadora e resenhadora dos produtos da indústria cultural – foi a responsável pelo seu afastamento do jornalismo (LORENZOTTI: 2010, 156).

Em 1987, a situação do nosso pesquisador era quase extrema: morava em uma quitinete na Rua Maria Antônia, centro da capital paulistana, onde todo seu grande acervo de discos, livros, revistas, recorte de jornais, e documentos raros se encontrava. Hoje esse material se encontra no Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, e qualquer pesquisador pode ter acesso a ele, inclusive via internet. Mas não era só isso:

sem escrever em nenhum jornal de circulação nacional há mais de cinco anos, sobrevivendo de uma magra aposentadoria como jornalista e dedicando-se às suas pesquisas, livros e eventuais palestras (...) Ele explica: “é natural que numa época de consumo, de marketing, da promoção mercantilista, um sujeito que se volta a escrever e defender as coisas de um outro Brasil, de artistas feios e velhos como Zé Côco do Riachão, lá de Montes Claros, e criticar imagens de consumo fácil

---

<sup>30</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 62.

como Cazusa e outros, não represente ponto de venda para um veículo que busca um público alvo bem definido" <sup>31</sup>

Não satisfeito em lançar *Música Popular - um tema em debate*, Tinhorão lançaria uma outra publicação tendo como foco as relações musicais do Brasil com os Estados Unidos e como ponta de lança a bossa nova: *O samba agora vai... a farsa da música popular no exterior*, de 1969, onde ele também busca as raízes desse intercâmbio desde o lundu, modinha, passando pelo chorinho e Carmen Miranda, até chegar a Tom Jobim.

Tinhorão passa a identificar então uma mudança na relação de trocas de informações musicais iniciadas no século XVIII, com a exportação do lundu e das modinhas para a Europa, num momento em que iam para lá nosso açúcar. O grande ícone desse período era o mulato Domingos Caldas Barbosa, que conseguiria furar o bloqueio graças à “força da quebra de rigidez de costumes, resultantes do enriquecimento da nobreza beneficiada pelo imperialismo comercial”<sup>32</sup>. Isso duraria somente até a chegada no século XIX da Revolução Industrial, quando a hegemonia político-econômica se transfere definitivamente para a França e Inglaterra, e conseqüentemente impõe seus gêneros musicais fabricados em larga escala em seus estúdios e fábricas de discos <sup>33</sup>.

A primeira consequência evidente notada é a do choro. Essa música executada pelos conjuntos dos 8 batutas nas salas de cinema logo seria descoberta e consumida pela a elite brasileira. O sucesso e reconhecimento foram tanto que eles foram excursionar seis meses na Europa, onde ao mesmo tempo em que apresentavam suas composições, passaram a sofrer influência na direção do jazz. O exemplo mais claro disso foi o do líder dos 8 Batutas, Pixinguinha, “que só tocava sua brasileiríssima flauta, no mais puro estilo do choro”, (Tinhorão lhe atribui “brasileiríssima” pelo jeito com que ele tocava) ganharia um saxofone e que na volta ao Brasil ampliaria seu conjunto nos moldes das *jazz bands* <sup>34</sup>.

Como já tratamos anteriormente, Carmen Miranda estava a serviço da “Política da Boa Vizinhança” entre Brasil e EUA. Este último, por uma lógica da geopolítica, via como

---

<sup>31</sup> MILLARCH, Aramis. *Quem tem medo do Tinhorão?* Tabloide Digital In: Estado do Paraná: 1987. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/quem-tem-medo-do-tinhorao>. Acesso em 10/02/2011.

<sup>32</sup> TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai... a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969. p. 7-17.

<sup>33</sup> TINHORÃO. Idem. Idem.

<sup>34</sup> TINHORÃO. Idem. p 29-33.

mercado em potencial os países das Américas Central e do Sul, que exportavam suas matérias-primas e em troca compravam produtos manufaturados necessários a uma arrancada de enriquecimento, destinada a elevá-los como nação mais poderosa do mundo <sup>35</sup>.

A bossa nova representaria o “estágio de alargamento do mercado em nome da cultura de massa”, se encaixando na proposta da indústria do disco que procurava “sons universais”, que precisaria se enquadrar ao gosto musical dos estadunidenses e que teria como seu ponto máximo o conjunto de Sérgio Mendes se apresentando em Cannes e representando os Estados Unidos <sup>36</sup>. O fato levaria Tinhorão à conclusão de que isso seria reflexo da incapacidade e falta de compromisso da classe média urbana brasileira em barrar as influências estrangeiras de mais de “200 anos de folclore e criação urbana” <sup>37</sup>.

O que vem a seguir é uma mudança de rumo no foco de suas publicações, quando passa a se interessar pelas mesmas relações, principalmente entre Brasil e Portugal. José Ramos Tinhorão deixa de ser crítico musical nos jornais, porém mantém seu posicionamento crítico e polêmico. Traçaremos a seguir como ele tratou disso na dança, na música e como ele trabalha a ideia de intercâmbio cultural.

---

<sup>35</sup> TINHORÃO. Idem. p 45.

<sup>36</sup> Idem. p. 127-134.

<sup>37</sup> Idem. p. 139.

## Capítulo 2 – aqui e além mar: a ideia de intercâmbio cultural

### 2.1 – índios, negros e mestiços

As pessoas geralmente precisam de alguma motivação para realizar um objetivo. José Ramos Tinhorão tinha a dele: montar um quebra-cabeça. Essa charada ele tentará resolver ao longo de suas publicações – buscando entender como se realizou a integração cultural no Brasil entre negros, brancos, índios e mestiços.

É o que ele faz em 1972, quando lança *Música popular: de índio, negros e mestiços*, levantando uma intrigante questão: a de que “a história da cultura, no Brasil, tem sido identificada sempre com a história da cultura das elites”<sup>38</sup>. O autor, pela primeira vez depois de iniciada sua vida de crítico musical, se descola dessa áurea e dá o primeiro passo para uma outra: a de pesquisador de música e cultura popular.

Embora o título do livro sugerisse ainda um destaque para “Música popular”, se trata de um leque bem mais amplo do que aquele contido em suas publicações para os jornais, sugerindo ainda o vínculo forte com esses escritos e seus outros trabalhos editoriais. Isso teria uma dupla face, ao aproveitar sua imagem pública de crítico musical como publicidade garantida no mercado editorial, porém deixando de figurar seu papel como pesquisador.

Algo que chama atenção nesse momento da produção de José Ramos Tinhorão é a ideia de intercâmbio, que começa a despontar e passa a figurar com frequência em suas obras a partir de então, buscando um foco diferente daquele que aparece em sua coluna no jornal.

Para ilustrar esse conceito, ele coloca em pauta as relações musicais entre indígenas e os padres jesuítas, e constata que “esse intercâmbio se revela impraticável pela superposição de culturas”<sup>39</sup>. Tinhorão explica que

---

<sup>38</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972. p. 5.

<sup>39</sup> Idem. p. 12.

Como viria a acontecer muitas vezes no correr dos séculos (e entre os exemplos, no plano da cultura popular, um dos mais claros seria o das escolas de samba), a posição de superioridade de uma elite – no caso colonial, os padres –, faziam com que os elementos populares – nas reduções, os indígenas – fossem aproveitados apenas em função de objetivos ideológicos, para efeito da catequese, na imposição dos princípios da moralidade e da fé católica <sup>40</sup>.

Essa superposição de culturas ao invés do intercâmbio, que poderia render algo original, acaba de vez quando os jesuítas são expulsos em 1759, pelo ministro do Rei D. José I de Portugal, o Marquês de Pombal <sup>41</sup>. Até então, o poder da Coroa sobre a Igreja era em parte limitado pelo fato da Companhia de Jesus exercer uma forte influência sobre a Corte <sup>42</sup>. Já os caboclos – os mestiços de brancos – buscavam assimilar a cultura do colonizador europeu, ao invés dos valores indígenas, em vista de uma ascensão social <sup>43</sup>.

Porém, a influência da Igreja Católica não termina aí. Ela continua tendo uma participação bastante importante na produção musical popular. Isso porque “a Igreja forneceu ao povo durante pelo menos duzentos anos a maior oportunidade de lazer, através do grande número de dias santos respeitados com a suspensão do trabalho” <sup>44</sup>. O resultado da influência da religiosidade está espalhada em diversas publicações do autor, tanto no Brasil quanto em Portugal, como forma de intercâmbio onde ele faz questão de não se limitar somente aos aspectos culturais:

Tão logo a exploração econômica das terras da Colônia passou a ser promovida com caráter estável, a partir do cultivo da cana-de-açúcar, o pleno emprego da força de trabalho dos escravos só era interrompido por uma ou outra festa oficial (comemoração de aniversário do rei ou da rainha de Portugal, casamento ou nascimento de príncipes, etc.) ou em obediência ao calendário religioso, que incluía realização de procissões, festas de padroeiros, participação no ritual da Paixão de Cristo ou nas alegres comemorações do seu nascimento, e ainda a guarda dos dias consagrados aos santos mais importantes segundo a tradição religiosa de Portugal <sup>45</sup>.

Se segue então como as primeiras manifestações da cultura popular foram seguidas de perto pelas ordens religiosas da Igreja Católica, o que fez a sociedade da época “assinar em baixo”, pois foi “desse lazer concedido por conselho dos padres, como capaz de manter o bom

---

<sup>40</sup> Idem. p. 20.

<sup>41</sup> Idem. p. 25.

<sup>42</sup> FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 61.

<sup>43</sup> TINHORÃO. Idem, 1972. p. 25.

<sup>44</sup> Idem. p. 36.

<sup>45</sup> Idem. p. 34.

rendimento do trabalho escravo, que nasceram as primeiras manifestações artísticas de massa no Brasil”<sup>46</sup>.

É então que pela primeira vez em sua produção, José Ramos Tinhorão utiliza o conceito de “intercâmbio cultural”, algo que depois ele utilizaria com alguma regularidade:

(...) a partir do século XVII os negros começam a se admitidos como classe dentro das irmandades (que, de fato, se inspiravam na organização medieval das corporações e misteres), a troca de informações culturais se tornou possível, e os africanos e crioulos da terra começaram a contribuir para uma síntese de cultura popular brasileira<sup>47</sup>.

O termo *crioulo* utilizado acima tem origem espanhola, referindo-se aos brancos nascidos nas colônias da América Latina e começa a ser empregado a partir do século XVI. Eles eram importantes para essa interação, que se tornava visível com a criação das irmandades religiosas.

E pelo viés das procissões, principalmente, é que o negro inserido na sociedade colonial para mão de obra escrava, encontrava um meio para expor sua criatividade e suas criações culturais, pois tinham nas irmandades a oportunidade para isso. Principalmente com a Nossa Senhora do Rosário (no Rio de Janeiro, Belém, Salvador, Recife e Olinda), que oferecia oportunidade de “ser usada politicamente como uma forma de conservação das particularidades tribais das várias nações africanas” (idem, p. 39).<sup>48</sup>

## 2.2 – as procissões

Termos como “integração”, “contribuição”, “troca”, “adesão”, entre outras, aparecem sempre quando o autor nota uma certa perspectiva contribuição da cultura afro naquela cultura fortemente empunhada na época, principalmente por conta da Igreja Católica.

---

<sup>46</sup> Idem. p. 36.

<sup>47</sup> Idem p. 37.

<sup>48</sup> Idem. p. 39.

Percebe-se a maneira encontrada pelos escravos de se inserirem nas procissões, já que gozavam de certa liberdade somente nos domingos e dias santificados e utilizavam esse momento para levar às ruas os sons que tocavam em sua terra natal. Notamos que essas procissões seriam antecessoras dos desfiles de carnaval, pois “se dividiam nas alas que eram as confrarias e, sob o enredo *América, Portugal e Castela*, desfilava entre evoluções de passistas e carros alegóricos (os andadores)”<sup>49</sup>. Esse encontro de culturas foi algo que acontecia nas ruas, nas procissões que se transformavam em festa.

José Ramos Tinhorão lança em 1976 *Os sons que vêm da rua*, onde ele aborda outros aspectos da cultura musical brasileira, focando mais o final do século XIX e o começo do século XX, com os cantadores de serenata, os vendedores de modinha, os pregões, os realejos, o homem de sete instrumentos, as bandas militares e os coretos.

É interessante como José Ramos apresenta sua pesquisa na nota à 2ª edição: “ao contrário daquela nascente tendência historiográfica francesa destinada à oficializar-se ao final do século XX nas universidades brasileiras”.

Tinhorão refere-se à “escola dos *Annales*” e, fazendo uma crítica a essa metodologia historiográfica, diz que:

não procura na notícia esquecida dos sons urbanos qualquer sentido oculto a ser revelado pela repetição dos fatos na longa duração do tempo. (...) mas buscava mostrar como as camadas urbanas eram capazes de alegremente responder às novas realidades socioculturais impostas pela vida nas cidades<sup>50</sup>.

José Ramos, no entanto relata que para atingir seu objetivo, utilizaria outra característica da Nova História: a interdisciplinaridade. Isso porque ela mesclava informações múltiplas a fim de confrontar fatos da vida e da cultura urbana, como iconografias (gravuras, pinturas, fotografias), depoimentos pessoais ou musicais (cilindros, discos, filmes, partituras), ou através de material escrito (artigos, crônicas, noticiário). Tudo isso graças a um acervo que o próprio Tinhorão reuniu e colecionou ao longo dos anos, que hoje se encontra no Instituto Moreira Salles<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Idem. p. 49.

<sup>50</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 7.

<sup>51</sup> O acervo de José Ramos Tinhorão pode ser consultado no Instituto Moreira Salles, disponível em: <[http://ims.uol.com.br/Jose\\_Ramos\\_Tinhorao/D132](http://ims.uol.com.br/Jose_Ramos_Tinhorao/D132)> acesso em 11/08/2010.

Em seu livro *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*, José Ramos Tinhorão desenvolve um capítulo especialmente sobre as coroações da congada com “A origem portuguesa africana das coroações de reis do Congo: séculos XV e XVI”. Nota-se que ele lança logo no título a ideia de que a dança dramática que conhecemos hoje como *congada* se originou do encontro das culturas portuguesas e africanas.

A Congada é uma dança mista, pois possui um cortejo pelas ruas e a Embaixada, que representa cenas das lutas entre Mouros e Cristãos, sendo seus principais personagens: o rei Carlos Magno, chefe dos cristãos e o Almirante Balão, rei dos turcos ou mouros <sup>52</sup>.

Sabemos que as músicas e danças dos negros, que antes eram denominadas como batuques e que daria origem ao samba passaram a inspirar “em todo país numerosas formas musicais e coreográficas crioulo-branco-mestiças, hoje integradas ao patrimônio cultural do povo”. Entre estes estão as coroações de reis do Congo, a mais antiga dessas dramatizações de origem africanas. Tinhorão revela que ela era “realizada no âmbito das confrarias de Nossa Senhora do Rosário” e que, além de estar “fortemente ligada à história dos escravos e seus descendentes crioulos no Brasil”, também “constitui a mais antiga criação cultural dos africanos subequatoriais no próprio território de Portugal” <sup>53</sup>.

Simultaneamente, José Ramos Tinhorão lança *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*, pela editora lisboeta Caminho, também em 1988. Esse livro até hoje permanece à disposição exclusivamente dos lusitanos, tendo conquistado uma segunda edição no ano de 1997.

Em Portugal, Tinhorão enriquece muito sua pesquisa, trazendo informações valiosas tanto para eles quanto para nós brasileiros. Pois mesmo antes de participarem das procissões por aqui, eles já as realizavam em terras portuguesas do velho continente. “O rosário da Virgem – tão semelhante ao rosário de Ifá dos próprios africanos – atraía os mais de 9 mil escravos recenseados em Lisboa” <sup>54</sup>, dado coletado no ano de 1552.

As coroações de reis do Congo constituíram, em verdade, uma projeção simbólica da política missionária desenvolvida em comum pelo poder real e a Igreja. Portugueses na África e, como tal,

---

<sup>52</sup> MEGALE, Nilza Botelho. *Folclore brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999. p. 96.

<sup>53</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Art Editora, 1988. p. 97

<sup>54</sup> Idem. p. 98.

representaram apenas um reflexo da nova política posta em prática por D. João II, (...) em relação aos seus negócios na África, e que tinham no tráfico de escravos sua atração principal <sup>55</sup>.

Nesse momento, o intercâmbio comercial passa a ganhar um reforço extra. Ao agregar a ação da Igreja, os portugueses se fortaleciam politicamente na região (onde também surge a Confraria de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos). Usar a conversão dos povos dominados era uma prática recorrente em todas as colônias, mas o fato de ser feito no Congo um tratamento de Estado para Estado, fazia com que tivessem uma repercussão positiva sobre os negros levados para Portugal como escravos e, assim, eles queriam exteriorizar esse orgulho.

E ia ser por certo esse sentimento o que levariam os escravos negros de Lisboa dos quinhentos à encenação, nas suas confrarias, da espécie de espetáculo simbólico destinado a traduzir, sob forma teatral, aquele reconhecimento da importância do reino do Congo por parte do poder português <sup>56</sup>.

A tradição partiria da Lisboa do século XVI para se integrar efetivamente às festas brasileiras nos séculos XVIII e XIX. Uma explicação que Tinhorão tem para essa adesão é que o colonizador notou “certas veleidades despertadas nos escravos do Congo por tais solenidades”, e chegou até mesmo a conferir o poder de polícia aos próprios escravos: “mas no caso se traduziam na atribuição de uma parcela de autoridade aos potentados simbólicos, para que exercessem o controle social dos próprios irmãos escravos” <sup>57</sup>. Também foi encontrada documentação na Irmandade do Rosário se referindo aos reis de Angola. Isso porque, após uma guerra contra o Congo, os portugueses passaram a englobar a região sob o nome de Angola com a intenção de apagar a importância da região.

Para arrematar, José Ramos analisa o verbete “congos, congados, congadas” do *Dicionário do folclore brasileiro* de Luís Câmara Cascudo, onde conclui que:

Se dos batuques se originaram danças de roda em que, por extensão da parte cantada, acabaram muitas delas virando canção (como aconteceu no Brasil com o lundu, a embolada surgida do coco e o samba, e em Portugal com o fado), do primitivo auto da coroação de reis de Congo saíram, afinal, para enriquecimento das criações festivas do povo do campo e das cidades, vários outros folguedos <sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> Idem. p. 99.

<sup>56</sup> Idem. p. 100.

<sup>57</sup> Idem. p. 101.

<sup>58</sup> Idem. p. 109.

### 2.3 – o intercâmbio na academia

Quando no ano 2000 é lançado pela editora Hedra *A imprensa carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica*, José Ramos Tinhorão já tem amadurecido bastante o conceito de bakhtiniano de dialogismo para expressar a ideia de intercâmbio cultural. Este livro foi resultado de um trabalho acadêmico, um mestrado no departamento de História da Universidade de São Paulo.

Em oposição agora estão “*a palavra culta (e do culto cristão) e a fala das ruas*”, isto é – segundo Bakhtin elas estão em diálogos –, o que também podemos nominar de polifonia (múltiplas vozes que compõem uma ideia). Pois é justamente o termo “conciliação” que José Ramos utiliza para justapor “a desbragada liberdade da fala popular das ruas e o sentido de boa moral das camadas burguesas urbanas”<sup>59</sup>.

O resultado desses jornais seria a união da linguagem popular que vinha das ruas (“grosseria, escatologia, pornografia, blasfêmia, ofensa, agressividade, irreverência, sarcasmo ou simples mau gosto”) conciliada aos conceitos formais da norma culta da língua escrita. A mistura que vinha sendo curtida com sagrado e o profano agora seria representada pelas festas populares.

Nesse trabalho, Tinhorão foca em jornais carnavalescos de diversas partes do Brasil que, segundo suas contas, chegam a somar quase duas centenas, fazendo um apanhado dessa produção a partir da segunda metade do século XIX. Segundo consta, tudo teria acontecido quando “o baixo clero passa a fazer essa mistura dentro das próprias igrejas e, quando nas ruas, passam a confundir-se as festividades promovidas por nobres e burgueses e o desbragamento anônimo popular”<sup>60</sup>.

É possível notar mais uma vez o enlace que existe entre as tradições religiosas e o cotidiano dos populares, sendo que o resultado apurado seria desta vez os jornais

---

<sup>59</sup> TINHORÃO, José Ramos. *A imprensa carnavalesca no Brasil*. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 2000. p. 15.

<sup>60</sup> Idem. p. 17.

carnavalescos. A proximidade surgia já no século VIII nas festas coletivas, que “misturavam antigas manifestações pagãs e procissões religioso-profanas cristãs”, onde Tinhorão aponta novamente a “conciliação (e até mesmo intercâmbio) entre as duas linguagens”<sup>61</sup>.

José Ramos encontra na publicação de 1944 da *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, o ensaio “Origens do carnaval”<sup>62</sup>, da professora Anita Seppilli, um aliado para compreender o intercâmbio histórico existente entre pagãos e cristãos, apontando que na Idade Média a continuidade de ritos habituais dos povos que estavam sendo convertidos para dentro das igrejas e a necessidade de atrair sua atenção.

Também no ano 2000 é lançado *As festas no Brasil colonial*, no qual Tinhorão vai em busca das festas de caráter coletivo, encontrando neste período um mundo imerso na religiosidade e que tentava se desprender dos impulsos pagão-dionísíacos, onde o momento de sociabilidade das festas era regido ora pelo Estado, ora pela orientação religiosa da Igreja Católica<sup>63</sup>.

Mais uma vez são muitos os capítulos dessa obra em que trata do intercâmbio cultural entre classes sociais. Em *Procissões: festa e teatro para o povo*, podemos notar como as pessoas comuns da sociedade deixavam de participar apenas como espectador para figurar como personagem dessas festividades nos primeiros centros urbanos desde o século XVI, onde a “representação ritual para formas declaradas de diversão coletiva se daria por uma espécie de transbordamento das festas litúrgicas do calendário religioso do interior das igrejas para as ruas”<sup>64</sup>.

Neste texto ele também faz uma conexão direta com a sua publicação citada anteriormente *Imprensa Carnavalesca no Brasil*, do capítulo *A dessacralização da palavra ritual*: “a evoluir para a forma de teatro, ao provocar o aparecimento dos dramas didático-religiosos chamados mistérios, dos baseados nas vidas de santos, que seriam milagres, e, finalmente, dos alegóricos das virtudes cristãs, denominadas moralidades”<sup>65</sup>. Nesse processo de representação, que saía da igreja para as ruas, a fim de encenarem a vida dos santos, a

---

<sup>61</sup> Idem. p. 17.

<sup>62</sup> José Ramos Tinhorão cita em “Imprensa Carnavalesca no Brasil” na página 20: SEPPILLI, Anita. “Origens do Carnaval”, *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, jul-ago. 1944, vol. XCVII.

<sup>63</sup> TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 7.

<sup>64</sup> Idem. p. 67.

<sup>65</sup> Idem. p. 68.

população poderia participar do evento que tinha como principal intenção educar moralmente os fiéis.

No Brasil colonial do século XVI, a procissão mais antiga relacionada é a de Corpus Christi, criada em 1264 pelo papa Urbano IV, que em forma de auto ambulante relembra os passos de Jesus Cristo até a sua crucificação. A caminhada contava com pessoas que tocavam instrumentos musicais e até mesmo com a distribuição de doces, e conseguia alcançar um grande agrado popular que serviria de modelo para outras procissões <sup>66</sup>.

Não é de se estranhar que José Ramos Tinhorão conclua que essas procissões davam a impressão de se tratarem de um desfile carnavalesco, pois existiam muitas atrações na sua “evolução”:

(...) havia ainda São Jorge em tamanho natural montado em cavalo branco, ao lado de “um homem d’armas bem disposto”; um dragão com “Dama, e pessoa que com ela dance”; “quatro cavalinhos fuscos bem feitos e bem pintados” (homem metidos em armações forradas de pano a imitar cavaleiros, como ainda hoje conhecidos nas festas de Reis, no Brasil, sob o nome de burrinhas), e a figura de São Cristóvão gigante com o menino Jesus nos ombros <sup>67</sup>.

Em 2001, José Ramos Tinhorão publicaria *Cultura Popular: temas e questões*, uma coletânea de estudos e ensaios sobre música popular, obviamente divididas em *Temas*, “para atender curiosidades”; e *Questões*, para “compreender como contrariar as interpretações apresentadas”, contando com dez textos em cada divisão. Para ele, “numa sociedade de classes, o que afinal se chama de Cultura, é uma cultura de classes” <sup>68</sup>. O autor sempre se proclamou como alinhado à ideologia marxista, que influencia diretamente sua análise sobre a música popular, onde aplicaria o “materialismo histórico” <sup>69</sup>.

O autor, no texto *Intercâmbio Brasil-Portugal na área da cultura popular*, foca nas “semelhanças entre a composição étnicas das baixas camadas de Lisboa e dos dois maiores centros urbanos da colônia – Salvador e Rio de Janeiro”, onde a troca de informações entre essas duas pontas seriam os negros cativos, e que até o fim do século XVIII o dinamismo

---

<sup>66</sup> Idem. p. 72.

<sup>67</sup> Idem. p. 76.

<sup>68</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. Editora 34, 2001. p. 13.

<sup>69</sup> Roda Viva (DVD). José Ramos Tinhorão, abril/2000. 85 min. son. col. Cultura Marcas, Fundação Padre Anchieta.

desse intercâmbio era feito “através da ida de escravos domésticos para Portugal, levados por famílias egressas do Brasil”<sup>70</sup>.

Tinhorão mostra que o processo tecia um novo colorido cultural e começava a partir das danças criadas pelos escravos na colônia, sempre seguidas por batucadas de terreiro captadas pelos brancos europeus. Estas não tardariam a ser estilizadas nas tabernas e depois seguiriam para os palcos de teatro, fundindo-se com outras danças que estavam na moda (como o fandango, vindo da Espanha) e se espalhando pelos bairros populares da Corte, que por sua vez já vinha há tempos sendo palco de cruzamento racial<sup>71</sup>.

A primeira indicação desse intercâmbio cultural é a fofa, que na *Enciclopédia da música popular brasileira: erudita, folclórica popular*, publicada em 1977, aparece com a seguinte descrição:

Fofa, dança portuguesa do século XVIII, que chegou a ser dançada no Brasil. Segundo um testemunho da época, deixado pelo padre Bento Capeda, num texto sobre os jesuítas, datado de 1761, o padre Manuel Franco, do Colégio de Olinda PE, “dançavam a fofa, que é dança muito desonesta, com mulheres-damas”.

Porém, Tinhorão vai apresentar fontes que mostram indícios que na verdade a fofa era uma dança brasileira, ao encontrar um folheto impresso em meados do século XVIII, onde “o redator português do folheto de cordel do tipo vendido por cegos pelas ruas de Lisboa tenha vindo revelar, no próprio título, a procedência de nova dança de origem negra: *Relação da fofa que veio agora da Bahia*”<sup>72</sup>.

A fofa abriria as portas da sociedade portuguesa para outra dança brasileira: o lundu, que conquistaria mais facilmente os teatros de Lisboa e que seria praticamente um número obrigatório nos salões ainda em meados do século XVIII. “A grande novidade do lundu estava em que, ao lado da característica negra da umbigada – admitida de forma mais explícita do que antes no fandango espanhol e na fofa brasileiro-portuguesa –, essa nova modalidade coreográfica incluía sempre o canto”<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> Idem: 2001. p. 27.

<sup>71</sup> Idem. p. 28.

<sup>72</sup> Idem. p. 34.

<sup>73</sup> Idem. p. 37.

O lundu surge como dança e depois se transforma e passa a incorporar o canto em suas coreografias, da mesma forma como depois aconteceria com a dança derivada do fado. José Ramos relata assim como que a mais antiga referência do lundu-canção em Portugal aparece em 1784, na composição dramático-burlesca *Os Casadinhos da Moda*, de Leonardo José Pimenta e Antas:

É a cena em que dona Tarela, filha do conservador velho Pandorga, ao ouvir vindo de sua rua o pregão da negra vendedora de caranguejos, sente “desejo” (estava grávida de seis meses). Pois tão logo entra a preta com suas mercadorias, o cabeleireiro chamado para o casal (dona Tarela era casada com um casquilho ou grã-fino) convida a negra para dançar a fofa, o que ela aceita, mas preferindo o lundu: “Baia blanco os Lundum, faze os gaiofa./ Vozo canta tão be?”. Desafiado sobre se sabia também cantar o lundu, o cabeleireiro branco diz: “Anda lá, canta, e baila, que eu te sigo”<sup>74</sup>.

Isso explicaria o sucesso do “mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa, especialista em versos de modinhas e lundus cantados à viola de cordas de arame”, pois ele trazia como novidade para os saraus da sociedade lisboeta a “adaptação, para as cordas de viola, do ritmo sincopado característico da percussão que animava a dança colonial do lundu, e a que ajuntava no acompanhamento um bordado de arpejos colados à linha melódica da voz”<sup>75</sup>.

Tinhorão identifica outra dança de origem negro-brasileira que se tornaria mais tarde canção ao desembarcar em Portugal (além das modinhas). Está dança se chamava fado, possuía passos idênticos aos do lundu e, ao que tudo indica, surgiu no Rio de Janeiro no final do século XVIII.

À este percurso, o autor dedicará nesta mesma publicação um capítulo exclusivo, onde na medida em que deixava a parte coreografia para favorecer a cantoria, passava por um movimento de “ascensão social” por se transferir das “rodas de pernadas cariocas” para os “salões aristocráticos-burgueses de Lisboa” e estaria evidenciado este intercâmbio com a chegada dos discos de gramofone com o lundu “Isto É Bom”<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> Idem. p. 39.

<sup>75</sup> Idem . p. 40.

<sup>76</sup> Idem. p. 47.

## 2.4 – o intercâmbio em Portugal

Faltam peças para a montagem do seu quebra-cabeça. José Ramos Tinhorão parte então para Portugal, a fim de melhor compreender e encontrar as que faltam para sua pesquisa, e passa a publicar pela editora Caminho, de 1988 até 2006 (embora ainda tenha projetos em andamento). O resultado imediato disso é o distanciamento ainda maior da imagem que o eternizou – a de implacável crítico musical na década de 1960 –, e a consagração como pesquisador atuante na área de cultura popular nos dois lados do oceano atlântico.

Acreditamos que a definição de cultura do doutor em antropologia Kabengele Munanga, pode ilustrar nosso estudo, sendo ela “um conjunto de objetos matérias, comportamentos e ideias, adquiridos numa medida variável pelos respectivos membros de uma dada sociedade”<sup>77</sup>.

Seu primeiro lançamento lusitano de maior impacto acontece em 1988, com o robusto livro *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*, no qual ele próprio explica na introdução que este “nasceu da inesperada necessidade de melhor explicar, no Brasil, a verdadeira origem das relações – reconhecidas como profundas e extensas – entre a cultura negro-africana e das camadas populares brasileiras”<sup>78</sup>. Nesse momento já se passavam três séculos de colonização portuguesa, que fizeram a cultura popular se intercambiar entre metrópole e seus povos subjugados.

Nessa mesma introdução José Ramos revela que foi durante a sua pesquisa para o livro *Música Popular – de índios, negros e mestiços*, lançado em 1972, que percebeu que não poderia desvincular a cultura popular realizada no Brasil sem antes levar em conta o que se passava na sociedade portuguesa. Em 1980 ele retorna à Portugal para encontrar material que comprovasse sua hipótese, caminho esse que resultaria em cerca de cinco anos de pesquisa.

---

<sup>77</sup> MUNANGA, Kabengele. *Origens africanas do Brasil Contemporâneo: histórias, línguas, culturas e civilizações*. São Paulo: Editora Global, 2009. p. 29.

<sup>78</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Os Negros em Portugal- uma presença silenciosa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988. p. 11.

No capítulo IX, *Os negros na origem do fado-canção em Lisboa*, podemos notar como estão ligados diretamente os textos que citamos anteriormente, publicados no Brasil, com esse e os que virão a seguir. De fato, a questão do intercâmbio cultural serve de pano de fundo para todo o emaranhado de informações que traçam o hibridismo cultural português.

Para Tinhorão, o terremoto de 1755 e a burguesia de Lisboa fizeram com que as relações sociais íntimas ou coletivas sofressem alterações, transformando de vez as relações de origem medieval, e modificando a urbe nos moldes das relações e contradições do capitalismo:

(...) a forçada redistribuição da população pelo espaço físico da capital, em consequência do terremoto de 1755, não apenas levava à criação de novos bairros, como os da Alegria e do Rato, mas contribuía para aumentar a pressão sobre as áreas residenciais mais modestas do centro, como as de Alfemas, Bairro Alto, Mouraria e Madragoa, que se transformariam no século XIX em densos núcleos de população proletária<sup>79</sup>.

Pois será nesses bairros proletários, lugar em que estavam os brancos pobres e marginais, onde também se encontrarão os negros libertos, “desta intimidade entre brancos e negros na área do povo de Lisboa”. José Ramos usa como fonte não apenas o teatro popular, mas também a crônica policial, que mostra como os negros estavam “integrados nas camadas pobres da cidade, habitando os mesmo bairros e acomodados em várias atividades legais ou extralegais”<sup>80</sup>. E no campo do lazer, onde aconteciam as festas, danças e cantos, aconteciam as trocas íntimas e coletivas entre brancos e negros de forma constante e intensa:

O mais antigo registro sobre a existência de uma música e dança urbana de negros encontrado por Tinhorão é o da existência da fofa em Alfama (na Lisboa residencial, de gente das camadas mais pobres da cidade), “no *Folheto de Ambas Lisboas*, de 1730, em notícias sobre a Festa do Rosário. (...) O redator atribuía a um Rei Angola o envio de uma carta-convite ao Rei Mina para que fosse cantar o zaramangoé na procissão e tomar parte na fofa” (idem, pág. 360). Ou seja, a fofa nessa época já estava há algum tempo no bairro de Lisboa. Essa criação negro-brasileira “provavelmente introduzida em Portugal por marujos ou negros chegados do Brasil” (idem) fora absorvida pelos negro-portugueses.

---

<sup>79</sup> Idem. p. 357.

<sup>80</sup> Idem. p. 359.

Outra dança negro-brasileira contemporânea da fofa que os portugueses conheceram foi o lundu, surgido praticamente na mesma época tanto na metrópole quanto na colônia, em meados do século XVIII. É interessante notar que “a fofa estava de tal forma incorporada no gosto popular de Portugal que os visitantes estrangeiros a apontavam como a dança nacional por excelência”. Era tanta a incorporação dança, que a apontavam já como característica do povo português<sup>81</sup>. José Ramos Tinhorão explica melhor esse processo:

Provindo tanto a fofa quanto o lundum das danças de roda típicas africanas – chamadas pelos portugueses genericamente batuques –, vinha mostrar que a equiparação se devia ao facto de tanto uma quanto outra se haverem afastado o suficiente da sua raiz negra, a ponto de se terem transformado, a primeira em dança de brancos, em Portugal, e a segunda, de brancos e mulatos no Brasil (idem).

As duas danças tinham a coreografia do estalar dos dedos, imitando as castanholas do fandango, como ponto em comum, além do movimento corporal das umbigadas. Essas referências seriam aproveitadas em uma outra dança no Rio de Janeiro do século XIX, batizada de fado, que fundia tanto a fofa quanto o lundum, das quais José Ramos encontra as primeiras referências durante o reinado de D. João VI. Descobre com isso a possibilidade concreta de que a “canção denominada em Portugal de fado veio a surgir dentro da variada dança do fado levada do Brasil”<sup>82</sup>.

Tudo indica que os brancos passaram a cultivar as danças populares brasileiras a partir do momento em que elas passaram a incorporar e dar maior ênfase aos cantos e ao acompanhamento da viola. Nas áreas urbanas a incorporação de versos de improviso ou quadra poéticas se mostrava mais presente do que em áreas rurais. Onde se notava as rodas de lundu ou fado a dança era mais próxima da origem dos batuques dos negros.

Algumas das informações mais interessantes são colhidas de memórias de viajantes, de artistas como Jean Baptiste Debret (1811), e até mesmo do romance *Memórias de um sargento de milícias*, do escritor Manuel Antônio de Almeida, publicado na forma de folhetim em 1852-53. José Ramos Tinhorão percorre uma trama de informações bem diversificadas, mas que o norteiam numa direção bem nítida:

O termo serviu não apenas para denominar a dança, em si, mas a própria festa ou função dos músico-coreográficos, e ainda, a composição em versos encaixada como canção à parte, no meio

---

<sup>81</sup> Idem. 363.

<sup>82</sup> Idem. 364.

da dança, o que ficaria registrado na 7ª edição do Dicionário de Moraes, de 1878, onde o *fado* é definido como “poema do vulgo” e a sua música como “música popular, com ritmo e movimento particular, que se toca ordinariamente na guitarra e que tem por letra os poemas chamados *fados*”<sup>83</sup>.

Dessa forma o fado foi levado a Portugal, “ao atingir o estágio de dança síntese do fandango, fofa e lundu, acrescido da contribuição melódica-sentimental que já servira também à criação da modinha”, e chegaria na Lisboa do século XIX, onde a realidade social favorecia o crescimento da população proletária nos meios urbanos. “Inicialmente como coisa de negros e mulatos, ia passar gradativamente para os redutos brancos das camadas baixas” (idem, pág.369), localização do submundo e do meretrício, onde os mais pobres e marginais se sociabilizavam, dando origem à expressão “fadistas”, ao se referirem a esses boêmios.

Em 1994, José Ramos Tinhorão lança *Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa*, em que aprofunda alguns pontos explorados. Num trabalho mais minucioso, busca encontrar os caminhos que a cultura popular percorreu, fruto de um rico intercâmbio entre as mais variadas faixas da sociedade, mostrando logo na sua introdução que este assunto foi durante muito tempo um nevoeiro a se dissipar.

No capítulo *Ascensão do fado das baiucas para as salas*, o décimo terceiro da obra, mostra justamente a transformação e aceitação desse estilo – não mais exclusivamente dança, mas agora também musical – para as classes superiores economicamente da sociedade portuguesa.

Identificados como os responsáveis por fazer essa ponte, os boêmios saíram das tabernas levando para os salões a novidade. “Tratava-se de uma abertura para o gosto burguês que começava a expandir-se com o selo das modas francesas, mas que em Portugal entrava logo a conviver com formas aceitas pela classe média urbana”<sup>84</sup>.

São identificadas duas circunstâncias pelas quais as interações entre as classes sociais se interagiam: na primeira, o que José Ramos chama de “patuscada” das camadas mais baixas de Lisboa, que poderia ocorrer em festas ou nas tabernas; e a segunda, onde a classe mais

---

<sup>83</sup> Idem. 368.

<sup>84</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Fado: dançar do Brasil, cantar de Lisboa*. Lisboa: Editora Caminho, 1994. p. 89.

abastada se colocava como mecenas em prol de guitarristas e cantores populares, tornando-os artistas dos salões palacianos <sup>85</sup>.

Os marialvas, geralmente jovens da nobreza que frequentavam as baiucas mais obscuras de Lisboa, são protagonistas dessa história por geralmente serem o elo entre os antros esfumaçados da cidade e também frequentarem os salões mais vistosos da aristocracia. É interessante perceber que a sociedade portuguesa era católica ultraconservadora e que os filhos dessa elite, com a intimidade conquistada do povo, transformariam o fado em uma “canção destacada da dança no sentido de uma busca de maior requinte, (...) para aproximá-las dos padrões estéticos da arte das salas” <sup>86</sup>.

Tinhorão descreve assim, as portas do século XX, o “fim” desse processo de intercâmbio de um estilo que estava sendo encaminhado para uma outra finalidade, até então ainda não pensada por aqueles que tocavam o fado – e ainda os que dançavam – anos atrás:

Eram esses fados das salas – às vezes chamados de nocturnos – que em pouco tempo estariam a ser vendidos em partituras de piano para entretenimento das senhoras da alta nos salões de Sintra e dos balneários de Cascais e da Ericeira. E, assim, tinha início o processo de facilitação do fado originalmente tão rico de *nuances* psicológicas no soluçado do seu canto <sup>87</sup>.

A coordenadora de uma pesquisa sobre o fado na Universidade de São Paulo (USP), Heloísa de Araújo Valente, classifica o fado como um gênero musical “nômade”. Para utilizar esse argumento ela se utiliza da pesquisa de José Ramos Tinhorão sobre o assunto, onde se o fado é hoje uma forte referência sonora de Lisboa, seu ponto de partida seria no Brasil, que com seu extenso contingente populacional de imigrantes portugueses iria se territorializar em Portugal <sup>88</sup>.

Voltando um pouco no tempo para entender melhor como aconteceu todo esse processo, Tinhorão foi atrás da jornada de um brasileiro que fez sucessos com lundus e modinhas nos salões da aristocracia de Lisboa. O livro *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu*, foi lançado em 2004 simultaneamente em São Paulo pela Editora 34 e na capital portuguesa pela Editorial Caminho.

---

<sup>85</sup> Idem. p. 90.

<sup>86</sup> Idem. p. 92.

<sup>87</sup> Idem. p. 93.

<sup>88</sup> AGUIAR, Josélia. *Canções que são para sempre*. In: Pesquisa FAPESP, nº. 172, junho/2010. p. 93.

O poeta e músico, assim como também destaca José Geraldo Vinci de Moraes <sup>89</sup>, atuou principalmente na segunda metade do século XVIII. O capítulo 5, *O protegido de nobres di verte “excelsas casas”*, mostra a maneira que ele obteve sucesso e prestígio na nobreza graças à proteção dos irmãos Vasconcelos e Sousa. O mulato Domingos Caldas Barbosa, que até então passava por muitas dificuldades, chegando até mesmo a passar fome, via sua fama de poeta-improvisador e animador de salas se espalhar realmente pela corte, de tal maneira que a nobreza lisboeta se encarregou de promover sua apresentação perante o próprio rei D. José I <sup>90</sup>.

Para Luiz Tatit, a música de Domingo Caldas Barbosa representou um alicerce importante para a canção popular do século vinte, se resumindo em três pontos chave: o ritmo, tendo como base o batuque; a melodia, que se deixava influenciar pelos meneios da fala cotidiana; e suas inflexões românticas <sup>91</sup>.

Talvez esse seja o ápice do tema que estamos enfocando, pois tal cena parece ter sido realmente incrível. O encontro entre o rei de Portugal e o artista brasileiro comprova o grau de interação que essas duas figuras representam e demonstram o quanto um e outro estavam abertos a receber e trocar informações culturais que traziam na bagagem.

Depois de adoecer e quase morrer vítima de um tumor, Domingos Caldas Barbosa “pôde iniciar realmente sua trajetória de conquista de um lugar entre a nova geração de poetas (...) e também a de um cargo na esfera segura e tranquila da burocracia da Igreja” <sup>92</sup>. Demonstrou que sua importância nesta esfera de convívio tinha se tornado um destaque mais do que relevante, como “poeta em Lisboa, da Academia de Belas Letras e lançador dos gêneros musicais populares da modinha e do lundu de sua terra, cantados com acompanhamento de viola” <sup>93</sup>.

No ano de 2006, José Ramos Tinhorão lança em Portugal *O Rasga*, novamente pela Editorial Caminho, situada em Lisboa, desta vez com um diferencial: o livro vinha com um

---

89 Ver em MORAES, José Geraldo Vinci. “Sons e música na oficina da história”. In: Revista de História/ Departamento de História USP. São Paulo: Humanitas, n. 157, 2º. Semestre de 2007. p. 7.

90 TINHORÃO, José Ramos. Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu. Lisboa: Editora Caminho, 2004. p. 47.

91 TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 27.

92 Idem. p. 55.

93 Idem. p. 56.

CD contendo seis faixas atribuídas à dança negro-portuguesa denominada rasga: 1, O rasga; 2 – Batuque de pretos; 3 – Imitação d’um batuque africano; 4 – Verde gaio; 5 – Ó preto, ó preta; e 6 – Ó preto, ó preta.

Nesta obra, um capítulo em especial que cai como uma luva em nosso tema, *O problema das trocas culturais interétnicas*, tem como pano de fundo a Lisboa da segunda metade do século XIX. Ali já se estabeleciam “relações e interinfluências culturais necessariamente entre os naturais da metrópole e os representantes das várias etnias africanas levados para a Península Ibérica como escravos desde meados do século XV”<sup>94</sup>.

José Ramos levanta alguns problemas para se estudar essa questão, pois é um tema ainda pouco estudado, com uma reduzida bibliografia que sempre era gerada a partir de uma visão colonialista, tendo como principal ponto de partida a influência da metrópole sobre suas colônias na África e nas Américas. São lançados alguns pontos em que podemos perceber o inverso, a contribuição negro-africana em Portugal, já referendada na bibliografia do autor:

Os aspectos da vida social como danças e música de procissões, da participação nos espetáculos cômicos no intervalo das touradas, dos peditórios músico-ambulantes nas esmolas para os santos, das representações simbólicas de coroação de reis do Congo, e do teatro de entremeses, a partir da música e dança do novo gênero setecentista do lundu<sup>95</sup>.

Está ideia não é nova, como o próprio Tinhorão ressalta. O antropólogo cubano Fernando Ortiz já tinha criado o termo “transculturização” meio século antes, ao estudar a cultura afro-cubana a ruptura da relação de inferioridade dos negros e da superioridade europeia, que trata a expressão cultural do outro como inferior, sendo portanto a integração desses dois mundos<sup>96</sup>.

José Ramos culpa os dicionaristas e colaboradores de enciclopédias pela desinformação, que desde o século XIX registram como portuguesas danças e músicas como a fofa e o fado, “cuja a origem negro-brasileira é possível comprovar documentadamente em

---

<sup>94</sup> TINHORÃO, José Ramos. *O Rasga: uma dança negro-portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2007. p. 9.

<sup>95</sup> Idem. p. 10.

<sup>96</sup> ORTIZ, Fernando. **Entre cubanos: ensayo de psicología tropical**. Havana: ed. Ciencias Sociales, 1913. In: OLIVEIRA, Emerson Divino Ribeiro de. *Transculturização: Fernando Ortiz, o negro e a identidade nacional cubana – 1906 a 1940*. Goiânia: UFG, 2003.

[http://www.ufg.br/this2/uploads/files/112/OLIVEIRA\\_\\_Emerson\\_Divino\\_Ribeiro\\_de.pdf](http://www.ufg.br/this2/uploads/files/112/OLIVEIRA__Emerson_Divino_Ribeiro_de.pdf) (acessado em 02/02/2011).

papéis administrativos (correspondência oficial entre autoridades) ou oriundos da Igreja (inquirições da Inquisição)”<sup>97</sup>.

Outro ponto em que o autor mostra inquietação com esses erros referem-se à “coincidência de duas circunstâncias socioculturais”, pois são muito próximas as realidades, nesses aspectos, de portugueses e brasileiros, isso por causa da semelhança da composição étnica das baixas camadas de Lisboa, Salvador e Rio de Janeiro, que dinamizavam seu intercâmbio “através da presença de escravos domésticos levados para a metrópole por famílias egressas do Brasil”<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> TINHORÃO, 2004. p. 10.

<sup>98</sup> Idem. p. 11.

## Capítulo 3 – a repercussão da obra de José Ramos Tinhorão em Portugal

### 3.1 – os cantores de Fado

A fama de polêmico não é uma exclusividade apenas do Brasil. Em Portugal, as opiniões de José Ramos Tinhorão também têm bastante repercussão tanto positivamente quanto negativas. A amostragem coletada neste capítulo tem a finalidade de revelar um pouco uma outra faceta do atual estágio da trajetória do pesquisador.

Porém, como veremos a seguir, a ideia defendida por Tinhorão não é nenhuma coisa de outro mundo. Apesar de não haver consenso, muitos dos músicos e estudiosos portugueses compactuam com a teoria de que o fado teria raiz brasileira.

Numa coletânea de entrevistas cedidas a Teresa Castro d'Aire, resultam no livro publicado em 1996, *O Fado*, em que vários cantadores de Fado respondem a uma pergunta aparentemente simples: quando e onde nasceu o fado? Esses depoimentos dão uma visão bastante diversa e interessante da maneira como pensam esses músicos a respeito dessa questão.

Nuno da Câmara Pereira não chega a citar o Brasil em sua entrevista, porém ele aborda muito claramente a questão de que apesar de ter raízes fortes e ter vindo de Portugal, as influências culturais de outros povos fica clara quando diz:

assim como a nossa língua veio do latim, o Fado veio de Portugal com todas as nuances; por exemplo, no tempo da conquista de Lisboa aos mouros recebeu as nuances que os árabes cá nos deixam, recebeu influências dos judeus e, mais tarde, até dos africanos, quando fazíamos escravos e comercializávamos negros para o mundo inteiro<sup>99</sup>.

Frederico Vinagre compartilha uma ideia parecida. Dentre as diversas teorias, a que ele cita é a que se situa no Alentejo (região centro-sul de Portugal), na época da invasão dos mouros, dizendo que o arrastar da voz presente no fado seria uma influência árabe. Uma outra versão é a de que esse estilo teria nascido com os marinheiros, “que tinham saudades de casa,

---

<sup>99</sup> Castro d'Aire, Teresa. *O Fado*. Lisboa, Ed. Temas da Actualidade, 1996. p. 1.

tinham saudades da família e então pegavam numa guitarra e cantavam aquelas canções dolentes, muito dolentes”<sup>100</sup>.

Se não existe consenso da origem sobre um ponto em comum a respeito da origem do fado, as opiniões parecem induzir a uma diversidade de influências nem um pouco rígidas. Mas também existem aqueles que discordam, achando que os créditos para a sua criação seria exclusividade dos lusitanos.

Para o cantor Rodrigo, a questão abrangendo a origem do fado é algo polêmico que ele evitaria responder. Ele diz conhecer uma teoria, apesar de não citar nomes, de que esse estilo de música teria origem no Brasil, e que apesar de os estudiosos não terem chegado a uma conclusão definitiva, ele acredita que não teria uma, mas várias origens<sup>101</sup>.

Odete Mendes também diz escutar desde criança uma teoria de que a origem do fado teria sido brasileira, quando os escravos africanos o levaram para o Brasil e depois os marinheiros para a Mouraria (bairro de Lisboa destinado aos mouros), sendo cantado por eles e pelas mulheres da prostituição. Ela afirma também que os mais antigos diziam que houve uma época em que o fado era dançado<sup>102</sup>.

É interessante notar a diversidade de informações adotadas pelos cantadores de fado, que mostram uma simpatia pelas teorias que dizem que o estilo musical teria origem árabe, afro-brasileira ou portuguesa. Existem também aqueles que dizem não se importar com a origem e nunca fizeram nenhuma reflexão a esse respeito.

Para Antonio Pinto Bastos essa também não é uma questão primordial. Ele está mais interessado em cantar o fado - não estudar a sua origem -, mas tem a clareza de que nos primórdios esta era uma música cultuada pelas pessoas das camadas populares dos bairros lisboetas de Alfama, Bairro Alto e Mouraria. Eram pessoas com alguns dotes de improvisação, os poetas populares, que faziam versos e cantarolavam ao som da guitarra. Em relação à origem do fado, ele diz que:

Parece que houve um tempo em que o Fado foi acompanhado ao piano, houve um tempo em que o Fado se dançava, era o tempo do Lumdum [sic]. A mim interessa-me mais o Fado como

---

<sup>100</sup> Idem. p. 31.

<sup>101</sup> Idem. p. 14.

<sup>102</sup> Idem. p. 39.

acompanhamento à guitarra e à viola e penso que as origens do Fado com esse “formato” são capazes de remontar à 1840 ou coisa parecida, enfim, meados do século passado<sup>103</sup>.

Na opinião de João Braga, a teoria de José Ramos Tinhorão é um disparate. Em seu depoimento fala que “o homem inventou a música a partir do canto dos pássaros” e que “no Brasil não havia brasileiros, nem sequer havia Brasil, havia uma terra a que os portugueses chamavam de Brasil”. Completamente irônico e um pouco irritado chega a dizer que:

isso significaria uma de duas coisas: se é verdade que o Fado nasceu no Brasil, nós éramos todos duros de ouvido até os brasileiros nos fazerem o favor de descobrir o Fado, ou então éramos todos completamente surdos, não cantávamos, não dançávamos, não fazíamos nada dessas coisas. O Sr. Ramos Tinhorão ter-se-á baseado em documentos que leu para dizer que o Fado nasceu no Brasil, mas nós estamos mesmo a ver que isso não faz sentido<sup>104</sup>.

A origem do fado não importa  
Ele é a própria origem ou talvez  
D. Pedro coroando Inês já morta  
Ou a história escondida atrás da porta  
Onde se aninha o medo português

Não procures a origem: ele é a origem  
Antes do antes e antes do começo  
Como oiro no avesso da fuligem  
Ou Lisboa e Pessoa e aquele verso  
Onde os sentidos sentem o que fingem

Não procures na história: ele está fora  
E estando fora ele é o próprio centro  
A hora antes da hora e aquela hora  
Onde o dentro está fora e o fora dentro  
Do momento que passa e se demora

Não busques noutro lado: ele é aqui

---

<sup>103</sup> Idem. p. 53.

<sup>104</sup> Idem. p 65.

E sendo aqui é sempre o outro lado  
O presente e o passado e o nunca achado  
País que é e não é dentro de ti  
Onde tudo começa e tudo é fado

(A origem do fado, João Braga)

Dentre os entrevistados, João Braga é quem tem a opinião mais dura a respeito das opiniões que veem sua origem no intercâmbio cultural, tanto que isso se reflete em uma de suas músicas: *A origem do Fado*, onde de maneira irônica brinca com a polêmica. Citando um episódio de *Os Lusíadas*, de Camões (“D. Pedro coroando Inês já morta”) e Fernando Pessoa, ele conclui: “Não busques noutra lado: ele é aqui”.

“O Fado é sobretudo um estado de alma que tem a ver com o psiquismo português, tem a ver com a nossa forma de estar na vida, tem a ver com nossa emotividade, e é por isso que fomos nós que o criamos”<sup>105</sup>. É o que argumenta Jorge Fernando. Muito próximo a ele estava Manuel Martins, que escutava a entrevista e reflete sobre o tema, externando uma nova opinião:

Não foi o Fado que foi buscar o ritmo ao samba, porque o samba nem sequer é brasileiro, o samba é um ritmo de Angola, nasceu do batuque (...). O Fado veio do Lundum [sic], que era uma música que existia em Portugal no século XVII, e a guitarra, segundo dizem os cronistas da época, foi um instrumento que veio da Irlanda, e depois os nossos guitarristas fizeram-lhe algumas alterações, deram-lhe afinações, está a ver, houve um grande trabalho de aperfeiçoamento da guitarra, que foi feito desde esse tempo até aos nossos dias<sup>106</sup>.

Podemos notar a variedades de informações nesses depoimentos, desde aquele que afirma que o fado teria origem em Portugal, refutando qualquer outra possibilidade, passando pelas influências dos mouros, dos africanos; e aquela defendida por José Ramos Tinhorão, de que teria uma origem como dança no Brasil até se transformar uma canção portuguesa.

---

<sup>105</sup> Idem. p. 107.

<sup>106</sup> Idem. p. 115.

### 3.2 – autoridades falam sobre a origem do Fado

Um dos materiais mais interessantes coletados é o catálogo da exposição *Fado, vozes e sombras*, realizado pelo Museu Nacional de Etnografia de Lisboa em 1994, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo e no Galpão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1995, sob a direção do antropólogo Joaquim Pais de Brito.

Iniciativa da União Europeia (Portugal é membro desde 1986), a cidade de Lisboa fora nomeada Capital Europeia da Cultura em 1994 (este título fora criado em 1985) com a ideia de melhor promover um pouco do seu estilo de vida e do seu desenvolvimento cultural para os outros membros da comunidade.

Em um dos depoimentos que abrem *Fado, vozes e sombras*, o Ministro do Comércio e Turismo de Portugal, na época Fernando Faria de Oliveira, encabeçava o projeto denominado Campanha de Imagem de Portugal no Brasil. Em relação ao fado e sua origem ele escreve que:

O fado, enquanto expressão musical tem seguido o seu caminho, tem-se diversificado, tem-se adaptado aos nossos tempos sem perder as suas raízes e a sua especificidade. (...) e se de acordo com alguns, o Fado nasceu do Lundum [sic], seria esse mais um motivo para que ao desejar que o país irmão descubra em Portugal um novo país, esta magnífica e realista versão do Fado fosse trazida ao Brasil <sup>107</sup>.

A reflexão feita pela Diretora do Instituto Português de Museus, Simonetta Luz Afonso, marca muito claramente a tônica envolvendo o fado, que pra ela ainda hoje é um problema controverso. Para ela, as análises musicais desta canção urbana são incipientes, pois se sobrepõem à multiplicidade de abordagens históricas, etnográficas e antropológicas. “Sua origem nebulosa, que a imaginação romântica se apressou à filiação árabe ou nas cadências de tão brasileiro lundum (sic), mas foi a paradoxal aproximação social do fado que lhe marcou o destino” <sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> BRITO, Joaquim Pais de (dir.) *Fado: vozes e sombras*. Milão: Electa - Museu Nacional de Etnologia, 1994. p. 8.

<sup>108</sup> Idem. p. 9.

O antropólogo Joaquim Pais de Brito<sup>109</sup>, diretor do Museu Nacional de Etnologia conta que ao regressar a Portugal, a Corte levou consigo um pouco do lirismo das modinhas, com o ritmo da cor negra, quebrando um pouco da rudeza das cantigas de cego e com o sombreado das ruelas de Lisboa. O fado existia no Brasil há quase dois séculos

em forma de música e dança. Fado que não era este ainda. (...) entre cá e lá, já o próprio termo que designa este universo de formas poéticas, musicais e coreográficas tão distintas – fado, factum – havia sido trazido pelos poetas interrogadores do destino<sup>110</sup>.

No texto homônimo do catálogo que abre a exposição *Fado: vozes e sombras*, Joaquim Pais de Brito não deixa dúvidas da importância do fado como forma de expressão de cultura popular urbana, que remete a um passado muito próximo.

Apesar de deixar claro que não quer entrar no assunto, ele cita alguns estudiosos que têm se debruçado sobre a origem misteriosa do fado, como os que reforçam a questão da presença dos árabes, Teófilo Braga (1905) e Adalberto Alves (1989). Eles descobriram “influências de ritmos e cadências africanas transpostas para o Brasil e daí para Portugal, fazendo uma associação entre o fado e uma forma musical que lhe está próxima e o antecede – o lundum” (sic)<sup>111</sup>. Para isso lembra os fundamentos dos estudos de Mário de Andrade sobre o assunto, nos quais o estilo musical teria começado como dança. Ele cita a influência da população negra de Lisboa na genealogia do fado, “não apenas da modulação rítmica do fado, como contextos sociais em que essa parte da população se insere (Tinhorão, 1988)”<sup>112</sup>.

É lembrado também estudos de Gonçalo Sampaio (1923) e de Pinto de Carvalho (1903). O primeiro descobre no fado a marca francamente rural dos cantos tradicionais no norte do país; o segundo lembra em sua origem a sua identificação como canto das “gentes do mar”, da saudade provocada pelo afastamento, que também provoca solidão pelo vai e vem das águas do mar.

Outras menções são feitas para Mascarenhas Barreto e Rodney Gallop. Um, mais tradicionalista, busca vestígios nos trovadores provençais e afirma que a musicalidade do fado

---

<sup>109</sup> É possível ver o currículo de Joaquim Pais de Brito, diretor da investigação preparatória, concepção e montagem da exposição *Fado: Vozes e Sombras*, 1994 no sítio <http://www.degois.pt/visualizador/curriculum.jsp?key=3790127056150033> (acessado em 01/03/2011).

<sup>110</sup> BRITO, Joaquim Pais de (1994). p. 15.

<sup>111</sup> Idem. p. 15.

<sup>112</sup> Idem.

teria traços nas raízes dessas tradições; o outro conclui que o fado seria “uma síntese dos cantos de origem lírica que dos salões da aristocracia foram transitando para as camadas populares, miscigenando-se com outras musicalidades que estas produziam”<sup>113</sup>.

Notamos com isso, que na maior exposição já feita sobre o fado, o nome de José Ramos Tinhorão figura como referência entre os principais estudiosos da sua origem, portugueses e brasileiros, fato que ajuda a valorizá-lo, encontrando espaço para que suas publicações sejam editadas com frequência.

### 3.3 – Tinhorão na mídia digital portuguesa

Selecionamos algumas notícias e artigos recentes de jornais portugueses para abalizarmos como anda atualmente a repercussão de tudo o que José Ramos Tinhorão escreveu: no *Jornal de Notícias*, com sede na cidade de Porto; no periódico diário *Açoriano Oriental*, situado no arquipélago dos Açores; em outro jornal do Porto, o *Diário de Notícias* – os três com mais de cem anos de existência –; e no semanário *Expresso*.

No artigo “O fado vai à universidade”, publicado no *Jornal de Notícias* em 2008, Sérgio Almeida escreve que o fado pode ser uma ciência. Isso porque estavam às vésperas de um congresso sobre o tema organizado pela Universidade Católica e pela Universidade Nova, que aconteceria na cidade de Lisboa e reuniria acadêmicos como Rui Vieira Nery, Salwa Castelo-Branco, Vasco Graça Moura, Joaquim Pais de Brito e alguns intérpretes como Carlos do Carmo e Maria da Fé<sup>114</sup>.

Destaca a “tentativa de intelectualização”, como na opinião de um internauta que escreve no Portal do Fado o seguinte: “qual seria a fórmula química do fado? A única ciência que se pode reportar ao fado é a métrica dos seus versos, mas isso é tão simples, tão simples, que até uma criança de 6 anos compreenderia”. De outro lado o destaque fica por conta dos

---

<sup>113</sup> Idem.

<sup>114</sup> ALMEIDA, Sérgio. “O fado vai à universidade”. In: *Jornal de Notícias*, 18/06/2008: [http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content\\_id=959007](http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=959007) (acessado em 19/03/2010).

cerca de dez debates e mesas-redondas que contariam com antropólogos, musicólogos e professores universitários ao lado de compositores, intérpretes e poetas <sup>115</sup>.

A conferência de abertura ficaria por conta de Joaquim Pais de Brito, o mesmo que coordenou a exposição *Fado: vozes e sombras*, em 1994, no Museu Nacional de Etnologia. Ele lembrou que José Ramos Tinhorão colaborou para a multiplicação dos estudos sobre o assunto, “contribuindo para dissipar alguns dos mistérios em torno das origens do fado” <sup>116</sup>.

Já o semanário *Expresso* reporta o congresso buscando as suas várias facetas dispostas em suas mesas-redondas, como a centrada em musicologia, passando pelas artes plásticas, etnomusicologia e chegando até as "práticas performativas" <sup>117</sup>. Um dos entrevistado é Rui Vieira Nery, que lembra o pioneirismo de Joaquim Pais de Brito e dos estudos que vieram na sequência, como os de José Ramos Tinhorão <sup>118</sup>.

Numa pequena chamada sobre uma apresentação de um grupo de fado publicada no *Jornal de Notícias*, “As sementes do fado, de Os Músicos do Tejo”, a reportagem trata da busca do grupo em “dar um novo contributo para o maior conhecimento da gênese do fado, retratando o contexto musical da segunda metade do século XVIII/ princípios do XIX em Portugal”. Para chegar a essa sonoridade, o grupo vai fundo nos estudos a respeito, dentre eles os de José Ramos Tinhorão e em especial, Rui Vieira Nery que:

Têm salientado o aparecimento, neste período, da guitarra portuguesa (na altura, chamada de guitarra inglesa) e de formas musicais (a modinha, o lundum [sic], entre outras) que vieram a fertilizar o terreno de onde, bastante mais tarde, irá brotar o fado <sup>119</sup>.

Em “Os equívocos do Presidente”, publicado no *Açoriano Oriental* em junho de 2008, o sociólogo Paulo Mendes se utiliza de grave lapso do Presidente português, Aníbal

---

<sup>115</sup> Idem.

<sup>116</sup> Idem.

<sup>117</sup> \_\_\_\_\_. Música: “Congresso Internacional do Fado reúne a partir 4ª feira académicos com representantes do meio fadista”. In: *Expresso*, 17/06/2008. <http://aeiou.expresso.pt/musica-congresso-internacional-do-fado-reune-a-partir-4feira-academicos-com-representantes-do-meio-fadista=f346401>. (acessado em 20/03/2011).

<sup>118</sup> Idem.

<sup>119</sup> \_\_\_\_\_. “As sementes do fado” de Os Músicos do Tejo. In: *Jornal de Notícias*, 21/22/2007: [http://www.jn.pt/PaginaInicial/Interior.aspx?content\\_id=949998](http://www.jn.pt/PaginaInicial/Interior.aspx?content_id=949998) (acessado em 19/03/2010).

Cavaco Silva, ao dizer *Dia da Raça* no que seria *Dia de Portugal*, que antes tinha esse nome na época da ditadura militar e caiu após a Revolução dos Cravos de 25 de Abril <sup>120</sup>.

Tal erro pode até ser admitido, desde que haja uma retratação, o que parece que não foi o caso. Paulo Mendes não poupa críticas ao chefe de Estado e encara uma discussão sobre a diversidade racial da população portuguesa, dizendo que o termo utilizado para o *Dia da Raça* tinha conotações xenofóbicas.

Ao rever na história portuguesa a questão racial, o sociólogo traz à tona um estudo feito por José Ramos Tinhorão, que mostra a intensa miscigenação social e “cultural” que ocorreu neste país:

A este propósito vale a pena ler um livro de um investigador brasileiro, José Ramos Tinhorão, “Os negros em Portugal: uma presença silenciosa”, em que faz uma extraordinária investigação histórica sobre a miscigenação portuguesa, nomeadamente a presença em 1550, em Lisboa de cerca de dez mil negros, representando na altura pouco mais de dez por cento da população <sup>121</sup>.

Paulo Mendes se pergunta: para onde foram todos os negros? Sua conclusão é de que não foram para lugar algum. Misturaram-se com os portugueses brancos, e por isso sua indignação contra a declaração do presidente, mesmo sem intenção, é totalmente descabida. Porém, ele revela algumas arestas ainda a serem aparadas pelo racismo, xenofobia e outras atitudes segregacionistas.

No jornal *Diário de Notícias*, Batista-Bastos também comenta a questão da imigração ilegal no artigo “Os laços rasgados”, onde na reportagem “Queremos ficar, ajudar o País e trazer a nossa família” – publicada no mesmo jornal – um paquistanês se depara com uma lei criada pela União Europeia que o obriga a voltar para seu país de origem. O escritor e jornalista utiliza uma valiosa referência:

Se o português está em todo o lado, que saiba abrir os braços a quem dele precisa. Um livro, *O negro em Portugal, uma presença silenciosa*, de José Ramos Tinhorão, revela, sem sorrisos

---

<sup>120</sup> MENDES, Paulo. “Os equívocos do Presidente”. *In*: Açoriano Oriental, 13/06/2008  
<http://www.acorianooriental.pt/noticias/view/171793> (acessado em 30/03/2010).

<sup>121</sup> Idem.

ortopédicos, o que admitimos e o que rejeitamos. E não temos nos portado muito bem. Também muito bem não temos sido tratados <sup>122</sup>.

De forma interessante Batista-Bastos compara a xenofobia com a moral da servidão, que tende a transformar a vítima em um algoz. Critica a União Europeia dizendo que seu discurso apresenta mentiras, pois “explora oito milhões de indocumentados, criando, entre os imigrados, o terror comum a todos os animais, que reagem violentamente porque apavorados”. Esse clima de terror é um golpe forte na ideia de democracia e civilização que não é exclusividade de Portugal, mas uma realidade que se revela em vários outros países europeus <sup>123</sup>.

### 3.4 – um caminho inacabado

Esses depoimentos que apresentamos neste capítulo, colhidos entre músicos, políticos, acadêmicos e na mídia portuguesa, demonstram o quão fértil se trata o tema aqui apresentado e, portanto, contêm uma riqueza de material (fontes) inacreditavelmente não aproveitado nos estudos acadêmicos no Brasil e em Portugal.

São muitas as opiniões favoráveis à José Ramos Tinhorão, pois se trata de um pesquisador ainda em atividade – atualmente com 83 anos de idade – que atravessou todas as adversidades e descrenças do mercado editorial nacional. Isso explicaria o porquê dele ainda publicar, reeditar e pesquisar. Provavelmente, se dependesse somente dos esforços do nosso meio acadêmico isso não seria possível.

Dos depoimentos dos cantores de fado, somente o de João Braga destoa dos demais ao se opor a uma teoria que não é propriamente de José Ramos Tinhorão. Depois ele foram lançadas novas “vozes” a um estudo que se mostrava nas “sombras”.

---

<sup>122</sup> BASTOS, Batista. “Os laços rasgados”. *In*: Diário de Notícias, 15/10/2008.

[http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content\\_id=1132832](http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=1132832) (acessado em 19/03/2010).

<sup>123</sup> Idem.

Se no Brasil ele é conhecido como “o autor que é contra a bossa nova”, em Portugal ele é conhecido como “o autor que estuda os negros portugueses”. No Brasil, se lembram do jornalista e crítico musical, em Portugal é lembrado como o pesquisador.

Um exemplo dessa diferença de tratamento foi revelado no cinquentenário da bossa nova em 2008, em uma das maiores referências do tema sequer foi lembrada pela grande imprensa. Se tinham a obrigação de apresentar ao público várias publicações sobre o tema, era o mínimo que poderiam fazer.

Sua relevância e o amplo leque de possibilidades dos seus estudos dão a Tinhorão a certeza de que seu legado tende a se multiplicar, e os resultados da pesquisa pelos jornais portugueses declaram que sua obra parece pulsar intensamente.

## FONTES

### 1. Artigos de José Ramos Tinhorão

TINHORÃO, José Ramos. Velho Faceta, um personagem de Gil Vicente em disco. *Jornal do Brasil*, Caderno B, (27/05/1978), p. 4. *In: Música popular: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. A boa palavra de Néelson Cavaquinho. *Jornal do Brasil*, Caderno B, (04/01/1974), p. 2. *In: Música popular: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. Zé Coco do Riachão é talento do povo que precisamos conhecer. *Jornal do Brasil*, Caderno B, (13/12/1980), p. 7. *In: Música popular: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. “Vinicius & Toquinho”: adoçar para iludir. *Jornal do Brasil*, Caderno B, (02/07/1974), p. 2. *In: Música popular: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. A falsa aliança com o povo de Clara Nunes e Roberto Ribeiro. *Jornal do Brasil*, Caderno B, (25/10/1980), p. 7. *In: Música popular: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. Carmen Miranda: a volta do mito, com bananas e balangandãs. *Jornal do Brasil*, Caderno B, (29/08/1974), p. 3. *In: Música popular: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, 2001.

## 2. Livros escritos por José Ramos Tinhorão

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

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

TINHORÃO, José Ramos. *A província e o Naturalismo*. Fortaleza: NUDOC. UFC, 2006.

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

TINHORÃO, José Ramos. *Fado: dançar do Brasil, cantar de Lisboa*. Lisboa: Editora Caminho, 1994.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

TINHORÃO, José Ramos. *Os Negros em Portugal - uma presença silenciosa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *A imprensa carnavalesca no Brasil*. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *O Rasga: uma dança negro-portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. Editora 34, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu*. Lisboa: Editora Caminho, 2004.

### 3. Entrevistas de José Ramos Tinhorão

Roda Viva (DVD). José Ramos Tinhorão, abril/2000. 85 min. son. col. Cultura Marcas, Fundação Padre Anchieta.

### 4. Publicações em Internet

ALMEIDA, Sérgio. O fado vai a universidade. *In: Jornal de Notícias*, 18/06/2008:  
[http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content\\_id=959007](http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=959007) (acessado em 19/03/2010).

\_\_\_\_\_. “As sementes do fado” de Os Músicos do Tejo. *In: Jornal de Notícias*, 21/22/2007:  
[http://www.jn.pt/PaginaInicial/Interior.aspx?content\\_id=949998](http://www.jn.pt/PaginaInicial/Interior.aspx?content_id=949998) (acessado em 19/03/2010).

BASTOS, Batista. Os laços rasgados. *In: Diário de Notícias*, 15/10/2008.  
[http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content\\_id=1132832](http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=1132832) (acessado em 19/03/2010).

CORREA, Priscila Gomes. O crítico e a tropicália. *In: Revista de artes e humanidades*, n. 3, nov-abr 2009. <http://www.revistacontemporaneos.com.br/n3/pdf/tropicalia.pdf> (acessado em 15/05/2011).

MENDES, Paulo. Os equívocos do Presidente. *In: Açouriano Oriental*, 13/06/2008  
<http://www.acorianooriental.pt/noticias/view/171793> (acessado em 30/03/2010).

MILLARCH, Aramis. *Quem tem medo do Tinhorão?* Tablóide Digital *In: Estado do Paraná: 1987*. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/quem-tem-medo-do-tinhorao>. Acesso em 10/02/2011.

\_\_\_\_\_. Música: Congresso Internacional do Fado reúne a partir 4ªFeira académicos com representantes do meio fadista. *In: Expresso*, 17/06/2008.

<http://aeiou.expresso.pt/musica-congresso-internacional-do-fado-reune-a-partir-4feira-academicos-com-representantes-do-meio-fadista=f346401>. (acessado em 20/03/2011).

O acervo de José Ramos Tinhorão pode ser consultado no Instituto Moreira Salles, disponível em: <[http://ims.uol.com.br/Jose\\_Ramos\\_Tinhorao/D132](http://ims.uol.com.br/Jose_Ramos_Tinhorao/D132)> acesso em 11/08/2010.

ORTIZ, Fernando. Entre cubanos: ensayo de psicología tropical. Havana: ed. Ciencias Sociales, 1913. *In*: OLIVEIRA, Emerson Divino Ribeiro de. **Transculturação: Fernando Ortiz, o negro e a identidade nacional cubana – 1906 a 1940**. Goiânia: UFG, 2003.

[http://www.ufg.br/this2/uploads/files/112/OLIVEIRA\\_Emerson\\_Divino\\_Ribeiro\\_de.pdf](http://www.ufg.br/this2/uploads/files/112/OLIVEIRA_Emerson_Divino_Ribeiro_de.pdf)

(acessado em 02/02/2011).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Josélia. Canções que são para sempre. *In: Pesquisa FAPESP*, nº. 172, junho/2010.

BRITO, Joaquim Pais de (dir.). *Fado: vozes e sombras*. Milão: Electa - Museu Nacional de Etnologia, 1994.

CASTRO D'AIRE, Teresa. *O Fado*. Lisboa, Ed. Temas da Actualidade, 1996.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1998.

LAMARÃO, Luiza Quarti. *As muitas histórias da MPB: as idéias de José Ramos Tinhorão. Dissertação de mestrado*, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2008.

LORENZOTTI, Elisabeth. *Tinhotão: o legendário*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MEGALE, Nilza Botelho. *Folclore brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

MORAES, José Geraldo Vinci. Sons e música na oficina da história. *In: Revista de História/Departamento de História USP*. São Paulo: Humanitas, n. 157, 2º. Semestre de 2007.

MUNANGA, Kabengele. *Origens africanas do Brasil Contemporâneo: historias, línguas, culturas e civilizações*. São Paulo: editora Global, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *In: Articultura: Revista de História*,

Cultura e Arte, v. 8, n. 13, 2006. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

NAPOLITANO, Marcos. A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

PEREIRA, Luizito. Ataulpho Alves: um bamba do samba. Mirai: 2004.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Ed. 34, 1997.

TATIT, Luiz. O século da canção. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VASCONCELLOS, Gilberto. Música popular: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977. p. 75-77.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 115.

VIANNA, Luiz Fernando. “Voz Dissonante”, Folha de S. Paulo. (25/04/2010) + (C)ultura, p. 8.