

**A CRÍTICA JORNALÍSTICA COMO MEDIAÇÃO: UM ESTUDO DA COLUNA OS
MELHORES DISCOS CLÁSSICOS, DE HERBERT CARO, NO CADERNO DE
SÁBADO DO CORREIO DO POVO (1968-1980)**

Ana Laura Colombo de Freitas¹

Cida Golin²

Resumo: *O artigo se propõe a pensar a crítica jornalística como espaço de mediação a partir da experiência de Herbert Caro, que assinou a coluna Os melhores discos clássicos durante mais de vinte anos, entre as décadas de 1960 e 1970, no Correio do Povo, principal jornal do Rio Grande do Sul à época. Considerando que o jornalismo tem a função mediadora de aproximar do leitor os campos especializados e que a crítica é um espaço fértil neste sentido, utilizou-se a análise de conteúdo para problematizar a coluna, identificando os conteúdos mobilizados pelo colunista para afiançar e preparar a escuta dos discos clássicos e as estratégias crônicas usadas no processo de aproximação da música de concerto do leitor leigo. Para fazer com que a sonoridade erudita descesse da torre de marfim, Caro enquadrou suas narrativas em consensos estabelecidos pela comunidade de leitores imaginados. No seu propósito de formar o gosto musical do público, afirmou a legitimidade tanto do universo erudito como a perspectiva do cotidiano e do senso comum.*

Palavras-chave: *Jornalismo cultural; Crítica musical; Herbert Caro.*

Abstract: *The article intends to ponder about the journalistic criticism as a place of mediation, building on the experience of Herbert Caro, who for more than twenty years signed the column Os melhores discos clássicos from the 1960's to the 70's on Correio do Povo, the most important newspaper on Rio Grande do Sul at the time. Considering journalism has the mediating function at approximating the specialized fields to the reader, and that critiques are a fertile ground in that sense, content analysis was used to problematize the column, identifying the contents managed by the columnist to support and prepare the listening of classical records, and the chronicling strategies used in the process of approximating the concert music to the lay person. To achieve making the erudite sonority step down from the ivory tower, Caro framed his narratives in consensus established by the community of supposed readers. In his purpose of forming the audience musical taste, he simultaneously asserted the legitimacy of the erudite universe and the perspective of everyday life and common sense.*

Key-words: *Cultural journalism; Musical criticism; Herbert Caro.*

¹Bacharel em Jornalismo e Mestre em Comunicação e Informação pela UFRGS. Email: analaorafreitas@gmail.com.

²Doutora em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC-RS. Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Email: cidago@terra.com.br.

Introdução

A crítica cultural é um campo de estudo crescente dentro dos estudos da Comunicação. O conhecimento sobre a especificidade de sua prática no espaço jornalístico, entretanto, ainda é incipiente. As teorizações consolidadas não passam muito de um nível básico de apreensão, que a classifica como gênero opinativo, com funções básicas de orientar o leitor e avaliar a produção artística e cultural. Este artigo resultante de pesquisa de mestrado³ se propõe a colaborar com o pensamento sobre a crítica jornalística.

Para isso, iluminamos a experiência do alemão naturalizado brasileiro Herbert Caro, intelectual que deixou sua marca na história cultural porto-alegrense por ter formado gerações de ouvintes da chamada música erudita. Caro foi responsável por um capítulo expressivo do jornalismo cultural no Rio Grande do Sul ao assinar a coluna *Os melhores discos clássicos* durante mais de vinte anos, entre as décadas de 1960 e 1970, no principal jornal à época, o *Correio do Povo*. Considerando que o jornalismo tem a função mediadora de aproximar do leitor os campos especializados e que a crítica é um espaço fértil neste sentido, procuramos problematizar a coluna, identificando os conteúdos mobilizados pelo colunista para afiançar e preparar a escuta dos discos clássicos e as estratégias cronísticas usadas no processo de aproximação da música de concerto do leitor leigo. Por meio de análise de conteúdo (BARDIN, 1977), realizamos a leitura flutuante das 466 edições publicadas entre 1967 e 1981, elegendo 26 colunas representativas do *corpus* para aprofundamento analítico das categorias estabelecidas. Acreditamos que esta experiência histórica revela a riqueza do exercício da crítica no espaço jornalístico, no seu esforço cotidiano de trazer a “torre de marfim” para o “rés do chão”.

A crítica ao rés do chão

A gênese da crítica moderna remete à consolidação da esfera pública burguesa nas sociedades europeias dos séculos XVII e XVIII. Reconstruindo a história da ideia de esfera pública, a partir do pensamento de Jürgen Habermas, Silva (2001) detém-se em sua variante literária, que antecedeu a política, e a percebe como arena – ao menos em princípio, aberta à participação e ao acesso universal – para temas de interesse geral até então monopolizados

³ A dissertação, intitulada “A formação do gosto musical na crítica jornalística de Herbert Caro no Correio do Povo (1968-1980): da torre de marfim ao rés do chão”, foi defendida em março de 2011 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

pela igreja e pelo Estado. Em espaços de sociabilidade como os salões, cafés e clubes, a alta burguesia passava a se reunir para discussão e exercício da crítica sobre a literatura e as artes (BARROS, 2003). No século XVIII, essa crítica institucionalizada ganha um espaço de circulação mediada, o jornalismo de opinião (SILVA, 2001), legitimando as manifestações artísticas em meio à troca racional de argumentos.

No campo da música, um dos marcos desse ofício é o texto de 1810 de E.T.A. Hoffmann sobre a *Quinta Sinfonia* de Beethoven⁴. Temendo que as inovações trazidas pelo compositor, na passagem do Classicismo para o Romantismo, não seriam bem compreendidas pelo público, o crítico, com a partitura em mãos, assume a função de descrever a estrutura da peça, em um apelo didático, indicando o que deveria ser ouvido. A frase de efeito de Bornheim (2000: 39) aponta para essa demanda: “A crítica vive da morte da comunicação [entre o público e o artista]”. Conforme localiza Leenhardt (2000), o surgimento da crítica está atrelado a um novo consumidor frente à autonomização do artista que, livre de seus mecenas, libera a subjetividade e revoluciona as linguagens artísticas. Vale lembrar, entretanto, com Adorno e Horkheimer (1985), que essa autonomia é relativa, visto que a produção artística passa a submeter-se às leis de mercado. O público burguês leigo via-se sem base para fruir a produção transgressora que surgia – e negava os valores aristocráticos. Desde então, a crítica assume o lugar de intermediário.

Leenhardt (2000: 20) indica o caráter pedagógico dessa mediação quando define a prática como “uma escola do ver [no caso das artes visuais], uma pedagogia da sensibilidade”. Como aprendemos a ler e não a ver (ou ouvir), caberia ao crítico traduzir a obra em linguagem verbal. Por isso são usadas imagens associadas à atividade do crítico como a do leitor que compartilha sua leitura, um tradutor, intérprete dos códigos artísticos (VASCONCELOS, 2000).

A mediação operada pela crítica envolve interpretação. Ainda que o ofício esteja envolto em uma aura – reforçada pelos próprios autores – de revelação do(s) sentido(s) oculto(s), de tradução de uma verdade, é preciso atentar para o fato de que a obra não possui um significado em si, mas se realiza no contato com o espectador; o crítico seria um deles, construindo sua própria leitura (GOMES, 2005). Como aponta Bourdieu (2004: 96), “o discurso sobre a obra não é um simples acompanhamento, destinado a favorecer sua apreensão e apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor”. Em vez de tradutora, a crítica é, isto sim, uma criação de segunda ordem.

⁴ Segundo Vermes (2007), publicado na revista *Allgemeine musikalische Zeitung*.

A crítica cumpre, assim, função importante no que Bourdieu (2004: 29) chama de “imenso empreendimento de alquimia social”, em torno da criação do valor da obra de arte e da crença nele. Desse mecanismo participa o conjunto de agentes do campo de produção cultural, como artistas, editores, curadores, instituições culturais etc. Se o espaço jornalístico já é lugar de disputa por visibilidade, o da crítica é legitimador por excelência de obras e produtores. Ser eleito para figurar neste ambiente, ser avaliado e apresentado (“decodificado”) ao público já é um valor, seja o juízo positivo ou negativo. Entretanto, para um campo que tem seu valor econômico denegado e depende da criação inseparável de produtos e consumidores (BOURDIEU, 2004), uma avaliação negativa pode macular a imagem do produto ou artista e influenciar em seu consumo. A perspectiva da economia da cultura nos ajuda a compreender essa relação: na inexistência de medidas objetivas e universais da qualidade artística, tanto os consumidores quanto os produtores vivem um contexto de incerteza (TOLILA, 2007), de modo que as instituições legitimadoras, como a crítica, têm um papel fundamental a desempenhar.

Para assumir as funções de mediação, interpretação, avaliação e orientação do consumo, o crítico precisa ter legitimada a autoridade de sua voz. A construção da credibilidade parte do prestígio do próprio jornal, que escolhe seus colaboradores, e do lugar⁵ que ocupa no campo cultural, mas também se constitui através do discurso. Daí a importância da regularidade e da permanência da publicação. É preciso tempo para o autor ganhar a confiança dos leitores, para desenvolver uma relação de pertencimento, sugerindo o dialogismo que a informalidade do espaço jornalístico proporciona. Todo o discurso jornalístico é marcado por uma retórica persuasiva implícita, preocupada em convencer sobre a validade de suas construções da realidade. O jornalismo opinativo, lugar da expressão do juízo pessoal, do intuito declarado da formação de opinião, ganha liberdade para explicitá-la, de modo a legitimar a subjetividade do autor. (ABRIL VARGAS, 1999)

Ainda que o exercício da crítica se apegue a valores estabelecidos no campo cultural, ele pode questionar e reelaborar parâmetros consagrados, repercutindo a autoridade que a opinião do crítico consegue angariar. Neste sentido, sua existência ativa e plural tem o valor de despertar discussões – desencadear polêmicas – e provocar a reflexão sobre a produção artística e cultural. Além de fazer o registro da cultura de seu momento histórico, lega-nos um testemunho do pensamento sobre as artes, dos conceitos de cultura e bom gosto predominantes e de posturas de recepção/consumo desejadas, por exemplo.

⁵ Nas disputas internas do campo cultural, seus agentes, entre eles o crítico, adquirem um nome reconhecido que consiste em um “capital de consagração que implica um poder de consagrar”. (BOURDIEU, 2004: 20)

Mas para pensar a crítica no espaço jornalístico hoje não é possível contornar a dicotomia subjetividade/objetividade. Alicerce dessa mediação, ela está por trás de questões que sempre vêm à tona quando se levanta o assunto, como: quem deve fazer crítica, o jornalista ou o especialista?; é válido que o gosto pessoal alicerce uma opinião?; até onde o crítico pode deixar transparecer sua voz pessoal?. Esses questionamentos são fruto da transição de modelo jornalístico que tomou corpo a partir da década de 1960, quando o jornalismo de opinião, de influência francesa, gradualmente foi substituído pelo modelo norte-americano, que prioriza a informação e a notícia, visando à objetividade e à impessoalidade (ABREU, 1996). No âmbito da cobertura cultural, a associação entre jornalismo e informação/investigação resulta em uma maior legitimidade da divulgação, do factual, em detrimento da subjetividade do crítico (GADINI, 2009).

Além disso, tais perguntas são fundadas em uma herança da passagem recente dos críticos universitários pelas páginas dos jornais⁶. Passa-se a demandar da crítica jornalística que ela ultrapasse a opinião pessoal que caracteriza sua prática. No entendimento de um especialista⁷ como Netrovski (2005), a avaliação não é a tarefa da crítica. Esta teria a missão de desmembrar a obra, abrindo-a para novas formas de interpretação. Seria papel, assim, 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: 10).

Propondo-se ou não à avaliação, e sendo esta baseada em uma opinião pessoal ou embasada nas regras do campo especializado em que atua, é importante perceber como a crítica jornalística se diferencia da acadêmica. Esta última encontra-se atrelada às regras do campo científico, incluindo linguagem formal, especializada, abordagem teórico-metodológica objetiva, direcionada para seus pares. A crítica jornalística, por sua vez, influenciada por aspectos do lugar em que é gestada, obedece ao imperativo da clareza para comunicação com um público heterogêneo. É limitada pelo espaço de que dispõe na publicação e está presa ao valor jornalístico básico da atualidade, ao agendamento dos lançamentos e a uma relativa urgência – dependendo da periodicidade da publicação. Dentro do jornalismo, a crítica tende para o hibridismo. É um gênero de autor, e cada crítico impõe

⁶ Ver mais em Sússekind (2003).

⁷ Arthur Netrovski foi crítico de música erudita da Folha de S. Paulo. É formado em Música pela Universidade de York (Inglaterra) e doutor em Literatura e Música pela Universidade de Iowa (Estados Unidos). Foi professor titular no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP de 1991 a 2005 (concomitantemente à sua colaboração no jornal paulista).

sua identidade. Para Bordwell (1995), enquanto o discurso dos críticos acadêmicos beira o anônimo, a crítica jornalística vive do estilo.

Seja o crítico um especialista ou um jornalista com larga vivência e conhecimento da área sobre a qual se debruça, o que o ambiente jornalístico requer é a habilidade da comunicação, elemento básico para a efetiva mediação a que se propõe. E o que a experiência de Herbert Caro nos faz perceber, como veremos, é que a humanização do crítico na exposição de seu gosto e de sua voz pessoal, no caso da crítica jornalística e com a condição de que seu discurso não se resume a isso, pode ser uma ferramenta importante na aproximação do leitor com os códigos artísticos.

O crítico Herbert Caro no trânsito entre o código erudito e o cotidiano

Os retratos traçados pelas pessoas que conheceram Herbert Moritz Caro (Berlim, 1906 – Porto Alegre 1991) deixam entrever um homem de letras, amante dos livros e da música, legítimo representante da tradição humanista alemã, particularmente muito bem-humorado. Os testemunhos deslizam entre o vulto de um intelectual versado nas questões genéricas das artes e das humanidades, intocável, e, por outro lado, um homem sensível, acessível, apaixonado por trocadilhos, ex-jogador de tênis de mesa e cadeira cativa do *Sport Club Internacional*.

Esse trânsito entre universos formais e informais indica a posição de mediador que costumava ocupar socialmente. Caro cresceu em uma família abastada, filho de um reconhecido advogado berlinense. Em 1930, obteve o título de Doutor em Direito pela tradicional Universidade de Heidelberg, mas pouco exerceu a advocacia. Em 1933, teve seu direito de atuar profissionalmente cassado, devido à promulgação das primeiras leis antissemitas do governo nazista. Primeiramente, refugiou-se na França, onde estudou Letras Clássicas na Universidade de Dijon. Para sustentar-se, deu aulas, clandestinamente, de latim e tênis de mesa. A estada no país vizinho durou apenas um ano. Pressentiu a iminência da guerra e buscou um novo país de exílio. O Brasil surgiu como a melhor opção.

Caro chegou a Porto Alegre em 07 de maio de 1935. Trabalhou como caixeiro-viajante, vendendo anúncios publicitários no interior do estado, até que, a convite do escritor Erico Verissimo, entrou para a famosa Sala dos Tradutores da *Editora Globo* em 1939. Ali exerceu as funções de tradutor (do alemão e do inglês), dicionarista e revisor, ganhando enorme intimidade com a língua portuguesa. O trabalho na editora durou até 1948, ano em que também naturalizou-se como brasileiro. O ofício de tradutor lhe acompanhou para o resto

da vida. Pela tradução de *A morte de Virgílio*, de Hermann Broch, recebeu em 1983 o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes. Já a de *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, rendeu-lhe em 1985 o Prêmio Nacional do Instituto Nacional do Livro.

Foi um difusor da cultura alemã em suas colaborações na imprensa e em ciclos de palestras. Como colunista, assinou crônicas de cinema, livros, artes plásticas e, as que especialmente nos interessam aqui, sobre música. A relação de Caro com a música vinha de berço, mas ele preferiu o teatro durante muito tempo. Essa situação só se alteraria quando ele chegasse a Porto Alegre. Na ausência de uma cena teatral consolidada, recuperou a ligação com a música, tornou-se habituê dos concertos e recitais do Theatro São Pedro, aficionado pela então crescente produção fonográfica.

Os melhores discos clássicos estreou na página 28 do *Correio do Povo* em 22 de fevereiro de 1959. Naquele momento, a coluna circulava aos domingos. Em sua apresentação, fica explícita a proposta da coluna:

Nesta seção, apresentaremos regularmente uma resenha dos discos de música fina, gravados pelas fábricas nacionais. Uma vez que a produção nestes últimos tempos se tornou bastante grande, não nos é possível apreciar todas as novidades boas. Limitar-nos-emos a uma seleção. Fazemos questão de declarar que as linhas que se seguem não representam nenhuma propaganda comercial, senão a opinião singela do autor, que julga os discos mencionados recomendáveis sob o triplo aspecto de valor das peças musicais, da interpretação e da sonoridade. (CARO, 1959: 28)

A motivação para tanto foi se mostrando aos poucos, no decorrer 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” (CARO, 1971: 13). Mais tarde, Caro (1975) identifica que o disco cumpria importante papel na formação musical do público dos concertos locais. Seu objetivo maior era justamente incentivar o desenvolvimento do gosto musical dos leitores por meio do acesso a este produto. E sua coluna foi o espaço escolhido para tal aprendizado, afinal, segundo o autor (1983: 13), “música clássica é uma língua que se aprende aos poucos”.

A mediação da música de concerto

A análise de conteúdo realizada teve como *corpus* o período em que a coluna *Os melhores discos clássicos* esteve inserida no *Caderno de Sábado* (1967-1981), suplemento semanal de cultura do *Correio do Povo*. Após a leitura flutuante das 466 edições constituintes

de nosso universo de pesquisa,⁸ elegemos 26 colunas representativas com base em dois conjuntos de categorias. No âmbito das frentes de atuação do crítico que pretende instigar o gosto pela música de concerto: o que ouvir (o que é música clássica), por que ouvir (incentivo da escuta), como ouvir (orientações e embasamento) e como comprar (dicas e recomendações de consumo). E, no sentido de apreender as estratégias cronísticas que criam um ambiente de proximidade entre o colunista e o leitor: voz pessoal, vínculo com o local e linguagem informal.

Percebemos que a mediação operada por Caro em sua crítica passava por dizer o que e como um iniciante deve ouvir, por conquistá-lo, por orientar seu consumo, por aproximar-se do leitor, assumindo sua subjetividade e afiançando-a, e por desmanchar o ar sisudo que a música de concerto historicamente chamou para si. A coluna foi um testemunho da movimentação da indústria fonográfica no Brasil na sua vertente erudita, acompanhando estratégias como a venda de discos em bancas e as vicissitudes do mercado que driblava crises com repetições de fórmulas e coletâneas dos fragmentos mais melódiosos, famosos e acessíveis das obras. Ao mesmo tempo em que estava ligado à lógica comercial erudita, carregava a bandeira de formação pelas artes. Inseria-se, no âmbito local, em um contexto de consolidação e profissionalização do campo da música no Rio Grande do Sul, desempenhando seu papel ao instigar o público-leitor a fruir essa produção.

Seguindo a linha de raciocínio proposta por Bourdieu (2004) e Ventura (2009), em que posicionamento do crítico está diretamente relacionado ao lugar que ocupa no campo, podemos perceber que, apartado do círculo de especialistas, Caro ganhava liberdade para assumir posturas mais hegemônicas entre o público. Abordar a música a partir do sentimento é uma delas, e assim ele se aproximava dos novos ouvintes que queria conquistar. Em vez de atender ao contrato da gênese da crítica moderna, de mediação para uma arte em descompasso com os parâmetros de gosto do público (LEENHARDT, 2000), o colunista primeiramente posicionava-se como intermediário entre esse público e o que ele estava acostumado ou gostava de ouvir.

Isso fica indicado no repertório (o que ouvir) que, segundo *Os melhores discos clássicos*, o leitor deve ouvir: predominantemente, circula pela tradição da música de concerto [europeia/européia](#), em especial a dos séculos XVIII e XIX. Caro também prescreve a escuta do repertório nacional, do folclore e, na direção oposta de um posicionamento elitista, recomenda

⁸ Este material foi consultado no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa e no Arquivo Público Moysés Vellinho. Também foi fundamental o manuseio do espólio de Herbert Caro, doado ao Departamento de Memória do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall.

as produções de maior apelo comercial, os “clássicos-pop”, como musicais e canções românticas na voz de Plácido Domingo, por exemplo, que eram vistas como portas de entrada para o gosto pela música de concerto. Em um segundo momento – em função de serem mais propícias para o ouvinte traquejado –, inclui algumas obras contemporâneas, as que menos rompem com os padrões do gosto do leitor e outras que ele precisa conhecer para atualizar-se sobre as novidades do mundo da música.

Para atrair o iniciante, as palavras de Herbert Caro estão revestidas por uma aura de sedução, valendo-se do caráter persuasivo próprio da crítica (por que ouvir). Em vez da disposição estética legítima, desinteressada, o intuito de conquista se dá pela oferta de recompensa. A música é prometida como fonte de prazer, o que remete à ideia de gosto de Montesquieu (2005), por meio do qual se tem a ampliação da esfera do ser, noção que contém um viés da formação iluminista do indivíduo. Isso porque a música é fonte de conhecimento, de autoilustração, dentro de uma perspectiva de cultivo do homem e elevação do espírito pelas artes, o que implica distinção social. Paradoxalmente, essa mesma tradição musical é antropomorfizada, colocada no lugar de necessidades primárias, como a alimentação. A escuta é encorajada na medida em que se afirma como algo acessível, elementar, e não impenetrável, como entende o senso comum.

Preocupando-se em alicerçar o contato dos interessados, Herbert Caro assume uma função pedagógica. Fornece um guia de escuta (como ouvir), oferece contextualização rápida e instruções sobre como se deve encarar a música, em que circunstâncias ouvi-la e com que precauções, em um pragmatismo típico do discurso jornalístico. Depreende-se que o ouvinte, para Caro, deve estar consciente do contexto em que a peça foi concebida, onde ela se localiza na trajetória do autor e quem eram o compositor e os intérpretes. A escuta que ele prega não deseja a ostentação virtuosística na performance e não deve se importar mais com o aparato técnico que com a música em si. Dá preferência ao concerto ao vivo, mas recomenda a oferta industrial de discos no conforto do lar, sem cerimônia, ocupando o tempo livre, do descanso – em uma associação entre consumo cultural e lazer que é própria da prática do jornalismo cultural. Sugere apenas cuidado em escolher obras adequadas às dimensões do ambiente doméstico, evitando maratonas musicais que possam desanimar o iniciante. Ainda que instrua seus leitores a respeitarem a tradição erudita, reforçando o valor da obra de arte e a crença nele, o colunista novamente instala-se no paradoxo: incentiva que tal música seja vista como algo ordinário. Neste percurso, despe-se do ouvinte ideal, que acompanha a obra formalmente, e estimula uma “escuta emotiva”, baseada no que é inerente ao homem e não necessita de aquisição formal, ou seja, os sentimentos. O próprio crítico compartilha suas

impressões de escuta e por vezes descreve a obra a partir dela, colocando-se como tradutor das atmosferas presentes em cada movimento sonoro.

Como um homem de letras inglês do século XIX na descrição de Eagleton (1991: 43), que, além “hábil popularizador” de um conhecimento, mediador, é “um razoável vendedor das coisas do intelecto”, Herbert Caro cumpre um papel formador do leitor ao mesmo tempo em que orienta o consumo de discos clássicos (como comprar). Ele aproxima a experiência de crítico à de vendedor na *Livraria Americana*, onde trabalhou por oito anos, antes de estreitar *Os melhores discos clássicos*. Para Caro, sua função na coluna é similar à da contracapa de um disco, que deve promovê-lo, fornecendo informações básicas. É uma preocupação para ele que os registros dessa música vendam mais, afinal, isso significaria difusão a novos ouvintes. Percebe-se que suas lições refletem valores do jornalismo cultural, ou seja, são pautadas pela atualidade, proximidade, notoriedade, consumo e relação com o mercado. A compra deve ser movida pelo gosto pessoal, balizada pela novidade, referenciada pela assinatura de artistas consagrados, e que, por fim, depende do que há nas lojas (daí que, muitas vezes, a recomendação seja para o consumidor adquirir o mais rápido possível, já que nem tudo havia no catálogo brasileiro e no comércio local, e, se esgotado, dificilmente seria relançado).

Se, como gênero de autor, a crítica pode assumir diversas formas, a de crônica é a que mais se adapta à personalidade de Herbert Caro. O híbrido parece propício ao diletante que quer propagar valores, além de que, como nos sugere Chaparro (1998), o poder de persuasão está atrelado justamente à credibilidade do colunista e à exposição de sua subjetividade. A explícita voz pessoal, tipicamente cronística, é marca de Caro. Assumindo o “eu” para dirigir-se a seu leitor, Herbert Caro apresenta suas provas éticas (BORDWELL, 1995), ou seja, as virtudes que funcionam como argumentos de confiança. Sua credibilidade é alicerçada pelo prestigiado *Caderno de Sábado*, pela tradição do *Correio do Povo* e pela vida pública como tradutor, palestrante, livreiro e membro-fundador da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, mas se constrói também por meio de seu próprio discurso. Ele fala de sua larga vivência musical no Brasil e no exterior; do domínio do catálogo e das movimentações da indústria fonográfica; do acesso privilegiado a revistas internacionais e de uma rotina metódica de pesquisa bibliográfica e citação de especialistas legitimados.

Caro apoia-se ainda no contato com seus leitores, por telefone, cartas ou nas ruas, e assume o papel de orientador na compra de discos e na explicação de conceitos musicais – o que nos dá indícios da importância da regularidade semanal e da longevidade da coluna na criação do laço de pertencimento com o leitor. Nesse processo dialógico, o crítico acaba relativizando sua autoridade, deixa claro que suas posições são fruto do gosto pessoal,

valorizando também a opinião do interlocutor – o que, todavia, se coloca como uma prova ética de humildade.

Conjugada na primeira pessoa do plural, esta voz aproxima colunista e leitor. O alemão naturalizado brasileiro se desloca culturalmente e compartilha a mesma realidade do interlocutor. Corrobora neste processo o vínculo com o local da crônica, ao trazer o cotidiano para dentro do texto como forma de estimular o envolvimento com as ~~ideias~~idéias da coluna. Observador contumaz do espaço urbano, dos hábitos e costumes do povo que o acolheu, Caro traça um retrato de Porto Alegre por meio das associações que suas impressões subjetivas de escuta lhe despertam em relação ao ambiente em que vive. Esse registro auxilia o crítico em seu intuito de persuasão, partilhando com o público convenções culturais e memórias.

Na escolha das palavras adequadas para conquistar o leitor, Herbert Caro opta por uma linguagem informal. Mesmo deixando clara sua erudição, transfere-se para o rés do chão, levando consigo a música de concerto, que assim tem seu ar sisudo desmanchado para figurar no vulgar e efêmero cotidiano. De certa forma, assume uma postura iconoclasta em relação à formalidade que essa tradição chamou historicamente para si. Diminutivos, aumentativos, superlativos e provérbios desfilam em seu texto, apoiados no tom subversivo e de inversão de sentidos provocados pelo humor. Trocadilhos, analogias e a oralidade são marcas de sua crítica. Especialmente as analogias são ferramentas didáticas das quais Herbert Caro se vale largamente, retomando nelas sua própria existência paradoxal entre universos formais e informais. A música, em sua natureza impalpável e inefável, figura ao mesmo tempo no intangível do espaço celeste, do paraíso e nos hábitos cotidianos da gastronomia, do lazer e dos sentimentos. Entre esses dois mundos, está a música de concerto, como um tesouro de “pedras preciosas e chaves de ouro” que dão acesso, na romântica visão de Caro, a um mundo melhor.

Considerações finais

A crítica de Herbert Caro em *Os melhores discos clássicos* soube explorar o espaço jornalístico, protagonista no processo histórico de vulgarização para difusão das artes, dentro do ideal iluminista de formação do leitor. Posturas sacralizadas nas salas de concerto e no ambiente acadêmico que acolhe essa música até hoje foram ali diluídas em nome da tradução dos códigos desse campo autônomo para o leitor leigo-culto do *Correio do Povo*. A coluna de Caro consistiu em colaboração à “alfabetização humanista” (STEINER, 1988) dos leitores; todavia, não denegou o viés econômico da arte e fez-se crítica utilitarista, afirmativa do

consumo e adjetivista (SANTIAGO, 2004). Tudo isso se construiu ao longo de uma periodicidade de mais de vinte anos, o que possibilitou o desenvolvimento de um vínculo sua comunidade, o que fica nítido em inúmeros depoimentos que se referem à autoridade angariada por Herbert Caro como crítico, como referência local na área da música.

Caro foi o último representante da tradição musical erudita que o *Correio do Povo* alimentou ao longo do século XX, e isso sinaliza o fato de nosso objeto de estudo povoar um período de transição de modelos jornalísticos, com implicações consideráveis no perfil do exercício da crítica. *Os melhores discos clássicos* guarda ainda características da era dos homens de letras, mas também antecipa o jornalismo de serviço. Assim que a crítica entrou em um período de confinamento na universidade, as resenhas preencheram esta lacuna no âmbito jornalístico, 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. Esta experiência residual hoje é alvo de críticas por seu caráter superficial, e seus autores, muitas vezes não especializados, carecem de legitimidade junto ao campo cultural.

Outra decorrência desse processo é que o gosto encontra-se deslegitimado, a exposição da voz pessoal e da subjetividade é vista com olhos de descrédito, e falar da música de concerto parece pedir uma apreciação sofisticada e técnica. Entretanto, a crítica especializada já é feita dentro da universidade, onde se comunica, em linguagem própria, entre pares; e o espaço jornalístico, que pode ser frutífero para a mediação dos códigos artísticos, requer a habilidade de falar para um público mais amplo, não versado na área. Não se trata de afirmar o diletantismo e o impressionismo, nem a crítica superficial de incentivo à compra. A desenvoltura e o aprofundamento no assunto devem ser mobilizados para preparar a escuta do leitor. O que Herbert Caro nos mostra é que é possível fazer um trabalho competente e útil sem dissociar conhecimento, habilidade comunicativa e orientação do consumo. Afinal, o jornalismo não tem a função de ensinar, mas ele pode, isto sim, instigar a aproximação com as artes e balizar os primeiros contatos dos interessados.

A experiência de Caro nos ajuda a entender a mediação própria do jornalismo. Para fazer com que a música de concerto descesse da torre de marfim, o crítico evocou elementos do senso comum. Neste percurso, aproximou uma arte etérea do horizonte de percepção do público leigo, arregimentando o pragmatismo típico do discurso jornalístico que enquadra as narrativas em consensos estabelecidos pela comunidade de leitores imaginados – ou o que Hall et al. (1993) entendem como a inserção do “fora do comum” dentro dos mapas de significados de determinadas culturas.

Tendo como principal capital a credibilidade (BERGER, 1998), o campo jornalístico opera na conferência de sentido ao mundo ao tornar pública uma versão da realidade. Na medida em que utiliza a analogia entre música e garimpo, Caro sinaliza a posição privilegiada que o crítico assume no campo cultural: ele desempenha o papel de garimpeiro, que peneira os lançamentos da indústria e o repertório da música de concerto, apresentando ao leitor as preciosidades, as [joiasjóias](#) que encontra neste caminho. A ideia nos leva à própria etimologia do termo “crítica”, do grego, separar, discernir, escolher, portanto, julgar (JUSTINO, 2005).

O estudo da coluna de Caro encena de modo incisivo o lugar de autoridade desfrutado pelo jornalismo, uma autoridade que construiu sem se afastar do leitor. Faz-nos refletir e nos indica a necessidade de estudo sobre como se dá o processo de construção de credibilidade na crítica hoje em dia, quando seu ambiente migra para a internet, onde as fronteiras do espaço jornalístico estão difusas. Enquanto muitos lamentam a rarefação da análise nos impressos, os textos opinativos se proliferam na rede, circulando em diferentes lugares, especialmente blogs pessoais e pequenos sites. Desta vez, não é mais o espaço jornalístico que empresta autoridade ao crítico, mas novas relações entre os agentes culturais se configuram para garantir sua legitimidade. Instauram-se novos paradoxos no cotidiano deste ofício, como o da coluna de Herbert Caro que soube afirmar ao mesmo tempo o universo erudito e a informalidade da perspectiva do leitor leigo.

Referências bibliográficas:

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.

ABRIL VARGAS, Natividad. *Periodismo de opinión: claves de la retórica periodística*. Madrid: Síntesis, 1999.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p. 113-156.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARROS, Antonio Teixeira de. “A crítica no jornalismo opinativo”. *Revista Universitas//Comunicação*: revista da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas. Brasília, vol. 1, n. 1, nov. 2003, p. 123-140.

BERGER, Christa. *Campos em confronto: a terra e o texto*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

BORDWELL, David. *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós, 1995.

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

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2004.

CARO, Herbert. “De Isaak a Mozart”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22 fev. 1959. p. 28.

_____. “Dois minuetos famosos”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 abr. 1971. Caderno de Sábado, p. 13.

_____. “Concertos e recitais – 1900-1973”. In: DAMASCENO, Athos; CESAR, Guilhermino; _____; MORITZ, Paulo Antônio. *O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Secretaria de Educação e Cultura, 1975. p. 299-400.

_____. “Clássicos para principiantes”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 abr. 1983, p. 12-13.

CHAPARRO, Manuel Carlos. *Sotaques d'aquém e d'além mar: percursos e géneros do jornalismo português e brasileiro*. Santarém, Portugal: Jortejo, 1998.

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

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

GOMES, Regina. “Retórica e interpretação na crítica de cinema”. *Líbero*, ano VIII, n. 15/16, 2005, p. 42-51.

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. p. 224-248.

JUSTINO, Maria José. “Crítico... é entrar na crise: uma perspectiva histórica da crítica de arte”. In: GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo; FABRIS, Annateresa (orgs.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005. p. 13-34.

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

MONTESQUIEU, Charles de Secondar, Baron de. *O gosto*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

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

SANTIAGO, Silviano. “A crítica literária no jornal”. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 156-166.

SILVA, Filipe Carreira da. “Habermas e a esfera pública: reconstruindo a história de uma idéia”. *Sociologia, problemas e práticas*, Lisboa, n. 35, 2001, p. 117-138.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

TOLILA, Paul. *Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas*. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2007.

VASCONCELOS, Sandra Guardini 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: Itáu Cultural, 2000. p. 13-17.

VENTURA, Mauro. “Posicionamento e lugar dos agentes na crítica cultural – um estudo sobre a relação entre valores-notícia e hierarquia das legitimidades”. *Rumores*, n. 6, set. a dez. 2009. Disponível em: <http://www3.usp.br/rumores/visu_art2.asp?cod_atual=153>. Acesso em: 21 jul. 2010.

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