

Traços da crítica de música popular em São Paulo (1930–1960)

José Geraldo Vinci de Moraes¹

<https://orcid.org/0000-0002-0501-2102>

(Universidade de São Paulo, USP/ Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, FFLCH/
Departamento de História, São Paulo-SP, Brasil)

Resumo: A crítica cultural em torno das músicas populares veiculada pela imprensa periódica paulistana entre 1930 e 1960 ainda é pouco conhecida. Diferente da capital do país, que nessa época construiu certa tradição nos jornais diários e possibilitou o aparecimento de estudiosos e analistas das músicas urbanas, na cidade de São Paulo, os rumos seguiram outras direções. De modo geral, após 1945, essa crítica e os estudos da nova cultura sonora se ampliaram e gradativamente alcançaram reconhecimento cultural, sobretudo na imprensa periódica e na especializada, que também passavam por importantes mudanças no período. Neste panorama, a discussão em São Paulo seguiu uma dinâmica muito própria, mantendo-se de diversos modos influenciada por teorias e práticas produzidas sob orientação de Mário de Andrade e instituições vinculadas a ele. Este artigo procura examinar, em parte da grande imprensa, associada a um determinado circuito cultural paulistano, alguns dos rumos e aspectos dessa produção intelectual e como ela circulou, quais seus lugares de produção, suas disputas, alguns de seus profissionais, os temas desenvolvidos, as características construídas, os interesses regionais contidos e, principalmente, como ela criou, durante certo tempo, alguns obstáculos para o aparecimento de uma crítica mais interessada nas músicas que circulavam no universo do entretenimento e nos modernos meios de comunicação.

Palavras-chave: crítica musical. música popular. imprensa. São Paulo. história cultural.

Traces of Popular Music Criticism in São Paulo (1930–1960)

Criticism of popular music as published in São Paulo's periodicals between 1930 and 1960 remains little known. Unlike the nation's capital, which at that time developed a tradition in daily newspapers and fostered the emergence of scholars and analysts of urban music, São Paulo followed different paths. In general, after 1945, both this criticism and studies on new sound culture expanded and gradually gained cultural recognition, especially in the periodical and specialized press, which was also undergoing significant changes during this period. Within this landscape, discussions in São Paulo followed a distinct dynamic, remaining in various ways influenced by theories and practices shaped under the guidance of Mário de Andrade and the institutions associated with him. This article seeks to examine part of the mainstream press linked to a specific cultural circuit in São Paulo, exploring the directions and aspects of this intellectual production—how it circulated, its places of production, its disputes, some of its key figures, the themes developed, the characteristics constructed, and the regional interests involved. Most importantly, it analyzes how, for a certain period, this intellectual environment created obstacles to the emergence of a form of criticism more engaged with the music circulating in the entertainment sphere and modern means of communication.

Key Words: music criticism. popular music. press. São Paulo. cultural history.

¹ Esta pesquisa contou com o apoio financeiro do CNPq, processo PQ-1 303676/2022-1, e da FAPESP, processo 2024/11328-1.

Em algum momento entre os anos 1918 e 1921, o escritor e jornalista Amadeu Amaral enviou uma circular aos correspondentes do jornal *O Estado de S. Paulo* anunciando sua pretensão de “organizar um Cancioneiro Popular de São Paulo a exemplo do que já se tem feito em tanto outros países e aqui mesmo no Brasil, em diversos estados” (Duarte, 1976a, p. 34. Amaral, 1976, p. XXXI)². Para alcançar esse propósito, esperava que os colegas atuantes no interior paulista coletassem *in loco* “alguns versos desses que correm no meio do povo”. Sua ideia de “cancioneiro popular” era abrangente e tinha em vista, essencialmente, os versos das canções que deveriam ser transcritos “sem a menor modificação”, por mais “imperfeitos” ou “destituídos de sentido” que fossem (Duarte, 1976a, p. 35)³. De acordo com Paulo Duarte, um jovem jornalista à época, o apelo do escritor parece que foi parcialmente atendido, pois nos anos seguintes, em resposta à circular e a outros contatos pessoais, recebeu de colegas e colaboradores uma grande quantidade de contribuições, entre canções, poemas, trovas, lendas e histórias populares, “datilografadas em duas vias” incansavelmente por Duarte (Amaral, 1976, p. XXXII).

Contudo, o imponente objetivo do acadêmico⁴ de estabelecer o “cancioneiro paulista” jamais se concretizou, mas dele resultaram alguns desdobramentos mais imediatos. De alguma forma, parte da coleta ajudou na formulação da obra *Dialeto caipira*, publicada logo em 1920. Além disso, junto com Paulo Duarte, ele fundou a Sociedade de Estudos Paulistas, na qual pretendia depositar todo o material colhido e aprofundar o universo de discussão sobre o tema. Entretanto, a sociedade teve vida muito breve e o material se dispersou. Aparentemente ainda baseado nesta documentação coletada, em junho de 1921, ele proferiu, na cidade paulista de São José do Rio Pardo, a conferência *Poesia da viola*, da qual dois trechos, intitulados *Poesia do violão e a poesia viola* e *Flores do campo e versos do povo*, foram publicados separadamente alguns meses mais tarde n’*O Estado de S. Paulo* (O Estado de S. Paulo, 10 e 18 out. 1921)⁵. Ao analisar o material acumulado, o autor estabeleceu o contraste entre o “cancioneiro popular da roça” e o da cidade. O primeiro se caracterizaria por “um sabor pronunciadamente arcaico”, com “nenhum ressaibo de literatura” e “raízes profundas no torrão nativo”. Já o urbano estaria “impregnado de literatura”, influenciado pelo teatro e pelas coletâneas de canções impressas e difundidas nas cidades por trovadores de esquina e palhaços que se apresentavam em “tabernas de bairro e bailaricos de arrabalde” (O Estado de S. Paulo, 10 out. 1921, p. 2). O cancionário rural seria por ele classificado de “poesia da viola”, e o segundo, de “poesia do violão”. Essa oposição exposta por Amaral entre o cancionário rural, “mais singelo e mais original”, e o urbano, de feitio mais deletério, era usual entre folcloristas e estudiosos da cultura do período e atravessaria, como se verá, de maneira influente e polêmica as interpretações em torno da música popular por algum tempo.

² A indefinição ocorre em razão da usual armadilha da memória, uma vez que Paulo Duarte confunde e registra ambas as datas. Na página 33 de *Amadeu Amaral* (1976a), ele indica o ano de 1918. Logo adiante, na página 40, ele comenta que a tal correspondência interna fora enviada por ele e Amaral em 1921. Esse último comentário, ele repete na apresentação de *Tradições populares* (1976b), na p. XXXI. No entanto, o ano de 1918 deve prevalecer, pois, entre 1920 e 1921, o jornalista comenta sobre as várias atividades e textos realizados com o material coletado naquela data.

³ Na nota 15, p. 35, ele transcreve a tal circular enviada (Duarte, 1976a).

⁴ Amadeu Amaral foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 7 de agosto de 1919, sucedendo Olavo Bilac.

⁵ A memória de Paulo Duarte novamente cria armadilhas para os interlocutores do presente. Ao mesmo tempo em que menciona a pretensão de Amaral em escrever a obra *O cancionário caipira*, ele, em seguida, nomeia como *O cancionário popular*. Tudo indica que se trata da mesma obra – nunca publicada – e que a confusão já estava estabelecida no passado ou Duarte confundiu os nomes (Amaral, 1976, p. XXXII).



Após as investidas frustradas de Amaral para a publicação de obra mais sistemática com o material reunido⁶, seguida de sua morte em 1929, grande parte da antiga coleção foi emprestada por Paulo Duarte a Mário de Andrade. O jornalista não dá indícios de qual material teria chegado às mãos do modernista nem de como ele o teria usado em seus estudos musicológicos e folclóricos. Afirma apenas que os registros ficaram com o estudioso por cerca de dez anos, sendo restituídos a Duarte após a morte do musicólogo, que nele teria incluído “novas anotações”, enriquecendo o material (Duarte, 1976a, p. 40). O fato aponta para a formação de uma estimulante rede intelectual e certa circularidade de informação e interesses, que em 1935, como se sabe, levaria Duarte a apoiar, junto ao prefeito Fábio Prado, Mário de Andrade para a direção do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. Apesar da proximidade relativa do musicólogo com os primeiros interessados em estabelecer um “cancioneiro paulista”, como Amadeu Amaral, certamente seus objetivos e, sobretudo, suas perspectivas eram um tanto distintas. Embora respeitado, havia aquela animosidade geral dos modernistas com os passadismos que Amaral representava de vários modos (Cavalcanti, 2023). Além disso, Mário de Andrade se dizia refratário aos “símbolos e sentimentos perniciosos de regionalismo e bairrismo históricos” (Jardim, 1990, p. 90), como era evidente no paulistismo dos anos 1920-1930 (Sevcenko, 1992). Ademais, ele pretendia pensar as tradições nacionais e a constituição de uma arte nacional levando em conta a centralidade da música, contribuindo para delinear pela primeira vez um pensamento sobre ela. Isso significava ultrapassar, pela via analítica e interpretativa, tanto os simples e amadores trabalhos etnográficos de recolha e registro, como as subjetividades sempre presentes na criação artística, embora ambas estivessem permanentemente em seu horizonte e fossem necessárias para a instituição daquilo que ele sugeria como música nacional.

De qualquer maneira, na virada das décadas de 1920/1930, o folclore como ferramenta para acessar o universo musical permanecia uma questão central e mal resolvida. Provavelmente por isso, durante todo seu percurso de pesquisador preocupado e atento à música popular, Mário de Andrade repetia, com excesso de modéstia, que suas atividades de “colheita e estudos folclóricos” tinham caráter “mais ou menos amadorísticos”, como insistia já maduro em 1937 no texto sobre o *Samba rural paulista* (Andrade, 1975, p. 145). Esse julgamento crítico de si mesmo era rebatido por incontável número de pessoas. O sociólogo francês Roger Bastide disse-lhe, em 1944, que ele não poderia ser tão severo na autoavaliação, uma vez que sua prática “amadora” havia possibilitado finalmente o “folclore brasileiro entrar na ciência”. E atenuou afirmando que “tudo o que aceito é que o sr. teve de partir de zero, que o sr. não tinha nenhuma tradição em que se apoiar”⁷. Naturalmente esses juízos todos tinham suas próprias razões à época. Durante toda a primeira metade do século XX, o folclore e os folcloristas, não apenas no Brasil, procuravam insistentemente estabelecer um campo científico próprio e legitimidade acadêmica, sem

⁶ A relação entre a produção de textos jornalísticos e a construção posterior de livros exposta por Amaral não era incomum à época entre os raros críticos de música popular, e, com o tempo, esse costume tornou-se normal. Pode-se dizer que Mário de Andrade de algum modo seguiu e estimulou essa prática, colaborando para torná-la costumeira. Escritor incansável, ele escreveu muito sobre música na imprensa diária e revistas. Em carta dirigida a Guilherme de Almeida em 1942, ele dizia: “nunca escreva crônica pra jornal [...] Escreva sempre pensando que é livro” (Coli, 1998, p. 17). Ainda que boa parte dos textos fosse destinada à crítica da música de concerto⁶, ele também comentava sobre música popular, como revela, aliás, a coletânea de textos para jornal reunida na obra *Música doce música* (Andrade, 2006).

⁷ BASTIDE, Roger. *Correspondência*. Destinatário: Mário de Andrade. São Paulo, 22 set. 1944. Acervo IEB (*apud* Tércio, 2019, p. 476). Em 1946, Florestan Fernandes também faria a defesa da atuação e contribuição de Mário de Andrade para o folclore nacional (Fernandes, 1989).



alcançar sucesso. As tradições folclóricas eram consideradas base da construção das identidades nacionais e, portanto, fundamento dos discursos nacionalistas. No caso brasileiro, segundo Bastide, essas tradições ainda não estavam cientificamente identificadas e classificadas, obrigando o musicólogo paulistano a “partir de zero”, expressão, aliás, que se tornaria comum mais tarde nos estudos da música popular urbana, em meados daquele século (Moraes, 2016).

Mesmo assim, alguns dos trabalhos etnográficos do modernista apresentavam vários registros realizados em São Paulo, que raramente são destacados diante da riqueza e abundância das suas anotações relativas ao Norte e Nordeste, e o sentido mais abrangente que ele queria dar ao material coletado. No *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928, aparecem vários documentos recolhidos no litoral e interior do estado com “apoio de alunos, amigos e mesmo patrícios” (Andrade, 1962, p. 151). O mesmo ocorre na obra póstuma *As melodias do boi e outras peças*, cujo capítulo *Dinamogenias e pregões* está basicamente organizado com os registros levantados em São Paulo. Já no pequeno texto *A música e a canção populares no Brasil*, publicado em 1936, ele indica como fontes importantes para a compreensão da “poesia cantada dos caipiras de São Paulo” justamente as obras de Amadeu Amaral e Cornélio Pires (Andrade, 1962, p. 168-187). Certamente o texto em que o estudo regional sistemático seja mais notável é o *Samba rural paulista*, publicado em 1937 na *Revista do Arquivo Municipal* (Andrade, 1937). Já bastante conhecido, trata-se de um ensaio longo, denso e metódico no qual descreve e discute as características especiais próprias do suposto gênero a partir das observações pessoais realizadas nos carnavais paulistanos entre 1931 e 1934, e depois na visita necessária à festa de Bom Jesus de Pirapora em agosto de 1937, já que lá era núcleo importante da festividade. Claramente entusiasmado com as discussões desenvolvidas no curso de Etnografia do Departamento de Cultura (1936) e na Sociedade de Etnografia e Folclore (1937-1939) (Amoroso, 2004), Mário realizou uma descrição minuciosa e analítica das heranças africanas, as relações com a cultura europeia e as locais, para finalmente apresentar nove conclusões sobre as características afro-brasileiras evidentemente mestiças do “samba rural dos negros paulistas”. Como reforço da empreitada, no mesmo número da *Revista* foi publicado o estudo do sociólogo Mário Wagner Vieira da Cunha, tesoureiro e em seguida secretário da Sociedade de Etnografia, intitulado *Descrição da Festa de Bom Jesus de Pirapora* (Cunha, 1937). Com o tempo, os dois trabalhos tornaram-se referências importantes para os estudos do samba paulista, que mais para o final do século XX alcançaria uma curiosa aura mitológica fundadora de certa ancestralidade difusa.

Ocorre que todos esses elementos colhidos pelo modernista eram colocados naquele esforço de “desgeografização” da cultura tendo em vista a identificação e construção unitária de uma música nacional (Jardim, 1990). Apesar de seus juízos críticos, no final da década de 1920, Mário de Andrade colocou em marcha esse ambicioso projeto que instaurou uma verdadeira “escuta na nação”, composta pela recuperação sistemática dos registros musicais, sua preservação, divulgação e, finalmente, a construção de uma narrativa explicativa da história da música no Brasil. Fundada em aspectos folcloristas e românticos da cultura e da música nacional, essa escritura tratou de documentar, escrever e compreender a música popular no horizonte estrito da formação da nacionalidade. Certamente foi a *Missão de pesquisas folclóricas* (1938), pensada, organizada e financiada durante sua direção do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, o mais importante e monumental desses projetos. A *Missão* deu marcas musicais à identidade e cultura nacional por meio de sua prática



etnográfica e técnicas inovadoras para a época. E toda essa ação pública construiu o mais interessante e relevante acervo iconográfico e fonográfico sobre a música e o cancionário popular – todo ele, claro, fortemente marcado pelas escutas de certo nacionalismo imoderado.

Todo esse esforço pessoal e institucional de Mário de Andrade marcou profundamente os estudos da música popular, especialmente em São Paulo. Sua perspectiva ancorada no binômio nacional e popular, em que o folclore tinha papel central, tornou-se hegemônica e formou sólido campo constituído por compositores (identificados posteriormente como a “escola nacionalista”), folcloristas, musicólogos e, mais tarde, etnomusicólogos. É preciso salientar, contudo, que o pensamento marioandradino sobre a música popular era mais nuançado e diversificado do que seus seguidores fizeram crer e que os seus críticos fizeram ver (sobre o assunto, consultar as críticas de Contier, 2021). Transitando em busca de uma suposta definição improvável, suas interpretações, convicções e imprecações produziam certezas temporárias e um panorama conceitual sinuoso, muitas vezes marcado pelo sabor do momento. Assim, noções como música popular, música folclórica, música popular urbana, música popularesca, submúsica, carne para alimento de rádios e discos se interpenetravam e se confundiam (Perez González, 2015). Mesmo diante dessa variedade e riqueza analítica, predominou após a morte do musicólogo, durante as décadas de 1950 e 1960, uma tradição interpretativa sobre a música popular mais reducionista com forte apelo nacionalista, típico da época, e, no caso paulista, com viés claramente regionalista.

1. Acordes subdominantes

Todas essas convicções de Amaral e Mário classificaram e determinaram o que poderia estar dentro e o que deveria estar fora dos limites da cultura regional e nacional, muitas vezes discriminando uma vasta cultura musical urbana em formação no país já nas primeiras décadas do século XX. Desde essa época as redes de sociabilidades musicais urbanas (tratadas, por exemplo, como “poesia de violão” ou “música popularesca”, a depender do autor) se multiplicaram em ritmo acelerado nas principais cidades, revelando-se nos teatros de revista, circos, tabernas, cafés-cantantes, festas populares, salões de baile, saraus e, acima de tudo, nas indústrias fonográfica, cinematográfica e radiofônica. Estas três últimas foram encaradas, na maior parte das vezes, como veículos das ambições exclusivamente comerciais e ao mesmo tempo condutoras de influências estrangeiras perniciosas, que apontavam para uma forma de internacionalização indesejada. Neste quadro difuso, elementos do mundo tradicional rural se misturavam com fragmentos do universo moderno, apontando tanto para conflitos intransponíveis como para aproximações, intermediações e fusões inevitáveis, estabelecendo autênticas confusões e novas práticas e escutas.

Essa dinâmica sonora citadina extraordinária se materializou também em São Paulo de forma muito ativa, embora a historiografia a tenha silenciado durante algum tempo (Moraes, 2002, 2022). A despeito da diversidade, criatividade e importância na formação do país que se modernizava, essas culturas musicais urbanas foram negadas e rejeitadas durante algum tempo pelos ensaios acerca da música popular. Apesar disso, começou a aparecer no Rio de Janeiro um tipo de estudioso interessado em registrar e estudar essas músicas, originários invariavelmente do jornalismo e dos novos meios de comunicação. Eles estavam interessados em documentar, compreender, analisar e narrar essa história, da qual muitas vezes



eles eram os próprios protagonistas, como Jota Efegê, Orestes Barbosa e, particularmente, Almirante. De maneira intuitiva, eles formaram um curioso circuito intelectual com forte tonalidade memorialista, analítica e historiográfica. Ao ultrapassarem os limites das reminiscências e da crônica, acabaram inventando uma sólida narrativa e interpretações criativas para o passado dessas músicas populares. Surgida no rodapé da imprensa escrita e falada, o tema e seus protagonistas assumiram, com o tempo, papel de relevo na crítica cultural e em seguida penetraram em instituições culturais de estado sediadas no Rio de Janeiro nos anos 1960-1970, validando e consolidando seu discurso, que continua reverberando fortemente até os dias de hoje (Moraes, 2019).

Tudo indica que, em São Paulo, uma linhagem interpretativa com essas características teve muita dificuldade em aparecer e sobreviver, e as razões para isso ainda precisam ser compreendidas adequadamente. Sua movimentada vida sonora e as práticas modernizadoras presentes no jornalismo, nos espetáculos e na radiofonia provavelmente deveriam motivar a curiosidade e o aparecimento desse tipo de crítica que, entretanto, acabou evidentemente turvada. Talvez o exemplo da trajetória de Cornélio Pires nas décadas de 1910-1920 possa ajudar a entender os caminhos trilhados por ela. As ações inovadoras do artista e agitador cultural naquele período tinham, evidentemente, aquelas características fusionistas entre culturas sonoras rurais e urbanas, tradicionais e modernas, a tal ponto que alcançaram vigorosa expressão no mundo dos espetáculos, na fonografia e na radiofonia, tudo isso contemporaneamente ao samba carioca, que passava por dinâmica semelhante. No entanto, a crítica local e a geral continuaram tratando-o exclusivamente como um regionalista ou um folclorista – que de fato era –, condição incorporada por ele próprio e da qual sentia orgulho. Nessas circunstâncias, suas práticas inovadoras e modernas relacionadas ao universo do entretenimento urbano foram de algum modo desconsideradas ou mesmo esquecidas.

Percorrer as páginas dos principais periódicos paulistanos revela essa rarefação jornalística e analítica para discutir a questão das músicas urbanas, e, quando isso aparecia, era de forma dispersa. É certo que esse não era um quadro exclusivo de São Paulo, já que a crítica desse tipo de música popular, de modo geral, era quase inexistente nas primeiras décadas do século XX. Exceto no Rio de Janeiro, como já dito, não havia ainda interesse e esforço interpretativo para entender o processo formativo em curso: o que predominava nesse domínio eram a crônica e as memórias, mesmo na capital do país. De forma contrastante, a presença da música de concerto na imprensa paulistana era bastante evidente: em São Paulo desde pelo menos o final do século XIX, ela já aparecia de maneira regular e com certa autoridade cultural (Gabriel, 1991. Egg 2013). No século XX essa crítica se ampliou, como ocorreu especialmente no jornal *O Estado de S. Paulo* (Cavalheiro Filho, 1996), que começou a apresentar, por exemplo, na década de 1910, textos assinados por Félix Otero, que teria inaugurado, segundo o jornal, “a verdadeira crítica musical” na cidade (*O Estado de S. Paulo*, 23 mar. 1946, p. 4). Nos anos 1930-1940, ela ganhou mais espaço e importância com a presença de Caldeira Filho (Gios, 1989), ex-aluno de Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Na capital paulista, a crítica da música popular continuava centrada na preferência exclusiva de um ou outro comentarista ou analista, como Amadeu Amaral ou Mário de Andrade, mas não era, de modo algum, uma ação intelectual sustentada e sistemática. Para conhecer um pouco desse universo sonoro urbano do passado, a alternativa que resta é circular por colunas dos periódicos, como “Palco e Salões” e



Radiolância”, do *Correio Paulistano*; “Salões e Circos” e “Radiotelephonia”, de *O Estado de S. Paulo*; ou “Palcos e salões” e “Radio”, de *A Gazeta*, além das várias seções de crônicas da cidade e especialmente os “tijolinhos” de aspecto comercial, que apresentavam e informavam ao leitor as novas práticas musicais cidadinas relacionadas a todo tipo de espetáculo e entretenimento. Nesses limites publicitários, apareciam aqui ou ali comentários e pequenas críticas, nada que sugerisse uma atenção analítica especial. Mas, em contraposição, eles revelam uma dinâmica musical incrivelmente pulsante, rica e variada (Moraes, 2022).

O Centro Paulista de Cronistas Carnavalescos (CPCC)

Apesar do panorama rarefeito, surgiram nessa época iniciativas esparsas na imprensa que aparentemente mostravam que havia interesse na questão. Tanto é que nos anos 1930 foi criado o “Centro dos Chronistas carnavalescos [...] uma necessidade inadiável da união dos rapazes encarregados das secções carnavalescas”. O objetivo do CPCC (Centro Paulista de Cronistas Carnavalescos) era congregar jornalistas interessados no tema e chamar mais atenção ao carnaval paulistano, justificando que ele “não estava à altura do nosso progresso e a imprensa é em parte culpada disso” (*Correio Paulistano*, 6 jan. 1935, p. 3), diferentemente do Rio de Janeiro, onde a associação da imprensa com o carnaval estava em pleno curso (Efegê, 1965. Coutinho, 2006. Moraes, 2013. Pereira; Costa, 2018). O Centro paulistano pretendia ser “uma força vibrante na metrópole dos arranha-céus. Representando um movimento de cooperação entre os rapazes encarregados da chronica momistica da imprensa paulista” (*Correio Paulistano*, 17 fev. 1935). Desta maneira, inicialmente o CPCC apareceu com a evidente inclinação para discutir e divulgar na imprensa questões relativas ao carnaval em São Paulo que circulavam pelos jornais da época, especialmente na época da festa. Entre os inúmeros assuntos relativos ao festejo, certamente a música tinha caráter central, uma vez que ela era a animadora principal da festividade. Ocorre que, gradativamente, ele começou a se envolver diretamente com os eventos, até que finalmente se tornou uma espécie de associação que colaborava na organização dos carnavais da cidade e assim permaneceu durante os anos 1940, deixando no passado sua função original de informação e crítica na imprensa⁸. Há rastros da sobrevivência do CPCC até os anos 1950, quando ele organizou a eleição da “mais bela rainha do carnaval paulista” (*Correio Paulistano*, 12 fev. 1956, p. 5), revelando o que havia se tornado a entidade. Esses registros são pistas de que alguma movimentação da imprensa estava ocorrendo na cidade, mas elas precisam ainda ser aprofundadas por pesquisas mais sistemáticas e avaliadas com cautela.

Na passagem dos anos 1940 para 1950, como se sabe, ocorreu uma onda modernizadora nos grandes jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, que permitiu, entre vários aspectos, a criação, por exemplo, dos suplementos culturais e literários que marcaram época (Abreu, 2008). Essas novas circunstâncias foram decisivas para o aparecimento de uma crítica literária mais especializada e sistemática nos periódicos. Nesse contexto, a tensão entre a antiga “crítica de rodapé” e a nova “crítica universitária” (Süssekind, 2002) ganhou nova pressão, tendendo, ao longo do tempo, mais favoravelmente à segunda. Em São Paulo esse processo foi bem evidente, robustecido pela presença e importância da Universidade

⁸ Não é desnecessário lembrar que, na capital do país, os jornais da década de 1930 também se envolveram direta e fortemente na organização dos desfiles carnavalescos.



de São Paulo e seus professores. Houve até mesmo certa participação dos críticos cariocas em alguns jornais paulistanos, como na *Folha da Manhã* e no *Diário de São Paulo*, que faziam parte da rede dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, por meio da reprodução das matérias originalmente publicadas nos jornais fluminenses (Serrano, 2017, p. 103). Essa renovação alcançou a crítica musical, pois permitiu o aparecimento de matérias e colunas musicais específicas nos suplementos literários (Cavalheiro Filho, 1996), como será visto a seguir no suplemento intitulado *Pensamento e Arte*, do *Correio Paulistano*. Em paralelo, marginalmente as músicas populares passaram a ocupar certo espaço editorial, até porque, já assentadas culturalmente nos anos 1950, elas poderiam atrair leitores e alavancar as vendas em um mercado concorrido.

Vestígios desse movimento podem ser percebidos exatamente no suplemento *Pensamento e Arte* no final daquela década, mas ele se manifestou claramente e com vigor na imprensa carioca, que na verdade já possuía, como visto logo anteriormente, uma tradicional prática de comentários sobre carnaval e música popular na imprensa escrita e radiofônica. Na capital do país, foi construída aquela tendência de estudos e críticas relativas às músicas populares urbanas, mesmo que ainda vinculadas à “crítica de rodapé”, formando logo a seguir uma geração profundamente influente nos destinos interpretativos sobre a música popular (Moraes, 2019). Contudo, ao contrário da crítica literária, que permitiu algum intercâmbio entre os analistas, não houve neste caso troca entre críticos cariocas e os jornais paulistanos. Para além das conhecidas relações entre Mário de Andrade e Lúcio Rangel, esses contatos eram esparsos, quase inexistentes. Os jornais do período revelam que jornalistas atuantes e conhecidos na crítica musical no Rio de Janeiro dos anos 1950, como Almirante, Jota Efegê, Ary Vasconcelos, Eneida e Edigar de Alencar, são pouco citados e lembrados na imprensa de São Paulo. Mesmo Almirante, o mais conhecido, surge no período de modo bastante disperso, e Lúcio Rangel, o mais influente na imprensa escrita, aparece em assuntos variados como literatura, desfiles carnavalescos, presença na cidade, lançamento de livro, mas nenhuma matéria de maior fôlego sobre música popular. Em 1959 ele iniciou uma rápida colaboração na seção *Discos* de J. Pereira no *Diário de São Paulo*, e, em 1962, seu livro *Sambistas e chorões* recebeu notas nos jornais indicando a publicação e anunciando que, nos meses de junho e julho, esteve entre os mais vendidos na cidade. Mariza Lira também desponta como uma exceção, e as razões para isso estão logo a seguir. Esses estudiosos da música popular urbana, sediados na capital do país, consagraram definitivamente o samba e o choro como os autênticos gêneros nacionais. E, de diversos modos, eles também trataram de classificar tudo aquilo que saltava fora desses limites como regional e/ou folclórico, como foi o caso da música da Paulistânia, como de resto, aliás, outras manifestações musicais do país⁹. De qualquer maneira, esses silêncios da crítica paulista, provavelmente paralisada também pela imensa força e criatividade das ações e manifestações culturais vindas da capital da República, ainda precisam ser sondados com cuidado e analisados por pesquisas com espírito aberto e inovador.

⁹ O concurso de monografia *Lúcio Rangel de Biografias*, organizado pela Funarte/MEC entre o final da década de 1970 e os anos 1980, é um exemplo claro dessas escolhas classificatórias e excludentes (Moraes, 2020a, p. 17-22).



2. Acordes dominantes

Pois bem, diferentemente do que ocorria na imprensa da capital do país, nas décadas de 1950 e 1960 se solidificou em São Paulo uma outra vertente de estudos da música popular: a interpretação arquitetada no Departamento de Cultura, ensinada na Sociedade Etnográfica, difundida na *Revista do Arquivo Municipal (RAM)*, pela Discoteca Municipal, e, como extensão, amplificada por jornais como *O Estado de S. Paulo*, *A Gazeta* e, sobretudo, o *Correio Paulistano*. Como se identifica, todas as instituições profundamente influenciadas pelas práticas e teorias de Mário de Andrade. Talvez tomar as trajetórias e o pensamento de Rossini Tavares de Lima e Alceu Maynard de Araújo seja uma boa maneira de revelar melhor o impacto dessa dinâmica em parte da imprensa, uma vez que ambos participaram ativamente nos jornais e outros meios de comunicação. Os dois estudiosos nasceram no interior do estado na década de 1910 e cumpriram aquele itinerário comum a muitos interioranos da época, que se transferiam para a capital com o objetivo de estudar e trabalhar. A formação e trajetória de ambos de várias maneiras se desdobraram exatamente nesse circuito cultural em torno de Mário de Andrade. Tavares de Lima foi aluno do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, mais tarde assumiu a cadeira do musicólogo na escola e foi membro de várias comissões e museus de folclore, com atuação bastante destacada nesse cenário cultural. Já Maynard de Araújo foi funcionário do Departamento de Cultura, frequentou o curso de Etnografia e, com a saída de Mário de Andrade da direção do órgão, permaneceu trabalhando no acervo da *Missão*. Nos anos 1940, formou-se na Escola de Sociologia e Política (EPSP) e se tornou assistente de Donald Pierson, que criou o Seminário de Pesquisas Sociais na Comunidade Paulista, a fim de formar pesquisadores de acordo com a sociologia e antropologia urbana da escola de Chicago.

Os dois estudiosos tinham interesse e escreviam sobre o folclore de modo geral, e a música sempre aparecia nos enquadramentos mais amplos – como nas danças e festas – ou de maneira específica quando ela era o próprio objeto de estudo. Seus textos evidentemente se desdobravam da clivagem tradicional apontada lá nos anos 1920 por Amadeu Amaral, entre a música popular folclórica espontânea e a popularisca de perfil urbano e comercial (Lima, 2003, p. 179-180). Nos vários estudos de caso realizados por Maynard, a música aparecia obrigatoriamente nas pesquisas sobre danças, gêneros, festividades, rodas infantis e instrumentos musicais¹⁰. Já Rossini tinha preocupação particular e formação específica para abordar a música popular, como revela, por exemplo, em *Folclore de São Paulo: melodia e ritmo*, cuja 1.ª edição saiu em 1954, ano comemorativo do quarto centenário da fundação da cidade de São Paulo. O livro segue exatamente as crenças gerais sobre a música folclórica e pretende apresentar de modo definitivo as estruturas melódicas e rítmicas dos gêneros considerados espontâneos e típicos das tradições paulistas. Na introdução ele é incapaz de identificar as evidentes diferenças entre Amadeu Amaral e Mário de Andrade e sugere que o trabalho era resultado justamente das “sementes que Amadeu e Mário lançaram”, e tinha expectativa de que o material coletado servisse justamente aos músicos “para realizar obra nacional brasileira, baseada no folclore de S. Paulo” (Lima, 1961, p. 7). Fechando o circuito, ambos foram presenças constantes nas edições da *RAM* e no concurso de monografias da Discoteca Municipal, apresentando textos sobre folclore e música.

¹⁰ Como acontece nos estudos sobre o Cururu (1948), Danças de Taubaté (1948), Folia de Reis em Cunha (1949), Rodas infantis em Cananéia (1952), Instrumentos musicais e implementos: achegas do folclore paulista (1954) e Danças, recreação, música (1964).



O concurso de monografias

A Discoteca Municipal, dirigida pela ex-aluna de Mário, Oneyda Alvarenga, também participava dessa rede intelectual coletiva, tentando alcançar maior publicidade por meio do *Concurso Mário de Andrade de Monografias sobre o Folclore Nacional*. Sua primeira edição ocorreu em 1946 e ele sobreviveu, ainda que de maneira irregular, praticamente durante três décadas, encerrando-se em 1975¹¹. Nele predominou obviamente a percepção folclorista, como indica justamente o título do certame, para explicar as dinâmicas da cultura popular e, consequentemente, da música do povo. Os trabalhos vitoriosos eram posteriormente publicados na *Revista do Arquivo Municipal*. Fechando o circuito, vários intelectuais vinculados às orientações geradas no Departamento de Cultura participaram deles, como foram os casos exatamente de Rossini Tavares de Lima e Alceu Maynard de Araujo. Eles venceram o concurso, respectivamente, em 1951 e 1952, e 1950, 1951 e 1956, e foram também membros das comissões julgadoras de várias outras edições. Curiosamente, em algum momento houve a tentativa de diversificação dos membros do júri, que chegou a contar com estudiosos vinculados à Universidade de São Paulo, como Sérgio Buarque de Holanda, Gilda e Antonio Cândido Melo e Souza, Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso, o que poderia sugerir certa tensão entre “folcloristas” e sociólogos. Contudo, não se percebe nessa iniciativa a ampliação e diversificação na seleção das pesquisas, que continuaram seguindo o tom dominante (Sousa, 2016).

Durante as duas décadas do concurso, foram apresentadas dezenas de monografias, entre elas, vários trabalhos sobre música. Apenas algumas poucas pesquisas se preocupavam estritamente com fenômenos musicais de São Paulo, como aquelas destinadas ao cururu, aos cantores paulistas de desafio, à música e aos músicos no litoral norte, aos grupos de samba-lenço, violeiros do sul de Minas Gerais e escolas de samba e cordões na cidade de São Paulo. Este último trabalho, escrito por Wilson Rodrigues de Moraes, vencedor do certame de 1970, indicava algumas mudanças perceptíveis. Embora ainda influenciado pelo folclorismo, de certa maneira seu trabalho já apontava para algumas transformações importantes, como a introdução da temática da cultura sonora estritamente urbana relativa às escolas de samba e cordões carnavalescos, tema já consagrado pela crítica produzida no Rio de Janeiro. Ele indicava também que se baseou na prática da observação participante, pela qual o autor viveu por dentro, como carnavalesco, o cotidiano do samba e do carnaval (Moraes, 1978, p. 5)¹². E, finalmente, evidenciava-se o esforço de estabelecer um fluxo temporal do fenômeno cultural musical específico, com a intenção de explicá-lo desde suas origens, dando-lhe então algum verniz historiográfico.

Além dos evidentes vínculos institucionais, Rossini e Maynard não se recusaram a participar dos meios de comunicação massivos, geralmente encarados com certa intolerância e algum desprezo por intelectuais da época. Nesses limites, Alceu Maynard manteve atividade permanente na imprensa e uma longa e ativa participação nos primórdios da televisão em São Paulo. As razões para isso estão nos registros

¹¹ Neste caso, é incrível a semelhança e, ao mesmo tempo, o profundo contraste com o *Concurso de Monografias Lucio Rangel*, organizado pela Funarte nos anos 1970-1980 (Moraes, 2020).

¹² A pesquisa teve início em 1968, foi publicada uma primeira versão em 1971 na *RAM*, v. 183, como resultado da conquista no concurso de monografias de 1970. Em 1977 foi publicado artigo na revista *Cultura*, do MEC, n. 26, e, finalmente, no ano seguinte a edição do livro foi patrocinada pela Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.



audiovisuais realizados durante suas pesquisas com as culturas populares, considerados de grande valor. Essa prática etnográfica produziu um variado acervo que interessou tanto a folcloristas da América Latina (Correio Paulistano, 25 jun. 1950, p. 8) como aos programadores da jovem TV Tupi, que começava sua programação e necessitava de filmes para preencher a grade (Andrade, 2016). Seus registros começaram a ser transmitidos e deram origem à atração *Veja Brasil*, que ficou no ar de maneira flutuante entre 1950 e 1961. Nesse ano, o programa foi transferido para TV Cultura, a nova emissora dos Diários Associados com o nome *Viagem e folclore*, permanecendo na emissora até 1963¹³. A participação dele na TV permanecia girando nas concepções folcloristas e era encarada como oportunidade de divulgar aquilo que considerava como as mais genuínas manifestações musicais, justamente em um momento em que outras músicas populares explodiam na TV e se diversificavam nas indústrias fonográfica e radiofônica.

Rossini também teve agitada participação na imprensa paulistana, colaborando em vários periódicos, mas, acima de tudo, n'A *Gazeta* e no *Correio Paulistano*. No primeiro veículo, começou como crítico de música da emissora de rádio *Gazeta* e depois passou para a imprensa escrita. No final da década de 1950, ele criou a seção *Folclore* no jornal. Antes disso, entre 1950 e 1951, no *Correio Paulistano*, ele idealizou e comandou a página dominical chamada *Correio Folclórico*, convidando exatamente Maynard Araújo para a direção.

As páginas de *O Correio Folclórico* e *O Folclore* (A *Gazeta*)

Seguramente, a seção *Correio Folclórico*, editada no *Correio Paulistano*, tradicional jornal paulistano, indicava bem as escolhas culturais da sua grande imprensa. Publicada semanalmente aos domingos durante os anos de 1950-1951, ela teve presença marcante na estrutura do periódico: ocupava a página inteira de fechamento do volume, gerando a sensação de um suplemento cultural autônomo¹⁴. Apontada pelos criadores como “uma dádiva”, ela apareceu pela primeira vez em fevereiro de 1950 e tinha a pretensão de seguir as orientações tradicionais de “registrar os fatos folclóricos sobreviventes”, “submetê-los à crítica e exame” científicos para, finalmente, “oferecer fontes de legítima inspiração” para a formação da arte nacional duradoura (Correio Paulistano, 5 fev. 1950). Aparecia sempre com destaque, na forma de um cabeçalho, a informação de que a página era associada “ao Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade, assim como a Seção Paulista da Comissão Nacional do Folclore e do Instituto Brasileiro de Educação e Cultura, órgão brasileiro da UNESCO” (Correio Paulistano, 12 fev. 1950). Talvez a indicação fosse uma forma de dar autoridade e legitimidade à seção em um jornal sisudo e de grande circulação. Na realidade, desde a segunda metade da década de 1940, o periódico já apresentava grandes reportagens sobre temas folclóricos, como, por exemplo, sobre a festa de São João na cidade de Joanópolis (Correio Paulistano, 3 jul. 1949), e veiculava também informações dispersas do Centro de Pesquisas Folclóricas.

¹³ Após grave incêndio em 1965, a emissora entrou em crise, até que em 1969 ela foi vendida ao governo do estado de São Paulo em nome da Fundação Padre Anchieta, criada em 1967. A fundação tornou-se mantenedora da Rádio e TV Cultura, cuja transmissão entrou no ar em junho de 1969.

¹⁴ Como contraponto, vale lembrar que exatamente na mesma época, entre 1954-1956, Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes editavam no Rio de Janeiro a *Revista da Música Popular*, com perfil completamente distinto dessa “página domingueira”, embora nela houvesse também espaço para o debate “folclórico”.



Toda essa movimentação estava relacionada com o ambiente mental da época, bem-marcado por formas de nacionalismos e a consequente preocupação com a proteção da cultura nacional assentada no folclore. Havia nestes anos, “em todo o Brasil, um clima favorável ao estudo e à proteção do folclore” (Vilhena, 1997, p. 99), que acabou redundando em 1958 na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, instituída pelo governo de Kubitschek, entre outras inúmeras ações.

Possivelmente, a idealização da página foi de Cory Gomes Amorim junto com Rossini Tavares de Lima, que convidaram Alceu Maynard para dirigi-la (*Correio Paulistano*, 25 jun. 1950). Cory também era um homem do interior, que veio à capital para estudar na Faculdade de Direito. Depois de retornar e exercer a vereança em Avaré, foi eleito deputado estadual em 1933 pelo PRP, partido que mantinha fortes vínculos com o *Correio Paulistano*. Mesmo após a legislatura, ele continuou atuante na militância do partido, na presidência da Sociedade Rural de São Paulo e se tornou membro do Conselho Fiscal do jornal. No final de 1949, ele assumiu judicialmente a administração do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, após intervenção e grande crise que envolveu Rossini Tavares de Lima e Carlos Alberto Gomes Cardim Filho. Nessa época ele já era membro da Comissão Paulista de Folclore e, junto com o Conservatório e o jornal, organizava expedições de trabalho de coleta pelo interior (*Correio Paulistano*, 8 maio 1949), cruzando sua trajetória com a de Rossini.

Logo no primeiro número apareceram textos de Rossini, sobre a etimologia da palavra folclore, e de Maynard, que comandaria a coluna “Galeria dos Informantes” (Figueiredo, 2023). Nessa primeira matéria ele apresentou o Sr. Benedito de Sousa Pinto, artista de São Luiz do Paraitinga, e uma “chula africana” de 1888, transcrita em pentagrama, recolhida de um ex-morador do bairro do Bom Retiro por dois informantes. Essa prática de apresentar registros musicais escritos e seus informantes se repetiu na maioria dos números do *Correio Folclórico*. Além de notícias sortidas, informes e textos de vários autores, eram recorrentes os artigos de Rossini e Maynard que lideravam a página. Os temas eram variados e aqueles habituais dos folcloristas: histórias, lendas, mitos, danças, cultura material e, claro, música. Embora o primeiro volume apresentasse esse registro do bairro paulistano do Bom Retiro, grande parte dizia respeito principalmente às manifestações do interior e do litoral de São Paulo. Os casos do Norte e Nordeste apareciam esporadicamente. Desse modo, a perspectiva tendia acentuadamente para certo regionalismo.

No mês de novembro de 1950, a página sofreu algumas alterações. Em primeiro lugar, surgiu um cabeçalho em cada volume anunciando que Cory Gomes era seu diretor, e o redator, Hely de Faria Paiva, antigo jornalista que já escrevia sobre cultura no jornal e era também membro da Comissão Paulista de Folclore. O jornal não esclarece a razão das mudanças, mas, a partir de 1951, Rossini surgiu apenas esporadicamente e Maynard desapareceu, talvez em razão de suas atividades de pesquisa com o sociólogo Donald Pierson da Escola Paulista de Sociologia e Política e as atividades com a produção audiovisual. No lugar deles apareceram principalmente o sociólogo Oracy Nogueira e folcloristas como Maria de Lourdes Borges Ribeiro e Caiuby Dias Novaes. A mudança de nomes não significou, de modo algum, uma reorientação de linha. Oracy era sociólogo formado na EPSP e logo após seu professor, além de ampliar sua trajetória nos EUA, USP e Rio de Janeiro. Ele comparecia semanalmente à página com um curso sobre Técnicas de Pesquisa Social que tomou aquele ano inteiro e que de diversas maneiras reproduzia as práticas veiculadas nos cursos na antiga Sociedade Etnográfica e da Comissão do Folclore. Já Maria de Lourdes era



uma jovem folclorista com percurso próximo e logo depois seria premiada no concurso de monografias Mário de Andrade, com texto sobre o Moçambique na cidade de Aparecida, localizada no Vale do Paraíba (em 1960 ela venceria novamente o concurso com monografia sobre o jongo, que se tornaria conhecida e publicada pela Funarte tardiamente em 1984). É nesse contexto também que Mariza Lira começou a escrever para a página. Em meados de 1951, ela apresentou uma série relativamente longa sobre a festa junina. Ao mesmo tempo, a folha começou a assumir o perfil de divulgador oficial da Comissão de Folclore, publicando suas atas e informando suas atividades. Em 1952 o jornal deixou de publicar a seção e não deu maiores explicações sobre os motivos. Possivelmente, os esforços do jornal para criar um suplemento cultural autônomo e com concepção mais ampla e moderna, como se verá logo a seguir, deve ter tido alguma responsabilidade para seu desaparecimento. E, a essa altura, não se sabe também quais eram a posição e a influência de Rossini, cuja presença nas páginas do jornal já era eventual.

Porém, o folclorista continuou com suas ações na grande imprensa. Curiosamente, a página do *Correio Paulistano* ressurgiria transformada em 1958 no jornal *A Gazeta*, em cuja empresa o musicólogo já trabalhava como crítico na emissora de rádio. Neste periódico Rossini criou e manteve seção intitulada *Folclore*. Sob sua coordenação, foram publicadas nela centenas de textos com aquele mesmo tom de registro associado ao exame científico de estudos, além das notícias de caráter informativo. Os temas e o formato são basicamente os mesmos presentes no *Correio Folclórico*, e os autores eram aqueles que circulavam pelo circuito cultural folclorista. No volume de 12/7/1958, os organizadores apresentaram aos leitores uma espécie de editorial indicando as orientações “que vamos imprimir a esta secção” (*A Gazeta*, 12 jul. 1958, p. 23). E elas ficaram muito claras no artigo intitulado *O folclore, o rádio e o cinema*, escrito por Basílio Itiberê, que ecoava aquelas impressões gerais a respeito dos meios de comunicação presentes desde o início do século:

[...] o material folclórico veiculado pelo rádio e pelo cinema, por motivos de ordem estritamente comercial, está sofrendo uma deturpação e um aviltamento que o transformam num espetáculo grotesco e obscuro, [...] a música utilizada [...] é quase que exclusivamente de carácter popularesco, [...] sofrendo uma alarmante deterioração e perdendo as suas legítimas características, [...] uma contrafação internacional com a criação de formas híbridas que muito se distanciam dos nossos caracteres nacionais específicos (*A Gazeta*, 12 jul. 1958, p. 23)

Mesmo sendo assim, impressionam aos leitores a variedade, a riqueza, o volume de material coletado e publicado: fotos, pentagramas, poesias, trovas e histórias recolhidas pelos autores e que possivelmente serviriam de fonte para os futuros livros a serem publicados. Há conteúdo de diversas partes do país, de norte a sul, mas se destacam as dezenas de apontamentos sobre São Paulo, particularmente as manifestações das regiões do Vale do Paraíba, Litoral Norte e Piracicaba. Foram cinco anos de intensa atividade e produção. Ao que parece, a página despertou interesse nos leitores e, consequentemente, na direção do jornal, pois ela sobreviveu até 1963, revelando, de acordo com Rossini, que, “afinal, na imprensa brasileira já se faz algo importante pela cultura do povo” (Nunes, 2007, p. 91).



3. Primeiro movimento de variação: *Pensamento e Arte*

Na segunda metade da década de 1950, começou a aparecer um pequeno movimento de variação na crítica musical, e, curiosamente, no *Correio Paulistano*, que, de certa forma, acompanhava a dinâmica cultural mais geral. Ainda em 1950 surgiu no jornal uma página intitulada *Pensamento e Arte*, dirigida por Hernani Donato. Publicada aos domingos, ela pretendia “ser um repositório objetivo de quanto se faça ou cogite em nosso país e principalmente em São Paulo, no domínio cultural” (*Correio Paulistano*, 30 jul. 1950). Sua importância está no fato de que ela foi uma espécie de precursora do volumoso suplemento cultural do jornal que apareceu em 1952 com o mesmo nome, contendo 16 páginas e que não podia ser vendido separadamente. Como sugeria seu título, nele eram apresentadas matérias das diversas áreas relacionadas a cultura, pensamento e arte. A prevalência, evidentemente, era da literatura, seguida pelos conteúdos de teatro, poesia, cinema, música, rádio e televisão. Às vezes aparecia uma seção infantil e feminina. Diferente das seções de folclore, circulava por suas páginas uma variedade de jornalistas e intelectuais como Nuto Sant’Anna, Afonso Taunay, Lygia Fagundes Telles, Gustavo Corção, Nelson Werneck Sodré, Otto Maria Carpeaux entre tantos outros. Alguns mantinham colunas fixas, outros apareciam de maneira mais esporádica e alguns escreviam mais raramente. O suplemento era bem ativo, apresentando discussões e debates contemporâneos que alcançavam, por exemplo, o cinema, a radiofonia e a televisão.

Inicialmente, os conteúdos relativos à crítica musical presentes no *Pensamento e Arte* apareciam em uma página exclusiva e seguiam o tom geral da grande imprensa paulistana. Ela estava direcionada exclusivamente à música de concerto, e a música popular, quando abordada, era encarada como folclore. Nos primeiros números havia uma seção denominada *Música*, assinada pela professora e crítica Inah de Mello, figura conhecida na cidade por seus esforços na educação musical infantil e que circulava pelos ambientes da música erudita¹⁵. Antes do suplemento, a professora já assinava, no início da década de 1950, uma coluna com o mesmo nome no periódico, sempre direcionada à música de concerto e aos aspectos biográficos. Para além dessa coluna, os assuntos na página musical do caderno de cultura giravam em torno da música erudita, dos compositores nacionais mais conhecidos (como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Henrique Oswald, Padre José Maurício etc.), dos instrumentistas e recitais na cidade e um pouco de teoria musical. E, claro, apareciam as costumeiras referências a Mário de Andrade e até mesmo trechos de suas publicações. No ano de 1952, foram publicadas raras matérias dirigidas à música popular: uma ocupando página inteira e dando bom destaque à morte do cantor Francisco Alves, ocorrida naquele ano (*Pensamento e Arte*, n. 2, 5 out. 1952, p. 7), e duas abordando a música norte-americana – a primeira tratava das atrizes do cinema que começaram a vida artística como cantoras (*Pensamento e Arte*, n. 20, 1 jun. 1952, p. 11), e a outra sobre “a música sincopada americana” (*Pensamento e Arte*, n. 23, 26 out. 1952, p. 6). Na verdade, durante toda sua existência, o suplemento concedeu espaço à música popular dos EUA, dando destaque sobretudo ao jazz e, secundariamente, à música no cinema. A atração pelo jazz se justificava, porque, à época, ele era avaliado como “boa música”, quase uma música popular de

¹⁵ Inah de Mello nasceu em Itatiba em 19/3/1911 e formou-se professora primária em Botucatu, interior de São Paulo. Estudou piano e regência de coral, associando as duas formações nas ações de formação musical infantil na capital paulista. Foi orientadora de ensino de música do município e chefe dos setores de canto coral e de bandas rítmicas e percussão. Foi crítica de música do *Correio Paulistano* durante toda a década de 1950. Morreu em um acidente automobilístico na avenida 9 de julho.



concerto¹⁶. E a música no cinema aparecia porque a crítica cinematográfica era ativa no caderno.

A música popular praticada no Brasil era comentada na seção destinada ao universo radiofônico, até aquele momento seu meio mais importante de divulgação. Desde o final do ano 1952, havia uma página direcionada aos assuntos vinculados ao rádio e à televisão, que obviamente acabou nomeada *Rádio e Televisão*. Não havia exclusividade alguma dedicada à música. Os assuntos da radiofonia tratavam das radionovelas, dos radioatores mais importantes, da programação da semana, dos *speakers* admiráveis, dos cronistas esportivos, da linguagem radiofônica, da vida interna e das fofocas das emissoras. Mas, obviamente, a música popular e seus protagonistas estavam também presentes, uma vez que grande parte da programação radiofônica sempre foi musicada. O tom dado a essa seção tinha aspecto um tanto distinto do restante do suplemento, aproximando-se, talvez, apenas das páginas sobre o cinema. Nela, a linguagem era mais coloquial, e os temas, vinculados à vida dos cantores e cantoras, dos instrumentistas mais populares, comentava os espetáculos apresentados, os discos lançados e os destaques da semana. Havia um ou outro conteúdo mais denso, geralmente uma entrevista ou matéria biográfica e, mais raramente, uma crítica analítica. De fato, os assuntos circulavam por pequenos boxes com informações e notícias específicas. Assim, a página se aproximava mais da forma e linguagem das populares revistas radiofônicas do que do aspecto sisudo de um suplemento cultural: eram pílulas, biografias, fofocas, entrevistas e notícias do calor da hora.

Durante o ano de 1956, começou a ocorrer uma mudança importante nos assuntos relativos à música popular que seria ampliada no ano seguinte. Os temas sobre o jazz e a música no cinema continuaram, mas começaram a aparecer de maneira mais recorrente conteúdos dedicados à música popular no Brasil, para além daqueles associados com a radiofonia. E a maneira de apresentá-los foi sobretudo por meio da indústria e da cultura fonográfica. Tudo indica que a forma deu resultado porque em 1957 houve uma explosão de conteúdos relacionados aos discos de música popular. De modo geral, as matérias se diversificaram, abordando desde o rock and roll de Elvis Presley às canções de Nat King Cole, Libertad Lamarque e Amália Rodrigues, estendendo-se por intérpretes populares brasileiros como Cauby Peixoto, Dircinha Batista, Zezé Gonzaga, Lenny Everson, Doris Monteiro e dezenas de outros artistas nacionais. Para tratar exclusivamente dos discos, surgiram colunas fixas como a *Aquí Discos*, que mais tarde se tornou *Discoteca. Novos lançamentos*, ambas assinadas pelo jornalista Accacio Ramos (que rubricava também como A.R. e A. Ramos). Quase simultaneamente, apareceram as seções *Discoteca* e *Estas são as últimas*, que simplesmente noticiavam os lançamentos mais recentes de discos, com alguma pequena nota positiva ou negativa sobre os conteúdos. Nessa direção exclusivamente informativa, surgiram as colunas *Sucesso da Semana* e *Hi-Fi. Discos mais vendidos*, cujo teor era apenas uma listagem dos discos mais vendidos e ouvidos, forma que se tornaria comum nos anos 1960 na imprensa. Em meados de 1957, apareceu a página *Discos Suplemento*, dirigida pelo jornalista e boêmio paulistano Egas Muniz¹⁷, que de certa forma reuniu em uma página

¹⁶ Ver, por exemplo, como no mesmo período a *Revista da Música Popular* tratava deste modo o jazz. Aliás, seus editores, Lucio Rangel e Persio de Moraes, eram jazzófilos.

¹⁷ Egas Moreira Landim nasceu aos 5 de agosto de 1912, em São Simão, interior de São Paulo. A família se mudou para a capital em 1929, quando começou a trabalhar como “foca” em vários jornais da cidade, assumindo logo em



exclusiva todos os assuntos relacionados ao universo fonográfico e musical, antes dispersos. Ela associava a notinhas informativas, o disse-que-disse com conteúdo mais crítico. Principalmente nas colunas assinadas por Egas e Accacio, começou a se estabelecer uma espécie incipiente de crítica especializada da música popular midiaticizada, na qual o comentarista avaliava, a partir dos fonogramas, aspectos da dinâmica formada por composição, autoria, discos, performances e ouvintes. Exatamente neste sentido, A. Ramos, na coluna *Aqui Discos*, tratou de identificar e avaliar qual era o papel desse tipo de crítico: “Crítica é o exame sereno, objetivo, sem paixão, de um conjunto de fatores que tornam uma gravação digna de ser recomendada. O resto é mero trabalho de divulgador inteligente [...]”. Concluindo: crítica não é a catalogação de meros slogans” (*Pensamento e Arte*, 24 fev. 1957, p. 4).

Tudo indica que o tradicional periódico paulistano que dava importância à música de concerto e à música nacional, com as variações do folclore, começou a se adaptar, na passagem para os anos 1960, às novas realidades culturais e sonoras. Deste modo, abriu espaço para o florescimento de uma crítica da música popular incrustada nos meios de comunicação massivos, em primeiro lugar no universo radiofônico e, logo em seguida, na cultura fonográfica, que ganhava grande impulso na época (Vicente, 2020, p. 380-382).

Essa mesma variação foi acompanhada pelo jornal *A Gazeta*. Desde 1958 o periódico apresentava uma seção denominada *Música. Espetáculos*, mais preocupada com a música erudita, mas também abordava outros programas, como indicava uma pequena coluna intitulada, bem a propósito, *de tudo um pouco*. Para os assuntos não relacionados à “boa música”, havia a página *Rádio, TeleVisão e Discos*. Como indica o título, nela circulavam as informações sobre o universo radiofônico, a programação da televisão e as críticas musicais relacionadas ao mundo dos discos. Dessa forma, *A Gazeta* também já apontava para as mudanças, e essas páginas, tratando dos conteúdos da música de entretenimento, foram alcançando cada vez mais espaço no periódico.

Pequena Coda

Com o esboço geral desses traços, percebe-se que, até pelo menos o final dos anos 1950, a percepção do que era música popular veiculada na imprensa em São Paulo ficou marcada pela perspectiva nacional-folclorista, cujo percurso teve início nos anos 1920. A força associada de todos esses elementos presentes na crítica cultural da imprensa regional provavelmente colaborou para dificultar o surgimento de outras categorias da crítica musical para além do folclorismo com tom regionalista evidente. Ocorre que, durante a década de 1960, a incrível expansão dos meios de comunicação eletrônicos ampliou as possibilidades de memorização-registro e de divulgação musical, embaralhando de vez o quadro cultural internacional e nacional. De certo modo, o suplemento *Pensamento e Arte* identificou essas mudanças, concedendo espaço à crítica da televisão e música gravada. É nessa época, como se sabe, que se consolidaram as interpretações acerca da música popular que levavam em conta exatamente o fenômeno da indústria da cultura musical, como foi o caso no Rio de Janeiro. O contraste com essa nova crítica musical carioca presente nos grandes jornais, revistas especializadas e órgãos de estado (Moraes, 2019) – embora

seguida o nome de Egas Muniz. No jornalismo escrito e radiofônico, especializou-se nos assuntos culturais e musicais, ao mesmo tempo que experimentava a vida boêmia da capital paulista. Morreu em 1970.

também profundamente nacionalista (Lima, 2014) – tornou-se evidente, a tal ponto que praticamente impossibilitou o diálogo e às vezes criou incompreensões de parte a parte. E, como já se disse, a força dessa perspectiva que se impôs nacionalmente pode ter colaborado para acomodar a crítica musical paulistana em um tipo de regionalismo austero. Mas, contraditoriamente, foi na TV paulistana que, de certa maneira, essas novas expressões da música vinculadas ao entretenimento e às indústrias de reprodução e divulgação encontraram espaço na segunda metade dos anos 1960, com seus programas específicos (*Fino da Bossa*, *Jovem Guarda*, *Bossasaudade*) e principalmente nos festivais (Nercolini, 2013).

É preciso levar em consideração também que, na evolução da década de 1960, o folclorismo sofreu ofensivas de várias partes. Além de ter sido inevitavelmente sufocado pelo avanço dos meios de comunicação e pelas novas práticas culturais emergentes, ele recebeu investidas sistemáticas da Sociologia e da Antropologia, já sedimentadas nas universidades. Apesar da tradicional inserção institucional em órgãos governamentais e da relativa influência intelectual, ele não se consolidou definitivamente nos quadros das Ciências Sociais e, conseqüentemente, no meio acadêmico universitário. Na verdade, o folclore enfrentou certo retraimento e ficou identificado com posturas passadistas, além de vinculado a certas práticas conservadoras e empíricas, ao colecionismo amador, a algumas escolas de música e à museificação. Dessa forma, parte da crítica da música popular em São Paulo perdeu a referência construída por décadas, ficando um tanto desamparada e débil, quase desaparecendo das páginas da grande imprensa. A partir da década de 1970, operaram-se mudanças e modernizações importantes no jornalismo cultural e musical da cidade, principalmente no *Jornal da Tarde* e na *Folha de S.Paulo* (Martins, 2022).

Como se espera de uma pequena coda, é possível, de alguma maneira, retornar ao início deste texto, como sugestão para desenvolver mais investigações a respeito dos estudos e críticas das músicas populares em São Paulo na primeira metade do século XX. Isso certamente exigirá que o pesquisador penetre com mais atenção por traços ainda obscuros da cultura sonora daquele tempo para além dos estereótipos costumeiros e tradições intelectuais ainda muito entranhadas. Talvez, desta maneira, se possa escutar melhor a diversidade dos sons do passado e, conseqüentemente, ampliar a compreensão da crítica e análise sobre eles.

Referências

A Gazeta. São Paulo, 1920–1963.

ABREU, Alzira Alves de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; FERREIRA, Marieta de Moraes; RAMOS, Plínio de Abreu. *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

AMARAL, Amadeu. Poesia da viola. In: AMARAL, A. *Tradições populares*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1976.

AMOROSO, Marta. Sociedade de etnografia e folclore (1936-1939): Modernismo e antropologia. In: SOCIEDADE DE ETNOGRAFIA E FOLCLORE. *Catálogo Discoteca Oneyda Alvarenga*. São Paulo: CCSP, 2004.

ANDRADE, Antonio de. De Piramboia à TV Tupi: fatos e personagens na trajetória do folclorista Alceu Maynard de Araújo. *Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional*, n. 20, p. 77-93, jan./dez. 2016.

ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2013.

ANDRADE, Mário de. O Fonógrafo. *Diário Nacional*, São Paulo, 24 fev. 1928.

ANDRADE, Mário de. Samba rural paulista. *Revista do Arquivo Municipal*, n. 41, nov. 1937.

ANDRADE, Mário de. Samba rural paulista. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília, DF: Instituto Nacional do Livro, 1987.

CASTAGNA, Paulo. *Mário de Andrade*. Música e jornalismo. Diário de São Paulo. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1993.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Dois cancioneiros inacabados: os caminhos cruzados de Amadeu Amaral e Mário de Andrade. *Revista do Instituto de Estudo Brasileiros*, n. 84, p. 114-142, abr. 2023.

CAVALHEIRO FILHO, Roberto Dante. *Música na pauta jornalística de O Estado de S. Paulo: 1947-1968*. Dissertação (Mestrado). PPGMUS, Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 1996.

COLI, Jorge. *Música final*. Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

CONTIER, Arnaldo D. *Brasil Nova: música, nação e modernidade. Os anos 20 e 30*. São Paulo: Ed. Verona, 2021. *Correio Paulistano*, São Paulo, 1920–1958.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de momo*. Imprensa e carnaval na Primeira República. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

CUNHA, Mário Wagner Vieira da. Descrição da Festa de Bom Jesus de Pirapora. *Revista do Arquivo Municipal*, n. 41, nov. 1937.

DUARTE, Paulo. *Amadeu Amaral*. São Paulo: Hucitec, 1976a.

DUARTE, Paulo. Amadeu Amaral. In: AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1976b.

EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá*. O rancho que não foi escola. Rio de Janeiro: Ed. Letras e Artes, 1965.

EGG, André. Mário de Andrade no Diário Nacional: o surgimento da crítica musical profissional em São Paulo e o ideário do modernismo musical. In: OLIVEIRA, A. de P.; EGG, A.; POLETO, F. G.; GUAZINA, L. (org.). *Curitiba Anais / I Congresso de Música, História e Política, 3 e 4 de outubro de 2012*. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2013.

EGG, André. Por uma periodização da crítica musical no Brasil. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL MÚSICA E CRÍTICA, 5., 22-23 de novembro 2021, Pelotas. *Anais [...]*. Pelotas: Centro de Artes; Universidade Federal de Pelotas, 2021.

FERNANDES, Florestan. Mario de Andrade e o folclore brasileiro. In: FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

FIGUEIREDO, Miréia Arruda. *A crítica da música popular na imprensa de São Paulo nos anos 1950-60*.



Iniciação Científica. São Paulo: DH; FFLCH; USP, 2023.

GABRIEL, Victor. *A crítica musical na imprensa paulista: 1854-1875*. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1991.

GIOS, Maria Helena Maestre. *Caldeira Filho: contribuições para a música brasileira*. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, USP, 1989.

JARDIM, Eduardo. Mário de Andrade: retratos do Brasil. In: BERRIEL, C. E. O. (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

JARDIM, Eduardo. *Eu sou trezentos*. Mário de Andrade, vida e obra. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

LIMA, Giuliana Souza. *Almirante, “a Mais Alta Patente do Rádio”: e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. São Paulo: Ed. Alameda, 2014.

LIMA, Rossini Tavares de. *Folclore de São Paulo*. Melodia e ritmo. São Paulo: Ricordi, 1954.

LIMA, Rossini Tavares de. *A ciência do Folclore*. 2. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.

MARTINS, Manoel Ruiz Corrêa. “Velha roupa colorida”. A crítica musical da Ilustrada (1979-1985). Dissertação (Mestrado em História). Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2022.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia*. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 1930. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “Meninos eu vi”: Jota Efegê e a história da música popular. *Topoi: revista de história*, v. 14, 2013.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Criar o mundo do nada. *Revista da USP*, São Paulo, n. 111, p. 99-116, 2016.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um mundo do nada*. Uma invenção da história da música popular no Brasil. São Paulo: Ed. Intermeios, 2019.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Do jornalismo ao livro: itinerários da historiografia da música popular no Brasil (anos 1960/70). *História (São Paulo)*, v. 39, 2020.

MORAES, José Geraldo Vinci de (org.). *Cidade (dis)sonante*. Culturas sonoras em São Paulo (séculos XIX e XX). São Paulo: Fapesp: Ed. Intermeios, 2022.

MORAES, Wilson Rodrigues de. Escolas de samba e cordões da cidade de São Paulo. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. CLXXXIII, 1971.

MORAES, Wilson Rodrigues de. *Escolas de samba de São Paulo (capital)*. São Paulo: Editora Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978. (Coleção Folclore, n. 14).

NERCOLINI, Marildo José. Televisão e a música popular brasileira: histórias que se entrelaçam. *pragMATIZES: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, ano 3, n. 4, mar. 2013.

NEVES, Juliana. São Paulo no segundo pós-guerra. Imprensa, mercado editorial e o campo da cultura na cidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 26, n. 75, fev. 2011.

NUNES, Mônica de Fatima R. *Paulicéia literária: páginas e suplementos literários em jornais paulistanos (1920-1964)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, 2007.

O Estado de S. Paulo. São Paulo, 1920–1958.

Pensamento e Arte. 1952–1957.

PEREIRA, Leonardo M.; COSTA, Mariana. *Ecossistema noturno*. Vagalume. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2018.

PEREZ GONZÁLEZ, Juliana. *Da música folclórica à música mecânica*. Mário de Andrade e o conceito de música popular. São Paulo: Ed. Intermeios, 2015.

Revista Do Arquivo Municipal. São Paulo, 1940–1970.

SERRANO Pedro Bueno de Melo. Mapa da crítica de rodapé paulista (1920-1950). *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 18, 2017.



SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOUSA, Rafael Vitor Barbosa. *O concurso Mário de Andrade de monografias sobre o folclore nacional no panorama dos estudos folclóricos brasileiros (1946-1975)*. Dissertação (Mestrado). IEB, USP, 2016.

SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002. p. 15-36.

TÉRCIO, Jason. *Em busca da alma brasileira*. Biografia de Mário de Andrade. São Paulo: Ed. Estação Brasil, 2019.

TONI, Flávia. *A música popular na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac-SP, 2004.

VALENTINI Luísa. Nos “arredores” e na “capital”: as pesquisas da Sociedade de Etnografia e Folclore (1937-1939). *Ponto Urbe: Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP*, n. 17, 2015.

VICENTE, Eduardo; MARCHI, Leonardo de. Da música popular à MPB: um século de música e disco no Brasil. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, v. 26, n. 1, p. 377-388, 2020.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947- 1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: FGV, 1997.

José Geraldo Vinci de Moraes é Professor Associado 3 do Departamento de História - FFLCH - USP. Pesquisador CNPq PQ 1. zgeraldo@usp.br



A *Opus* está licenciada sob uma licença [CC-BY](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

