

ANA LAURA COLOMBO DE FREITAS

**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**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Informação.

Orientação: Profa. Dra. Cida Golin

Porto Alegre  
2011

### CIP - Catalogação na Publicação

Freitas, Ana Laura Colombo de

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 / Ana Laura Colombo de Freitas. -- 2011.

143 f.

Orientadora: Cida Golin.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2011.

1. Jornalismo. 2. Jornalismo cultural. 3. Crítica musical. 4. Herbert Caro. 5. Correio do Povo. I. Golin, Cida, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

A banca examinadora, abaixo assinada, aprova 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, elaborada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Informação no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

---

Prof. Dr. Antonio Carlos Hohlfeldt – PUCRS

---

Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves – UFRGS

---

Profa. Dra. Marcia Benetti Machado – UFRGS

Porto Alegre, 31 de março de 2011

Para minha mãe, que me apresentou as letras.

Para meu pai e meu irmão, que me colocaram em contato com a música,  
de diversas proveniências, ao vivo e em disco,  
e me incentivaram desde sempre a ouvir.

## AGRADECIMENTOS

À Capes, pela bolsa que viabilizou minha dedicação exclusiva ao mestrado e me possibilitou lidar com esse outro tempo que é o da produção do conhecimento.

Ao PPGCOM, à UFRGS e à Fabico, a seus professores, funcionários e colegas, pela formação em sala de aula, pesquisa, extensão e corredores.

À minha orientadora, profa. Dra. Cida Golin, pelo incentivo, pela amizade, pela paciência, pelas leituras criteriosas, pelas pistas e pelo entusiasmo com este trabalho.

À profa. Dra. Marcia Benetti, por suas colaborações preciosas na concepção desse projeto.

Ao prof. Dr. Antonio Hohlfeldt, por suas valiosas observações e sugestões na banca de qualificação.

Ao prof. Dr. Fernando Mattos, pelo prestativo auxílio bibliográfico.

Ao Departamento de Memória do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall e a Luiz Eduardo Achutti, pela cedência das fotografias de Herbert Caro.

Ao amigo Flávio Oliveira, por me estimular a pensar sobre a música e seus bastidores.

À amiga Lígia Petrucci, pelas trocas de ideias sobre escutas e gostos.

À Sandra, minha psicanalista, e à Natália, minha roommate, por me acompanharem nesse processo que também foi de autoconhecimento.

À crônica, pois! Estes comentários leves, que duram menos ainda do que as estafadíssimas rosas de Malherbe, não deitam abaixo as instituições, não fundam na terra o império da justiça, não levantam nem abaixam o câmbio, não depravam nem regeneram os homens [...] quem sabe, talvez muito tarde, um investigador curioso, remexendo esta poeira tênue da história, venha achar dentro dela alguma coisa...

Olavo Bilac

## RESUMO

Esta dissertação pretende analisar como o crítico Herbert Caro (1906-1991) instiga o gosto pela música de concerto, 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. Alemão judeu radicado no Brasil em 1935, Caro foi figura ativa no cenário cultural porto-alegrense de meados do século XX. Sua coluna *Os melhores discos clássicos* estreou no principal jornal do Rio Grande do Sul à época, o *Correio do Povo*, em 22 de fevereiro de 1959, e circulou semanalmente durante mais de vinte anos. Para este estudo, utilizamos a análise de conteúdo e adotamos como *corpus* de pesquisa os anos em que esses textos estiveram inseridos no suplemento *Caderno de Sábado* (1967-1981). Elegemos uma amostra composta de todo o período em que o encarte foi publicado nos doze meses, o que exclui 1967 e 1981. Trabalhamos com 26 colunas, selecionadas após a leitura flutuante do universo de 466 textos. A análise procura identificar, por um lado, os conteúdos mobilizados pelo colunista para preparar a escuta dos discos clássicos e, por outro, as estratégias cronísticas usadas para aproximar a música de concerto do leitor leigo. Percebemos que Herbert Caro prescreve predominantemente a escuta da tradição da música de concerto europeia, em especial a dos séculos XVIII e XIX, mas também algumas obras contemporâneas, o repertório nacional, o folclore e o “pop” – visto como porta de entrada para desenvolver o gosto. As palavras de Caro estão sempre revestidas por uma aura de sedução, prometendo a música de concerto como algo acessível, necessário à vida, e como fonte de prazer, de conhecimento e de distinção social. Com intuito pedagógico, o crítico preocupa-se em alicerçar o contato do leitor com essa música, fornecendo um guia de escuta, com contextualização rápida e orientações práticas. O colunista também se coloca como um incentivador do consumo de discos e orienta que a compra seja baseada no gosto pessoal, na novidade e na assinatura de artistas consagrados. A explícita voz pessoal de Caro reforça a credibilidade angariada no prestígio do espaço jornalístico que ocupa e busca a aproximação com o leitor. O forte vínculo com o local traz a realidade do leitor para o texto, instigando seu envolvimento e construindo um retrato da cidade. A linguagem informal desmancha o ar sisudo da música de concerto com diminutivos, aumentativos, superlativos, provérbios, oralidade, trocadilhos e analogias. Concluimos que Herbert Caro foi um típico homem de letras. Crítico diletante e

impressionista, soube explorar o espaço jornalístico para traduzir os códigos da música de concerto para o leigo e incentivar a escuta, colocando seu conhecimento enciclopédico a serviço do leitor e orientando o consumo dos discos clássicos.

**Palavras-chave:** Jornalismo. Jornalismo cultural. Crítica musical. Herbert Caro. Correio do Povo.



## ABSTRACT

This dissertation intends to analyze how the critic Hebert Caro (1906-1991) entices the liking of classical music, considering that journalism has the mediation function of approximating readers to specialized fields and that the criticism is a fertile expression in this sense. German Jew rooted in Brazil in 1935, Caro was an active figure in Porto Alegre's cultural scene during the mid-twentieth century. His column *Os melhores discos clássicos* (The best classical records) began in February 22<sup>nd</sup> 1959, in Rio Grande do Sul's main newspaper at the time, *Correio do Povo*, and circulated weekly for more than twenty years. For this study, we used content analysis and adopted as our research *corpus* the years when the texts were published in the supplement *Caderno de Sábado* (1967-1981). We elected a sample composed of the period in which the supplement was published for twelve months, hence excluding 1967 and 1981. We worked with 26 columns, selected after an initial reading of a universe including 466 texts. The analysis aims at identifying, at one hand, the contents mobilized by the columnist to prepare the listening of classical records and, at the other hand, the chronicle strategies used to approximate the laymen reader to classical music. It came to our attention that Hebert Caro prescribes predominantly the listening of the European classical music tradition, especially from the eighteenth and nineteenth centuries, but also some contemporary pieces, national repertoire, folklore and "pop" – seen as a starting point to develop taste. Caro's words always have a seduction aura to them, promising classical music as something accessible, necessary to life, and as a fountain of pleasure, knowledge and social distinction. With pedagogical intent, the critic is concerned with cementing the contact of the reader with such music, providing a listening guide, with rapid contextualization and practical orientation. The columnist also places himself as an inciter of record consumption and orientates the buy towards personal taste, novelty and signature of consecrated artists. Caro's explicit personal voice reinforces the credibility related to the prestige of the journalistic field that occupies and looks for an approximation to the reader. The strong liaison to the local brings the reality of the reader to the text, enticing involvement and building a portrait of the city. The informal language dissolves the sternness of classical music with diminutives, augmentatives, superlatives, proverbs, orality, play on words and analogies. We conclude that Hebert Caro was a typical man of letters. Dilettante and impressionist critic, he knew how to explore the

journalistic space to translate the codes of classical music to the laymen and to stimulate the listening, putting his encyclopedic knowledge in service of the reader and orientating the consumption of classical records.

**Keywords:** Journalism. Cultural Journalism. Musical Criticism. Herbert Caro. Correio do Povo.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 JORNALISMO E CRÍTICA CULTURAL</b> .....	18
2.1 O jornalismo cultural como mediador .....	19
2.2 Breve panorama histórico da crítica .....	21
2.3 A crítica cultural no espaço jornalístico .....	33
<b>3 HERBERT CARO, A INDÚSTRIA DOS CLÁSSICOS E A MÚSICA NO RIO GRANDE DO SUL</b> .....	40
3.1 Herbert Caro, um homem de letras .....	40
3.2 Orientação do consumo para uma indústria fonográfica em expansão .....	49
3.3 Formação do gosto e consolidação do campo da música no estado .....	58
<b>4 OS MELHORES DISCOS CLÁSSICOS</b> .....	68
4.1 Quadro metodológico .....	68
4.2 Características gerais da coluna .....	71
4.3 O que ouvir .....	73
4.4 Por que ouvir .....	81
4.5 Como ouvir .....	86
4.6 Como comprar .....	96
4.7 Voz pessoal .....	102
4.8 Vínculo com o local .....	110
4.9 Linguagem informal .....	113
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	121
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	130
<b>ANEXO A – Imagens das colunas utilizadas na análise de conteúdo</b> .....	142

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho teve como motivação inicial o interesse em investigar a tradição de crítica musical erudita que ganhou corpo no Rio Grande do Sul ao longo do século passado. Na convivência com o meio musical local, percebemos que, mesmo na ausência, atualmente, de uma crítica ativa nas páginas dos jornais, existe algo como uma memória coletiva na comunidade interessada que reclama o retorno dessa prática.

Em um passado não muito longínquo, os impressos locais abrigaram críticas de jornalistas, como Aldo Obino, Maria Abreu e Paulo Antônio, e também de acadêmicos e músicos, como Bruno Kiefer, Celso Loureiro Chaves e Flávio Oliveira. A ausência da atividade hoje costuma voltar à pauta de tempos em tempos. Durante a realização dessa dissertação, isso aconteceu pelo menos uma vez. O jornalista Juarez Fonseca ocupou uma edição da coluna que mantém na principal revista dedicada ao jornalismo cultural no estado, a Aplauso, para retomar o tema depois de perceber que, em dez anos, mais de trinta discos de música de concerto haviam sido lançados no Rio Grande do Sul, mas nenhum deles recebera qualquer apreciação crítica na imprensa:

Com menor ou maior boa vontade, tiveram seu lançamento registrado, mas criticamente passaram em branco. Eu mesmo registrei muitos deles, levando ao leitor só meu gosto pessoal, não uma análise formal. A música erudita é diferente da popular nesse sentido. Pede uma apreciação mais sofisticada e até técnica para dialogar com seus apreciadores. Enfim: a cena erudita no RS resta criticamente abandonada pelos meios de comunicação há uns bons 20 anos. (FONSECA, 2010, p. 30)

Fonseca (2010) segue retomando um pouco da tradição de crítica musical erudita que existira e, de certa forma, lamenta que a coluna *Música*, mantida por Celso Loureiro Chaves no caderno *Cultura* do jornal Zero Hora desde 1999, apesar de ter “excepcional qualidade”, não forneça um registro do atual cenário local dessa música para a posteridade. A manifestação do jornalista motivou a edição *Minha vida de crítico*, publicada por Chaves em 20 de fevereiro de 2010. Nela, o colunista rememora sua experiência no Correio do Povo entre 1974 e 1976, quando ainda era aluno do curso de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e fala sobre o problema ético de escrever críticas sobre os músicos da cidade, sendo ele mesmo um músico da cidade.

Cheguei à conclusão que seria impossível me manter a criticar o próprio meio no qual eu me inserira como músico, como teórico, como professor. E um dia desembarquei da crítica musical. Me deu uma vontade danada de citar Manuel Bandeira citando Olavo Bilac: “Que outros, não eu, a pedra cortem”... (CHAVES, 2010, p. 7)

Essa retomada recente do assunto na imprensa local reflete uma inquietação que é constante nas conversas informais nos bastidores do campo da música no estado. Identificada a situação, decidimos, primeiramente, pesquisar a coluna de Celso Loureiro Chaves – único<sup>1</sup> espaço herdeiro daquela tradição que se mantém fixo no jornalismo gaúcho – no trabalho de conclusão do curso de Jornalismo. Neste percurso, sentimos que, para interpretar o presente, nos fazia falta um olhar em perspectiva, dada a inexistência de bibliografia sobre a história da crítica musical no Rio Grande do Sul. A opção pelo foco em Herbert Caro para prosseguir nossa investigação foi consequência do fato de que Chaves foi leitor assíduo e dele incorporou a utilização dos recursos da crônica brasileira para abordar a música de concerto nas páginas do jornal.

A coluna *Os melhores discos clássicos*, assinada por Herbert Caro no jornal *Correio do Povo*, é um capítulo expressivo da história do jornalismo cultural gaúcho, que ainda não havia sido estudado<sup>2</sup> e sequer é lembrado, na maioria das vezes. Problematizamos este objeto de pesquisa 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, e propomos as seguintes indagações: que conteúdos/informações se mostram importantes para Herbert Caro no intuito de preparar a escuta dos discos clássicos pelo leitor?; que estratégias próprias da crônica brasileira, dentro do espaço jornalístico da coluna, são mobilizadas pelo autor em sua crítica para se aproximar do leitor e incentivá-lo a consumir música clássica? e que valores de boa música e bom gosto (que representam um perfil de intelectual de uma época) são propagados através da opinião do crítico?

Estabelecemos, assim, como objetivo geral deste trabalho, analisar como o crítico Herbert Caro instiga o gosto do leitor pela música de concerto em sua coluna. Além disso,

---

<sup>1</sup> Devemos aqui registrar o trabalho do jornalista Juarez Fonseca, que mantém colunas na revista *Aplauso* (que atualmente tem circulação irregular) e no *Jornal NH*, em sua edição dominical, o *ABC Domingo*. São espaços fixos para a crítica da produção musical em geral.

<sup>2</sup> Dois estudos acadêmicos envolvem o trabalho de Herbert Caro como tradutor. No que tange à sua atuação na área da crítica musical, assim como toda a sua contribuição no âmbito da imprensa, não há nenhuma produção realizada. Este trabalho dialoga, isto sim, com outras pesquisas que envolvem a crítica cultural, como veremos mais adiante.

nostros objetivos específicos foram: verificar quais os conteúdos/informações que Herbert Caro julgava importantes para preparar a escuta dos discos clássicos pelo leitor; analisar as estratégias cronísticas utilizadas pelo autor para aproximar a música do leitor iniciante; e levantar quais valores de boa música e bom gosto são propagados através da opinião do colunista, problematizando-os.

Para atingir esses objetivos, adotamos a análise de conteúdo como método e a análise categorial temática, conforme classificação de Bardin (1977), como técnica. Nosso *corpus* de análise circunscreveu-se ao período em que *Os melhores discos clássicos* esteve inserida no *Caderno de Sábado* (1967-1981) do Correio do Povo, por ser inviável, no tempo disponível, a análise de seus mais de vinte anos de publicação praticamente semanal. Em função da importância do suplemento, entendemos que este tenha sido o momento de maior visibilidade para a coluna. Construímos uma amostra composta de todo o período, elegendo duas colunas de cada ano em que o encarte foi publicado nos doze meses (de 1968 a 1980), o que exclui 1967 (que começou em 30 de setembro) e 1981 (que teve apenas duas edições do *Caderno*, no mês de janeiro, nas quais não constam textos de Herbert Caro). No total, selecionamos 26 colunas (duas colunas x treze anos), após a leitura flutuante dos 466 textos que compunham nosso universo de pesquisa. É importante destacar que o conjunto das unidades da amostra possui alto grau de redundância, o que permitiu assegurar a representatividade das categorias criadas e dos textos eleitos. A análise teve como foco, por um lado, as frentes de atuação do crítico que pretende instigar o gosto pela música de concerto, e, por outro, as estratégias cronísticas que criam um ambiente de proximidade entre o colunista e o leitor.

No próximo capítulo, buscamos elucidar o recorte teórico que embasou nosso olhar para este objeto de pesquisa. Primeiro, nos ancoramos na ideia do jornalismo como uma prática detentora do poder de fazer ver e crer, capaz de estabelecer quadros interpretativos da realidade, entendendo o jornalismo cultural como lugar de visibilidade do sistema artístico-cultural, que reflete e reformula seus conceitos e valores. Para iluminar a atuação de Caro neste ambiente, procuramos contextualizar a tradição da crítica no espaço jornalístico e, em diálogo com as teorizações sobre crítica gestadas nas áreas específicas, como a Literatura, as Artes Visuais, o Teatro e a Música, entender quais as especificidades que marcam esse exercício nas páginas do jornal.

No terceiro capítulo, adentramos o universo do objeto empírico. Apresentamos um pouco da história do alemão judeu radicado em Porto Alegre Herbert Caro, mapeando sua

atuação na cena cultural gaúcha de meados do século XX. Atendo-nos à coluna *Os melhores discos clássicos*, buscamos traçar um breve panorama do contexto de seu surgimento. Assim, localizamos o momento de consolidação da indústria fonográfica brasileira e as características de sua face dedicada à música de concerto e, por fim, iluminamos episódios da formação do campo musical no Rio Grande do Sul.

No quarto capítulo, nos debruçamos sobre a coluna *Os melhores discos clássicos*, a fim de compreender de que maneira se coloca o intuito de formação do gosto musical do leitor. Expomos, portanto, os resultados da análise de conteúdo de nossa amostra de 26 colunas, organizados por categorias: *o que ouvir, por que ouvir, como ouvir, como comprar, voz pessoal, vínculo com o local e linguagem informal*.

A importância de estudar a crítica de discos clássicos feita por Herbert Caro começa pelo longo período de sua publicação – tendo em vista a relação de fidelidade que uma coluna cria com o leitor, mais de vinte anos (de 1959 até meados da década de 1980) é um tempo bastante considerável. E esse valor atrelado ao tempo é intensificado quando se pensa no alcance e na importância do Correio do Povo ao longo do século XX, além do próprio envolvimento que este diário alimentou com o sistema artístico-cultural. Além disso, no período específico sobre o qual se debruça esta pesquisa, a coluna de Caro deslocou-se das páginas do jornal de domingo para figurar no reconhecido *Caderno de Sábado*, suplemento semanal que, de acordo com Golin (2005, p. 142), “estabeleceu horizontes de formação cultural, atingindo gerações de leitores”. Escrever para o suplemento que chegou a ser Prêmio Jabuti de melhor suplemento cultural, conforme a autora, era sinônimo de prestígio junto ao meio cultural local.

Para perceber a autoridade que Caro e sua coluna detinham nesse circuito de legitimações relacionado ao valor social dessa cultura erudita, é preciso levar em conta dois aspectos da gênese do campo musical erudito no estado apontados por Lucas (1980): a importação de padrões europeus, especialmente alemães; e a manutenção do amadorismo como forma de distinção dos setores da classe dominante em relação às camadas sociais inferiores que, até então, eram os trabalhadores da música<sup>3</sup>. 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

---

<sup>3</sup> Essa questão será mais desenvolvida no terceiro capítulo deste trabalho.

discos clássicos.

Neste ponto, em que Herbert Caro se coloca como um orientador do consumo cultural, este estudo encontra nova importância. A coluna *Os melhores discos clássicos* testemunha 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, Fonseca (2008) interpreta essa transição como uma mudança da “quase-mercadoria”, em que o produto jornalístico atendia às demandas do mercado, mas ainda estava preso às preferências do dono do jornal; para a “plenamente mercadoria”, que se volta inteiramente para a lógica da negociação do mercado.

Este trabalho dialoga com estudos produzidos na área da Comunicação que se debruçam sobre a prática da crítica de música. A dissertação de mestrado de Janaína Faustino Ribeiro, defendida em 2008 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense (UFF), é um exemplo. Intitulado *A crítica musical dos anos 1960 e o processo de construção da mpb: uma análise da coluna “Música popular”, de Torquato Neto*, o trabalho analisa como os critérios e os parâmetros estabelecidos pela crítica na década de 1960 fizeram com que o ato de ouvir MPB se tornasse sinal de *status* e “bom gosto” musical.

Outra pesquisa de mestrado da qual nos aproximamos foi a de Antonia Javiera Cabrera Muñoz, orientada pelo professor e crítico musical Arthur Nestrovski e defendida em 2003 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). O trabalho *Desempacotando a discoteca – música, poesia e crítica em Murilo Mendes* se debruça sobre a crítica de discos clássicos publicada pelo poeta Murilo Mendes na revista *Letras e Artes*, suplemento cultural de *A manhã* (RJ), entre 1946 e 1947. Ainda que o enfoque de Muñoz seja a relação entre a crítica e a produção poética do literato, a questão da orientação do leitor para a formação de uma discoteca especializada em música de concerto se assemelha bastante ao papel assumido por Herbert Caro, anos depois, no jornal gaúcho *Correio do Povo*.

Também se dedica à crítica de música a partir do olhar da Comunicação a tese de Liliana Harb Bollos, musicista que concluiu seu doutorado em 2007 no mesmo Programa de



Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. O olhar da pianista por formação recai sobre a crítica musical com o intuito de perceber a recepção da bossa nova no espaço jornalístico. Sua abordagem, portanto, dá-se pelo viés da crítica como lugar de reflexão sobre a produção contemporânea e registro do pensamento de uma época.

Um estudo que não foi produzido em nosso campo, mas dialoga com o presente trabalho, é a dissertação de Luís Antônio Giron, defendida na área da Musicologia, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). *Minoridade crítica – folhetistas diletantes nos jornais da corte (1826-1861)* tem importância fundamental na reconstituição da gênese da crítica musical no Brasil Imperial, esforço inédito de preenchimento das lacunas bibliográficas históricas nesta área.

Além dessas pesquisas que trabalham especificamente a crítica da música, existem estudos que se voltam para esta prática jornalística direcionada a outras áreas do campo cultural. O que especialmente nos interessa está em desenvolvimento na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), pelo professor Mauro de Souza Ventura. A pesquisa intitulada *Mediação cultural e crítica literária no jornalismo de Otto Maria Carpeaux* aproxima-se de maneira interessante do estudo da crítica de Herbert Caro, tanto em função do foco da abordagem, o caráter mediador da crítica e a intenção de formação do leitor, quanto pela semelhança entre as trajetórias dos dois críticos, Otto Maria Carpeaux e Herbert Caro. Refugiados do nazismo, ambos se estabeleceram no Brasil e desenvolveram larga atuação na imprensa em um momento em que os intelectuais não especializados tinham maior intimidade com o espaço jornalístico.

Por fim, ainda, este projeto está relacionado à dissertação *Enciclopédia para formar leitores: a cultura na gênese do Caderno de Sábado do Correio do Povo (Porto Alegre, 1967-1969)*, de Everton Terres Cardoso, defendida em 2009 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS. De certa forma, aproveitamos o caminho aberto pelo trabalho de Cardoso na reconstituição da experiência do *Caderno de Sábado* do Correio do Povo, onde Herbert Caro publicou sua coluna durante todo o período de existência do suplemento semanal.

Desta forma, nosso trabalho pretende colaborar, em alguma medida, com os estudos sobre a história da imprensa no Rio Grande do Sul e, mais especialmente, sua tradição de crítica musical. Pensar a coluna *Os melhores discos clássicos* é ensaiar um primeiro passo neste sentido e implica uma reflexão sobre as práticas jornalísticas contemporâneas e a

rarefação desse espaço de exercício do pensamento sobre as artes. Além disso, acreditamos que esta pesquisa possa contribuir com os estudos da crítica como gênero jornalístico – acerca do qual o conhecimento ainda é restrito e insuficiente –, assim como para uma maior compreensão a respeito da crônica-crítica, esse híbrido tão apropriado para a tradução dos códigos artísticos nas páginas dos jornais.

## 2 JORNALISMO E CRÍTICA CULTURAL

A coluna de crítica musical assinada por Herbert Caro no Correio do Povo pode ser pensada a partir de diferentes pontos de vista. Aqui, a opção é adotar a perspectiva do campo jornalístico, na intenção de perceber as especificidades que marcam *Os melhores discos clássicos* em função do espaço em que figurava, o jornal impresso. Neste capítulo, buscaremos elucidar esse recorte teórico que embasa nosso olhar. Primeiro, nos ancoramos na ideia do jornalismo como uma prática detentora do poder de fazer ver e crer, capaz de estabelecer quadros interpretativos da realidade. Interessam especialmente ao presente estudo as implicações disso no exercício do jornalismo cultural. As páginas especializadas no assunto participam do jogo de disputas que engendra o sistema artístico e cultural, inserindo-se como lugar de visibilidade e prática que se apropria e reformula conceitos e valores sobre a cultura em determinado momento histórico.

Para iluminar a atuação de Caro neste ambiente, procuramos contextualizar a tradição da crítica no espaço jornalístico. Começamos traçando um breve panorama da história desse gênero sempre intrinsecamente ligado à imprensa. Percebemos que, ao longo do tempo, a voz do crítico dileitante foi sendo deslegitimada, acompanhando tanto a autonomização do campo cultural – que, assim, demandava um interlocutor mais especializado – quanto a profissionalização do jornalismo – seguida por uma crescente valorização da busca pela objetividade em detrimento da subjetividade em sua prática. Esse processo desencadeia uma redução expressiva do espaço reservado à crítica, muitas vezes substituída pela resenha dos jornalistas profissionais, que tende à orientação superficial da compra. Como veremos mais adiante, mesmo hoje, em meio à crise que o gênero atravessa, a questão da opinião (se cabe ao crítico opinar ou não, e que tipo de embasamento ele deve ter em caso de fazê-lo) permeia as discussões.

De todo modo, os estudos do jornalismo no Brasil seguem classificando a crítica como gênero opinativo, que tem como funções básicas orientar o leitor e avaliar a produção artística e cultural. As teorizações mais consolidadas não passam muito desse nível básico de conhecimento. Para pensá-la mais profundamente, é preciso acessar a literatura sobre crítica gestada nas áreas específicas, como a Literatura, as Artes Visuais, o Teatro e a Música<sup>4</sup>. O

---

<sup>4</sup> No desenvolvimento deste trabalho, sentimos dificuldade na busca por bibliografia sobre crítica musical,

esforço aqui, portanto, é valer-se do pensamento sobre esse ofício na “torre de marfim” dos campos especializados para compreender melhor as características desse gênero no “rés do chão” da prática jornalística.

## 2.1 O jornalismo cultural como mediador

O campo<sup>5</sup> jornalístico é detentor privilegiado de poder simbólico (BERGER, 1998), ou seja, do poder invisível de fazer ver e crer, que “só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2004b, p. 7-8). Construindo versões da realidade através da linguagem, assume a capacidade “de incluir ou de excluir, de qualificar ou desqualificar, de legitimar ou não, de dar voz, publicizar e tornar público” (BERGER, 1998, p. 22). Para tanto, tem como principal capital a credibilidade, que envolve o uso de uma retórica persuasiva implícita que afiança a validade de suas versões.

Ao tornar pública uma versão da realidade, o jornalismo opera na conferência de sentido ao mundo. Elege os acontecimentos significativos, tendo como critério de seleção primário o “fora do comum”, e os insere dentro dos mapas de significados de determinadas culturas. Sua atuação tem implicações importantes na configuração e na permanência de noções sobre o que é a sociedade e como ela funciona, delineando o que é a normalidade. O processo de significação, assim, tanto assume como ajuda a construir a sociedade como um suposto consenso. (HALL et al., 1993)

No âmbito do jornalismo cultural, a imprensa participa do jogo de disputas que

---

como se perceberá ao longo deste capítulo: tomamos como válida a correspondência entre certas questões da crítica nas diferentes manifestações culturais, fazendo uso de ideias da literatura e do cinema, por exemplo, para refletir sobre o caso da música. Vale notar que a produção acadêmica acerca da crítica dentro do campo da Música é bastante menor que em áreas como as Artes Virtuais e Dramáticas, isso sem falar na larga tradição de reflexão sobre o tema no âmbito das Letras. Este panorama não reflete, entretanto, a realidade dos agentes do campo musical, entre os quais se percebe o debate sobre o tema e a demanda por seu exercício mais sistematizado na imprensa.

<sup>5</sup> Em sua tese de doutoramento, Berger (1998) se apropria da noção bourdiana de campo para olhar as relações entre a imprensa, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, o governo e os ruralistas, ou seja, entre campo jornalístico e campo político. Pierre Bourdieu pouco se ateu ao jornalismo, por isso a autora transporta as premissas do conceito para o universo dessa prática de seu interesse. Percebendo a credibilidade como o capital associado ao campo jornalístico, pressupõe em seu trabalho que ele detenha privilegiadamente o poder simbólico.

constitui o sistema artístico-cultural, inserindo-se como espaço disputado de visibilidade, que consagra produtos e produtores (BOURDIEU, 1997). 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 campo cultural (GOLIN; CARDOSO, 2010). O modo de produção que foca a cobertura nos eventos e lançamentos, ou seja, nas novidades, exclui outras instâncias da produção cultural e constrói uma representação parcial, que produz silenciamentos e marginaliza determinadas manifestações, estabelecendo o que é ou não cultura. A escolha do que vai aparecer nas páginas do jornal, assim como o destaque para determinados produtos e não outros, interfere no consumo dos bens culturais. A prioridade é a orientação para o uso do tempo livre, associando o consumo cultural ao lazer (GOLIN, 2009).

Além disso, especificamente o jornalismo dedicado ao campo cultural, diferentemente de outras editorias, se caracteriza por ultrapassar a cobertura noticiosa, apresenta forte presença autoral, analítica e opinativa, transitando entre o serviço, a informação e abordagens mais interpretativas e críticas, de modo a transformar seus veículos em “plataformas interpretadoras” da produção artística e cultural de uma época (FARO, 2006). Ao mimetizar o campo sobre o qual se debruça, o jornalismo cultural permite a utilização de recursos criativos e estéticos e assume uma coloquialidade que o aproxima do leitor (GOLIN, 2009). O contrato de comunicação<sup>6</sup> baseado em uma pretensa objetividade aparece, assim, alargado nas páginas de cultura. Abandona-se a separação entre opinião e informação<sup>7</sup> como premissa em nome de uma hibridização dos gêneros opinativo, informativo e interpretativo (GADINI, 2009).

Nessa cobertura especializada que se pretende mais formativa e se investe de maior

---

<sup>6</sup> A prática jornalística é legitimada com a missão do fornecimento de informações que atende a um interesse social. A relação entre o jornalismo e o leitor/ouvinte/telespectador está alicerçada em um contrato de comunicação baseado na credibilidade. Mesmo tratando-se de um discurso marcado pelas contingências das rotinas de produção, tem-se como pressuposto sua equivalência com a realidade. (CHARAUDEAU, 2007) Para tanto, adota-se uma série de procedimentos rituais de objetividade, como a verificação de dados, a consulta a fontes credíveis e a apresentação de possibilidades conflituais e provas auxiliares (TUCHMAN, 1993). Esse contrato encontra-se de certa forma diluído no jornalismo cultural, onde, por vezes, tem-se a liberdade até mesmo de flertar com a ficção.

<sup>7</sup> A separação entre *news* e *comments*, que tem como marco a experiência de Samuel Buckley no jornal inglês *Daily Courant* no início do século XVIII, representou uma estratégia para angariar maior credibilidade ao exercício do jornalismo e acabou legando o modelo que o divide em opinativo e informativo, o qual alicerça sua prática e teoria até hoje (MELO, 2003; CHAPARRO, 1998). 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). Para Chaparro (1998, p. 101), entretanto, a cisão é inconsistente e mesmo ilusória, pois “as propriedades informativas e opinativas das mensagens são como que substâncias na natureza do jornalismo, no sentido em que se constituem suportes que permanecem na totalidade da ação jornalística, quer se relate ou se comente a actualidade”.

liberdade textual e gráfica, o projeto iluminista de difusão do conhecimento que marca o jornalismo como um todo tem especial desenvolvimento. 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 (SEGURA; GOLIN; ALZAMORA, 2008). Neste percurso, “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).

No âmbito do jornalismo impresso, dois formatos dessa prática voltada ao campo cultural se consolidaram: os cadernos de circulação diária, que assumem a função de guias da agenda cultural dirigidos a leitores apressados, e os suplementos de veiculação semanal, compostos por textos críticos e ensaísticos, mais aprofundados e longos, leitura para o tempo do final de semana.

Os suplementos semanais, que especialmente interessam a este trabalho, são o espaço da temporalidade mais elástica, em que a diminuição do imperativo da atualidade e da perseguição do chamado “furo” jornalístico se realiza de modo mais pleno. Ao contrário dos diários, muitas vezes não são descartados e sim colecionados a fim de serem consultados em outros momentos, o que indica a ampliação do horizonte de sua recepção (GOLIN, 2009). No período em que se consolidaram, na década de 1950, os jornais eram redes de sociabilidade dos intelectuais, ao lado de cafés, editoras e revistas especializadas, e os suplementos constituíam a porta de entrada no campo literário para jovens escritores (ABREU, 1996). Desde então, é característica desse espaço a convivência dos textos jornalísticos com os de não-jornalistas colaboradores, fixos ou eventuais.

Em contradição com o intuito de venda massiva dos jornais, esses encartes têm público-leitor restrito. A pesquisa de Travancas (2001) com os suplementos literários *Idéias*, *Mais!*, *Les livres* e *Le monde des livres* conclui que a permanência da circulação desses cadernos é indício do interesse desses jornais em associar suas imagens ao livro e à literatura em sociedades que têm o letramento como valor. Trata-se, portanto, de se mostrarem preocupados com ideais maiores que a malfadada busca do lucro através da venda de exemplares. A mesma lógica pode ser usada para se pensar os suplementos culturais em geral, cuja bandeira da formação cultural do leitor confere prestígio à empresa jornalística, justificando sua publicação.

A essência desse prestígio está associada à noção comum que se tem de cultura,

entendida como as artes e as humanidades, que teve origem no Romantismo alemão do século XIX, em oposição ao conceito francês de “civilização”<sup>8</sup> (THOMPSON, 1995). Este uso da palavra “cultura” está inserido no processo, descrito por Bourdieu (2008), em que o gosto e o consumo cultural atuam como forma de distinção social entre as classes. O que ele entende por “competência cultural”, erguida em oposição à estética popular e caracterizada por uma atitude desinteressada em relação à obra de arte legítima, teria a função de unir semelhantes e, ao mesmo tempo, distingui-los dos outros. Vale dizer que, neste universo, a música entraria como o ponto alto dessa denegação do mundo da visão burguesa da arte, de modo que o gosto por esta linguagem artística é “garantia de 'espiritualidade'” (BOURDIEU, 2008, p. 23).

Ao se voltarem para os assuntos relacionados à chamada “alta cultura”, ou Cultura (com “C” maiúsculo), os suplementos semanais instauram um jogo de relações: legitimam o jornal que se preocupa em oferecer algo a mais, dão visibilidade para os intelectuais que ali escrevem e ainda conferem status para os leitores interessados em “elevar seus espíritos”, adquirindo base para a apreciação artística e sinalizando seu bom gosto, sua “cultura” (CARDOSO, 2009).

Na perspectiva do ideal iluminista de formação do leitor, portanto, o suplemento semanal assume o posto maior da difusão do acesso às manifestações artísticas e culturais. Herdeiro das publicações literárias que tiveram papel protagonista no nascimento da imprensa, sendo algumas totalmente dedicadas à crítica, este espaço jornalístico tem intimidade especial com este gênero (ABRIL VARGAS, 1999), como veremos ao percorrer alguns fragmentos de sua história.

---

<sup>8</sup> Norbert Elias (1994) explica a antítese *kultur* x *zivilisation* através da diferença entre a estrutura social dos países. A corte francesa exportava seus modelos de comportamento “civilizado”. A nobreza cortesã alemã falava francês e importava padrões como o culto às aparências, o controle dos sentimentos individuais pela razão e o comportamento contido. Enquanto a *intelligentsia* burguesa da França falava a mesma língua da classe dominante, lia os mesmos livros e ocupava cargos políticos, os intelectuais burgueses alemães eram uma classe encolhida, pobre, que falava alemão (língua tida como bárbara) e não tinha mobilidade para transpor os muros que a separavam da ação política concreta. A burguesia alemã via a cortesia como uma coisa superficial, aparente, à qual se opunha com o ideal da virtude, da autenticidade. Em meio ao atraso da unificação alemã, cujo território ainda estava dividido em Estados-soberanos, coube ao conceito de *kultur* forjar a identidade nacional e legitimar a classe burguesa. A antítese social tornou-se emblema nacional. Segundo Elias, o conceito germânico de *kultur* se revigorou em 1919, com o final da Primeira Guerra Mundial, quando o país precisou reafirmar sua autoimagem.

## 2.2 Breve panorama histórico da crítica

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 pela igreja e pelo Estado. Espaços de sociabilidade como os salões, cafés e clubes reuniam a alta burguesia para discussão e exercício da crítica sobre a literatura e as artes de forma pública – ainda que circunscrita àquele grupo (BARROS, 2003). No século XVIII, essa crítica institucionalizada ganha um espaço de circulação mediada, o jornalismo de opinião (SILVA, 2001). 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).

O espaço jornalístico para a crítica nascia mantendo as características da discursividade dialógica face a face – apesar de descartar a necessidade da partilha espaço-temporal. Os textos publicados eram pauta das discussões nas instituições da esfera pública literária, e o diálogo também se dava por meio das cartas enviadas ao jornal. Neste contexto, a crítica é gestada como forma de apropriação das manifestações culturais e artísticas em meio à troca racional de argumentos. Dentro do ideal iluminista, portanto, contribuía com a democratização da cultura e a autoilustração. (SILVA, 2001)

É importante observar também que o exercício da crítica se fazia necessário para a legitimação da literatura e das artes em meio a essas transformações sociais (SILVA, 2001). A frase de efeito de Bornheim (2000, p. 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 público consumidor frente a uma autonomização do artista que, livre de seus mecenas, libera sua 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 estar submetida 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 esse lugar de



intermediária:

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)

Periódicos como o *Tatler*, de Richard Steele, e o *Spectator*, de Joseph Addison, que atuaram nos primórdios da moderna crítica literária, em princípios do século XVIII, na Inglaterra, colaboraram para o reconhecimento 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”. Ao propagar um modo de vida consensual, a crítica naquele momento amalgamava uma classe e instigava o debate político, tornando-se porta-voz do questionamento ao vigente poder dos Estados absolutistas (BARROS, 2003).

É interessante para a nossa discussão lembrar que na segunda metade do século XVIII as questões do gosto passam a ser substituídas pelas da estética, adentrando um território especializado, voltado aos iniciados<sup>9</sup> (TEIXEIRA COELHO, 2005). Alexander Baumgarten introduz o termo “estética” no campo filosófico, conferindo autonomia ao sensível diante do inteligível (SILVA, 2002). Essa valorização das emoções e dos sentimentos, no entanto, vai desautorizando o gosto. Nesse contexto, Montesquieu, convidado a participar da *Encyclopédie*, obra maior do Iluminismo, organizada por Jean le Rond d'Alembert e Denis Diderot, teve de insistir para que o gosto merecesse um verbete. “[...] gosto<sup>10</sup> é aquilo que nos liga a uma coisa por meio do sentimento, o que não impede que ele possa aplicar-se às coisas do intelecto, cujo conhecimento dá tanto prazer à alma que essa é mesmo a única felicidade que certos filósofos conseguem compreender”, escreve Montesquieu (2005, p. 17) no ensaio incluído naquela enciclopédia. Para ele, a crítica deveria combinar sentimento e razão ao

<sup>9</sup> “A rigor, o gosto é hoje uma idéia e uma palavra quase soberbamente banidas do discurso erudito e toleradas apenas na esfera popular ou informal; como conceito digno de uma atenção específica, prevaleceu ao tempo em que a filosofia ainda falava diretamente às pessoas, a todo mundo, até às pessoas comuns [...]”. (TEIXEIRA COELHO, 2005, p. 85)

<sup>10</sup> Para Montesquieu (2005), o gosto estaria atrelado ao prazer e consistiria na capacidade de perceber as características de um objeto e suas qualidades, saber discernir e identificar o que ali pode dar prazer ao homem. Na interpretação de Teixeira Coelho (2005, p. 98), tratar-se-ia de “ampliar a esfera do ser” – algo como estar aberto e apto a experienciar coisas diferentes e os prazeres que possam delas advir.

julgar uma obra, “embora reconhecesse que, de dois críticos, o que demonstrasse *mais sentimento* seria aquele dotado de um *espírito mais apurado...*” (TEIXEIRA COELHO, 2005, p. 116, grifos do autor).

Para Silva (2002), a principal questão da estética moderna, que se reflete na crítica, é conciliar a experiência subjetiva do belo e a necessidade de uma objetividade. E isso perdura até o final do século XIX. A problemática nos remete à figura do “sábio”, identificada por Eagleton (1991). Este crítico ocuparia uma posição transcendental em relação ao público, dono de um discurso dogmático e uma postura alheia à vida social. Ao estudar a crítica musical romântica, que ganhou especial desenvolvimento na corrente alemã, Vermes (2007) percebe que ela acompanha o artista voltado para a emoção e a expressão individual, que se afasta da sociedade. Cabe ao crítico, aqui, mediar a relação do público com o desenvolvimento da música instrumental, central na estética romântica justamente em função de ser a linguagem mais independente das artes e, neste sentido, a mais distante do referencial cotidiano das pessoas. Se antes esse ofício tinha foco na educação do gosto, agora assumia um caráter didático e se aproximava da obra de arte para desvendar sua construção.

O autor exemplar desta nova crítica musical, ainda de acordo com Vermes (2007), é E. T. A. Hoffmann (1776-1822). Em sua apreciação da *Quinta Sinfonia*, de Ludwig van Beethoven (1770-1827), publicada em 1810 pela revista *Allgemeine musikalische Zeitung*, Hoffmann estabelece o modelo que será seguido ao longo do século XIX. Temendo que as inovações trazidas pela obra de Beethoven, compositor que marca a transição do Classicismo para o Romantismo em música, não seriam bem compreendidas pelo público, o crítico, com a partitura em mãos, assume a função de descrever em palavras a estrutura da peça. O objetivo aqui, portanto, era didático, de apontar, explicar, o que devia ser ouvido.

Hoffmann que, tendo o Direito como profissão, atuava também como compositor, dono de uma sólida formação musical, acreditava que os compositores deviam explorar o espaço da imprensa com uma crítica especializada. E é, de fato, o que acontece com a consolidação da classe dos críticos-compositores a que aderiram nomes como Robert Schumann (1810-1856), Hector Berlioz (1803-1869), Franz Liszt (1811-1886) e Richard Wagner (1813-1883). (VERMES, 2007)

Mas o século XIX viu nascer também uma outra figura de crítico: o homem de letras. De acordo com Eagleton (1991, p. 37), este seria “mais portador e disseminador de um conhecimento ideológico genérico que expoente de uma habilidade intelectual especializada,

alguém cuja visão sinóptica, não turvada por qualquer interesse estritamente técnico, é capaz de abranger toda a paisagem cultural e intelectual de sua época”. Enquanto a extensão do domínio de conteúdos do sábio adviria de um “despreendimento transcendental”, a do homem de letras seria fruto de uma necessidade de sobrevivência financeira (saber falar sobre mais coisas amplia, certamente, as possibilidades de atuação). Esta nova figura, ainda de acordo com Eagleton (1991, p. 39), 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).

Esse percurso, que parte da crítica empenhada na legitimação das artes em meio a transformações sociais, segue pela postura de decifrar a obra do sujeito criador livre e chega à mediação de um consumo, é sugestivo para pensarmos o caso brasileiro. Por trás desse movimento, está um campo em franco processo de autonomização. Aqui, o desenvolvimento de um sistema artístico-cultural se acentua em meados do século XIX, mas, em decorrência do alto índice de analfabetismo, da baixa concentração urbana e de outros aspectos socioeconômicos, o consumo cultural toma corpo apenas a partir da metade do século XX. (GADINI, 2009).

Antes disso, porém, no que tange à música, pode-se falar em uma “minoridade crítica”, estudada por Giron (2004), nos folhetins da corte entre 1826 e 1861.

Para uns, não passava de taquigrafia das emoções. Houve quem preferisse flamar com os ouvidos. Outros ainda foram coquetes, manifestaram paixões via texto, compraram polêmicas, tomaram partidos, fantasiaram, confundiram música com costumes e política, imaginaram a fisiologia das palmas num Rio de Janeiro que deveria imitar obrigatoriamente os *feuilletons* de Paris, centro irradiador da grande arte do início do século XIX. (GIRON, 2004, p. 202)

A crítica folhetinesca, portanto, inaugura a tradição da crítica musical no Brasil. Ela circularia entre o folhetim ficcional e a crônica clássica. Por meio dela, o autor colocava sua opinião, suas impressões e suas convicções em favor da interpretação do fenômeno artístico. Além disso, pelo viés da crônica, retratava a recepção e registrava a vida musical de sua época. Era elaborada por jornalistas literatos, diletantes, entre eles, autores notáveis como

Gonçalves Dias, Luís Carlos Martins Pena, José de Alencar e Machado de Assis. Poucos dos folhetinistas se embrenharam pela linguagem musical, até mesmo em função de seu leitor leigo, desempenhando papel pedagógico: “Ajudou, contudo, a formar o gosto de um público amplo que em grande parte não ia à ópera ou aos concertos, mas se fiava nas resenhas sobre os eventos”. (GIRON, 2004, p. 203).

O estudo de Giron vai ao encontro das considerações de Sússekind (1992) sobre a experiência dos críticos-cronistas de teatro na virada do século XIX para o XX. Ela nota que os folhetins teatrais dos jornais da época traziam a crítica dos acontecimentos culturais em textos que se apropriavam das características da crônica, em “tom de conversa ao pé do ouvido”, “jeito confessional e marcadamente pessoal” (SÜSSEKIND, 1992, p. 361). Combinavam-se juízos, avaliações e a imagem da imparcialidade com impressões, vivências pessoais e uma linguagem que buscava criar intimidade com o leitor e diverti-lo. Assim como os críticos musicais da corte, os cronistas teatrais não chegavam a penetrar na discussão mais profunda da obra, de modo que, muitas vezes, o espetáculo ficava em segundo plano, e a crônica deixava de ser teatral para se tornar mundana.

O período de transição entre os séculos XIX e XX é de transformação no jornalismo. De acordo com Gadini (2009), a conjuntura é de declínio da fase boêmia, em que escritores e funcionários públicos ocupavam as redações – um momento em que, segundo Sodré (1983), imprensa e literatura ainda se confundiam.

As colaborações literárias, aliás, começam a ser separadas, na paginação dos jornais: constituem matéria à parte, pois o jornal não pretende mais ser, todo ele, literário. Aparecem seções de crítica em rodapé, e o esboço do que, mais tarde, serão os famigerados suplementos literários. Divisão de matéria, sem dúvida, mas intimamente ligada à tardia divisão do trabalho, que começa a impor as suas inexoráveis normas. (SODRÉ, 1983, p. 297)

São os primeiros passos da organização da imprensa em empresas. Gradualmente, o folhetim entra em crise, e a tendência à substituição da doutrinação pela informação se apresenta (SODRÉ, 1983). O espaço para a contribuição dos literatos se restringe ao rodapé, espaço inferior da página, ocupado pelas variedades, críticas e receitas culinárias. A crítica de rodapé, segundo Flora Sússekind (2003), triunfou nos anos 1940 e 1950, exercida pelos “bacharéis”, os chamados “críticos-cronistas”, não-especializados e autodidatas, defensores do impressionismo. Três características podem ser percebidas na experiência desses “homens de letras”:

[...] a oscilação entre a crônica e o noticiário puro e simples, o cultivo da eloquência, já que se tratava de convencer rápido leitores e antagonistas, e a adaptação às exigências (entretenimento, redundância e leitura fácil) e ao ritmo industrial da imprensa; a uma *publicidade*, uma difusão bastante grande (o que explica, de um lado, a quantidade de polêmicas e, de outro, o fato de alguns críticos se julgarem verdadeiros “diretores de consciência” de seu público, como costumava dizer Álvaro Lins); e, por fim, a um diálogo estreito com *o mercado*, com o movimento editorial seu contemporâneo. (SÜSSEKIND, 2003, p. 17)

Na década de 1950, instaurou-se uma tensão nas páginas dos jornais com a convivência dos críticos-cronistas e uma geração de críticos acadêmicos, especialistas, baseados na pesquisa e opostos ao personalismo, formados pelas faculdades de Filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo. Estes acabaram por desautorizar a voz do crítico dileitante (SÜSSEKIND, 2003). A figura de Mário de Andrade sinaliza esse processo de transição. Escritor, poeta, crítico literário, um dos principais nomes do modernismo brasileiro foi também um grande pesquisador da música clássica e folclórica no país, professor e crítico musical em jornais e revistas. Atuante já nas primeiras décadas do século XX, ele circula entre o diletantismo da intervenção em mais de um campo das artes e o largo conhecimento na área da música adquirido em conservatório e através de suas pesquisas – ainda fora da universidade, instituição legitimadora dos críticos-professores. Assim, a crítica musical andradeana, mais especializada, desloca o foco das impressões pessoais para os elementos intrínsecos da obra. (BOLLOS, 2006).

Mário de Andrade acaba se transformando em referência para a nova geração de críticos que se reuniu em torno da revista *Clima*, grupo formado por acadêmicos como Antonio Candido. Na estreia de sua coluna no jornal Folha da Manhã, em 1943, Candido (2002) introduzia a discussão sobre a objetividade na crítica. Para ele, a qualidade básica do crítico deveria ser a penetração, ou seja, a capacidade de “mergulhar na obra e intuir os seus valores próprios” (CANDIDO, 2002, p. 24). Mesmo nesse movimento objetivo de desvendar a estrutura da obra, portanto, havia um elemento, a “intuição”, que inviabilizaria a existência de uma “crítica científica”. Essa perspectiva ia de encontro ao projeto da Nova Crítica liderado por outro acadêmico, Afrânio Coutinho. Em texto publicado em 1959, Coutinho (1969, p. 63) afirmava que o tempo da produção jornalística não era compatível com o exercício da crítica e denunciava o impressionismo daqueles que expunham “as reações e impressões de sua alma” e partiam de seu gosto pessoal, com seus preconceitos. Para ele, a

cientificidade desta atividade era viável: “a crítica ainda não é científica, mas vai ser, se se quiser que ela adquira rigor e validade, e que se liberte da parlapatice, do palpite, do vício opiniático. Os que assim a praticam e querem é que reagem contra a preocupação da nova crítica com o espírito e o método científicos” (COUTINHO, 1969, p. 100).

Nas páginas dos jornais, a tensão era entre diletantes e universitários, e dentro da Academia também não havia consenso, como vemos na polêmica entre Candido e Coutinho. Se nega o impressionismo, Candido (2000, p. 34) também não adere ao formalismo: “não penso que esta [a crítica] se limite a indicar a ordenação das partes, o ritmo da composição, as constantes do estilo, as imagens, fontes, influências. Consiste nisso e mais em analisar a visão que a obra exprime do homem, a posição em face dos temas, através dos quais se manifestam o espírito ou a sociedade”. Ele defende uma crítica equilibrada, que rompa com o preconceito que divorcia “história e estética, forma e conteúdo, erudição e gosto, objetividade e apreciação” (CANDIDO, 2000, p. 29). Para ele, é sempre preciso partir de uma impressão para se chegar a um juízo, mas, neste percurso, há um trabalho de pesquisa, informação e exegese: “Entre impressão e juízo, o trabalho paciente da elaboração, como uma espécie de moinho, tritura a impressão, subdividindo, filiando, analisando, comparando, a fim de que o arbítrio se reduza em benefício da objetividade, e o juízo resulte aceitável pelos leitores” (CANDIDO, 2000, p. 31).

No espaço jornalístico a questão da objetividade se tornava cada vez mais presente. A partir da década de 1960, o jornalismo de opinião, de influência francesa, que predomina no jornalismo brasileiro, passa a gradualmente ser substituído pelo modelo norte-americano, que prioriza a informação e a notícia, visando à objetividade e à impessoalidade (ABREU, 1996). Entre o final da década de 1950 e ao longo dos anos 1960, surge o jornalismo de natureza industrial no Brasil (FONSECA, 2008). A principal característica que essa prática ganha na nova conjuntura é a subordinação do conteúdo editorial à lógica de produção capitalista, de modo que a informação se transforma em mercadoria. A consequência é um jornalismo preocupado em ser mais acessível, sedutor e segmentado, com vistas a angariar o maior número de leitores possível para, assim, atrair o interesse dos anunciantes. (TASCHNER, 1992)

Na década de 1960, dá-se o que Sússekind (2003) chama de “vingança do rodapé”: a fala do crítico acadêmico, que antes desautorizara a do crítico-cronista, agora era deslegitimada pelos jornalistas que tomavam as redações após a regulamentação da profissão

em 1969. Os jornalistas profissionais criticam a linguagem acadêmica e seus jargões e rejeitam a lógica argumentativa dos críticos-professores. Assim, a crítica entra em um período de confinamento na universidade. No âmbito jornalístico, preenchem essa lacuna as 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.

Melo (2003) explica que, na transição do jornalismo amadorístico para o profissional, houve uma dupla recusa: dos críticos-intelectuais em ceder à simplificação pretendida pelas indústrias culturais, e dos editores, que queriam que a crítica alcançasse um público maior, deixando de direcionar-se para as elites universitárias. Os intelectuais acadêmicos se trancaram nas universidades e levaram consigo o título de críticos, contrapondo-se aos jornalistas que ganharam a apreciação cultural das páginas dos jornais, exercício que acabou sendo chamado de resenha, na tradução de *review*, termo usado no jornalismo norte-americano para designar esse gênero mais simples, direcionado à orientação da escolha do consumidor, sem intenção de um julgamento estético mais elaborado, apenas apreciação ligeira. Também os objetos de atenção dos textos mudam: com a ampliação do público em uma atividade jornalística de escala industrial, o foco deixa de ser a literatura ou o concerto, mas o livro lançado e o disco. A resenha, assim, assumiria, além da orientação do leitor, um diálogo com os produtores, interferindo nos padrões de produção.<sup>11</sup>

Vale notar que Melo (2003) utiliza o termo “resenha” para se referir a toda crítica jornalística, mesmo aquela feita pelos críticos-cronistas antes mencionados. Para ele, a palavra “crítica” tornou-se propriedade da Academia, ainda que o senso comum a utilize generalizadamente, mesmo em relação a textos próximos à descrição do que seria uma resenha hoje em dia. Neste trabalho, usamos o termo “resenha” para indicar a mudança de caráter da tradição crítica nesse momento histórico, em função do contexto de consolidação das indústrias culturais, mas preferimos chamar de “crítica” a toda apreciação de obras de arte e produtos culturais no espaço jornalístico.

Outra herança do modelo norte-americano foi o colunismo que, para Chaparro (1998),

---

<sup>11</sup> O autor aqui se refere aos artistas envolvidos na obra em apreço, entretanto, entendemos que este diálogo não seja uma especificidade da resenha. A crítica sempre se colocou nesse lugar do retorno de recepção ao criador. Ainda em 1865, Machado de Assis (1962) conferia ao crítico o papel de colaborador do processo criativo, associando a existência de uma crítica competente e ativa com a qualidade das produções do campo literário. O que nos parece ser característico dos tempos do exercício da resenha é a relação com as indústrias culturais. No caso de Herbert Caro, isso fica explícito quando, como veremos mais adiante, ele utiliza o espaço de sua coluna para fazer pedidos ou reclamar das seleções de repertório feitas pelas gravadoras, por exemplo.

tornou-se marca identitária do jornalismo brasileiro. A constância da publicação, da formatação gráfica e da localização da coluna orientam e atraem a leitura. De acordo com Melo (2003), ela se caracteriza por um hibridismo, em função da convivência próxima com outros gêneros. De modo geral, entretanto, a coluna mantém a estrutura de um mosaico de breves informações e opiniões, e atende à lógica do “furo jornalístico”. Melo (2003) aponta também que esse gênero se dedica a assuntos como os femininos, a moda, a alta sociedade, as artes e a política. No caso das colunas culturais, enfatiza sua ligação com as indústrias: “a coluna movimentava o setor, mantendo aceso o interesse dos leitores pelos seus protagonistas. Divulga programação, destaca lançamentos, sugere opções, projeta nomes. Cria, enfim, um clima emocional em torno daquele segmento da indústria da cultura suscitando o interesse permanente dos seus afeccionados” (MELO, 2003, p. 147). Chaparro (1998) e Melo (2003) concordam sobre o caráter persuasivo desse gênero. Lugar da assinatura, da personalidade do autor, “talvez possa ser identificado como uma sobrevivência, no jornalismo industrial, daquele padrão de jornalismo amador e eclético que caracterizou as primeiras publicações periódicas” (MELO, 2003, p. 140). Para Chaparro (1998), o poder de persuasão estaria atrelado justamente à credibilidade do colunista e à exposição de sua subjetividade.

Perceber essa crescente influência do modelo de jornalismo norte-americano, de serviço, em detrimento do francês, de reflexão, é essencial para que mais adiante interpretemos a atuação de Herbert Caro, com sua coluna de crítica de discos no *Correio do Povo*, em meio a essa transição. Não se pode perder de vista que, por trás dessa transformação na imprensa, está um contexto de mudanças decorrentes da consolidação das indústrias culturais – como veremos no próximo capítulo. O próprio Caro não nos deixa esquecer disso, preocupado que se mostra com o império da cultura televisiva em oposição à tradição humanista. É recorrente a imagem nostálgica dos tempos em que as salas de estar ostentavam seus pianos, e reuniam membros da família a executar peças para quatro mãos, e o conseqüente lamento pela substituição do instrumento por aparelhos de televisão.<sup>12</sup> Assumindo a missão de incentivar a escuta da música de concerto, ele se aproximava da função que, em ensaios publicados na década de 1960, Steiner (1988) incumbia ao crítico

---

<sup>12</sup> Em 6 de agosto de 1977, na coluna intitulada *Romance de capa sem espada*, em que dedica uma página inteira à reflexão sobre o seu incômodo com o bombardeio da publicidade (já naquela época), sua oferta e seu consumo padronizados, Caro chega a falar em “crise do espírito” e ironiza sobre a carência de apelo do livro em meio a uma cultura da imagem e do corpo: “E o livro? Coitado do livro! Numa época em que toda a gente aprecia curvas perigosas, insiste ele teimosamente na antiquada forma retangular, que não deixa margem para surpresas e o torna reconhecível à primeira vista. Não exerce fascínio, a não ser sobre pessoas que o leiam, que o abram, para saberem o que contém”.



literário: a “alfabetização humanista”, em meio à crise da cultura letrada.

Como o conjunto de valores tradicionais está desmantelado, como as próprias palavras foram deturpadas e vulgarizadas, como as formas clássicas de declaração e metáfora estão dando lugar a modalidades complexas e transitórias, a arte da leitura, do verdadeiro alfabetismo, deve ser reconstituída. É tarefa da crítica literária nos ajudar a ler como seres humanos completos, dando o exemplo de precisão, medo e deleite. Comparada ao ato de criação, essa tarefa é secundária. Mas nunca teve tanta importância. Sem ela, a própria criação poderá ficar sujeita ao silêncio. (STEINER, 1988, p. 29)

Leenhardt (2008) problematiza o cumprimento desta tarefa em meio à mercantilização cultural em âmbito industrial. Para ele, neste contexto, a produção de sentido fica submetida aos circuitos de financiamento, de modo que, aos críticos apartados desse sistema, não restaria mais que aderir a esses discursos amplamente difundidos ou “falar em vão no deserto”. O resultado disso é uma redução drástica da diversidade daquilo que ganha visibilidade, além da própria pasteurização dos discursos. Em geral, tem-se uma crítica utilitarista, afirmativa do consumo e adjetivista – que tem seu auge no formato da avaliação dos eventos e lançamentos pela quantidade de estrelinhas e carinhas felizes.

Apesar de não negar a validade dessa crítica de serviço de informação e divulgação, Santiago (2004) lamenta que a contribuição ensaística tenha sido neutralizada. Santiago (2004) entende que o esvaziamento do espaço da crítica na imprensa é culpa da campanha “antidiletante” – a que nos referimos anteriormente –, que condenou uma geração de críticos-cronistas ao esquecimento<sup>13</sup> e trancou a crítica universitária na torre de marfim das indagações de caráter teórico-metodológico. Por isso, defende a retomada da crítica literária nos jornais pelos críticos-acadêmicos, com a missão de despirem-se dos jargões em nome da causa do livro e do debate de ideias, neutralizando a influência do mercado nos juízos de valor (SANTIAGO, 2004).

A proposta de Santiago (2004) para o retorno de um exercício crítico mais aprofundado nas páginas dos impressos nos leva a outra questão que acompanha a crítica no século XX: a dissolução de parâmetros artísticos. Nascida para mediar a comunicação de uma

---

<sup>13</sup> É possível que seja este, inclusive, o caso de Herbert Caro, no Rio Grande do Sul. Apesar de ter batizado uma praça inaugurada em 1996 no bairro porto-alegrense Teresópolis, seu nome não ganhou projeção até a contemporaneidade. Mais conhecido como tradutor, mesmo dentro do campo musical, é lembrado apenas por aqueles que viveram os anos 1960 e 1970 em idade hábil para a leitura do *Correio do Povo*. Ainda assim, sua memória está envolta em uma aura contraditória, talvez justamente em função do descrédito que o impressionismo angariava na medida em que o campo se autonomizava no estado.

arte em descompasso com os padrões de gosto do público, a crítica alheia-se, no final do último século, de sua autoridade orientadora. Diferentemente do “sábio” do século XIX, que, como o artista, tornava-se uma entidade distante e sacralizada, tendo seus julgamentos validados por uma “inspiração divina” (EAGLETON, 1991, p. 32), o crítico que vive os últimos anos do século XX deixa de ter essa aura frente a uma produção artística cujo único valor estável passa a ser a mudança, a ruptura (PERRONE-MOISÉS, 1998). Na ausência de “-ismos” a defender, como coloca Coelho (2000), a crítica perde seu eixo de valoração.

Esse “mal-estar da avaliação”, de acordo com Perrone-Moisés (1998, p. 10), abriu espaço para a busca da objetividade na crítica. Entretanto, como alerta a autora, os juízos continuam a ser emitidos, visto que o próprio fato de se eleger uma obra como assunto de uma crítica já é um julgamento.

A discussão sobre a objetividade na crítica abre caminho para a reflexão sobre as especificidades dessa prática no espaço jornalístico.

### **2.3 A crítica cultural no espaço jornalístico**

A dicotomia objetividade/subjetividade já está contida na palavra “crítica”. Os dois atos críticos identificados por Kant – distinguir (diferenciar o objeto artístico dos demais) e avaliar (juízo de gosto subjetivo e histórico) – se confundem na etimologia dupla do termo no vocabulário grego: deriva tanto de *Kritérion* como de *Kríno*, que significa separar, discernir, escolher, julgar (JUSTINO, 2005). Negando o ato da avaliação, Nestrovski (2005) busca a derivação da palavra no grego *Krinein*, quebrar, de modo que a crítica desmembraria 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, p. 10). Essa concepção, que nega a instância do gosto, da opinião pessoal, e é proposta por um crítico de música especializado<sup>14</sup>, vem carregada de uma certa

---

<sup>14</sup> Arthur Nestrovski 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).

demanda de objetividade herdada da perspectiva acadêmica.

Julgamos importante para pensar a especificidade da crítica que se adapta às páginas dos jornais diferenciá-la daquela feita para circular na Academia. Esta encontra-se atrelada às regras do campo científico, incluindo linguagem formal, especializada, e a abordagem teórico-metodológica objetiva, direcionada para seus pares. A crítica jornalística, por sua vez, influenciada por aspectos do campo em que é gestada, obedece ao imperativo da clareza para comunicação com um público heterogêneo, é feita por diletantes ou jornalistas especializados e legitimada com função avaliadora. Além disso, é limitada pelo espaço de que dispõe na publicação e está presa ao valor jornalístico básico da atualidade, ao agendamento por eventos e lançamentos e a uma urgência relativa – dependendo da periodicidade de sua publicação.

Como vimos no item anterior, ambas conviveram nas páginas dos jornais na história recente, e da passagem dos críticos-professores por este espaço herdou-se a demanda por uma objetividade nesse ofício que ainda hoje coloca em xeque seu caráter opinático. Tanto em conversas informais do cotidiano quanto entre os estudiosos do tema, percebe-se um certo descrédito desfrutado pela manifestação de juízo e de impressões pessoais pelo crítico.

Sintomático dessa situação é a contradição que se detecta no pensamento sobre crítica dentro dos estudos do Jornalismo. Ainda que essas teorizações a enquadrem como gênero opinativo<sup>15</sup>, por vezes se apropriam de definições criadas para a crítica acadêmica. É o caso, por exemplo, de Gadini (2009), que traz o modelo proposto por Flávio Aguiar (2000). Este prevê para o crítico literário operações “imunes” ao gosto pessoal: analisar (identificar elementos internos da obra e suas relações), interpretar (colocar a obra em diálogo com outros campos da arte e do conhecimento), parafrasear (reproduzir através da memória, descrever a obra com as próprias palavras) e comentar (o que vem de fora, moldura que coloca a peça em perspectiva dentro da obra do artista e no tempo: biografia, contexto da produção, etc.). Deixa de fora, portanto, qualquer inserção da opinião que, por convenção teórica, caracterizaria a crítica jornalística.

Esse panorama deixa ver as dificuldades que envolvem a definição desse gênero jornalístico que parece não se deixar aprisionar em uma categoria, muitas vezes tendendo para o hibridismo. Como ficou perceptível no item anterior, foi uma crítica-crônica que inaugurou essa prática no Brasil – não por acaso, dado o especial desenvolvimento que o cronismo teve no país, desempenhando papel fundamental na coloquialização da língua portuguesa e

---

<sup>15</sup> Ver Melo (2003).

atuando na estruturação da linguagem jornalística brasileira (ARRIGUCCI JR., 1987).

Em função das características de nosso objeto de análise neste estudo, vale aqui nos prolongarmos um pouco a respeito desse híbrido. É interessante notar que a associação da crítica com a crônica é propícia para o diletante, que fala sobre qualquer assunto, a partir de impressões pessoais. Em tempos de uma crítica que visava a propagar valores – assim como foi o caso de Herbert Caro –, adotavam-se recursos de um gênero marcado pela voz pessoal, pelo tom coloquial e pela busca do diálogo com o leitor, que contava com a aproximação propiciada pela principal característica da crônica, o vínculo com os assuntos do cotidiano. Antonio Candido (1992) entende que ela tem a perspectiva da vida ao rés do chão e que, ao longo dos tempos, deixou de lado seu caráter de comentário argumentativo e expositivo e agregou, cada vez mais, o intuito de divertir e o ar de conversa fiada. Para ele, ainda que pareçam descomprometidas e alienadas, são profundas em significado e podem guardar um viés crítico implícito. Sobre esta faceta dúbia do gênero, o autor sentencia: “na verdade, aprende-se muito quando se diverte, e aqueles traços constitutivos da crônica são um veículo privilegiado para mostrar de modo persuasivo muita coisa que, divertindo, atrai, inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas” (CANDIDO, 1992, p. 19).

Essa gênese híbrida ilumina o fato de que a crítica é um gênero de autor, de modo que cada crítico impõe sua identidade. Yanes (2005) distingue alguns tipos que auxiliam na compreensão das formas que a crítica jornalística pode assumir: analítica (paradigmática, abarcaria análise, juízo e informação), laudatória (apologia do autor e sua obra), descritiva (relato, exposição das partes que compõem a obra, mais informativa), expositiva (fala sobre o autor e a repercussão social da obra, aproximando-se da resenha) e estética (traz um panorama da obra e do artista e persegue o prazer da leitura, sua principal preocupação). É importante notar que essa classificação não esgota as possibilidades nem desconsidera a coexistência de múltiplas abordagens em um mesmo texto.

Em comum, esses diferentes formatos que a crítica cultural pode adotar têm o fato de ocuparem o espaço jornalístico da opinião. Mesmo que o jornalismo informativo seja um meio de formação de opinião, em função de estabelecer quadros interpretativos da realidade, apropriados pelos interlocutores de alguma forma, são as vertentes interpretativa e opinativa desta prática que assumem convencionalmente essa função. E os gêneros opinativos se distinguem dos interpretativos por prestarem-se a dar conselhos, fazer premonições e recomendações sobre o futuro do assunto em questão e expressar um juízo pessoal. Todo o

discurso jornalístico é marcado por uma retórica persuasiva implícita, preocupada em convencer sobre a validade de suas construções da realidade, mas o jornalismo opinativo ganha liberdade para explicitá-la, de modo a legitimar a subjetividade do autor. (ABRIL VARGAS, 1999)

Essa subjetividade pode estar presente em diferentes graus. Cabe aqui lembrar a diferenciação de Charaudeau (2007) entre opinião (avaliação intelectual) e apreciação (reação afetiva), útil para compreender o que se costuma aceitar como uma opinião embasada, em oposição ao gosto pessoal. Para Silva (2002), por outro caminho, a crítica trabalha com valores estéticos que não são imutáveis, nem definidos a priori, e podem ser subjetivos (critérios individuais) ou objetivos (partindo de convenções gerais ou critérios universais). Entendemos, neste sentido, que, quanto maior o grau de impressionismo da crítica, mais ela dependerá da retórica para convencer sobre seu ponto de vista.

Bordwell (1995) se apoia na retórica clássica de Aristóteles para pensar as estratégias de persuasão da crítica jornalística de cinema – associação aqui tomada como válida para as outras áreas sobre as quais a crítica se debruça no espaço do jornal. O ofício, nesta perspectiva, envolve três processos retóricos: *dispositio* (organização do texto), *elocutio* (o estilo do texto) e *inventio* (elaboração dos argumentos). A ordenação dos argumentos de maneira atrativa é fundamental para despertar e manter o interesse do leitor. Na estrutura convencional da crítica cinematográfica, Bordwell (1995) identifica quatro partes: uma sinopse condensada, um corpo de informações sobre o filme, uma série de argumentos breves e um juízo a título de resumo ou uma recomendação. No que diz respeito ao estilo, trata-se de um dos principais meios de construção do personagem-crítico e sua personalidade, ao lado da destreza argumentativa e da erudição. Para Bordwell (1995), enquanto o discurso dos críticos acadêmicos beira o anônimo, a crítica jornalística *vive* do estilo, que pode ser telegráfico e ágil com foco no leitor dos periódicos diários, mas deve ser mais sofisticado nos suplementos semanais, os quais são buscados também com interesse estético.

Na instância do *inventio*, existem três tipos de provas: as éticas, as patéticas e as lógicas. Bordwell exemplifica as provas éticas: o crítico pode assumir papéis e se apresentar como solícito guia para os consumidores ou como um erudito rigoroso. São informações e posicionamentos que ressaltam as virtudes do autor e lhe conferem uma imagem de confiança e credibilidade. As provas patéticas, por sua vez, exploram o que pode causar impacto, juízos apaixonados, criar determinadas disposições no leitor, apelando às suas emoções: a volta de

um velho ídolo ou a estreia de uma nova estrela, assim como o destaque do absurdo ou das qualidades emotivas de uma obra. As provas lógicas, por fim, consistem em raciocínios indutivos ou pseudoindutivos – exemplos selecionados intuitivamente a partir do gosto e da experiência do autor – e dedutivos ou pseudodedutivos – entimemas. No caso do cinema, um raciocínio indutivo seria utilizar a descrição de uma cena como representativa do todo. A estrutura de um raciocínio dedutivo seria: “Un buen filme tiene la propiedad *p*. Este filme tiene (o carece de) la propiedad *p*. Este filme es bueno (o malo)”. (BORDWELL, 1995, p. 56). Podem ser usados aqui argumentos estereotipados, que o público aceita sem questionar, como “uma boa atuação deve passar a impressão de naturalidade” ou “há filmes que são simples passatempos, outros nos fazem pensar”.

Sobressaem-se, quando olhamos para a retórica crítica, a necessidade da legitimidade da voz do crítico e do compartilhamento de noções com o público a que se quer persuadir. A construção da credibilidade parte do prestígio do próprio jornal, que escolhe seus colaboradores, e do lugar<sup>16</sup> que ocupa no campo cultural, mas também se constitui através do discurso. Por isso a importância da regularidade e da permanência da publicação para esta prática. É preciso tempo para a voz ganhar a confiança dos leitores e desenvolver uma relação de pertencimento e a sensação de um dialogismo que a informalidade do espaço jornalístico proporciona. Neste prisma, torna-se fundamental o conhecimento do leitor presumido. A identificação entre os interlocutores, necessária para a adesão do leitor a uma ideia, demanda a escolha das palavras adequadas pelo autor e a partilha de convenções e memórias entre leitor e autor. Bourdieu (2004a, p. 57) alerta: “um crítico só pode exercer influência sobre seus leitores na medida em que estes lhe atribuem tal poder porque estão estruturalmente afinados com ele em sua visão do mundo social, suas preferências e todo o seu *habitus*”. Daí que, ainda segundo Bourdieu (2004a), cada crítico tenha um jornal e um público correspondente e vice-versa.

A necessidade de persuadir o leitor para uma opinião erigida dentro do universo de crença do campo cultural, que é normativo quanto ao que é ou não arte, condiz com a natureza divulgadora da crítica feita para o espaço jornalístico (ABRIL VARGAS, 1999). Desde sua gênese, como vimos, esta prática colocou-se em um lugar de mediação, com caráter pedagógico. Nas palavras de Leenhardt (2000, p. 20), “uma escola do ver [no caso das artes

---

<sup>16</sup> 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, 2004a, p. 20)

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 (VASCONCELOS, 2000).

A mediação operada pela crítica envolve também, portanto, interpretação. Ainda que este 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 é um deles<sup>17</sup>, e constrói a sua leitura (GOMES, 2005). Como aponta Bourdieu (2004a, p. 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.

O gênero cumpre, assim, função importante no que Bourdieu (2004a, p. 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, críticos, 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 e 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, 2004a), uma avaliação negativa pode macular a imagem de 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 o consumidor quanto o produtor vivem um contexto de incerteza (TOLILA, 2007), de modo que as instituições legitimadoras, como a crítica, têm um papel fundamental a desempenhar.

Como lembra Gadini (2009), a autonomia desse campo foi conquistada com a

---

<sup>17</sup> Pensar o crítico como um espectador nos leva à função que ele pode desempenhar em relação ao artista quando lhe oferece um testemunho especializado de recepção. Não é este o caso de Herbert Caro, que escrevia, em geral, sobre músicos internacionais gravados pela indústria dos clássicos, mas é o daqueles que se debruçam sobre o cenário do campo musical local de que fazem parte. Em função da problemática ética de os próprios agentes do campo avaliarem seus pares, os críticos-jornalistas ocupam esse espaço de intermediários, observadores externos ao âmbito da produção, chamados a comentar e julgar, colaborando com os passos futuros da criação. Apesar de eleitos para ali figurar, muitas vezes ameaçam o ego da classe artística e têm sua função desmerecida. Trata-se, portanto, de uma condição contraditória da prática da crítica.

consolidação das indústrias culturais e a colaboração estratégica entre suas diferentes instâncias, de modo a estimular o consumo cultural. Os critérios de “criticabilidade” – digamos, adaptando do termo noticiabilidade – que norteiam a prática da crítica estão relacionados às contingências de mercado e à predominância da oferta em detrimento da demanda de bens simbólicos (VENTURA, 2009). Como enfatiza Adorno (1998), a crítica cultural cumpre um papel de orientação do consumo. Deixando de lado as posições extremadas do pensador alemão, a essência de suas considerações ilumina um aspecto importante: o crítico, legitimado como perito ou mesmo como juiz, assume a autoridade de selecionar os produtos culturais merecedores de atenção e forja independência nessa ação – que é sempre marcada por diversos fatores, entre eles os econômicos, editoriais e organizacionais, por exemplo, como a prática jornalística em geral. É necessário ainda levar em conta que falar de determinados produtos e não de outros, o crítico se insere no jogo de legitimação do sistema cultural. Quanto mais à margem de seu campo ele estiver situado, maior é a possibilidade de assumir posicionamentos e abordagens menos hegemônicas, e vice-versa. (VENTURA, 2009)

Historicamente, a crítica tem se firmado especialmente no valor da originalidade. No mercado cultural, essa convenção de que a obra deve ser original, de acordo com Tolila (2007), obedece a três critérios: a autenticidade (deve ser fruto da criação individual do artista), a unicidade (deve ser único ou, pelo menos, raro) e a novidade (deve ser inovadora em relação à tradição que a precede). Em meio à tendência à padronização da produção industrial, a busca pela originalidade se reflete na ênfase, reforçada pela crítica, na singularidade do criador, do estilo e da assinatura (TOLILA, 2007).

O exercício da crítica se apega a valores estabelecidos no campo cultural, mas também pode interferir nos parâmetros consagrados, questioná-los e reelaborá-los, em função da autoridade que a opinião do crítico consegue angariar. Neste sentido, sua existência ativa e plural tem, também, o valor de despertar discussões – e mesmo desencadear polêmicas – e provocar a reflexão sobre a produção artística e cultural de sua época. Assim, além de fazer o registro da cena cultural de seu momento histórico, também nos lega um testemunho do pensamento sobre as artes, dos conceitos de cultura e bom gosto predominantes e de posturas de recepção/consumo desejadas, por exemplo.

Com base no recorte teórico apresentado até aqui analisaremos os valores mobilizados por Herbert Caro em sua crítica musical e as estratégias utilizadas por ele para a persuasão de



ouvintes. Antes disso, é necessário que tracemos um panorama contextual da indústria fonográfica brasileira e da cena musical gaúcha que serviram de berço para a coluna.

### **3 HERBERT CARO, A INDÚSTRIA DOS CLÁSSICOS E A MÚSICA NO RIO GRANDE DO SUL**

Delimitado o recorte teórico de nosso estudo, adentramos o universo do objeto empírico. Neste capítulo, contamos um pouco da história do alemão judeu radicado em Porto Alegre Herbert Caro, mapeando sua atuação na cena cultural gaúcha de meados do século XX, quando assumiu a missão de compartilhar com a sociedade que o abrigou seu conhecimento enciclopédico nas mais diversas instâncias. Atendo-nos à coluna *Os melhores discos clássicos*, que Caro manteve durante mais de vinte anos no Correio do Povo, o principal jornal local à época, buscamos traçar um breve panorama do contexto de seu surgimento e desenvolvimento. Primeiro, localizamos o momento de consolidação da indústria fonográfica brasileira e as características de sua face dedicada à música de concerto, fazendo uso de bibliografia sobre o assunto, mas também explorando o relato que o próprio crítico-cronista construiu em sua atuação jornalística. Depois, procuramos iluminar episódios da formação do campo musical no Rio Grande do Sul, dentro da qual emerge a experiência de crítica que analisaremos no próximo capítulo.

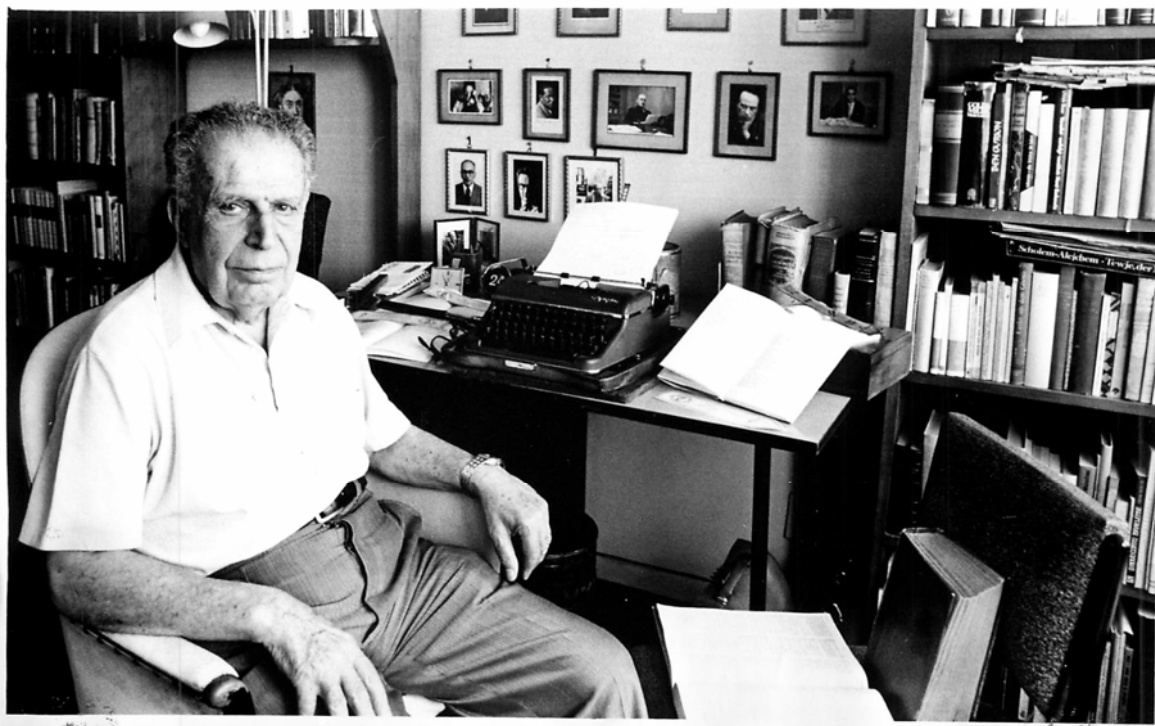
#### **3.1 Herbert Caro, um homem de letras**

Herbert Moritz Caro (Berlim, 16 de outubro de 1906 – Porto Alegre, 23 de março de 1991) era filho de um reconhecido advogado berlinense e cresceu em uma família abastada. Obteve o título de Doutor em Direito pela tradicional Universidade de Heidelberg em 1930. Peter Naumann (1995) afirma que o amigo escolheu a profissão sem muito entusiasmo, apenas para agradar o pai. Herbert, em verdade, era “um homme de lettres à antiga – na sua versão alemã” (NAUMANN, 1995, p. 18). Gertrude Meyer (2007, p. 50) lembra que a família Caro morava no centro da capital alemã: “o que eu sabia e era natural para os habitantes da capital alemã, era que esta camada de judeus assimilados não eram religiosos, mas mais interessados nos assuntos do espírito”. Klaus Oliven (2007, p. 45-46) foi vizinho da família na Joachimstalerstrasse, 11, e diz que Herbert, de fato, não teve muito acesso aos ensinamentos judaicos em casa: “seu pai pertencia ao Verband nationaldeutscher Juden, a Associação dos

Judeus Nacionalistas Alemães, fundada em 1921, da extrema direita e antissionista, que defendia ideias parecidas às dos Nazistas, com exceção do antisemitismo, naturalmente”.

As circunstâncias da vida, entretanto, acabam aproximando Herbert Caro do judaísmo, vindo a ser um dos fundadores da Sociedade Israelita Brasileira de Cultura e Beneficência (SIBRA) em 1936, em Porto Alegre. Antes disso, porém, é impedido de exercer a advocacia em 1933, ainda na Alemanha, devido à promulgação das primeiras leis antissemitas do governo nazista. Primeiramente, refugia-se na França, onde estuda Letras Clássicas na Universidade de Dijon. Para sustentar-se, dá aulas, clandestinamente, de latim e tênis (Caro havia integrado a seleção alemã de tênis de mesa durante seis anos e sido um dos dirigentes da federação da classe de 1926 a 1933). A estada no país vizinho dura apenas um ano. Pressentia a iminência da guerra e busca um novo país de exílio. O Brasil surge como a melhor opção. Um primo distante que aqui residia informa-lhe de que era um país barato de se viver.

**Figura 1** – Herbert Caro em seu gabinete, em meio a livros, máquina de escrever e os retratos dos autores traduzidos. (Fotografia: Luiz Eduardo Achutti/Arquivo Departamento de Memória do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall)



Ele chegou a Porto Alegre em 07 de maio de 1935. Na mala, um vocabulário de cerca de três mil palavras que aprendera em algumas aulas de português antes da viagem. Caro (1987) diz que isso lhe permitia ler o *Correio do Povo* e pedir informações na rua sem entender a resposta. O ouvido ainda não estava acostumado. Sua noiva, a polonesa Nina Zabłudovski Caro, veio poucos meses depois. Os conhecimentos dele sobre direito alemão não eram úteis no Brasil, e o doutorado dela em Filosofia, com especialização em Artes Dramáticas, também pouco valia na Porto Alegre provinciana da década de 1930. Mas o domínio que ambos tinham de várias línguas proveu a subsistência nos primeiros anos e, de certa forma, redirecionou a vida dos dois.

Caro redigia correspondências comerciais para um exportador de couros, depois passou a “cachorro-viajante”, como se define em matéria do *Caderno D*, de *Zero Hora*, anos depois. A expressão se refere às dificuldades de sua função: vendia anúncios de uma agência de publicidade pelo interior do estado. A jornalista Eliane Brum, autora da referida matéria, interpreta a situação: “Não é difícil descobrir o motivo [das dificuldades]. O alemão refinado, que ainda tropeçava feio no português, tentando convencer um interiorano guasca da década de 35 a comprar um anúncio poderia ser uma cena das mais hilariantes, não fosse verdadeira”

(BRUM, 1990, p. 5).

Enquanto isso, Nina dava aulas de alemão, francês e inglês, chegando a lançar três cartilhas pela Editora Globo. Na tradicional editora, trabalhou na seção “Mulher e o lar”, dirigida por Gilda Marinho, colaborando com o dicionário da cozinha e editando cadernos como “A mesa bem posta”. Foi através deste contato que Herbert deixou a indústria e o comércio para passar a fazer parte do círculo intelectual da cidade. A convite do escritor Erico Verissimo, entrou para a famosa Sala dos Tradutores da editora gaúcha 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 ganhou sua naturalização como brasileiro. Em coluna que homenageia os setenta anos do escritor Mario Quintana, seu colega de trabalho naquele período, Caro (1976, p. 15) rememora um pouco da experiência:

Seria interessante se um de nós redigisse qualquer dia suas recordações dessa sala, na qual estava enjaulada a mais pitoresca fauna de intelectuais que se pode imaginar. Hoje me limito a agradecer a Mario todos os ensinamentos que me ministrou, paciente e bem-humoradamente, naqueles dias em que eu, pobre aprendiz de tradutor, me esforçava por não naufragar nos traiçoeiros escolhos da língua portuguesa, desde o infinito pessoal até a diferença entre ser e estar, que para mim, segundo verificava o Poeta, era tão indevassável como para Hamleto a questão de ser ou não ser.

O ofício de tradutor, mesmo longe da Editora Globo, lhe acompanhou para o resto da vida. De acordo com a pesquisadora Izabela Maria Furtado Kestler (2007), Caro tornou-se o profissional mais conhecido na tarefa de verter o alemão para o português. Traduziu mais de 30 livros de autores como Thomas Mann (*Os Buddenbrook*, *A montanha mágica*, *A morte em Veneza*, *Doutor Fausto* e *As cabeças trocadas*), Emil Ludwig (*Quatro ditadores*, *Gênio e caráter* e *Goethe*, vol. II), Lion Feuchtwanger (*A guerra dos judeus*), Oswald Spengler (*Anos de decisão*, *A decadência do Ocidente*), Hermann Hesse (*Sidarta*), Elias Canetti (*Auto-de-fé*, *O outro processo* e *O todo-ouvidos*), Hermann Broch (*A morte de Virgílio*, *Os inocentes*). 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, lhe rendeu em 1985 o Prêmio Nacional do Instituto Nacional do Livro.

**Figura 2** – Herbert Caro em seu gabinete, ao lado de retratos dos autores traduzidos. (Fotografia: Luiz Eduardo Achutti/Arquivo Departamento de Memória do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall)



Entre 1949 e 1957, Caro dirigiu na Livraria Americana, no centro de Porto Alegre, a seção de livros estrangeiros. “Mas não era um simples vendedor de livros; era uma pessoa que observava seus clientes e que tratava de estabelecer vínculos com eles, funcionando como uma espécie de consultor”, testemunha o escritor Moacyr Scliar (2007, p. 4). A experiência de Caro na Livraria Americana rendia crônicas publicadas pelo jornal *Correio do Povo* na coluna *Balcão de Livraria*. Mais tarde, em 1960, as edições da coluna foram compiladas em livro homônimo, lançado na coleção *Aspectos*, organizada pelo Ministério da Educação e Cultura.

**Figura 3** – Herbert Caro na Livraria Americana. (Arquivo Departamento de Memória do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall)



Sua relação com os veículos impressos começara bem antes. Recém chegado a Porto Alegre, escreveu durante três anos críticas de cinema no jornal de um teuto-brasileiro antinazista em troca dos ingressos para as estreias nas salas da cidade. Mais tarde, em abril de 1943, uma nota editorial da Revista do Globo anunciava a estreia da seção *As maravilhas da arte universal*, assinada por Herbert Caro. Este era apresentado como “profundo conhecedor das obras de arte reunidas nos maiores museus da Europa”, e iria “explicar”, em cada edição da revista, “uma obra de arte antiga, medieval ou moderna, europeia, oriental ou americana – conduzindo-nos, assim, através das épocas e estilos” (NOTA..., 1943, p. 18). Ao analisar essas colaborações, Bohns (1995, p. 31) entende que uma proposta desta amplitude demandaria “alguém cujo perfil coincidissem com o de uma pessoa versátil e competente nos assuntos ligados às humanidades”. Um projeto ambicioso, mas que, como a autora sugere, fazia parte das ideias de uma jovem intelectualidade disposta a colocar o público local em contato com obras literárias e artísticas mundiais. Para ela, “Herbert Caro sublimou intelectualmente suas indignações face a situação política de sua Alemanha natal, sob o domínio nazista, mas seu discurso sobre a arte está impregnado de ideias revolucionárias e de rupturas com os padrões

vigentes” (BOHNS, 1995, p. 37). A análise da pesquisadora identifica ainda uma afinidade com a concepção idealista da arte, ainda que, “em Caro, a relevância da ação do artista se dá na medida em que se pode vislumbrar um processo civilizatório ligado à sensibilidade e à expressão” (BOHNS, 1995, p. 37).

As artes visuais também foram o assunto central de ciclos de palestras e conferências apresentadas por Herbert Caro no Brasil e no exterior. A partir de 1956, passou a organizar ciclos anuais de palestras no Instituto Cultural Brasileiro-Alemão (hoje Instituto Goethe). Abordava temas como os museus da Europa, os pintores e escultores alemães e a arte moderna, ilustrados por imagens que projetava através de um epidiascópio. Em matéria de divulgação publicada no Correio do Povo no fatídico 01 de abril de 1964, Caro explica que, em suas palestras, pressupõe conhecimentos básicos sobre escolas e estilos, que, segundo ele, alunos de ginásio já teriam. Ele diz evitar terminologias técnicas; uma pessoa de “cultura mediana” já poderia acompanhar sua fala. Por esses esforços em difundir a cultura alemã no Brasil, Caro foi agraciado com a Cruz de Mérito, Primeira Classe, da República Federal da Alemanha em 1974.

Desde 1961, passara a viajar para a Alemanha anualmente. Nestas ocasiões, a partir de 1964, também ministrava conferências sobre a arte brasileira nas universidades de Berlim, Stuttgart, Bonn, Oxford, Cambridge, Colchester e Liverpool. Suas conferências ganhavam cobertura considerável pelos jornais alemães, alguns recortes dos quais estão guardados em seu espólio, doado ao Departamento de Memória do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall. No Brasil, também ganhavam alguns registros, tanto pelo Correio do Povo quanto por jornais do centro do país.

O reconhecimento local por seu trabalho veio depois que o amigo Sérgio da Costa Franco, com quem Herbert Caro se encontrava toda semana nos bate-papos das manhãs de sábado no bar da Associação Rio-Grandense de Imprensa (ARI), dedicou sua coluna no jornal Zero Hora para reclamar do fato de seu amigo ainda não ter recebido o título de cidadão honorário, em cinquenta anos de residência em Porto Alegre. “De repente, como costume dizer, sou 'in'”, brinca Caro (1987, p. 25).

Um ano depois da reprimenda pública de Franco, Caro recebe o título de Cidadão Emérito de Porto Alegre. Segue um trecho de seu discurso, em 10 de junho de 1986, na Câmara Municipal:



Pus, portanto, a seu [do Brasil] serviço o pouco que trouxera da Europa em matéria de Cultura, traduzindo obras-primas, escrevendo ensaios e crônicas, divulgando Artes Plásticas e Música Clássica, orientando meus fregueses na saudosa Livraria Americana e sobretudo fazendo inúmeras conferências, não somente em Porto Alegre e outras cidades brasileiras, mas também na Alemanha Ocidental, na Inglaterra e em Israel, onde em dezenas de palestras expliquei a um público que nada sabia a esse respeito a arte de Aleijadinho, de Portinari, dos índios brasileiros, de Rugendas e Debret, ou a obra de Erico Verissimo. Projetando 200 slides coloridos, guiei muitas centenas de alemães através do Brasil, de sul a norte, mostrando-lhes as belezas paisagísticas e arquiteturais de nossa terra e aspectos da vida do nosso povo. Muito mais, infelizmente, não pude fazer. (CARO, 1986, p. 2)

A ideia que emana de seu discurso vai ao encontro da avaliação do jornalista Luiz Pilla Vares, na época editor do caderno cultural do jornal Zero Hora, em artigo para a Revista Leia em janeiro de 1989: “De alguma forma, o intelectual Herbert Caro achou que deveria retribuir ao Brasil. E colocou à disposição dos brasileiros a sua bagagem principal: a cultura”. (VARES, 1989, p. 2)

Em meio aos livros, trabalhou também como administrador da biblioteca do Instituto Goethe, de Porto Alegre, por quase vinte anos. Deixou o posto quando o Conselho Regional de Biblioteconomia exigiu o diploma dos bibliotecários, em 1976. Peter Naumann (1995, p. 17) dá um testemunho típico da mescla entre bom humor e sisudez da personalidade do tradutor alemão: “Quando alguém aparecia e perguntava pelos livros de Johannes Maria Simmel [autor de *best-sellers*], dizia não conhecer esse autor e remetia o visitante à sua ajudante do turno da manhã, que cuidava mais da literatura que os alemães chamam trivial”.

Os retratos traçados pelas pessoas que conheceram Herbert Caro 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.

O jornalista Milton Ribeiro<sup>18</sup> descreve a relação que tinha com o crítico, ressaltando a atenção que dava aos mais jovens, mas, ao mesmo tempo, aponta para sua austeridade germânica:

Conheci o Dr. Caro numa loja de discos eruditos de Porto Alegre, a King`s

---

<sup>18</sup> Hoje Ribeiro mantém o blog *P.Q.P. Bach*, onde disponibiliza gravações da música de concerto para download, com comentários bem-humorados, sugestivos da influência do mestre Herbert Caro em sua formação como ouvinte, conforme relatado no testemunho que destacamos.

Discos. Lá, eu, ele, o Júlio – que trabalhava na loja – e outros, tínhamos um encontro não marcado mas sempre repetido aos sábados pela manhã. Nós, o grupo dos tarados por música, ficávamos ouvindo as novidades e aprendendo com a inacreditável sabedoria do velho. Quando o conheci, ele já devia ter mais de 70 anos. [...] Como convivi com ele entre meus 20 e 30 anos, era tratado pelo mestre como a criança curiosa que era. Ele tinha atenção especial para comigo e o Júlio, os jovens do grupo, e gostava de me orientar na obra de meus amados Bach e filhos, Mozart, Brahms e Beethoven. Deu-me alguns discos, sempre sob o pretexto de servirem como comprovação de suas opiniões, nunca pelos motivos reais, que eram a consideração, a amizade e o carinho. Era alemão. (RIBEIRO, 2010, online)

A professora Birgit Braaz (2007, p. 51) lembra que “[...] ele [Herbert Caro] era algo como um centro cultural do próprio Instituto Cultural Brasileiro-Alemão. Eu me lembro muito bem dele, da maneira de ser, era muito acessível, o que não é muito comum numa pessoa com tanta sabedoria...”. Em coluna que homenageia os 75 anos de Caro, publicada no jornal Zero Hora, Moacyr Scliar (1981, p. 3) também enaltece a amplitude do conhecimento do crítico:

Sob muitos aspectos, o dr. Caro é uma figura rara. Num mundo em que o saber se especializa cada vez mais, ele representa a tradição humanista de uma cultura ampla abrangendo vários campos do conhecimento; uma tradição que se iniciou na Europa à época do Renascimento, teve seu ápice no Iluminismo e sofreu corte brutal com o nazismo. [...] cada vez que há gincana em Porto Alegre ele [Herbert Caro] é acordado às três da manhã por pessoas que telefonam, pedindo o socorro de seu enciclopédico conhecimento.

Já quando cumprira seus 70 anos de idade, Caro havia recebido uma homenagem de outro amigo, Guilhermino Cesar, em texto publicado no *Caderno de Sábado*, do Correio do Povo, sob o título *Um companheiro*. Nele, Cesar definia o colega de suplemento como um melômano, de sólida cultura e bom gosto. “Sua coluna cativa – *Os melhores discos clássicos* – tem sido um breviário para quantos, amando a música, se dão ao prazer de cultivá-la por meio das interpretações de maior categoria. Nosso ilustre amigo, neste labirinto das partituras, é um guia insuperável” (CESAR, 1976, p. 3).

A relação de Caro com a música vinha de berço. Sua mãe estudara canto lírico, apesar de não ter atuado na área profissionalmente. Mesmo assim, ele crescera rodeado de músicos que frequentavam a sua casa e chegara a ter aulas de música na infância. O excesso do contato pueril acabou afastando-o dessa arte durante muito tempo. Caro preferia o teatro. Era assíduo da cena alemã efervescente no início do século XX. Essa situação só se alteraria quando ele

chegasse a Porto Alegre. Na ausência de campo teatral consolidado, ele recupera sua herança musical materna. Apaixona-se pela música, torna-se *habitué* dos concertos e recitais do Theatro São Pedro e 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. Remetendo à origem dos suplementos culturais nas páginas femininas (ABREU, 1996), os textos de Caro figuravam, curiosamente, ao lado da seção *Feminina*, onde se liam manchetes como “Cuide de sua beleza”, “Receitas saborosas” e “Detalhes que dão mais harmonia ao lar”. Em sua apresentação, a proposta da coluna fica colocada:

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, p. 28)<sup>19</sup>

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, p. 13). Mais tarde, Caro (1975) identifica que o disco cumpria importante papel na formação musical do público dos concertos locais. O objetivo maior de Caro era justamente incentivar o desenvolvimento do gosto musical dos leitores por meio do acesso aos discos.

Em entrevista concedida à jornalista Eliane Brum (1990), Caro conta que se propôs a escrever sobre música para o jornal porque não tinha dinheiro para comprar discos. Como crítico, primeiramente, do Diário de Notícias, organizou uma discoteca de quase 3 mil álbuns. No Correio do Povo, manteve a coluna por mais de vinte anos. A partir de 1967, seu espaço foi transferido para dentro do *Caderno de Sábado*. Ali, Caro permaneceu até o fim da circulação do suplemento, em 1981, já renunciando a crise da Empresa Jornalística Caldas Júnior, que culminaria com a suspensão da publicação do Correio do Povo em 1984 (o jornal volta a circular em 1986, reformulado, com nova direção) (GALVANI, 1994). Herbert Caro, por alguns anos, migrou para o jornal Zero Hora, mantendo colaborações mensais. Com a chegada do CD, resolveu aposentar-se do ofício de crítico musical.

---

<sup>19</sup> Todas as citações da coluna *Os melhores discos clássicos* neste trabalho foram atualizadas em relação às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, assinado em Lisboa, em 16 de dezembro de 1990.

### 3.2 Orientação do consumo para uma indústria fonográfica em expansão

A publicação da coluna *Os melhores discos clássicos* no Correio do Povo se dá em meio à consolidação das indústrias culturais no Brasil. Se as décadas de 1930 e 1940 foram marcadas por produções direcionadas às camadas escolarizadas da população, nas de 1960 e 1970, houve a massificação do mercado cultural brasileiro (ORTIZ, 1994).

De acordo com Dias (2008, p. 41), “na década de 1950, estão lançadas as bases objetivas para a padronização da produção na indústria fonográfica mundial, que não podem ser compreendidas destacadas do movimento global do desenvolvimento capitalista”. A canção de três minutos se torna o formato padrão mundial e, junto com a internacionalização do produto, vem a da circulação e da produção, que se intensifica com a instalação de filiais das grandes gravadoras em vários países. A venda de discos e toca-discos tem um crescimento expressivo, que Dias (2008) credita à produção de música popular brasileira e seu mercado, à chegada definitiva do LP no início dos anos 1970, à música estrangeira e à interação entre os setores da indústria cultural.

Ao surgirem os primeiros aparelhos reprodutores no Brasil, já havia demanda por árias de óperas italianas, especialmente as que contavam com a participação do famoso tenor italiano Enrico Caruso (1873-1921). O hábito de escuta da música de concerto vinha sendo desenvolvido desde a segunda metade do século XIX, através de sociedades e clubes musicais e do costume da realização de saraus, trazido da Europa pelos filhos da alta sociedade que lá iam estudar.

Ainda não havia, porém, uma indústria de gravação da música erudita brasileira, de modo que, por exemplo, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) teve suas composições registradas por selos estrangeiros ao longo de toda a primeira metade do século. (VICENTE; SERGL, 2010). O pioneirismo na gravação desse repertório foi da gravadora Festa, criada pelo jornalista Irineu Garcia em 1956, no Rio de Janeiro. De acordo com Vicente e Sergl (2010), a manutenção de iniciativas como essa foi possível graças ao crescimento do mercado fonográfico, que só apresentou índices positivos entre 1966 e 1979<sup>20</sup>. Em meio ao “milagre

---

<sup>20</sup> No âmbito da música de concerto, temos, a partir do registro da coluna *Os melhores discos clássicos*, que a

econômico” do regime militar, também aumentaram os investimentos oficiais na área cultural, os quais viabilizaram o surgimento de outros projetos, semelhantes à Festa, voltados para a produção nacional e não submetidos ao imperativo do lucro imediato (VICENTE; SERGL, 2010). Uma dessas experiências – e a mais importante – foi a da gravadora Eldorado.

A paulistana Rádio Eldorado, do Grupo Estado, existia desde 1958 e tinha sua programação dedicada à música de concerto. Levando em conta tratar-se de um período em que a publicidade migrava para a televisão, Vicente (2009) destaca que essa iniciativa não tinha só interesses econômicos, mas, sim, visava a um prestígio cultural para o Grupo Estado. Ainda assim, angariou grande audiência e faturamento, aproveitando o público ouvinte formado por emissoras que a antecederam, como a Rádio Gazeta<sup>21</sup>.

A gravadora Eldorado é fundada em 1977. Para Vicente (2009, p. 9), por um lado, ela se distanciava das chamadas “indies” (independentes) por fazer parte de um conglomerado de comunicação, mas, por outro, “ela nunca optou decididamente pelo massivo, dedicando a melhor parte de sua produção a trabalhos de evidente valor histórico e documental e que não tinham, certamente, maiores pretensões de sucesso comercial.” No âmbito da música de concerto, a Eldorado teve uma atuação fundamental ao longo da década de 1980.

Paralelamente a estas experiências, ao longo das décadas de 1960 e 1970, a instalação das gravadoras internacionais no Brasil motivou amplo debate, em função da desvantagem competitiva para as empresas nacionais e da enxurrada de lançamentos de música estrangeira. Vale lembrar que, ainda antes disso, os catálogos internacionais já vinham sendo impressos e/ou distribuídos por empresas brasileiras. Desde 1929, por exemplo, a norte-americana Colúmbia (CBS) era representada no país pela Biyngton & Cia, com o selo Colúmbia do

---

quantidade de lançamentos por ano foi inconstante ao longo deste período, apresentando altos e baixos. Com base nos balanços elaborados por Herbert Caro ao final de cada ano, quando elegia, em geral, os álbuns campeões, vice-campeões, melhor nacional e *hors concours*, percebemos que a coluna nasce em função do aumento da produção no final da década de 1950, mas que, depois de viver uma efervescência, o número de lançamentos cai no final dos anos 1960. Em 28 de junho de 1969, Caro dedica sua coluna para refletir sobre a crise e recordar-se dos tempos mais férteis: “[...] não sei dizer com certeza se as fábricas imerecidamente qualificadas de 'lançadoras' já me aposentaram em definitivo [em seu ofício de crítico de discos clássicos] ou apenas me deram férias prolongadas, precisamente na época do ano em que mais trabalho deveria haver para mim” (CARO, 1969, p. 15). A situação melhora consideravelmente no início da década de 1970, mas tem nova queda nos anos 1973 e 1974, devido, segundo Caro, à escassez de matéria-prima (ao que tudo indica, como reflexo da crise do petróleo de 1973). Na segunda metade da década, os números dessa produção voltam a crescer, deixando o crítico satisfeito nos anos de 1977 e 1979, apontados por ele como os mais fecundos desde o início da publicação de sua coluna. O ano de 1980, entretanto, de acordo com Caro (1980, p. 2), “não alcançou nem de longe os recordes dos mais fecundos anos anteriores”. Apesar dessa irregularidade no âmbito da quantidade de lançamentos, a qualidade foi registrada sempre como crescente.

<sup>21</sup> A Rádio Gazeta mantinha uma orquestra sinfônica e um coral, promovia concurso de jovens pianistas e transmitia programa semanal em que apresentava grandes óperas com seu elenco, algumas em primeira audição em São Paulo, chegando a contratar cantores líricos da Itália (GUERRINI JR., 2009).

Brasil. Em termos financeiros, era vantajoso pensar aqui discos já lançados em outros países, evitando gastos com novas gravações, projeto gráfico e promoção, visto que, em geral, tratavam-se de artistas consagrados mundialmente. Neste contexto, em 1967, foi criada uma lei de incentivo fiscal que possibilitava o abatimento de impostos para os registros de artistas brasileiros. (VICENTE, 2002). Os projetos beneficiados circulavam com o selo “Disco é Cultura”, muitas vezes referido por Herbert Caro em sua coluna.

Também na década de 1960, teve início a prática da venda de discos nas bancas de revistas, que segue existindo até hoje. Em 1968, a Editora Abril lançou *Grandes Compositores da Música Universal*, uma série de 48 fascículos, com biografia ilustrada dos compositores e análise das obras, acompanhadas de LPs de dez polegadas. Tratava-se de uma versão de um original italiano, mas, com o sucesso do projeto (o primeiro fascículo vendeu 270 mil exemplares), a partir da década de 1970, a Abril passou a produzir o material em território brasileiro. Com forte investimento na divulgação e na distribuição, a coleção chegava a cidades que sequer tinham lojas de discos. (GUERRINI JR., 2007)

Com a crise econômica instalada na década de 1980, as empresas de menor porte enfrentam dificuldades de sobrevivência, e a indústria passa por uma expressiva racionalização de seu processo produtivo. Projetos com finalidades menos imediatistas perdem ainda mais espaço. No que tange à música de concerto, a conjuntura que se consolida é a da predominância de relançamentos de gravações de baixa qualidade técnica e artística, com encartes pouco ou nada informativos, provindas dos catálogos estrangeiros e, em geral, com repertórios circunscritos às mesmas peças e aos mesmos compositores (VICENTE; SERGL, 2010).

Para driblar a primeira crise do mercado fonográfico desde a década de 1960, dá-se a efetiva globalização da indústria fonográfica brasileira, que se adapta às tendências mundialmente predominantes. Dois momentos marcantes são destacados por Vicente (2002): em 1987, quando o CD adentra o mercado nacional e, em 1990, quando é fundada a MTV Brasil. Para ampliar seu público consumidor, as grandes gravadoras passam a explorar segmentos de maior apelo popular, como a música sertaneja e o brega-romântico, e faixas etárias mais jovens, como o rock dos anos 1980 e a música infantil.

Ao estudar as características da indústria fonográfica brasileira, Dias (2008) resgata o conceito de “indústria cultural”, demonstra sua validade na compreensão do desenvolvimento do mercado cultural ao longo do século XX e constata que o pensamento dos frankfurtianos,

com adaptações e transformações naturais ao processo histórico, foi prospectivo.

Se o capitalismo mundial tem mudado, agregando formas mais complexas e sofisticadas para o seu desenvolvimento, se a padronização dos produtos culturais não é mais tão evidente, se as técnicas de produção permitem a participação de um maior número de atores no cenário, se o consumo não é mais verticalizado, isso não significa que possamos concluir que tais mudanças definem a fragilização e o enfraquecimento dos processos 'controlados e controladores', sofisticadamente administrados e previsíveis, que sempre caracterizaram a atuação da indústria cultural (DIAS, 2008, p. 23).

Para Dias (2008), a aparente naturalidade da relação entre consumidores e produtos é fruto da sutileza alcançada pela sofisticação da atuação dos *media*. Além disso, ela defende que a diversidade, a segmentação e a variedade, que marcam e ganham uma configuração específica hoje, já estavam presentes na ideia de indústria cultural. A pesquisadora entende essa diferenciação como parte da engrenagem da indústria: “A novidade está na radicalização de determinados processos, tais como a sofisticação da pseudo-individação e da standardização, que criam micro-espacos autônomos e contudo subservientes à norma geral” (DIAS, 2008, p. 53).

Essa ideia da ilusória diferenciação leva à percepção do mercado fonográfico da música erudita dentro das mesmas leis que regem o da chamada música *pop*, como percebia Adorno<sup>22</sup>. Mesmo a aparência “elevada” serve para atrair a identificação de determinados grupos. Como aponta Dias (2008, p. 30), produtos socialmente tidos como de difícil assimilação são colocados no mercado e atuam no sentido de legitimar as empresas que o fazem, sinalizando uma “preocupação com a qualidade”.

O relato de Norman Lebrecht (2008) sobre a ascensão e a decadência da indústria fonográfica dos clássicos demonstra como, de um lado, ela estava ligada à mesma lógica comercial de qualquer outra indústria, mas, de outro, carregava a bandeira de um ideal iluminista de formação através das artes, no caso, da música difundida no formato de disco.

<sup>22</sup> Trazemos aqui, a partir de Dias (2008), o pensamento adorniano sobre a indústria cultural com intenção de iluminar características dessa produção. Entretanto, acompanhando Martin-Barbero (2001), entendemos ser necessário relativizar essas ideias na medida em que elas enxergam a cultura de massa como degradação cultural e uma perda de autenticidade. Esta perspectiva não leva em conta todo o processo de incorporação de códigos da antiga cultura popular e integração ao mercado das demandas da massa de mão-de-obra industrial que ganhou corpo nas cidades. Para Martin-Barbero (2001), Adorno insiste em julgar as novas práticas e experiências culturais a partir de uma hipótese da arte que o impede de entender o enriquecimento perceptivo trazido pelo cinema, por exemplo. Assim, se empenha em resguardar parâmetros da formação burguesa do indivíduo, como a escuta contemplativa, em meio a um mercado que se apropria de códigos da antiga cultura popular e integra as novas demandas das massas.

Isso fica explícito na própria fala de Lebrecht (2008, p. 12), comentarista cultural inglês que viveu os bastidores dessa indústria: “Diferentemente da fotografia, a gravação musical não podia se proclamar arte pura, pois seu ímpeto era comercial. Entretanto, como por obra de um capricho simbiótico, os atores no cenário da indústria fonográfica adquiriram uma personalidade artística e uma dimensão espiritual”. A posse do disco, de acordo com o autor, foi sinal de refinamento e cultura. A motivação da difusão da música erudita a uma maior parcela da população, que vai ao encontro da perspectiva de Benjamin (1985) em relação à reprodutibilidade técnica, se mostra atrelada a estratégias comerciais de distinção social.

Lebrecht (2008) apresenta vastas indicações do funcionamento da indústria da música clássica. Ele aponta que a gravação das 32 sonatas de Beethoven pelo pianista Artur Schnabel, uma caixa de 100 discos, vendidos antecipadamente por assinatura, lançada pelo selo His Master's Voice em 1939, “mostrou que os grandes compositores podiam ser vendidos para o público da classe média emergente como um item obrigatório na sala de estar, como a Enciclopédia Britânica, as peças de Shakespeare ou um vaso de aspidistra” (LEBRECHT, 2008, p. 22). Esse tipo de gravações integrais de obras de grandes compositores mortos congregaria a responsabilidade da memória no registro e também a certeza de venda garantida pelo nome de um autor canônico.

A indústria da música erudita também criou suas estrelas: o maestro Herbert von Karajan faleceu em 1989 deixando 950 gravações e uma herança de meio bilhão de dólares que aumenta anualmente em função dos direitos autorais arrecadados por coleções como a *Karajan Express* e a *Karajan Adagio*, da gravadora alemã Deutsche Grammophon (DG). Sua figura também nos aponta para outra característica da indústria cultural reproduzida pela gravação dos clássicos: a repetição de fórmulas. De acordo com Paulo Puterman (1994), Karajan privilegiava o repertório consagrado: quanto maior o sucesso de vendas do repertório clássico-romântico, mais a música de vanguarda era renegada. O foco da produção era um público de classe média e meia-idade, que comprava uma centena de LPs por ano: “As produtoras visavam justamente a esse público e o alimentavam com o que lhe era familiar. Quando Lorin Maazel gravou as sinfonias de Tchaikovsky para a Decca [...], a CBS logo produziu um ciclo com Bernstein, e a DG, um outro com Karajan” (LEBRECHT, 2008, p. 79). Não por acaso, como aponta o mesmo autor, depois do auge das gravadoras de música clássica, restaram nada menos que 140 gravações diferentes das mesmas *Quatro estações*, de Antonio Vivaldi (1678-1741).



A lógica de produção que fica implícita no relato de Lebrecht (2008) é semelhante àquela encontrada por Dias (2008) em seus estudos sobre a indústria fonográfica brasileira. Quanto à falta de disposição em melhorar a qualidade dos produtos oferecidos para o grande público, a autora avalia que “a repetição das mesmas fórmulas (para não dizer da mesma fórmula) cativa o consumidor pela situação de conforto e familiaridade promovidas pelo reconhecimento, como foi apontado por alguns autores e, desta forma, garante à indústria um lucrativo e imediato retorno financeiro” (DIAS, 2008, p. 94). O fato deste lucro estar associado aos padrões que primam pelo mínimo esforço mental, segundo a autora, está ligado à ideia de oferecer às pessoas o que elas querem, mas essa demanda presumida não leva em conta a possibilidade da escolha e do conhecimento do diferente.

Esses aspectos da indústria também ficaram registrados na coluna de Herbert Caro. Ela construiu um retrato de mais de vinte anos de fonografia. Uma história que, ao que parece, ele gostava de contar, como vemos na coluna *Caminhos cruzados*, de 25 de maio de 1968:

O Brasil somente entrou na História do Disco, quando, com a crescente industrialização, começamos a gravar, à base de matrizes ou fitas sonoras enviadas dos países de origem. Desde então, porém, assistimos também ao espetáculo de matrimônios contraídos e desfeitos com a mesma facilidade de casamentos das estrelas de Hollywood. Marcas americanas surgem no nosso mercado, passam uma lua de mel nos braços de um editor nacional, desquitam-se em seguida, somem e, às vezes, topam na encruzilhada dos caminhos com outro cônjuge. Assim já tivemos a Vox, a Vanguard, a Audio, a RGE, a Kapp, e temos novamente, após anos de dolorosa separação, a Westminster e agora também a Decca, a cujo consórcio com o valente Chantecler auguro muita felicidade e longa duração. (CARO, 1968, p. 12)

Uma das questões mais recorrentes levantadas por Caro sobre o funcionamento da indústria é justamente a da insistência em oferecer repetitivamente os mesmos produtos que têm maior apelo de venda. Em 30 de maio de 1970, a coluna é intitulada *37 concertos de Vivaldi*. Em 29 de agosto de 1970, *Enxurrada vivaldiana*: já contabilizavam 59 os concertos do compositor lançados naquele ano. A repetição de fórmulas de sucesso garantido representava uma movimentação em sentido contrário ao que o alemão radicado em Porto Alegre almejava: o acesso ao repertório integral dessa tradição musical dita erudita. Uma peça gravada repetidamente significava que outras inéditas estavam deixando de ser registradas. Neste sentido, tinha como consequência indireta o lançamento rarefeito de peças do repertório nacional, menos conhecido e canonizado. Na coluna de 25 de setembro de 1971, *Paladinos de*

*Villa-Lobos*, Caro apresenta um panorama da situação:

Quando esta crônica sair, em fins de setembro, três quartas partes do ano de 1971 terão passado, e no entanto será ela a primeira a tratar de uma obra de fôlego da nossa música erudita. As nossas fábricas mostram-se atualmente mais reticentes do que nunca com relação aos compositores nacionais. Sei muito bem que não é fácil vender música clássica no Brasil. Sei também que lançar discos é “um negócio como qualquer outro” e implica a probabilidade de lucros. Mas, tenho para mim que discos, da mesma forma que livros, são uma mercadoria *sui generis*. Quem afirma, como as nossas lançadoras teimam em fazer, que “Disco é cultura” assume certas responsabilidades. Reza um provérbio inglês que “charity begins at home”. Acho que também a cultura deve ser plantada antes de mais nada em casa, com aproveitamento das melhores sementes nacionais. Não me parece conveniente resolver esse assunto por leis ou decretos que obriguem os fabricantes brasileiros a dedicarem pelo menos uma ínfima parcela de seu programa de lançamentos à música clássica nacional, à maneira do que se impôs aos donos de cinemas ou aos organizadores de concertos. Sou, porém, da opinião de que existem deveres morais para com o Brasil que não se cumprem apenas com palavras patrióticas, e entre eles figura a divulgação dos valores produzidos entre nós nos campos da Literatura, das Belas Artes e – last but not least – da Música. (CARO, 1971, p. 13)

A mesma dificuldade enfrentavam as óperas e operetas. Por precisarem de mais de um disco para serem registradas na íntegra, em geral, assim como o repertório nacional, dependiam desse empenho de “responsabilidade cultural”. Em seus balanços anuais, nas edições em que elegia os melhores do ano, Caro fazia menção à raridade dos lançamentos de óperas inteiras. Apenas nos anos de 1977 e 1979, dois dos mais fecundos em novidades da indústria fonográfica dos clássicos ao longo da existência da coluna, o crítico festejou avanços neste sentido. Em sua coluna de 17 de maio de 1980, o crítico registra isso:

No mercado nacional de discos clássicos, a grande surpresa dos anos de 1978 a 1980 tem sido a verdadeira enxurrada de lançamentos de óperas completas, quase todas do repertório italiano. Em virtude do valor musical (e também material) desses álbuns, que grande interesse despertam em boa parte dos meus leitores, dediquei muitas crônicas à sua apreciação [...]. (CARO, 1980, p. 15)

Falar na ausência das óperas na íntegra no catálogo nacional nos leva a outra característica que fica evidente no registro operado por Herbert Caro: a utilização dos chamados *highlights*, abominados pelo crítico. Em 10 de agosto de 1974, na coluna intitulada *Gato-sapato*, aparece a apreciação do disco *Os clássicos mais populares do mundo*, da

Philips, em que Caro cria uma história hipotética sobre o sadismo de selecionar trechos de peças, descontextualizando-as. Ele diz duvidar que este seja o mecanismo mais apropriado para divulgar a música clássica. O mesmo aparece em 01 de junho de 1974, na coluna intitulada *Pecinhas e pedacinhos*, em que resenha o disco *Clássicos para milhões*, da Deutsche Grammophon, e fala dos esquiteamentos que geram os hits e subestimam a capacidade do ouvinte de apreciar um peça na íntegra. Chama a atenção que esse tipo de lançamento se prolifere especialmente nos anos de baixa da produção da indústria fonográfica, segundo os balanços de Caro. Além dos exemplos acima, de 1974, também em 19 de julho de 1969, na coluna *Só com receita médica*, o crítico brinca com a crise e aponta para o surgimento de “pílulas revestidas de açúcar”, discos como *2001, uma odisséia no espaço*, *O melhor do ballet* e *Temas românticos dos grandes concertos*. Percebe-se, assim, que os *highlights* podem ser recursos apelativos da indústria com vistas à venda a um público maior, não restrito aos iniciados, consumidores usuais dos discos clássicos.

Outras questões que envolvem a indústria fonográfica da música de concerto apontadas pela coluna *Os melhores discos clássicos* decorrem da necessidade da oferta permanente de novidades. Em 25 de março de 1972, por exemplo, Caro se volta para uma das estratégias que atendem a essa demanda da produção industrial: a arqueologia musical. Para o crítico, “há artistas que quase se especializaram em 'reestreas'” (CARO, 1972, p. 15). As prateleiras de arquivos e bibliotecas tornam-se um oásis em busca de peças nunca gravadas que possam ser ressuscitadas. Outro recurso seria *O conto da novidade*, retratado na coluna de 04 de maio de 1974: são as reedições com novas capas, que forjam a novidade. O problema principal, para Caro, seria o fato de cobrarem os mesmos preços, apesar de as gravações já estarem prontas e, provavelmente, com a qualidade sonora obsoleta: “o pobre do discófilo brasileiro tem de pagar os mesmos 40 cruzeiros pelo filé de novilho e pela paleta de vaca velha”. (CARO, 1974, p. 15)

Se a reedição pode ser um problema para Herbert Caro, também o é a sua falta, como se vê na crítica de 07 de agosto de 1971, intitulada *Ressurreição gloriosa*:

No Brasil, não somente os discos populares mas também os clássicos têm geralmente vida muito breve. Surgem no firmamento, iniciam e rapidamente terminam trajetórias luminosas, qual cometas, e em seguida desaparecem, sem deixar rastros, a não ser nas coleções de alguns melômanos felizardos. Sua tiragem, via de regra, é pequena. Quando estão coroados de êxito, esgota-se depressa, e a fábrica lançadora, como que aliviada do temor de um encalhe oneroso, nunca pensa numa reedição. E quando malogram, são

torrados, inexoravelmente, nas liquidações de saldos, e graças ao preço reduzido, quase sempre encontram compradores. Alguns anos após a sua aparição, nem sequer os atribulados lojistas se lembram deles. (CARO, 1971, p. 15)

A reclamação de Caro reflete sua preocupação com a venda dos discos clássicos. É o que fica evidente na atenção dada às contracapas, em geral merecedoras de um juízo próprio e tão importante que por vezes desmerece o lançamento na opinião do crítico. Na edição de 31 de julho de 1971, ele critica o descaso com as contracapas e a lógica segundo a qual, já que vende mal, não se faz propaganda: “antes de mais nada, o disco é uma mercadoria, e quem o lance deve ter interesse em sua promoção”. (CARO, 1971, p. 15)

A crônica da indústria fonográfica legada por Caro deixa ver um mercado no qual os discos das grandes gravadoras costumavam chegar com atrasos consideráveis, que implicavam obsolescência tecnológica do registro e das próprias interpretações. Com base nesse testemunho, o lançamento dos clássicos no catálogo brasileiro era mesmo um feito hercúleo, como o crítico-cronista nos indica na coluna *Palestrina e Lassus*, de 22 de maio de 1971:

Certamente, os fabricantes de discos conhecem o mercado brasileiro tão bem ou melhor do que eu. Sabem que as vendas de Mozart ou Beethoven jamais podem igualar as de Roberto Carlos. Se, apesar disso, se arriscam em aventuras no campo da música clássica, merecem a admiração que se deve a heróis. (CARO, 1971, p. 15)

Apresentado esse contexto que envolvia a indústria com a qual a coluna de Herbert Caro se relacionava, falta-nos compreender qual era o cenário musical local do qual ela emergia.

### **3.3 Formação do gosto e consolidação do campo da música no estado**

Para visualizar a gênese do campo musical no Rio Grande do Sul, Lucas (1980) distingue três fases: da primeira metade do século XIX até o final de 1870, período em que a música estava associada ao culto religioso e ao teatro, sem vida independente, sendo profissão das camadas mais desprovidas da população; de 1880 até 1890, quando houve uma expansão do amadorismo com o advento das sociedades de concerto organizadas pela classe dominante e pelos setores médios urbanos; e do final do século XIX ao início do XX, momento em que, através do contato com padrões importados, as classes dominantes se apropriam da música como profissão, guardando o diletantismo que as distingue das classes mais baixas.

A música vai, assim, aos poucos, ganhando autonomia. Caro (1975) relembra que na noite de inauguração do Theatro São Pedro, em 27 de junho de 1858, a parte instrumental ocupou lugar secundário. E isso perdurou ainda por algum tempo, adentrando o século XX: “[...] em 1901, a culta plateia porto-alegrense assistiu ainda a um programa híbrido, no qual se apresentaram diversos cantores, um bandolinista e, como atração especial, dois professores de esgrima num assalto à espada!” (CARO, 1975, p. 303) Um adendo, a partir deste alicerce, é que o principal teatro da história da música no estado nunca foi inteiramente reservado a esta linguagem artística. “Durante 115 anos, [o Theatro São Pedro] acolheu com a mesma hospitalidade espetáculos e realizações de toda espécie, desde apresentações de companhias dramáticas e líricas até convenções de partidos ou formaturas de estabelecimentos de ensino” (CARO, 1975, p. 302). O fato é que Porto Alegre nunca chegou a ter uma sala de concertos propriamente dita.

De todo modo, neste processo lento e gradual de independência da música em relação a outras manifestações artísticas, a prática amadorística teve papel fundamental, especialmente na formação de público. O amadorismo aqui é visto como um índice de educação refinada; tocar um instrumento, e mesmo ter gosto pela música, é um adorno. A ideia está alicerçada na noção romântica alemã do “enobrecimento do espírito” e funciona como forma de distinção da classe dominante em relação aos profissionais que exerciam a profissão de músico até então. (LUCAS, 1980) Trata-se de uma oposição entre a atitude desinteressada em relação à arte e a prática musical como fonte de sobrevivência, num paralelismo com o artesanato.

Esta mudança está ancorada na transformação socioeconômica que toma corpo ao longo da segunda metade do século XIX no Rio Grande do Sul. Este período assistiu à crise da pecuária e ao desenvolvimento da produção agrícola dos imigrantes alemães. Porto Alegre se torna ponto de escoamento desta produção e vê florescer uma classe média envolvida nessa atividade. Esse novo grupo social incorpora o valor do diletantismo como distinção da classe dominante e amplia o público consumidor da produção musical. (LUCAS, 1980)

Neste contexto, surgem as primeiras sociedades musicais amadoras. A primeira delas foi a Filarmônica Porto Alegrense, que atuou entre 1878 e 1893. Existiram também a Estudantina Porto Alegrense (1888) e o Instituto Musical Porto Alegrense (1896). A cidade de Pelotas, no interior do estado, sediou duas agremiações na década de 1890: o Club Beethoven e a Filarmônica Pelotense. Essas entidades eram dedicadas à prática musical diletante, mas

seus encontros também funcionavam como eventos sociais, festivos. (LUCAS, 1980)

No ano seguinte à sua constituição, o Instituto Musical Porto Alegrense seria transformado em Club Haydn. Este sobreviveu até o ano de 1968. Não apenas por seu longo período de existência, esta sociedade amadora também teve um percurso importante de distanciamento do caráter eclético e festivo de suas predecessoras, tornando-se uma orquestra estável, de cinquenta músicos, mais tarde predominantemente de origem alemã. (LUCAS, 1980) Apesar de ser composta por amadores, convidava profissionais eventualmente, quando fosse necessário e quando os fundos financeiros permitissem (CORTE REAL, 1984). Em seus estatutos, o Club Haydn propunha-se a cultivar a “música elevada”. Para Caro (1975, p. 306), “esse propósito foi cumprido fielmente por seus diretores e sócios até 1956, quando realizou o seu último concerto como entidade autônoma, antes de ser absorvido pela Sociedade Ginástica de Porto Alegre.”

Lucas (1980) entende que, na virada do século XIX para o XX, membros da classe dominante se tornam músicos profissionais: são os virtuosos, cultuados desde o início do século XIX na Europa. Eles são reconhecidos e respeitados, em um meio que tem o diletantismo como valor, em função de seguirem os parâmetros das companhias de ópera e de outros instrumentistas que se apresentavam no estado e viravam modelos. A aceitação do profissionalismo musical, assim, “não vai além do músico virtuose ou do compositor que arrebatava plateias e que exhibe, de preferência, um extenso currículo de estudos e atuações no velho mundo, tal como faziam os elementos que por aqui passavam” (LUCAS, 1980, p. 164).

Para efetivar a profissionalização musical nas classes dominantes, eram necessárias novas instituições de ensino. Os professores existentes atendiam pretensões amadoras e não podiam fornecer o diploma que legitimaria a formação.

Deste modo, a fundação do primeiro Conservatório de Música no estado, em 1908, integrando o “Instituto Livre de Belas Artes” (atual Instituto de Artes da UFRGS), vem concretizar esses objetivos. Organizado como sociedade particular mediante subscrição de ações, mas recebendo o apoio do governo do Estado, o ensino de música vai se basear tanto na imitação de valores de fora quanto recolher do amadorismo a sua concepção “ornamental” em relação à música. (LUCAS, 1980, p. 166)

A autora destaca que os cursos mais procurados do nascente Conservatório de Música do Instituto Livre de Belas Artes eram o piano, o violino e o canto, e isso indica o fascínio pelo virtuosismo – o professorado para cultivo diletante da música foi a alternativa para os

casos em que a primeira intenção não se concretizou. Os novos estabelecimentos de ensino similares ao pioneiro, que vão surgindo na capital e no interior, levavam consigo a marca do diletantismo. Outro fator que evidencia isso é a predominância, entre os alunos, do sexo feminino e do piano. Naquele momento, o estudo da música era ornamento, indicava um refinamento da educação das moças. (LUCAS, 1980) Como herança dessa gênese, podemos perceber ainda hoje que a formação para a prática de orquestra, que seria, digamos, o trabalho mais braçal e menos glamoroso, tem pouco espaço no projeto de ensino da instituição.

A experiência em Porto Alegre estimulou outras iniciativas no interior do estado. O Conservatório de Música de Pelotas foi fundado em 1918. Depois disso, outras escolas dessa linha foram instaladas em cidades como Bagé, Santana do Livramento, Uruguaiana e Rio Grande. De acordo com Lucas (2005, p. 19), essas iniciativas seguem o rastro do Instituto Nacional de Música, marco do ensino musical profissional, que “representa a concretização das teses republicanas de transformar o Brasil arcaico em uma grande nação pela via do progresso material, educacional e artístico-cultural.” Para a autora, as experiências de Porto Alegre e Pelotas funcionaram como laboratório da pedagogia musical moderna – em oposição ao subjetivismo romântico, na busca da racionalidade científica –, em virtude do contato que os professores aqui atuantes tinham tido com as novas tendências de pensamento europeias.

Para Caro (1975), houve uma profissionalização da vida musical no estado, de modo que os amadores foram perdendo espaço, mas a contribuição desses diletantes não pode ser menosprezada. Antes mesmo do colunista se estabelecer em Porto Alegre, no ano de 1935, esse processo estava em andamento nas instituições de ensino e latente no campo como um todo. Entre as décadas de 1920 e 1930, segundo o crítico musical, a vida musical local se intensificava.

Além do conservatório, existiam outras instituições de ensino ativas, como o Instituto Brasileiro de Piano (mais tarde Conservatório Mozart), do famoso professor João Schwarz Filho, pianista de formação europeia, que deixou seu posto no Instituto Livre de Belas Artes para fundar sua própria escola e formou uma geração de pianistas como Breno Blauth, Clodomiro Cáspar, Miranda Neto e Armando Albuquerque. Concertos e recitais tomavam os palcos do Theatro São Pedro e do Conservatório de Música, mas também espaços menos apropriados, de clubes e sociedades, como o Clube Caixeiral, a Sociedade Germânia, o Clube do Comércio e a Sociedade Turnerbund (hoje Sociedade de Ginástica de Porto Alegre). Os ingressos para os concertos e recitais eram adquiridos nas lojas especializadas no centro da

cidade, como o Bazar Musical, a Livraria Americana e a Casa Beethoven. A experiência desta última, que se instalou em julho de 1931 e durou pouco menos de um ano, nos ajuda a vislumbrar o momento por que passava a música no estado.

Mas o grande diferencial da Casa Beethoven, que a destacaria em relação às demais lojas de partituras e instrumentos, é oferecer um belo piano de meia-cauda e ampla sala para recitais e apresentações diversas. Foi isto que fez com que sua sala de concertos – chamada na imprensa de Sala ou Salão Beethoven –, aparecesse quase que diariamente na coluna “Notas de Arte”, do Correio do Povo, e na coluna “Artes e Artistas”, do Diário de Notícias, ao lado de resenhas e notícias musicais do Theatro São Pedro e do Conservatório de Música, entre outras. Marcante é ver que, aos poucos, a Sala Beethoven vai ocupando totalmente esses espaços na imprensa. Em alguns dias, as colunas, de alto a baixo, falam unicamente das atividades da Casa Beethoven, anunciando o programa do dia, comentando o programa anterior e divulgando o programa futuro. (SIMÕES, 2008, p. 77)

O responsável pela programação musical da Sala Beethoven era o professor Tasso Corrêa (1901-1977), do Conservatório de Música. Há quem diga que ele foi o idealizador desse espaço. Simões (2008, p. 82) interpreta que havia uma troca entre o proprietário, Arthur Pizzoli, que viabilizara financeiramente a ideia, e Corrêa, “elo de ligação de Pizzoli com um 'mundo' talvez desconhecido a ele, o mundo dos músicos”. Para compreender o significado da atuação de Tasso Corrêa para o campo da música na época, é importante lembrar que, pouco mais tarde, em 1933, ele seria temporariamente expulso do conservatório depois de seu discurso em uma solenidade de formatura. Sua fala escancarava a tensão existente entre músicos profissionais e amantes da música dentro da instituição em que as decisões técnicas e administrativas eram tomadas pelos médicos, advogados, engenheiros e comerciantes dirigentes. Em seu estudo sobre a consolidação do sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul, Círio Simon (2003, p. 208) entende a atitude de Corrêa como uma “defesa intransigente das condições de autonomia da arte”.

A Casa Beethoven participa desse processo de independização da música no sistema artístico-cultural gaúcho. Além do grande número de concertos realizados em seu curto período de existência – sempre com apresentações orais introdutórias à música que seria executada, no intuito da formação de público –, houve também um incentivo à união da comunidade musical. Cerca de um mês depois de sua inauguração, a loja promoveu um encontro de músicos, professores, jornalistas e outros agentes do campo cultural, que foi precedido por discurso do crítico Miranda Neto (1903-1988), o qual pregava a necessidade da



cooperação coletiva, na criação de grupos corais e de câmara, por exemplo. Com o afastamento de Tasso Corrêa no ano seguinte, a sala de concertos encerra suas atividades. A Casa Beethoven seria transferida para a Galeria Chaves, também no centro da cidade, “local de consumo elegante, ao lado de outras lojas e estabelecimentos comerciais – provavelmente com outro proprietário” (SIMÕES, 2008, p. 102-103).

Ainda na década de 1930, é fundada outra instituição fundamental no processo de formação do campo musical: o Orfeão Rio-Grandense. A ele, de acordo com Caro (1975, p. 327),

durante longos anos, coube um lugar de destaque na vida musical de Porto Alegre, inicialmente, porque dava aos amadores da Capital gaúcha e, em especial, aos vocalistas, a almejada oportunidade de exibirem-se publicamente, e mais tarde como organizador de concertos de famosos artistas estrangeiros.

A agremiação, sob regência do maestro Leo Schneider (1910-1978), ganha notoriedade com suas temporadas líricas no Theatro São Pedro, em que montava óperas como *Tosca*, *La Bohème*, *Rigoletto*, *Cavalleria Rusticana*, *Madame Butterfly* e *Il Trovatore* (CORTE REAL, 1984). O sucesso dessa experiência deixava latente a demanda por um orquestra profissional no estado.

Em 1941, é fundada a Sociedade Rio-Grandense de Música de Câmara. Tinha como antecedente o Conjunto Oficial de Música de Câmara do Instituto de Belas-Artes, que vinha se apresentando pela cidade, com entrada franca e sem remuneração dos instrumentistas. Tentou-se financiamento oficial, mas se conseguiu apenas a oficialização da entidade junto ao Theatro São Pedro, ainda sem remuneração dos músicos. Uma forma de ressarcimento financeiro pelo empenho dos instrumentistas, no entanto, foi obtida através da transmissão, pelos estúdios da Rádio Sociedade Gaúcha, de concertos com repertórios mais acessíveis. A rádio, que era patrocinada por estabelecimentos comerciais porto-alegrenses, repassava o valor dos anúncios para os integrantes da orquestra de câmara. (CORTE REAL, 1984)

O surgimento de uma versão primitiva da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) deu-se em 1949, como braço do Orfeão Rio-Grandense. Em seus estatutos, definia como objetivo “espiritualizar as massas trabalhadoras e os menos favorecidos pela fortuna” (apud CORTE REAL, 1984, p. 106), o que remete ao ideal civilizador que advém da concepção das classes dominantes da música como ornamento apontada por Lucas (1980). A orquestra

estreou em 23 de março de 1950, no Theatro São Pedro, sob regência do maestro húngaro Pablo Komlós, que acompanharia a instituição por quase trinta anos.

Em função de um desvio de verbas para o Orfeão Rio-Grandense, a primitiva Orquestra Sinfônica de Porto Alegre se extingue logo em seguida. No entanto, vinte dias depois, é retomada, de modo independente, em reunião na qual estavam presentes nove fundadores da formação anterior e ainda outros tantos que foram agregados, entre os quais, o tradutor Herbert Caro – que, à época, ainda não iniciara suas atividades como crítico musical. A OSPA terminou seu primeiro decênio de existência enfrentando problemas financeiros. Em 1964, o então presidente da entidade Moysés Vellinho mostrava-se preocupado com o agravamento da situação, entendendo que os baixos salários e a impontualidade no pagamento dos músicos afetava seu rendimento no conjunto. Naquele ano, a orquestra transforma-se em fundação, por meio do decreto estadual 17.173, passando a estar subordinada diretamente ao governado estadual. (CORTE REAL, 1984).

A orquestra era formada por músicos profissionais e alguns poucos amadores. Para Corte Real (1984), “os concertos realizados [...], desde sua primeira fase, mantiveram feição artística digna de apreço, salvo raras exceções em que a preocupação de eletrizar o público foi sobreposta à sensatez.” Exemplo disso seria a montagem da ópera *Aida*, de Giuseppe Verdi: levava ao palco leões enjaulados e outros animais do circo que estava em temporada na capital gaúcha – fato bastante condizente com a prática híbrida do século XIX, na raiz do campo musical gaúcho. Corte Real (1984) também chama atenção para o lugar secundário ocupado pela música contemporânea na programação da orquestra – questão que se mantém e é motivo de críticas pela comunidade interessada até o século XXI.

A coluna *Os melhores discos clássicos*, nesse contexto, quando surge, no final dos anos 1950, tem como berço uma cena musical movimentada, contando, inclusive, com uma orquestra sinfônica profissional. Desde as décadas de 1920 e 1940, antes do transporte aéreo, Porto Alegre já recebia as celebridades internacionais da música de concerto em função da privilegiada posição de cidade portuária. Naquele momento, ainda, havia a vantagem de que os artistas eram obrigados a ficar vários dias na cidade, repetindo suas performances, à espera do navio que ia a Santos ou a Montevideu-Buenos Aires. “Desta forma, o público gaúcho tinha a felicidade de ouvir os Rubinstein, Backhaus, Brailowsky, Manén, Friedman e outras *vedettes* diversas vezes no decorrer da mesma semana” (CARO, 1975, p. 315). Trazer esses artistas, no entanto, envolvia altos custos. Na década de 1940, a competição acirrada entre a

Associação Rio-Grandense de Música e a Pro Arte<sup>23</sup> pelo mérito de trazer músicos reconhecidos para cá intensificou a agenda musical da cidade.

A posição geográfica estratégica de Porto Alegre, entre os pólos culturais Rio de Janeiro-São Paulo e Montevideú-Buenos Aires, rendeu frutos com a viabilização do tráfego aéreo: “um concerto na Capital gaúcha exigia apenas um pernoite” (CARO, 1975, p. 307). Os principais nomes promovidos pela indústria fonográfica mundial passaram por aqui, entre eles, apenas a título de exemplo, o violonista espanhol Andrés Segovia e os pianistas Cláudio Arrau (chileno), Arthur Rubinstein (polonês), Wilhelm Backhaus e Wilhelm Kempff (alemães). A década de 1950 foi pródiga neste sentido. Referindo-se à agenda do Theatro São Pedro, principal casa a abrigar esses espetáculos, Caro (1975, p. 360) arrisca dizer que “a temporada de 1951 poderia rivalizar com a de grandes centros musicais da Europa e dos Estados Unidos”.

Em 1962 ocorre o momento que Caro (1975) considera o mais importante da história do Theatro São Pedro, na passagem por Porto Alegre do compositor e professor alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), radicado no Brasil, que trouxe a orquestra de câmara da Universidade Federal da Bahia para executar toda a *Arte da Fuga*, obra seminal de Johann Sebastian Bach. Na plateia, Caro (1975, p. 379) observava algo raro em nosso meio: “pessoas com a partitura na mão, a acompanharem atentamente a procissão das fugas”. E não há dúvidas sobre o papel da fase amadorística para a formação deste público frequentador da cena profissionalizada.

A prática da música antiga também ganha espaço na cidade naquele momento, acompanhando a tendência internacional da performance histórica, como veremos mais adiante, na coluna de Caro. Em 1969, é institucionalizado o Conjunto de Câmara de Porto Alegre, grupo que teve atuação expressiva na história da música no Rio Grande do Sul, mantendo-se em atividade até o ano de 2006. Esta formação descendia de trabalhos que

---

<sup>23</sup> Instituição cultural fundada em 1931, em São Paulo. Naquele momento, expandia sua atuação pelo sul do país. O momento mais efervescente de suas atividades em Porto Alegre deu-se a partir de 1960, com a chegada de Eva Sopher à cidade. Ela, que trabalhara com o fundador da entidade, Theodor Heuberger, no Rio de Janeiro, assumiu a produção local da Pro Arte e revitalizou sua atuação no estado gaúcho. Desde o primeiro ano em que Eva aqui se estabeleceu, o público porto-alegrense ganhou grandes temporadas anuais de concertos, até 1983, quando ela passou a se dedicar inteiramente à fase final da reconstrução do Theatro São Pedro. Ao longo desse período, por aqui passaram nomes ilustres do cenário internacional da música, como Pierre Fournier, Jean Fonda, Narciso Yepes, Maurício Kagel, I Musici, Salvatore Accardo, Meninos Cantores de Viena, Orquestra Sinfônica de Israel sob regência de Zubin Mehta, por exemplo. (HOHLFELDT, 1991). Eram artistas que também figuravam, àquela época, na coluna de Herbert Caro, o que não é fruto do acaso: Eva Sopher (2010) informa que se baseava na opinião de Caro publicada no Correio do Povo, assim como em juízos de outros críticos, para programar os concertos da Pro Arte.

vinham sendo realizados desde 1955, quando surgiu o Coral de Câmara da Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul (ainda não federalizada), sob regência de Madeleine Ruffier, dedicado à música renascentista europeia e à música contemporânea brasileira. Dez anos depois, Ruffier cria também o Madrigal da UFRGS, que se volta à música medieval dos séculos XII, XIII e XIV. Esses dois trabalhos, portanto, antecedem a fundação, em 1966, por Isolde Frank, do Quarteto de Flautas Doces da UFRGS, que se transformaria em Conjunto de Câmara de Porto Alegre e, com o falecimento de Ruffier em 1973, incorporaria o Madrigal. O grupo dedicava-se a um criterioso processo de pesquisa para recriar no século XX a música antiga e importava ou encomendava a reconstituição de instrumentos de época. (GOIDANICH, 2010)

Este período da história musical do Rio Grande do Sul assiste em 1966 à estreia de *Pierrot Lunaire*, obra-prima de Arnold Schoenberg (1874-1951), do início do século, pelas mãos de um conjunto alemão liderado pelo violinista Gerhard Seitz e com o pianista Leonard Hokansen (CARO, 1975); e ainda serve de berço para os Seminários Internacionais de Violão, promovidos pelo Liceu Musical Palestrina, que ganharam edições anuais entre 1969 e 1982, idealizadas e coordenadas por Antônio Crivellaro (WOLFF, 2008).

A produção da música eletroacústica no Rio Grande do Sul, entretanto, só veio a se consolidar mais tarde – e isso se refletirá na recepção de Herbert Caro aos discos que registravam as criações estrangeiras na área, como veremos no próximo capítulo. Entre 1979 e 1981, o pioneiro compositor Frederico Richter, então professor da Universidade Federal de Santa Maria, teve contato com a novidade durante seu pós-doutorado no Canadá. Pela dificuldade de acesso a equipamentos na época ainda muito grandes e caros, o compositor interrompeu sua prática quando voltou ao Brasil. A experiência prosseguiu com Eduardo Reck Miranda, que fundou em Porto Alegre o Tupiniqarte, laboratório com condições tecnológicas precárias, ao lado de Moysés Lopes Filho. Mas na década de 1980 a música eletroacústica ainda era algo bastante alternativo na cidade, circulando entre estudantes, professores universitários e intelectuais. Em 1993, Eloy Fritsch e Rosa Viccari criaram o Laboratório de Computação de Música da UFRGS, que dez anos depois tornou-se Centro de Música Eletrônica da UFRGS, hoje grande polo de formação nessa área no estado. (FREITAS, 2009)

O Correio do Povo dialogou com essa formação do campo musical. Desde o princípio, o jornal dedicava especial atenção à cultura. Primeiro, por seu próprio envolvimento com o sistema artístico-cultural. O depoimento do crítico Aldo Obino (2002, p. 20) dá uma dimensão

disso quando lembra que o jornal mantinha uma galeria de arte e um piano dentro de suas instalações: “Todo artista que se apresentava em Porto Alegre passava na sala do piano [do Correio do Povo] antes de ir para o [Theatro] São Pedro”. No ano de 1967, o jornal teve participação decisiva na campanha, propagada em suas páginas, de Eva Sopher, à frente da Pro Arte, para a compra de um piano Steinway a ser instalado na Assembleia Legislativa e, posteriormente, transferido para o Theatro São Pedro quando sua reforma estivesse concluída (HOHLFELDT, 1991). À época de estreia de *Os melhores discos clássicos*, o Correio do Povo até mesmo veiculava aos domingos partituras para cantar.

No âmbito que interessa especialmente este estudo, a publicação desenvolveu forte tradição de crítica musical erudita. Ainda de acordo com as lembranças de Obino, o primeiro foi Olinto de Oliveira – médico e fundador do Club Haydn, do Instituto de Belas Artes, da Faculdade de Medicina e da primeira Academia de Letras do Rio Grande do Sul –, que já atuava em 1895, ano de inauguração daquele impresso. Depois, seguiram-se Leonardo Truda, Fábio de Barros, Paulo Gouvêa, Miranda Neto, Maria Abreu e Paulo Antônio, além do próprio Obino (que também escrevia sobre teatro e as artes plásticas), de Caro e dos mais recentes Bruno Kiefer, Celso Loureiro Chaves, Flávio Oliveira.

O *Caderno de Sábado* também abrigava em suas páginas textos de professores e instrumentistas ativos na cena musical da cidade, como Zuileka Rosa Guedes, Hubertus Hofmann e Nicolau Richter. Artigos do crítico carioca Eurico Nogueira França eram publicados com recorrência, especialmente durante as férias de Herbert Caro e sua coluna. Na estreia do suplemento, em 30 de setembro de 1967, *Os melhores discos clássicos* dividia a página com a coluna *Um esboço para a história da música*, assinada por Maria Abreu, que pretendia ser uma contribuição para a iniciação musical de leigos.

Tanto Herbert Caro, com sua proposta de instigar o gosto pela música de concerto por meio do estímulo à escuta de discos, quanto Maria Abreu participam do ideal enciclopédico de formação do leitor identificado por Cardoso (2009) na gênese do *Caderno de Sábado* (1967-1981) do Correio do Povo. O suplemento se propunha a oferecer abordagens das letras, das artes e das humanidades, combinando atualidade e memória, para o “lazer inteligente” do final de semana do leitor. Abrigava nomes importantes da intelectualidade local, que reforçavam o prestígio já possuído pelo diário. Em seus pouco mais de treze anos de existência, tornou-se colecionável e chegou a ser Prêmio Jabuti de melhor suplemento cultural. Atuou como incentivador da produção cultural da cidade e, ao mesmo tempo, como

formador do público porto-alegrense. (CARDOSO, 2009).

*Os melhores discos clássicos* nasceu, portanto, no âmago deste contexto de consolidação e profissionalização do campo musical. Podemos depreender que atuou na formação do público que frequentava as atividades da orquestra sinfônica da cidade e uma agenda de concertos repleta de nomes internacionais, incentivando o acesso à música de concerto por meio dos lançamentos da indústria fonográfica em expansão no Brasil, dentro do espaço jornalístico e, logo, de mediação, de maior alcance no estado e grande legitimidade junto ao sistema artístico-cultural local. Passaremos a investigar agora que tipo de conteúdos eram direcionados a seus leitores.

## 4 OS MELHORES DISCOS CLÁSSICOS

Neste capítulo vamos, enfim, nos debruçar sobre a coluna *Os melhores discos clássicos*, no intuito de identificar alguns dos conteúdos propagados ao longo de seus mais de vinte anos de publicação semanal no Correio do Povo. O objetivo é compreender como se coloca o intuito de formação do gosto musical na coluna. Buscaremos perceber, por um lado, quais as informações e os valores utilizados por Herbert Caro para instigar o leitor a escutar música de concerto e prepará-lo para tanto, e, por outro lado, mapear as estratégias cronísticas mobilizadas para aproximar o ouvinte leigo desse universo socialmente tido como de difícil penetração.

### 4.1 Quadro metodológico

Para alcançar os objetivos deste estudo, utilizamos a análise de conteúdo (AC) como método e a análise categorial temática, conforme classificação de Bardin (1977), como técnica. A definição deste método por esta autora indica um caminho pertinente para nosso trabalho. Para ela, a AC é:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações, visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens. (BARDIN, 1977, p. 42)

Assim como a AC, o foco deste trabalho está no âmbito da mensagem. E, para compreender de que maneira se configura a intenção de instigar o gosto do leitor na coluna de Herbert Caro, entendemos ser coerente a adoção da postura do “detetive”, como propõe Herscovitz (2007, p. 127) em relação aos pesquisadores que utilizam esta metodologia, em função de estes também perseguirem pistas sobre os significados explícitos ou implícitos de uma narrativa jornalística, “expondo tendências, conflitos, interesses, ambigüidades ou ideologias presentes nos materiais examinados”.

Para ir além desses indícios, no entanto, o trabalho científico segue com a sistematização dessas informações e uma lógica de interpretação. Para Bardin, a especificidade da AC está nas proposições de caminhos neste sentido, que passam pela descrição e análise da superfície dos textos e pela posterior dedução lógica dos fatores que determinam as características verificadas. Aqui, por exemplo, no presente estudo, a AC atuaria tanto no nível horizontal das estruturas semânticas quanto no sentido vertical da dedução de estruturas sociológicas.

Na percepção de Fonseca Jr. (2006), embora a AC seja considerada uma técnica híbrida atualmente, ela pode pender mais para o lado quantitativo ou para o qualitativo, conforme a ideologia e os interesses do pesquisador. No caso deste estudo, acreditamos que a análise quantitativa não seria adequada aos objetivos propostos, já que nos ateremos à dimensão qualitativa, em favor da profundidade e em detrimento da abrangência.

Tendo em vista que a AC é um conjunto de técnicas de análise das comunicações, em amplo sentido, os procedimentos podem ser bem diversos, adaptando-se aos objetivos do pesquisador e ao material a ser estudado. Bardin (1977) indica um percurso comum de organização objetiva da análise que se deve percorrer. Este se divide em pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação. A primeira parte desse processo subdivide-se em outros três momentos: a leitura flutuante, a escolha dos documentos (que deve obedecer às regras da exaustividade, representatividade, homogeneidade e pertinência), a formulação das hipóteses e dos objetivos, a referenciação dos índices e a elaboração de indicadores e a preparação do material. O processo segue com a codificação, a categorização e a inferência.

Para a presente pesquisa, restringimos nosso *corpus* de análise ao período em que *Os melhores discos clássicos* esteve inserida no *Caderno de Sábado* (1967-1981) do Correio do Povo, por ser inviável, no tempo disponível, a análise dos mais de vinte anos de publicação praticamente semanal da coluna. Além disso, julgamos que, em função da importância do suplemento, este tenha sido o momento de maior visibilidade da coluna.

Mesmo assim, este universo de mais de dez anos de publicação é muito grande. A solução encontrada, então, foi a utilização de uma amostra composta de todo o período, para que se garantisse a representatividade do estudo. Para construção de nossa amostra, foram eleitas duas colunas de cada ano em que o suplemento foi publicado nos doze meses (de 1968 a 1980), o que exclui 1967 (que começou em 30 de setembro) e 1981 (que teve apenas duas



edições do *Caderno*, no mês de janeiro, nas quais não constam textos de Herbert Caro).

No total, analisamos 26 colunas (duas colunas x treze anos), escolhidas de forma não probabilística, a partir de nossas categorias de análise. Após a leitura flutuante das 466 edições, em visitas ao Museu da Comunicação Hipólito José da Costa e ao Arquivo Público Moysés Vellinho, e o manuseio do espólio de Herbert Caro, doado ao Departamento de Memória do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, criamos as categorias, com base na intimidade adquirida com o objeto e em nosso problema de pesquisa. A categorização se organizou em dois grupos. No âmbito das frentes de atuação do crítico que pretende instigar o gosto pela música de concerto, foram eleitas as seguintes categorias: *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*.

As colunas que formam nossa amostra foram selecionadas tendo como critério seu potencial em fornecer informações a respeito das categorias de análise, ou seja, elegemos aquelas que mais podiam nos ajudar a dar respostas às problematizações deste estudo. É evidente no conjunto um grau de repetição significativo, visto que optamos pela semelhança e evitamos as exceções, buscando uma maior propriedade do conhecimento produzido sobre o objeto de pesquisa. Nossa amostra é constituída pelas seguintes edições: *Uma andorinha*, de 30 de março de 1968; *O cravo bem terminado*, de 06 de abril de 1968; *Bach à la Moog*, de 11 de outubro de 1969; *A “décima” de D.S.C.H.*, de 10 de maio de 1969; *O maestro e a fase 4*, de 11 de julho de 1970; *Paixão por Paixão*, de 21 de novembro de 1970; *O jovem Mendelssohn*, de 21 de agosto de 1971; *O superdisco*, de 28 de agosto de 1971; *Os Concerti Grossi de Handel*, de 28 de outubro de 1972; *Em tempo*, de 23 de dezembro de 1972; *Música? Sim ou não?*, de 04 de agosto de 1973; *O suprasumo*, de 01 de setembro de 1973; *Boulez rege*, de 06 de abril de 1974; *Cordas de cá e de lá*, de 07 de dezembro de 1974; *Lulli ou Lully*, de 25 de outubro de 1975; *Profetas em sua terra*, de 15 de novembro de 1975; *O tesouro dos tesouros*, de 06 de novembro de 1976; *Ufanismo musical*, de 20 de novembro de 1976; *O anel do Nibelungo*, de 04 de junho de 1977; *Entre “clássico” e “pop”*, de 16 de julho de 1977<sup>24</sup>; *Idade e grandeza*, de 16 de setembro de 1978; *Szidon toca brasileiros*, 23 de setembro de 1978; *Quantas saudades!*, de 09 de junho de 1979; *6 vezes Pavarotti*, de 18 de agosto de

<sup>24</sup> A edição do *Caderno de Sábado* de 16 de julho de 1977 circulou com o mês errado. Por isso, na imagem da coluna anexada a este trabalho, veremos a data 16 de setembro de 1977.

1979; *Pagano e outros*, de 07 de junho de 1980; *Purismo ou tradição*, de 25 de julho de 1980.

### 4.2 Características gerais da coluna

Como vimos anteriormente, *Os melhores discos clássicos* estreou na página 28 (seção Reportagem) do Correio do Povo em 22 de fevereiro de 1959. Na época, circulava aos domingos, ao lado da página feminina. Em 30 de setembro de 1967, quando foi publicado o primeiro exemplar do *Caderno de Sábado*, a coluna transferiu-se para o novo suplemento. Em geral, não era publicada nos meses de janeiro e fevereiro, quando o crítico tirava férias, circulando, assim, durante dez meses por ano.

Figura 4 – Formatação inicial da coluna *Os melhores discos clássicos*.



Desde o princípio, sua formatação física consistia em um box vertical, medindo

35,5cm x 10cm, no canto da página (ver Figura 4). Não figurava sempre na mesma página (ainda que, dentro do *Caderno*, em geral, estivesse nas de número 13 ou 15), mas, na maioria das vezes, ocupava as ímpares. Como observa Travancas (2001), há uma prevalência do lado direito no jornal, em função da visibilidade e do acesso à leitura, o que confere mais importância ao espaço ocupado pelos textos de Herbert Caro. Algumas vezes se pode ver a coluna diagramada em uma página inteira ou mais. Em nosso recorte, as exceções são *O tesouro dos tesouros*, de 06 de novembro de 1976, que ganha uma página, e *O anel do Nibelungo*, de 04 de junho de 1977, que ocupa uma página e dois quintos da vizinha. A partir de 02 de agosto de 1980, a diagramação mudou. O box se transformou em um quadrado de 20,5cm x 16cm (ver Figura 5), o mesmo formato que a coluna *H*, de Mario Quintana, costumava ter na página 02 do suplemento, posto em que *Os melhores discos clássicos* passou a figurar nos últimos dois meses de sua publicação no *Caderno de Sábado*.

**Figura 5** – Formatação da coluna *Os melhores discos clássicos* no período final.



Em linhas gerais, mas com pequenas variações, a coluna de Caro tem uma

configuração minimamente constante. Como se nota a partir da Figura 4 (formatação predominante), é formada por um cabeçalho com a cartola *Os melhores discos clássicos*, seguida do título daquela edição e da assinatura do autor, Herbert Caro. Há sempre a reprodução da imagem da capa de um dos discos em apreciação, que pode vir acima ou abaixo do corpo do texto. Este inicia com uma introdução (breve ou estendida), na qual o colunista busca explicitar o mote daquela edição, ou seja, a ideia que une os discos em apreciação, muitas vezes consistindo em um desdobramento do título; segue com um núcleo onde fornece informações sobre a obra, o compositor e os intérpretes, além de mapear a novidade da gravação no catálogo; depois, muitas vezes, compartilha uma descrição de suas impressões de escuta servindo como guia para o ouvinte iniciante; e finaliza com rápida avaliação.

O gancho está nos lançamentos da indústria fonográfica – ainda que, algumas vezes, Caro se desprenda desse critério jornalístico de atualidade para falar até mesmo de discos já esgotados (isso não acontece em nossa presente amostra, mas foi verificado ao longo da leitura do universo de pesquisa). Devido às oscilações do mercado dos clássicos, nos anos de baixa se encontram edições inteiramente dedicadas à reflexão sobre a questão da música de concerto dentro da indústria fonográfica, as dificuldades de venda e a falta de promoção, por exemplo. Em tempos de alta, há exemplares em que o crítico se debruça sobre vários discos em uma mesma coluna (nestes casos, a estrutura do texto é bastante alterada, e o crítico privilegia a avaliação breve).

A seleção dos discos, como o colunista afirma desde a primeira edição, tem como critérios básicos o valor das peças, da interpretação e da qualidade técnica. O objetivo maior, anteriormente apontado, é a formação e manutenção do gosto do leitor pela música de concerto. A partir de agora, vamos apresentar o resultado de nossa análise a respeito de como se configura esse ideal na crítica de Caro.

### **4.3 O que ouvir**

**O repertório que, segundo *Os melhores discos clássicos*, o leitor deve ouvir circula predominantemente pela tradição da música de concerto europeia, em especial a dos**

**séculos XVIII e XIX**, mas também retrocede, em nosso *corpus*, até Giovanni Gabrieli (1555/1557-1612) e Jean-Baptiste Lully (1632-1687), e visita seus contemporâneos. Este percurso é conduzido pela produção de compositores que constituem o cânone da música ocidental – com ênfase, no conjunto de edições analisadas neste trabalho, em Ludwig van Beethoven (1770-1827) e Johann Sebastian Bach (1685-1750); este ganha especial destaque na edição de 06 de novembro de 1976, ocupando página inteira em função da importância dada por Herbert Caro às duas caixas lançadas pela Deutsche Grammophon com as obras-primas do “chante de São Tomás”, como o crítico costumava se referir ao compositor.

Trata-se de uma seleção baseada no gosto de Caro, mas também leva em conta aquilo que o colunista julgava mais atraente para o iniciante, tendo em vista seu ideal de angariar novos ouvintes para a música de concerto. Na visão do crítico, tratava-se de um terreno onde se devia adentrar aos poucos, começando por um repertório que não apresentasse maiores rupturas com a sonoridade a que o ouvinte está acostumado. Esse pensamento é percebido em nosso recorte na associação recorrente entre o belo e a música melodiosa – a mais conveniente ao principiante no entendimento do colunista.

Acho que ele deveria escolher preferencialmente obras tonais, insinuantemente melodiosas ou acentuadamente rítmicas, evitando as mais complicadas, mais “pesadas”. Música clássica é uma língua que se aprende aos poucos. Assim como nenhum estudante de inglês ou italiano tentará no primeiro ano ler Shakespeare ou Dante no idioma original, o calouro de música “fina” não deverá iniciar sua discoteca com os últimos quartetos de Beethoven ou seus congêneres de Bártok e Schönberg, por mais que fascinem o “melômano” traquejado. (CARO, 1983, p. 13)

Por isso, outra base para a seleção do repertório apresentado na coluna é o conhecimento que Herbert Caro afirma ter, ao longo de todo o período de publicação da coluna, das preferências de seus leitores e do público porto-alegrense. Não por acaso, então, vai ao encontro do que se pode imaginar ser a escuta mais habitual para o público local à época. Em relação aos programas da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, principal instituição musical em atividade no estado na década de 1960, Corte Real (1984) criticava a predominância de composições dos séculos XVIII e XIX, em detrimento de peças contemporâneas, que ficavam em segundo plano – isso sem falar na produção dos conterrâneos.

Os resultados em relação ao repertório contemplado não se devem inteiramente ao

gosto do crítico ou do público porto-alegrense, pois o alicerce de *Os melhores discos clássicos*, o gancho que motiva cada edição, está nos lançamentos da indústria fonográfica e, portanto, depende das escolhas internas à lógica comercial. Sendo assim, apesar da explícita inclinação do crítico para a música de câmara – assim como para os solos, especialmente com vistas à adequação do volume sonoro dessas obras para a escuta na intimidade do lar, como se verá mais adiante –, figuram nesse recorte muitas sinfonias e concertos. É também a determinação da produção industrial e sua necessidade de ampla vendagem que implica a primazia da música europeia, em detrimento da nacional, tão valorizada por Caro, como veremos mais adiante.

O território da coluna é o da música tonal, desde *O cravo bem temperado* – obra em que Bach opera a demonstração das infinitas possibilidades de exploração da tonalidade através da modulação, ainda na primeira metade do século XVIII (BEAUSSANT, 1997) – até os neoromantismos do século XX, por exemplo. É a afirmação do som em oposição ao ruído (WISNIK, 1989). Entretanto, também fica indicado – ainda que sejam mais recomendáveis para o ouvinte experiente, visto que muitas vezes pregavam rupturas e agregavam o ruído à música – que **o leitor deve ouvir algumas obras da produção contemporânea**.

Em 11 de outubro de 1969, na edição intitulada *Bach à la Moog*, Herbert Caro recomenda ao leitor a escuta do disco *Switched-On Bach*, em que Wendy (na época ainda Walter) Carlos (1939-) realiza versões eletrônicas de Bach, em função do valor histórico que a experiência viria a ter, mas adverte: “não passa de uma fascinante curiosidade”.

Escutem este disco, que certamente um dia terá valor histórico. Mas, não pensem que aquilo que se houve seja Johann Sebastian Bach! É apenas “Switched-On Bach”, e um “Terceiro Brandenbúrguês” no qual o canto triunfal das cordas é substituído por uma sonoridade de órgão elétrico, vagamente parecida com a de um conjunto de sopros reforçado por um super-cravo, não passa de fascinante curiosidade. (CARO, 1969, p. 15)

Caro apresentava ao público porto-alegrense a “moda” da música eletrônica. *Switched-On Bach* veio a desempenhar papel importante na popularização dos sintetizadores Moog que, por sua vez, difundiam os experimentos com os meios eletrônicos realizados desde o final da década de 1940. Primeiro a música concreta do francês Pierre Schaeffer (1910-1995), depois a combinação dela com o som sintetizado pelo alemão Karlheinz Stockhausen (1928-2007) marcaram esse processo que ampliava o conceito de música, catalizando um movimento iniciado pelas vanguardas do início do século XX. A novidade eletrônica ainda era recebida

com estranhamento. Como observa Fritsch (2008, p. 61), “[...] o som do Moog invadiu o mundo da música na década de 1960, anunciando uma sonoridade futurista e cheia de novos timbres, antes nunca ouvidos”.

Na coluna de 04 de agosto de 1973, intitulada *Música? Sim ou Não?*, o crítico diz que as composições de música eletrônica apresentadas no Concurso Internacional de Música Eletrônica, em Dartmouth, nos anos de 1969 e 1970, que compunham o segundo disco apreciado na edição, não atendiam ao que ele compreendia como música:

Correndo o risco de ser um dia citado numa antologia de “Besteiras de 1973”, admito que só consegui identificar estalos, mios, estertores, arrotos, gemidos, além de certos ruídos francamente indecentes. Mas, em face do alto custo do equipamento eletrônico e da complexidade de seu manejo, ninguém terá a coragem de afirmar que qualquer criança de seis anos faz coisa igual. Pelo menos neste pormenor os compositores levam vantagem sobre os pintores... (CARO, 1973, p. 15)

Ao contrário, era agradável ao ouvido do colunista o primeiro disco recomendado na coluna, um registro da *Sinfonia*, de Luciano Berio (1925-2003) – composição de 1968 que, apesar de partir de uma forma tradicional e utilizar instrumentos acústicos, não soa nada convencional. Depreende-se de sua avaliação da obra que, mesmo sendo produção contemporânea, mantinha uma preocupação com a comunicabilidade da música, a qual vinha sendo perdida na postura de isolamento social de determinados projetos estéticos e no hermetismo de novas práticas composicionais.

O fato de o crítico ocupar o espaço de sua coluna com peças eletrônicas que entendia não ser música, apenas ruído, sons ordinários do cotidiano, indica sua preocupação em colocar o leitor em contato com as vanguardas, mesmo aquelas que iam de encontro a seu gosto pessoal. Até porque, como ele mesmo afirma, sua opinião poderia vir a figurar na hipotética antologia “Besteiras de 1973”: “o perito de hoje facilmente se tornará o burro de amanhã”. O esforço parece ser o de inserir o principiante nas discussões sobre o alargamento do conceito de música a partir das rupturas instauradas desde o princípio do século XX.

Ainda em relação à coluna de 04 de agosto de 1973, ela já expunha em sua introdução um crítico que, intrigado com essas mudanças, põe-se a trilhar um caminho de questionamento das definições de música similar – é interessante notar – ao do canadense R. Murray Schafer (1933-), criador do termo “soundscape” (paisagem sonora), em *O ouvido*

*pensante*.<sup>25</sup> O ex-dicionarista da Editora Globo começa relativizando a definição do Aurélio, segundo a qual música é a “arte ou ciência de combinar os sons de maneira agradável ao ouvido”. “Ao ouvido de quem?”, Caro (1973, p. 15) pergunta. Prossegue revendo o conceito da enciclopédia alemã Brockhaus, de 1955, segundo a qual música envolve “modificação da altura dos tons” ou “consonância de vários tons”, e “a ordem temporal, o ritmo, é indispensável e pode, por si só, ser considerado criação musical.” O crítico contraria essa formulação lembrando que a música dos anos 1950 não se preocupa em agradar o ouvinte e dispensa a tonalidade. Por fim, rejeita ainda a ideia do compositor Ferruccio Busoni (1866-1924), que a enxergaria como “ar sonante”. “Se adotarmos essa opinião, teremos de estabelecer a equivalência entre Mozart e o som ejaculado pela descarga aberta de um ‘fusca’”, argumenta o colunista. Mesmo insatisfeito com as concepções a que tinha acesso, Caro não chega a verbalizar uma própria.

De acordo com o crítico, **o leitor pode ouvir as criações de maior apelo comercial**, os “clássicos-pop”. Como vemos em 16 de julho de 1977, na coluna *Entre “clássico” e “pop”*, o crítico que queria atrair novos ouvintes para a música de concerto rejeita os rótulos “erudita” e “séria” propagados pelos elitistas. Assim, em vez de condenar a escuta do que os “doutos musicólogos” designam como “música de consumo” – que, com base naquela edição, são os minuetos e valsas compostos por compositores canônicos para bailes da corte ou de tabernas, canções românticas na voz de um tenor consagrado da música de concerto e musicais que se vendem como óperas –, Caro a incentiva e entende como uma forma de aproximar dos jovens<sup>26</sup> o repertório dito clássico.

Não é nada fácil traçar a divisa entre “música clássica” e “música pop”. Sempre que meus leitores querem saber o que é “música clássica”, respondo que é aquilo que as nossas estações de rádio tocam na Sexta-Feira Santa e no Dia dos Finados, exceção feita dos “jingles” de propaganda. Pior se torna minha situação, quando me pedem uma definição de “música erudita”. Acho que esse termo foi inventado por uma panelinha elitista, na intenção de afugentar jovens curiosos que incautamente se aproximem do ambiente sagrado das salas de concertos, cujos cérebros acham, sem dúvida alguma,

<sup>25</sup> No original, *The Thinking Ear*. O livro agrega textos que Schafer escrevera provavelmente em concomitância aos questionamentos levantados por Caro em sua coluna. No texto *O que é música*, que integra a obra, o canadense narra a desconstrução da ideia de música durante uma aula que ministrou a seus alunos, chegando ao seguinte conceito: “Música é uma organização de sons (ritmo, melodia etc.) com a intenção de ser ouvida”. (SCHAFER, 1991, p. 35) Em sua coluna, Caro ainda deixa a questão em aberto e avalia as peças conforme o que agrada seu ouvido.

<sup>26</sup> A partir do testemunho de Ribeiro (2010), destacado no capítulo anterior deste trabalho, percebemos que Caro tinha uma preocupação especial em estimular a escuta da música de concerto pelos jovens.



que música sublime é um assunto demasiado sério para que possa ser entregue a essa mocidade que nem sequer usa gravata. E assim se explica a sinonímia que entre nós se criou entre os adjetivos “clássico”, “erudito” e “sério”, cada vez que se fala de música.

Muito ao contrário da “clássica”, que é considerada “eterna”, a “pop” é, segundo a opinião dos doutos musicólogos, “música de consumo”, escrita para o uso cotidiano das massas ignorantes, doce e todavia perecível como quaisquer frutas permitidas ou proibidas.

Aparentemente, as definições são claras, insofismáveis. Acontece, porém, que às vezes, no decorrer do tempo, o que nasceu “pop” cria aquela página que o transforma em “clássico”. E então ouvimos, cheios de reverência, o “Danúbio azul”, tocado pelos Filarmônicos de Viena ou de Berlim, sob a regência de Karajan. Ou então irradiado pela Rádio Guaíba, numa das suas periódicas excursões no campo da música séria, a abertura de “Orfeu no Inferno”, de Offenbach. (CARO, 1977, p. 15)

Mesmo se mostrando contrário à postura elitista – que, na descrição acima, remete à de Adorno (1983) – em relação à música, Caro aceita a ideia de uma gradação hierárquica entre as duas tradições. Em *Ufanismo musical*, de 20 de novembro de 1976, ele diz: “São discos de que gostarão ouvintes de todos os gostos, desde os mais refinados até aos amantes de Música Popular” (CARO, 1976, p. 15). Essa hierarquização também fica explícita na coluna *Szidon toca brasileiros*, de 23 de setembro de 1978: “[Radamés] Gnattali tem a invejável capacidade de elevar a música popular àquele nível onde ela soa como 'erudita', sem, em momento algum, ficar maçante” (CARO, 1978, p. 4).

Essa gradação de valores é válida também dentro do próprio repertório da música de concerto, em que algumas obras são tidas como mais “sérias” e outras como “pecinhas” – é o caso de tangos, valsas e polcas do compositor Ernesto Nazareth (1863-1934), por exemplo, uma referência recorrente na coluna, que se apresenta, em nossa análise, na coluna de 15 de novembro de 1975. Essas “pecinhas” seriam mais acessíveis, logo, mais aptas a conquistar o gosto de novos ouvintes, motivação da atuação jornalística do colunista. “Há muitas portas que conduzem ao vasto campo da Música, de modo que cada ouvinte escolherá a que melhor lhe agradar, e quem inicialmente der preferência a 'classiquinhos' poderá um dia avançar até as esferas mais celestes”, afirma Caro (1973, p. 15) em 01 de setembro de 1973, apontando as obras mais acessíveis como portas de entrada para o repertório da música de concerto.

Nessa busca de convencer o leitor de que a música de concerto é esse lugar maior, da sofisticação, da preciosidade, do prazer, da elevação e do conhecimento, e que, ao mesmo tempo, é acessível a quem quiser desfrutá-la, Caro utiliza analogias. Por um lado, a música se aproxima do espaço celestial, do paraíso e do garimpo; por outro, dos hábitos cotidianos, por

meio da antropomorfização e da associação com a gastronomia, o futebol e a linguagem, como veremos mais detalhadamente na categoria *Linguagem informal*.

Colabora nesse deslocamento do sublime para o corriqueiro o fato de que, além do repertório clássico, a partir das indicações da coluna, **o leitor deve ouvir música folclórica**. Por entender que o folclore era pouco contemplado pela crítica, durante muito tempo (até 1975, quando Ney Gastal o assume em sua coluna voltada à música popular), Caro incluía essas gravações entre os seus discos clássicos, cabendo-lhes, inclusive, uma categoria específica na lista dos melhores do ano. Na coluna de 21 de novembro de 1970, intitulada *Paixão por Paixão*, o crítico-cronista se debruça sobre novo disco de Paixão Côrtes (ele também um colaborador do suplemento à época):

Seus discos anteriores – Tradição e Folclore do Sul (Philips 632.723) e Folclore do Pampa (Philips P-632.103) – eram paradigmas do gênero, frutos de uma seleção criteriosa do que existe de mais belo no folclore do nosso Estado, apresentados de maneira autêntica, com aquela pitada de amadorismo que a expressão da voz do povo requer. [...] parecem cheirar a chimarrão, cana, arroz carreteiro e cigarro de palha. [...] Para meu gosto particular, há desta vez alguns intrusos nos domínios do folclore, e por inspirados que estejam de sincero patriotismo gauchesco, seu odor é de escrivaniha de intelectual e não de galpão. (CARO, 1970, p. 14)

Além de estabelecer a oposição entre folclore genuíno e intrusos e destacar a “ingenuidade singela” das canções autênticas, destaca o exótico para o leitor de uma Porto Alegre urbanizada, desde o bigode e a suíça de Côrtes até os nomes das peças de seu traje: “botas e esporas, chiripá marrom, guaiaca bordada de flores, camisa rendada, colete de gola, chapéu de copa alta com barbicacho de seda e pompona, além das indispensáveis espada, adaga e viola”.

Essa abordagem na coluna de Herbert Caro está associada a uma tendência do *Caderno de Sábado*, como lembra Cardoso (2009), que remete ao que ocorrera com os suplementos literários em seu auge no centro do país, na década de 1950. De acordo com Abreu (1996), os intelectuais da área não encontravam respaldo científico no meio universitário, que enxergava seus estudos sobre o folclore como superficiais, e buscavam nos jornais o espaço de circulação para seus trabalhos. A tematização das manifestações folclóricas e do regionalismo, associada à questão nacional e à modernidade, tornou-se, assim, uma marca dos suplementos.

Desde Mário de Andrade, essa valorização do folclore estava inserida em um ideal nacionalista da música. Em meados do século XX, a questão se desdobrava na importante querela protagonizada pela música de concerto brasileira, entre dodecafonistas (universalistas) e nacionalistas. Em sua *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, de 1950, o compositor Camargo Guarnieri (1907-1993) acusava o dodecafonismo<sup>27</sup> de deturpar a identidade da música brasileira.

Caro não se manifesta a respeito desta questão específica, mas **inclui o repertório nacional entre o que o leitor deve ouvir**, de modo que percebemos que Caro manifestava uma postura andradeana em relação à música. O projeto nacionalista de Mário de Andrade – que influenciava Guarnieri – previa dois movimentos: a nacionalização por meio da pesquisa folclórica e a internacionalização da música brasileira (BOLLOS, 2010). Em diversos momentos, *Os melhores discos clássicos* ilumina uma preocupação do colunista com essa trajetória. Ele costumava buscar traços de brasilidade nas peças de compositores nacionais e, ao mesmo tempo, lamentava a restrição de circulação desse repertório no exterior. Em *Profetas em sua terra*, de 15 de novembro de 1975, o crítico traça um paralelo entre poesia e música e entende que esta, apesar de ser uma linguagem mais universal, com exceção da obra de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), chegava muito pouco às salas de concertos norte-americanas e europeias. O pianista Roberto Szidon figura na coluna de Caro – em nosso recorte, isso aparece em *Szidon toca brasileiros*, de 23 de setembro de 1978 – como o grande intérprete difusor da música brasileira fora do país. Um exemplo curioso da abordagem nacionalista do crítico-cronista é a coluna *Quantas saudades!*, de 09 de junho de 1979, em que brinca com a história da concepção da suíte de doze danças *Saudades do Brasil*, de Darius Milhaud (1892-1974), fruto da estada do compositor no Rio de Janeiro – chamada Belacap, quando ainda capital do Brasil –, onde atuou como adido da Embaixada da França, taxando-o “contrabandista” cultural por ter se apropriado de duas instâncias de nosso patrimônio imaterial, a música e a palavra saudade:

[...] em 1918 aconteceu um crime apenas comparável ao famigerado furto da borracha amazônica, perpetrado em 1876 pelo britânico Wikham: a “Belacap”, com todos os seus bairros, e a saudade, com sua profundidade abismal, caíram nas mãos de uma multinacional, chefiada pelo francês Darius Milhaud. Dois anos de estadia, para não dizer de espionagem, no Rio,

<sup>27</sup> Técnica moderna de composição criada por Arnold Schoenberg na década de 1920, com o objetivo de organizar o atonalismo e buscar uma sonoridade universal. Na época, estava sendo difundida no Brasil por Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), líder do grupo Música Viva.

bastaram ao então secretário, assistente e amigo do diplomata-poeta Paul Claudel para apossar-se do que é intrinsecamente nosso! Com os olhos e os ouvidos bem abertos, Milhaud impregnava-se da cidade maravilhosa de dia e sobretudo de noite. Percorria ruas, botecos, desde Laranjeiras e Botafogo até Leme, Copacabana e Ipanema. Nas “boites”, que a essa altura ainda não se chamavam assim, captava o caráter das danças brasileiras e sobretudo, como ele mesmo confessa descaradamente, dos “tangos nazarethianos”. (CARO, 1979, p. 14)

A narrativa bem-humorada de Caro coloca a música brasileira em um lugar sagrado, de tal maneira que um estrangeiro tocá-la é considerado crime. Com isso, valoriza o nacional e indica o interesse externo por nossa música, mostrando a exportação por uma via que não era a que o crítico pregava.

Neste percurso das indicações sobre “o que ouvir”, o conceito de música clássica que fica subentendido carrega consigo o paradoxo entre algo refinado, elevado e, ao mesmo tempo, tangível, acessível, território onde se pode adentrar por alguma porta próxima da vida cotidiana. O caminho de Caro é trilhado sempre no sentido de incentivar esse encontro, como veremos no próximo item.

### **3.4 Por que ouvir**

Todo o universo musical que é apresentado em *Os melhores discos clássicos* está envolto em uma aura de sedução, no intuito persuasivo de conquistar novos ouvintes. Nem sempre o incentivo e a justificativa da escuta estão explícitos, mas ficam subentendidos. O grande esforço de Herbert Caro é o de desfazer o senso comum de que a música de concerto é algo impenetrável. Para tanto, procura desmanchar sua imagem sisuda e aproximá-la da realidade do leitor. Neste percurso, 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, Caro primeiramente se vincula a esses padrões para atrair o ouvinte leigo. Apresenta argumentos indicando que a música tem uma utilidade, que o ouvinte ganha algo em troca. O crítico de discos clássicos do *Caderno de Sábado* explora a estética popular, marcada pela subordinação da forma à função e pela continuidade entre arte e vida, em vez de cultivar uma

disposição estética, atitude gratuita e despreziosa, alheia à urgência prática, frente à obra legítima (BOURDIEU, 2008).

O trecho da coluna *Cordas de cá e de lá*, que circulou em 07 de dezembro de 1974, congrega algumas dessas ideias que Caro utiliza para incentivar a escuta:

[...] À primeira vista, o país da Camerística não parece muito grande, mas quem se domiciliar nele descobrirá cedo ou tarde que seus limites se dilatam cada vez mais, como o espaço sideral. As galáxias dos Duos, Trios, Quartetos, Quintetos e Sextetos, em que pese a sua imensidão, ficam ao nosso alcance, e cada qual delas *esconde delícias* que vão além dos mais arrojados devaneios. Percorram-nas e entrem naqueles pomares onde crescem dezenas de árvores do *Conhecimento*, cujos frutos podem *alimentar* todos os melômanos do mundo, por muitos e muitos anos. (CARO, 1974, p. 13, grifos nossos)

Primeiramente, a partir deste fragmento, temos que se deve ouvir música de concerto **porque ela é fonte de prazer**. É a promessa da descoberta das delícias escondidas neste imenso espaço sideral do repertório de câmara. Em seus testemunhos sobre suas experiências de escuta, Herbert Caro alimenta essa associação. Em *O maestro e a fase 4*, por exemplo, declara: “babei-me de gozo ao escutar” (CARO, 1970, p. 15). O auge do desfrute desses prazeres musicais seria o paraíso. Na edição *Cordas de cá e de lá*, o colunista garante esse acesso: “Irrestritos prazeres aguardam-me. Basta eu estender a mão, colocar no prato do toca-discos um quarteto de Villa-Lobos ou um Quinteto de Boccherini, refestelar-me numa poltrona e fechar os olhos. Logo depois, enxergarei o Paraíso” (CARO, 1974, p. 13). Em um percurso crescente de ofertas, em *O tesouro dos tesouros*, sentencia: “Ouvir Bach é *abrir as portas de um mundo melhor*, do qual necessitamos urgentemente e que, para o autor destas linhas, é a ante-sala do Paraíso.” (CARO, 1976, p. 15, grifo nosso)

E o prazer, aqui, também remete, além do obtido por meio da experiência auditiva, à satisfação advinda da posse desse objeto de consumo que era o disco. Este âmbito do consumo cultural, reservado ao tempo do lazer e do entretenimento, nos leva ao estímulo à escuta como uma forma de distração, em *Profetas em sua terra*: “A quem quiser esquecer por algum tempinho as preocupações do dia-a-dia e passar horas inteiramente despreocupadas recomendo encarecidamente esse banho de pianística elegante [...]” (CARO, 1975, p. 14).

Na concepção de gosto de Montesquieu, há uma relação estreita com o prazer ocasionado pelo que chama de “obras do espírito”. Um prazer baseado na curiosidade e na variedade. Para o pensador iluminista, “daremos prazer à alma quando lhe dermos a ver várias

coisas, ou mais coisas do que ela esperava ver” (MONTESQUIEU, 2005, p. 21). Além disso, “[...] é preciso mostrar à alma coisas que ela ainda não viu; é preciso que o sentimento que lhe é oferecido seja diferente daquele que ela acabou de experimentar” (MONTESQUIEU, 2005, p. 27). O novo é, assim, o motor e o objetivo do gosto. O prazer, na interpretação de Teixeira Coelho (2005), estaria na multiplicação das “coisas a ver”.

Como gostamos de ver um grande número de objetos, gostaríamos de ampliar nossa visão, estar em vários lugares, percorrer mais espaços; a alma, enfim, persegue seus limites, e ela gostaria, por assim dizer, de ampliar a esfera de sua presença: por isso é um grande prazer para ela olhar ao longe. (MONTESQUIEU, 2005, p. 22)

É o que Teixeira Coelho (2005) formula como uma “ampliação da esfera do ser”, maior compromisso que, para ele, todos deveriam ter consigo mesmos. A expressão nos ajuda a compreender outro aspecto do incentivo à escuta na crítica de Herbert Caro. É da prática ritual do colunista mapear a novidade do conteúdo dos discos que aprecia no catálogo nacional, e percebe-se, neste sentido, seu intuito de dilatar e diversificar a vivência de escuta do leitor, neste caminho de busca do prazer, na perspectiva de Montesquieu, e, assim, da formação do gosto, que implicaria a ampliação da presença do ser humano no mundo. Teixeira Coelho (2005) usa o exemplo do papel do turismo neste percurso, e nos ajuda ainda a pensar o caso do folclore na coluna de Caro. O crítico desenvolve ao longo do tempo a ideia de que o acesso à música folclórica genuína é uma forma de viajar sem sair de casa – ou o que Teixeira Coelho (2005, p. 118) chama de “levar a alma para passear”.

A ideia de ampliação da esfera do ser presente na coluna de Herbert Caro vai ao encontro da concepção de cultura herdada do Romantismo alemão, em que as artes e as humanidades são vistas como instrumentos de um processo de cultivo do homem e elevação do espírito, identificada por Cardoso (2009) na gênese do *Caderno de Sábado*. Essa associação nos diz que devemos ouvir a música de concerto também **porque ela é fonte de conhecimento, autoilustração**. Como vimos anteriormente, para Montesquieu (2005), o gosto e, logo, o prazer, também se aplica às coisas do intelecto, não só às do sentimento. Conhecer também dá prazer à alma. *Os melhores discos clássicos* participa, assim, do ideal enciclopédico do suplemento, de formação do leitor por meio do acesso à cultura, inserindo a escuta musical neste processo. Isso fica explícito, por exemplo, na passagem anteriormente destacada, quando Caro fala nas “árvores do Conhecimento” que crescem nos “pomares” do

repertório da música de câmara, indicando essa promessa de instrução da alma e do espírito humano.

Um terceiro incentivo da escuta na crítica de Herbert Caro é o de que se deve ouvir música de concerto **porque ela é fonte de distinção social**. Seguindo Bourdieu (2008, p. 56), temos que a disposição estética, como toda forma de gosto, tem a função de unir semelhantes e, ao mesmo tempo, distingui-los dos outros: “o gosto é o princípio de tudo o que se tem, pessoas e coisas, e de tudo o que se é para os outros, daquilo que serve de base para se classificar a si mesmo e pelo qual se é classificado”. Um exemplo disso se dá por meio da visão eurocêntrica revelada em diversos momentos por Caro. Dentro de nosso recorte isso aparece em *Uma andorinha*, de 30 de março de 1968, em que o crítico diz ser o inverno a estação mais propícia para a produção e o consumo do que ele chama de “música fina”. Tendo em vista que a gênese do campo musical no Rio Grande do Sul foi marcada pela importação de modelos europeus (LUCAS, 1980), os quais se tornaram referência também para o público local, subentende-se que a associação do colunista agrega valor de distinção a esse repertório, funcionando como um convite para que o ouvinte se aproxime dela.

Ainda em *Uma andorinha*, Caro insere outra de suas frentes de conquista do leitor para a escuta; ele diz: “Pois não é só de Roberto Carlos que *vive* o discófilo. Seu *regime alimentar* requer também algumas *colheradas* daquela música que erroneamente se costuma qualificar de 'erudita', apesar de ser apenas *saudável e refrescante* para as *almas* de quaisquer pessoas de *cultura mediana*.” (CARO, 1968, p. 13, grifos nossos) Trata-se de mais uma de suas associações entre música e gastronomia, que veremos no item *Linguagem informal*, mas, aqui, com ênfase em seu caráter de sobrevivência, ou seja, deve ser ouvida **porque é necessária à vida**<sup>28</sup>, uma vez que é alimento (saudável e refrescante) para a alma.

---

<sup>28</sup> Um caso digno de nota, que registra esse sentido da justificativa da escuta em função da música ser necessária à vida, aparece na edição intitulada *Erico e os discos*. Dias depois do falecimento de Erico Veríssimo, Caro o homenageia e ressalta a relação existencial que o amigo nutria com a música: “Nas várias cartas que me dirigiu e que guardo como um tesouro, a palavra 'mood' aparece com certa frequência, relacionada com as suas necessidades musicais. Pois, em todas as fases de sua vida, a música era para Erico uma necessidade, até nos instantes mais críticos e mais dolorosos. Algumas páginas que deviam fazer parte do segundo volume de suas memórias foram publicadas pela revista 'Veja' (n. 378). Uma delas descreve a pungente cena em que Erico, acossado pelas dores terríveis do enfarte, lutava por concentrar-se na audição do Concerto para violoncelo e orquestra, de Dvorak, transmitido pela estação da Universidade Federal do RGSul. 'Coloquei o aparelho a meu lado, na cama. Os primeiros compassos do concerto coincidiram com os primeiros descompassos do meu coração, que de novo rompeu a tocar alarma... E voltou-me, aguda, a dor no peito... Por alguns segundos ainda procurei prestar atenção à música, tentando provar a mim mesmo que tudo estava bem ou pelo menos não estava muito mal. Por fim apaguei o rádio. O violoncelo ficou ainda gemendo obsessivamente o tema do concerto dentro de mim, na cabeça e no peito, ao ritmo desordenado de meu sangue em pânico...’”. (CARO, 1975, p. 15)

Dada essa importância vital da música na visão de Herbert Caro, justificam-se os momentos em que ultrapassa a sedução ou o incentivo interessado e utiliza formas imperativas para recomendar a escuta – ainda que, antes disso, seja importante considerar a tendência do jornalismo, no âmbito do discurso, a ser do tipo autoritário (BERGER, 1998). É o que vemos, por exemplo, nas seguintes passagens: “Escutem este disco, que certamente um dia terá valor histórico” (CARO, 1969, p. 15), em *Bach à la Moog*; “Ouçam este disco, para verificarem quanta vitalidade e quanto colorido estão contidos em seus sulcos” (CARO, 1972, p. 5), na coluna *Em tempo*, e “Ouçam e deliciem-se!” (CARO, 1978, p. 15), em *Idade e grandeza*.

De acordo com o colunista – e talvez esse seja o incentivo mais recorrente –, deve-se ouvir a música de concerto ainda **porque ela não é impenetrável, mas, sim, acessível**. No sentido de encorajar o leitor, em oposição ao senso comum da música erudita como algo de acesso restrito aos iniciados, Herbert Caro procura mapear o repertório que permite aproximação mais fácil, com o objetivo de dissolver o receio do ouvinte leigo. Esse empenho se dá especialmente pela escuta da produção contemporânea, a mais temida entre os leigos, ainda que nem todas as novas composições empreendam rupturas com os parâmetros a que o ouvido comum está acostumado. Na coluna *Música? Sim ou Não?*, de 04 de agosto de 1973, Caro faz questão de indicar que a sinfonia de Berio, composta em 1968-1969, é “mansinha”. Seu terceiro movimento seria “um scherzo genuíno” e teria “até uma melodia”, ou seja, manteria padrões tradicionais a que o leitor já deveria estar habituado. Além disso, os músicos usavam os instrumentos de maneira convencional: “o que quer dizer que ninguém sopra nos violinos nem bate nas flautas” (CARO, 1973, p. 15). Com a mesma intenção, em *Uma andorinha*, o crítico avisa que na obra de Delius, de 1916, “não existe nada que possa afugentar a quem tenha ojeriza à música 'moderna'” (CARO, 1968, p. 13).

Mesmo não se tratando de música contemporânea, há uma preocupação de encorajamento da escuta. Percebemos o costume de Caro em destacar as características acessíveis das obras. É o que ocorre, por exemplo, em 20 de novembro de 1976, quando aponta que a fonte de inspiração daquela música estava no cancionário popular. Outro quesito recorrente sobre o qual o crítico costuma advertir com esse intuito é se a obra é ou não cansativa, como se vê na coluna *Szidon toca brasileiros*, quando diz que a música de Radamés Gnattali (1906-1988) soa como erudita, mas “sem ficar maçante” (CARO, 1978, p. 4).



Todos esses incentivos e justificativas para a escuta da música de concerto, por meio de uma aproximação à estética popular, entretanto, dependem do fornecimento de bases para que se efetue a fruição. A partir de Montesquieu (2005), atentamos para o fato de que o gosto dependeria da capacidade de perceber as características de um objeto e suas qualidades, ou seja, de estar preparado para identificar o prazer. Para investigar a maneira como Herbert Caro, em seu projeto de formação do gosto e incentivo da escuta da música de concerto, lida com essa necessidade de embasamento demandado pelo ouvinte leigo, passamos para o próximo âmbito de nossa análise.

### 3.5 Como ouvir

A preocupação em preparar o leitor para a escuta da música de concerto é uma marca da coluna de Herbert Caro. É a atitude crítica que Leenhardt (2000, p. 20) define como “uma escola do ver [no caso da artes visuais], uma pedagogia da sensibilidade”. Neste sentido, mesmo no enxuto espaço em que por vezes aprecia vários discos, procura valer-se de seus conhecimentos enciclopédicos para cercar a música registrada pela indústria fonográfica, orientando a audição do ouvinte leigo.

Primeiramente, para Caro, **a escuta deve ser contextualizada**. Em todas as colunas, percebe-se sua tentativa de localizar especialmente a obra e o compositor no tempo e no espaço. Há um esforço por apontar em que momento da vida e da obra do autor foi composta a peça ora registrada em disco. Muitas vezes Caro se preocupa em identificar heranças de compositores e movimentos musicais anteriores, ou seja, influências – que, na visão acadêmica de Candido (2000, p. 36) são o “instrumento mais delicado, falível e perigoso de toda a crítica”, visto que não passam de uma leitura subjetiva do crítico, mas com ares de verdade. Em função da restrição do espaço disponível, toda essa contextualização se dá de maneira rápida e superficial, aproximando-se, muitas vezes, do que se tem em um almanaque. A ideia de um “conhecimento de almanaque” nos ajuda a enxergar que as noções básicas fornecidas pela coluna, pelas próprias características da crítica que quer ganhar o leitor, ficam no nível das curiosidades – úteis na ambientação do leigo no mundo da música, e especialmente do disco em apreço, que pode vir a ser adquirido, além de possivelmente

servirem para a exibição de alguma competência cultural, no sentido bourdiano, em conversas cotidianas.

Em *Boulez rege*, por exemplo, o crítico passa instruções pragmáticas para o leitor sobre a melhor forma para se aproximar da obra de Pierre Boulez (1925-), sugerindo leituras complementares e uma ordem de escuta apropriada ao principiante.

Sua música não é fácil de entender e requer numerosas audições até mesmo de parte de ouvintes propensos às atrevidas experiências sonoras que Boulez arrisca em matéria de combinações de instrumentos aparentemente heterogêneos com a voz humana, de estruturas flexíveis e de artifícios colorísticos. Recomendo aos meus leitores que escutem em primeiro lugar o “Livre pour cordes”, bastante mais acessível do que o “Marteau sans maitre”, e que antes de ouvirem esse último – que considero uma das obras mais importantes da nossa época – leiam com atenção os misteriosos poemas de René Char, dos quais partem os “Comentários” de Boulez, e também o inteligente ensaio de Benjamin Folkman, reproduzido na contracapa. (CARO, 1974, p. 15)

A edição intitulada *Purismo ou tradição* nos dá um exemplo de contextualização mais aprofundada. O crítico prolonga-se localizando o leitor ao colocar em perspectiva a questão, bastante recorrente na coluna, das performances históricas que, por meio de pesquisa e uso de instrumentos de época, buscam reproduzir a sonoridade tal qual imaginada pelo compositor.

Como tocar música barroca? Este problema provoca acirradas discussões entre os intérpretes especializados. Para explicar o porquê das divergências, é necessário falar do ressurgimento desse gênero de música, que por muito tempo ficara esquecido em toda parte. O próprio Bach fora relegado ao ostracismo durante os 80 anos que se seguiram após a sua morte, quando poucos conhecedores apreciavam a sua obra. Ressuscitou em plena era do Romantismo, e os executantes de suas paixões, cantatas e partitas não se distanciavam do gosto da época. Handel foi revivido bem mais tarde, mas ainda nos padrões românticos. A partir do segundo quarto do nosso século, originaram-se as primeiras tentativas de interpretar os compositores dos séculos XVII e XVIII num estilo mais condizente com as intenções deles. Wanda Landowska reativou o cravo e tornou-se paladina do “Bach autêntico”. Mesmo assim, continuavam os gigantes do teclado a apresentar seu Bach-Lizst, Bach-Taussig ou Bach-Busoni em modernos pianos de cauda. O culto dos instrumentos antigos, que atualmente presenciamos, é fruto da era do “elepê”, quando se abriram os arquivos e foi desenterrado todo o tesouro do Barroco italiano, desde Monteverdi e Corelli até Vivaldi e seus sucessores. Houve então uma espécie de “explosão demográfica” no mercado musical. Nasceram inúmeras orquestras de câmara, que se propunham interpretar a mais genuína música barroca, e já na infância desses conjuntos os líderes começavam a brigar entre si. Agora temos de um lado os “tradicionalistas”, tais como os Musici, a Orquestra de Stuttgart, a

Academy of St.-Martin-in-the-Fields, que não abrem mão de seus instrumentos “comuns”, com a afinação habitual, e do outro lado há os “puristas” chefiados por Nicolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Franzjosef Mayer e Christopher Hogwood, que acham possuir a pedra filosofal, suscetível de converter em ouro de 18 quilates o chumbo de interpretações “deturpadas” por gerações anteriores. (CARO, 1980, p. 10)

O crítico faz questão, como vemos no fragmento, de ambientar o leitor nessa discussão, bastante atual à época. Herbert Caro se posiciona ao lado dos “tradicionalistas” e traz testemunho de Bach a respeito do estado da prática musical à sua época para problematizar o fato de que a busca purista da fidelidade se choca com a qualidade a que estamos acostumados depois da evolução técnica dos músicos ao longo do tempo:

[...] a música que nos oferecem os puristas fica, felizmente, muito longe daquela que o chantre de São Tomás teve que suportar, segundo nos ensina o tragicômico “exposé” apresentado por ele em agosto de 1730 à Municipalidade de Leipzig, sob o título “Breve, porém mui necessário projeto de uma bem organizada música de igreja, com algumas indispensáveis ponderações relativas à decadência da mesma”. (CARO, 1980, p. 10)

É importante notar que tanto essa contextualização quanto as outras indicações sobre como ouvir têm como leitor presumido alguém minimamente iniciado.<sup>29</sup> O autor fala, por exemplo, em “contrastes dinâmicos”, “concertino e 'tutti””, “música descritiva” e “música programática”, sem qualquer explicação de seu sentido, deixando subentendido que o leitor sabe o que significam. Termos técnicos como estes não são exatamente obscuros, mas também não são difundidos a ponto de qualquer pessoa conhecê-los. Sua utilização remete à premissa do próprio *Caderno de Sábado*: “Pressupõe-se que ele [o leitor] já chegue ao suplemento tendo adquirido por seus próprios meios algum conhecimento” (CARDOSO, 2009, p. 132). O mesmo vale para o público da coluna de Caro.

Nessa missão de fornecer noções básicas que alicercem a experiência desse público quando do acesso a esse repertório que se disseminava por meio das gravações, Caro recorre a notas da história social da música. O sentido agregado é de que **a escuta pode tomar a música como algo ordinário**, e não extraordinário, o que lhe foi incutido historicamente –

<sup>29</sup> Nas palestras sobre artes visuais que ministrava no Instituto Goethe, como referido no capítulo anterior do presente trabalho, Caro (1964) diz que direciona sua fala para “leigos cultos”, de modo que evita terminologia técnica, mas pressupõe conhecimentos básicos que, segundo ele, à época, alunos de ginásio teriam (como o que é o Renascimento ou o estilo gótico). Essa referência pode ser aproveitada para entendermos com quem Caro pensa estar falando em suas críticas jornalísticas sobre discos clássicos.

como nos fala Williams (2000). Assim, há uma certa humanização, um olhar para essa história através de seus bastidores, deslocado da usual sucessão de datas, escolas e bustos. Além de ambientar a execução das peças à época de sua composição, muitas vezes nas festas da alta sociedade, em *Entre “clássico” e “pop”*, aponta os compositores como trabalhadores, que “também precisam do pão nosso de cada dia, como o comum dos mortais” (CARO, 1977, p. 15). O exemplo mais interessante, no entanto, aparece na coluna *Lulli ou Lully*, quando Caro classifica a história do compositor Jean-Baptiste Lully como uma “human interest story” e “sucess story”: o ajudante de cozinha da aristocracia italiana que chega à corte francesa, onde se torna músico.

No séquito de uma aristocracia italiana, um ajudante de cozinha chegou à corte de Versalhes. Mas o talentoso menino de 12 anos largou rapidamente o ofício de lavador de pratos, para dedicar-se a outro mais glorioso. Ignoramos como aprendeu a tocar violino, mas consta que o adolescente substituiu um dia a um dos músicos que constituíam o conjunto de cordas dos “24 violons du Roy”. Aos 20 anos, *o rapaz enérgico, ambicioso* foi nomeado “spalla” dessa orquestra privilegiada, incumbida de abrihantiar os bailes da corte e os desfiles da Nobreza. O jovem Lulli converteu o seu agrupamento, graças a inúmeros ensaios, numa verdadeira máquina de precisão, que não somente encantava a Luís XIV, mas também *causou inveja* a todos os demais potentados europeus. O “Lullismo” tornou-se uma espécie de marca de fábrica de qualquer orquestra de câmara que se prezasse. Mas ser regente e spalla não satisfazia a ambição do moço brilhante. Não sabemos quem lhe ensinou as leis da composição. Provavelmente, esse *autodidata incomparável* se deixava guiar por seu próprio *faro*. É indiscutível que *revolucionou* a instrumentação das orquestras de cordas, à qual opunha, em episódios íntimos a 3 vozes, dois oboés e um fagote, criando o característico 'trio francês'. Também se deve a ele a 'abertura francesa', iniciada por uma introdução solene, seguida por um alegre fugado e concluída, mais uma vez, por um movimento grave, ao contrário dos concertos venezianos, com seus movimentos rápido-lento-rápido. As pomposas aberturas de Lulli muito bem se prestavam para ilustrar e acompanhar a cerimoniosa entrada do rei e da corte no salão de baile. Mas a importância de Lulli ultrapassa longe os domínios da música meramente instrumental. A meta da sua vida era tornar-se diretor-intendente da Ópera Real, e para alcançá-la, não lhe bastavam os múltiplos dons de compositor, instrumentista, cantor, dançarino e ator. A fim de *eliminar os seus rivais*, Lulli, arrivista nato, fez uso de todos os recursos imagináveis, desde a intriga até à brutalidade. Após ter obtido o almejado cargo, que lhe conferia plenos poderes e ilimitadas verbas, criou a sua obra principal, as suntuosas óperas-bailados condizentes com a magnificência da corte de Luís XIV, essas mesclas de bel-canto, com solistas e massas corais, elegantes danças e aparatosa revista. (CARO, 1975, p. 15, grifos nossos)

Ao mesmo tempo em que apresenta o compositor como um ser humano, com uma história de vida para além de suas criações, nota-se a exploração de certos aspectos que

constroem a imagem fantástica de uma pessoa especial. É evidente no trecho acima destacado o apelo às estratégias da narrativa popular, que nos remete ao formato do folhetim, conforme caracterizado por Martin-Barbero (2001), com direito a inveja, ambição, eliminação de rivais, ascensão social e final feliz, em cenário suntuoso da corte de Luís XIV. Esse tipo de abordagem também dialoga com o que Bourdieu (2008) chama de “estética popular”. Tendo em vista que o objetivo de Caro era instigar o gosto do leitor leigo, entende-se essa apropriação como a busca de um entendimento da música por meio de uma continuidade entre a arte e a vida.

Paradoxalmente, portanto, a escuta também **deve respeitar o universo da música e seus gênios**. Isso quer dizer que, se, por um lado, Caro se vale da estética popular para aproximar a música de concerto das vivências do leitor, por outro, corrobora com a crença no valor do criador de que nos fala Bourdieu (1983). Lully é apresentado como um ser humano, mas não como qualquer ser humano. É um “autodidata incomparável”, moço brilhante, que se mostra grande violinista e compositor de uma hora para a outra, dotado de um “sexto sentido que o predestinava para ser dramaturgo, encenador e coreógrafo”. A narrativa popular, aqui, apresenta o compositor como um ser fora do normal, um escolhido, alguém que teve uma carreira demarcada pelo destino, alguém que, mesmo sem se ter notícias de quem o possa ter ensinado a compor, guiado por seu próprio faro, revolucionou a instrumentação das orquestras de cordas. Esse tipo de construção é recorrente na coluna de Herbert Caro e trata-se de uma visão que mascara, como é o comum da prática jornalística, a realidade de disputas que está por trás da consagração de um artista e de sua obra no campo cultural. Como nos faz ver Bourdieu (1983), a obra de arte não é o fruto de um momento de inspiração do artista, mas sim marcada pelo *habitus*, pelas condições do contexto em que está inserido, como sujeito social e produtor, e pelas demandas e coerções decorrentes de sua posição em um campo de produção.

A partir da visão romântica, na coluna de Herbert Caro, a criação do compositor e a recriação que seria o ato da interpretação, por um maestro ou instrumentista, são vistas nesse âmbito do sobre-humano. Os juízos do crítico, formativos para o leitor na medida em que estabelecem parâmetros avaliativos, definem que uma “execução inspirada” depende de uma “centelha divina”, capaz de “inflamar uma orquestra”, e entre os intérpretes se estabelece uma gradação de qualidade: os ótimos, os excelentes e, culminando, os astros, gênios como o violinista David Oistrakh, o violoncelista Mstislav Rostropovich, o pianista Sviatoslav Richter

e o maestro Hebert von Karajan (CARO, 1971, p. 15). A interpretação de obras de Claude Debussy por Pierre Boulez, regendo a New Philharmonia Orchestra, é tida como “mágica”, “congenial” (CARO, 1974, p. 15). Passa-se longe, assim, dos reais esforços humanos, os anos de estudo, a transpiração em lugar da inspiração, para se alcançar o nível de excelência artística aqui festejados.

É importante destacar que essa perspectiva romântica não afeta o ponto de vista de Caro sobre interpretação. Para o crítico de discos do Correio do Povo, **a escuta não deve desejar a performance virtuosística**, que associa ao espalhafato, à grossura, à pieguice, ao oco, a fogos de artifício, ao malabarismo, a uma necessidade de ostentação da habilidade técnica conquistada. Essa é uma ideia bastante recorrente ao longo de todo o período de publicação da coluna. Na edição *Idade e grandeza*, por exemplo, ele toca na questão ao falar da prática oitocentista de arranjar peças para que o intérprete pudesse exibir seu virtuosismo:

Os célebres virtuosos do século XIX, aqui imitados pelo cubano Bolet, com sua fabulosa técnica, gostavam de arranjar ou transcrever obras de seus predecessores, para que, à luz de fogos de artifícios, pudessem brilhar melhor. Leopold Godowsky (1870-1938) disfarçava tal intenção sob o manto de finalidades pedagógicas, alegando que suas paráfrases não eram nenhum sacrilégio, senão serviam 'para desenvolver as possibilidades mecânicas, técnicas e musicais da pianística'. Questão de gosto! Eu prefiro tomar meu Chopin “straight”, sem todavia, deixar de admirar o malabarismo de Bolet. (CARO, 1978, p. 15)

Assim como não deve desejar a performance virtuosística, **a escuta não deve se importar mais com o aparato técnico que com a música**. Esse valor da música ante a tecnologia é bastante caro ao colunista e se explicita na diferenciação que ele propõe entre os ouvintes.

Os discófilos subdividem-se em “melômanos” e “botonistas”. Os primeiros colocam um disco no prato, refestelam-se na sua poltrona, fecham os olhos e escutam. Os “botonistas”, por sua vez, não se embriagam pela música que sai dos seus oito auto-falantes, estrategicamente distribuídos pelo recinto, e sim pela abundância de botões que salpicam o vasto painel que se estende à sua frente. [...] Desse modo, a música torna-se secundária, superada pela onipotência da técnica. (CARO, 1983, p. 12)

Por isso perpassa a coluna, ao longo de todo o período de sua publicação, a ideia de que **a escuta deve se dar ao vivo, sempre que possível**. É o que se evidencia, dentro de nosso recorte, na coluna *O maestro e a fase 4*: “Qualquer disco, por perfeito que seja,

representa apenas uma aproximação ao som real. Sempre fica devendo algo. Sempre carece ser completado por nossa imaginação. E esta se preocupa, pelo menos no meu caso, muito mais com a grandeza ou pequenez da performance artística do que com as proezas dos engenheiros” (CARO, 1970, p. 15). Ganha reforço, aqui, portanto, a compreensão da adesão de Caro a uma perspectiva benjaminiana da questão da reprodutibilidade técnica da obra de arte. Assim como o pensador frankfurtiano, o autor de *Os melhores discos clássicos* via no disco a possibilidade da maior difusão da música, apesar da perda da aura do contato direto, no caso, o concerto ao vivo.

Essa possibilidade da reprodução técnica facilitava a conquista de novos ouvintes também na medida em que flexibilizava a escuta. Caro frisa que **a escuta de discos pode se dar no conforto do lar, sem cerimônia**. O que o colunista propunha estava longe da postura ideal cultivada no *habitus* do campo da música erudita. Não se tratava da audição no silêncio do ambiente da sala de concerto, apenas interrompido pelas palmas programadas ao final de cada peça, e duramente reprimidas se, pelas mãos do leigo, irromperem entre os movimentos. Na amostra selecionada, um exemplo desse tipo de conselho está presente na edição de 07 de dezembro de 1974, quando o crítico compartilha seu hábito pessoal e, a partir dessa referência, lê-se que se deve colocar o disco no aparelho, refestelar-se numa poltrona e fechar os olhos. São indicações que remetem à experiência íntima e muitas vezes solitária, no ambiente doméstico, fruto da reprodutibilidade técnica. Na era do disco, fazia-se possível a escuta no conforto do lar, com os olhos fechados na ausência do palco, concentrada apenas nos estímulos sonoros.

Nessas circunstâncias, **a escuta deve priorizar obras adequadas ao ambiente íntimo do lar**, respeitando o volume previsto pelo compositor sem atrapalhar os vizinhos nem deturpar a música. Daí a preferência do crítico pela música de câmara. Neste sentido, critica o gosto dos porto-alegrenses:

Entre os discófilos da cidade que habito – e até certo ponto também entre os frequentadores assíduos de concertos –, observei um estranho fenômeno: a grande maioria acha que uma obra em cuja execução intervêm uma centena de músicos e um coro de duzentas vozes vale mais do que outra tocada por apenas quatro míseros instrumentos de cordas. [...] Contrariando essa crença arraigada, eu, por mim, desaconselho a quem me consulte a aquisição de grande obras sinfônicas, como também de obras corais cantadas por conjuntos hiperpovoados e até da maior parte do lirismo do século XIX. (CARO, 1983, p. 13)

Considerando que grande parte de seus leitores vivia, como ele, em apartamentos, com cômodos de tamanho reduzido, ele entendia que a música para formações menores ou instrumento solo seria mais adequada ao ambiente. No caso de Caro, o espaço da escuta era o seu gabinete, do qual podemos ter uma ideia pelas Figuras 1 e 2, que apresentamos no capítulo anterior. Nelas, o crítico aparece rodeado por prateleiras de livros, discos, sua máquina de escrever e o retrato dos autores que traduzira para o português. Era aquele o espaço da escuta do colunista, íntimo e com acesso privilegiado para pesquisas em seus acervos; entre a calmaria de uma rua sem saída – onde residiu por muitos anos, na Frederico Linck, número 55, apartamento 42 – e poucos ruídos, que deviam perder potência no percurso entre a movimentada avenida Independência e a sua janela.

Não é por acaso, portanto, o entusiasmo do crítico – que se reflete no título da coluna *O suprasumo* – com as gravações de quartetos de cordas de Beethoven executados pelo famoso Quarteto Amadeus lançadas pela Deutsche Grammophon. “[...] escuto sempre que possível obras concebidas para serem ouvidas em casa, ainda que a 'Câmara' original tenha sido em muitos casos o elegante salão de um aristocrático palácio” (CARO, 1973, p. 15). Em *Cordas de cá e de lá*, ao debruçar-se sobre dois novos discos de música de câmara, ele reforça sua preocupação com uma escuta em espaço que mantenha as dimensões previstas pelo compositor: “Música de câmara requer aconchego, e bem me lembro do malogro da noitada em que a Pro Arte apresentou esse conjunto de mestres de seus instrumentos na imensidão fria do Salão de Atos da UFRGS. Mande-os tocarem na intimidade de sua casa, prezado leitor, para verificar a diferença!” (CARO, 1974, p. 13)

Essa escuta íntima permitia ainda que o ouvinte iniciante dosasse o tempo de contato com a música de concerto. Para o colunista, **a escuta deve se dar com parcimônia**, com cuidado para não se tornar uma maratona maçante que acabe desestimulando o principiante. Na edição *Os Concerti Grossi de Handel*, por exemplo, Caro demonstra sua preocupação com a possibilidade de que a escuta das obras de Handel se tornasse exaustiva e recomenda: “a audição dos 19 concertos causa irrestrito prazer, especialmente a quem a espaceje e não a transforme numa espécie de maratona, durante a qual o inevitável cansaço tornará os concertos cada vez mais 'grossos', minando a receptividade do ouvinte” (CARO, 1972, p. 15).

Por fim, e talvez fundamentalmente, a partir da crítica de Herbert Caro, **a escuta pode ser emotiva**, não precisa ser “concentrada”, como queria Adorno (1983), especializada. O colunista construía guias de escuta para os leitores ao descrever as peças a partir de suas



impressões pessoais. Assim, Caro costumava mapear as atmosferas das peças e de seus movimentos, colocando-se como um tradutor para a linguagem verbal. Essa postura coincide com o que J. Jota de Moraes (1983) entende como uma “escuta emotiva”, característica do trabalho da maioria dos críticos musicais, que implica o uso indiscriminado de adjetivos. “A música expressa, em momentos diferentes, serenidade ou exaltação, tristeza ou vitória, fúria ou delícia. Ela expressa cada um desses *moods*, e muitos outros, em uma variedade infinita de nuances e diferenças. Ela pode mesmo apontar para estados de espírito a que não corresponde palavra alguma em língua conhecida”, diz Copland (1974, p. 24). A procura de palavras que expressem as reações de escuta do ouvinte, ainda de acordo com este autor, é comum entre os leigos, ainda que seja algo controvertido entre os profissionais.

Em *Os Concerti Grossi de Handel*, Caro explora os adjetivos para construir o seguinte guia:

Há entre os mais de noventa movimentos toda a gama de sentimentos humanos. Temos a impressão que a disposição psíquica do compositor mudava frequentemente, de modo que passagens jubilosas, joviais, bailáveis alternam com outras graves, melancólicas, sombrias. Mas as diferenças de “mood” não implicam diversidade de caráter. O equilíbrio entre os movimentos ora rápidos ora lentos é mantido rigorosamente, ainda que varie o seu número de concerto em concerto, e, dentro deles, Handel emprega ao máximo os contrastes dinâmicos entre forte e piano, no diálogo entre concertino e “tutti”, sem todavia fazer uso de crescendo e diminuendos, como tampouco prescreve “acelerandos” ou “ritenutos”. Note-se que o n. 7 do op. 6 renuncia ao concertino e se aproxima do tipo da “sinfonia concertante”, o que ocorre também no n. 5 do op. 3. (CARO, 1972, p. 15)

No caso da música contemporânea, que rompe com os parâmetros musicais com os quais o ouvinte está mais acostumado, o crítico assume o papel de explicar os materiais utilizados pelo compositor. Em *Música? Sim ou Não?*, sobre a obra de Luciano Berio, Herbert Caro indica que serão escutadas vozes que “conversam animadamente entre si, embora só raras vezes de modo inteligível, falando francês, alemão, inglês ou escandinavo o nome de Martin Luther King” (CARO, 1973, p. 15). Na edição intitulada *A “décima” de D.S.C.H.*, embasa a escuta apontando que, à maneira de Bach na *Arte da fuga*, Dimitri Shostakovitch, em determinados movimentos de sua sinfonia, insere um leitmotiv gerado a partir da correspondência das letras da abreviatura de seu nome na escala musical antiga.

As descrições e avaliações de Herbert Caro são sempre impressionistas, partindo de sua opinião, de seu gosto pessoal<sup>30</sup>. Um caso interessante desencadeado pela coluna *Pagano e outros* é elucidativo sobre as orientações de escuta dadas pelo autor de *Os melhores discos clássicos*. 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 (CARO, 1980, p. 15). 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 (DAHLHAUS, 1991). A atitude de emitir juízos sobre a música segundo critérios de gosto foi sendo colocada em xeque, substituída pela busca da compreensão das características internas à obra. O crítico alemão Eduard Hanslick que, de acordo com Giron (2004), representa o surgimento de um neo-racionalismo por volta de 1855, entendia que os efeitos da música sobre o sentimento são instáveis. Na perspectiva dele, esta não seria a melhor forma para se abordar o assunto, e sim a imersão na obra a fim de desvendar sua estrutura. Hanslick (1992, p. 72) deslocava o olhar para o fenômeno musical ao afirmar que a impressão que uma melodia nos causa não é simplesmente “um enigmático e misterioso milagre”, mas a consequência de determinada concatenação de materiais sonoros.

Essa diferença de concepções, que é também a base da oposição entre impressionismo e objetividade na crítica, 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 ensaio de Willy (criticado por Caro), com a justificativa de que ele é inventivo,

---

<sup>30</sup> Para Caro (1983, p. 12), “em todas as opiniões de críticos de discos há uma boa dose de gosto meramente pessoal, e nas revistas estrangeiras que assino percebo frequentemente indisfarçadas simpatias ou antipatias por determinado regente ou pianista.”

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” (NAUMANN, 1980, p. 7). 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” (NAUMANN, 1980, p. 7).

O caso, assim, sublinha o contexto que está por trás das orientações de “como ouvir” formuladas pelo crítico dileitante a partir de suas impressões pessoais, que vão de encontro à postura adotada pelos músicos e especialistas. Estes últimos, com formação aprofundada nos assuntos musicais, representavam um meio que se profissionalizava no Rio Grande do Sul e, cada vez mais, circunscrevia sua comunicação dentro do próprio campo. Isso fica nítido na diferença dos textos publicados naquela ocasião no *Caderno de Sábado*. Enquanto Caro, em seu intuito de conquista do leitor leigo para a música (talvez assim como as contracapas criticadas por Naumann) escrevia sua crítica em forma de crônica, curta, limitada pelas linhas de sua coluna, os outros dois produziram ensaios, de página inteira e linguagem impenetrável para os não-versados na área.

Enfática da abordagem a partir do gosto pessoal, do que é agradável ao ouvido do crítico, ao contrário da postura de desvendamento da obra, desejada por Nestrovski (2005), por exemplo, é a opinião de Caro sobre as experimentações musicais de seu tempo. Quando não considera serem música as peças apresentadas no Concurso Internacional de Música Eletrônica, em Dartmouth, nos anos de 1969 e 1970, como vimos em *O que ouvir*, Caro está procurando melodias, ritmos e harmonias em produções que não se propõem a manter esses padrões, mas justamente fazer música a partir de outros materiais. É um exemplo de percepção subjetiva que nos diz mais sobre o gosto do crítico que sobre as obras.

### **3.6 Como comprar**

No único texto que se refere à atuação de Herbert Caro por mais de vinte anos como crítico de discos clássicos em livro que o homenageia, Naumann (1995, p. 19) diz que as

colunas “não passavam de juízos literários, mais ou menos opiniáticos, sobre as obras, os intérpretes e os seus estilos, com um pronunciado sabor de dicionário ou guia desse ou daquele gênero de música”. Ele enquadra a crítica do amigo nas engrenagens de uma indústria fonográfica em consolidação: “Havia uma expectativa, um acordo tácito entre os fabricantes, os lojistas, o público e o crítico, que obrigava este último a não ir além da resenha informativa e do anúncio da obra aos possíveis compradores. A discussão efetiva não interessava e era objetivamente impossível” (NAUMANN, 1995, p. 20).

Com base no que vimos até aqui, é preciso relativizar a sentença de Naumann, afinal, Caro assumiu papéis de formação e de incentivo da escuta que não podem ser menosprezados. Seu trabalho em *Os melhores discos clássicos* se aproxima da definição de Eagleton (1991, p. 43) para o homem de letras inglês do século XIX, “membro de uma classe letrada dotada de espírito”, que ocupa um lugar de autoridade para popularizar um conhecimento, mas também atua como um “razoável vendedor das coisas do intelecto”. Esse exercício de orientação do consumidor no mercado fonográfico dos clássicos coloca a crítica de Herbert Caro em um contexto, como vimos anteriormente, de consolidação das indústrias culturais no Brasil e de transição no âmbito do jornalismo, do modelo francês para o norte-americano, em que a lógica do serviço<sup>31</sup> torna-se predominante. Caro justamente incorpora essa transformação, mantendo-se entre o jornalismo opinativo e o de serviço.

A coluna de Herbert Caro está inserida na lógica do jornalismo cultural, cujo modo de produção foca a cobertura dos eventos e lançamentos e o institui como lugar essencial de visibilidade e divulgação dos bens culturais. Além do espaço de formação do leitor, é também orientador do consumo. É neste universo que o colunista coloca o disco clássico. “Adoro música clássica e quero fazer o humanamente possível para que os nossos atribulados lojistas vendam cada vez mais gravações dessa espécie” (CARO, 1983, p. 12). Desta forma, Caro não

---

<sup>31</sup> A edição de *Os melhores discos clássicos* intitulada *Happy end*, nos coloca um exemplo importante do papel exercido por Herbert Caro dentro da lógica do jornalismo de serviço, para além de sua função na orientação do consumo. Nela, o crítico repercute o final feliz para um texto seu publicado treze dias antes, na seção *Reportagem* do exemplar dominical do Correio do Povo. Em *O caso do monstro negro*, ele havia exposto os problemas que seu telefone vinha apresentando de maneira muito bem-humorada. Ocupando o espaço de sua coluna sobre discos, ele então reportava a solução da questão pelos funcionários da CRT e se colocava como voz dos problemas da cidade: “Mas agora me pedem amigos e vizinhos que eu escreva artigos em prol de seus aparelhos também. Acreditando piamente na minha onipotência, até me imploram que não esqueça de mencionar os demais flagelos do bairro, desde os arroios de águas fétidas que brotam do solo da rua, e reunindo-se, formam o Rio do Sinos, até os buracos da nossa calçada, que tem o tamanho de banheiras de criança, para nem falar do pandemônio que, dia a dia, nas horas do pique, assola a esquina da Garibaldi e da Osvaldo Aranha, por falta de sinaleiras ou guardas de trânsito. A toda essa gente respondo que a Imprensa, por poderosa que seja, não pode curar males, senão apenas despertar, na melhor das hipóteses, a atenção das autoridades competentes.” (CARO, 1969, p. 15)

denegava o viés econômico da obra de arte, aproximando-se com o caráter utilitarista, afirmativo do consumo e adjetivista que Santiago (2004) detecta na crítica contemporânea.

A consciência da ocupação desse lugar da orientação do consumo é explicitada por Herbert Caro de diversas formas. Uma delas é a aproximação de seu ofício de crítico ao papel que acredita ser cumprido pela contracapa de um disco. Na edição *Pagano e outros*, Caro ocupa a maior parte de seu espaço reclamando, como vimos anteriormente, dos textos que Flávio Oliveira e Willy Corrêa de Oliveira haviam escrito para a contracapa de um álbum do pianista Caio Pagano. Sua revolta em relação ao desperdício levado a cabo pelos autores dos ensaios teria sido responsável por privá-lo de boa parte da satisfação que lhe causara a gravação. Algo como uma manifestação em nome dos direitos do consumidor, que “tem pleno direito de exigir que não lhe vendam gato por lebre” (CARO, 1980, p. 15). Assim, o disco, como qualquer outro produto, devia ser promovido, divulgado – além disso, devia ter seu consumo especialmente estimulado, visto que atuava na difusão do patrimônio musical. Neste sentido, a contracapa ganha valor na medida em que instiga (ou não) a escuta e, logo, a compra, através do fornecimento de informações sobre a obra e o intérprete.

Até mesmo na nossa “Sociedade de Consumo”, o disco é algo mais do que apenas uma mercadoria. Tal e qual o livro, é um veículo de cultura, com “c” grande ou pequeno, e o sr. Zé Povo que o adquire “com suor, sangue e lágrimas” tem pleno direito de exigir que não lhe vendam gato por lebre. A contracapa faz parte do disco, deve promovê-lo. Os autores dos normalmente singelos ensaios nela impressos têm a obrigação de fornecer ao leigo, material correto, bem condensado, sobre a obra e o intérprete. [...] Eu, por mim, prefiro a sua santa ignorância à desbragada insolência de alguns intelectuais, que julgam ter o monopólio da sabedoria e pensam que não vale a pena oferecê-la aos pobres de espírito. (CARO, 1980, p. 15)

Essa ideia da similitude entre o autor de textos de contracapa e a atividade do crítico fica reforçada em 04 de junho de 1977, edição em que *Os melhores discos clássicos* ocupa uma página inteira mais dois quintos da página vizinha. Isso porque o álbum da Philips que registrava a totalidade da obra *O anel do Nibelungo*, de Richard Wagner, cometia o pecado, na opinião do crítico-cronista, de não trazer consigo o libreto integral, no original e traduzido. Na ausência desse material complementar, e entendendo que a compreensão dos detalhes seria imprescindível, o crítico investe-se da missão de narrar a história da peça e, logo, demanda muito mais espaço do *Caderno de Sábado* do Correio do Povo do que dispõe usualmente.

Herbert Caro também entende que a crítica de discos é similar à sua atuação anterior no “balcão” da Livraria Americana. Na edição natalina de *Os melhores discos clássicos* publicada em 23 de dezembro de 1972, ele compara as experiências como vendedor de livros e vendedor de discos (ou crítico) nesse período conturbado de escolha de presentes no comércio:

Naquela época remota, quando eu labutava atrás do apenas metafórico 'balcão de livraria', a semana de Natal era para mim simultaneamente uma fonte de alegria e um pesadelo. O inusitado movimento de vendas não podia deixar de causar-me prazer, mas, ao mesmo tempo, enervava-me a ininterrupta lufa-lufa e a conseqüente impossibilidade de bem atender os fregueses, dando-lhes as necessárias informações. Minha função de crítico de discos clássicos, por sua vez, tem a vantagem de proporcionar-me dez meses, de março a dezembro, para emitir a minha opinião a respeito das gravações mais recomendáveis, e quem acompanhar as crônicas com alguma atenção saberá, à base delas, escolher um presente adequado para a namorada ou ao titio. (CARO, 1972, p. 5)

A coluna se intitula *Em tempo*, visto que Caro aproveita para indicar ainda alguns discos para os que deixaram para comprar presentes de Natal na última hora. Era uma prática comum para o crítico-cronista prestar este serviço no período mais consumista do ano. Coloca-se como um balconista orientador nas páginas de um jornal. Em *O tesouro dos tesouros*, Caro recomenda veementemente, com antecipação, o “lançamento mais arrojado e mais valioso de toda a discografia brasileira”, que ganha uma página inteira do *Caderno de Sábado* para sua apreciação:

Os quarenta “elepês”, que aglutinam em suas oitenta faces o que há de mais importante na música vocal de Bach e numerosas obras-primas de sua música instrumental, são, a meu ver, o mais lindo presentão de Natal que os nossos melômanos podem fazer ou a si mesmos ou a seus entes mais queridos, uma vez que o amor a Bach é um dos sentimentos que jovens e velhos têm em comum, por maiores que sejam as divergências que em outros campos existem entre as gerações. (CARO, 1976, p. 15)

Além disso, a consciência da atuação da crítica na orientação do consumo é também evidenciada quando Caro fala sobre a relação que nutre com seus leitores no sentido da formação de suas discotecas clássicas. É esse o ponto que introduz a coluna *O suprasumo*:

Frequentemente, os meus leitores consultam-me acerca do melhor modo de organizar-se uma discoteca de Música Clássica. Querem saber quais as

gravações mais indicadas para formarem “a base”. Não é fácil responder. Por dois motivos. Em primeiro lugar, porque o principiante só poderá adquirir o que houver no mercado, no nosso mercado paupérrimo, que nunca se torna mais rico, porquanto os fabricantes, via de regra, ficam felizes da vida, quando se esgota a primeira tiragem de um “clássico”, e não têm a coragem necessária para regravá-lo. Assim pode acontecer que obras fundamentais, que já tivemos uma que outra vez, falem por longos anos no estoque de nossas lojas, até que alguma lançadora se anime a oferecê-las novamente. Mas, além de deficiências e incertezas de nosso mercado, o que mais influi sobre a organização de qualquer discoteca é o gosto pessoal do dono. Não adianta eu recomendar o “Cravo bem temperado” a quem for “fan” irrestrito do Verismo italiano. [...] Costumo expor tudo isso pacientemente, já prevendo a pergunta que o leitor desnordeado me fará em seguida: – Mas, e o sr., – dirá – como organizou a sua discoteca? (CARO, 1973, p. 15)

Deste relato se depreende uma das lições que Caro dá a seus leitores a respeito do consumo de discos clássicos: **a compra deve ser movida pelo gosto pessoal**. Além disso, por trás da ideia de formação da discoteca, que subentende colecionismo, está o interesse maior do colunista: o acesso ao repertório integral da música de concerto. Ao traçar a história dos concertos e recitais no antigo Theatro São Pedro, Caro (1975) menciona a importância que o disco teve na formação de público para a música no estado, e essa menção diz muito sobre a sua concepção da indústria fonográfica. Percebe-se em seus posicionamentos que a importância de um lançamento é diretamente proporcional ao nível de ineditismo em relação ao que já existia e estava disponível no catálogo nacional. Por isso se mostrava tão incomodado pela repetição de fórmulas e pelos chamados “highlights”, que agrupavam os fragmentos mais melódiosos, famosos e acessíveis de obras da música de concerto (o crítico entendia que esta não era a melhor forma de difundir esse repertório).

Em decorrência desse ideal, **a compra deve se balizar pela novidade**. A orientação de compra mínima, que aparece em todas as colunas, é o fornecimento dos dados do disco, especialmente o número dele no catálogo, facilitando sua busca no mercado. A localização da obra, do compositor e do intérprete no catálogo é recorrente e mapeia a novidade do lançamento bem à maneira dos critérios de noticiabilidade do jornalismo.

É claro que essa busca pelo novo também estava dentro de uma lógica de mercado. Como lembra Tolila (2007), em meio à tendência à padronização da produção industrial, estabeleceu-se como valor no segmento cultural a originalidade, que implica a ênfase na singularidade do criador, do estilo e da assinatura. No âmbito do discurso jornalístico, isso se reflete na prática da personalização, no olhar através do sujeito. Na crítica de Herbert Caro, percebe-se o valor do original frente ao convencional, e compositores, maestros e

instrumentistas têm sua legitimidade reforçada, afiançando a compra dos discos, do que decorre que **a compra pode referenciar-se pela assinatura de artistas consagrados**. Chama a atenção que isso se dê, em geral, por meio do uso de superlativos sentenciadores. I Musici aparecem como a “melhor orquestra de câmara do mundo”; Pierre Boulez é dito “um dos maiores regentes da atualidade”; Jean-Baptiste Lully, “um dos grandes compositores franceses da época barroca”, “pioneiro em muitos campos da Música”; Manuel de Falla é aclamado o “compositor mais espanhol de todos os espanhóis” – e os discos com suas obras lançados no ano de seu centenário são recomendados “encarecidamente”. Como se nada precisasse dizer sobre os Filarmônicos de Berlim, sob regência de Karajan, já suficientemente famosos e consagrados, Caro encerra *A “décima” de D.S.C.H.*, de 10 de maio de 1969, apenas adjetivando a batuta magistral e o prazer manifesto e contagiante com que tocam.

A tendência a superlativar já está indicada no nome da coluna, *Os melhores discos clássicos*, e está associada à prática da crítica jornalística de criar as listas dos melhores, que orientam o consumo. É neste sentido que podem ser interpretadas as edições anuais em que Herbert Caro elegia os melhores do ano. Em nosso recorte de análise, isso está representado em *Idade e grandeza*, de 16 de setembro de 1978, quando Caro dialoga com a lista dos melhores pianistas elaborada por James Goodfriend, crítico da *Stereo Review*, acrescentando nomes que, para ele, não poderiam faltar entre “os maiores”.

Outra orientação de consumo é a de que **a compra depende do que há nas lojas**. É recorrente a reclamação de Caro sobre gravações esgotadas e nunca reeditadas pela indústria fonográfica. Por isso essa ênfase no que estava disponível no comércio especializado local e, muitas vezes, na recomendação de que o leitor se apressasse para adquirir antes que acabassem os exemplares. Em *O tesouro dos tesouros*, Caro (1976, p. 15) adverte: “Comprem-na, antes de esgotar-se a 'edição limitada'! Aproveitem a oportunidade de ouvirem obras de inigualável beleza em interpretações magníficas!” Na coluna de 28 de agosto de 1971, por sua vez, em nota final, apartada do conteúdo principal por três asteriscos, o colunista faz questão de aconselhar os “caçadores de autógrafos” a procurar as lojas locais, pois elas dispunham de gravações do pianista Claudio Arrau, que estaria em Porto Alegre nos próximos dias.

As estratégias de Herbert Caro para conquistar a intimidade que lhe permite influir sobre o consumo de seus leitores, por vezes em tom imperativo, é o que estudaremos a partir de agora.



### 3.7 Voz pessoal

Gênero de autor que pode assumir muitas formas (YANES, 2005), a crítica na coluna de Caro incorpora a crônica, híbrido propício ao diletante que quer propagar valores. Diferentemente da ausência de vestígios explícitos do enunciador que Cardoso (2007) identifica na crítica musical contemporânea, o “eu” é o ponto de partida por excelência no discurso de Herbert Caro em *Os melhores discos clássicos*. É por meio da primeira pessoa do singular que o crítico se manifesta no texto, fixando um lugar de onde busca interlocução com o leitor, compartilhando suas impressões, experiências, expectativas e avaliações em busca do diálogo. Neste percurso, há também a construção de sua credibilidade como estratégia retórica que afiança suas ideias. Como vimos no primeiro capítulo, a partir do que Bordwell (1995) chama de provas éticas, o autor apresenta informações e posicionamentos que ressaltam suas virtudes, assumindo papéis que lhe conferem uma imagem confiável.

Pode-se, por exemplo, depreender que a respeitabilidade de um crítico está diretamente relacionada à sua idade, tendo em vista o grau de conhecimento e experiência demandado para que suas opiniões sejam aceitas como válidas, além do tempo obviamente necessário para a construção de sua legitimidade dentro do campo cultural, a ponto de ser alçado a este posto. O tradutor alemão radicado em Porto Alegre desde 1935, como era de se esperar, precisou de algum tempo para isso, especialmente para figurar nas disputadas páginas do principal jornal do Rio Grande do Sul à época. Ao estreitar sua coluna no *Correio do Povo*, em fevereiro de 1959, Caro tinha 52 anos. No período de nosso recorte de análise, 1968-1980, quando sua coluna deslocara-se para o prestigiado *Caderno de Sábado*, ele entrava nos sessenta. É o que faz questão de indicar em *O jovem Mendelssohn*. “Para quem, como o autor dessas linhas, já entrou na casa dos sessenta, um trintão pode muito bem ser considerado ‘jovem’”, diz Caro (1971, p. 15), explicando o título daquela edição, em referência à idade do compositor Felix Mendelssohn (1809-1847) no momento de composição das peças que estavam em apreço. Sua idade, na assertiva, pode ser considerada uma informação desnecessária, mas atua, no âmbito maior do discurso semanal, durante anos, na legitimação de sua voz.

Afinal, eram sessenta anos de vivência musical. Como o próprio Caro (1987) afirma, o excesso de convivência com a música na infância acabou por afastá-lo dela por um tempo; só

vieram a reconciliar-se em Porto Alegre. Quando fala nas formas de aquisição do que chama de “competência cultural”, ou seja, a disposição estética legítima em relação à obra de arte, Bourdieu (2008, p. 73) descreve circunstâncias que iluminam o caso do autor de *Os melhores discos clássicos*:

A imersão em uma família em que a música é não só escutada (como ocorre nos dias de hoje com o aparelho de alta fidelidade ou o rádio), mas também praticada (trata-se de 'mãe musicista' mencionada nas Memórias burguesas) e, por maior força de razão, a prática precoce de um instrumento de música “nobre” – e, em particular, o piano – têm como efeito, no mínimo, produzir uma relação mais familiar com a música que se distingue da relação sempre um tanto longínqua, contemplativa e, habitualmente, dissertativa de quem teve acesso à música pelo concerto e, a fortiori, pelo disco...

Em *Música? Sim ou Não?*, de 04 de agosto de 1973, Caro rememora sua oposição aos gostos de seus pais e o acesso que teve ao que ocorria no mundo das artes quando morava em Berlim – tendo, inclusive, assistido à estreia em solo alemão de uma das obras-primas de Igor Stravinsky, *A história do soldado*. Ao recuperar essas recordações, ele está também construindo sua credibilidade como crítico, com base na intimidade com as manifestações artísticas que essa vivência infantil confere ao indivíduo:

Foi na década de “20” que entrei, com muita timidez e pouca compreensão, no reino da Música. Para minha mãe, que era cantora, este não se estendia além de Mahler e Strauss. Frequentemente a ouvi pronunciar com manifesto horror nomes como Stravinsky ou Schönberg. Meu pai, que não partilhava dos interesses musicais da esposa, tinha a mesma ojeriza à pintura expressionista, cubista ou futurista, que então florescia. E para evitar atritos eu nunca me atrevia a confessar aos pais que determinado quadro de Matisse me agradava muito, que me entusiasmavam as primeiras “jazz bands”, a viajarem pela Europa, e também a “história do Soldado”, a cuja estreia alemã assisti em Mannheim, no ano de 1925. (CARO, 1973, p. 15)

Com o podemos ver, Herbert Caro se apresenta como alguém experiente em vivências musicais. Não bastasse ser natural de um país com a tradição musical erudita da Alemanha, e o respeito que isso previamente lhe conferia no imaginário de seus leitores em um campo musical marcado pela importação de modelos europeus (LUCAS, 1980), Caro tinha por hábito mencionar suas vivências. Em 06 de abril de 1974, por exemplo, descreve sua experiência de assistir a um concerto sob regência de Pierre Boulez, em Zurique, na Suíça, quatro anos antes.

Em 15 de novembro de 1975, fala que não conhece pessoalmente o pianista Artur Moreira Lima, deixando entender que costumava ter contato com os artistas e que já o havia visto tocar ao vivo muitas vezes. Assim como nessas ocasiões, o crítico vai demonstrando sua bagagem no que diz respeito à frequência às salas de concerto, no Brasil e fora dele.

Além de se mostrar experiente, Caro também exibía erudição. Demonstrava domínio acerca das questões que envolviam o campo da música, incluindo detalhes que apresentava como curiosidades para atrair o interesse dos leitores leigos, como vimos anteriormente. O crítico diletante dava notas sobre seu conhecimento enciclopédico em breves digressões que introduziam os conteúdos musicais em sua coluna. Na coluna *O anel do Nibelungo*, de 04 de junho de 1977, o autor diz que não caberia ali analisar a influência de Schopenhauer na concepção da personagem principal da obra de Richard Wagner, deixando implícito seu embasamento filosófico – que não era compartilhado naquele espaço em função de que a coluna não se propunha ao aprofundamento, mas sim à conquista e à preparação rápida da escuta de novos ouvintes.

Dedicando-se às gravações, Caro ostentava ainda uma visão panorâmica do catálogo, que lhe assegurava segurança ao se debruçar sobre a área. Acompanhava os movimentos da indústria fonográfica desde antes de estrear sua coluna no Correio do Povo, quando se propôs a escrever para o Diário de Notícias – por não ter dinheiro para comprar discos, como revelou à jornalista Eliane Brum (1990) – e organizou uma discoteca de quase 3 mil discos. Preocupava-se em ambientar o leitor no mercado dos clássicos em todas as edições de sua coluna, e muitas vezes também comparava os lançamentos com versões anteriores ainda disponíveis nas lojas ou mesmo esgotadas, tornando visível, assim, sua experiência como observador da indústria que à época desfrutava seu auge. É o que se percebe em *O cravo bem terminado*, quando narra sua expectativa em relação ao gradual lançamento dos exemplares da coleção com os Prelúdios e Fugas de Bach, a partir do olhar de quem conhece as dificuldades enfrentadas para levar a cabo este feito:

Em outono de 1966, apreciei um disco lançado pela RCA, e em cuja contracapa se liam, impressas em tipo miudinho, as seguintes palavras: “Este LP dá início a uma série de outros que serão lançados em futuro, com os Prelúdios e Fugas de Bach, em número de 48, executados por Wanda Landowska”. Confesso que, cético por natureza, *curtido por experiências amargas e farto de promessas*, não acreditei que esse “futuro” pudesse um dia transformar-se em glorioso presente. (CARO, 1968, p. 13, grifo nosso)

Essa visão embasada pela dedicação à crítica dos discos de música de concerto durante muito tempo creditava as opiniões que ele viesse a apresentar. As declarações de que eram as gravadoras que lhe remetiam os lançamentos reforçavam a legitimidade de seu posto. Caro utiliza bastante a palavra “submeter” para se referir a isso, ou seja, há uma ênfase no fato de que a indústria lhe reconhecia como especialista em discos, queria saber sua opinião e entendia sua coluna como um espaço importante para a divulgação desses produtos. Por consequência, temos que sua voz era ouvida pelos produtores fonográficos. E o crítico explorava esse respaldo para reiterar sua credibilidade neste ofício. Um exemplo, dentro das colunas analisadas, aparece em 09 de junho de 1979, quando diz ter pedido muitas vezes em suas crônicas e em conversas com produtores nacionais que fosse lançada no país *Saudades do Brasil*, obra de Darius Milhaud que naquele momento aparecia integralmente no catálogo em duas gravações diferentes. Ficava, assim, sugerido que não só o colunista tinha diálogo com as fábricas, como também que seus pedidos eram atendidos.

Como vimos anteriormente, Herbert Caro também se define como um defensor, no espaço público do jornal, dos direitos do consumidor de discos clássicos. O caso exemplar é o da edição *Pagano e outros*, quando ocupa a maior parte de sua coluna para reclamar da contracapa de um disco, que não oferecia as informações que julgava necessárias a quem se interessasse em comprar.

*Brincadeira tem hora e lugar. Prejudicados por ela ficam Pagano, cujo trabalho mereceria uma promoção mais apropriada, e o eventual comprador do disco, que imprudentemente se fie no que lê. Eu, por mim, prefiro a sua santa ignorância à desbragada insolência de alguns intelectuais, que julgam ter o monopólio da sabedoria e pensam que não vale a pena oferecê-la aos pobres de espírito. (CARO, 1980, p. 15, grifos nossos)*

Concomitantemente, como procuramos apontar por meio de nossos grifos no fragmento destacado, o colunista define sua função como crítico por oposição à postura dos compositores-ensaístas. Lemos no trecho que ele não é um intelectual insolente que monopoliza sua sabedoria. Pelo contrário, está ali para compartilhar sua bagagem, difundir um conhecimento, entendendo que este é acessível a quem se interessar em adquiri-lo. Constrói, portanto, sua própria imagem em oposição ao elitismo.

Outro vestígio da construção de credibilidade que essa escrita em primeira pessoa nos deixa é a menção de que os leitores tinham Caro como uma referência, demonstrando que era reconhecido como alguém legitimado para responder perguntas e prestar auxílio no âmbito da

música. Em *Entre “clássico” e “pop”*, o colunista se refere a constantes indagações sobre o que seria “música clássica” e “música erudita”. São muitas vezes citados os pedidos de dicas a respeito de como formar uma discoteca de música clássica<sup>32</sup>. Em *O supprassumo*, por exemplo, o crítico conta que, quando o procuram com este propósito, ele explica sobre as dificuldades de fazer esse tipo de recomendação, em função das lacunas no catálogo nacional e porque depende do gosto do proprietário da coleção, mas acaba sempre interceptado com a mesma questão: “Mas, e o sr., – dirá – como organizou a sua discoteca?” Segue um trecho da resposta didática apresentada naquela edição:

Ora, também eu comecei acumulando, a esmo, o que no momento mais me interessasse, desde o Concerto para violino, de Beethoven, até árias de Puccini e Verdi. Com o tempo, verifiquei, porém, que o que melhor soava no apertado recinto de meu modesto lar eram solos de instrumentos e Música de Câmara (duos, trios, quartetos, etc.). Eram peças que eu podia tocar no volume natural, sem que os vizinhos se incomodassem, muito ao contrário do que ocorria com relação a sinfonias, oratórios ou óperas, cujo som reduzido ao nível compatível com as dimensões de meu gabinete sempre se me afigura deturpado e mesmo falso. E como continuo tocando os meus discos num ambiente levemente menor do que o Salão de Atos da UFRGS, escuto sempre que possível obras concebidas para serem ouvidas em casa, ainda que a “Câmara” original tenha sido em muitos casos o elegante salão de um aristocrático palácio. (CARO, 1973, p. 15)

Sua discoteca, assim, estabelece-se como referencial. E Caro fala a partir desse lugar (se “autoautoriza”). Suas opiniões, seu gosto, suas impressões de escuta ganham ares de universais. Seus hábitos, suas práticas e posturas compartilhadas se colocam como exemplos a serem seguidos. As autorreferências à coluna também funcionam nesse sentido de autolegitimação no discurso sobre si. Com “autorreferências”, queremos falar das vezes em que o crítico menciona edições anteriores de sua coluna, o que acontece especialmente com as listas de melhores do ano. Um exemplo interessante é o de *Paixão por Paixão*, em que Caro (1970, p. 14) diz: “[...] a julgar pela propaganda que a Continental faz de seu novo elepê, Paixão Côrtes já deve ter o seu grupo de 'fãs'. E não é para menos. Por duas vezes, em 1962 e 1964, figurou na minha lista dos 'Melhores do ano', como campeão do folclore nacional”. O discurso do colunista legitima, assim, sua própria lista como propulsora de sucesso ou, no mínimo, indício direto disso.

---

<sup>32</sup> Caro (1983, p. 12) menciona os meios através dos quais os leitores o contatavam: “As pessoas se dirigem a mim, escrevendo-me cartas, telefonando ou abordando-me nas lojas especializadas, fiam-se nos longos anos de minhas experiências de discófilo e crítico”.

É claro que essa autoridade lhe era conferida especialmente pelo espaço em que figurava. Primeiramente o Correio do Povo, principal jornal do Rio Grande do Sul à época, com tiragens em franca expansão nas décadas de 1950 e 1960, até meados de 1970 (RÜDIGER, 2003), e com largo envolvimento no campo cultural e tradição de crítica musical. O diário era prestigiado por abrigar “os melhores nomes” da intelectualidade local, e isso foi corporificado pelo *Caderno de Sábado* (CARDOSO, 2009). Intelectual ativo no cenário cultural porto-alegrense, Herbert Caro tinha o suplemento como vitrine, antes de tornar-se um tradutor premiado. Figurar naquele espaço jornalístico afiançava sua assinatura.

Tudo isso era catalizado pela publicação semanal, durante décadas, de *Os melhores discos clássicos*. Isso nos remete à importância da regularidade e do tempo de publicação no exercício da crítica, como forma de desenvolver a noção de credibilidade, pertencimento e a sensação de dialogismo. Corrobora neste sentido a demonstração verbalizada de conhecimento sobre o gosto de seu público. Como alerta Bourdieu (2004a, p. 57): “um crítico só pode exercer influência sobre seus leitores na medida em que estes lhe atribuem tal poder porque estão estruturalmente afinados com ele em sua visão do mundo social, suas preferências e todo o seu *habitus*”.

Saber das preferências de seus leitores funciona como vestígio da seriedade de seu trabalho pelo crítico. É frequente a indicação sobre a rotina de apreciação dos discos que figuram em sua coluna. Em *O maestro e a fase 4*, Herbert Caro relata sua trajetória de escuta com vistas a uma opinião o mais coerente possível: “Esta semana, banhei-me em música sinfônica. Cobia-me apreciar 8 discos de famosos regentes à testa de orquestras igualmente célebres, e para chegar a uma avaliação adequada, confrontei as versões das obras gravadas em seus sulcos com outras entesouradas na minha discoteca” (CARO, 1970, p. 15). Desta forma, o diletante sinalizava a busca de uma certa objetividade por meio de um método de comparação de gravações, chegando a uma avaliação se não menos subjetiva, mais estudada, pensada. Isso fica explícito em *Purismo ou tradição*, quando Caro faz referência a esse valor caro ao jornalismo e conta que, “por imparcialidade”, havia escutado também uma performance “tradicional” para contrastar com as “puristas”, assegurando sua opinião pessoal (CARO, 1980, p. 10). Na edição *Música? Sim ou não?*, deixa nítida a sua preocupação em preparar-se para a escuta e balizar-se em livros, enciclopédias e dicionários, que são fontes de informação legitimadas. Compartilhando com o leitor sua inquietação em relação a uma

definição de música, deixa ver a intimidade que tem com esses meios narrando seu percurso à procura de um esclarecimento:

[...] *segundo meu hábito pus-me a consultar dicionários e manuais, à procura de uma definição elucidativa. Como sempre, recorri em primeiro lugar ao Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, e o doutor professor Aurélio me ensinou que Música é a “arte ou ciência de combinar sons de maneira agradável ao ouvido”. Hum! Ao ouvido de quem? O que me agradar a mim soará detestável à minha mãe.*

*Desanimado, agarrei uma enciclopédia que me proporcionasse uma definição baseada em critérios menos subjetivos, e em minha Brockhaus, que data de 1955, encontrei o seguinte: [...].*

*Assim “preparado”, coloquei no meu toca-disco dois discos, um moderno e outro moderníssimo: [...].” (CARO, 1973, p. 15, grifos nossos)*

Como todo discurso jornalístico, a crítica de Herbert Caro se afiança na consulta a “fontes oficiais” e, como prova retórica, explicita isso no texto. No fragmento destacado, o colunista legitima seu trabalho à medida que demonstra o costume de pesquisar sobre o assunto e munir-se do maior número de informações possível antes de ouvir os discos e redigir sua crítica. É exemplar dessa proposital revelação da seriedade de seu trabalho como crítico o paralelo que traça entre suas atuações na Livraria Americana e em *Os melhores discos clássicos*, na coluna *Em tempo*: “[...] enervava-me a ininterrupta lufa-lufa [da época de Natal] e a consequente impossibilidade de bem atender os fregueses, dando-lhes as necessárias informações” (CARO, 1972, p. 5). Expondo-se mais preocupado com a qualidade do serviço de orientação do consumidor do que com o lucro próprio, o crítico de discos garante que dispõe da tranquilidade da publicação ao longo de todo um ano para melhor atender o interesse do ouvinte/leitor.

Acresce-se a isso o acesso privilegiado a informações que explicita ter. Recebia os discos antes de estarem nas lojas, costumava ler revistas e catálogos internacionais, viajava anualmente à Europa e mantinha-se atento aos jornais do centro do país. Em 06 de abril de 1974, diz-se surpreso pelo tamanho do nome de Boulez na capa do disco, em função do compositor/regente não ser tão amplamente conhecido, pelo menos no Brasil. Mas o crítico o conhecia bem, e divide com o leitor de sua coluna o que sabe sobre ele e a experiência de tê-lo assistido. Desta forma, Caro cumpria no âmbito do mercado fonográfico da música de concerto o ideal cosmopolita do *Caderno de Sábado*. Como percebe Cardoso (2009, p. 132), “o ponto de vista cosmopolita e o debate do forâneo, por meio do suplemento, fazem chegar ao leitor local temas e discussões às quais provavelmente não teria acesso de outra maneira”.

Em *Os melhores discos clássicos*, o leitor do Correio do Povo tomava contato com o que acontecia no universo das gravações clássicas não só no âmbito do que chegava ao Brasil, mas também internacionalmente, e era apresentado a seus principais representantes e às questões pautadas por revistas e pela crítica europeia. Tudo isso na voz de quem vivenciava até mesmo a agenda de concertos do velho mundo, e há anos.

A afirmação desse acesso, como forma de angariar a confiança do leitor, correria o risco de parecer prepotência. No entanto, o personagem que se constrói por meio dessa voz pessoal relativiza sua autoridade. Caro usa muito expressões como “a meu ver”, “pelo menos na opinião deste cronista”, “se não me engano muito”, “pelo menos no meu caso”, “para meu gosto particular”. Há uma tendência à valorização da opinião do leitor, como vemos em passagens como “eu, por mim, considero [...], mas quem gostar [...]” ou “fica ao critério do ouvinte decidir”. Além disso, Herbert Caro traz terceiros para falarem em seu texto. Em nosso recorte, aparecem citações, diretas ou indiretas, de especialistas como Walter Giesecking, Albert Schweitzer, Hans von Bülow, João Carlos Martins e Mário de Andrade. É como se o crítico-cronista consciente de seu diletantismo, na tensão com o campo musical porto-alegrense que se profissionalizava, sentisse a necessidade de apoiar-se na voz de especialistas para tornar suas opiniões mais confiáveis.

Esses movimentos agregam virtudes à imagem do crítico. A humildade é um valor ético que aflora de seu discurso. É ela, por exemplo, uma das qualidades destacadas por Caro como justificativa para pregar entre seus leitores a admiração pelo trabalho de pesquisa de Paixão Côrtes. Ao valorizar aspectos como esse, o crítico apropria-se deles; assim, quando fala da honestidade do pianista Pagano, aponta ser este um valor cultivado pelo colunista. Isso fica explícito em 01 de setembro de 1973, quando explica seu gosto por quartetos de cordas em função da estrutura dessa formação ir ao encontro de seu espírito *liberal e pacato*. São qualidades que chama para si, edificando seu *éthos*. E isso se dá também por meio de outras aparições de Herbert Caro no Correio do Povo, dentro ou fora do *Caderno de Sábado*. Em 20 de maio de 1979, por exemplo, o jornalista Jacques Wainberg conta que o crítico de discos clássicos virou torcedor do time de futebol Sport Club Internacional quando o convidaram para assistir a uma partida contra o rival Grêmio e lhe disseram para torcer por este, que não admitia negros.

Na perspectiva de Bordwell (1995), Herbert Caro se apresenta tanto como um solícito, responsável e sério guia para os consumidores quanto como um erudito não rigoroso. Essa



autoridade angariada ao conjugar verbos a partir do “eu” é flexibilizada quando o colunista assume a primeira pessoa do plural, em um movimento típico da aproximação com o leitor do texto cronístico. Desta forma, ele se coloca ao lado de seu interlocutor, como amante da música, e compartilha com ele a posição desfavorecida em relação ao mercado fonográfico mundial, à falta de lançamentos clássicos no Brasil e, conseqüentemente, às lacunas de acesso ao ideal de repertório integral da música de concerto. Também se aproxima do leitor em função de partilhar da mesma cena musical, mesmo que, na verdade, costume assistir aos concertos mais requisitados em suas viagens anuais à Europa. Neste movimento, o alemão naturalizado brasileiro assume esta identidade referindo-se ao “nosso idioma”, “nosso país”, à “nossa gente”, e, em *Quantas saudades!*, de 09 de junho de 197, ao Rio de Janeiro como “nosso patrimônio”, além de tomar as dores dos brasileiros para brincar sobre o “roubo” protagonizado por Milhaud. Esta aproximação da voz pessoal em relação ao leitor em um sentido geográfico nos leva à segunda estratégia cronística do texto de Herbert Caro.

### 3.8 Vínculo com o local

Pensando sobre a crítica jornalística de cinema, Bordwell (1995) enfatiza a importância do conhecimento do público presumido dentro da retórica persuasiva. Se entendermos como válida a equivalência das ideias do autor para as outras áreas da crítica cultural, temos que, também na coluna de Herbert Caro, a identificação entre crítico e leitor passa pela partilha de convenções e memórias. Como vimos, o crítico natural da Alemanha desloca sua voz pessoal na direção da aproximação cultural com seu interlocutor. Por isso, mantém forte vínculo com o local. Trata-se de um princípio típico do jornalismo, na medida em que mais interessa ao leitor as informações sobre o que o cerca. Neste ambiente, a crônica desenvolveu-se tendo como gancho o cotidiano da cidade. O factual para o crítico-cronista em *Os melhores discos clássicos* está nos lançamentos da grande indústria fonográfica, com sedes no exterior, mas Caro busca o enquadramento a partir do catálogo brasileiro e explora as referências à realidade local de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul.

Percebe-se, então, a busca desse vínculo com o universo de seu público por meio de símbolos culturais. Assim, em *Ufanismo musical*, o colunista utiliza uma expressão característica do linguajar regional, “querência”, para explicar o surgimento da tendência

nacionalista na música de concerto. “Os gênios da Música puseram-se a estudar a história e as lendas de suas terras, a extasiar-se em face das belezas de suas respectivas querências [...]” (CARO, 1976, p. 15). Na edição de 21 de novembro de 1970, como apontamos anteriormente, Herbert Caro traz para seu texto ícones do imaginário do gaúcho como o chimarrão, o arroz de carreteiro e o cigarro de palha, além do próprio Paixão Côrtes.

Neste percurso em que transporta o ambiente do leitor para dentro do texto, lado a lado com o cotidiano da indústria dos clássicos em âmbito mundial, a coluna acaba construindo um retrato da movimentação cultural da cidade. Para localizar seu interlocutor no conteúdo das gravações, Caro mapeia o que foi ou não apresentado nos palcos porto-alegrenses. Através desses relatos, notamos que a capital gaúcha mantinha um bom trânsito de intérpretes e orquestras internacionais. Devido ao trabalho das instituições promotoras da cidade e à sua posição geográfica privilegiada, Porto Alegre recebia alguns dos principais nomes que gravavam o repertório da música de concerto à época. Ainda assim, Caro registrava as vicissitudes da promoção cultural na província, como as dificuldades financeiras para bancar a vinda de uma celebridade como o Pavarotti, por exemplo, ou a falta de estrutura física e profissionais especializados para se montar uma obra como *O anel de nibelungo*, de Richard Wagner. Em nosso recorte, destaca-se o Salão de Atos da UFRGS como parâmetro de tamanho entre os teatros porto-alegrenses. Também figura nas colunas analisadas a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, naquele momento já consolidada, com duas décadas de atividade. A Rádio Guaíba também tem suas incursões pela música clássica citadas, mas, no todo das colunas, é a Rádio da Universidade, no ar desde 1951, o meio de comunicação mais legitimado na difusão do gênero.

O retrato construído a partir das referências de Caro nos dá indícios ainda a respeito do gosto do público da música em Porto Alegre à época. Um deles era pela música antiga, o que nos sugere sobre o resultado da atuação do Conjunto de Câmara de Porto Alegre, criado em 1969, e dos grupos que o precederam, como vimos anteriormente, os quais desde 1955 vinham desenvolvendo trabalhos dedicados à recriação especialmente da música medieval e renascentista (GOIDANICH, 2010). Outra predileção seria pela música barroca e, em 06 de novembro de 1976, o colunista diz ter percebido que a admiração por Bach crescia na cidade – assim como fora do país. Além disso, o repertório para violão também tinha muito boa receptividade. Em nosso recorte, é mencionado apenas uma vez, mas, ao longo do período de publicação da coluna, esse gosto do público pelo instrumento mais típico da cultura *gaucha*

fica evidente. Desde 1969, como vimos, a cidade abrigava edições anuais dos Seminários Internacionais de Violão, promovidos pelo Liceu Musical Palestrina, até 1982, atraindo alunos de todo o Brasil e estrangeiros, além de trazer a Porto Alegre alguns dos mais importantes violonistas do momento para *masterclasses* e recitais (WOLFF, 2008).

Os personagens próximos do leitor também são trazidos para o texto. O principal deles, cujo nome é o mais destacado ao longo de toda a publicação de *Os melhores discos clássicos*, é o pianista Roberto Szidon<sup>33</sup>. Gaúcho que, naquele momento, ganhava reconhecimento internacional, gravando seus discos pelos selos mais respaldados, ele é festejado por Caro especialmente por seu trabalho na divulgação do repertório nacional fora do país, como percebemos em *Szidon toca brasileiros*, de 23 de setembro de 1978. Nesta edição, o colunista se dedica a mapear todas as gravações de obras brasileiras pelo pianista existentes no catálogo. “Relato tudo isso, porque acho que o esforço de Szidon no sentido de divulgar a Música nacional é digno de louvor”, justifica Caro (1978, p. 4). Outros nomes que aparecem em nosso recorte são os do compositor Flávio Oliveira – na edição de 07 de junho de 1980, como responsável por um dos ensaios de contracapa do disco em apreço – e do escritor e também colaborador do *Caderno de Sábado* Vianna Moog.

Para além do retrato da cena cultural, percebe-se também um registro sobre o espaço urbano em que cronista e leitor circulavam. O crítico se coloca como um cronista da cidade a partir das associações subjetivas que elege entre a música que ouve e a Porto Alegre que habita. Em 10 de maio de 1969, Caro relaciona a abreviação do nome do compositor Dimitri Schostakovitch, D.S.C.H. e a sigla do Departamento Autônomo de Estradas de Rodagem, DAER. Na edição de 06 de abril de 1968, associa a longa saga da gravadora RCA para lançar os seis discos com a íntegra de *O cravo bem temperado*, de Bach, e a demora para a conclusão do asfaltamento da avenida Independência – importante via da cidade, que ficava próximo à sua residência (e daí pode-se imaginar o incômodo do ruído para este orientador de escutas). “[...] posso atestar à RCA que ela ganhou com folgas, em grande estilo a 'penca' disputada entre o lançamento do 'Cravo bem temperado' e o asfaltamento da Avenida Independência”, diz Caro (1968, p. 13), retratando uma cidade em transformação.

Tratava-se de trazer para a crítica de discos clássicos a atitude observadora da cidade em que o autor circulava e que gerava outras crônicas publicadas no *Correio do Povo*. Em 13

---

<sup>33</sup> Vale anotar que esse destaque não é feito da mesma forma que a tendência bairrista do jornalismo gaúcho contemporâneo o faz. A proveniência de Szidon, inclusive, nem chega a ser citada – ainda que fosse informação conhecida, acreditamos, pela comunidade local.

de julho de 1980, por exemplo, fala sobre suas reminiscências de uma Porto Alegre mais pacata e segura que conheceu ao chegar ao Brasil. O texto *A mala do tenente* narra o episódio de uma mala que foi deixada em frente à casa do tenente, seu vizinho de frente, e ali ficou até o proprietário retornar, enquanto Herbert Caro observava incrédulo o fato de ninguém a roubar. Em 14 de setembro do mesmo ano, publica *Um ônibus chamado saudade*, em que descreve a transformação de pontos da cidade com base na linha circular então existente do ônibus T, no qual o cronista nostálgico se deslocava diariamente. Ainda em 1980, no dia 19 de outubro, é a vez de Caro lamentar a substituição do antigo costume local de tomar um cafezinho para conversar, pelo hábito paulista de tomá-lo solitário, no balcão, em *Agonia de uma tradição*. Mais tarde, nas crônicas *A um passo da eternidade*, de 11 de outubro de 1981, e *Mistérios da Pichologia*, de 05 de janeiro de 1984, o autor mapeia as pichações que, à época, começavam a tomar conta dos muros de Porto Alegre.

São apenas alguns exemplos das transformações culturais observadas pelo cronista. Em *Os melhores discos clássicos*, a identificação entre crítico e leitor é procurada por meio desse vínculo com a realidade local, que é trazida para o texto. O processo que visa à adesão do interlocutor a uma ideia é complementado pela utilização das “palavras adequadas”, como diria Bordwell (1995), ou, conforme entendemos, de uma linguagem próxima do cotidiano do leitor.

### 3.9 Linguagem informal

“[...] os instrumentos musicais são vistos como objetos mágicos, fetichizados, tratados como talismãs, e a música é cultivada com o maior cuidado (não se pode tocar qualquer música a qualquer hora e de qualquer jeito)” (WISNIK, 1989, p. 28). Envolvida nessa aura, a música não aceita também que fale dela “de qualquer jeito” – não é, obviamente, algo controlado com rigidez, mas o que se quer dizer aqui é que não é algo bem visto, especialmente pelo próprio campo musical erudito, cujo *éthos* é marcado pela formalidade.

A informalidade para falar dessa música é característica da crítica de Herbert Caro, reforçando sua tendência cronística, familiar à perspectiva da vida ao rés do chão, como definira Antonio Candido (1992) – ainda que o ex-dicionarista da Editora Globo não deixe de

utilizar a norma culta da língua portuguesa e suas mesóclises, além de indignar-se com o linotipista caso a grafia de alguma de suas palavras saia errada nas páginas do *Correio do Povo*<sup>34</sup>. São explorados os diminutivos (“classiquinhos”, “povinho” tradicionalista, “pecinhas”, “Noninha” – a inferior nona sinfonia de Mendelssohn), os aumentativos (“trintão”, “pesadão”, “presentão”) e os superlativos (“superdisco”, “suprassumo”, “paupérrimo”, “atualíssimo”, “importantíssimo”, “brasileiríssimo”). Muitas vezes encontramos também provérbios populares. Em nosso recorte aparecem referências a “uma andorinha não faz verão”, “ninguém é profeta em sua própria terra” e “a regra é cabresto curto”.

Além disso, o colunista desconstrói o ar sisudo da música de concerto utilizando expressões de uso informal, dando o “ar de conversa fiada” (CANDIDO, 1992) cronístico a seu texto. Trata os cânones da música ocidental e os temas especializados que circulam nesse universo com uma certa postura iconoclasta que significa utilizar expressões como, apenas a título de exemplo, o “lufa-lufa” das lojas em época de Natal, “Dia de São Nunca”, “felizes da vida”, “aquele famoso”, “passar em brancas nuvens”, “adaptar-se como luva”, “mato sem cachorro”, “pão nosso de cada dia”, “à beça”, “vender gato por lebre” e “massa cinzenta”.

Corroborar neste sentido a manutenção da oralidade na coluna, herdeira do especial desenvolvimento que o cronismo teve no país, desempenhando papel fundamental na coloquialização da língua portuguesa (ARRIGUCCI JR., 1987). Configura-se, assim, uma busca de diálogo com o leitor, remetendo à gênese do espaço jornalístico para a crítica na esfera pública moderna, em que conservava as características da discursividade dialógica face a face – apesar de descartar a necessidade da partilha espaço-temporal (SILVA, 2001), como vimos anteriormente neste trabalho. A oralidade na crítica de Caro se estrutura por meio da utilização de formas verbais imperativas, seguidas por exclamações; formatos de perguntas e respostas (mesmo que ilusórias), expressões típicas da fala e o trato íntimo com o leitor (que é muitas vezes chamado de amigo): “Procure ouvir este disco, amigo C.A.D. [abreviação do nome do leitor]!”, “Recebi-as, sim, senhores!”, “Não se fiem em dicionário!”, “Sim, amigo leitor”, “Ora, [...]”, “Hum, três vezes hum!”, “E se me perguntarem [...], bradarei um 'sim' enfático”, “Comprem música de câmara!”, “Mas, ai de nós!”, “Como tocar música barroca?”.

---

<sup>34</sup> Caro expõe suas indisposições com o linotipista em algumas colunas. Em *Beethoven 1980*, diz que nãoalaria em “insuperável” para não correr o risco de o operador do linotipo transformar em “insuportável”, como ocorrera em edição anterior. (CARO, 1980, p. 2)

O crítico que era fã de trocadilhos (VERISSIMO, 1995) faz de *Os melhores discos clássicos* o terreno ideal para jogar com os sentidos engraçados das palavras de sons semelhantes e significados diferentes. Essa forma simples, popular e de fácil compreensão que o humor assume é a base para o homem de letras brincar com a música dita “séria”, conferindo leveza ao texto que quer instigar o gosto do leitor. Assim, o título da coluna em que se debruça sobre gravação de *O cravo bem temperado*, de Bach, fica *O cravo bem terminado*. E os exemplos são vários. Em 11 de outubro de 1969, brinca com as novas gerações que criaram arranjos a partir de obras de Bach chamando-os de “pósteros” e “prepósteros”. Só nesta mesma edição, ainda joga com os duos “à la Moog” e “à la mode” e executar/justiçar. Na edição de 28 de outubro de 1972, diz que, se forem ouvidos de uma só vez os dezenove *concerti grossi* de Handel, eles se tornam mais grossos. Em 06 de abril de 1974, também, o trocadilho já está no título: *Boulez rege* (como regente e como “rei”).

Uma última estratégia que atua no deslocamento dos assuntos musicais da “torre de marfim” para o “rés do chão” é a analogia. “Como a música não possui um modelo na natureza e não exprime um conteúdo conceitual, só se pode falar dela com áridos termos técnicos ou com imagens poéticas. [...] O que para qualquer outra arte não passa de descrição, para a música já é metáfora.” (HANSLICK, 1992, p. 65). No caso de Herbert Caro, é a analogia que faz essa mediação de sentidos. Recurso lingüístico que estabelece uma identidade entre objetos genericamente diferentes – com base na definição de Carlos Ceia em seu E-Dicionário de Termos Literários<sup>35</sup> –, sua utilização é ferramenta didática largamente difundida. A exposição analógica de um conceito complexo facilita sua compreensão, pois o aproxima do interlocutor através de associação ao que lhe é familiar, evocando a memória de experiências anteriores.

Como vimos anteriormente, no âmbito do jornalismo cultural, o projeto iluminista de difusão do conhecimento que marca o jornalismo como um todo tem especial desenvolvimento. Desde seus primórdios, essa prática especializada porta um ideal pedagógico. A crítica de Caro é herdeira convicta disso, e um recurso que contribui para o processo de aprendizado torna-se muito útil e explorado, auxiliando o crítico-cronista a vincular a música de concerto aos hábitos cotidianos do leitor.

Uma analogia que marca a coluna *Os melhores discos clássicos* é entre música e gastronomia. Por meio dela, o crítico explora as memórias de gostos alimentares

<sup>35</sup> Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php>.

experimentados pelo leitor para passar noções sobre música, buscando inseri-la nas ações elementares do dia a dia. Ela passa a ser algo servido, saboreado, petiscado, tomado, administrado em colheradas, e que pode causar azia, por exemplo. As peças tornam-se coquetéis, iguarias, quitutes e bombons (e aqui os compositores viram doceiros).

Não é por acaso que, nos prazeres mais “puros” e depurados de qualquer vestígio de enraizamento corporal [...], está presente algo que, à semelhança dos prazeres mais 'grosseiros' da degustação dos sabores alimentares, arquétipo de qualquer forma de gosto, reenvia diretamente para as experiências mais antigas e profundas, aquelas que determinam e sobredeterminam as oposições primitivas – amargo/doce, saboroso/insosso, quente/frio, grosseiro/fino, sisudo/alegre – tão indispensáveis ao comentário gastronômico quanto às glosas depuradas dos estetas. (BOURDIEU, 2008, p. 76-77)

O uso desta analogia pelo crítico carrega sentidos sobre como e por que se deve escutar música de concerto, e sobre as nuances de valores que ela envolve. Ensina-nos que essa música é alimento essencial à vida, que é saudável e que, por meio dela, se adquire erudição. Indica também que deve ser saboreada, que há algumas muito doces (que não fazem bem), outras insípidas, e ainda outras mais sofisticadas, que dão mais prazer e são mais deliciosas; expõe que é questão de gosto e que o ouvinte pode escolher. Explica ainda que tem coisas que devem ser ingeridas com parcimônia, para que não causem congestão.

Para passar a ideia de “doutos musicólogos” sobre a música “pop”, associa-a às frutas doces e perecíveis. Os discos são ditos “música enlatada”, tal qual os alimentos acondicionados em latas, com validade ampliada pelo uso de conservantes, socialmente tidos como menos saudáveis que os naturais, orgânicos, os quais, na analogia de Caro, correspondem à música experienciada ao vivo. Na edição de 06 de novembro de 1976, *O tesouro dos tesouros*, ao comentar as caixas com a obra de Bach lançadas pela Deutsche Grammophon, o colunista se posiciona na querela da performance histórica associando à interpretação purista a ideia de anemia e, à tradicionalista, a de vivacidade. Na coluna *Purismo ou tradição*, de 25 de julho de 1980, aproxima as vozes infantis da interpretação purista ao “primo canto de um galeto”, em referência ao “galeto al primo canto”, prato típico da culinária dos imigrantes italianos no Rio Grande do Sul, que utiliza a carne de frangos abatidos com menos de um mês de vida. Na perspectiva da gastronomia como alimento, do qual o organismo necessita para sobreviver, o crítico adverte em 07 de dezembro de 1974

sobre o perigo de “passar fome” – ou, depreende-se, morrer de inanição – nas épocas de baixa dos lançamentos da indústria.

Um segundo tipo de analogia proposto pela coluna é a antropomorfização. Por meio dela, Caro fala sobre as dificuldades das gravadoras de discos clássicos (identidade com o parto), sobre o estrago que um arranjo pode fazer em uma obra-prima (aproximação com um homicídio, “musicocídio”), sobre a redescoberta de peças guardadas em arquivos e prateleiras por anos (seria como ressuscitá-las), sobre a estrutura de um quarteto de cordas (cada instrumento manifesta livremente sua opinião, as discussões travam-se entre amigos e se resolvem em harmonia) e sobre a acessibilidade de uma peça (pode ser “mansinha”).

Outra analogia que promove aproximação com o cotidiano do leitor se dá com o futebol<sup>36</sup>. Ex-esportista, Caro tinha cadeira cativa no Sport Club Internacional. Em sua coluna, busca equivalências entre o esporte que é paixão nacional e a tradição musical tida como impenetrável. Grandes instrumentistas viram supercraques, e a sua experiência em *Os melhores discos clássicos* avizinha-se do comentarista esportivo. O crítico não é mais um ser de outro mundo, mas, sim, alguém que exerce função similar a uma figura próxima do universo de referência do leitor, mais amplamente midiaticizada. O resultado é o transporte da música de concerto para o âmbito popular, sem preconceito com o fato de flertar com práticas culturais do entretenimento, como o jogo de futebol. Pelo contrário, explora os elementos lúdico e democrático que estão implicados nessa associação.

Caro também se apropria da recorrente analogia entre música e sentimento. É ela que faz de sua crítica um exercício baseado na escuta emotiva, como já apontamos no item *Como ouvir*. O crítico compartilha sua vivência subjetiva de escuta, aceitando como válido que os sentimentos percebidos por ele e por seus leitores seriam os mesmos, e que as palavras são capazes de representá-los. Em *Os melhores discos clássicos*, esta analogia atua no sentido de aproximar o leitor da escuta da música de concerto por meio de algo inerente ao ser humano, que não necessita aquisição formal.

Paradoxalmente, no intuito da conquista do interesse do leitor, na crítica de Herbert Caro, a música é também alçada a ambientes mais elevados e rarefeitos. Essa linha de pensamento remete à própria natureza invisível e impalpável do som:

A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e

---

<sup>36</sup> Em 4 de julho de 1970, Caro chega a dedicar uma coluna inteira para homenagear a seleção brasileira, que acabara de ganhar a Copa do Mundo de Futebol.



desaparição, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado. (Não há como negar que há nisso um modo de conhecimento e de sondagem de camadas sutis da realidade.) (WISNIK, 1989, p. 28)

Daí a analogia entre a música e o espaço celestial, que nos remete à antiga ideia da música das esferas, a qual remonta a Pitágoras e Platão<sup>37</sup> – e tem larga influência no pensamento musical ocidental –, a qual prevê uma correspondência entre o som do movimento dos astros e a escala musical, de modo que “o cosmo tocaria música inteligível, mesmo que fora da faixa sensível de escuta” (WISNIK, 1989, p. 62). Essa imagem é mobilizada por Caro inúmeras vezes em sua coluna. Nas edições analisadas, a música de câmara aparece como um espaço sideral, em que existiriam as galáxias de duos, trios e quartetos, e os melhores intérpretes são vistos como astros, criaturas eleitas que figuram em alturas proibitivas com ar rarefeito. Essa noção está associada ao que Wisnik (1989) chama de “música das alturas”, ou seja, à música tonal, harmônica, distante do ruído, e implica a aceitação de similitudes entre a terra e o céu, dando abertura à concepção do acesso ao absoluto por meio das artes.

A analogia com o paraíso emerge dessa ideia da elevação do espírito rumo ao sublime. Em *O cravo bem terminado*, de 06 de abril de 1968, o crítico fala da música como a “chave de uma ante-sala do Paraíso”, capaz de abrir os “adros do jardim de Éden”. Bach descansaria nos Campos Elíseos (onde, na mitologia grega, apenas os virtuosos – heróis, deuses e poetas – entravam) e, de lá, mandaria instruções à cravista Wanda Landowska, vista como sacerdotisa, mediadora dessa mensagem. A prática da interpretação, portanto, teria o poder do contato com o extraterreno, um cunho mágico, transcendental, genial e divino.

Neste sentido compreende-se o poder que é conferido à música, por exemplo, em 28

---

<sup>37</sup> A partir do pensamento pitagórico, os números regem o cosmos e estabelecem uma proporção (harmonia) a partir da qual os elementos do universo se relacionam entre si. Essa ordem se origina no ilimitado mundo absoluto, mas se estende ao mundo físico e cria um limitado, ainda perfeito, sistema unificado, o *universo*. Para Pitágoras, os sons musicais podiam ser representados como proporções de números, que acompanhariam aquelas das órbitas celestiais, e o som produzido por seus movimentos corresponderia às notas da escala musical. Daí que a harmonia musical equivaleria à harmonia das esferas. A concepção do cosmos por Platão teve muita influência de Pitágoras. A visão platônica agrega a ideia de que a música deve fazer parte da educação do homem para que este se torne um ser completo, em corpo e alma. (BERGHAUS, 1992)

de agosto de 1971, na coluna *O superdisco*, quando aparece como força conciliadora capaz de unir três grandes instrumentistas, o violinista David Oistrakh, o violoncelista Mstislav Rostropovich, o pianista Sviatoslav Richter, dos quais dois são judeus, e um ex-nazista austríaco, o maestro Hebert von Karajan.

Esse segundo grupo de analogias nos leva a entender que a música do cosmos, uma música mais elevada, que tem intérpretes à altura (o que não é fácil, visto que o ar é rarefeito, para poucos), conduz ao divino, absoluto, um lugar melhor, paraíso de prazeres, de limites irrestritos. Em oposição a isso, ergue-se a identidade entre exibição de virtuosismo e fogos de artifícios. Pode-se depreender que estes, que explodem no céu rompendo com sua harmonia, são considerados sacrilégios em matéria de interpretação, o que remete à lenda, presente em muitas tradições musicais, do pacto com o demônio. No âmbito da música de concerto, é o compositor Nicolo Paganini, conhecido por suas obras virtuosísticas para violino, que teria compactuado com o diabo em troca de habilidades técnicas sobre-humanas. Ou seja, a analogia entre o virtuosismo e algo que importuna a harmonia celestial passa a mensagem de que a ostentação gratuita de habilidade técnica é algo ruim.

No caminho para alcançar o paraíso, o crítico utiliza a analogia entre música e garimpo, que envolve a noção da raridade – típica, por sua vez, de um mercado que, como vimos, convencionou a originalidade como seu principal valor em meio à padronização da produção industrial. Essa ideia permeia toda a trajetória da coluna *Os melhores discos clássicos*. Neste sentido, o crítico desempenha o papel de garimpeiro – o que nos leva à própria etimologia do termo “crítica”, do grego, separar, discernir, escolher (além de julgar) (JUSTINO, 2005) –, que peneira os lançamentos da indústria e o repertório da música de concerto e apresenta ao leitor as preciosidades, as joias que encontra neste caminho. Em *Pagano e outros*, de 07 de junho de 1980, ele atrela a figura do compositor à imagem de um “alquimista genial”, dos sons, capaz de transformar “um pedacinho de chumbo num monte de pepitas de ouro” – em referência, no caso, às variações compostas por Beethoven a partir de uma valsa (insípida, segundo o colunista) de Anton Diabelli. Já em 06 de abril de 1968, o compositor é aproximado do ourives, que lapida cuidadosamente, com tempo, as “chaves de ouro” da ante-sala do Paraíso. Na edição de 06 de novembro de 1976, o lançamento de uma caixa com as principais obras de Bach é vista como o “tesouro dos tesouros”, expressão que dá título à coluna.

Todas essas posturas que o crítico toma no sentido de aproximar a música do cotidiano do leitor (seja em seus hábitos mais elementares, seja em seu imaginário) são próprias do espaço que ocupa. Diferente das discussões especializadas do ambiente acadêmico (tão acolhedor a essa tradição musical que se cunhou o termo equivalente “música acadêmica”) e das posturas sacralizadas nas salas de concerto, o jornalismo é justamente o espaço da vulgarização, da popularização dos códigos desse campo autônomo, assumindo o papel da mediação com o público leigo. Herbert Caro soube valer-se deste ambiente, com criatividade, elegância e, ao mesmo tempo, despojamento, para instigar a escuta da música clássica.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na Alemanha, seu país natal, Herbert Caro (1906-1991) foi jogador profissional de tênis de mesa, e também fez-se doutor em Direito pela tradicional Universidade de Heidelberg. Judeu refugiado no Brasil em 1935, aqui arranhou emprego como caixeiro-viajante, percorrendo o interior do Rio Grande do Sul a vender anúncios publicitários, e pouco depois foi convidado a integrar a seleta Sala dos Tradutores da Editora Globo. Esse trânsito livre entre o universo formal da Academia e da cultura dita “erudita” e o informal, digamos, do esporte e do comércio marca a trajetória de Caro e se reflete em tudo o que faz. Neste sentido, utilizamos propositalmente a conjunção “e” em vez de “mas” para destacar, acima, algumas de suas atuações. No caso dele, uma coisa não exclui a outra; pelo contrário, acrescenta.

Os testemunhos que encontramos sobre ele são paradoxais. Alguns guardam na memória a imagem de um intelectual intocável, outros, a de um homem acessível, apaixonado por trocadilhos, cadeira cativa do Sport Club Internacional. Não parece ser por acaso, portanto, que Herbert Caro tenha assumido lugares sociais de mediação. Era assim quando vertia para o português clássicos especialmente da língua alemã, quando ministrava seus ciclos de conferências sobre artes visuais no Instituto Cultural Brasileiro-Alemão (hoje Instituto Goethe), quando orientava seus fregueses na Livraria Americana e quando escrevia críticas culturais para jornais e revistas. Nessas ocasiões, explorava sua habilidade de comunicação entre universos, compartilhando o conhecimento adquirido em sólida formação na tradição humanista alemã.

A coluna *Os melhores discos clássicos*, estreada em 22 de fevereiro de 1959, circulou semanalmente durante mais de vinte anos no principal jornal do Rio Grande do Sul à época, o Correio do Povo. Nela, Caro assumia a função de orientar os leitores no mercado em expansão dos discos de música de concerto. Essa atuação tinha uma bandeira maior. O colunista entendia que o registro fonográfico podia cumprir um papel importante na formação de público, e Porto Alegre, que ganhara uma orquestra sinfônica em 1950 e mantinha uma agenda de concertos com a vinda recorrente de músicos de renome internacional, demandava isso. A intenção era utilizar o espaço jornalístico para despertar e manter o gosto por essa tradição musical que o crítico julgava maior. Caro (1983, p. 13) acreditava que a “Música

clássica é uma língua que se aprende aos poucos”, e estava disposto a participar desse processo entre os leitores interessados.

Nosso trabalho se propôs a estudar esse ideal de formação do gosto musical na crítica de Herbert Caro. 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 entender quais os conteúdos que o crítico julgava importantes para preparar a escuta dos discos clássicos, quais as estratégias cronísticas utilizadas pelo autor para aproximar a música do leitor iniciante e quais os valores de boa música e bom gosto eram propagados por meio da opinião do colunista. Para tanto, estabelecemos um quadro teórico, contextualizamos o surgimento da coluna em um momento de consolidação da indústria fonográfica no Brasil e de profissionalização do campo da música no Rio Grande do Sul, e, por fim, fizemos uma análise de conteúdo. A análise teve como *corpus* o período em que *Os melhores discos clássicos* esteve inserida no *Caderno de Sábado* (1967-1981) do Correio do Povo, suplemento colecionável que, segundo Cardoso (2009), constituiu-se como uma enciclopédia para formar leitores. No total, analisamos 26 colunas, 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*.

Este olhar para o objeto de pesquisa foi ancorado na ideia do jornalismo como uma prática detentora do poder de fazer ver e crer, capaz de estabelecer quadros interpretativos da realidade, e, dentro disso, o jornalismo cultural foi visto como lugar de visibilidade para o sistema artístico e cultural, refletindo e reformulando seus valores e conceitos. Iluminamos a atuação de Caro neste ambiente, contextualizando a tradição da crítica no espaço jornalístico e identificando-o como típico homem de letras, crítico-cronista, impressionista e diletante na área da Música. Inserida em um contexto de consolidação das indústrias culturais no Brasil, sua crítica também tendeu à resenha, com orientações rápidas sobre o consumo de discos. Em meio à profissionalização do jornalismo e à substituição do modelo francês pelo norte-americano, já anunciava valores como a busca da objetividade e da imparcialidade, ainda que se firmasse no terreno do gosto, da subjetividade.

Nas páginas do *Caderno de Sábado*, a crítica de Herbert Caro ficava lado a lado com

os ensaios de acadêmicos e especialistas, acompanhando o movimento de substituição da atitude de emitir juízos sobre a música segundo critérios de gosto, típica do século XIX, pela busca da compreensão das características internas à obra, como queria, por exemplo, o crítico alemão Eduard Hanslick (1992). Essa tensão se corporifica na indignada reprimenda – seguida de respostas publicadas posteriormente no próprio suplemento – de Caro em relação aos ensaios publicados pelo compositor gaúcho Flávio Oliveira e pelo pernambucano Willy Corrêa de Oliveira na contracapa do disco em que o pianista Caio Pagano interpretava as *Variações Diabelli*, de Beethoven. O caso explicita a contradição entre as visões do crítico-cronista, que queria conquistar o leitor leigo para a música de concerto e escrevia sua crítica em forma de crônica, curta, a partir de suas impressões pessoais, e dos especialistas, que tinham formação aprofundada na área da Música e publicavam ensaios de página inteira, em linguagem impenetrável para iniciantes.

Conforme o campo da música se autonomizava no Rio Grande do Sul, cada vez mais, circunscrevia sua comunicação a seus pares. A crítica de Caro foi, portanto, a última representante, na tradição do Correio do Povo, da linhagem inaugurada pelo médico Olinto de Oliveira e seguida por outros diletantes. Sua voz foi deslegitimada pelos acadêmicos e outros especialistas, de tal modo que seu nome é desconhecido das novas gerações de músicos, que, quando muito, o conhecem por suas traduções de clássicos da língua alemã para o português. Mais tarde, mesmo os especialistas perderam seu espaço nos jornais, especialmente com a crise da Empresa Jornalística Caldas Júnior. Além dos jargões inadequados ao espaço jornalístico, instituíam-se a problemática ética de os responsáveis pela crítica serem também eles músicos no seu próprio meio.

Nesse contexto, seguindo a linha de raciocínio proposta por Ventura (2009), segundo a qual o 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 que, segundo *Os melhores discos clássicos*, o leitor deve ouvir: predominantemente, circula pela tradição da música de concerto europeia, 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 as produções de maior apelo comercial, os “clássicos-pop”, como musicais e canções românticas na voz de Plácido Domingo, por exemplo, que eram vistas por ele como portas de entrada para desenvolver 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. Em vez da disposição estética legítima, desinteressada, o intuito de conquista se dá pela oferta de recompensa. A música de concerto é prometida como fonte de prazer, que, aqui, também 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 de formação do indivíduo. Isso porque a música também é apresentada como fonte de conhecimento, de autoilustração, dentro de uma perspectiva de cultivo do homem e elevação do espírito pelas artes, que implica distinção social e fez parte do projeto do *Caderno de Sábado*. Paradoxalmente, essa tradição musical é ainda antropomorfizada e colocada no lugar das necessidades primárias para a sobrevivência, como a alimentação. Sua escuta é encorajada, então, na medida em que ela se afirma como algo acessível, elementar, e não impenetrável, como entende o senso comum.

Preocupando-se em alicerçar o contato daqueles que se sentissem interessados em adentrar o universo da música de concerto, Herbert Caro assume uma função pedagógica. Fornece um guia de escuta, munindo o leitor com contextualização rápida e instruções sobre como se deve encará-la, o que esperar dela e o que buscar nela, em que circunstâncias ouvi-la e com que precauções, por exemplo, em um pragmatismo típico do discurso jornalístico. Depreende-se que o ouvinte, para Caro, deve estar consciente do contexto em que a música foi concebida, onde ela se localiza na obra 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 deve se aproveitar da oferta 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. O cuidado recomendado é apenas o de escolher obras adequadas às dimensões do ambiente doméstico e de não empreender maratonas que possam desanimar o iniciante. Ainda que instrua seus leitores a respeitarem essa tradição musical, reforçando o valor da obra de arte e a crença nele, o colunista paradoxalmente incentiva que ela 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, os sentimentos. O próprio crítico compartilha as suas impressões de escuta e por vezes descreve a obra a partir delas, colocando-se como um tradutor para a linguagem verbal das atmosferas presentes em cada movimento.

Como um homem de letras inglês do século XIX na descrição de Eagleton (1991, p. 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. Ele mesmo aproxima a experiência de crítico à de vendedor na Livraria Americana, onde trabalhou por oito anos, antes de estrear *Os melhores discos clássicos*. Para Caro, sua função na coluna é similar à da contracapa de um disco, que deve promovê-lo e fornecer ao consumidor as informações básicas necessárias. É uma preocupação para ele que os registros dessa música vendam mais, afinal, isso significaria difusão a novos ouvintes. As lições que passa a seus leitores são de que a compra deve ser movida pelo gosto pessoal, balizada pela novidade (já que seu intuito era o da formação de uma discoteca com o repertório integral da tradição musical de concerto), referenciada pela assinatura de artistas consagrados (para que se tivesse, afinal, o melhor contato possível), 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 e a seu intento em *Os melhores discos clássicos*. 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 voz pessoal explícita tipicamente cronística é marca do texto de Caro. Sua credibilidade é afiançada pelo



prestigiado *Caderno de Sábado*, pela tradição do Correio do Povo e pela vida pública como tradutor, palestrante, livreiro e membro-fundador da OSPA, por exemplo, mas se constrói também por meio de seu próprio discurso.

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. Fala de sua larga vivência musical no Brasil e no exterior; do domínio do catálogo e das movimentações da indústria fonográfica em anos de observação como crítico; do acesso privilegiado que tem a informações, recebendo catálogos e revistas internacionais com os quais coloca o público da provinciana Porto Alegre em contato; da seriedade com que cumpre seu trabalho (a rotina metódica em nome de uma maior objetividade e imparcialidade, a pesquisa em seus arquivos, em enciclopédias, dicionários e outros livros, a citação de especialistas, biógrafos e estudiosos legitimados). Caro menciona ainda as situações em que as pessoas lhe contatam, por telefone, cartas ou nas ruas, como autoridade para aconselhar na compra de discos e na explicação para conceitos musicais – o que nos dá indícios da importância da regularidade semanal e da permanência por tantos anos da publicação da coluna na criação de um laço de pertencimento com o leitor e da sensação de dialogismo. Apesar de tudo isso, o crítico também relativizava sua autoridade, deixando claro que suas posições são fruto de seu gosto pessoal e valorizando a opinião que o leitor possa vir a formular a partir de sua experiência – o que, todavia, se coloca como uma prova ética de humildade.

A voz pessoal conjugada na primeira pessoa do plural, por sua vez, aproxima colunista e leitor. O alemão naturalizado brasileiro se desloca culturalmente e busca demonstrar que compartilha a mesma realidade de seu interlocutor. Corrobora neste processo o forte vínculo com o local que se apresenta em seu texto cronístico, trazendo o cotidiano do leitor para dentro do texto e estimulando seu envolvimento com as ideias da coluna. Observador contumaz do espaço urbano, dos hábitos e costumes do povo que o acolheu, Caro traça um retrato de Porto Alegre a partir das associações que suas impressões subjetivas de escuta do repertório da música de concerto lhe despertam em relação ao ambiente em que vive. Registra, assim, a movimentação cultural da cidade e a transformação do espaço urbano. Esse vínculo com o local auxilia o crítico em seu intuito de persuasão na medida em que tem conhecimento de seu público e partilha com ele convenções culturais e memórias.

A escolha das palavras adequadas para se direcionar ao leitor que se quer conquistar para a escuta dos discos clássicos é também fundamental. Herbert Caro opta por uma linguagem informal, por meio da qual busca o diálogo com seu interlocutor. Mesmo deixando clara a erudição do doutor em Heidelberg, tradutor premiado de Thomas Mann que aperfeiçoou seu português com ninguém menos que Mario Quintana, ele consegue se transferir para o rés do chão da crônica, levando consigo a música de concerto, que assim tem seu ar sisudo desmanchado para figurar no vulgar e efêmero cotidiano. Assume, de certa forma, uma postura iconoclasta em relação à formalidade que essa tradição chamou historicamente para si. Diminutivos, aumentativos, superlativos e provérbios desfilam em seu texto. Além disso, a oralidade, os trocadilhos e as analogias são marcas de sua crítica jornalística. 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.

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. Assim, a coluna de Caro consistiu em colaboração à “alfabetização humanista” (STEINER, 1988) dos leitores; todavia, também não denegou o viés econômico da arte e fez-se crítica utilitarista, afirmativa do consumo e adjetivista (SANTIAGO, 2004).

A experiência de Caro ilumina questões que podem ser discutidas, tendo em vista a demanda, constantemente retomada, pelo retorno de uma crítica ativa da música erudita no estado. Hoje 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 mais sofisticada e até técnica para dialogar com seus apreciadores” (FONSECA, 2010, p. 30). 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 é essencial e deve ser mobilizado 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, não é função do jornalismo ensinar, mas ele pode, isto sim, instigar a aproximação com a música de concerto, despertar o interesse, balizar os primeiros contatos de um ouvinte que queira ampliar sua esfera de existência no mundo por meio da escuta.

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 resuma a isso, pode ser uma ferramenta importante na aproximação do leitor com os códigos artísticos.

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.

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 formal e o informal.

Por ora, compreendendo, em alguma medida, como se configurou o ideal de formação do gosto musical do leitor na coluna *Os melhores discos clássicos* – e observando-a em perspectiva no intuito de captar o que ela pode nos dizer sobre as práticas jornalísticas atuais – , julgamos ter atendido à proposta inicial de nosso trabalho e colaborado na reconstituição de um capítulo importante da história do jornalismo cultural no Rio Grande do Sul. Trata-se, entretanto, de um primeiro contato com este objeto que ainda não havia recebido qualquer estudo mais sistemático. Nossa abordagem foi apenas uma das maneiras possíveis, no tempo de um mestrado, de se debruçar sobre a experiência crítica de Herbert Caro, que segue rica em significados a serem explorados por novos olhares.

## 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.

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

ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: BENJAMIN, W.; HABERMAS, J.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção os pensadores). p.165-191.

\_\_\_\_\_; 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.

AGUIAR, Flávio. As questões da crítica literária. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Outras leituras**. São Paulo, Senac/Itaú Cultural, 2000, p. 19-35,

ARRIGUCI JR., Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: \_\_\_\_\_. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 51-66.

ASSIS, Machado de. O ideal do crítico. In: \_\_\_\_\_. **Crítica literária** (Obras completas de Machado de Assis). São Paulo: W. M. Jackson, 1962.

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.

BEAUSSANT, Philippe. Johann Sebastian Bach (1685-1759). In: MASSIN, Jean (Org.). **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 453-476.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.

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

BERGHAUS, Gunter. Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory. **Dance Research**: The Journal of the Society for Dance Research, Edinburgh, vol. 10, n. 2, outono 1992, p. 43-70.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. As maravilhas da arte universal. In: CANDELORO, Rosana J. **Herbert Caro**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 31-38.

BOLLOS, Liliana. Mário de Andrade e a formação da crítica musical brasileira na imprensa. **Música Hodie**, Goiás, vol. 6, n. 2, 2006. p. 119-132.

\_\_\_\_\_. **Bossa Nova e crítica**: polifonia de vozes na imprensa. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

BORDWELL, David. **El significado del filme**: inferencia y retórica em 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: Itáú Cultural, 2000. p. 33-45.

BOURDIEU, Pierre. Mas quem criou os criadores? In: \_\_\_\_\_. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 162-172.

\_\_\_\_\_. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

\_\_\_\_\_. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2004a.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004b.

\_\_\_\_\_. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

BRAAZ, Birgit. Depoimento de Birgit Braaz a Ieda Gutfreind, pelo Departamento de Documentação e Memória do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall. **Revista Contingentia**, Porto Alegre, vol. 2, maio 2007, p. 51. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/issue/view/339/showToc>>. Acesso em: 6 nov. 2008.

BRUM, Eliane. Herbert Caro: um saudosista bem humorado. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 maio 1990. Caderno D, p. 4-5.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: \_\_\_\_\_. et al.. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Ed. da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itataia, 2000.

\_\_\_\_\_. **Textos de Intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

CARDOSO, Everton Terres. Crítica de um enunciador ausente: a configuração da opinião no jornalismo cultural. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 299-314, jul./dez. 2007.

\_\_\_\_\_. **Enciclopédia para formar leitores:** a cultura na gênese do Caderno de Sábado do Correio do Povo (Porto Alegre, 1967-1969). 2009. 187 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

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

\_\_\_\_\_. Uma andorinha. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30 mar. 1968. Caderno de Sábado, p. 13.

\_\_\_\_\_. O cravo bem terminado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 abr. 1968. Caderno de Sábado, p. 13.

\_\_\_\_\_. Caminhos cruzados. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 maio 1968. Caderno de Sábado, p. 12.

\_\_\_\_\_. A “décima” de D.S.C.H.. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 maio 1969. Caderno de Sábado, p. 6.

\_\_\_\_\_. Happy end. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 jun. 1969. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Recordações. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 jun. 1969. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Só com receita médica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19 jul. 1969. Caderno de Sábado, p. 14.

\_\_\_\_\_. Bach à la Moog. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11 out. 1969. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. 37 concertos de Vivaldi. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30 maio 1970. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. O clássico dos clássicos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 4 jul. 1970. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. O maestro e a fase 4. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11 jul. 1970. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Enxurrada vivaldiana. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 ago. 1970. Caderno de Sábado, p. 10.

\_\_\_\_\_. Paixão por Paixão. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 nov. 1970. Caderno de Sábado, p. 14.

\_\_\_\_\_. Dois minuetos famosos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 17 abr. 1971. Caderno de Sábado, p. 13.

\_\_\_\_\_. Palestrina e Lassus. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 maio 1971. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Romance de capa e contracapa. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 jul. 1971. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Ressurreição gloriosa. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 7 ago. 1971. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. O jovem Mendelssohn. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 ago. 1971. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. O superdisco. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 ago. 1971. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Paladinos de Villa-Lobos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 set. 1971. Caderno de Sábado, p. 13.

\_\_\_\_\_. Arqueologia musical. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 mar. 1972. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Os Concerti Grossi de Handel. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 out. 1972. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Em tempo. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 23 dez. 1972. Caderno de Sábado, p. 5.

\_\_\_\_\_. Música? Sim ou não?. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 4 ago. 1973. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. O supra-sumo. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 set. 1973. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Boulez rege. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 abr. 1974. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. O conto da novidade. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 4 maio 1974. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Pecinhas e pedacinhos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 jun. 1974. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Gato-sapato. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 ago. 1974. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Cordas de cá e de lá. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 7 dez. 1974. 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, 1975a. p. 299-400.

\_\_\_\_\_. Lulli ou Lully. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 out. 1975. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Profetas em sua terra. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 15 nov. 1975. Caderno de Sábado, p. 14.

\_\_\_\_\_. Erico e os discos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 dez. 1975. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. No princípio era o verão. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 jul. 1976. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. O tesouro dos tesouros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 nov. 1976. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Ufanismo musical. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 nov. 1976. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. O anel do Nibelungo. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 4 jun. 1977. Caderno de Sábado, p. 14-15.

\_\_\_\_\_. Entre “clássico” e “pop”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 jul. 1977 [no exemplar, consta 16 set. 1977]. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Romance de capa sem espada. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 ago. 1977. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Idade e grandeza. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 set. 1978. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Szidon toca brasileiros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 23 set. 1978. Caderno de Sábado, p. 4.

\_\_\_\_\_. Quantas saudades!. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 jun. 1979. Caderno de Sábado, p. 14.

\_\_\_\_\_. 6 vezes Pavarotti. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 ago. 1979. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Concertos para piano I. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 17 maio 1980. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. Pagano e outros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 7 jun. 1980. Caderno de Sábado, p. 15.

\_\_\_\_\_. A mala do tenente. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 jul. 1980. Seção especial, p. 7.

\_\_\_\_\_. Purismo ou tradição. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 jul. 1980. Caderno de Sábado, p. 10.

\_\_\_\_\_. Um ônibus chamado saudade. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 set. 1980. Seção especial, p. 16.

\_\_\_\_\_. Beethoven 1980. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 15 nov. 1980. Caderno de Sábado, p. 2.

\_\_\_\_\_. Agonia de uma tradição. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19 out. 1980. Seção especial, p. 1.

\_\_\_\_\_. Melhores de 1980. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 dez. 1980. Caderno de Sábado, p. 2.

\_\_\_\_\_. A um passo da eternidade. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11 out. 1981. Seção especial, p. 1.

\_\_\_\_\_. Clássicos para principiantes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 abr. 1983, p. 12-13.

\_\_\_\_\_. Mistérios da pixologia. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 jan. 1984. p. 4.

\_\_\_\_\_. **Entrevista de História de Vida ao Departamento de Documentação e Memória do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall**. Entrevistador: Gabriel Oliven. Porto Alegre, maio 1987.

\_\_\_\_\_. **Discurso ao receber o título de Cidadão Emérito de Porto Alegre**: documento escrito pertencente ao Departamento de Memória do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall. Porto Alegre, 10 jun. 1986. p. 1-3.

CESAR, Guilhermino. Um companheiro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 out. 1976. Caderno de Sábado, p. 3.

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

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2007.

CHAVES, Celso Loureiro. Minha vida de crítico. **Zero Hora**, Porto Alegre, 20 fev. 2010. Cultura, p. 7.

COELHO, Marcelo. Jornalismo e crítica. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Itáu Cultural, 2000. p. 83-94.

COELHO, Teixeira. Posfácio. Esboços do prazer (Ensaio de imperfeições). In:

- MONTESQUIEU, Charles de Secondar, Baron de. **O gosto**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- COPLAND, Aaron. **Como ouvir (e entender) música**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- CORTE REAL, Antônio T. **Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Movimento, 1984.
- COUTINHO, Afrânio. **Crítica e críticos**. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969.
- DAHLHAUS, Carl. **Estética musical**. Lisboa: Edicoes 70, 1991.
- DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1991.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. v. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- 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 jun. 2008.
- FONSECA, Virginia Pradelina da Silveira. **Indústria de notícias: capitalismo e novas tecnologias no jornalismo contemporâneo**. Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- FONSECA, Juarez. Que fim levou a crítica erudita? **Aplauso: cultura em revista**, Porto Alegre, n. 105, ano 12, p. 30, 2010.
- FONSECA JR., Wilson Corrêa da. Análise de Conteúdo. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006. p. 281-304.
- FREITAS, Ana Laura. Os *geeks* da música eletrônica. **Aplauso: cultura em revista**, Porto Alegre, n. 99, ano 11, p. 12-15, 2009.
- FRITSCH, Eloy. **Música eletrônica: uma introdução ilustrada**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- GADINI, Sérgio Luiz. **Interesses cruzados: a produção da cultura no jornalismo brasileiro**. São Paulo: Paulus, 2009. (Coleção Comunicação)
- GALVANI, Walter. **Um século de poder: os bastidores da Caldas Júnior**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994. (Série Depoimentos)
- GIRON, Luís Antônio. **Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte**. São Paulo/Rio de Janeiro: EDUSP/Ediouro, 2004.
- GOIDANICH, Marlene. **Marlene Goidanich no Música em Pessoa (Rádio da Universidade): entrevista** [nov. 2010]. Entrevistadora: Ana Laura Freitas. Porto Alegre, 2010.

Disponível em: <programamusicaempessoa.blogspot.com>. Acesso em: 7 mar. 2011.

GOLIN, Cida. 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 nov. 2008.

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_; 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/Unisinós; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010.

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

GUERRINI JR., Irineu. Discos em bancas: da indústria cultural à guerrilha cultural. In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 30, 2007, Santos. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2007. 1 CD-ROM.

\_\_\_\_\_. **A elite no ar: óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo**. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

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.

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

HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. Análise de conteúdo em jornalismo. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Márcia. **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 123-139.

HOHLFELDT, Antonio (Org.). **Doce Fera: fragmentos biográficos de Eva Sopher**. Porto Alegre, 1991.

JUSTINO, Maria José. Criticar... 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.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. Herbert Moritz Caro: exílio e vida no Brasil. **Revista Contingentia**, vol. 2, maio 2007, p. 6-14. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/issue/view/339/showToc>>. Acesso em: 6 nov. 2008.

LEBRECHT, Norman. **Maestros, obras-primas e loucura**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

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.

\_\_\_\_\_. A crítica de arte no cenário mundial. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Veronica (Org.). **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008. p. 75-84.

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. (Série Documenta – História). p. 150-167.

\_\_\_\_\_. História e patrimônio de uma instituição musical: um projeto modernista no sul do Brasil? In: NOGUEIRA, Isabel (Org.). **História iconográfica do Conservatório de Música da UFPEL**. Porto Alegre: Palotti, 2005. p. 19-23.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MELO, José Marques de. **Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MEYER, Gertrude. Documento manuscrito, entregue ao Departamento de Documentação e Memória do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall: depoimento. [10 nov. 2006]. **Revista Contingentia**, vol. 2, maio 2007, p. 49-50. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/issue/view/339/showToc>>. Acesso em: 6 nov. 2008.

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

MORAES, J. Jota de. **O que é música**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

NAUMANN, Peter. Tocado com a cabeça e pensado com as mãos: Beethoven op. 120 via Caio Pagano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 jul. 1980. Caderno de Sábado, p. 7.

\_\_\_\_\_. Sete fragmentos para um relato. In: CANDELORO, Rosana J. **Herbert Caro**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 17-22.

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

NOTA de redação. **Revista do Globo**, Porto Alegre, abr. 1943. As maravilhas da arte universal, p. 18.

OBINO, Aldo. **Aldo Obino: notas de arte**. Organização: Cida Golin. Porto Alegre: MARGS; Nova Prova; Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

OLIVEIRA, Flávio. A quem escutar possa. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 jul. 1980. Caderno de Sábado, p. 6.

OLIVEN, Klaus. Klaus Oliven relembra. **Revista Contingentia**, vol. 2, maio 2007, p. 44-47. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/issue/view/339/showToc>>. Acesso em: 6 nov. 2008.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PINTORES e escultores alemães ao alcance do grande público. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 abr. 1964.

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

PUTERMAN, Paulo. **Indústria cultural**: a agonia de um conceito. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

RIBEIRO, Milton. **Uma incrível coincidência** (Fernando Monteiro, Herbert Caro, eu...). 23 nov. 2010. Disponível em: <<http://miltonribeiro.opsblog.org/2010/11/23/uma-incrivel-coincidencia-fernando-monteiro-herbert-caro-eu/>>. Acesso em: 7 mar. 2011.

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

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.

SCHAFER, Murray. O que é música. In: \_\_\_\_\_. **O ouvido pensante**. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

SCLIAR, Moacyr. Um aniversário. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 out. 1981. Revista ZH, p. 3.

\_\_\_\_\_. Herbert Caro. **Revista Contingentia**, vol. 2, maio 2007, p. 4-5. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/issue/view/339/showToc>>. Acesso em: 6 nov. 2008.

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: Itaú Cultural, 2008. p. 70-80.

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

SILVA, Ursula Rosa da. **A fundamentação estética da crítica de arte em Ângelo Guido**: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das idéias. 2002. 147 f. Tese (Doutorado em

História) – Curso de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

SIMÕES, Julia da Rosa. **A Sala Beethoven (1931-32):** música e cultura em Porto Alegre. 2008. 115 f. Monografia (Graduação em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SIMON, Círio. **Origens do Instituto de Artes da UFRGS:** etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul. 2003. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil.** São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SOPHER, Eva. **Pro Arte:** depoimento [nov. 2010]. Entrevistadora: Ana Laura Freitas. Porto Alegre, 2010.

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

SÜSSEKIND, Flora. Crítica a vapor: notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século. In: CANDIDO, Antonio et al.. **A crônica:** o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Ed. da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 355-404.

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

TASCHNER, Gisela. **Folhas ao vento:** análise de um conglomerado jornalístico no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna:** teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1995.

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

TRAVANCAS, Isabel. **O livro no jornal:** os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

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. p. 74-90.

VARES, Luis Pilla. Um professor de tênis berlinense. **Revista Leia**, n. 32, jan. 1989. p. 2.

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: Itaú 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](http://www3.usp.br/rumores/visu_art2.asp?cod_atual=153)>. Acesso em: 21 jul. 2010.

VERISSIMO, Luis Fernando. Um porto-alegrense sem restrições. In: CANDELORO, Rosana J. **Herbert Caro**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 49-50.

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

VICENTE, Eduardo. **Música e Disco no Brasil**: a trajetória da indústria nos anos 80 e 90. 2002. 335 f. Tese (Doutorado em Comunicações) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. O rádio e o disco em São Paulo: a trajetória do Grupo Eldorado. In: Luciano Klöckner; Nair Prata. (Org.). **História da mídia sonora**: experiências, memórias e afetos de norte a sul do Brasil. vol. 1. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009. p. 332-346.

\_\_\_\_\_; SERGL, Marcos Júlio. Mercado fonográfico nacional e a produção de música erudita. In: VICENTE, Eduardo; GUERRINI Jr., Irineu. (Org.). **Na trilha do disco**: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil. vol. 1. Rio de Janeiro: E-Papers, 2010. p. 111-126.

WAINBERG, Jacques. A cidade na visão dos que a elegeram como sua. **Correio do Povo**, 20 maio 1979. p. 17.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

WISNIK, Jose Miguel. **O som e o sentido**: uma outra historia das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOLFF, Daniel. O violão clássico em Porto Alegre. **Revista Brasileira**: Academia Brasileira de Música, n. 28, Rio de Janeiro, 2008.

YANES, Rafael. La crítica de arte como género periodístico: um texto argumentativo que cumple una función cultural. **Razón y Palabra**, México, n. 45, ano 10, jun./jul. 2005.



**ANEXO A – Imagens das colunas utilizadas na análise de conteúdo**