



Crítica musical e a subjetividade no jornal: uma análise da coluna de Herbert Caro no Correio do Povo¹

Ana Laura Colombo de Freitas²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo

Neste artigo, discutimos a crítica musical dentro do espaço jornalístico. Pretendemos entender o lugar que esse gênero opinativo tem historicamente ocupado nesse meio marcado por uma idéia de objetividade. Entendemos que a transição no jornalismo brasileiro entre o modelo francês e o norte-americano foi acompanhada pela deslegitimação do crítico impressionista em favor do especialista que, isolado na Academia, abriu espaço para o predomínio da resenha nas páginas dos jornais. Para pensar essas questões na tradição da crítica musical erudita no Rio Grande do Sul, analisamos a coluna *Os melhores discos clássicos*, publicada por Herbert Caro entre as décadas de 1960 e 1970 no jornal Correio do Povo.

Palavras-chave

Jornalismo; jornalismo cultural; história da imprensa; crítica musical.

Introdução

Em um passado não muito longínquo, os jornais do Rio Grande do Sul abrigaram uma tradição significativa de crítica musical erudita. Jornalistas, como Angelo Guido, Aldo Obino e Paulo Antônio, e também músicos e acadêmicos, como Armando Albuquerque, Bruno Kiefer e Flávio Oliveira, fizeram parte dessa história. Hoje, o único espaço fixo com esse tipo de contribuição que se mantém no jornalismo gaúcho é a coluna *Música*, publicada pelo compositor e professor acadêmico Celso Loureiro Chaves, quinzenalmente, no caderno *Cultura* do jornal Zero Hora. Ainda assim, a experiência de Chaves indica uma transformação: ele, que antigamente assinara críticas de música no Correio do Povo, abandona a avaliação da cena local para se dedicar a um texto cronístico mais genérico onde, de certa forma, compartilha com o

¹Trabalho apresentado no GP História do Jornalismo, X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

²Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS. E-mail: analaurafreitas@gmail.com.



leitor seu conhecimento sobre a História da Música. Com a exceção da atuação de Chaves, resta a cobertura que os cadernos diários fazem da agenda cultural e, por vezes, resenhas e comentários elaborados por jornalistas, sem maior aprofundamento e sistematicidade.

A coluna *Os melhores discos clássicos*, assinada pelo alemão radicado no Brasil Herbert Caro é particularmente interessante para pensar a transição entre um período efervescente de crítica musical no Rio Grande do Sul e a sua gradual extinção. Ativo entre as décadas de 1960 e 1970, ele presenciou a consolidação das indústrias culturais no Brasil (enquanto resenhava discos) e a transformação do próprio jornalismo, desde um modelo de francês, de crítica e reflexão, para o padrão norte-americano do factual e do serviço. Neste artigo, partimos da análise da atuação de Caro como crítico para pensar este gênero opinativo dentro do espaço jornalístico marcado pela idéia de objetividade e em meio ao jogo de legitimidades entre o impressionista e o especialista que persegue a história da crítica.

Jornalismo cultural: flexibilização da idéia de objetividade

A atividade jornalística é legitimada por uma “necessidade social da notícia” (PONTES; SILVA, 2009, p. 52), algo que, à semelhança das narrativas mitológicas, nos tranquiliza ao oferecer explicações sobre o diferente, o que não conhecemos e nos aterroriza (BIRD; DARDENNE, 1993). O jornalismo assume, assim, uma função de mediador, com o compromisso de relatar os fatos com fidelidade para um público amplo (FRANCISCATO, 2005). Este vínculo entre o jornalista e o leitor/ouvinte/espectador está fundado na credibilidade, que implica a distinção entre fato e opinião e a adoção de uma série de procedimentos rituais, como a verificação de dados, a apresentação de possibilidades conflituais e provas auxiliares e a consulta a fontes credíveis, no intuito de forjar uma objetividade que garanta a manutenção deste pacto de prestação de serviço (TUCHMAN, 1993).

O jornalismo opera como uma forma de conhecimento marcada por suas condições de produção, focada na imediaticidade do real e alicerçada no senso comum (MEDITSCH, 1997). De modo geral, sua prática consiste em dar sentido a acontecimentos invulgares dentro dos mapas de significados de determinadas culturas



(HALL et al., 1993). Neste sentido, tem atuação importante na configuração e na permanência de noções sobre o que é a sociedade e como ela funciona, delineando o que é a normalidade.

No âmbito do jornalismo cultural, fica nítida a influência sobre o campo de produção da cultura. Ao lado de outras instituições, como os museus e as galerias, o jornalismo atua na construção de consensos sobre a cultura de uma época, refletindo e interferindo nos conceitos formulados no sistema artístico-cultural. O espaço midiático dá visibilidade fundamental à obra de arte e detém capital simbólico (especialmente na figura dos críticos) para consagrar ou descobrir novos atores do campo, com implicações na legitimação de artistas, grupos, tendências e movimentos. (GOLIN; CARDOSO, 2010). Ao escolher o que vai aparecer nas páginas do jornal, assim como ao destacar determinados produtos e não outros, ele interfere no consumo dos bens culturais. Neste percurso, o jornalismo cultural “dinamiza e documenta o campo artístico e cultural, age na formação de públicos e fornece parâmetros de valor para a interpretação da cultura de um determinado local e época” (SEGURA; GOLIN; ALZAMORA, 2008, p. 71).

É possível dizer que “o jornalismo é um elemento instituinte do campo cultural contemporâneo” (GADINI, 2009, p. 107). E trata-se de uma relação histórica. A legitimidade desse campo foi conquistada com a consolidação das indústrias culturais e a colaboração estratégica entre suas diferentes instâncias, de modo a estimular o consumo cultural. A gênese dessa configuração que se dá no ceio da sociedade moderna, urbana, em que as artes transbordam os limites das cortes e da igreja para figurar nos espaços de sociabilidade burgueses. A imprensa atende a demanda pela apreciação leiga incluindo a cultura em suas páginas, particularmente ao abrigar a crítica antes restrita aos salões. (GADINI, 2009).

É nesse contexto que o jornalismo cultural assume a posição de mediador, tradutor do discurso formal das ciências e dos códigos artísticos para uma linguagem acessível a um público mais amplo (GOLIN; CARDOSO, 2010), dentro de um projeto iluminista de difusão do conhecimento (SEGURA; GOLIN; ALZAMORA, 2008). Este ideal, que marca o jornalismo como um todo, tem especial desenvolvimento na peculiaridade da cobertura especializada do campo das manifestações artísticas e culturais.

Alargando as fronteiras do contrato de leitura baseado em uma pretensa objetividade, a imprensa cultural persegue uma proximidade maior com o leitor/ouvinte/



espectador. “Ao mimetizar o próprio campo que repercute e reconstrói – o sistema artístico-cultural –, sua linguagem admite recursos mais criativos, estéticos ou mesmo coloquiais” (GOLIN, 2009, p. 32-33). Neste sentido, este território jornalístico deixa ver a ilusória negação da subjetividade contida na separação entre informação e opinião, abandonando-a em nome de uma hibridização dos gêneros opinativo, informativo e interpretativo (GADINI, 2009).

Faro (2006) e Rivera (1995) concordam que, por um lado, a imprensa cultural é um prolongamento das outras editorias, marcada por caráter noticioso e submetida à rotinização produtiva da empresa jornalística, mas, por outro lado, tem também um viés analítico, reflexivo, que se configura, nas palavras de Faro (2006), como uma plataforma interpretativa, um espaço de reflexão intelectual pública. Esta dicotomia se reflete nos jornais impressos com a circulação diária de cadernos que assumem a função de guias da agenda cultural dirigidos a leitores apressados e a veiculação semanal de suplementos compostos por textos críticos e ensaísticos, mais aprofundados e longos, leitura para o tempo do final de semana.

A tradição dos suplementos culturais nasce em meados do século XX, quando o mercado cultural no Brasil, ainda incipiente, era basicamente literário. O próprio jornalismo confundia-se com a literatura. Escritores e poetas, na ausência de um mercado editorial consolidado, tinham nos jornais um espaço de sobrevivência e legitimação (GADINI, 2009). A tematização da cultura consistia nos folhetins, que veiculavam romances e crônicas, nas páginas de amenidades e nas críticas de rodapé. Abreu (1996) encontra a origem de alguns suplementos literários nas páginas ou suplementos femininos, visto que as mulheres eram as grandes consumidoras da produção literária.

O auge dos suplementos se deu na década de 1950. Segundo Abreu (1996), os jornais eram redes de sociabilidade dos intelectuais, ao lado de cafés, editoras e revistas especializadas. Esses espaços contavam com a colaboração dos mais significativos nomes de artistas (poetas, contistas, ensaístas e críticos) e de intelectuais das ciências humanas. Os suplementos eram a porta de entrada no campo literário para jovens escritores e se organizavam na divulgação de poesias, crônicas, ensaios e crítica literária.

O jornalismo de opinião, de influência francesa, que marcara o jornalismo cultural brasileiro até então, porém, passa a ser substituído pelo modelo norte-americano, que prioriza a informação e a notícia, visando à objetividade e à



impessoalidade (ABREU, 1996). Com a consolidação das indústrias culturais no país, desenvolve-se um formato jornalístico baseado nos serviços, nos lançamentos e nas resenhas, caracterizado pelo “híbrido de abordagem crítica aparente e promoção mercadológica velada” (JANUÁRIO, 2005, p. 110). A década de 1980 foi um marco na transição para esse novo modelo na medida em que estabeleceram-se os “segundos cadernos”, diários.

A legitimidade da crítica e a fuga da subjetividade

A imagem do jornalismo cultural está intrinsecamente ligada à crítica. Mesmo depois das reformas de estilo e gráficas das décadas de 1940 e 1950 e da cadernização diária nos anos 1980, essa associação se mantém, como se houvesse uma demanda pública por orientação e apreciação cultural. No entanto, a associação histórica forjada entre jornalismo e informação/investigação noticiosa implica uma maior legitimidade da divulgação, em detrimento da subjetividade do crítico. (GADINI, 2009).

“A crítica vive da morte da comunicação”, diz Gerd Bornheim (2000, p. 39). A frase de efeito indica que a crítica justamente nasceu da ruptura da comunicação entre o público e o artista. Historicamente, portanto, ela assumiu um papel de mediação. Jacques Leenhardt (2000) esmiúça essa idéia:

o texto crítico nunca deixou, de Diderot aos nossos contemporâneos, de se colocar na posição de mediação, tornada necessária em razão de uma arte cujos códigos estão constantemente em ruptura com relação ao estado atual do gosto, isto é, às capacidades espontâneas de compreensão existentes normalmente nos públicos. (LEENHARDT, 2000, p. 22)

Conforme localiza Leenhardt (2000), o surgimento da crítica, na virada do século XVIII para o XIX, está atrelado a uma autonomização do artista (que, livre de seus mecenas, libera sua subjetividade e revoluciona as linguagens artísticas) e a um novo público consumidor. O público burguês leigo via-se sem base para fruir a produção transgressora que surgia – e negava os valores aristocráticos.

A crítica cultural, portanto, se consolida com um caráter pedagógico. Nas palavras de Leenhardt (2000), “uma escola do ver [no caso da artes visuais], uma pedagogia da sensibilidade”. Como aprendemos a ler e não a ver (ou ouvir), cabe ao crítico traduzir a obra em linguagem verbal. Outras imagens associadas à atividade do



crítico seriam a do “leitor que compartilha sua leitura”, um tradutor, um intérprete (VASCONCELOS, 2000).

Apoiado na origem etimológica da palavra “crítica” (do grego *krinein* = quebrar), Nestrovski (2005, p. 10) acredita que a crítica “quebra uma obra de pedaços, pondo em crise a idéia que se fazia dela”. Seria papel, portanto, do crítico “identificar o que compõe uma obra; questionar, onde necessário, nossos hábitos de compreensão; e situar suas interpretações no contexto mais amplo da cultura, sem perder o senso de urgência” (NESTROVSKI, 2005, p. 10). Essa concepção entende o alicerce da crítica em um âmbito mais técnico e especializado, e não no do gosto, da opinião pessoal. Herdeira da histórica fuga da subjetividade no espaço jornalístico, essa questão sobre quem deve ser o crítico e quais devem ser os seus pressupostos permeia a história da crítica.

Nos primórdios da moderna crítica literária, em princípios do século XVIII, na Inglaterra, periódicos como o *Tatler*, de Richard Steele, e o *Spectator*, de Joseph Addison, atuaram na legitimação da classe burguesa e assumiram o papel popularizador do conhecimento no interior do movimento iluminista (PIZA, 2004). Para Eagleton (1991, p. 16), essas duas publicações tinham “a consciência de estar educando um público socialmente heterogêneo, levando-os a assimilar formas de razão, gosto e moralidade universais”.

Mais tarde, a crítica musical romântica, que ganhou especial desenvolvimento na corrente alemã, acompanha o artista voltado para a emoção e a expressão individual e se afasta da sociedade. Se antes o papel do crítico era a educação do gosto, agora ele se aproximava da obra de arte para desvendar sua construção, por vezes mesmo confundindo-se com ela. (VERMES, 2007).

Por outro lado, o século XIX viu nascer também uma outra figura de crítico: o homem de letras. De acordo com Eagleton (1991, p. 39), este seria, mais uma vez, o disseminador de um conhecimento ideológico genérico, não especializado, que remeteria ao papel de Addison e Steele na esfera pública clássica, “de comentarista, informante, mediador, intérprete e popularizador”. A diferença é que, naquele momento, “o homem de letras deve ser ao mesmo tempo a fonte de uma autoridade semelhante à do sábio e um hábil popularizador, membro de uma classe letrada dotada de espírito mas, também, um razoável vendedor das coisas do intelecto” (EAGLETON, 1991, p. 43).



A mesma dicotomia entre o dileitante que parte de impressões pessoais e o especialista que se foca na compreensão da obra aparece na crítica brasileira. Aqui, todo esse processo de consolidação do campo cultural toma corpo em meados do século XIX, mas, em decorrência do alto índice de analfabetismo, da baixa concentração urbana e de outros aspectos socioeconômicos, o consumo e a crítica cultural começam a se consolidar apenas a partir da década de 1930. (GADINI, 2009). Os impressos, onde até então jornalismo e literatura se confundiam, passam a reservar um espaço específico para “as letras”: o rodapé.

A crítica de rodapé, segundo Flora Süssekind (2003), triunfou nos anos 1940 e 1950, exercida pelos “bacharéis”, não-especializados, autodidatas, defensores do impressionismo, os “homens de letras”, também denominados “críticos-cronistas”. Na década de 1950 o surgimento do crítico-scholar – especializado, não-personalista e baseado na pesquisa acadêmica – deslegitima o crítico-cronista. Em meados dos anos 1960, entretanto, dá-se o que a autora chama de “vingança do rodapé”: os jornalistas criticam a linguagem acadêmica e seus jargões e rejeitam a lógica argumentativa dos críticos-professores, optando pela adjetivação abundante que passa a caracterizar o discurso jornalístico. Assim, a crítica entra em um período de confinamento na universidade. No âmbito jornalístico, a crítica passa a ser substituída pelas resenhas, mais adaptadas à lógica das indústrias culturais, em que a mediação entre público e obra artística é substituída, muitas vezes, pelo simples incentivo à compra.

Herbert Caro e a crítica no Rio Grande do Sul

A coluna *Os melhores discos clássicos*, assinada por Herbert Caro, estreou na página 28 do Correio do Povo em 22 de fevereiro de 1959 e manteve-se ali por mais de vinte anos, mudando apenas de lugar para figurar dentro do *Caderno de Sábado* (1967-1981), suplemento que “estabeleceu horizontes de formação cultural, atingindo gerações de leitores” (GOLIN, 2005, p. 142).

A proposta da coluna fica colocada em sua primeira edição: apresentar, semanalmente, resenhas de uma seleção dos lançamentos – que se tornavam cada vez mais frequentes – de discos de “música fina” no catálogo nacional. A motivação para tanto foi se mostrando aos poucos, no correr das publicações. Em 17 de abril de 1971,



por exemplo, ela é verbalizada: “É incumbência desta seção criar e cimentar em seus leitores o gosto da boa música”. O objetivo maior de Caro era, portanto, a formação do gosto musical dos leitores. Nesse intuito, voltava-se contra a utilização da expressão “música erudita” para se referir à chamada “música clássica”. Na edição de 16 de julho de 1977, ele acusa uma “panelinha elitista” de “doutos musicólogos” de se valerem da expressão como forma de afugentar “jovens sem gravata” da sala de concertos. A bandeira defendida por Caro era a da elevação do espírito através da escuta do que ele chamava de “música fina”, em uma perspectiva que se insere no conceito de cultura herdado do Romantismo alemão, que a concebe como sinônimo de artes e humanidades. Na concepção de Caro, essa música não deveria ser privilégio de uma elite. Ao contrário, como afirma na coluna de 30 de março de 1968, ela é “saudável e refrescante para as almas de quaisquer pessoas de cultura mediana”.

O alicerce do contrato de leitura estabelecido pela coluna estava longe de ser o dos rituais de objetividade. Sua fala panfletária da causa da difusão da música de concerto era legitimada pela figura do crítico. Herbert Moritz Caro (1906-1991), alemão judeu de larga formação humanista, era doutor em Direito pela tradicional Universidade de Heidelberg e, radicado em Porto Alegre, em 1935, passou a fazer parte da intelectualidade gaúcha. A convite do escritor Erico Veríssimo, trabalhou na famosa Sala dos Tradutores da Editora Globo. Como tradutor, ganhou prêmios e projeção nacional ao verter para o português clássicos da língua alemã. Foi também diretor da seção de livros estrangeiros da Livraria Americana, no centro da capital gaúcha, e trabalhou como administrador da biblioteca do Instituto Goethe, de Porto Alegre, por quase vinte anos. Paralelamente, apresentou ciclos de palestras e conferências no Brasil e no exterior, nas quais compartilhava seus conhecimentos acerca das artes visuais européias e brasileiras, respectivamente.

Herbert Caro também colocou seu conhecimento enciclopédico à disposição de leitores de jornais. Recém-chegado a Porto Alegre, escreveu críticas de cinema no jornal de um teuto-brasileiro em troca dos ingressos para as estréias. Mais tarde, assinou a seção *As maravilhas da arte universal* na Revista do Globo. Além disso, a experiência de Caro na Livraria Americana rendeu crônicas publicadas pelo jornal Correio do Povo na coluna *Balcão de Livraria*. Sua colaboração mais expressiva e prolongada em veículos de comunicação, no entanto, deu-se em sua coluna sobre discos da chamada música de concerto.



Para perceber a autoridade que Caro e sua coluna detinham no circuito de legitimações relacionado ao valor social da cultura erudita, é preciso levar em conta dois aspectos da gênese do campo musical erudito no estado apontados por Maria Elizabeth Lucas (1980): a importação pela a classe dominante-setores médios de padrões europeus, especialmente alemães; e a manutenção do amadorismo como forma de distinção das camadas sociais inferiores que, até então, eram os trabalhadores da música. Neste contexto, depreende-se que a figura do homem de letras diletante, de sólida educação humanista na Alemanha do início do século XX, que desfilava seus conhecimentos sobre as artes na sociedade provinciana local, constituía-se em uma voz respaldada ao se propor a orientar os leitores no mundo dos discos clássicos.

Herbert Caro era, portanto, um típico homem de letras do século XIX, na definição de Eagleton (1991): o diletante, não especialista, popularizador de um conhecimento. Além disso, no contexto do processo de consolidação do mercado de bens culturais no Brasil, o crítico – agente essencial do sistema artístico-cultural – assumia também o papel de “vendedor das coisas do intelecto” (EAGLETON, 1991, p. 43), preocupando-se em orientar a compra de discos clássicos em meio à expansão da indústria fonográfica no país.

No que concerne à fundamentação da crítica, os textos de Caro se baseiam em seu gosto pessoal. Caro compartilha suas impressões de modo que se assemelha ao que J. Jota de Moraes (1983) entende como uma “escuta emotiva”, marca de boa parte da crítica musical, adepta da adjetivação. Um caso interessante desencadeado pela coluna publicada em 7 de junho de 1980 é elucidativo sobre as orientações de escuta dadas por Herbert Caro. No terceiro parágrafo do texto, o crítico se foca na avaliação da contracapa do disco e acusa os autores dos textos, o compositor gaúcho Flávio Oliveira e o pernambucano Willy Corrêa de Oliveira, de “perpetrarem um ato de cínico deboche”: o primeiro por “parodiar a geringonça pseudo-científica de certos literatos” em um texto impenetrável, desperdiçando a chance de fornecer orientações para a escuta; o segundo por forjar uma estória fantasiosa a partir da vida de Beethoven.

Mesmo sem mencionar o nome do colunista, dois artigos com conteúdo que responde à acusação são publicados no *Caderno de Sábado* do dia 26 de julho de 1980: *A quem escutar possa*, de Flávio Oliveira, e *Tocado com a cabeça e pensado com as mãos: Beethoven op. 120 via Caio Pagano*, de Peter Naumann. O cerne da questão remete ao movimento de afirmação da percepção da música através de seus aspectos técnicos ao longo do século XX, em detrimento da postura dos musicólogos do século



XIX, que tinham o juízo estético e sua fundamentação filosófica como foco, de acordo com Carl Dahlhaus (1991). Acompanhando esta perspectiva, tem-se que a atitude de emitir juízos sobre a música segundo critérios de gosto foi colocada em xeque, em nome das características internas à obra. Essa tese é compartilhada por Eduard Hanslick (1992, p. 72), para quem a impressão que uma melodia causa não é simplesmente “um enigmático e misterioso milagre”, mas uma consequência dos fatores musicais que atuam nessa concatenação determinada.

Essa diferença de concepções marca as orientações de escuta previstas, de um lado, por Caro e, de outro, por Flávio Oliveira e Peter Naumann. Flávio propõe uma escuta acompanhada da partitura, incentivando o leitor a pensar sobre o projeto de interpretação e análise da obra de Beethoven operado por Pagano em parceria com Willy Corrêa de Oliveira. Peter, por sua vez, defende o texto de Willy, com a justificativa de que ele é inventivo, informativo e rompe com os textos convencionais de contracapa, que “não passam, via de regra, de compilações pedestres de lugares-comuns, dizendo pouco sobre a música e muito sobre o acacianismo de quem as redigiu”. E também ironiza, muito provavelmente alfinetando Caro: “Para efeito de identificação segura e rápida, não é desinteressante esboçar aqui o perfil do leitor-ouvinte conservador. Gravebundo, dedo em riste, de pupila e retina rígidas, ele defende o seu Beethoven, como se se tratasse do Santo Graal”.

O caso, assim, por oposição de pontos de vista, sublinha o contexto que está por trás das orientações de escuta formuladas pelo crítico diletante a partir de suas impressões pessoais, que vão de encontro à postura adotada pelos músicos e especialistas. O exemplo também é ilustrativo de que a figura do homem de letras convivia com a dos especialistas (acadêmicos ou não) nas páginas do suplemento semanal do Correio do Povo, assim como ocorria na década de 1950 no centro do país (SÜSSEKIND, 2003). O processo local, portanto, aconteceu mais tardiamente, mas teve uma seqüência semelhante. Com o fim da circulação do *Caderno de Sábado*, no início de 1981, Caro chegou a publicar na Zero Hora, mas por pouco tempo. De certa forma, era o marco da extinção da crítica musical erudita no Rio Grande do Sul. Acompanhando o processo que se desenrolou em âmbito nacional, as resenhas elaboradas por jornalistas tomaram conta das páginas dos jornais. O único espaço restante, herdeiro daquela tradição, é a coluna *Música*, assinada pelo compositor e acadêmico Celso Loureiro Chaves, no caderno *Cultura* da Zero Hora, que consiste em



uma crônica que utiliza ganchos atuais para circular pela história da música, ou seja, não se formula como crítica.

A coluna *Os melhores discos clássicos* testemunha, portanto, um momento de transformação do espaço jornalístico em meio à consolidação das indústrias culturais. A experiência é significativa na medida em que presencia a transição de modelos de instituição jornalística no Rio Grande do Sul: do regime empresarial ainda atrelado ao campo político da Caldas Júnior para a fase da indústria cultural, como denomina Rüdiger (2003), do conglomerado de comunicação do grupo RBS. No âmbito do conteúdo jornalístico, Virgínia Fonseca (2008) interpreta essa transição como uma mudança da “quase-mercadoria”, em que o produto jornalístico atendia às demandas do mercado, mas ainda estava atrelado às preferências do dono do jornal; para a “plenamente mercadoria”, que se volta inteiramente para a lógica da negociação do mercado. No âmbito da crítica musical, a implicação parece ter sido a substituição do texto crítico e reflexivo, fosse feito do ponto de vista do especialista ou do diletante, com intenção de formação do leitor, pela resenha, superficial e inteiramente atrelada às demandas das indústrias culturais.

Considerações finais

Historicamente, o jornalismo tem sido associado à informação e à investigação, tendo sua atividade legitimada através da adoção de rituais de objetividade. A subjetividade é relegada a segundo plano. Esta marca acompanha a história da crítica no que diz respeito a quem está habilitado para fazê-la e com base em que pressupostos. De modo geral, a figura do diletante foi deslegitimada em função de alicerçar seus julgamentos no gosto pessoal, sendo substituída pela apreciação mais técnica do especialista. Há quem culpe essa transição pelo gradual desaparecimento da crítica das páginas dos jornais, sendo substituída pela resenha mercantil elaborada pelos jornalistas profissionais.

A crítica que o alemão Herbert Caro manteve durante mais de vinte anos no principal jornal da época (1960-1970) no Rio Grande do Sul, o *Correio do Povo*, é sintomática quando se quer pensar como se deu esse processo no estado. Intelectual de larga formação humanista, Caro colocou seu conhecimento enciclopédico à disposição



dos gaúchos, fazendo palestras sobre as artes e os museus europeus, por exemplo, e mantendo uma coluna de clara intenção de formação do gosto do leitor pela música de concerto. Não era especialista em música, por isso pode ser compreendido como um crítico homem de letras. Além disso, no contexto de consolidação do mercado de bens culturais no Brasil, atuou como um orientador do consumo dos produtos da indústria fonográfica, muitas vezes chamando seus textos de resenhas. Ao longo do tempo de publicação da coluna, suas críticas conviveram com as colaborações de especialistas, músicos e acadêmicos. Com o fim da circulação do suplemento *Caderno de Sábado*, no início de 1981, iniciou-se a gradual extinção da crítica musical erudita das páginas dos jornais. Hoje restam apenas as resenhas superficiais e não sistemáticas elaboradas pelos jornalistas profissionais e a coluna Música, publicada pelo professor Celso Loureiro Chaves no caderno Cultura do jornal de Zero Hora que, ainda assim, deixou a crítica em nome de um texto cronístico em que compartilha seus conhecimentos sobre a história da música.

Referências

ABREU, Alzira Alves de. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: **A imprensa em transição** – o jornalismo nos anos 50. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 13-60.

BIRD, Elizabeth; DARDENNE, Robert W. Mito, registo e ‘estórias’: explorando as qualidades narrativas das notícias. In: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: Vega, 1993.

BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Itaú Cultural, 2000. p. 33-45.

DAHLHAUS, Carl. **Estética musical**. Lisboa: Edicoes 70, 1991.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1991.

FARO, J. S.. **Nem tudo que reluz é ouro**: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural. Disponível em: <http://www.jsfaro.pro.br/>. Acesso em 14 de junho de 2008.



FONSECA, Virginia Pradelina da Silveira. **Indústria de notícias**: capitalismo e novas tecnologias no jornalismo contemporâneo. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A fabricação do presente**: como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais. São Cristóvão (SE): Editora UFS/Fundação Oviedo Teixeira, 2005.

GADINI, Sérgio Luiz. **Interesses cruzados**: a produção da cultura no jornalismo brasileiro. São Paulo: Paulus, 2009. (Coleção comunicação)

GOLIN, Cida; CARDOSO, Everton. Jornalismo e a representação do sistema de produção cultural: mediação e visibilidade. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (org.). **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010.

GOLIN, Cida. Jornalismo cultural: reflexão e prática. AZZOLINO, Adriana Pessatte (org.). **Sete propostas para o jornalismo cultural**: reflexões e experiências. São Paulo: Miró Editorial, 2009. p. 23-38.

_____. Histórias do jornalismo cultural: o primeiro ano do Caderno de Sábado. **Estudos em Jornalismo e Mídia** (UFSC), Florianópolis: UFSC / Insular, v. 2, n. 2, p. 133-142, 2005. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/>. Acesso em 6 de novembro de 2008.

HALL, Stuart et al. A produção social das notícias: o mugging nos media. In: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo**: questões, teorias e 'estórias'. Lisboa: Vega, 1993.

Hanslick, Eduard. **Do belo musical**: uma contribuição para a revisão da estética musical. 2 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992. (Coleção Repertórios)

JANUÁRIO, Marcelo. **O olhar superficial**: as transformações do jornalismo cultural em São Paulo na passagem para o século XXI. 2005. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Itaú Cultural, 2000. p. 19-28.

LUCAS, Maria Elizabeth. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius Gonzaga (Org.). **RS: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. Coleção: Série Documenta – História. p. 150-167.

MEDITSCH, Eduardo. **O jornalismo é uma forma de conhecimento?** Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, 1997. URL: www.bocc.ubi.pt



NESTROVSKI, Arthur. **Notas musicais** – do barroco ao jazz. São Paulo: Publifolha, 2005.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2004 (Coleção Comunicação).

PONTES, Felipe Simão; SILVA, Gislene. Jornalismo e realidade: da necessidade social de notícia. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 18, p. 44-55, dez. 2009.

RIVERA, Jorge B. **El periodismo cultural**. Buenos Aires: Paidós, 1995.

RÜDIGER, Francisco. **Tendências do jornalismo**. 3 ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

SEGURA, Aylton; GOLIN, Cida; ALZAMORA, Geane. O que é jornalismo cultural. In: **Mapeamento**: o ensino de jornalismo cultural no Brasil em 2008: carteira professor de graduação. São Paulo: Itá Cultural, 2008. p. 70-80.

SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios – a formação da crítica brasileira moderna. In: **Papéis colados**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. p. 15-36.

TUCHMAN, Gaye. A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo**: questões, teorias e 'estórias'. Lisboa: Vega, 1993.

VASCONCELOS, Sandra Gardini T. Apresentação de Jacques Leenhardt: crítica de arte/arte da crítica. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Itá Cultural, 2000. p. 13-17.

VERMES, Mônica. **Crítica e criação** – um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.