

Revista da Graduação

Vol. 5

No. 1

2012

7

Seção: Faculdade de Comunicação Social

AS RAZÕES PARA A INEXISTÊNCIA DA CRÍTICA DE MÚSICA ERUDITA NOS JORNAIS DE PORTO ALEGRE

Guilherme Furtado Bartz

Este trabalho está publicado na Revista da Graduação.

ISSN 1983-1374

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/graduacao/article/view/11402>

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

GUILHERME FURTADO BARTZ

**AS RAZÕES PARA A INEXISTÊNCIA DA CRÍTICA DE MÚSICA ERUDITA NOS
JORNAIS DE PORTO ALEGRE**

Porto Alegre

2011

GUILHERME FURTADO BARTZ

**AS RAZÕES PARA A INEXISTÊNCIA DA CRÍTICA DE MÚSICA ERUDITA NOS
JORNAIS DE PORTO ALEGRE**

Trabalho apresentado como requisito parcial para conclusão do curso e obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo da Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ivone Maria Cassol

Porto Alegre

2011

GUILHERME FURTADO BARTZ

**AS RAZÕES PARA A INEXISTÊNCIA DA CRÍTICA DE MÚSICA ERUDITA NOS
JORNAIS DE PORTO ALEGRE**

Trabalho apresentado como requisito parcial para conclusão do curso e obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo da Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em 28 de novembro de 2011

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio Hohlfeldt (PUCRS)

Prof. Dr. Eduardo Pellanda (PUCRS)

Porto Alegre

2011

Dedico este trabalho a minha mãe
Glafira Furtado, que sempre me apoiou,
em todos os sentidos, nas decisões que
tomei ao longo da vida. Graças a ela,
cheguei até aqui. Mãe, te amo.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Glafira Furtado, e ao meu pai, Rubem Bartz, por me proporcionarem as condições materiais e espirituais para a realização deste trabalho.

A minha irmã, Mariana Bartz, colega de faculdade no jornalismo e companheira nesses quatro anos e meio de curso.

A minha namorada, Carolina Martins, pelo amor, compreensão e ajuda incondicional.

A minha orientadora, Dr^a. Ivone Cassol, pelo auxílio durante a realização deste estudo.

Aos cinco entrevistados, que contribuíram com seus conhecimentos para a elucidação dos problemas levantados.

A todos os meus professores, tanto da área do Jornalismo da PUCRS quanto da Música da UFRGS, que me conduziram até aqui.

Aos meus familiares, especialmente minha avó Maria Inez Furtado e minha tia Mônica Furtado, e aos meus amigos, que estiveram ao meu lado em todos os momentos.

E aqueles que foram vistos
dançando foram julgados insanos por
aqueles que não podiam escutar a música.

Friedrich Nietzsche

Pintor é aquele que traduz as
palavras em imagens;
o crítico é um poeta que traduz em
palavras as linhas e as cores.

Octavio Paz

RESUMO

Este trabalho é um estudo sobre as razões da inexistência da crítica de música erudita nos jornais diários de Porto Alegre. Inicialmente, a crítica no jornal é avaliada a partir de dois contextos: os gêneros jornalísticos e o jornalismo cultural. Em seguida, é apresentada uma definição da crítica, primeiro de maneira geral e depois por meio de um enfoque mais específico, quando a atenção se volta para a crítica de música erudita propriamente dita. O problema da ausência deste tipo de crítica nos jornais de Porto Alegre é considerado tanto sob o ponto de vista jornalístico quanto musical, tendo como objetivo contemplar todos os lados da questão.

Palavras-chave: música erudita. crítica de música. jornalismo impresso. jornalismo cultural. gêneros jornalísticos.

ABSTRACT

The present work is a study about the reasons for the inexistence of classical music criticism in Porto Alegre newspapers. Initially, the newspaper criticism is analyzed from two contexts: the journalistic genders and the cultural journalism. Subsequently, is presented a definition of critique, first in general terms and then through a focused approach, since the attention is turned towards the classical music criticism itself. The problem with regard to the absence of this type of criticism in Porto Alegre newspapers is considered in both journalistic and musical terms, with the purpose of contemplating all sides of the matter.

Keywords: classical music. music criticism. printed journalism. cultural journalism. journalistic genders.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 OS CONTEXTOS DA CRÍTICA.....	17
2.1 OS GÊNEROS JORNALÍSTICOS E A CRÍTICA	17
2.2 O JORNALISMO CULTURAL E A CRÍTICA	21
3 A CRÍTICA	28
3.1 AS CARACTERÍSTICAS DA CRÍTICA.....	28
3.2 A CRÍTICA DE MÚSICA ERUDITA.....	35
4 A REFLEXÃO DOS MÚSICOS SOBRE A AUSÊNCIA DA CRÍTICA	49
4.1 O DESAPARECIMENTO DA CRÍTICA DE MÚSICA ERUDITA	49
4.2 A COLUNA MÚSICA DE CELSO LOUREIRO CHAVES	51
4.3 A MÚSICA ERUDITA E O GRANDE PÚBLICO.....	52
4.4 O PREDOMÍNIO DA AGENDA CULTURAL	53
4.5 COMO DEVERIA SER A COBERTURA DE MÚSICA ERUDITA	54
4.6 A CRÍTICA COMO EDUCADORA DO PÚBLICO.....	54
4.7 A QUALIDADE DAS CRÍTICAS VEICULADAS NOS JORNAIS	55
4.8 A QUALIFICAÇÃO DOS JORNALISTAS	56
4.9 COMO DEVERIA SER A CRÍTICA DE MÚSICA ERUDITA	57
4.10 A INEXISTÊNCIA DE TEMPORADAS ESTÁVEIS DE CONCERTOS.....	58
4.11 A POUCA INOVAÇÃO NO REPERTÓRIO DAS ORQUESTRAS	58
4.12 A CRÍTICA E A AVALIAÇÃO DO TRABALHO DOS MÚSICOS	59
4.13 O CRÍTICO IDEAL DE MÚSICA ERUDITA EM PORTO ALEGRE.....	61
4.14 UM CONTRAPONTO: AS CRÍTICAS DE ARTHUR NESTROVSKI.....	61
5 A REFLEXÃO DOS JORNALISTAS SOBRE A AUSÊNCIA DA CRÍTICA.....	66
5.1 A COBERTURA CULTURAL DOS JORNAIS DE PORTO ALEGRE	66
5.2 A PADRONIZAÇÃO DO JORNALISMO.....	67
5.3 O “FACTUAL” COMO FATOR DE ENGESSAMENTO	68
5.4 A COBERTURA CULTURAL QUE PRECEDE OS ACONTECIMENTOS	69
5.5 A PERDA DO REGISTRO HISTÓRICO.....	70

5.6 O PREDOMÍNIO DA RESENHA SOBRE A CRÍTICA.....	72
5.7 A CRÍTICA E A CONCEPÇÃO CONTEMPORÂNEA DE TEMPO.....	72
5.8 A VALORIZAÇÃO DA PRODUÇÃO CULTURAL DE BAIXO NÍVEL.....	73
5.9 A POUCA COBERTURA SOBRE OS ACONTECIMENTOS LOCAIS	74
5.10 NINGUÉM ASSUME O PAPEL DE CRÍTICO.....	76
5.11 OS CRÍTICOS DE MÚSICA ERUDITA DO PASSADO	77
5.12 O JORNAL DO COMÉRCIO COMO ÚLTIMO REDUTO DA CRÍTICA	77
5.13 A COLUNA ALDEIA DE JUAREZ FONSECA.....	78
5.14 OS CRÍTICOS E A AMPLA FORMAÇÃO INTELECTUAL	79
5.15 O EXCESSO DE JORNALISTAS NO MERCADO	81
5.16 A ABUNDÂNCIA DE TRABALHO E A ESCASSEZ DE TEMPO	82
5.17 O RELACIONAMENTO ENTRE CRÍTICO E ARTISTA	82
5.18 A MIGRAÇÃO DOS TEXTOS ESPECIALIZADOS.....	83
6 CONCLUSÃO.....	86
REFERÊNCIAS	90
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM CELSO LOUREIRO CHAVES.....	92
APÊNDICE B – ENTREVISTA COM FERNANDO LEWIS DE MATTOS	96
APÊNDICE C – ENTREVISTA COM LUIZ ANTÔNIO ARAUJO	101
APÊNDICE D – ENTREVISTA COM ANTÔNIO HOHLFELDT	107
APÊNDICE E – ENTREVISTA COM JUAREZ FONSECA	116
ANEXO A – CRÔNICAS DE CELSO LOUREIRO CHAVES.....	125
ANEXO B – CRÍTICAS DE ARTHUR NESTROVSKI	129
ANEXO C – COLUNA ALDEIA DE JUAREZ FONSECA	134

1 INTRODUÇÃO

Porto Alegre é considerada um dos pólos culturais brasileiros, centro de destaque no meio artístico nacional. Dentre todas as artes, a música, em especial a música erudita, apresenta grande relevância para a cidade. Porto Alegre é palco de orquestras, grupos de câmara e intérpretes de música erudita que se apresentam com regularidade na cidade. Conta com faculdades de ensino superior em música – como o tradicional Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) –, escolas particulares de música e projetos gratuitos de ensino musical. Possui uma rádio dedicada à difusão da música erudita – a Rádio da Universidade – e recebe festivais de música contemporânea – como o Música de POA e o Festival Contemporâneo RS –, que têm como objetivo divulgar a nova música erudita feita pelos compositores gaúchos.

No entanto, mesmo com essa vida musical intensa, não existe, nos jornais de Porto Alegre (*Zero Hora*, *Correio do Povo*, *Jornal do Comércio* e *O Sul*), uma crítica musical especializada e permanente que se atenha a este setor da cultura. Outrora presente na maioria dos veículos impressos que circulavam na cidade, há aproximadamente quatro décadas este tipo de crítica não existe mais. A situação atual é resultado de uma série de fatores, dentre os quais estão a falta de interesse dos jornais em veicular este tipo de texto e vários problemas no meio musical, que também acabam por inibir a crítica. Esse fato mostra, entretanto, que uma parcela do público leitor de jornais (supostamente interessado num jornalismo cultural de mais qualidade) não é assistida.

Há dezessete anos o autor deste trabalho se mantém envolvido com música, em especial com a música erudita. Iniciou sua formação musical aos oito anos de idade, estudando teclado no extinto Conservatório de Música Leo Schneider do Colégio Americano. Na adolescência, teve aulas de piano e violino com diferentes professores, nesta mesma instituição. Em março de 2004, ingressou na faculdade de música da UFRGS, para o Bacharelado em Composição, formando-se neste curso, com láurea acadêmica, em janeiro de 2009. Paralelo a esta faculdade, em agosto de 2007, iniciou o curso de jornalismo na PUCRS. Desde 2008, o autor deste estudo trabalha também como professor, dando aulas de piano, teclado, teoria e percepção musical na Estação Musical, escola de música de Porto Alegre.

Aliando seus conhecimentos musicais com o aprendizado obtido no curso de jornalismo, o autor resolveu estudar mais a fundo o problema da inexistência da crítica de música erudita nos jornais de Porto Alegre. Este é um assunto que sempre lhe chamou a atenção, desde quando era aluno da UFRGS e escutava seus professores e colegas discutirem sobre os motivos desconhecidos que conduziram ao desaparecimento da crítica nos jornais da cidade. Naquela época, o autor já imaginava que o assunto daria um interessante problema de pesquisa.

Este trabalho, portanto, tem como objetivo expor justamente as razões para a inexistência da crítica de música erudita nos jornais de Porto Alegre hoje. O problema é analisado tanto sob o ponto de vista jornalístico quanto musical, de forma a articular os conhecimentos do autor em ambas as áreas.

Do ponto de vista jornalístico, o trabalho busca entender algumas das transformações sofridas pela imprensa brasileira e gaúcha ao longo das últimas décadas, desvendando as novas concepções que acabaram minando a essência da crítica. São apresentadas algumas das atuais limitações enfrentadas pelos jornais e pelos profissionais que trabalham nas redações. Sob o ponto de vista musical, o estudo procura mostrar a qualidade da crítica eventualmente veiculada em Porto Alegre, a situação da música erudita perante o grande público, as limitações na estruturação e organização dos espetáculos que ocorrem na cidade, entre outros problemas. Como contraponto à realidade portoalegrense, é apresentado o caso de São Paulo, que até 2009 contou com um crítico de música erudita atuante: Arthur Nestrovski.

Para a realização das pesquisas deste trabalho, foram utilizados os métodos de documentação e observação, através das técnicas de pesquisa bibliográfica, documental e entrevista em profundidade.

Para Stumpf in Barros e Duarte (2005, p. 51), a técnica de pesquisa bibliográfica consiste em:

Um conjunto de procedimentos que visa identificar informações bibliográficas, selecionar os documentos pertinentes ao tema estudado e proceder à respectiva anotação ou fichamento das referências e dos dados dos documentos para que sejam posteriormente utilizados na redação de um trabalho acadêmico.

O material bibliográfico escolhido no trabalho abarcou os seguintes temas: gêneros jornalísticos, jornalismo cultural, crítica artística, crítica musical, crítica de música erudita e métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.

Gil (2002, p. 45) aponta as diferenças entre a pesquisa documental e a pesquisa bibliográfica:

A pesquisa documental assemelha-se muito à pesquisa bibliográfica. A diferença essencial entre ambas está na natureza das fontes. Enquanto a pesquisa bibliográfica se utiliza fundamentalmente das contribuições dos diversos autores sobre determinado assunto, a pesquisa documental vale-se de materiais que não recebem ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa.

Neste trabalho, a pesquisa documental compreendeu uma seleção de críticas de Arthur Nestrovski, crônicas de Celso Loureiro Chaves e textos publicados em jornal de Juarez Fonseca, além de artigos científicos que apresentaram afinidade com o assunto do trabalho.

As entrevistas realizadas com os especialistas da área da música e do jornalismo foram feitas de maneira semi-aberta, através da técnica de entrevista em profundidade. Essa técnica é adequada para este trabalho porque, conforme define Duarte in Barros e Duarte (2005, p. 62):

É um recurso metodológico que busca, com base em teorias e pressupostos definidos pelo investigador, recolher respostas a partir da experiência subjetiva de uma fonte, selecionada por deter informações que se deseja conhecer.

Ainda para Duarte in Barros e Duarte (2005, p. 64):

A entrevista em profundidade é uma técnica dinâmica e flexível, útil para apreensão de uma realidade tanto para tratar de questões relacionadas ao íntimo do entrevistado, como para descrição de processos complexos nos quais está ou esteve envolvido.

A entrevista semi-aberta é o tipo de entrevista ideal para este trabalho porque, segundo Triviños citado por Duarte in Barros e Duarte (2005, p. 66):

Parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses que interessam à pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as respostas do informante.

A monografia está estruturada em seis capítulos. O primeiro capítulo é a presente introdução. O segundo capítulo aborda a crítica a partir de dois contextos distintos: a crítica como gênero jornalístico e a crítica como expressão do jornalismo cultural. No primeiro contexto, a discussão está embasada em Marques de Melo

(1994) e Palacio (1984). No segundo contexto as reflexões estão apoiadas principalmente em Piza (2008).

O terceiro capítulo apresenta um enfoque mais específico. Inicialmente, são expostas as características genéricas da crítica, por meio de reflexões apoiadas em Palacio (1984) e Piza (2008). Em seguida, a análise se fecha sobre a crítica de música erudita propriamente dita, e as discussões amparam-se especialmente em Schick (1996).

No quarto capítulo, o problema da ausência da crítica de música erudita é analisado sob o viés musical, a partir das reflexões que surgiram nas entrevistas com os músicos eruditos Celso Loureiro Chaves e Fernando Mattos, além de materiais textuais referentes a Arthur Nestrovski.

O quinto capítulo busca responder o mesmo problema da inexistência da crítica, mas sob o viés do jornalismo. As reflexões, nesta parte, surgiram a partir das entrevistas com os jornalistas Luiz Antônio Araujo, Antônio Hohlfeldt e Juarez Fonseca. O sexto capítulo é a conclusão.

As entrevistas estão disponibilizadas na íntegra no final do trabalho, como apêndice. Por fim, como anexo, são apresentadas algumas crônicas de Celso Loureiro Chaves e críticas de Arthur Nestrovski, bem como alguns textos jornalísticos sobre música de Juarez Fonseca, exemplos palpáveis do assunto desta monografia.

2 OS CONTEXTOS DA CRÍTICA

No jornalismo, a crítica é considerada um dos gêneros de opinião e está presente, principalmente, na cobertura dos assuntos culturais. Esse capítulo, portanto, se dedica a explicar os dois contextos que cercam esse tipo de texto: a crítica entendida como gênero jornalístico e a crítica inserida no âmbito do jornalismo cultural. Para isso, são fundamentais os conceitos e as ideias sustentadas por Marques de Melo (1994), Palacio (1984) e Piza (2008), além de Segura, Golin e Alzamora (2008).

2.1 OS GÊNEROS JORNALÍSTICOS E A CRÍTICA

Antes de expor uma definição da *crítica* como gênero jornalístico, é importante lançar uma luz sobre os diversos gêneros existentes. Palacio (1984, p. 99) define os gêneros jornalísticos da seguinte forma:

Os gêneros são modos convencionais de captar e traduzir a realidade. As regras pelas quais eles se regem são bastante flexíveis e admitem muitas variedades. O fundamental, contudo, é que cada gênero cumpra uma função distinta e cubra um setor neste amplo arco que vai da notícia ao editorial.¹

A classificação dos gêneros jornalísticos adotada nesta pesquisa tomou como base o trabalho do pesquisador Marques de Melo (1994, p. 16). Em sua categorização dos gêneros jornalísticos, Marques de Melo tomou como premissa a existência de dois tipos básicos de jornalismo: o *informativo* e o *opinativo*. A divisão em duas categorias fundamentais, segundo as palavras do autor, é aceita amplamente por vários profissionais e estudiosos da área, independentemente de concepções ideológicas ou dos modos de produção econômica das sociedades em questão. Palacio (1984, p. 103) parece concordar com a concepção do autor brasileiro, o que fica claro em seu comentário sobre o assunto:

Atendendo às características objetivas dos respectivos gêneros – a saber, atendendo ao fim próprio da mensagem, que consiste em um determinado grau de concordância e de correspondência mental entre o periódico e o leitor –, na realidade, seria necessário assinalar a existência de dois únicos gêneros jornalísticos: os textos que servem para o conhecimento de *fatos*, e

¹ Livre tradução do autor.

os textos que servem para o conhecimento de *ideias*. A saber: as *notícias* e os *comentários*. Este seria um critério geral aplicável a toda imprensa contemporânea ocidental, de qualquer país.²

Partindo, portanto, do pressuposto de que um texto jornalístico pode ser classificado como *informativo* ou *opinativo*, Marques de Melo (1994) propõe, em sua obra, uma classificação dos gêneros jornalísticos, baseando-se, para isso, em dois critérios.

O primeiro critério leva em conta a intencionalidade determinante presente nos relatos jornalísticos. Nesse sentido, o jornalismo *informativo* teria a preocupação fundamental de “reproduzir o real”, enquanto no jornalismo *opinativo* a intenção é fazer uma “leitura do real”. Marques de Melo (1994, p. 47) explica:

Reproduzir o real significa descrevê-lo jornalisticamente a partir de dois parâmetros: o atual e o novo. Ler o real significa identificar o valor do atual e do novo na conjuntura que nutre e transforma os processos jornalísticos. Num caso, temos a observação da realidade e a descrição daquilo que é apreensível à instituição jornalística. Noutro caso, temos a análise da realidade e a sua avaliação possível dentro dos padrões que dão fisionomia à instituição jornalística.

O segundo critério adotado por Marques de Melo define os gêneros a partir da natureza estrutural dos relatos observáveis nos processos jornalísticos. Com isso, o autor não se refere apenas à estrutura do texto ou das imagens e sons que representam e reproduzem a realidade. Ele leva em consideração também a articulação existente, do ponto de vista processual, entre os acontecimentos (realidade), sua expressão jornalística (relato) e sua apreensão pela coletividade (leitura). Marques de Melo coloca (1994, p. 48):

Os gêneros que correspondem ao universo da informação se estruturam a partir de um referencial exterior à instituição jornalística: sua expressão depende diretamente da eclosão e evolução dos acontecimentos e da relação que os mediadores profissionais (jornalistas) estabelecem em relação aos seus protagonistas (personalidades ou organizações). Já no caso dos gêneros que se agrupam na área da opinião, a estrutura da mensagem é co-determinada por variáveis controladas pela instituição jornalística e que assumem duas feições: autoria (quem emite a opinião) e angulação (perspectiva temporal ou espacial que dá sentido à opinião).

Após expor esses dois critérios de classificação, Marques de Melo (1994) agrupa os gêneros jornalísticos nas categorias de jornalismo *informativo* e jornalismo *opinativo*, da seguinte maneira:

² Livre tradução do autor.

A) Jornalismo informativo

1. Nota
2. Notícia
3. Reportagem
4. Entrevista

B) Jornalismo opinativo

5. Editorial
6. Comentário
7. Artigo
8. Resenha
9. Coluna
10. Crônica
11. Caricatura
12. Carta

Pertencentes ao âmbito do jornalismo *informativo*, Marques de Melo (1994) afirma que a *nota* é o relato dos acontecimentos que estão em processo de configuração; a *notícia* é o relato integral de um fato que já eclodiu no organismo social; a *reportagem* é o relato ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que são percebidas pela instituição jornalística; e a *entrevista* é um relato que privilegia um ou mais protagonistas do acontecimento, possibilitando-lhes um contato direto com a coletividade.

Representantes do jornalismo *opinativo*, o *comentário*, o *artigo* e a *resenha* pressupõem uma autoria definida e explicitada, enquanto o *editorial* divulga-se como um espaço para a opinião institucional. O *comentário* e o *editorial* também se estruturam segundo uma angulação temporal que exige continuidade e imediatismo, fatores estes não tão determinantes para a realização da *resenha* e do *artigo*. Estes dois últimos, porém, são bastante dependentes da competência dos autores na busca dos valores inerentes aos fatos analisados.

Com relação à *coluna*, à *crônica*, à *caricatura* e à *carta*, também é possível verificar o traço da autoria, mas com diferentes angulações em cada caso. A *coluna*

e a *caricatura* emitem opiniões temporalmente contínuas, sincronizadas com o emergir e o repercutir dos acontecimentos. A *crônica* e a *carta*, por sua vez, estruturam-se de um modo temporalmente mais defasado, vinculando-se aos fatos que estão acontecendo, mas não coincidindo com o momento de sua eclosão.

Na classificação de Marques de Melo, o gênero *crítica*, sob um olhar amplo, poderia ser colocado no mesmo grupo da *resenha*, pois ambos se assemelham. Em sua obra, Marques de Melo (1994) escreve mais sobre a *resenha*, encarando este como o gênero principal, e deixa a *crítica* em segundo plano porque entende que apenas a *resenha* encontra-se presente no jornalismo brasileiro praticado desde as últimas décadas. Porém, apesar de semelhantes, *resenha* e *crítica* possuem características distintas.

Marques de Melo (1994, p. 99) define a *resenha*:

A resenha configura-se [...] como um gênero jornalístico destinado a *orientar* o público na *escolha* dos produtos culturais em circulação no mercado. Não tem a intenção de oferecer julgamento estético, mas de fazer uma apreciação ligeira, sem entrar na sua essência enquanto bem cultural. Trata-se de uma atividade eminentemente utilitária.

Para conceituar a *crítica*, citamos as palavras de Palacio (1984, p. 216):

A crítica é um meio de comunicação e, ainda que, como crítica, tenha a função de julgar e valorar a obra, possui também um caráter informativo, descritivo, orientador. [...] [A crítica oferece] a valoração ou julgamento da obra, que surge propriamente do confronto entre o tema e o estilo e sua recíproca adaptação ou desajuste.³

As definições de *resenha* e *crítica* acima expostas deixam claras as diferenças entre ambas. A *resenha* possui uma função descritiva e busca esclarecer e orientar o leitor; a *crítica*, por sua vez, possui um caráter analítico e almeja interpretar e valorar os objetos em foco.

Marques de Melo (1994) traça um panorama histórico do processo de substituição da *crítica* pela *resenha* nas páginas dos jornais brasileiros ao longo do século XX. No começo do século passado, a apreciação dos produtos culturais iniciou, na imprensa nacional, pelas áreas artísticas tradicionais: literatura, música, teatro e artes plásticas. Neste período, os jornais destinavam-se a uma parcela pequena e seleta da população. As *críticas*, portanto, podiam ser feitas em

³ Livre tradução do autor.

profundidade, pois o público interessado nas obras de arte era o mesmo que comprava os jornais.

Porém, com a expansão do público leitor, a partir da década de 1930, os jornais precisaram se tornar mais acessíveis aos leitores comuns. Com isso, a *resenha*, texto menos especializado, passou a tomar o lugar da *crítica*, que exigia conhecimentos aprofundados. Os jornais não avaliavam mais as obras-de-arte, mas sim os produtos culturais de consumo massivo. Segundo Marques de Melo (1994, p. 99), a partir daí, “não é [mais] a literatura que se aprecia, mas o livro colocado no mercado. A música executada nos recintos fechados deixa de interessar aos jornais diários, cedendo lugar para o registro e avaliação dos produtos da indústria fonográfica”.

Em razão do jornalismo diário começar a privilegiar o leitor comum e, portanto, passar a produzir análises menos complexas, a *resenha* se consagrou como o formato mais adequado para os veículos impressos. A *crítica* foi migrando, aos poucos, para as publicações mais especializadas, dirigidas a um público segmentado. Esta mudança não ocorreu de uma hora para outra, mas se deu na forma de processo.

Exposto o contexto da *crítica* como um dos gêneros do jornalismo *opinativo*, e apresentadas as diferenças fundamentais entre a *crítica* e a *resenha*, analisamos agora a *crítica* no âmbito do jornalismo cultural, ambiente no qual ela está inserida.

2.2 O JORNALISMO CULTURAL E A CRÍTICA

O jornalismo cultural, uma das ramificações do jornalismo, possui um campo de atuação bastante amplo. Rivera (1995) e Gadini (2004), citados por Segura, Golin e Alzamora (2008, p. 71), expõem as fronteiras e dimensões do setor:

O jornalismo cultural situa-se em uma zona heterogênea de meios, gêneros e produtos que abordam com propósitos criativos, críticos ou de mera divulgação os campos das artes, das letras, das ciências humanas e sociais, envolvendo a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos. O espectro de alcance desse segmento especializado é amplo sob o ponto de vista formal e de conteúdo. É possível considerar, nesse conjunto, desde uma revista literária de pequena circulação, o suplemento semanal de um jornal de grande tiragem, periódicos dedicados a temáticas específicas (artes, música, cinema), cadernos diários reservados a tempo livre e entretenimento, assim como revistas eletrônicas e formatos emergentes na internet.

Segura, Golin e Alzamora (2008) resumem um pouco da história do jornalismo cultural no Brasil. Ressaltam que o desenvolvimento deste tipo de jornalismo no país, no século XIX, esteve associado à influência da cultura francesa e aos folhetins que passaram a ser publicados nas páginas diárias – símbolos de uma conexão entre jornalismo e literatura. No *Jornal do Comércio*, em 1838, circulou *Capitão Paulo*, romance escrito por Alexandre Dumas, considerado o primeiro folhetim traduzido do francês e publicado no Brasil. Ao longo das décadas seguintes, com a tradição folhetinesca se firmando, outros gêneros jornalísticos passaram a integrar os jornais, tais como crônicas, críticas literárias, de teatro, música etc.

Ao longo do século XX, o jornalismo brasileiro firmou seu perfil empresarial e passou a atingir grandes setores da sociedade, acompanhando o crescimento da cultura de massa. É possível fazer uma leitura deste jornalismo nascente como um produto da própria cultura de massa, na medida em que ele refletia a sociedade em seus mais variados aspectos.

Na segunda metade do século XX, para Segura, Golin e Alzamora (2008, p. 74), “os cadernos semanais [...] concentravam-se no debate, na exposição de idéias, na formação cultural e na divulgação de críticas e ensaios, com ênfase na literatura, em especial a brasileira, na publicação de poemas e contos”. A leitura que hoje se faz deste momento histórico do jornalismo brasileiro é que as publicações da época pretendiam agregar prestígio intelectual às suas páginas, atingindo públicos cultos e restritos. Acrescentamos também que naquele período era restrita a oferta de publicações e, por isso, os cadernos semanais gozavam de grande prestígio.

O mesmo não se verificou nos anos posteriores, pois, a partir da década de 1980, ocorreu uma mudança nesta configuração. O jornalismo cultural redirecionou-se, seguindo cada vez mais as tendências ditadas pelo crescimento da indústria cultural. Os textos dos jornais se tornaram mais informativos e menos críticos, e os produtos culturais passaram a receber um viés comercial.

Esse conjunto de transformações culminou no cenário atual. As transformações sofridas pelo jornalismo cultural na passagem do século XX para o XXI foram documentadas pelo pesquisador Marcelo Januário. Seu estudo enfoca o caso de São Paulo, mas, em grande medida, pode ser interpretado como um retrato do jornalismo brasileiro como um todo.

Para Januário, citado por Segura, Golin e Alzamora (2008), a cobertura jornalística atual é constituída prioritariamente por peças informativas, em detrimento de textos críticos e analíticos. A crise financeira nas empresas jornalísticas, verificada nos anos 1980 e 1990, acarretou uma diminuição no número de profissionais nas redações. Como consequência deste e de outros fatores, o jornalismo cultural ficou mais centrado na prestação de serviços, na agenda, na divulgação de eventos e no “celebrismo” de personalidades. O espaço tradicionalmente dedicado ao setor de variedades das páginas culturais, tais como horóscopo, palavras cruzadas, quadrinhos, jogos e outras versões de entretenimento, não perdeu importância. Em compensação, sofreram privações os textos críticos e analíticos, segundo a constatação do autor.

Muitos são os problemas apontados no jornalismo cultural brasileiro atualmente praticado. Eis alguns deles, expostos por Anchieta (2008):

- a) O jornalismo cultural torna superficiais as obras culturais por meio de uma má apuração dos jornalistas, do seu pouco conhecimento sobre o assunto e pela busca de uma linguagem comum e pobre em recursos estilísticos;
- b) Privilegia a cobertura dos produtos da indústria cultural (novelas; reality shows, programas de auditório, celebridades e músicas populares), que, segundo a visão desses críticos, não são cultura;
- c) O jornalismo cultural tornou-se praticamente uma agenda de eventos e serviços, oferecendo apenas o local das salas de cinema e o valor do ingresso dos shows;
- d) Não produz mais análises críticas e autorizadas das obras culturais, limitando-se a criar hierarquias de classificação que se norteiam pelo gosto comum e pela audiência;
- e) Assuntos da moda, como design, culinária e moda, são destacados quando, na verdade, não mereceriam o status de objetos culturais;
- f) E, por fim, há uma generalizada vulgarização da cultura, ou melhor, da alta cultura.

Em sua obra, Piza (2008) não apresenta uma visão menos crítica do jornalismo cultural. Uma das idéias presentes ao longo de seu livro é a de que este tipo de

jornalismo não é mais o mesmo do passado. Mudanças ocorreram ao longo das décadas, e hoje se interpreta que muitas das transformações não conduziram a um caminho satisfatório. Piza comenta três problemas comumente relacionados ao jornalismo cultural, problemas estes que coincidem com as constatações de Anchieta.

Em primeiro lugar, há o excessivo atrelamento dos grandes jornais à agenda de eventos. Segundo Piza (2008), os cadernos culturais tornaram-se escravos da divulgação de filmes, discos e outros produtos culturais, principalmente dos relacionados a artistas famosos, que têm nome conhecido no mercado. Os veículos jornalísticos prendem-se cada vez mais a datas e lançamentos, exercendo uma função que pode ser encarada como mera “propaganda” de produtos culturais.

O segundo problema refere-se ao tamanho e à qualidade dos textos veiculados na editoria “jornalismo cultural”, material que pouco se diferencia dos press-releases enviados às redações diariamente pelas assessorias de imprensa. Nos textos dos jornais, para Piza, em geral há apenas o acréscimo de uma ou outra informação ao material que já chega pronto para divulgação. O que se nota é a reprodução, quase sem filtragem, do material enviado por artistas e empresas aos veículos jornalísticos.

O terceiro problema apontado por Piza é o da marginalização da crítica jornalística. Relegada a um segundo plano (no primeiro estaria a “agenda”), a crítica, quando presente, é escrita com poucas linhas e quase nenhum destaque visual. Ela está cada vez mais embasada no “achismo”, no palpite e no comentário mal fundamentado. Quem escreve a crítica geralmente não possui conhecimento sobre o assunto abordado, ou tem tamanha erudição que não consegue se fazer compreender pelo leitor comum.

Piza (2008, p. 63) destaca:

Mesmo os leitores pouco habituados a textos menos curtos e superficiais, a estilos marcados pela força da inteligência crítica, e com repertório cultural mais limitado (seja por escolha própria, seja por ignorância a respeito dos outros repertórios), perceberam que o jornalismo cultural de hoje, na maioria das vezes, beira o fútil e o leviano. Vê que os suplementos literários foram fechados ou drasticamente reduzidos, nota a hegemonia das colunas em tom de crônica impressionista, sente que o autor de uma matéria não tem muita familiaridade com o assunto ou então fala apenas aos “iniciados” em seus códigos e gírias.

Além destes problemas, Piza aponta outros defeitos no jornalismo cultural. Haveria uma banalização na escolha dos assuntos abordados por esta editoria. Os cadernos diários estão cada vez mais superficiais, sobrevalorizando celebridades, adotando o “colunismo” em detrimento das opiniões fundamentadas, transformando as reportagens em meras apresentações de eventos, sem muita diferença dos press-releases. Segundo Piza (2008, p. 53), “os assuntos preferidos, por extensão, são o cinema americano, a TV brasileira e a música pop, que dominam as tabelas de consumo cultural”.

O jornalista que trabalha na editoria de cultura, infelizmente, não tem mais a importância social que possuía no passado, ainda que seu trabalho fosse reconhecido apenas por parcelas restritas da população. Da mesma maneira, as publicações culturais atuais influenciam menos seus leitores, pois pouco conseguem fazer diante do poder gigantesco da indústria cultural e dos fenômenos estrondosos de audiência. Os jornalistas culturais se sentem cada vez menos relevantes para a sociedade. Os jornais diários estão mais preocupados em refletir o provável sucesso de um lançamento do que em avaliar as qualidades ou defeitos dos produtos culturais, lamenta Piza (2008).

Porém, a função social do jornalismo jamais deve ser esquecida. Uma das obrigações do jornalismo cultural, entendido como instrumento fundamental na formação social e cultural do povo, deve ser a de avaliar e valorar as obras culturais, orientando o público em suas escolhas. Quando o jornalista se debruça sobre os diversos produtos culturais, os preconceitos ideológicos e políticos devem ser deixados de lado. Piza (2008, p. 45) enfatiza:

Como a função jornalística é selecionar aquilo que reporta (editar, hierarquizar, comentar, analisar), influir sobre os critérios de escolha dos leitores, fornecer elementos e argumentos para sua opinião, a imprensa cultural tem o dever do senso crítico, da avaliação de cada obra cultural e das tendências que o mercado valoriza por seus interesses, e o dever de olhar para as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe.

Não é difícil diagnosticar que atualmente o jornalismo cultural não cumpre de maneira satisfatória estas obrigações.

Outro problema apontado por Piza (2008) é a grande relevância dada aos assuntos “leves”, que só podem ser colocados sob a cartola de “jornalismo cultural” se os critérios de aceitação forem bastante amplos. Frequentemente, eventos de moda e

gastronomia ganham as capas das seções culturais da grande imprensa porque seu apelo para boa parte dos leitores facilita o trabalho de editores e diretores. Assim, o jornalismo cultural se concentra em assuntos leves e de fácil abordagem, em detrimento dos mais “complexos”, que exigem maior empenho dos jornalistas.

Com isso, não se está defendendo que deva haver um predomínio dos assuntos “sérios” nas páginas culturais, nem se está desprezando os assuntos ditos “leves”. O ideal seria um equilíbrio entre as diferentes expressões da cultura. Piza (2008, p. 58) explica:

Jornalismo é dosagem. Temas ditos eruditos podem ser tratados com leveza, sem populismo; e temas ditos de entretenimento podem ser tratados com sutileza, sem elitismo. Suplementos semanais podem ganhar vibração jornalística, mantendo a densidade crítica; cadernos diários, o inverso. Não há propriamente um método. Ou melhor, como dizia o poeta T. S. Eliot, o melhor método é ser inteligente.

Uma das razões para o jornalismo cultural ter perdido profundidade analítica e crítica foi a disseminação da ideia de que a editoria de cultura deveria ser tratada da mesma maneira que as outras editorias do jornal. Piza (2008, p. 65) ressalta que, nos últimos anos:

Decidiu-se, por exemplo, que os títulos deveriam ter verbos, sempre que possível; que a crítica seria sempre um item à parte, raramente apta a abrir a seção ou mesmo uma página interna; que a diagramação também não seria muito diferenciada; que os parágrafos deveriam ser curtos etc.

A crítica, inserida no contexto do jornalismo cultural, especialmente nos veículos diários, ao longo das décadas foi sendo esquecida. Mais do que isso, o próprio caráter crítico do jornalismo perdeu relevância. Segundo Alves (2007), no contexto da cultura de massa, a função da crítica como gênero jornalístico perdeu toda a sua relevância social original. Hoje ela é apenas um resquício fragmentado do debate cultural a que se propunha primariamente. Portanto, percebe-se que a crítica cultural, em sua essência, não se encaixa no tipo de jornalismo cultural atualmente praticado no Brasil. Segundo Alves (2007, p.10), “desde o fim do século XX, [a crítica] faz parte do ramo de relações públicas da indústria cultural, ou é uma questão interna das academias”.

Alves (2007, p. 2) não é otimista em sua visão do jornalismo cultural contemporâneo:

[...] o diagnóstico final não constitui nenhuma tarefa árdua: o jornalismo de cultura, assim como sua função crítica, encontra-se, de fato, em crise. Não tem conseguido agradar nenhum segmento da sociedade; nem artistas, nem acadêmicos, nem a opinião pública: ninguém parte em sua defesa.

Alves (2007, p. 10-11) ainda defende:

A cultura deve ser entendida como um emaranhado de relações sociais que podem – e devem – fazer parte do debate cultural. Por conseguinte, a crítica também deve ter uma função ativa no ciclo de produções culturais. Ela deve abrir espaço para que a discussão seja ampliada e, por fim, alimentar a produção cultural. Só assim ela pode se deslocar para uma esfera própria, separada da lógica publicitária que vigora atualmente e da fragmentação generalizada.

Neste subcapítulo, apresentamos o contexto da crítica no âmbito do jornalismo cultural. Apontamos os vários problemas diagnosticados nesta editoria e observamos que a crítica, em sua essência, atualmente encontra-se deslocada no tipo de jornalismo cultural praticado hoje. No próximo capítulo, analisamos as características da crítica como gênero jornalístico. Em seguida, examinamos uma de suas vertentes: a crítica de música erudita.

3 A CRÍTICA

Apesar de raramente ser encontrada no jornalismo impresso brasileiro, a crítica não está totalmente desaparecida. Neste capítulo, são analisadas as características gerais deste gênero jornalístico e, num segundo momento, o enfoque se dá sobre a crítica de música erudita propriamente dita. São abordados os elementos que todo o bom texto crítico deve contemplar, a formação do jornalista cultural, os critérios e métodos de avaliação e julgamento de obras artísticas, a relação entre críticos e criticados, os diferentes tipos de leitores aos quais a crítica se dirige, a falta que este gênero faz para o desenvolvimento cultural da sociedade, entre outros tópicos. Para isso, são fundamentais os conceitos e as ideias sustentadas por Netrovski (2005), Palacio (1984), Piza (2008) e Schick (1996).

3.1 AS CARACTERÍSTICAS DA CRÍTICA

No capítulo anterior, estabelecemos as diferenças fundamentais entre a crítica e a resenha. Resumidamente, explicamos que a resenha tem como objetivo informar o leitor sobre um determinado assunto. A crítica, por sua vez, vai além: analisa, interpreta e valora os objetos em discussão. Neste subcapítulo, nos detemos sobre as características da crítica em específico.

Netrovski (2005, p. 10) define nestes termos a etimologia da palavra “crítica”:

[...] “crítica” vem de uma palavra grega, *krinein*, que quer dizer “quebrar”. A mesma palavra está na raiz de “crise”, por exemplo. E a crítica, em alguma medida, faz isso mesmo: quebra uma obra em pedaços, pondo em crise a ideia que se fazia dela.

Palacio (1984) destaca dois elementos fundamentais presentes nas críticas jornalísticas. O primeiro é o seu atrelamento a um fato noticiável ou a uma notícia publicada. A crítica, vista como um gênero jornalístico, deve possuir algumas das mesmas características básicas dos demais textos que se publicam nos jornais. Em suma, a crítica deve sempre estar vinculada ao princípio da *atualidade*.

Deve-se ressaltar que nem todos os textos publicados nos jornais são considerados “jornalísticos” em sua essência. Ensaios, opiniões científicas, comentários eruditos, entre outros, ainda que difundidos nestes veículos impressos,

não podem ser considerados textos jornalísticos num sentido fechado. A crítica, em contrapartida, deve sempre entrar nesta categoria.

O segundo elemento fundamental que a crítica precisa contemplar relaciona-se com a função orientadora que os jornais exercem perante os leitores. Como todos os outros textos jornalísticos, a crítica deve “informar”. Mas, talvez como nenhum outro gênero, ela precisa ter a ambição de “formar” também. A simples transmissão de dados e estatísticas não basta. A crítica precisa, como objetivo final, construir conhecimento. Para Piza (2008, p. 77), “fica clara a importância da crítica em seu papel de formar o leitor, de fazê-lo pensar em coisas que não tinha pensado (ou não tinha pensado naqueles termos), além de lhe dar informações”.

A concepção de Palacio (1984) sobre a crítica coincide com a de Piza (2008). Segundo Palacio (1984, p. 219), dentre todos os textos jornalísticos, a crítica é o que possui maior afinidade com os aspectos educativos. A crítica examina os fundamentos das convicções e crenças dos leitores, eliminando incertezas e reorientando conceitos sobre verdade, bondade e beleza das coisas, afirma Palacio.

Mas, neste ponto, cabe a pergunta: sobre quais temas a crítica jornalística deve se debruçar? Para Palacio (1984, p. 220), sob a ótica jornalística, qualquer objeto cultural pode ser assunto de estudo crítico. Obviamente, na escolha dos assuntos que serão analisados, não se deve perder de vista o princípio da *atualidade* dos fatos.

Ruiz, citado por Palacio (1984, p. 213) destaca quatro características essenciais da crítica:

- a) A crítica no jornal tem de ser fielmente informativa como primeira condição.
- b) Tem de responder, em seus julgamentos, a um preceito ou a um elaborado critério do crítico, de maneira a não ficar à mercê do impressionismo ou do humor do momento.
- c) Tem de ser positiva, em primeiro lugar, ressaltando os valores deste tipo, e depois, em oposição, os pontos negativos.
- d) Tem de ser feita com equanimidade de tom e absoluto respeito às pessoas, e desenvolver-se com estilo preciso e ágil.⁴

O primeiro dos quatro tópicos revela que a crítica deve apresentar, em primeiro lugar, um caráter informativo. Sendo um texto jornalístico, ela tem a

⁴ Livre tradução do autor.

obrigação de informar o público. Ao ler uma crítica, o leitor deve se deparar com dados concretos e elementos palpáveis. Porém, se avança apenas até este ponto, a crítica não merece tal reputação, pois terá as mesmas características da resenha.

A segunda característica mostra que o crítico precisa emitir juízos de valor através de critérios claros de julgamento. Uma das funções da valoração é ir além da mera informação noticiosa (papel da resenha), apresentando reflexões que levem o leitor a um segundo estágio na reflexão: a construção do conhecimento. Porém, para serem consistentes, os julgamentos do crítico precisam estar embasados em critérios definidos de interpretação.

O terceiro elemento ressalta que a crítica deve levar em conta tanto os aspectos positivos quanto os negativos dos objetos que analisa. É necessário um equilíbrio entre qualidades e defeitos. Por mais que uma obra esteja perto da perfeição, sempre apresentará algum defeito, por menor que seja. Da mesma forma, uma obra mal construída sempre terá algum ponto a ser elogiado.

A quarta e última característica apontada por Ruiz reforça o tom de respeito que sempre deve permear os textos críticos. Na crítica, estão em análise as obras e não os criadores. O autor aponta ainda, neste tópico, que o texto crítico precisa ter suas próprias características: “precisão” e “agilidade”, segundo sua visão.

Piza (2008, p. 70) também define como quatro os elementos essenciais da crítica jornalística:

Mas o que deve ter um bom texto crítico? Primeiro, todas as características de um bom texto jornalístico: clareza, coerência, agilidade. Segundo, deve informar ao leitor o que é a obra ou o tema em debate, resumindo sua história, suas linhas gerais, quem é o autor etc. Terceiro, deve analisar a obra de modo sintético mas sutil, esclarecendo o peso relativo de qualidades e defeitos, evitando o tom de balanço “contábil” ou a mera atribuição de adjetivos. Até aqui, tem-se uma boa resenha. Mas há um quarto requisito, mais comum nos grandes críticos, que é a capacidade de ir além do objeto analisado, de usá-lo para uma leitura de algum aspecto da realidade, de ser ele mesmo, o crítico, um autor, um intérprete do mundo.

Percebe-se que os apontamentos de Piza (2008) e Ruiz, citado por Palacio (1984), coincidem em grande medida, em especial no que diz respeito ao equilíbrio que a crítica deve ter na apresentação dos pontos positivos e negativos de uma obra e no modo como deve ser construído o texto crítico (clareza, precisão, agilidade etc.). Porém, enquanto Ruiz dá maior ênfase ao julgamento do crítico, Piza (2008) ressalta a capacidade que a crítica deve ter de ir além do objeto analisado, apresentando

conexões com contextos e realidades mais amplos. Uma boa crítica, na realidade, deve contemplar as duas diferentes formulações expostas pelos autores.

A crítica deve ser, ela própria, uma criação original. Precisa ser um texto pensado, bem formulado, até mesmo de caráter artístico. Palacio (1984, p. 226) explica:

Qualificaríamos a crítica como uma obra marginal de criação [...] O crítico é um criador literário, assim como foram os outros grandes críticos [...]. Criador literário não porque tenha feito as chamadas obras de criação, além da crítica, mas porque a crítica é criação.⁵

Essa constatação remete às enormes exigências feitas aos profissionais que se dedicam a escrever críticas. Palacio (1984, p. 226-227) defende:

O crítico precisa ser um entusiasta, um apaixonado pela arte sobre a qual escreve. Percorrer exposições, ouvir concertos, ler livros ou ver obras de teatro precisa ser o exercício de uma vocação. Pelo amor, a crítica se faz fecunda.⁶

Para Piza (2008), o mínimo que se exige do crítico é que ele tenha a capacidade de argumentação na hora de defender suas opiniões. O crítico não deve ser superficial, ele precisa se aprofundar nas características intrínsecas da obra que analisa, situando-as num amplo panorama artístico e histórico.

Marques de Melo (1994), por sua vez, enfatiza a tensão existente entre jornalistas e artistas. Na visão dos artistas, os jornalistas não possuem legitimidade suficiente para exercer a apreciação dos objetos culturais, pois não contam com os conhecimentos necessários. Em contrapartida, os jornalistas se defendem afirmando que os artistas, quando emitem suas opiniões, o fazem de forma parcial, já que não se encontram suficientemente distanciados da arte para terem um olhar geral e de conjunto.

Neste sentido, Marques de Melo (1994, p. 102) assim define o crítico:

Os críticos são portanto pessoas medianas, que nem se caracterizam como ignorantes na área analisada, nem tampouco vivem numa torre de marfim, desconhecendo a sensibilidade do público e procurando entender as produções apreciadas num contexto mais amplo. São jornalistas que procuram explicar, esclarecer, orientar o público no contato com as produções de um segmento da indústria cultural.

Porém, mesmo com conhecimentos limitados, o crítico precisa constantemente buscar o aprimoramento profissional. O jornalista que atua nesta

⁵ Livre tradução do autor.

⁶ Idem.

área precisa ter uma extensa formação cultural e conhecer não apenas o setor que cobre, mas também outras áreas do conhecimento, ressalta Piza (2008, p. 78).

Para efetuar as análises e julgamentos sobre os objetos culturais, o crítico precisa ter em mente enfoques ou convicções. Segundo Palacio (1984), são raros os críticos que seguem uma escola crítica específica. Em geral, os críticos são acadêmicos que exercem dois tipos opostos de crítica: a autoritativa e a impressionista. Palacio (1984, p. 224) define nestes termos as duas tendências:

O enfoque autoritativo é altamente comparativo. Avalia-se o trabalho artístico em particular, relacionando-o com modelos históricos que já tenham sido julgados como valiosos. O crítico autoritativo deve contar com uma vasta preparação e com amplo contato com as formas artísticas; obrigatoriamente, deve aceitar um conjunto de regras ou normas fixas. Ao contrário, o enfoque impressionista produz uma expressão da reação do crítico (ou do público) frente à obra, que exclui normas ou precedentes. Avalia-se a obra por seus méritos próprios dentro de um contexto individual.⁷

Esmiuçando mais esta análise, chega-se a quatro métodos usualmente adotados pelos críticos que escrevem sobre arte. Para Palacio (1984, 227), o primeiro método é o *método clássico*⁸. Nele, os críticos analisam as obras de arte de acordo com os critérios estabelecidos por autoridades ou pela tradição.

O segundo é o *método repórteril*, que se caracteriza pela enunciação e descrição das características da obra: o crítico descreve um livro, um quadro etc., expressando sua opinião por meio dos detalhes que expõe ou omite.

O terceiro método apontado por Palacio (1984) é o *método panorâmico*, que pressupõe uma contextualização histórica. Nesse sistema, o crítico compara uma obra com outras semelhantes que lhe antecederam ou a avalia de acordo com os padrões de determinada escola artística na qual ela está inserida. Esse método também é chamado de *método orgânico*, visto que não julga a obra a partir de critérios rígidos, mas a analisa através de sua própria estrutura, concepção e razão de ser. Este método atribui importância à obra ao compará-la com outras semelhantes, melhores ou piores, que são julgadas da mesma maneira.

Por fim, há o *método impresionista*, que possibilita ao crítico considerar a obra de acordo com as impressões e as sensações que esta lhe causa.

⁷ Livre tradução do autor.

⁸ Aqui foram mantidas as nomenclaturas em espanhol.

É importante observar que os métodos utilizados nas análises das obras artísticas variam de crítico para crítico. Em muitos casos, existe inclusive uma mistura de diferentes métodos nas críticas veiculadas pelos jornais. A maioria dos críticos, porém, como já relatado, não possui sequer uma linha definida de análise. Porém, isso não significa que não haja determinado método implícito, utilizado de forma inconsciente.

O método empregado pelo crítico influencia diretamente o julgamento da obra. Um objeto cultural pode ser qualificado como “excelente”, sob o ponto de vista de determinado método, e “péssimo”, de acordo com outro. Assim, o ideal é que os critérios de avaliação, por parte do crítico, não sejam inflexíveis ou estanques. O bom crítico precisa ter a capacidade de interpretar a obra de acordo com diferentes métodos analíticos. Desse modo ele garante que suas análises sejam amplas, sem serem tendenciosas.

Muitos dos atritos entre críticos e criticados ocorrem porque não existe uma percepção afinada entre o ponto de vista de quem julga e de quem é julgado. Entretanto, para Piza (2008, p. 69), “boa parte da discórdia vigente entre críticos e criadores é fictícia. Os críticos de qualidade não estão preocupados em encontrar falhas onde não existem”.

Às vezes, para precaver e minimizar possíveis ataques, os artistas mantêm relações de amizade e afeto com os críticos. É importante, contudo, que os limites da aproximação entre artistas e jornalistas sejam bem demarcados. Piza (2008, p. 91-92) afirma:

Não existe (nem deveria existir) uma regra que impeça que críticos e criticados sejam amigos, para além de seus contatos profissionais. Mas é bom, caso aconteça essa amizade, que se deixe claro, para ambos os lados, de que há esses dois níveis de relacionamento – e, se o desentendimento profissional perturbar o pessoal, azar da amizade.

O risco que se corre, caso a relação entre as duas partes se estreite, é que o crítico passe a afrouxar seus critérios valorativos. Quem ganha com isso, sem dúvida, é o artista, interessado numa amizade e cumplicidade travestida de “escudo protetor”.

O crítico, entretanto, não escreve para artistas ou colegas de profissão. Seu público principal são os leitores do jornal. Por isso, ele deve ter sempre em mente que se dirige a pessoas com os mais variados interesses e níveis de conhecimento. Palacio (1984) elenca os vários tipos de leitores que lêem as críticas nos jornais.

Em primeiro lugar, para Palacio, há os leitores que não assistiram à determinada peça de teatro ou que não leram certo livro que acabou de ser lançado, mas que têm a intenção ou até mesmo o desejo de dedicar seu tempo e dinheiro para a apreciação destas obras. Em segundo lugar, existem aqueles leitores que assistiram à peça de teatro ou que leram o livro, e que desejam comparar suas opiniões com a avaliação do crítico. Em terceiro lugar, estão os leitores que provavelmente não assistirão a peça ou que não lerão o livro, mas que se interessam por saber algo a respeito destas obras. Por fim, em quarto lugar, há os leitores que lêem as críticas dos jornais com o objetivo de obter conhecimentos culturais ou pelo simples prazer de usufruir de um bom texto.

O crítico, portanto, quando escreve seus textos, precisa ter a flexibilidade necessária para conseguir se dirigir a estes diferentes tipos de leitores. As críticas que ele produz, portanto, precisam satisfazer as necessidades de todos os perfis do público.

Palacio (1984) afirma que, para ser acessível, a crítica precisa ser escrita de maneira que agrade ao maior número de leitores possível. Termos excessivamente técnicos ou frases elevadas, principalmente as de natureza subjetiva, devem ser evitadas. Palavras obscuras, exclusivamente relacionadas com o assunto em questão, devem ter seu significado esclarecido. Acima de tudo, o crítico deve saber se comunicar e ser legível, inteligível e interessante. Desse modo, conseguirá dialogar tanto com os leitores comuns quanto com os leitores que possuem conhecimentos específicos. Porém, é importante ressaltar que o compromisso maior do crítico, para Palacio, é sempre com os leitores comuns.

É inegável a falta que a crítica faz no jornalismo brasileiro atual. Por ser um dos gêneros mais “elevados” do jornalismo cultural, a crítica, nos dias de hoje, infelizmente está condenada ao desaparecimento. Sobre a dicotomia entre cultura e jornalismo, Anchieta (2008, p. 98), expõe algumas reflexões:

E, sabe por que essa confusão está estabelecida? Porque alguns separam a cultura do jornalismo como sendo elementos que não se misturam. A cultura seria algo restrito a poucos ditos “artistas”, que estão delimitados em uma área sagrada chamada de “alta cultura”, da qual o jornalismo, definitivamente, não faz parte. Por ser destinado a um público amplo e necessitar, por isso, de uma linguagem acessível e clara, o jornalismo está fatalmente barrado do lado de fora. Pois, se é da natureza e da função do jornalismo “falar tanto para o pedreiro como para o economista”, não dá para considerar (segundo seus críticos) o jornalismo uma linguagem capacitada a traduzir a complexidade de uma obra de arte.

Anchieta (2008, p. 98) continua:

No entanto, quem acredita ser o jornalismo incapacitado para essa operação está confundindo ser simples com ser simplório. É perfeitamente possível dizer coisas muito complexas com uma linguagem simples, clara, acessível. Alcançar o máximo significado na mínima forma. Não há contradição entre esses termos. E, se a obra destina-se ao outro, não seria o jornalismo a melhor forma de fazer chegar a esse “outro” o conhecimento da cultura?

Sobre a importância da cultura e da crítica jornalística para a sociedade, Alves (2007, p. 11) afirma:

A cultura deve ser entendida como um emaranhado de relações sociais que podem – e devem – fazer parte do debate cultural. Por conseguinte, a crítica também deve ter uma função ativa no ciclo de produções culturais. Ela deve abrir espaço para que a discussão seja ampliada e, por fim, alimentar a produção cultural.

Neste subcapítulo, apontamos as características fundamentais da crítica. A seguir, nos detemos sobre uma de suas ramificações: a crítica de música erudita.

3.2 A CRÍTICA DE MÚSICA ERUDITA

Antes de expormos os conceitos que definem a crítica de música erudita, é necessário questionar a própria definição do termo *música erudita*. Para Nestrovski (2005, p. 14), os termos *música clássica*, *música erudita* e *música de concerto* são igualmente problemáticos na definição deste tipo de arte:

O nome “clássica” não é bom: sugere pompa e rigidez, o peso morto da tradição, a força do passado sobre o presente. Sugere distância e reverência. Além de não ser bom, é tecnicamente errado, porque a música clássica abrange muitos outros períodos além do período clássico (século 18). Mas as alternativas não são muito melhores: música “erudita”, por exemplo, carrega uma certa arrogância (o contrário seria a música ignorante?). Música “de concerto” talvez seja o nome mais politicamente correto, mas nesse caso onde fica toda a tradição de música litúrgica – cantatas, missas, réquiens, corais, motetos –, para não falar dos milhares de obras compostas ao longo de centenas de anos quando ainda não existia nada parecido com o que se conhece por um concerto?

Para evitar a mudança de nomenclatura a todo o instante, o autor deste trabalho adotou apenas o termo *música erudita*. Nestrovski (2005, p. 14) define com estas palavras este tipo de música:

A música clássica [erudita] é uma tradição ocidental que tem seus primórdios na Idade Média, há mais de 1500 anos, e cujas raízes vão mais

longe ainda. É o equivalente, no domínio dos sons, da literatura, no das palavras. [...] A música clássica [erudita] abarca os mais variados estilos e épocas: desde o canto gregoriano, passando pela polifonia medieval e renascentista, até as riquezas e sutilezas do barroco, as sinfonias e sonatas clássicas, a multiplicidade de estilos no século 19 e a reinvenção permanente das coisas no nosso.

Nestrovski (2005, p. 14-15) prossegue:

Um mestre medieval como Guillaume de Machaut (c. 1300-77) está tão distante do romântico Robert Schumann (1810-56) quanto o barroco J. S. Bach (1685-1750) do modernista Igor Stravinski (1882-1971); mas todos têm em comum um vínculo com essa linguagem “estudada”. E este, aliás, talvez seja o traço fundamental: a música clássica [erudita] é um cânone que vai se formando justamente à medida que as obras põem-se em relação umas com as outras.

Expostas estas breves considerações, nos detemos agora na crítica de música erudita propriamente dita, que é o nosso assunto de maior interesse. Schick (1996, p. 3) enumera três características definidoras da crítica jornalística que se volta para a música erudita:

Em primeiro lugar, a crítica musical no jornal impresso e (em menor extensão) nos jornais especializados em música fornece um panorama cotidiano dos eventos do mundo da música. Ler a crítica ajuda o público a se manter atualizado sobre os últimos concertos, óperas, gravações, programas de rádio, personalidades e tendências que dominam a cena musical. Outra razão para ler a crítica de música é que ela discute e enumera a experiência musical mais claramente do que qualquer outra forma de escrita sobre música. Essa clareza é bem vinda e contrasta com as muitas análises técnicas que não refletem o espírito, a poesia e a excitação da arte.⁹

Schick (1996, p. 3) continua:

A terceira razão é que a linguagem e o estilo da crítica são normalmente mais simples do que os de jornais especializados. De fato, algumas abordagens nesses jornais são difíceis, e uma experiência descrita sem seu estilo hermético e seus jargões técnicos parece mais acessível e compreensível.¹⁰

A crítica de música erudita, portanto, em longo prazo, deve refletir, em seus mais variados aspectos, a vida musical vigente em determinada cidade ou região. Ela precisa ter como parâmetro a *actualitéé*, um termo utilizado por Schick (1996) que explica porque a crítica aparece nos jornais e não em livros, a menos que estes sejam uma coletânea de textos já publicados em periódicos. O texto crítico, no

⁹ Livre tradução do autor.

¹⁰ Idem.

jornal, deve se voltar para o que ocorre no presente, afirma Schick, e não para aquilo que já perdeu o frescor do momento. Esta característica é o que diferencia a crítica musical da história da música.

A crítica acadêmica, ao contrário da crítica que é veiculada nos jornais, não tem como norte a *actualitéé*. A crítica musical feita nas universidades geralmente se volta para o passado e está mais preocupada em analisar certos elementos históricos do que os fatos do presente, coloca Schick (1996).

Outro fator importante para a realização de uma crítica ideal, segundo Schick (1996), é que os críticos não podem ser pagos por ninguém relacionado à música sobre a qual escrevem. Caso haja vínculos financeiros, sempre existe o risco de restrições, explícitas ou implícitas, no momento das avaliações. Isenção e liberdade são requisitos essenciais para uma crítica independente.

Em algumas cidades ou metrópoles espalhadas pelo mundo, a efervescência musical é tão grande que o crítico se depara com uma demanda extensa de trabalho, com muitos assuntos e pautas para cobrir. Assim como os críticos que comentam outras áreas culturais, em casos como esses os críticos de música precisam ser seletivos. Para Schick (1996, p. 7):

Todos os tipos de críticos devem ser seletivos antes mesmo de começarem a trabalhar, uma vez que uma área metropolitana grande possui muitos concertos, peças, espetáculos de dança e restaurantes para que eles consigam avaliar tudo. Como resultado, os críticos musicais frequentemente ignoram apresentações escolares, concertos de bandas, coros de igrejas e recitais amadores, ou dão menos prioridade a eles quando estão muito ocupados.¹¹

Contudo, em outras cidades, o volume da produção artística local, em cada área de expressão específica, não é grande, fato que obriga os jornais a manterem apenas um crítico em seu quadro de profissionais contratados. Em casos como esses, onde a demanda de trabalho se torna diversificada (pois o crítico precisa cobrir diversas manifestações artísticas, tais como música, teatro, dança, cinema, literatura etc.), a versatilidade é uma característica reconhecida e valorizada. O crítico deve ser alguém capaz de escrever sobre diversos assuntos. Para Schick (1996), entretanto, escrever coisas válidas sobre música erudita exige um extenso conhecimento sobre a arte. A música é um assunto muito complexo, que necessita estudo e que não pode ser aprendido apenas no ambiente de trabalho.

¹¹ Livre tradução do autor.

Ocasionalmente, um repórter da redação se aventura a escrever crítica musical, caso não exista ninguém especializado para exercer a função. Contudo, embora alguns jornalistas tenham conhecimento da arte, muitos são desqualificados para a realização de tal tarefa, argumenta Schick (1996). Ao delegar a jornalistas comuns o trabalho de escrever textos sobre música erudita, os jornais devem estar cientes dos erros que podem cometer.

Quando a demanda de trabalho na área musical é muito grande, esclarece Schick (1996), o crítico deve ter claro que sua função, como profissional na imprensa, é discutir o aspecto público da música, o fazer musical que interessa a todos os leitores. Em alguns momentos, o crítico deve trabalhar como a consciência musical da sociedade, assim como o editor de outra editoria do jornal atende as questões políticas, sociais etc. Em outros momentos, o papel do crítico inclusive se amplia e ele acaba virando um teórico da estética ou sociólogo, quando relaciona a música à cultura e às tendências sociais de seu tempo.

Seleção, clareza e objetividade são três elementos importantíssimos ao crítico, fatores que este profissional deve ter sempre em mente quando escreve seus textos (Thompson, 1934, citado por Schick, 1996, p. 21):

A crítica, como praticada no mundo hoje, particularmente a que diz respeito ao jornal diário, possui uma clara função, tão central e dominante que todas as outras podem ser classificadas como subsidiárias ou suplementares. Esta função é a de ser um espelho do que tem sido composto ou apresentado e da performance. É um espelho que funciona como uma lupa. Ela reflete o essencial, eliminando o supérfluo.¹²

Thompson (1934, citado por Schick, 1996, p. 21-22) continua:

Seu objetivo [da crítica] é apresentar um quadro claro do que a música é, com seus pontos positivos e negativos, ou do que a performance foi, com suas características mais importantes, meritórias ou não. Ela busca ser informativa, eliminando confusões e distrações até atingir a alma do objeto, de forma a esclarecer e cristalizar impressões nos ouvintes, propagando um panorama compreensível para aqueles que não estavam presentes, de modo que a música ou a apresentação, tanto quanto seja possível, tenha substancialmente o mesmo significado que teve para aqueles que a assistiram.¹³

Schick (1996) acredita que frequentemente vêm à tona alguns enganos conceituais relacionados à crítica musical. O primeiro erro é acreditar que a crítica,

¹² Livre tradução do autor.

¹³ Idem.

necessariamente, deva sempre exprimir avaliações negativas sobre as obras ou performances. Os críticos, entretanto, não precisam obrigatoriamente atacar ou desqualificar obras de arte ou artistas. É claro que isso eventualmente ocorre, mas não deve ser uma regra. A crítica, em sua configuração ideal, precisa avaliar tanto os pontos positivos quanto os negativos. Em alguns casos, entretanto, sequer existe avaliação ou valoração. O crítico pode simplesmente expor uma série de ideias, conceitos ou tendências, sem nenhuma espécie de julgamento.

Outra crença incorreta, comumente associada à crítica musical, é que ela deva sempre envolver a palavra escrita. O rádio e a televisão, todavia, também podem ser veículos da crítica, ainda que estes sejam utilizados mais raramente para tal finalidade, expõe Schick (1996).

Quando o crítico sofre muita demanda de trabalho, ou seja, quando o número de espetáculos na cidade é tão grande que ele não pode estar presente em todos, ou quando o espaço do jornal é limitado e não permite a veiculação de tudo o que acontece, é preciso fazer uma seleção dos assuntos abordados. Schick sugere alguns parâmetros que podem ser seguidos, nestes casos. Os tópicos a seguir não estão alinhados em ordem de importância e não devem ser aplicados automaticamente, já que os contextos musicais sofrem mudanças. Schick (1996) aconselha aos críticos:

- a) Escolha aquilo que é notícia, seja uma nova composição, um novo maestro ou uma nova produção de ópera;
- b) Selecione uma nova obra ao invés de uma obra mais antiga;
- c) Dê preferência a uma obra rara ou insólita;
- d) Dê espaço para uma orquestra maior ou um grupo de câmara já estabelecido;
- e) Critique o concerto ocorrido no teatro ou na sala de música mais importante;
- f) Descreva o concerto de um músico de reputação internacional;
- g) Dê cobertura a um intérprete que esteja estreando;
- h) Critique somente o primeiro concerto quando um programa for repetido muitas vezes;
- i) Mostre a variedade musical e de concepções no mundo musical atual;

- j) Critique um disco gratuito ao invés de uma gravação pela qual o jornal precise pagar;
- k) Não desperdice espaço criticando discos que ninguém deveria comprar;
- l) Critique o disco de um artista que em breve se apresentará na cidade.

Para Schick, estes doze parâmetros podem servir como um guia aos críticos musicais, auxiliando-os na escolha daquilo que deve receber maior atenção e cobertura.

Outra questão, abordada por Schick (1996), diz respeito às necessidades que levam as pessoas a lerem as críticas de música erudita nos jornais. Existem aqueles leitores que amam a música e gostam de ler as críticas para se manterem informados sobre os fatos musicais diários. Há leitores que se interessam pelas críticas pelo simples prazer de ler um bom texto jornalístico, e existe também aquela parcela do público que quer obter conselhos sobre quais discos comprar ou quais espetáculos assistir. Enfim, os interesses do público podem ser os mais diversos possíveis, e um bom crítico musical precisa conseguir satisfazer as expectativas de todos os leitores.

Entretanto, para tornarem seu trabalho mais prático, alguns críticos eventualmente direcionam suas críticas a grupos ou indivíduos específicos. Contudo, se a crítica se transforma numa conversa privada entre o crítico e um artista, por exemplo, o texto se torna ininteligível para o grande público leitor, assinala Schick (1996). Ao agir desse modo, o crítico acaba esquecendo sua audiência principal, ou seja, a grande parcela de público para quem a crítica deve ser direcionada.

Quando dirigida a intérpretes ou compositores, é questionável se a crítica deve exercer um papel “instrutivo” e “petulante”. Para Schick (1996), o crítico não deve agir a toda hora como “professor” ou “dono da verdade”. O papel do crítico não é o de ensinar os músicos em sua arte, mas sim o de atender aos interesses dos leitores, que representam a sua principal audiência.

Uma parcela expressiva do público tende a encarar o crítico como uma figura todo-poderosa, acima do bem e do mal. Para essas pessoas, a opinião do crítico é a única verdade concebível, um ponto de vista incontestável sob qualquer circunstância. Sobre essa visão corrente, Schick (1996, p. 60) comenta:

[...] a imagem do crítico como um deus do Olimpo está em declínio, ninguém discorda disso, embora aquele que pense o contrário possa ter decidido que não seja politicamente correto discordar. Todavia, a postura pública dos críticos pode dar a impressão oposta, uma vez que eles com frequência defendem ferozmente seus pontos de vista, pois assim deve ser para que consigam atuar de forma efetiva. (No seu melhor, no entanto, os críticos sustentam suas conclusões com frieza, através de razões claras e objetivas.) Não somente uma crítica afetada torna a leitura insípida, mas, como disse Harold C. Schonberg, “Modéstia não te leva a lugar nenhum nesta profissão”.¹⁴

Certamente, um fator que contribuiu, ao longo das últimas décadas, para a ideia do crítico como uma entidade infalível foi a queda no número de jornais e de profissionais atuando neste ramo. No passado, com muitos críticos na imprensa, o público frequentemente se deparava com opiniões opostas, sustentadas de maneira convincente através de análises lógicas e coerentes. Havia uma pluralidade de visões. Hoje, contudo, com menos críticos nos jornais, os desacordos são menos frequentes e o público fica com a impressão de que a opinião do crítico é a única verdadeira.

Para Schick (1996), a variedade de opiniões é importante para o florescimento da crítica e, quando isso não ocorre, quem perde é o público. O leitor que tenha uma opinião divergente da expressa pelo crítico pode se sentir alienado quando não encontra outro profissional especializado, em outro veículo, que concorde com ele.

O poder efetivo dos críticos é contestado por muitos. No passado, a opinião do crítico influenciava mais o decurso musical do que hoje. Para Schick (1996), as críticas musicais vêm se tornando menos relevantes desde a Segunda Guerra Mundial, em parte devido ao declínio no número de impressos. Para os músicos, hoje, vencer um concurso prestigiado é mais importante, quando se quer fazer deslanchar uma carreira, do que obter elogios de um crítico renomado após a realização de um recital de estreia, por exemplo.

Da mesma forma, muitos músicos que querem ficar famosos optam por gravar discos e fazer contatos com maestros de orquestras importantes, responsáveis por convidar os solistas de seus concertos. A crítica definitivamente não é mais o único fator decisivo para a projeção de carreiras de sucesso.

Uma das funções da crítica é avaliar a nova produção dos compositores que atuam na região em que ela se insere. O público possui interesse em descobrir

¹⁴ Livre tradução do autor.

quais peças de música contemporânea vale à pena serem ouvidas. Quando a crítica ignora a nova música, passa a impressão de que a produção recente não é relevante, afirma Schick (1996).

Uma das funções do crítico é conectar o compositor ao ouvinte. Isso se torna ainda mais importante no que diz respeito à música erudita contemporânea, visto que o público precisa, muitas vezes, ser orientado e instruído para a recepção de certas obras musicais novas, que apresentam uma linguagem não familiar. Um dos papéis do crítico precisa ser o de servir como um “tradutor” das obras de arte. Entretanto, o crítico deve exercer essa função educativa com inteligência, nunca subestimando a inteligência de seus leitores.

Quando os críticos ignoram as novas obras musicais compostas, podem parecer acomodados ou negligentes com relação às suas obrigações. Schick (1996) expõe que, se os críticos falham na transmissão do que está sendo composto, correm o risco de perderem uma nova tendência musical nascente. A crítica deve funcionar como uma encruzilhada por meio da qual todas as ideias do mundo musical precisam passar.

Em alguns momentos, o crítico precisa tomar um posicionamento a favor de alguma causa importante, mesmo que isso irrite seu editor ou parte do público que o lê. Em determinadas ocasiões, uma causa artística pode ser tão relevante que não apenas um, mas todos os críticos de jornal precisam se unir e lutar por um objetivo em comum, defende Schick (1996).

A importância dos críticos não se relaciona apenas com o momento histórico presente, mas também com o futuro. Schick (1996) aponta que as críticas veiculadas nos jornais também servem como material de informação para futuros historiadores. Os escritos sobre os acontecimentos musicais funcionam como uma crônica diária da vida musical de determinada comunidade. O trabalho do crítico proporciona uma sobrevida aos eventos musicais, pois preserva a memória daquilo que aconteceu.

Para que o crítico exerça seu trabalho de maneira adequada, todavia, é imprescindível que ele não possua vínculos com músicos ou organizações culturais que podem influenciar em sua imparcialidade jornalística. Um crítico que apoie uma orquestra sinfônica local, por exemplo, pode, às vezes, parecer tendencioso em seus comentários. Um crítico que idolatre um músico pode não enxergar as falhas que esse artista eventualmente cometa. Para Schick (1996), os críticos mais

experientes frequentemente tendem a assumir um meio termo entre a crítica negativa e o elogio, evitando os comentários totalmente destrutivos e os excessos de enaltecimentos ou consagrações.

Na realização da crítica, a mínima interferência por parte de “publicitários” deve ser evitada. Schick (1996, p. 73) afirma que, eventualmente, “empresários, publicitários e outros interessados podem tentar criar estrelas a partir de indivíduos medíocres e fabricar ‘eventos’ a partir de acontecimentos menores”. Os críticos precisam manter o olho aberto, evitando cair em manipulações desta natureza.

A promoção de espetáculos não deve ser a função principal da crítica. O crítico não deve atuar como um propagandista disfarçado. Nesse sentido, Schick (1996, p. 63) ressalta:

Infelizmente, atuar como relações públicas pode sobrecarregar o trabalho do crítico e deixar pouco espaço para a crítica verdadeira. De fato, em alguns jornais hoje, listar e promover futuros eventos parece ter mais prioridade do que comentar música. Outro fator impeditivo, decorrente da escrita de artigos publicitários, é que os críticos mais descuidados podem perder sua independência e se tornar lacaios das organizações sobre as quais escrevem.¹⁵

Para que isso não ocorra, o crítico não pode ficar esperando que a informação lhe chegue. Ele deve, por sua própria conta, correr atrás do que necessita, pois isso lhe permite mais liberdade e menos vínculos limitadores. O crítico precisa também atuar como repórter quando necessário. Diante das habilidades dos outros jornalistas, ele é o profissional mais capacitado para cobrir os assuntos musicais, enfatiza Schick (1996, p. 63).

Obviamente, o crítico não deve trabalhar no jornal sem uma rede de relacionamentos e sem contatos que lhe deixem a par dos acontecimentos musicais, caso contrário não terá como exercer sua atividade. O crítico não é uma ilha, não pode viver isolado do meio musical.

No entanto, a relação que o crítico mantém com seus informantes precisa ser bem dosada. As informações que ele recebe podem ser imprecisas ou tendenciosas, moldadas de acordo com interesses pessoais. Mesmo que uma informação pareça ser exata, o crítico deve saber usá-la com discrição, assevera Schick (1996, p. 64).

¹⁵ Livre tradução do autor.

Outra questão importante diz respeito ao relacionamento do crítico com os músicos, que se for muito intenso pode ocasionar conflitos de interesses e situações que prejudicam a imparcialidade jornalística. Schick (1996, p. 64) expõe uma situação hipotética nesse sentido:

O que acontece se um informante – talvez um violinista de uma orquestra – e um crítico se tornam amigos, e o crítico precisa comentar o recital deste violinista? A situação é constrangedora, no mínimo, e, na pior das hipóteses, gera uma crítica tendenciosa. Devido a tais problemas, alguns jornais desencorajam o relacionamento de críticos e músicos e não permitem que compositores ou intérpretes atuem como críticos.¹⁶

A prática de enviar discos e ingressos de espetáculos à imprensa também levanta questões éticas que merecem ser debatidas. Embora existam jornais que recusem presentes deste tipo, há muitos veículos que autorizam a entrada desses artigos nas redações. Para Schick (1996), às vezes essa tolerância pode ser nociva, repercutindo no público, já que a idoneidade profissional fica afetada. Uma pressão externa implícita a favor de resenhas positivas sobre determinados produtos enviados às redações pode suavizar os comentários dos críticos mais suscetíveis.

Contudo, sem tais discos ou ingressos de espetáculos, os críticos podem ficar muito limitados na cobertura dos assuntos. Isso ocorre especialmente nos jornais de orçamentos apertados, que não podem enviar seus jornalistas a eventos muito caros. Quando essa limitação ocorre, quem sai prejudicado são os leitores, que acabam não recebendo as análises dos espetáculos e discos que poderiam ser de seu interesse, afirma Schick (1996).

Quando escrevem seus comentários, os críticos estão sujeitos às mais variadas reações do público, alerta Schick (1996). Há leitores que escrevem emails e cartas aos jornais reclamando da opinião do crítico e há artistas que, quando se sentem ofendidos, respondem rispidamente aos comentários do jornalista. As polêmicas são uma parte quase inerente da profissão e todos os críticos estão sujeitos a elas.

As críticas sofrem com os mesmos problemas enfrentados pelos demais textos jornalísticos. Antes de ser publicado, o texto do crítico pode sofrer alterações de acordo com uma multiplicidade de preocupações que vão muito além de suas intenções iniciais, relata Schick (1996). Por vezes, o editor reduz o tamanho da crítica devido à falta de espaço na página do jornal, ou, em outros momentos,

¹⁶ Livre tradução do autor.

quando suscetível a pressões externas, o editor precisa limitar a liberdade de expressão do crítico para que seu trabalho não seja comprometido por tabela, caso haja uma reação negativa por parte do público ou de uma instituição importante.

Quando realiza seu trabalho, o crítico deve ter como missão ajudar o mundo musical sobre o qual escreve. Entretanto, o modo como isso deve ser feito nem sempre é bem compreendido. Um crítico que exija um alto padrão de qualidade dos músicos de uma pequena cidade, por exemplo, pode estar, na realidade, contribuindo para o enfraquecimento do fazer musical local, ao invés de incentivá-lo. Comparar um conjunto musical de uma pequena comunidade com uma orquestra profissional que atue numa grande metrópole, por exemplo, pode ser algo nocivo e desestimulante para os músicos menos qualificados.

Schick afirma (1996, p. 31) que “um profissional razoável [...] deveria receber elogios independentemente de como seria aclamado num centro musical maior”¹⁷, e que “um crítico que considera os padrões locais inferiores deveria tentar elevá-los sem desmoralizar a comunidade ou prejudicar o suporte que é dado aos seus músicos”¹⁸.

Os jornais de cidades pequenas, quando almejam veicular textos de crítica musical, muitas vezes encontram dificuldades na escolha de profissionais capacitados e independentes que consigam realizar a tarefa. Por vezes, os músicos mais qualificados, capazes de escrever a crítica, estão por demais envolvidos na vida musical local, não possuindo o distanciamento necessário para uma abordagem neutra. A alternativa que esses jornais pequenos encontram, muitas vezes, acaba sendo a contratação de colaboradores aptos a cobrir, com desenvoltura, todos os estilos musicais ou todas as expressões artísticas da localidade, revela Schick (1996).

Os críticos que cobrem todos os estilos musicais, contudo, seguidamente enfrentam certos problemas, tais como a falta de conhecimento em gêneros musicais específicos. Para Schick, (1996), cobrir uma grande variedade de estilos pode ser algo instigante para o crítico generalista, mas o desafio de ter que escrever, com competência, sobre inúmeros campos, assim como a obrigação de eventualmente precisar comentar estilos musicais que o profissional não aprecia, são fatores quase sempre desestimulantes.

¹⁷ Livre tradução do autor.

¹⁸ Idem.

Um dos fatores discutidos por Schick (1996) em sua obra diz respeito à variedade de interpretações contrastantes no julgamento de obras musicais. Já foi dito que o crítico não é o dono da verdade e que sua opinião pode ser apenas um ponto de vista dentre muitos outros. A música não é uma ciência exata, aonde todos devem concordar ou discordar de forma unânime. Nesse contexto, Schick (1996, p. 101) garante:

Os julgamentos de valor [são] uma tarefa difícil, frustrante e fascinante. Questões cruciais, como se dois ouvintes podem ouvir a mesma coisa numa música, a necessidade do público pela variedade, o impacto do gosto na crítica e os problemas de aplicar padrões de julgamento, para citar apenas algumas questões, tornam impossível para a crítica alcançar a infalibilidade que alguns desejam. Ainda, procurar tal certeza é irreal, porque isso não é possível para a arte nem para qualquer outra forma de conhecimento. Porque as pessoas estão acostumadas a esperar o melhor, o fato de não conseguirem concordar sobre o que é o melhor acaba por aborrecê-las.¹⁹

Os julgamentos de valor entre as pessoas frequentemente não coincidem devido a uma multiplicidade de fatores. Quando escutam uma mesma música, dois ouvintes podem prestar atenção a elementos técnicos diferentes, por exemplo. Enquanto um ouvinte dirige sua atenção exclusivamente aos aspectos harmônicos de uma obra, o outro pode se ater à forma como esta obra está organizada numa linha de tempo. Quando isso ocorre, os dois ouvintes não escutarão a mesma música de maneira igual e, portanto, poderão não concordar numa avaliação final.

Uma obra pode ser bem elaborada em termos harmônicos, mas mal construída em termos formais, e vice-versa. A opinião geral dos dois ouvintes, que levaram em conta elementos musicais isolados, corre o risco de ser fragmentada e não considerar todos os aspectos da música. Com o crítico pode acontecer o mesmo problema. Por melhor ouvinte que seja, o crítico às vezes não consegue avaliar todos os elementos musicais e técnicos da maneira esperada. Ao emitir seu julgamento, sua opinião pode ser parcial, não fazendo justiça ao todo da obra.

Outro fator que contribui para os desacordos na valoração de obras musicais é o impacto do gosto pessoal. Todos os ouvintes possuem suas próprias preferências e preconceitos, convicções que foram formuladas, muitas vezes, na infância. Nem sempre é fácil (pensando que o crítico é um ouvinte como qualquer outro) se livrar de ideias pré-concebidas na hora de julgar uma música. O ideal seria

¹⁹ Livre tradução do autor.

que o crítico conseguisse neutralidade a cada nova avaliação, mas também é discutível se isso deva ocorrer sempre.

A aplicação de “padrões de julgamento” também é um fator problemático para a valoração de obras ou performances musicais. Às vezes, o objetivo de uma obra de arte é justamente contrariar valores comumente aceitos. Um crítico que avalie uma obra musical contestatória de acordo com padrões tradicionais de julgamento estará fechando os olhos para a real proposta da obra, que pode ser a própria contestação dos valores estéticos dominantes. Portanto, a aplicação cega de “padrões de julgamento”, adotada por alguns críticos, nem sempre se revela o melhor caminho.

A exposição lógica de raciocínios e uma abordagem crítica e consciente frequentemente são elementos mais importantes para a crítica do que os julgamentos de valor em si. Uma valoração sem sustentação argumentativa pode simplesmente refletir o gosto pessoal do crítico. Para Schick (1996, p. 191-192), “todos podem ser críticos decentes, mesmo que suas opiniões colidam de vez em quando, desde que suas descrições sejam precisas e suas conclusões estejam embasadas em razões claras e objetivas”²⁰.

Schick (1996) assinala que, desde 1980, as pressões sobre os críticos de música erudita aumentaram nos Estados Unidos, em grande parte devido ao desinteresse crescente do público com relação à música erudita. Schick (1996, p. 62) afirma:

Os jornais, às vezes, encomendam detalhados estudos sobre as opiniões dos leitores e respondem aos resultados de maneira infeliz. Se o público parece desinteressado pela crítica musical, alguns editores automaticamente cortam tal espaço da publicação, sem considerar se a expansão da seção musical poderia atrair um novo grupo de leitores.²¹

Outro fenômeno que contribuiu para o aumento da pressão sobre os críticos de música erudita foi a maior popularidade alcançada por outros estilos musicais, como o rock e o pop. Alguns editores de jornais, sensíveis demais aos interesses dos leitores, acabaram dando muito espaço a estes estilos, fortalecendo a tendência ao invés de lutar contra ela, relata Schick (1996). Muitas vezes, os editores apenas espelham o gosto superficial do público, quando sua função deveria ser a de opor exatamente uma resistência.

²⁰ Livre tradução do autor.

²¹ Idem.

Para Schick (1996), se o declínio da crítica musical persistir, somente os grandes jornais continuarão mantendo críticos permanentes na cobertura artística deste tipo. A tendência é que haja mais profissionais capazes de cobrir todos os tipos de arte, ou todos os estilos musicais (música erudita, jazz, popular, rock etc.), e menos críticos especializados. Quando uma crítica de música erudita for necessária para os jornais, a tendência será, cada vez mais, que eles contratem profissionais colaboradores, especialistas pagos de acordo com o trabalho eventual que realizem. Em grande medida, muitas das tendências anunciadas por Schick há quinze anos já estão se consolidando hoje.

4 A REFLEXÃO DOS MÚSICOS SOBRE A AUSÊNCIA DA CRÍTICA

Este capítulo examina as razões da inexistência da crítica de música erudita nos jornais impressos de Porto Alegre a partir das ideias e reflexões levantadas pelas entrevistas com especialistas da área da música. O capítulo seguinte trata das mesmas questões, mas a análise é feita sob o ponto de vista jornalístico. A abordagem sob os dois ângulos do problema, musical e jornalístico, tem como objetivo investigar a questão de maneira profunda.

As reflexões expostas neste capítulo têm como embasamento as entrevistas realizadas com Celso Giannetti Loureiro Chaves²² e Fernando Lewis de Mattos²³. Também são utilizadas as ideias de Bollos (2005) e Freitas (2009). Ao final, é apresentado, como contraponto, o caso de São Paulo, que conta com uma crítica de música erudita atuante, cujo principal expoente é Arthur Nestrovski²⁴. Assim, a questão da ausência da crítica nos jornais portoalegrenses, neste capítulo, é analisada, pelo viés musical, a partir de quatorze tópicos. Desse modo, são especificados os diversos aspectos que integram o problema.

4.1 O DESAPARECIMENTO DA CRÍTICA DE MÚSICA ERUDITA

A ausência da crítica de música erudita nos jornais diários de Porto Alegre não constitui uma situação nova. Chaves (2010) e Mattos (2010) sinalizam que há aproximadamente 40 anos este tipo de crítica não é mais praticado pelos jornais da cidade. O mesmo não ocorria até a década de 1970, quando a crítica de música erudita era um elemento presente e ativo. Diversos fatores contribuíram para o seu desaparecimento, segundo os entrevistados, fatores estes que serão analisados a seguir.

Mattos, após realizar pesquisas particulares sobre o assunto, apresenta uma leitura histórica do fato. Para ele, entre as décadas de 1930 e 1970, no Brasil,

²² Celso Giannetti Loureiro Chaves é professor doutor do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e autor da coluna *Música no caderno Cultura* do jornal *Zero Hora*. Concedeu entrevista ao autor em 04/06/2010.

²³ Fernando Lewis de Mattos é professor doutor do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Concedeu entrevista ao autor em 07/06/2010.

²⁴ Arthur Rosenblat Nestrovski é doutor em música e literatura. Trabalhou, de 1992 a 2009, como crítico de música no jornal *Folha de São Paulo*.

verificou-se uma queda gradual do interesse da imprensa pela música erudita. Até a década de 1950, os jornais costumavam dedicar bastante atenção a esta manifestação musical, deixando a música popular, que ainda não havia adquirido o prestígio que possui hoje, em segundo plano. Porém, a partir de 1950, o interesse da imprensa se inverteu. A música popular começou a ganhar mais espaço nos jornais, enquanto a música erudita foi sendo esquecida.

Até a década de 1950, de acordo com Mattos, a música popular possuía pouco reconhecimento por parte dos jornais porque não era tida como “arte séria”. Era encarada como uma “arte menor”, dizia-se inclusive que a música popular não possuía qualidade suficiente para merecer o status de “manifestação artística”. Porém, esta concepção começou a mudar com o surgimento da bossa nova (um estilo musical tipicamente brasileiro, com harmonias requintadas, complexidades rítmicas e sutilezas interpretativas), no final dos anos 1950. Este estilo representou um avanço em termos de qualidade musical no Brasil. A partir dele, a música popular ganhou o respeito dos ouvintes exigentes, passando a merecer também a atenção dos jornais.

Na década de 1970, com o aparecimento da música pop, destinada ao consumo em grande escala, já fica evidente, para Mattos, a perda substancial de espaço da música erudita nos jornais. A música pop, mais do que a bossa nova, destinava-se ao grande público consumidor de cultura, o mesmo público que comprava jornais. A música erudita passou a ser vista como arte anacrônica, fora da realidade de seu tempo, perdendo cada vez mais espaço na imprensa. Os estilos musicais que fizeram sucesso, a partir dos anos 1970, foram o pop, o rock, a MPB, entre outros. Este era o tipo de música que o grande público queria ouvir, e a mídia voltou sua atenção a eles. Sobre este assunto, Bollos (2005, p. 280) comenta:

A crítica de música erudita [...], a partir da década de 1960 viu sua participação no jornal diminuir, cedendo um pouco do espaço (que já era pequeno) à crítica de música popular, em decorrência do interesse abrupto dos leitores pela bossa nova, e mais tarde pelas outras formas de música popular, como o tropicalismo.

Os jornais são, por natureza, veículos de informação destinados ao grande público. Nesse sentido, fica fácil compreender o processo de substituição da música erudita pela música popular (incluindo neste rótulo os mais variados estilos musicais, tais como rock, pop, MPB etc.), nos jornais, como uma tentativa de aquisição de

novos leitores. Em busca de assuntos que interessassem a várias parcelas da sociedade, os veículos deixaram de lado a música erudita, pois esta interessava a poucos leitores.

Os jornais de Porto Alegre também seguiram o processo verificado no resto do país. Há 40 anos não existe, nos jornais portoalegrenses, a crítica de música erudita. Chaves afirma que um dos últimos críticos de arte gaúcho que, em tempos recentes, ocasionalmente ainda escrevia sobre música erudita era Aldo Obino (1913-2007), jornalista que trabalhou no jornal *Correio do Povo* de 1934 a 1984 e colaborou nos jornais *A Nação* e *Jornal do Comércio*.

4.2 A COLUNA MÚSICA DE CELSO LOUREIRO CHAVES

Atualmente, o único espaço fixo no jornalismo impresso gaúcho que aborda a música erudita como assunto central é a coluna *Música*, de Celso Loureiro Chaves, veiculada quinzenalmente no caderno *Cultura* do jornal *Zero Hora*²⁵. Entretanto, os textos de Chaves não podem ser classificados como crítica musical, mas sim como crônicas, segundo a interpretação de Freitas (2009). Os textos de Chaves não se relacionam a eventos que estejam ocorrendo no momento em Porto Alegre. Em outras palavras, a *atualidade* não é um dos critérios adotados por Chaves na escolha dos assuntos que aborda em sua coluna, condição essencial para que um texto possa ser chamado de crítica. Sobre isso, Freitas (2009, p. 12) explica:

As crônicas de Celso Loureiro Chaves [...], também se afastam da crítica na medida em que, em nenhum momento, o olhar é voltado para o meio cultural em que vive o autor e onde o texto é publicado. Neste sentido, Celso não medeia, como seria ofício do crítico, a experiência do espectador diretamente com as produções locais e nem assume o papel do registro da vida musical erudita do estado.

Os textos de Chaves, segundo as análises de Freitas (2009, p. 8-9), giram principalmente em torno da música erudita feita no século XX, às vezes em séculos anteriores. Existe um predomínio de compositores da tradição musical européia. Por vezes, as crônicas tratam também de compositores norte-americanos e brasileiros. Ocasionalmente, o colunista escreve sobre música popular, mas apenas a de

²⁵ Para apreciação de algumas crônicas que Celso Loureiro Chaves escreveu na coluna *Música*, ver Anexo A (os textos selecionados foram extraídos do livro *Memórias do pierrô lunar e outras histórias musicais*).

caráter mais sofisticado (como o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band*, dos Beatles, ou as canções de Tom Jobim).

Sobre o estilo das crônicas de Chaves, Freitas (2009, p. 13) comenta: “Trata-se de um texto leve, informal, mas que não se articula sobre assunto mundano e, deste modo, se aproxima mais da idéia da socialização do conhecimento operada por um intelectual em um espaço jornalístico”.

A coluna *Música*, portanto, não se caracteriza como um espaço de crítica musical, no contexto do jornalismo portoalegrense. O próprio Chaves (2010) reconhece que seus textos não possuem esse objetivo. Segundo o colunista, o que ele escreve são “crônicas de informação sobre música”. O que existe é o compartilhamento de interesses e emoções com o público leitor.

Apesar de hoje não atuar como crítico musical, Chaves já trabalhou nesta função jornalística na década de 1970. Por três anos, foi crítico de música erudita do jornal *Correio do Povo*. Na época, Chaves era estudante de graduação e seus textos versavam, muitas vezes, sobre as apresentações da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Ospa) ou sobre alguns concertos no exterior, quando o escritor tinha a oportunidade de viajar para assisti-los.

Porém, conforme o envolvimento de Chaves com o meio musical erudito portoalegrense foi crescendo, aos poucos foi surgindo também um problema de incompatibilidade ética. Chaves, como compositor e músico, estava muito envolvido com o meio musical erudito para poder avaliar de forma imparcial o trabalho que outros músicos faziam. Em função disso, optou por largar o trabalho de crítico, virando cronista do jornal *Zero Hora*.

4.3 A MÚSICA ERUDITA E O GRANDE PÚBLICO

A música erudita é uma arte que interessa a uma parcela restrita da população. Muitas vezes rotulada pelo senso comum como arte “difícil”, “intelectualizada” ou “incompreensível”, a música erudita é também tida como música “chata”, “velha” e “ultrapassada”. No entanto, é preciso lembrar que foi esta a expressão musical que atravessou os séculos, se mantendo viva até hoje. Para ter sobrevivido ao esquecimento do tempo, que costuma trazer tantas manifestações artísticas, a música erudita certamente apresenta qualidades muito especiais.

Discutir música erudita e jornalismo parece contraditório, pois, enquanto um se destina ao grande público, o outro se restringe a um público mínimo. Contudo, deve-se ter em mente que uma das funções do jornalismo é retratar a cultura em suas mais variadas formas de manifestação. Os jornais têm como público a ampla parcela da população, dos leitores cultos aos menos instruídos. Portanto, em tese, os veículos têm a obrigação de abordar os assuntos que interessam a todas as camadas da população.

Ao dar mais atenção à música popular e à indústria fonográfica que gira ao redor dela, os jornais pretendem, com isso, atrair o grande público interessado na música mais comercial. A música erudita, por ser de interesse de poucos leitores, acaba se tornando pauta secundária para a imprensa. Segundo Mattos (2010), a música erudita só vira notícia quando algum músico gaúcho ganha um prêmio ou quando surge alguma polêmica no meio musical, ou seja, quando existem fatos que podem ser tradicionalmente noticiados pela imprensa. A música erudita não contribui para a venda de impressos, e os jornais são produtos que precisam ser comercializados. Isso deve ser levado em conta em qualquer análise.

Mattos traça um paralelo entre a cobertura de música popular e erudita e a cobertura de cinema e teatro, feita pelos jornais. A crítica de cinema está muito mais presente nos impressos do que a crítica de teatro, pois o cinema é um assunto que interessa ao grande público e o teatro não. A situação do teatro é semelhante à da música erudita, nesse sentido.

4.4 O PREDOMÍNIO DA AGENDA CULTURAL

Para Chaves (2010) e Mattos (2010), o jornalismo impresso portoalegrense tem se mostrado deficiente na hora de abordar a música erudita com propriedade e profundidade. As tentativas ocasionalmente feitas no tratamento do assunto resultam em péssimos resultados. Em geral, os jornais portoalegrenses têm se limitado à mera divulgação de eventos. Existe uma simples “introdução” aos espetáculos nas páginas dos jornais, a chamada agenda cultural, que informa ao leitor o nome do artista, o espetáculo, as obras que serão executadas, a data, o horário, o local do evento e o valor do ingresso. Quando muito, tem-se um pequeno resumo do que ocorrerá na apresentação. Nota-se uma espécie de vício dos jornais

com relação à prestação de serviços, como se isso fosse o suficiente para satisfazer os anseios do leitor.

O jornalismo cultural tem se prendido aos momentos “pré-espetáculos”. Raramente os eventos são repercutidos depois que já ocorreram. Não existem análises ou reflexões sobre o que foi apresentado ao público. Neste contexto, o leitor fica perdido e não sabe se o que assistiu ou deixou de assistir foi bom ou ruim. O jornalismo, quando exercido dessa forma, sem reflexão, torna-se superficial. Não surpreende que, nesse contexto, a crítica tenha desaparecido do jornalismo. Seria papel da crítica fazer a análise pública dos eventos artísticos, incluindo os espetáculos de música erudita. As poucas críticas que se faz nesta área, hoje, estão restritas ao meio acadêmico e não alcançam a parcela maior do público que comparece aos espetáculos e que gostaria, certamente, de compartilhar das reflexões.

4.5 COMO DEVERIA SER A COBERTURA DE MÚSICA ERUDITA

Chaves (2010) e Mattos (2010) concordam que a imprensa deveria ter uma atuação diferente com relação à música erudita. Mattos defende que os jornais gaúchos precisariam ser mais “especulativos” e menos “narrativos”. Uma das metas desses veículos deveria ser a construção do conhecimento nos leitores. Para que isso ocorresse, seria imprescindível que a reflexão estivesse mais presente nas páginas dos impressos. A simples divulgação de espetáculos (agenda cultural), não basta no cumprimento deste objetivo. A promoção dos eventos não estimula o conhecimento, ou o faz apenas de maneira indireta e superficial.

Para Mattos, o ideal é que a imprensa gaúcha fosse mais igualitária na cobertura dos diversos estilos musicais presentes na cidade. A música erudita necessitaria de mais espaço, portanto, já que conta com tão pouco. Por destinarem-se à ampla parcela da população, o correto seria que os jornais criassem uma igualdade no tratamento das diversas expressões musicais por meio de uma abordagem ampla da produção musical gaúcha como um todo: música erudita, rock, música gauchesca, samba etc.

4.6 A CRÍTICA COMO EDUCADORA DO PÚBLICO

Para exercer o papel de educadora do público, a imprensa portoalegrense precisaria abandonar o vício na agenda cultural. Os jornais deveriam apresentar em suas páginas textos de caráter reflexivo, com alcance cultural e social. Nessa perspectiva, o retorno da crítica seria bem vindo, pois é este o gênero jornalístico que melhor cumpre a função educativa. Seria papel da crítica desmistificar as percepções errôneas que as pessoas em geral têm sobre a música erudita, como a noção de arte “incompreensível” e “ultrapassada” ou a ideia de que a música deva ser sempre algo belo, que expresse exclusivamente bons sentimentos. Mattos (2010) explica que, na arte, qualquer sentimento é legítimo. Da alegria à tristeza, do entusiasmo à raiva, incluindo o aborrecimento e o tédio, tudo é válido quando bem representado.

Seria função da crítica legitimar ou denunciar a propaganda que eventualmente a imprensa realiza sobre certos eventos musicais. Às vezes, alguns espetáculos são apresentados como imperdíveis, quando na realidade possuem pouca qualidade artística. O sucesso e a fama de alguns artistas, mesmo daqueles de aceitação unânime perante o público, podem estar muito acima da qualidade real do trabalho que eles oferecem. O crítico isento poderia, portanto, apresentar uma opinião contrária ao pensamento consensual da sociedade. Como especialista independente, ele poderia transcender a percepção da “massa”. Para Mattos, o conhecimento também é fomentado pela soma de opiniões divergentes, e a crítica é o meio natural onde isso ocorre.

4.7 A QUALIDADE DAS CRÍTICAS VEICULADAS NOS JORNAIS

Chaves (2010) e Mattos (2010) concordam que as críticas de música erudita, ocasionalmente veiculadas pelos jornais de Porto Alegre, em geral apresentam baixa qualidade. Para Chaves, a maioria das críticas não cumpre satisfatoriamente a função a que se propõem, pois em alguns momentos são escritas por jornalistas que não entendem do tema e em outras ocasiões são feitas por músicos que não sabem se comunicar com o grande público. Chaves acusa: “As tentativas de crítica de música erudita que atualmente ocorrem na cidade são absolutamente ridículas”. Para Mattos, às vezes, “comenta-se de tudo numa crítica musical, menos da música propriamente dita”.

As críticas veiculadas pelos jornais portoalegrenses, segundo Chaves, frequentemente incorrem em erros musicológicos quando são feitas por diletantes. Em outros momentos, quando escritas por músicos que não entendem nada sobre os princípios básicos do jornalismo, apresentam uma linguagem absolutamente incompreensível para o leitor comum.

O fato de músicos estarem escrevendo críticas é sintomático e aponta para a escassez de jornalistas especializados no mercado. São raros os profissionais que transitam com desenvoltura e propriedade pelas diferentes manifestações culturais (cinema, literatura, artes plásticas, teatro etc.). Em contrapartida, os músicos que se dispõem a fazer críticas não possuem conhecimento jornalístico suficiente para exercer de modo satisfatório a função, pois acabam escrevendo para leitores que, imaginam, têm o mesmo conhecimento que eles sobre o assunto.

“Traduzir” a música erudita para o grande público é um desafio que, aparentemente, os músicos que se dispõem a escrever críticas não estão sabendo cumprir. Qualquer jornalista sabe que, sem um mínimo de acessibilidade e empatia com o leitor, não existe comunicação.

4.8 A QUALIFICAÇÃO DOS JORNALISTAS

A música erudita é um assunto que geralmente inspira medo naqueles que almejam escrever sobre o assunto, relata Chaves (2010). O medo de cometer gafes é muito grande, visto que a música erudita não faz parte do “feijão com arroz” das pessoas. Nem mesmo os jornalistas mais experientes, em geral intelectuais que transitam pelos vários campos do conhecimento, se sentem confortáveis escrevendo sobre o assunto. Raros são os jornalistas que buscam uma especialização na área da música, e mais raros ainda são os que se voltam para o estudo da música erudita.

Para Mattos (2010), os jornais portoalegrenses não contam com profissionais suficientemente capacitados, que entendam de música erudita, excluindo-se algumas poucas exceções. Para ele, há dois jornalistas em Porto Alegre que, mesmo não tendo formação específica em música, conseguem escrever boas matérias sobre o assunto: Fábio Prikladnicki e Luis Bissigo, que trabalham no jornal *Zero Hora*. O que se verifica, a partir daí, é que existe uma carência do profissional com este perfil nas redações.

Para Mattos, o ideal é que houvesse, nas redações, jornalistas que entendessem das mais variadas manifestações artísticas, incluindo os vários estilos musicais. Assim como existem jornalistas que sabem bastante sobre rock, pop e MPB, também deveria haver profissionais com conhecimentos aprofundados de música erudita. Dessa forma, seria possível realizar uma abordagem igualitária entre os diversos estilos musicais que ocorrem em Porto Alegre.

4.9 COMO DEVERIA SER A CRÍTICA DE MÚSICA ERUDITA

Chaves (2010) e Mattos (2010) assinalam que a crítica de música erudita deveria, em primeiro lugar, ser escrita numa linguagem acessível ao grande público, pois do contrário a comunicação e o entendimento se tornam impossíveis. Chaves explica que “a música é como a química ou a matemática, necessita ser traduzida para o leitor comum”.

O uso de termos técnicos e expressões idiomáticas deve ser evitado ou, quando imprescindíveis, as palavras mais difíceis precisam ter seu significado esclarecido para o público. O leitor não tem a obrigação de saber o significado dos termos musicais, por isso é sempre melhor optar pela clareza e simplicidade na hora de escrever. A música é uma área que está repleta de expressões particulares e é comum, numa conversa entre músicos, o emprego destas palavras. Porém, quem escreve no jornal precisa ter em mente que estes veículos se dirigem a vários públicos, não apenas aos leitores que dominam o assunto em questão.

Em segundo lugar, Chaves e Mattos argumentam que a crítica precisa sempre ser escrita com propriedade. Domínio e conhecimento do assunto são fundamentais. Os erros musicológicos não devem ser tolerados, assim como os erros gramaticais ou de apuração, que não são admitidos nas demais editorias. Para a realização de uma boa crítica, são necessários profissionais qualificados e versados no tema, algo que hoje inexistente no mercado.

A crítica não pode temer artistas ou instituições, e deve ser feita com independência, sem perder de vista o respeito. Eventualmente, ela pode se mostrar dura com relação ao trabalho de artistas ou instituições, mas nunca deve descambar para as ofensas pessoais. O que se avalia, na crítica, é o trabalho desenvolvido, não os gostos ou preferências individuais.

Mas, quanto a levantar controvérsias, Mattos acredita que isto nem sempre é algo ruim. Criar polêmicas muitas vezes pode ser algo benéfico na promoção de uma obra ou espetáculo. As querelas podem, inclusive, ser incitadas artificialmente para chamar a atenção do público sobre determinados assuntos. A polêmica é um dos motores da crítica. Para Mattos, “é através da crítica que a cultura ferve”.

4.10 A INEXISTÊNCIA DE TEMPORADAS ESTÁVEIS DE CONCERTOS

Para Chaves (2010), um dos fatores fundamentais que impede o renascimento da crítica de música erudita em Porto Alegre é a inexistência de temporadas estáveis de concertos na cidade, tais como as que atualmente ocorrem em São Paulo, por exemplo. A apresentação regular de concertos e recitais em território paulista torna a crítica naquele Estado um fenômeno palpável. Sem eventos regulares para cobrir, a crítica de música erudita em Porto Alegre não possui razão para existir.

Até a década de 1970, a atividade de música erudita em Porto Alegre era mais bem planejada e estruturada, afirma Chaves. Naquela época, ocorriam temporadas regulares de concertos na cidade, como as da Pró-Arte. O público sabia, com antecedência, os espetáculos de música erudita que ocorreriam na cidade, podendo se programar para assisti-los. Da mesma forma, a crítica nos jornais, a médio e longo prazo, tinha razões para existir, pois havia a necessidade de cobrir os eventos musicais importantes. Coincidência ou não, foi na década de 1970 que a crítica de música erudita, pela última vez, se mostrou ativa na cidade. Desaparecidas as temporadas regulares de concertos em Porto Alegre, desapareceu também a crítica nos jornais.

4.11 A POUCA INOVAÇÃO NO REPERTÓRIO DAS ORQUESTRAS

Além da inexistência de temporadas fixas de concertos, a pouca inovação no repertório das orquestras portoalegrenses é outro fator que inibe a crítica, segundo Chaves (2010). As orquestras gaúchas em geral apresentam um conservadorismo desmedido na escolha do repertório que executam anualmente. Raramente apresentam obras de compositores vivos, ou composições recentes ou inéditas.

Repetem, ano a ano, o repertório tradicional que o público que vai aos concertos já está cansado de ouvir (Beethoven, Mozart, Bach etc.).

Para Chaves, a crítica de música erudita, para existir, não pode se ater apenas a obras que, repetidamente, são apresentadas ano a ano. “Ospa, tocando pela vigésima vez a nona sinfonia de Beethoven. Vai se criticar o quê?”, censura Chaves.

Raramente existem projetos novos por parte das orquestras portoalegrenses no que diz respeito à execução de obras inéditas, com exceção de algumas poucas iniciativas (como a Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro ou a Orquestra de Câmara da Ulbra, que às vezes fazem concertos desse tipo). Não são apresentados concertos com obras de compositores gaúchos vivos, apesar de muitos estarem produzindo música. Em geral, os compositores de Porto Alegre encontram muitas dificuldades quando querem ver suas obras orquestrais executadas pelas orquestras do Estado, principalmente a principal delas, a Ospa (que deveria ser a maior incentivadora), pois não existe o mínimo apoio nesse sentido. Como consequência, os compositores sofrem com a falta de estímulo para a produção de obras orquestrais. Com isso, tem-se mais uma razão para a existência da crítica de música erudita nos jornais.

Chaves enfatiza que os projetos culturais inovadores em Porto Alegre são poucos e esporádicos, e sequer chegam a criar uma “cultura da inovação”. Logo após serem criados, são abandonados. Contudo, se a situação fosse diferente, esta seria justamente uma das frentes na qual o crítico poderia intervir, direcionando o público para as novas propostas de concertos e espetáculos.

4.12 A CRÍTICA E A AVALIAÇÃO DO TRABALHO DOS MÚSICOS

Um dos objetivos da crítica musical nos jornais é tratar da produção local. Isso inclui o acompanhamento do trabalho desenvolvido pelas diversas classes de músicos, dos intérpretes (instrumentistas e maestros) aos compositores. O público, hoje, não recebe retorno valorativo do trabalho desenvolvido na cidade. Quando muito, fica sabendo dos eventos graças à agenda cultural dos jornais. Depois que assiste aos espetáculos, as pessoas encontram dificuldades para encontrar opiniões especializadas, seja para concordar ou discordar. Esse tipo de opinião deveria estar disponível nos jornais.

Não existe carência de espetáculos, recitais ou concertos em Porto Alegre, pois semanalmente ocorrem eventos de música erudita na cidade. A suposta escassez na produção cultural, que muitos alegam, não é, na realidade, uma justificativa para a inexistência da crítica. Considerando todas as apresentações, existe material de sobra sobre o qual a crítica poderia se ater. Na cidade, há desde os recitais solo, feitos pelos mais variados instrumentistas (pianistas, violonistas, organistas etc.) até as apresentações de grupos musicais, das mais variadas formações (conjuntos de câmara, orquestras de câmara e sinfônicas etc.). Nesta lista incluem-se músicos gaúchos, de outros Estados brasileiros e os estrangeiros que visitam a cidade. A situação das orquestras, devido à falta de inovação do repertório, não pode ser considerada a ideal, mas, considerando-se toda a produção de música erudita em Porto Alegre, uma crítica semanal, por exemplo, seria mais do que viável.

O trabalho dos músicos eruditos gaúchos não é acompanhado de perto pela imprensa. As carreiras dos músicos que moram em Porto Alegre e dos que residem no exterior não recebem atenção. Muitos instrumentistas famosos fora do país são pouco reconhecidos no Rio Grande do Sul. Este é o caso de Roberto Szidon, por exemplo, pianista portoalegrense que, segundo Mattos (2010), apesar de ser considerado um dos melhores do mundo na atualidade, é totalmente desconhecido em sua cidade natal. Assim como ele, existem outros exemplos.

Da mesma forma, a crescente produção de novas composições no campo da música erudita em Porto Alegre não é divulgada nos jornais. Restrita às academias, essa produção se limita àqueles que a produzem e a executam. Como compositor, o autor deste trabalho já teve experiências no assunto. Se não existe sequer a divulgação da produção de música erudita local por parte da imprensa, como esperar que haja uma crítica especializada que avalie o que vem sendo feito? As novas obras musicais eruditas são pouco conhecidas do público porque, em grande medida, não recebem a mínima atenção dos jornais. O problema começa antes mesmo de o público ter a chance de assistir às apresentações, pois não é sequer informado que elas existem.

Mas não se pode generalizar afirmando que a situação é igualmente ruim para todas as manifestações artísticas. Para Chaves (2010), “as artes visuais, por exemplo, possuem muito mais visibilidade nos jornais de Porto Alegre do que a música erudita”.

4.13 O CRÍTICO IDEAL DE MÚSICA ERUDITA EM PORTO ALEGRE

Como exemplo para este tópico, a história de Chaves é bastante ilustrativa. Um crítico de música erudita que atue em Porto Alegre, supondo-se que isso venha a ocorrer no futuro, precisa ser alguém de fora do meio musical. Não que ele não possa ter relações com músicos e compositores, mas certa distância deve ser preservada. O caso de Chaves é clássico como ilustração da duplicidade que os críticos enfrentam. Ao mesmo tempo em que ama o que faz, o crítico precisa ser alguém que tenha um afastamento suficiente do meio artístico, de modo a poder executar satisfatoriamente seu trabalho analítico. Quando as fronteiras entre as relações pessoais e o profissionalismo começam a ficar incertas, o crítico tem três opções: largar a profissão de crítico, dedicar-se a outra função no jornalismo ou afastar-se definitivamente do meio musical. Chaves optou pela segunda alternativa. Isso evita que ele se aborreça com os artistas locais.

O meio musical de Porto Alegre é pequeno, já que todos os músicos eruditos se conhecem, em menor ou maior grau. Para manter a independência, o crítico de música erudita de modo algum poderia estar a serviço de instituições culturais (orquestras, produtoras etc.), caso contrário seu trabalho ficaria comprometido. Este seria mais um ponto a ser considerado no trabalho do crítico.

4.14 UM CONTRAPONTO: AS CRÍTICAS DE ARTHUR NESTROVSKI

Apesar de ausente em Porto Alegre, a crítica de música erudita encontra representatividade em outras capitais do país. É o caso de São Paulo, cujo jornal *Folha de São Paulo* dedica um espaço permanente para este tipo de texto. Um dos maiores críticos musicais atuantes naquela cidade é o gaúcho Arthur Nestrovski²⁶, que desde o início da década de 1990 mora em território paulista. De 1992 a 2009 ele trabalhou como crítico de música da *Folha de São Paulo*, escrevendo principalmente sobre música erudita, mas também sobre jazz, música popular e outros estilos, além de literatura, outra de suas especialidades. Suas críticas de

²⁶ Para apreciação de algumas críticas que Arthur Nestrovski escreveu no jornal *Folha de São Paulo*, ver Anexo B (os textos selecionados foram extraídos do livro *Outras notas musicais*).

música são um modelo atualizado, exemplo daquilo que pode ser feito em termos de crítica de música erudita no Brasil.

Até o momento, Netrovski contabiliza mais de 900 textos publicados em jornais, revistas e sites, material que inclui críticas, resenhas e ensaios. Grande parte dessa enorme produção tem como foco a música erudita. Os livros *Notas Musicais* e *Outras Notas Musicais* representam uma reunião de 410 críticas, material que pode ser visto como o essencial de sua produção como crítico. Infelizmente, Netrovski não encontrou tempo disponível para responder às perguntas do autor deste trabalho por email, mas muitas de suas opiniões estão registradas em seus livros e em entrevistas que o crítico deu a diversos veículos de comunicação, ao longo dos últimos anos. Com base neste material, abordamos, a seguir, as características do trabalho de Netrovski, bem como suas interpretações sobre o papel do crítico diante do público.

Um problema importante para este trabalho diz respeito ao porquê de a crítica de música erudita ser possível em São Paulo, mas não em Porto Alegre. As palavras de Netrovski sobre as mudanças artísticas ocorridas em São Paulo, na última década, são elucidativas a esse respeito, pois permitem traçar um paralelo com a situação atual de Porto Alegre. Netrovski (2009, p. 16) escreve:

Para além das mudanças e acontecimentos que definem o curso da música na primeira década do milênio, cabe ressaltar uma transformação na vida musical da cidade de São Paulo. O marco simbólico e concreto dessa mudança foi a inauguração da Sala São Paulo, sede da nova Osesp [Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo], em julho de 1999. A criação da Sala, associada ao projeto da orquestra, teve consequências tão amplas que, em retrospecto, fica até difícil lembrar do que eram as condições reinantes.

Netrovski (2009, p. 16) prossegue:

De mais importante, essa mudança propiciou o estabelecimento de uma nova vida musical *da cidade de São Paulo*; quer dizer: uma atividade regular de concertos, apresentados em nível cotidianamente alto, pelas forças locais. A metrópole sempre foi palco de importantes artistas brasileiros e estrangeiros, que passaram e passam por aqui. Mas nunca, como agora, desfrutou de tamanha produção, com tamanho empenho e competência, por obra de seus próprios músicos.

As transformações artísticas relatadas por Netrovski, principalmente as inovações com relação a uma das mais importantes orquestras do país, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), são um fator que justifica a presença de uma crítica musical permanente naquela cidade. Obviamente, as críticas escritas por

Nestrovski não se restringem aos concertos da orquestra, mas muito da música que orbita ao redor dessa instituição ou da música que é patrocinada por ela pode ser considerado entre o que de melhor se produz no campo da música erudita nacional. Uma organização firme e atuante como a Osesp justifica uma crítica estável e comprometida. Em Porto Alegre, como relatado pelos entrevistados, as condições artísticas não favorecem a crítica permanente.

Nestrovski²⁷ relata que, antes da criação da sala São Paulo e das mudanças da Osesp, o que havia em São Paulo era uma espécie de “turismo musical”, ou seja, músicos estrangeiros de renome visitavam a cidade ocasionalmente para dar um ou dois concertos e logo iam embora. Para Nestrovski, concertos esparsos como estes não constituem uma produção musical regular e constante. Após as transformações culturais pela qual São Paulo passou, a tão almejada regularidade e constância na produção artística foram enfim conquistadas. É possível comparar a situação de Porto Alegre, hoje, com a condição de São Paulo há pouco mais de dez anos.

As mudanças para melhor estão relatadas, explícita ou implicitamente, nas críticas que Nestrovski escreveu para a *Folha de São Paulo* ao longo dos quase 20 anos de atuação. Antes de 1999, seus textos versavam principalmente sobre o lançamento de discos de música erudita. Após esse período, que coincide com a criação da Sala São Paulo e da nova Osesp, as críticas do gaúcho passaram a enfatizar mais os concertos ao vivo na cidade. Isso é revelador, pois corrobora as transformações artísticas paulistas.

Nestrovski²⁸ acredita que as platéias de música erudita estão aumentando no Brasil, e não diminuindo, como alguns afirmam. Apesar disso, crê que muito ainda precisa ser feito para o desenvolvimento artístico e musical da sociedade brasileira. Sobre esse assunto, Nestrovski (2005, p. 11) escreve:

Informação já é formação, num país tão pobre de escolas. Escolas de música, então, ou música nas escolas, pior. E num momento como este, em que a universidade parece ter perdido boa parte do engajamento que já teve, o jornalismo cultural pode, quem sabe, assumir um papel mais relevante. Desde que não perca o sentido de contexto, a crítica pode vestir, também, o manto da pedagogia. Simplesmente situar um leitor na floresta de nomes e correntes já seria uma ajuda considerável.

²⁷ SILVA, Humberto Pereira da. Um crítico no transatlântico. **Revista Trópico**, São Paulo, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.arthurnestrovski.com/texto.php?id=986>>. Acesso em: 26 set. 2011.

²⁸ SILVA, Humberto Pereira da. Um crítico no transatlântico. **Revista Trópico**, São Paulo, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.arthurnestrovski.com/texto.php?id=986>>. Acesso em: 26 set. 2011.

Contra a ideia de que “gosto não se discute”, Nestrovski acredita que o gosto deve ser debatido sim. E isso inclui o gosto musical, objeto de atenção do crítico de música. Nestrovski (2005, p. 11) expõe:

Gosto não só se discute, como é importante que seja discutido. Discutir uma obra de arte, pensando bem, não é mais nem menos pessoal do que debater questões da política; e ninguém sugere que “política não se discute” (pelo menos não numa sociedade democrática).

Para Nestrovski²⁹, o crítico não pode se limitar a avaliar simplesmente se algo é bom ou ruim. Ele pode até chegar a essa conclusão, mas, mais importante que isso é tentar esclarecer o que foi ouvido, tentar compreender o projeto do artista e explicá-lo ao leitor. Para isso, é fundamental ter ferramentas técnicas para conseguir analisar uma obra e argumentação convincente para saber descrevê-la em palavras. O julgamento é algo secundário, que pode simplesmente refletir o gosto pessoal do crítico. O hábito que alguns críticos brasileiros têm de dar nota às obras que avaliam é horrível, segundo o gaúcho. Nestrovski (2005, p. 10-11) afirma:

A compreensão, portanto – não o “gosto” –, é o ponto de partida e chegada da crítica. A crítica expressa, sem dúvida, alguma coisa de gosto pessoal, tanto quanto guarda (ou deveria guardar) algo de objetivo e informativo também. Mas ela é mais do que opinião e reportagem e mais do que a soma dos dois. O crítico não está só defendendo uma escolha; o que interessa é a natureza dessa escolha. A missão da crítica implica construir consenso sobre uma obra, um intérprete, um compositor. Mas não qualquer consenso. O caráter das respostas põe em xeque mais do que a opinião que se tem sobre determinada obra, o que já não seria pouco.

Nestrovski³⁰ lamenta que muitos críticos de música não possuam conhecimentos técnicos na área musical e, portanto, não estariam suficientemente capacitados para exercer tal atividade. Ele acredita que não é possível ser um bom crítico de música sem possuir uma formação específica neste campo de conhecimento. Sobre a experiência musical prática que todo o crítico deveria ter, Nestrovski (2009, p. 17) apresenta seu próprio relato:

Atuar regularmente como músico ensina muito ao crítico. Por um lado, o exercício diário dos ouvidos e dos dedos apura a sensibilidade. Por outro, o embate com as condições objetivas da prática de fazer música com outros músicos e na frente de uma platéia não permite esquecer a dimensão mais

²⁹ PIFFERO, Luiza. Gosto não se discute?. **Revista Aplauso**, Porto Alegre, n. 94, set. 2008.

³⁰ PIFFERO, Luiza. Gosto não se discute?. **Revista Aplauso**, Porto Alegre, n. 94, set. 2008.

importante de todas, que é a da criação conjunta de sentidos: sentidos humanos, vividos em tempo real e do modo mais intenso, por cada um e todos nós enquanto intérpretes e/ou ouvintes, por ocasião da música.

A ausência da crítica de música erudita na imprensa brasileira é uma realidade que preocupa Nestrovski³¹. Para ele, a diminuição do espaço da crítica nos jornais representa a diminuição do espaço da cultura, substituído pelo jornalismo de serviço. A informação encontrada hoje nesses periódicos se restringe à divulgação dos eventos culturais que ocorrerão, e não existe a mínima reflexão ou resposta a estes mesmos eventos. Para Nestrovski, isso é grave, pois as obras de arte necessitam da crítica para se complementarem num ambiente de debate. Não existe sequer a mais tênue reflexão crítica na imensa maioria dos órgãos de imprensa, com exceção do que ainda resta em alguns veículos que circulam em grandes centros urbanos.

Os centros acadêmicos, que seriam os locais onde deveriam estar sendo feita a reflexão crítica sobre a produção cultural brasileira atual, é espantosamente pobre nesse sentido, afirma Nestrovski. Para o crítico, tanto os professores universitários quanto os alunos de ensino superior precisariam se unir e abraçar a causa em favor do retorno da crítica cultural contemporânea. Uma opção seria que parte destes estudantes se reunisse e criasse um site, por exemplo, para resenhar tudo o que estivesse acontecendo em São Paulo, não apenas em termos musicais, mas em todas as formas de expressão artística.

Nestrovski³² não é otimista no que diz respeito ao futuro da imprensa com relação à crítica. Para ele, os grandes meios de comunicação não são mais e provavelmente não voltarão a ser os grandes veículos de reflexão crítica cultural. O espaço para isso, nos jornais, é pequeno e tenderá a diminuir cada vez mais, segundo a previsão do escritor.

³¹ SILVA, Humberto Pereira da. Um crítico no transatlântico. **Revista Trópico**, São Paulo, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.arthurnestrovski.com/texto.php?id=986>>. Acesso em: 26 set. 2011.

³² SILVA, Humberto Pereira da. Um crítico no transatlântico. **Revista Trópico**, São Paulo, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.arthurnestrovski.com/texto.php?id=986>>. Acesso em: 26 set. 2011.

5 A REFLEXÃO DOS JORNALISTAS SOBRE A AUSÊNCIA DA CRÍTICA

As reflexões apresentadas neste capítulo têm como embasamento as entrevistas realizadas com Luiz Antônio Araujo³³, Antônio Hohlfeldt³⁴ e Juarez Fonseca³⁵. A questão da ausência da crítica nos jornais portoalegrenses é analisada, pelo viés jornalístico, a partir de dezoito tópicos. Desse modo, são especificados os diversos aspectos que integram o problema.

5.1 A COBERTURA CULTURAL DOS JORNAIS DE PORTO ALEGRE

Para Hohlfeldt (2011), a cobertura cultural realizada pelos jornais de Porto Alegre apresenta péssima qualidade, e o mesmo diagnóstico pode ser feito com relação aos veículos de outros Estados brasileiros. Hohlfeldt acredita que a cobertura que os jornais realizavam tinha um caráter completamente diferente até aproximadamente duas décadas atrás. A cultura, até então, era tratada com mais profundidade e seriedade, mas uma série de transformações, ocorridas a partir dos anos 1970, contribuiu para uma queda na qualidade. O único jornal de Porto Alegre que ainda executa um trabalho digno de nota nessa editoria, para Hohlfeldt, é o *Jornal do Comércio*.

Fonseca (2011) também apresenta uma visão negativa com relação à cobertura de música feita pelos jornais, incluindo a música erudita. Segundo ele, os jornais não efetuam um acompanhamento sistemático dos espetáculos, concertos e recitais que ocorrem em Porto Alegre, e não existe nenhuma divulgação dos CDs que os músicos eruditos lançam. As matérias que tratam de música erudita aparecem na imprensa de maneira esparsa, não correspondendo ao volume da produção artística local.

Diante desse cenário, a coluna *Aldeia* que Fonseca escreve no *Jornal ABC Domingo*, de Novo Hamburgo, aparece como um dos únicos espaços regulares, na

³³ Luiz Antônio Araujo é jornalista e editor do caderno *Cultura* do jornal *Zero Hora*. Concedeu entrevista ao autor em 20/09/2011.

³⁴ Antônio Hohlfeldt é professor doutor da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e crítico de teatro do *Jornal do Comércio*. Concedeu entrevista ao autor em 03/10/2011.

³⁵ Juarez Fonseca é jornalista musical há mais de 40 anos e escreve a coluna *Aldeia*, sobre música, no *Jornal ABC Domingo* de Novo Hamburgo. Concedeu entrevista ao autor em 03/10/2011.

imprensa gaúcha, que trata da música de concerto com certa periodicidade. É nesta página que muitos músicos encontram um pouco de divulgação para seu trabalho. Mesmo não tendo como foco a música erudita, (Fonseca contempla vários estilos musicais em sua coluna), a *Aldeia* é um dos últimos redutos aonde esse tipo de divulgação ainda é feita.

5.2 A PADRONIZAÇÃO DO JORNALISMO

Uma das críticas de Fonseca (2011) à cobertura cultural dos jornais, que tem relação com a queda de qualidade apontada por Hohlfeldt (2011), é a padronização excessiva entre os diversos veículos. Hoje, o critério seguido pelas empresas de comunicação não é buscar o “diferente”, mas o “igual”. Elas estão mais preocupadas em não deixar de publicar certas notícias, que os concorrentes podem veicular, do que em oferecer pautas exclusivas e matérias inéditas a seus leitores.

Para Fonseca, há algumas décadas atrás, o modelo de jornalismo era outro, já que os veículos buscavam o ineditismo na hora de escolher as pautas. Havia diferenças nas coberturas culturais feitas pelos diversos jornais. Hoje, percebe-se uma espécie de “pressão” implícita, tanto dos grandes artistas quando do público, sobre os assuntos que devem ser pauta. Os veículos estão muito preocupados em atender aos supostos interesses do público, e esse é um fator que engessa a definição das matérias.

Na música, a situação não é diferente. Fonseca afirma que a música de qualidade, independente do estilo (erudita, MPB, rock etc.), recebe pouca atenção dos impressos. O mesmo não ocorria no passado, quando os jornais estavam mais preocupados em traduzir aos leitores os acontecimentos musicais que agitavam a sociedade.

Hohlfeldt e Fonseca concordam que o jornalismo impresso atual mostra-se muito vinculado à televisão. O que é fenômeno de audiência na TV recebe cobertura certa dos jornais. Com a música, o fenômeno é idêntico. A música de maior sucesso, a que aparece na televisão, recebe extensa cobertura, enquanto a música de qualidade, que interessa a um público menor, é negligenciada.

5.3 O “FACTUAL” COMO FATOR DE ENGESSAMENTO

Para Hohlfeldt (2011), durante a década de 1970 o jornalismo passou por transformações sensíveis, e tanto em âmbito nacional quanto estadual, as mudanças foram para pior. O jornalismo vive, há quarenta anos, um processo de atrelamento cada vez mais intenso à cobertura dos acontecimentos factuais. Noticia-se apenas o que ocorre no dia ou na semana em que os jornais são lançados. Os veículos dificilmente são livres o suficiente para transcender o critério da *atualidade*, tão em voga hoje que acabou virando uma espécie de regra incontestável.

É evidente que os jornais devem focar o que ocorre no dia a dia, já que uma das funções do jornalismo é relatar o presente, ressalta Hohlfeldt. Entretanto, a *atualidade* não deve ser um fator de aprisionamento da atividade. É preciso, vez por outra, libertar-se da concepção reinante. Em muitos casos, assuntos importantes deixam de ser abordados porque não possuem um vínculo explícito com acontecimentos recentes.

A cobertura cultural também não está excluída da regra do “factual”. A editoria de cultura, como todas as outras, precisa obedecer ao critério da *atualidade* na escolha de suas pautas. Os jornais têm a obrigação de noticiar a vida cultural das cidades, mas esse comprometimento não deve ser um fator impeditivo para outros tipos de abordagem.

Na cobertura cultural, a simples divulgação dos eventos não basta. A reflexão sobre os acontecimentos – função exercida pela crítica – precisa levar em consideração não apenas os fatos que ocorrem no presente, mas também os do passado. Para ser bem fundamentada, a crítica deve dialogar com o futuro e, principalmente, com o passado. O texto crítico precisa se ater aos acontecimentos do momento (espetáculos, obras, artistas etc.), mas, para cumprir sua missão, necessita, quase que obrigatoriamente, dialogar com outros momentos históricos.

Entretanto, o “passado” não é bem visto pelos jornais, que de certa forma idolatram apenas o “presente”. O passado vai contra o critério da *atualidade*. O que é velho não entra nos jornais. Com isso, a crítica, como gênero jornalístico, de certa forma caiu em desuso porque, ao mesmo tempo em que trata do presente, quando bem escrita se torna um texto atemporal, que dialoga tanto com o passado quanto com o futuro. A crítica, diante do modelo de jornalismo em voga, encontra-se hoje deslocada.

O caderno *Cultura*, do jornal *Zero Hora*, é um exemplo do predomínio incontestável do critério da *atualidade*. Araujo (2011), editor do *Cultura*, defende que o *factual* é o critério principal para a escolha das capas do suplemento. A pauta principal, a cada nova edição, necessita obrigatoriamente ser sobre algum acontecimento do momento. Araujo afirma que “o caderno não está dissociado do movimento real da produção cultural”.

Algumas exceções eventualmente podem ocorrer na escolha da capa do *Cultura*, mas isso raramente acontece, pois o critério da *atualidade* só não é obedecido em condições muito especiais. Quando o jornal realiza uma entrevista exclusiva com um artista internacional renomado, por exemplo, o gancho *factual* pode ser deixado de lado.

A música erudita, assim como todos os outros assuntos, também só aparece como matéria no *Cultura* quando existe um gancho *factual*. Obviamente, a coluna *Música* de Chaves não obedece a esse sistema, visto que o escritor não aborda, em seus textos, a vida musical da cidade. Araujo menciona alguns acontecimentos recentes no campo da música erudita que mereceram a cobertura do suplemento, como a nomeação do gaúcho Arthur Nestrovski, em janeiro de 2010, para o cargo de diretor artístico da Osesp, o aniversário de 60 anos da Ospa, celebrado em 2010, e o concerto do compositor norte-americano Philip Glass no Teatro São Pedro, ocorrido em setembro de 2011. São exemplos esparsos, que confirmam que o critério da *atualidade* é seguido à risca pelo jornal.

Fonseca (2011) lamenta que a cobertura cultural esteja ocorrendo desta maneira em Porto Alegre, pois lembra que no passado a situação era diferente. O jornalista gostaria que as matérias não se restringissem apenas aos grandes acontecimentos e eventos importantes, pois desse modo nem mesmo a palavra “cobertura” se aplica ao tipo de jornalismo vigente. Matérias isoladas sobre grandes espetáculos, por exemplo, não constituem uma “cobertura cultural”, são apenas registros avulsos que não acompanham o movimento artístico real da cidade.

5.4 A COBERTURA CULTURAL QUE PRECEDE OS ACONTECIMENTOS

Ao contrário do jornalismo praticado até a década de 1970 em Porto Alegre, que tinha como uma das metas centrais refletir a cena cultural local, os jornais hoje

se prendem excessivamente ao momento anterior dos eventos e não dão a mínima atenção ao que poderia ser feito depois, afirma Hohlfeldt (2011). Não existe a menor repercussão e reflexão sobre o que ocorre na cidade em termos culturais, já que os jornais restringem a cobertura a um mero registro noticioso do que vai acontecer.

Essa dependência forte na prestação de serviços é mais uma das razões que levaram à extinção da crítica. O público, diante do atual modelo raso de jornalismo, vê-se desorientado. Ele recebe informações sobre os espetáculos que ocorrem na cidade, mas não encontra subsídios para avaliar aquilo que assistiu ou que deseja assistir. Os leitores não encontram nos jornais, como encontravam no passado, avaliações críticas sobre a real qualidade e importância dos eventos artísticos.

A análise jornalística especializada, representada pela crítica, é relevante porque funciona como uma espécie de guia para o público, instigando-o ou prevenindo-o sobre determinados eventos culturais, que merecem ou não ser prestigiados. Isso inclui as mais variadas expressões da cultura: literatura, teatro, música, artes plásticas, cinema etc. Para Hohlfeldt, com o tipo de cobertura deficitária que se tem hoje, “estamos perdendo uma das funções básicas do jornalismo, que é não apenas refletir os acontecimentos, mas reagir a eles”.

5.5 A PERDA DO REGISTRO HISTÓRICO

Hohlfeldt (2011) assinala, como consequência negativa do desaparecimento da crítica nos jornais, a perda do registro histórico. Uma das funções da crítica é registrar o tipo de recepção que obras ou espetáculos tiveram, de acordo com determinado contexto temporal e espacial. A crítica revela aos pesquisadores que a estudam os padrões de recepção de uma época, pois é o crítico que avalia, em primeira mão, se uma obra se enquadrou ou não na expectativa do público, se seguiu os valores estéticos vigentes ou se cumpriu os objetivos a que se propôs. Ao apresentar esse registro, a crítica serve como importante material de consulta para pesquisadores e historiadores.

Todos os valores de uma época, bem como os critérios de avaliação de obras de arte, podem ser aferidos, direta ou indiretamente, nas críticas publicadas pelos jornais. Para saber como uma obra foi recepcionada pelo público em determinada

ocasião, basta ler o jornal do momento. Fazendo esse tipo de pesquisa, muitas situações inusitadas são reveladas.

Inúmeras obras primas, tanto no campo da música erudita quanto em outras áreas, foram incompreendidas ou até mesmo mal recebidas quando apresentadas ao público pela primeira vez. A crítica, ao fazer esse registro, transcende sua importância momentânea e adquire um valor histórico, principalmente quando trata das grandes obras ou dos grandes artistas. O desaparecimento desse gênero jornalístico terá como consequência a perda de um registro histórico cultural vital.

Com a migração da crítica e de outros tipos de textos de caráter crítico dos jornais para os meios virtuais (blogs e sites especializados), o registro histórico não tem sua sobrevivência garantida, pois a internet é uma plataforma efêmera e mutável. Ao contrário dos jornais e revistas, que sobrevivem ao tempo em arquivos e bibliotecas, as páginas da internet surgem e desaparecem de um dia para o outro.

Para Hohlfeldt, o armazenamento de conteúdos em blogs e sites não serve como um registro histórico confiável, já que não possui durabilidade. Além disso, deve-se discutir a real qualificação dos autores que se aventuram a escrever nas plataformas virtuais. Na internet, qualquer pessoa tem voz e espaço para opinar, mesmo que suas ideias não sejam bem fundamentadas. O leitor leigo, muitas vezes, não sabe distinguir uma opinião embasada de outra pouco estruturada. No jornal impresso, bem ou mal, o leitor tem a garantia de que o jornalista possui certas credenciais.

No futuro, é possível que os pesquisadores e o público em geral não possam mais fazer consultas sobre os textos críticos que registraram o tipo de recepção que determinados espetáculos tiveram em Porto Alegre na última década, por exemplo. A inconstância da internet não permite certezas. “Como pesquisador, se eu quiser consultar, hoje, um jornal do século XIX, eu encontro esse jornal. Se eu quiser consultar um blog de dez anos atrás, ele não existe mais”, explica Hohlfeldt. Nesse sentido, é correto afirmar que o meio impresso apresenta a vantagem de ser muito mais perene do que o meio virtual.

Se a situação continuar como está, sem crítica nos jornais, a memória cultural de Porto Alegre será completamente perdida, afirma Hohlfeldt. No melhor dos casos, a cobertura cultural se apresentará fragmentada. “Acredito que ficaremos com retalhos, com vazios que, confesso, me preocupam muito”, afirma o pesquisador.

5.6 O PREDOMÍNIO DA RESENHA SOBRE A CRÍTICA

Araujo (2011) percebe um predomínio da resenha sobre a crítica nos jornais. Para ele, a crítica mais extensa e aprofundada migrou dos jornais para as revistas e sites especializados. A resenha, por ser um texto de caráter expositivo e menos reflexivo, é o gênero que predomina hoje. É muito difícil os suplementos jornalísticos encontrarem espaço para textos longos, de fôlego, pois cada vez mais a concisão é valorizada. Existe uma necessidade, por parte dos jornais, de estabelecer empatia com a maioria de leitores que não estão acostumados à leitura de textos extensos. Assim, para se tornarem atrativos, os jornais acabaram encurtando os textos, agradando a grande parcela pouco exigente do público.

Para Araujo, a crítica ensaística, a que era feita por Sílvio Romero (1851-1914), José Veríssimo (1857-1916), Mário de Andrade (1893-1945), Afrânio Coutinho (1911-2000) ou Wilson Martins (1921-2010), por exemplo, esse tipo de crítica sumiu do jornalismo diário. Hohlfeldt (2011) acredita que este tipo de crítica se restringe, hoje, aos espaços acadêmicos.

Araujo vê o desaparecimento da crítica como uma conseqüência natural da evolução do jornalismo e não acredita numa volta ao modelo antigo. Ao contrário, o editor possui uma visão pessimista sobre o futuro e crê que, em breve, não se estará discutindo se existe resenha ou crítica, mas apenas os assuntos que as resenhas irão abordar. Em outras palavras, o próprio nível das resenhas tenderá a baixar cada vez mais.

5.7 A CRÍTICA E A CONCEPÇÃO CONTEMPORÂNEA DE TEMPO

O novo modelo de jornalismo, surgido a partir dos anos 1970, para Hohlfeldt (2011), foi também um reflexo dos novos tempos vividos pelas sociedades. A percepção que se tem hoje do tempo é que ele passa cada vez mais rápido. Os cidadãos vivem de forma acelerada, buscam cumprir o maior número de obrigações e tarefas no mínimo espaço de tempo. O tempo contemporâneo é precioso e não pode ser desperdiçado. Uma das regras da sociedade é a *eficiência*, nesse sentido.

Diante desse novo contexto social, a crítica, como gênero jornalístico, revela-se como um elemento anacrônico. A crítica é um tipo de texto que exige dedicação e

concentração do leitor, algo que os jornais evitam a qualquer custo. Textos concisos, estruturados de acordo com o lide, que podem ser lidos pelo leitor menos qualificado no mínimo período de tempo, viraram o modelo ideal nas redações. Esse texto enxuto não combina com o texto crítico, que por excelência vai contra o modelo vigente.

A crítica representa um recorte no tempo, funciona como um registro histórico de algo que aconteceu em determinado momento e lugar. O tempo contemporâneo, por sua vez, não permite paradas, exige uma movimentação contínua e incessante. Para Hohlfeldt, os cidadãos estão cada vez mais interessados em produzir o novo e não em refletir sobre o que já foi feito.

Refletir é um ato de parar o tempo, uma atitude que não combina com a rapidez do mundo moderno. A crítica, texto reflexivo, nesse sentido encontra-se deslocada da vida contemporânea. “A crítica tem a ver com qualidade, não com quantidade”, revela Hohlfeldt. Para o pesquisador, se o mundo continuar nessa perspectiva, a tendência será o desaparecimento completo do texto crítico.

5.8 A VALORIZAÇÃO DA PRODUÇÃO CULTURAL DE BAIXO NÍVEL

Outra mudança verificada por Hohlfeldt (2011) na transformação do modelo jornalístico brasileiro, ocorrida há 40 anos, foi o interesse crescente dos suplementos culturais por tudo que diz respeito à televisão, cinema e astros midiáticos. De uns anos para cá, entraram na lista de banalidades também as páginas sociais e a internet, que hoje estão entre os temas predominantes. Segundo o professor, é evidente o atrelamento dos veículos impressos à televisão. O que é sucesso na TV ganha ampla cobertura dos jornais.

Araujo (2011) também constata a mesma situação desalentadora. Para ele, não há como os jornais não veicularem matérias sobre certos programas de televisão que possuem audiência gigantesca e qualidade duvidosa, como *Big Brother Brasil* ou *A Fazenda*, por exemplo. Para ele, o jornalismo precisa ser um retrato da sociedade. Entretanto, o excesso de atenção dado a assuntos triviais como esses acaba baixando a qualidade da atividade.

Como o público que assiste a estes programas na televisão é o mesmo que compra jornais, as duas mídias estão indissociavelmente atreladas. “Os jornais não são um produto que paira acima do bem e do mal”, revela Araujo. Entretanto, o

editor reitera que os veículos impressos deveriam servir como filtros e não como simples espelhos daquilo que é veiculado na televisão.

Muitos artistas que são fenômenos de público e de audiência recebem ampla cobertura dos jornais, aponta Araujo, mas quase nunca a qualidade artística real do trabalho que eles desenvolvem é avaliada pelos jornais. “Tenho dúvidas se a Amy Winehouse é a Janis Joplin que virou depois da morte, por exemplo. Não sei se o show do Roberto Carlos possui realmente a importância musical correspondente à cobertura cotidiana que este artista recebe dos jornais”, reconhece.

A discussão que se faz nesse sentido, para Araujo, não tem a ver com alta ou baixa cultura, mas sim com o valor efetivo daquilo que é veiculado. Fonseca (2011) ressalta a excessiva atenção dada a estilos musicais de baixa qualidade, especialmente na televisão, como sertanejo universitário, pagode, axé e funk. Estilos como esses são moda passageira, um tipo de música que não vai sobreviver ao esquecimento do tempo, garante Fonseca. Estes estilos, apesar de dominantes hoje, serão sobrepujados por outros, que por sua vez também desaparecerão, numa espécie de ciclo vicioso da música de baixa qualidade. Sempre foi assim e não será diferente, segundo o colunista.

A música popular de qualidade, a que vai resistir e fazer história, essa não recebe a mínima atenção dos jornais ou da grande mídia, lamenta Fonseca. A MPB feita hoje no Brasil é uma música “invisível” aos veículos de comunicação, pois não aparece na televisão, não toca nas rádios e não ganha a cobertura dos jornais. Com o atrelamento dos jornais à televisão, a prioridade da cobertura recaiu sobre a música de pior qualidade. A produção musical de conteúdo só ganha espaço em poucos canais de televisão, algumas rádios e certos suplementos culturais especializados.

5.9 A POUCA COBERTURA SOBRE OS ACONTECIMENTOS LOCAIS

Fonseca (2011) acredita que os jornais portoalegrenses deveriam se ater mais aos assuntos culturais da cidade, em vez de focar a produção de artistas de outros Estados ou estrangeiros. Suas censuras se dirigem, em especial, ao jornal *Zero Hora*, que, segundo ele, deveria ser o veículo responsável por cumprir esse papel. Fonseca considera que não existe periodicidade e constância na cobertura que *Zero Hora* realiza sobre o movimento cultural de Porto Alegre. As matérias

veiculadas não apresentam regularidade e, aparentemente, a escolha das pautas não segue critérios claros e definidos.

Para o jornalista, *Zero Hora* frequentemente dá preferência a determinados músicos com carreiras consolidadas, em detrimento de artistas que, pela importância de seu trabalho, mereceriam, no mínimo, um tratamento igualitário e um espaço de tamanho análogo no jornal. Isso sem mencionar os músicos em início de carreira ou os artistas que ainda não adquiriram a tão sonhada fama. O trabalho destes instrumentistas e compositores, mesmo apresentando qualidade, não recebe a atenção merecida. Para Fonseca, a presença nos jornais é garantida apenas aos nomes já consagrados.

Para remediar essa desigualdade, Fonseca ressalta que tenta fazer a sua parte como jornalista. Nos textos que escreve para a revista *Aplauso*, por exemplo, sempre busca tratar de assuntos musicais que envolvam Porto Alegre, pois acredita que uma das funções do jornalismo é alimentar a produção artística local. Desde os anos 1970, quando começou a trabalhar em redações, Fonseca defende e exercita a postura engajada. Ele lembra ainda que esse pensamento, antigamente, não era privilégio seu, já que o objetivo de todos os jornais era alimentar a cena local. Infelizmente, isso se perdeu com o passar dos tempos.

Fonseca assinala ainda, como exemplo do tipo inapropriado de cobertura que *Zero Hora* realiza hoje, as matérias veiculadas, entre setembro e outubro de 2011, sobre o cantor canadense Justin Bieber, ídolo de crianças e adolescentes no mundo inteiro. Fonseca observa o excesso de atenção dedicada ao músico estrangeiro, devido ao show que o astro realizou em Porto Alegre neste período. Para o jornalista, este seria um exemplo clássico da pressão externa sofrida pelos jornais, tanto por parte do público leitor, que deseja ser informado a respeito dos grandes astros midiáticos, quanto da indústria fonográfica que lucra com eles.

Diante de coberturas excessivas e maçantes como essa, que não raro aparecem na imprensa portoalegrense, a credibilidade jornalística fica prejudicada. Coberturas deste tipo quase nunca correspondem ao valor artístico real do trabalho desses músicos. Isso revela as fraquezas dos veículos impressos, que não conseguem se desvincular dos grandes fenômenos de audiência, construídos artificialmente.

Sem dúvida, a grande atenção que os jornais dedicam à música de sucesso e de baixa qualidade repercute no pouco espaço reservado à música de conteúdo.

Sobre a ausência de textos críticos e analíticos sobre música erudita, que seriam registros do que acontece na cidade, Fonseca³⁶ escreve:

Depois de contar mais de 30 discos de orquestras, instrumentistas, compositores, grupos (quase todos inscritos no Prêmio Açorianos), me dei conta de que não receberam alguma apreciação crítica na imprensa de Porto Alegre. 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 música popular, nesse sentido. Pede uma apreciação mais sofisticada e até técnica para dialogar com seus apreciadores. Enfim: a cena erudita do RS resta criticamente abandonada pelos meios de comunicação há uns bons 20 anos. E foi de lá para cá que uma nova geração de autores e intérpretes se evidenciou, assim como novas orquestras se formaram.

5.10 NINGUÉM ASSUME O PAPEL DE CRÍTICO

Para Fonseca (2011), seria importante que alguém assumisse a função de crítico de música erudita em algum jornal de Porto Alegre, pois dessa forma o que se faz na cidade não ficaria desassistido. Fonseca³⁷ comenta:

É verdade que de uns seis, sete anos para cá, o caderno *Cultura*, de Zero Hora, publica quinzenalmente crônicas do compositor e professor Celso Loureiro Chaves. São textos de excepcional qualidade, mas se no futuro alguém for consultá-los para compor uma história da música erudita do Rio Grande do Sul, não encontrará neles muitas informações e, muito menos, crítica. Celso parece ter por princípio não entrar nos méritos dos trabalhos produzidos aqui. Assim, lava as mãos.

O comentário de Fonseca rendeu polêmicas no meio erudito e serviu para assinalar a necessidade urgente de um crítico especializado em música atuando em Porto Alegre. Como a coluna *Música* de Chaves é o único espaço permanente dedicado à música erudita nos jornais da cidade, muitos desejariam que o colunista escrevesse sobre os fatos musicais locais. Como professor universitário e doutor em música, Chaves estaria entre as figuras mais capacitadas para exercer tal função.

Entretanto, por razões anteriormente expostas, Chaves (2010) prefere não trabalhar como crítico. Por fazer parte do meio musical da cidade, crê que seria antiético avaliar amigos e conhecidos. Araujo (2011), editor do caderno *Cultura*, explica que, na coluna *Música*, Chaves “escreve sobre música de concerto, sua área

³⁶ FONSECA, Juarez. Eruditos. **Revista Aplauso**, Porto Alegre, n. 105, jan. 2010.

³⁷ Idem.

de interesse, com o enfoque que quiser. Como colunista, ele tem absoluta autonomia na escolha dos assuntos”.

5.11 OS CRÍTICOS DE MÚSICA ERUDITA DO PASSADO

O público mais velho, que prestigia a música erudita, reclama da atual ausência da crítica porque sabe que no passado as coisas eram diferentes. A crítica de música erudita fazia parte dos jornais de Porto Alegre e era escrita por jornalistas competentes. Para Hohlfeldt (2011), um dos grandes críticos de música erudita do passado, que merece ser classificado como “renascentista” graças à versatilidade de campos artísticos pelos quais transitava, foi o jornalista Aldo Obino (1913-2007). Trabalhando no *Correio do Povo* por cinqüenta anos, Obino firmou-se, ao longo da carreira, como um dos principais críticos de arte gaúchos.

Além de Obino, outros críticos de música erudita deixaram suas marcas, como Maria Abreu, Paulo Antônio, Paulo Amorim, Bruno Kiefer, Herbert Caro, entre outros. Existiam também os críticos de música popular e os críticos que escreviam sobre outras artes, como literatura, teatro, cinema, artes plásticas etc. Alguns críticos eram capazes de transitar por várias manifestações artísticas, não se restringindo a apenas uma especialidade.

Sobre a atuação dos críticos de música erudita em Porto Alegre, Hohlfeldt (2011) lembra:

Para se ter uma ideia de como era feito o trabalho dos críticos de música, basta dizer que os concertos acabavam às 23h e os jornalistas iam direto para a redação e escreviam o comentário, logo após o concerto. No dia seguinte, o leitor podia ler, nos jornais, as opiniões dos especialistas.

Fonseca (2011) crê que o fim da crítica de música erudita na cidade coincidiu com a morte dos jornalistas que faziam este trabalho. Desde que estas pessoas começaram a morrer, a crítica de música erudita foi se extinguindo. Parece que, com o passar dos tempos, os veículos não acharam mais espaço, em suas redações, para profissionais deste tipo.

5.12 O JORNAL DO COMÉRCIO COMO ÚLTIMO REDUTO DA CRÍTICA

Diante deste cenário desolador, ainda existe um jornal que oferece uma espécie de resistência ao modelo de jornalismo dominante. O *Jornal do Comércio* é o único veículo que ainda publica críticas de maneira regular. Em sua equipe, há um crítico de teatro – o próprio Antônio Hohlfeldt –, e um crítico de cinema – Hélio Nascimento. Excluindo-se o trabalho destes dois jornalistas, nada mais existe nesse sentido. Hohlfeldt (2011), afirma que “o *Jornal do Comércio* é o único veículo que ainda resiste bravamente, por nostalgia ou porque se dá conta que, por se dirigir a um público de classe A, mais exigente, precisa cumprir uma função crítica”. Contudo, a música não está entre os campos artísticos que o *Jornal do Comércio* critica.

O *Correio do Povo* e o jornal *O Sul* não veiculam críticas. A *Zero Hora*, por sua vez, eventualmente apresenta um ou outro texto com esse caráter, mas não de maneira constante. As críticas publicadas por *Zero Hora* não são feitas por comentaristas ou resenhistas permanentes, mas sim por colaboradores. Para Hohlfeldt, isso prejudica a confiabilidade e a fidelidade do leitor, já que o texto eventualmente pode ser escrito por alguém que não entenda profundamente sobre o assunto.

5.13 A COLUNA ALDEIA DE JUAREZ FONSECA

O leitor gaúcho encontra poucas opções quando busca por informações mais aprofundadas sobre música nos jornais. A coluna *Aldeia* de Juarez Fonseca³⁸, veiculada semanalmente no *Jornal ABC Domingo* de Novo Hamburgo, é um desses poucos locais.

Sempre que escreve sua coluna, Fonseca (2011) tem a preocupação de divulgar o material que os músicos lhe enviam, pois acredita um dos papéis do jornalista é repassar a informação ao público. Para ele, o jornalista deve ser um elo entre o público e o artista. Semanalmente, o colunista recebe CDs, para divulgação, de músicos gaúchos dos mais variados estilos musicais. Em sua coluna, não existe restrição de gêneros musicais, afirma Fonseca, mas o enfoque sempre é dado para a música de qualidade.

Fonseca revela não possuir conhecimentos técnicos sobre música e, em função disso, geralmente não se sente confortável para comentar certos estilos

³⁸ Para apreciação da coluna *Aldeia* de Juarez Fonseca no jornal *ABC Domingo*, ver Anexo C.

musicais que exigem conhecimentos aprofundados. O jornalista raramente escreve uma crítica de CD ou concerto de música erudita, mas sempre tem a preocupação de divulgar o material erudito que lhe enviam, ainda mais porque a grande imprensa não faz esse tipo de cobertura.

A seleção dos CDs que Fonseca comenta na *Aldeia* ocorre de acordo com seu gosto musical pessoal. O colunista evita escrever sobre álbuns que não aprecia, pois nesse caso desperdiça um espaço de divulgação que poderia ser utilizado com álbuns de melhor qualidade. Em seus textos, o jornalista admite sempre dizer o que pensa, mesmo que eventualmente seja preciso fazer uma observação negativa sobre o trabalho de algum artista.

Fonseca não recebe material de grandes gravadoras, apenas de selos independentes. Desse modo, acredita não sofrer pressão externa, como a que atinge os grandes jornais. Para o colunista, o leitor que possui um gosto musical semelhante ao seu, ou seja, que aprecia a música de qualidade, independente do estilo, certamente gosta de suas sugestões de discos.

5.14 OS CRÍTICOS E A AMPLA FORMAÇÃO INTELECTUAL

O crítico, seja qual for sua área de interesse, precisa ter uma formação intelectual ampla, segundo Hohlfeldt (2011). O crítico precisa ter conhecimentos aprofundados não somente sobre a arte que cobre, mas também sobre as outras. Apenas desse modo ele terá habilidade suficiente para traçar analogias entre as diversas expressões artísticas. O domínio de história da arte, história da cultura e estética é essencial nesse sentido.

Hohlfeldt cita Hélio Nascimento, o crítico de cinema que é seu colega no *Jornal do Comércio*, como um exemplo de crítico que possui todas estas habilidades. Para o professor, Nascimento é um dos melhores críticos de cinema do Brasil porque sabe transitar com propriedade entre as diversas manifestações artísticas. Entendendo de música erudita e de artes plásticas, Nascimento consegue analisar mais profundamente os filmes sobre os quais escreve, pois o cinema apresenta, na composição do cenário e na trilha sonora, dois de seus elementos narrativos mais importantes. A versatilidade de Nascimento é a marca dos grandes críticos, aponta Hohlfeldt.

Araujo (2011) acredita que a formação intelectual do jornalista cultural ou do crítico competente não é algo que possa ser adquirido em pouco tempo. Ao contrário, é um processo longo, que demora anos. Nesse sentido, o jornalista que sai da faculdade jamais está plenamente capacitado para exercer sua profissão. “Quando somos jovens, ainda não conseguimos ler e ouvir tudo que queremos”, afirma. “Estou com 44 anos, lutando contra o relógio para tentar suprir minhas carências em determinadas áreas”, admite, citando a si mesmo como exemplo de como deve ser o aprimoramento intelectual constante do jornalista.

No que diz respeito ao jornalismo especializado, Fonseca (2011) acredita que as próprias faculdades deveriam fornecer aos alunos uma formação mais direcionada, de acordo com as áreas de interesse de cada estudante. Os jornalistas que quisessem se voltar para a cobertura de música, por exemplo, deveriam ter a opção de estudar essa matéria dentro do próprio curso de jornalismo, ou em outro curso oferecido pela faculdade.

Fonseca acredita que o ideal seria que os jornalistas que escrevem sobre música tivessem conhecimentos técnicos sobre a arte. Saber ler partituras, entender de teoria musical, harmonia e análise, seriam conhecimentos fundamentais. Segundo Fonseca, o percentual de jornalistas que escrevem sobre música popular e que possuem conhecimentos específicos sobre música é mínimo. Em função disso, poucos são aqueles que se aventuram a escrever sobre música erudita, pois, para falar sobre o assunto, o conhecimento técnico é quase uma regra. O colunista do *Aldeia* arrepende-se de não ter investido numa formação profissional focada na música, quando era jovem, pois acredita que este conhecimento teria sido importante em sua carreira como jornalista especializado.

O jornalista que escreve sobre música precisa estar constantemente se atualizando, garante Fonseca. Ouvir música e ler sobre o assunto, tanto em jornais e revistas como em textos da internet, são quesitos indispensáveis. Ter uma biblioteca com muito material para consulta e uma coleção de discos e CDs também são fatores imprescindíveis. Por fim, é importante também sempre assistir a apresentações e espetáculos, pois isso permite que o jornalista entre em contato direto com os músicos.

5.15 O EXCESSO DE JORNALISTAS NO MERCADO

Hoje existe uma abundância de jornalistas no mercado, assevera Araujo (2011), pois o número de cursos de jornalismo no Rio Grande do Sul triplicou em pouco mais de 25 anos. Em função disso, é grande a quantidade de profissionais que saem da graduação e buscam trabalho. Entretanto, parece que o mercado não cresceu no mesmo ritmo. Como consequência, muitos profissionais acabam não encontrando emprego exatamente na área em que gostariam de atuar, principalmente a tão sonhada vaga na redação de um veículo impresso.

Araujo nota uma espécie de soberba no jornalista recém saído da graduação. Quando concluem a faculdade, vários estudantes acreditam já estar preparados para trabalhar em qualquer veículo de comunicação, exercendo qualquer função que lhes seja oferecida. Entretanto, a faculdade prepara o jornalista generalista, afirma Hohlfeldt (2011). Para atuar com jornalismo especializado, a abordagem deve ser outra.

Para Araujo, uma das características mais importantes do jornalista deve ser o domínio aprofundado de conteúdos e conhecimentos. O profissional precisa saber transitar, com propriedade, por diversos temas e assuntos. Hoje, para Araujo, há uma valorização excessiva na forma como os profissionais se apresentam (o modo de se vestir, a maneira de se comunicar), em detrimento de aspectos que seriam mais relevantes, como a formação intelectual. Em outras palavras, os fatores pessoais externos estão sendo mais valorizados do que os elementos internos. Segundo Araujo, a visibilidade e a fama devem ser consequência do processo de formação intelectual do jornalista, e não um objetivo a ser buscado sem sustentação concreta.

Este mesmo problema, apontado de maneira genérica por Araujo, pode ser verificado com relação àqueles jornalistas que desejam trabalhar com foco na música. Na hora de escrever sobre o essencial dessa arte, ou seja, sobre o que ocorre em termos sonoros (como os fenômenos acústicos ou as intenções expressivas do compositor, por exemplo) os jornalistas esbarram na falta de conhecimento sobre o assunto.

Para quem escreve a respeito de música erudita, o conhecimento técnico é indispensável, visto que somente o crítico competente consegue tecer comparações entre obras diversas ou emitir um julgamento sobre determinada interpretação de uma obra quando comparada com outras interpretações, afiança Fonseca (2011).

5.16 A ABUNDÂNCIA DE TRABALHO E A ESCASSEZ DE TEMPO

Um dos maiores problemas dos jornalistas que lidam com cultura é o excesso de material que recebem para divulgação. Os profissionais com cargos importantes dentro do jornal, e mesmo os jornalistas em começo de carreira, sofrem com a falta de tempo para avaliar tudo o que ganham. Araujo (2011), como editor do caderno *Cultura*, calcula que receba, por semana, cerca de trinta livros. Relata que, obviamente, é impossível dar atenção a todo este material da forma correta. Em função disso, é necessário sempre fazer uma triagem prévia das obras.

Entretanto, mesmo agindo com a melhor das intenções, os jornalistas podem cometer equívocos, não dando a atenção devida a um livro importante, por exemplo. Quanto maior a demanda de trabalho, maior a chance de erros profissionais. As empresas de comunicação exigem muito de seus empregados, uma tentativa de extrair-lhes o máximo da produtividade no mínimo período de tempo. Nesse sistema, não há como os jornalistas exercerem a profissão de forma ideal.

Fonseca (2011) também recebe muito material para divulgação, mas diz que consegue dar conta da demanda de trabalho. Calcula que lhe enviem cerca de 30 discos por mês, dos mais variados estilos musicais. Estima que consiga divulgar cerca de 20 álbuns por mês na coluna *Aldeia*. O espaço é limitado e, por isso, é imprescindível fazer uma seleção dos melhores CDs.

5.17 O RELACIONAMENTO ENTRE CRÍTICO E ARTISTA

Como crítico de teatro atuante, Hohlfeldt (2011) em geral não vê problemas no relacionamento entre jornalistas e artistas. O importante, segundo ele, é evitar que as amizades do meio artístico interfiram no trabalho crítico. Mas, para que não haja desentendimentos, as críticas não devem ser elaboradas de maneira agressiva. O crítico não pode deixar de falar o que pensa, mas deve se expressar sempre de forma respeitosa. Quando segue esse princípio, o crítico ganha o respeito dos artistas.

Hohlfeldt acredita ser importante saber separar, nas páginas do jornal, a opinião do artista e a opinião do crítico. Numa entrevista ou num texto de divulgação, a visão expressa é a do artista. Nestes casos, ele pode falar bem de si e de sua

obra, sem interferências externas. Entretanto, no momento em que o crítico tem a palavra, é a sua opinião que vale. Em certos momentos, a apreciação do crítico pode divergir completamente das impressões que o criador tem de sua obra.

Em alguns casos, o crítico emite uma opinião que todos os integrantes do meio artístico gostariam de expressar e que, por não encontrarem espaço na mídia ou por não terem coragem, não o fazem. Assim, o crítico pode representar a voz de uma maioria ou minoria. Para o criador também é importante ouvir opiniões contrárias, afirma Hohlfeldt, mesmo que num primeiro momento ele discorde. Sem alguém que avalie a produção cultural, os artistas não têm parâmetros para se julgarem e se medirem, assegura Fonseca (2011).

Sobre o relacionamento entre jornalistas e artistas, Fonseca é a prova viva de experiências interessantes nesse sentido. A entrada de Fonseca no jornalismo coincidiu com o surgimento de muitos músicos gaúchos que também iniciavam suas carreiras. Trabalhando na *Zero Hora*, nos anos 1970, o jornalista viu nascer uma geração de artistas que se mantêm atuantes hoje. Fonseca era e ainda é amigo de grandes músicos gaúchos: Bebeto Alves, Kleiton, Kledir, Nelson Coelho de Castro, Vitor Ramil, Nei Lisboa, entre outros. Na época em que começou a trabalhar em redação, sentia-se como um integrante do grupo de artistas dentro do jornal. Assistia a ensaios, gravações e shows. Ele lembra que, quarenta anos atrás, os jornalistas eram pessoas que trabalhavam a favor da produção cultural, coisa que não ocorre mais hoje, lastima.

5.18 A MIGRAÇÃO DOS TEXTOS ESPECIALIZADOS

Hohlfeldt (2011) lamenta a transformação sofrida pelo jornalismo a partir dos anos 1970 porque, dentre as mudanças ocorridas nos jornais, houve uma diminuição significativa no tamanho dos textos publicados. Naquela época, Hohlfeldt lembra que tinha à sua disposição 140 linhas. Hoje, sua coluna no *Jornal do Comércio* se restringe a meras 30 linhas. Porém, considera-se feliz, já que a maioria dos jornalistas sequer encontra espaço nos impressos para escrever colunas de opinião. Diante do enxugamento dos textos, o crítico é obrigado a adotar uma objetividade extrema, caso contrário não consegue expor ao leitor tudo aquilo que pensa.

A diminuição do tamanho dos textos nos impressos foi mais um elemento que contribuiu para a extinção da crítica. Por ser um tipo de texto de caráter aprofundado, a crítica necessita de um número maior de linhas para ser bem desenvolvida. A objetividade extrema atualmente defendida pelos veículos impressos não combina com o caráter expositivo e analítico da crítica.

Em função disso, os textos extensos (incluindo a crítica) tenderam a migrar para outros suportes midiáticos. Algumas revistas ainda publicam textos longos, acreditando que o leitor não está tão preocupado com a concisão, mas sim com a qualidade do material. Revistas como *Piauí* e *Serrote*, ou a gaúcha *Aplauso*, se dão o direito de veicular textos grandes. Na internet, o mesmo fenômeno também ocorre. Sem limites de edição, alguns sites e blogs apostam no aprofundamento. Araujo (2011) lamenta que os jornais impressos não estejam mais na briga pelo leitor que se interessa por esse tipo de material elaborado. Para ele, o jornalismo deveria produzir este tipo de conteúdo também, como fazia no passado.

Fonseca (2011) lembra que, quando trabalhava na *Zero Hora*, escrevia quase todos os domingos entrevistas extensas com grandes músicos brasileiros. Em sua carreira como jornalista, entrevistou a maioria dos grandes músicos nacionais, com exceção de João Gilberto e Vinícius de Moraes, assevera. Ao longo de quatro décadas, Fonseca entrevistou Tom Jobim, Chico Buarque, Gonzaguinha, Elis Regina, Maria Rita, Gilberto Gil, Rita Lee, Raul Seixas, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Sivuca, Roberto Carlos, Adriana Calcanhotto, Luiz Gonzaga, Alceu Valença, Caetano Veloso, Arnaldo Antunes, Milton Nascimento, Ângela Maria, Fafá de Belém, Fagner, Belchior, Ney Matogrosso, Paulinho da Viola, Zé Ramalho, Ivan Lins, Cauby Peixoto, Nara Leão, Erasmo Carlos, Tim Maia, Eduardo Araújo, Dick Farney, entre outros. Isso dá uma medida do tipo de jornalismo musical que se fazia em Porto Alegre.

Infelizmente, lamenta Fonseca, esse tipo de jornalismo não é mais praticado, pois os jornais não prezam as entrevistas aprofundadas, a não ser ocasionalmente. Assim, o leitor interessado no tipo de cobertura mais séria precisa recorrer a outros veículos para encontrar o tipo de material que não pode ser mais achado nos impressos.

Fonseca observa que o ouvinte de música, hoje, está muito segmentado. Quem escuta música, geralmente gosta de apenas um ou dois estilos. O ouvinte generalista, que aprecia de tudo, é cada vez mais raro. O caminho para os ouvintes

segmentados que desejam se atualizar sobre determinado gênero musical, portanto, é comprar as revistas que tratam do tipo de música que lhes interessa. Dependendo do estilo, existe mais de uma publicação disponível no mercado.

Sites, blogs e revistas que recebem versões virtuais também são uma boa fonte de informação. Nestes locais, os ouvintes segmentados podem encontrar material abundante. Para Fonseca, a internet é o maior labirinto que a humanidade já construiu. Se souber o que procura, o ouvinte certamente encontra algo que lhe interesse.

Com a música erudita, a situação é pior, já que quase não existem revistas especializadas no assunto. Na internet, existem alguns sites sérios, mas poucos em português. A revista Aplauso, publicação que eventualmente veicula matérias sobre a música erudita do Estado, passa por um período de crise e corre o risco de fechar, segundo Fonseca. Caso isso ocorra, Porto Alegre perderá a única publicação que ainda trata do tema.

6 CONCLUSÃO

Este estudo se propôs a averiguar as razões para a inexistência da crítica de música erudita nos jornais diários de Porto Alegre. Até os anos 1970, este tipo de crítica se encontrava presente, de maneira regular, na imprensa da cidade. Entretanto, devido a uma série de transformações ocorridas tanto em âmbito jornalístico quanto musical, houve o desaparecimento do gênero jornalístico. Este trabalho constatou, porém, que a extinção da crítica não se deve a questões jornalísticas ou musicais isoladas, mas a problemas que envolvem ambas as áreas.

Do ponto de vista jornalístico, os fatores fundamentais para o desaparecimento da crítica foram as mudanças ocorridas a partir dos anos 1970 nos meios de comunicação. A preferência que os veículos passaram a dar, desde então, ao critério da objetividade jornalística (representada pelo lide), em detrimento do aprofundamento textual, foi um fator que favoreceu o enxugamento da escrita nos jornais. A informação factual tomou o lugar da reflexão e, com isso, a crítica foi sendo abandonada aos poucos. Ao longo das últimas décadas, houve a emergência da resenha e da agenda cultural, espaços que priorizam a prestação de serviços e não o debate de ideias.

A padronização na cobertura cultural que os diversos jornais portoalegrenses realizam, seu atrelamento excessivo aos fatos do momento e a pouca atenção dada aos acontecimentos locais são fatores que igualmente desestimulam a crítica de arte hoje. A crítica, quando escrita, não pode obedecer a um excessivo rigor formal, deve ter um caráter autoral e precisa se ligar a fatos do presente, conseguindo dialogar também com o passado e o futuro. Para ser útil ao público, precisa analisar os acontecimentos artísticos da cidade em que o jornal circula. Não obstante, essas características não encontram condições de sustentação na realidade atual.

Os jornais de Porto Alegre espelham os veículos do resto do país em sua cobertura cultural, já que todos estão preocupados em refletir apenas os momentos que antecedem os acontecimentos e não os instantes posteriores a eles. Os jornais valorizam apenas aquilo que ainda vai ocorrer. Quando o fato vira passado, tudo é esquecido. A situação é preocupante, pois no futuro poderão não existir registros históricos importantes da vida cultural da cidade.

O perfil do jornalista que trabalha nas redações, hoje, também não combina com o perfil profissional do crítico. Os jornalistas sofrem com a excessiva demanda de trabalho e a falta de tempo para executá-lo, além de serem obrigados a obedecer aos critérios de objetividade e impessoalidade na hora de escrever os textos. Os profissionais nas redações são exigidos ao máximo, mas não são pagos de forma adequada pelas empresas. Os baixos salários da categoria refletem, na realidade, uma economia orçamentária mesquinha por parte dos veículos de comunicação.

O crítico, ao contrário, caracteriza-se por ser um profissional que prioriza a reflexão, o aprofundamento, a análise, a contextualização, a interpretação, o embasamento teórico e a autoralidade na hora de escrever seus textos. Em resumo, na atividade do crítico o que importa é a qualidade e não a quantidade de trabalho. No entanto, esse tipo de profissional não combina com as exigências atuais das redações, que prezam os jornalistas generalistas.

Em função disso, quando o trabalho de um crítico se mostra necessário, por exemplo, quando há um grande evento a ser avaliado, os jornais contratam colaboradores, que por definição não fazem parte do quadro de profissionais fixos do jornal. Manter um especialista permanente como este custa caro, e as empresas não estão dispostas a bancar um empregado deste porte. Por ter uma formação ampla e sólida, o crítico qualificado, teoricamente, é merecedor de um salário mais alto que a média dos funcionários.

A valorização da produção cultural de baixa qualidade pelos jornais também é um fator que joga contra a essência da crítica. Este gênero jornalístico tem por característica se ater àquilo que de mais relevante é feito no campo cultural. O crítico trabalha como um filtro, selecionando o que deve ser ressaltado e ficar na memória e descartando o que é irrelevante e banal. Contudo, a partir do momento em que os jornais se propuseram a agradar os interesses do grande público (e a música erudita não está entre eles), naturalmente a cobertura cultural se concentrou nos eventos e artistas de maior sucesso que, em raras exceções, apresentam uma produção artística de qualidade correspondente à fama alcançada.

No caso da música, os exemplos são vários. Para citar apenas um, mencionamos o caso do show de Justin Bieber em Porto Alegre, relatado no capítulo 5, que recebeu ampla cobertura de *Zero Hora* sem justificativa aparente. Não é difícil

verificar que muito da música que ganha a cobertura dos jornais não é a que apresenta maior valor artístico, mas sim a que faz sucesso perante o grande público.

Uma das funções da crítica, caso ela existisse, seria justamente corroborar ou desmistificar muito da propaganda que a imprensa faz sobre certos eventos culturais. Os jornais e as outras mídias em geral fazem parte, na realidade, de conglomerados da indústria cultural que envolvem produtoras, gravadoras, distribuidoras, veículos de comunicação etc. Não é de interesse destas empresas que se questione os produtos que elas ofertam. Uma crítica, exercida de forma isenta, poderia esclarecer muitas das ligações camufladas entre a mídia e a indústria cultural, revelando o porquê de certos assuntos serem mais priorizados que outros na imprensa. Entretanto, a crítica que se faz nesse sentido se restringe às academias e não atinge o grande público, o maior envolvido no processo.

Ao abolir a crítica de suas páginas, os jornais oferecem em troca um tipo de jornalismo cultural raso, que não garante novidade alguma na forma como é feito. A agenda cultural, que informa sobre os eventos que ocorrerão e às vezes fornece um breve resumo destes (resenha), não representa um material exclusivo para o leitor, já que estas mesmas informações podem ser encontradas, de forma muito mais completa e instantânea, na internet, por exemplo. Se priorizasse a reflexão e a análise no campo artístico e cultural, os jornais encontrariam um segmento de atuação muito mais original e atraente. Contudo, a música erudita raramente é pauta na grande mídia porque, entre outros fatores, não é um assunto rentável financeiramente.

Este estudo mapeou também os poucos espaços na imprensa gaúcha que abordam a música erudita como assunto permanente. A coluna *Música*, escrita por Celso Loureiro Chaves no caderno *Cultura de Zero Hora*, é o único local fixo que trata da música erudita nos jornais de Porto Alegre. Porém, Chaves produz crônicas e não críticas musicais. A coluna *Aldeia*, escrita por Juarez Fonseca no jornal *ABC Domingo* de Novo Hamburgo, eventualmente apresenta comentários de discos e concertos de música erudita, mas este espaço não se caracteriza como um local de críticas, apenas de resenhas. O único jornal que ainda mantém críticos de arte regulares em seu quadro de profissionais é o *Jornal do Comércio* de Porto Alegre. Entretanto, os assuntos abordados pelo veículo, neste sentido, são o teatro e o cinema. Não existe um crítico de música permanente no jornal.

Este trabalho comprovou que as razões para a música erudita estar desassistida não se devem apenas a fatores jornalísticos. A crítica de música erudita sumiu da imprensa portoalegrense também por razões musicais. A inexistência de temporadas estáveis de concertos (como as que existem hoje em São Paulo) e a pouca inovação no repertório das orquestras da cidade são fatores que impedem a existência de uma crítica firme e atuante. Quem perde com isso são o público e os músicos. Os primeiros não encontram meios de se aproximarem deste tipo de música, e os segundos não se deparam, na imprensa, com avaliações especializadas e isentas de seu próprio trabalho. A impressão que a ausência da crítica passa a todos é que a música erudita não tem relevância para a vida cultural de Porto Alegre.

A capital do Rio Grande do Sul deveria se inspirar em outros modelos de gestão como forma de incrementar sua vida cultural, particularmente no que diz respeito à música erudita. A exemplo de São Paulo, que revitalizou uma de suas principais orquestras, a Osesp, e ergueu a Sala São Paulo, o governo de Porto Alegre deveria se empenhar mais na construção do teatro da Ospa. Sem uma sede fixa, uma orquestra sinfônica dificilmente consegue desenvolver um trabalho de qualidade. A realização de temporadas regulares de espetáculos, de nível internacional, também seria um forte incentivo para o recrudescimento da crítica de música erudita nos jornais.

Para concluir, o futuro do jornalismo impresso poderá se revelar benéfico para o reaparecimento da crítica. Se os jornais adotarem como estratégia para sobreviver aos tempos de crise o aprofundamento textual e a reflexão especializada, a crítica certamente poderá ressurgir. A instantaneidade trazida pelos demais meios de comunicação (rádio, televisão e internet) deixou os jornais muito atrasados na hora de veicular as notícias, já que o leitor só lê o texto do jornal no dia seguinte em que o acontecimento se concretizou. Os jornais só perdem para as revistas no que diz respeito à desatualização da informação. Entretanto, como as revistas, talvez os jornais precisem, no futuro, apostar na qualidade textual do material jornalístico. Neste cenário hipotético, a crítica poderia obter novamente o espaço e o *status* há muito perdido.

REFERÊNCIAS

ALVES, Camila Nobrega Rabello. **Jornalismo cultural: a função da crítica na sociedade contemporânea**, 2007.

ANCHIETA, Isabelle. **Mapeamento: o ensino de jornalismo cultural no Brasil em 2008**: carteira professor de graduação. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

BOLLOS, Liliana Harb. **Crítica musical no jornal: uma reflexão sobre a cultura brasileira**. In: *Opus: revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*. Vol. 11, n.11 (2005).

CHAVES, Celso Loureiro. **Memórias do pierrô lunar e outras histórias musicais**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2006.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

FONSECA, Juarez. Eruditos. **Revista Aplauso**, Porto Alegre, n. 105, jan. 2010.

FONSECA, Juarez. O trio e suas combinações. **Jornal ABC Domingo**, Novo Hamburgo, p. 21, 9 mai. 2010.

FONSECA, Juarez. Wagner: no alto, com as deusas. **Jornal ABC Domingo**, Novo Hamburgo, p. 21, 12 set. 2010.

FONSECA, Juarez. Vanguarda sem hora marcada. **Jornal ABC Domingo**, Novo Hamburgo, p. 21, 7 fev. 2010.

FREITAS, Ana Laura Colombo de. **Um intelectual na imprensa: uma análise da coluna Música, de Celso Loureiro Chaves, no caderno Cultura do jornal Zero Hora**, 2009.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1994.

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

NESTROVSKI, Arthur. **Outras notas musicais: da Idade Média à música popular brasileira**. São Paulo: Publifolha, 2009.

PALACIO, Juan Gutiérrez. **Periodismo de opinion**: redaccion periodística: editorial, columna, artículo, crítica. Madrid: Paraninfo, 1984.

PIFFERO, Luiza. Gosto não se discute?. **Revista Aplauso**, Porto Alegre, n. 94, set. 2008.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Contexto, 2008.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SEGURA, Aylton; GOLIN, Cida; ALZAMORA, Geane. **Mapeamento: o ensino de jornalismo cultural no Brasil em 2008**: carteira professor de graduação. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

SCHICK, Robert D. **Classical Music Criticism**. Estados Unidos: Garland Pub, 1996.

SILVA, Humberto Pereira da. Um crítico no transatlântico. **Revista Trópico**, São Paulo, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.arthurnestrovski.com/texto.php?id=986>>. Acesso em: 26 set. 2011.

ENTREVISTAS

ARAUJO, Luiz Antônio. Porto Alegre, 20/09/2011. Entrevista concedida a Guilherme Furtado Bartz.

CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. Porto Alegre, 04/06/2010. Entrevista concedida a Guilherme Furtado Bartz.

FONSECA, Juarez. Porto Alegre, 03/10/2011. Entrevista concedida a Guilherme Furtado Bartz.

HOHLFELDT, Antônio. Porto Alegre, 03/10/2011. Entrevista concedida a Guilherme Furtado Bartz.

MATTOS, Fernando Lewis de. Porto Alegre, 07/06/2010. Entrevista concedida a Guilherme Furtado Bartz.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM CELSO LOUREIRO CHAVES

04/06/2010

Guilherme: Existe contradição no fato de Porto Alegre ter uma vida cultural intensa, especialmente no que diz respeito à música erudita, mas não contar com um espaço de crítica voltado para este tipo de música em seus jornais?

Celso: Sim, existe contradição. Mas é preciso ver, em primeiro lugar, se há a necessidade de uma crítica de música erudita em Porto Alegre atualmente. Se houvesse crítica, ela deveria ser algo que transcendesse a agenda, algo que fosse além do simples registro de eventos. Precisaria ser uma crítica de comentário, que poderia falar de vários aspectos de alcance social e cultural. As tentativas de crítica de música erudita que atualmente ocorrem na cidade são absolutamente ridículas, feitas por diletantes que cometem erros ou por músicos que escrevem em linguagem absolutamente incompreensível para o leitor comum. Que propósito há nesse tipo de crítica? Para que haja o resgate da crítica de música erudita em Porto Alegre, seria necessário primeiro fazer um recenseamento dos diversos tipos de crítica que existem na cidade, tais como as críticas de cinema, literatura, shows, teatro e artes visuais. As artes visuais, por exemplo, têm muito mais visibilidade nos jornais de Porto Alegre do que a música erudita.

Guilherme: Seria importante ter a crítica de música erudita?

Celso: Não sei. A crítica que se faz hoje na cidade é desnecessária, melhor seria se não existisse. Como mencionei, ela se mostra ora diletante, utilizando linguagens e tons que eram inaceitáveis já na década 1970, ora faz uso de um tipo de linguagem que apenas pessoas versadas em música compreendem. A música é como a química ou a matemática, necessita ser “traduzida” para o leitor comum.

Guilherme: Caso houvesse crítica de música erudita em Porto Alegre, haveria um público interessado em lê-la?

Celso: Observo o espaço que se destina à crítica de artes visuais nos jornais e me pergunto a mesma coisa: a quem se destina este tipo de crítica? Há um público interessado em lê-la? Provavelmente, sim. Existem coisas que são indiscutíveis e indispensáveis: crítica de cinema, literatura. Estas precisam existir. Mas, crítica de artes visuais? Não sei. No entanto, noto que a crítica de artes visuais é uma crítica muito criativa, que se revela exigente com o leitor. As críticas de Eduardo Veras, na Zero Hora, por exemplo, têm essa característica. Por que a crítica de música erudita não poderia adotar este mesmo tom exigente com os leitores?

Guilherme: Por que os jornais de Porto Alegre atualmente não dedicam espaço para a crítica de música erudita?

Celso: Na realidade, existe um medo muito grande de fazer esse tipo de crítica, um medo de cometer gafes. A música erudita inspira medo, ela não faz parte do “feijão

com arroz” de todo mundo. São pouquíssimas as pessoas que buscam uma especialização nesse campo artístico específico.

Guilherme: Porto Alegre conta hoje com jornalistas capacitados para escreverem crítica de música erudita?

Celso: Há escritores na Zero Hora, que é o jornal em que escrevo, que poderiam tranquilamente fazer a passagem da crítica literária para a de música erudita, por exemplo. Se estes jornalistas quisessem, poderiam escrever sobre música erudita.

Guilherme: Um dos motivos para a inexistência da crítica musical nos jornais de Porto Alegre poderia ser o fato dela eventualmente poder ferir organizações culturais poderosas (como orquestras, produtoras de eventos etc.), quando a crítica é negativa?

Celso: Não há organizações poderosas na música erudita de Porto Alegre. A Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Ospa), por exemplo, não é uma organização poderosa. Muito pelo contrário, é uma entidade bastante frágil. Não acho que este seja um fator de inibição da crítica, pois esta não pode estar a serviço de instituições culturais.

Guilherme: O mundo musical de Porto Alegre, em especial o de música erudita, é bastante pequeno. Em outras palavras, “todo mundo se conhece”. Como isso prejudica a crítica?

Celso: Tudo depende de quem faz a crítica. Se for alguém que pertence ao meio, a crítica se torna inviável. É impossível pertencer ao meio musical da cidade e fazer crítica ao mesmo tempo. O crítico deve ser sempre uma pessoa à parte, às vezes até mesmo um ser anônimo. Ele não pode servir a “dois senhores”, à platéia e ao palco. A tendência, quando isso ocorre, é o crítico ficar comprometido com seu meio, ficar com o “rabo preso”. Quando sou questionado sobre a minha não participação como crítico musical, respondo que não tenho as mínimas condições éticas de exercer essa função, pois encontro-me inserido no meio musical erudito de Porto Alegre.

Guilherme: Há quatro décadas, havia crítica de música erudita nos jornais impressos diariamente em Porto Alegre. Que transformações ocorreram para que esse cenário se modificasse?

Celso: Para responder a esta pergunta, teríamos que voltar muitas décadas no tempo, para a época em que no Correio do Povo ainda havia este tipo de crítica. Lá foi o local onde pela última vez houve a crítica de música erudita, isso durante a década de 1970. O jornal Zero Hora teve uma preocupação diferente. Buscou, ao longo dos anos, criar um time de comentaristas, não de críticos. No Jornal do Comércio, Aldo Obino, que antes era do Correio do Povo, escreveu críticas até recentemente, quando faleceu, há cerca de dois anos. No jornal O Sul, por fim, nunca houve crítica de música erudita. Talvez, as mudanças que ocorreram ao longo dos anos foram no próprio meio jornalístico. Mas é importante ressaltar que, embora o meio musical de Porto Alegre pareça ser forte, ele não é. Padecemos de uma falta de direção absoluta. Porto Alegre carece, por exemplo, de uma temporada oficial de concertos, uma temporada confiável, bem estruturada. Um concerto aqui, outro ali, isso não constitui uma temporada. Quando havia a temporada da Pró-Arte,

sabíamos que naquele ano específico teríamos tais e tais eventos. Um dos objetos da crítica, naquela época, era justamente essas temporadas da Pró-Arte. No mesmo período, quando a Ospa realmente tinha influência sobre o meio cultural da cidade, a própria Ospa era o objeto da crítica musical que se fazia. Mas tudo isso ainda na década de 1970. Ou seja, há 40 anos que perdemos isso. Percebo que as próprias instituições musicais de Porto Alegre perderam seu norte. Quando observo o repertório da Ospa hoje, me pergunto: vamos fazer crítica disso para quê? As artes visuais possuem entidades fortes em Porto Alegre, mas a música erudita não. Ospa, tocando pela vigésima vez a nona sinfonia de Beethoven. Vai se criticar o quê? Não existe inovação de repertório. Os novos projetos que por vezes aparecem são poucos e esporádicos, não chegam a criar uma cultura da inovação, e esse seria justamente o espaço onde o crítico poderia intervir, direcionando o público para os novos projetos. O problema, portanto, não reside só nas mudanças pelas quais passaram o meio jornalístico, reside também na pouca visibilidade que a música erudita possui em Porto Alegre, bem como pela sua absoluta irrelevância hoje, com algumas exceções. Estamos num círculo vicioso que já dura 40 anos, época em que pela última vez se fez este tipo de crítica por aqui.

Guilherme: Em que sentido São Paulo e Rio de Janeiro se diferenciam de Porto Alegre, tanto no que diz respeito à crítica de música erudita quanto à vida musical em geral?

Celso: Porto Alegre difere em tudo destas cidades. Com o Rio de Janeiro, não tanto, pois percebo muitas semelhanças com Porto Alegre, mas com relação a São Paulo, há muitas diferenças. Em São Paulo existem, por exemplo, as temporadas culturais. São elas que permitem uma crítica musical especializada permanente nos jornais. Em São Paulo, há também a questão da inovação do repertório. Lá existem críticas nos jornais sobre uma nova obra musical que foi estreada, sobre uma apresentação de um novo solista internacional que fez um concerto na cidade etc.

Guilherme: De que maneira a crítica musical pode contribuir para o crescimento do público interessado em música erudita?

Celso: A partir do momento em que a crítica intervém em seu objeto principal, no caso, a música, ela cumpre uma função pedagógica com relação ao público. Uma simples crítica de registro não tem validade, nesse sentido.

Guilherme: Como foi sua experiência como crítico musical?

Celso: Trabalhei como crítico de música na década de 1970, no Correio do Povo, durante cerca de três anos. O Correio do Povo, na época, tinha um time bom de críticos, tais como Aldo Obino, Paulo Antônio, Bruno Kiefer e Maria Abreu. Posteriormente, fui para a Zero Hora para exercer a função de comentarista. Logo que entrei na Zero Hora, ainda escrevi uma meia dúzia de críticas, mas logo me confrontei com o problema que mencionei: exercer o papel de crítico, mas estar inserido no meio musical. Por isso, parei de desempenhar esta função na Zero Hora e passei a escrever crônicas. Mas na época em que eu era crítico do Correio do Povo, ainda era estudante, então não enfrentei o problema ético de estar inserido no meio. Na época do Correio do Povo, eu escrevia críticas de apresentações da Ospa

ou, quando viajava para o exterior, também produzia críticas de concertos que assistia fora do país.

Guilherme: Você atualmente escreve uma coluna quinzenal sobre música na Zero Hora. Qual a função que seus textos desempenham com relação ao público?

Celso: A função que eu pretendo que minha coluna tenha é falar sobre música sem paternalismo, sem subestimar o leitor. Pelo contrário, às vezes até superestimo meu leitor. O que escrevo são crônicas de informação sobre música, textos que compartilham interesses e emoções com o público. Ao longo dos anos, percebi que meus textos foram ficando mais personalistas. Escrevo tanto sobre a música que acontece hoje, a música contemporânea, quanto sobre a música do passado.

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM FERNANDO LEWIS DE MATTOS

07/06/2010

Guilherme: Existe contradição no fato de Porto Alegre ter uma vida cultural intensa, especialmente no que diz respeito à música erudita, mas não contar um espaço de crítica voltado para este tipo de música em seus jornais?

Fernando: Não creio que seja uma contradição, acredito que seja mais uma falha. A prática de música erudita em Porto Alegre vem se intensificando nos últimos anos, principalmente a atividade composicional de música erudita. Dos últimos quinze anos para cá, houve uma grande expansão nesse campo específico de criação. Porto Alegre está se tornando uma das capitais nacionais mais representativas nessa área. Claro que a maior parte da produção da nova música erudita continua sendo feita em São Paulo e Rio de Janeiro, mas a estas cidades seguem-se Belo Horizonte, Salvador e Porto Alegre. Em Porto Alegre temos muitos compositores novos, da nova geração. Entretanto, não existe, na imprensa, a divulgação, atuação ou reflexão sobre essa nova produção musical que se faz. Talvez o problema esteja no fato da imprensa gaúcha não demonstrar interesse na divulgação disso. Se houvesse uma crítica musical especializada em Porto Alegre, ela poderia atuar sobre essa recente produção, bem como sobre a música erudita do passado, que também tem importância para a cidade. Por exemplo, a crítica musical poderia falar sobre uma apresentação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Ospa), uma obra inédita que tenha sido estreada num concerto, um recital de piano em que sejam tocadas composições de Chopin etc.

Guilherme: Por que os jornais de Porto Alegre não dedicam espaço para a crítica de música erudita?

Fernando: Faço uma leitura própria sobre o assunto. Já realizei uma pesquisa particular ampla sobre a produção musical brasileira entre as décadas de 1930 e 1970. O que percebi, nesses estudos, é que, ao longo dessas quatro décadas aproximadamente, o que houve foi um deslocamento de interesse por parte da imprensa sobre diferentes tipos de música. Até a década de 1950, a atenção da imprensa se voltava basicamente para a música erudita. Até esse período, a música popular era tratada pelos jornais como algo menor, com certo preconceito inclusive. Tanto que, na época, se referiam à música erudita como “música artística”, em contraposição à “música popular”, como se essa última também não pudesse ser considerada uma música artística. Mas, a partir da década de 1950, período aproximado em que houve o surgimento da bossa nova, comecei a verificar, nas pesquisas que realizei, uma inversão no foco da imprensa sobre a música. Por essa época, começa-se a dar mais atenção à música popular, e a música erudita passa a ser encarada como algo anacrônico. A partir da década de 1970, com o advento da música pop, percebo uma inversão total no foco da imprensa, e em Porto Alegre se verifica bem isso. A música erudita passa a ser vista como algo secundário, fora da realidade

cotidiana, e a música popular é a que ganha todo o espaço na mídia. Penso que os dois extremos de tratamento, por parte da imprensa, são errôneos. Não se deve dar atenção somente à música erudita ou somente à música popular. O correto seria a imprensa tratar de todas as camadas da produção cultural de forma igualitária. Acredito também que, nos jornais, assim como deveria haver jornalistas especializados em rock, música pop, MPB etc., deveriam existir jornalistas especializados também em música erudita, justamente para criar uma igualdade de tratamento.

Guilherme: Caso existisse crítica de música erudita em Porto Alegre, haveria um público interessado em lê-la?

Fernando: Com certeza. Isso é tão verdadeiro que basta avaliar o exemplo que vou dar. Hoje, o que basicamente existe nos jornais de Porto Alegre, em termos de música erudita, são as crônicas do Celso Loureiro Chaves na Zero Hora. Elas vêm sendo tão procuradas ultimamente, tão lidas, que inclusive já se publicou um livro com a compilação desses textos. Se um ensaio quinzenal, como o que o Celso escreve, já chama tanto a atenção, imagine se houvesse, semanalmente que fosse, uma crítica sobre os eventos mais importantes de música erudita que ocorrem em Porto Alegre. Em geral, o que existe é a divulgação de eventos, que se dá por meio de releases mandados pelos produtores ou escritos pelos próprios músicos. Nesses releases, é possível escrever maravilhas sobre um músico, sobre uma obra etc. Eu posso mencionar que toco excepcionalmente bem, que a música que componho é espetacular, e ninguém vai poder contestar. A crítica viria justamente com a função de balizar o que se diz nesse tipo de divulgação.

Guilherme: Porto Alegre conta hoje com jornalistas capacitados para escreverem crítica de música erudita?

Fernando: Creio que não. Mas conheço algumas exceções, como o Fábio Prikladnicki, da Zero Hora, que escreve sobre música com muito *feeling*. Ele não conhece música no sentido técnico, mas entende de música como um ouvinte atento. Ele escreveu recentemente, por exemplo, um artigo para a revista Aplauso sobre o porquê das orquestras de Porto Alegre não tocarem com mais regularidade música erudita de compositores gaúchos. Este artigo gerou inclusive uma polêmica forte em torno do assunto. Posso mencionar também o Luis Bissigo, da Zero Hora, que às vezes escreve sobre música. Esses dois, em minha opinião, são jornalistas que desenvolvem um trabalho mais sério. Há outros que por vezes também escrevem, mas que costumam cometer erros em seus textos.

Guilherme: Um dos motivos para a inexistência da crítica musical nos jornais de Porto Alegre poderia ser o fato dela eventualmente poder ferir organizações culturais poderosas (como orquestras, produtoras de eventos etc.), quando a crítica é negativa?

Fernando: É provável que esse seja um fator para a não existência da crítica em Porto Alegre, mas eu só poderia afirmar com certeza se houvesse fatos concretos. Criar uma polêmica, por exemplo, às vezes é inclusive benéfico para se promover algo, por gerar interesse sobre algum assunto. Uma polêmica pode ser incitada artificialmente para chamar a atenção sobre alguma coisa. Mas apenas poderia afirmar com certeza que este é um fator se existissem fatos concretos.

Guilherme: A crítica a personalidades do mundo musical, quando dirigida a indivíduos específicos, também poderia ser um fator inibidor da crítica?

Fernando: A crítica pode, ocasionalmente, se mostrar dura, direta ou crua com certas pessoas, mas precisa sempre ser feita de maneira educada e respeitosa. Se alguém que se sente intocado por críticas for criticado, isso pode sem dúvida desencadear uma situação complicada. Mas não se pode conjecturar que isso seja uma das razões que iniba a crítica em Porto Alegre, pois ela não vem sendo feita desde os últimos 40 anos. Também não temos fatos concretos para analisar essa hipótese. Em minha opinião, o fator principal para o desaparecimento da crítica seria a inversão no foco que a imprensa demonstrou com relação à música, ao longo das quatro décadas que analisei, passando da música erudita à música popular. É importante ressaltar também que a música erudita, nas últimas décadas, vem se tornando um campo de pesquisa bastante abstrato, e esta pode ser uma razão para a não atenção da imprensa sobre este tipo de música. A música erudita só vira notícia quando algum músico brasileiro ou gaúcho ganha um prêmio ou quando ocorre algum escândalo no meio musical, ou seja, quando existem fatos que podem ser tradicionalmente noticiados. Pode-se fazer um paralelo da crítica de música com a crítica de cinema e teatro. A crítica de cinema é muito mais presente no jornalismo impresso do que a crítica de teatro, assim como a crítica de música popular com relação à crítica de música erudita.

Guilherme: A imprensa prefere tratar de assuntos que interessam a um grande público, como a música popular, em detrimento de assuntos mais específicos, como a música erudita, que interessam a poucas pessoas. É possível entrever razões comerciais nesse tipo de abordagem?

Fernando: Creio que sim. Penso que há uma relação direta em todo esse processo. Publica-se nos jornais, com exceções, aquilo que vende. Penso que a imprensa deveria ser mais especulativa e não tão narrativa. Ela não deveria se limitar a narrar apenas os fatos, mas a buscar mais o auge de sua profissão, que seria a preocupação com a construção de conhecimento. E um dos campos de conhecimento seria a música erudita. No Brasil, por exemplo, existe a melhor orquestra da América Latina, a Osesp, o que não é pouco, e em Porto Alegre temos algumas das melhores orquestras do país. Porto Alegre também é berço de alguns dos músicos mais destacados que atuam na Europa, como, por exemplo, Roberto Szidon, um dos pianistas mais importantes do mundo hoje. Em Porto Alegre, quem não está inserido no meio musical provavelmente nunca ouviu falar desse grande pianista. Na França, em contrapartida, apenas para citar um exemplo, se perguntarmos para qualquer pessoa que esteja passando na rua quem é Pierre Boulez, ela vai saber que ele é o grande compositor erudito vivo daquele país.

Guilherme: De que maneira a crítica musical poderia contribuir para o crescimento do público interessado em música erudita?

Fernando: Penso que a contribuição, nesse sentido, deve ser num sentido amplo, começando pelo ensino de música nas escolas, cuja lei que institui esta obrigatoriedade já foi aprovada, apesar de não estar sendo efetivada como deveria.

Percebo que, na ponta oposta à educação musical nas escolas estaria o papel da imprensa com relação à crítica musical. Dessa forma, se balizaria o ouvinte, que iniciou seus estudos musicais na infância. Na Bienal do Mercosul, por exemplo, sempre temos obras muito boas e obras muito ruins. O papel da crítica sobre esse tipo de arte é o de justamente conseguir diferenciar as obras boas das ruins, instruindo o público em geral. Na música, deveria ser a mesma coisa. O público, às vezes, ouve algo e não sabe discernir o que tem qualidade e o que não tem, ou, em casos extremos, julga uma coisa pela outra. O papel do crítico é o de esclarecer o público, conscientizá-lo, contextualizá-lo. O crítico precisa explicar, por exemplo, o conceito que está por trás de uma determinada obra musical. Mas, para fazer isso, ele deve ser, sem dúvida, uma pessoa capacitada para sua atividade. Apenas para tratar de um assunto paralelo, quero dizer que o campo da cultura é sempre o último a receber a atenção do governo. No governo atual, por exemplo, temos uma secretária de cultura que já admitiu não entender nada de cultura. Ela confessou entender de administração. Assim, podemos supor que ela vá administrar economicamente a cultura, ou seja, ela vai poupar nos gastos com cultura. Agora, imagina se colocássemos um músico para comandar a secretaria de saúde estadual, ou se colocássemos na secretaria de meio ambiente um ator. Obviamente, eles não iriam aceitar. Ou seja, nós, do meio cultural, somos obrigados a engolir o que nos aparece. Penso que os aspectos humanistas acabam ficando em segundo plano diante da sociedade tecnocrata em que vivemos.

Guilherme: Existem críticas leigas e amadoras nos jornais portoalegrenses?

Fernando: Sim, sem dúvida. Comenta-se de tudo numa crítica musical, menos da música propriamente dita. Ou então, quando se fala de música, cometem-se erros absurdos. Há jornalistas não especializados que escrevem sobre o assunto, jornalistas que atuam sobre uma área que não conhecem. Claro, sempre há exceções, como, por exemplo, o ex-editor de cultura da Zero Hora Eduardo Veras, que é doutor em teoria e crítica de arte. Este é um jornalista que possui um leque de conhecimentos que lhe permite transitar por vários campos culturais. Acho que ele fez a diferença no caderno Cultura da Zero Hora, mas é uma exceção ao que se verifica de maneira geral. Para se ter uma idéia do envolvimento completamente diferente dos jornais de Porto Alegre com a música erudita no passado, basta estudar a polêmica nacional que se criou em dezembro de 1950 em torno da Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil, escrita pelo compositor Camargo Guarnieri. A resposta do compositor Hans-Joachim Koellreutter a esta carta, fator que acentuou a polêmica musical na época, foi pela primeira vez publicada pelo jornal Folha da Tarde, de Porto Alegre. Essa foi simplesmente a maior polêmica que já houve na história da música brasileira, e se verifica a participação de um jornal portoalegrense nisso tudo. Para se ter uma idéia do tamanho do acontecimento, até nos dias de hoje é possível sentir os desdobramentos daqueles acontecimentos, principalmente dentro do meio musical.

Guilherme: Você já escreveu para algum jornal impresso da cidade?

Fernando: Já escrevi ensaios de música erudita para o jornal Zero Hora. Escrevi um ensaio sobre os 250 anos da morte de Johann Sebastian Bach, publicado no ano 2000, e outro ensaio sobre os 250 anos do nascimento de Mozart, publicado em

2006. Também escrevi um texto sobre o centenário de nascimento do compositor portoalegrense Radamés Gnattali, em 2006. Porém, nunca tive uma participação relacionada diretamente à crítica musical. Não sei se gostaria de ser crítico de música. Há algumas semanas, me ligaram da Zero Hora pedindo uma crítica sobre um concerto da Ospa que seria realizado em breve. Acabei não aceitando, pois conheço muitas pessoas que fazem parte da orquestra. Se eu tivesse que fazer uma crítica negativa da apresentação, poderia estar chamando inimigos para o meu lado. Mas, em contrapartida, se eu precisasse ficar me cuidando para não dizer certas coisas, estaria certamente comprometendo o trabalho que me foi encomendado. Por isso, preferi não realizar a tarefa. Penso que talvez seja impossível uma independência total por parte do crítico, pois de uma maneira ou de outra ele acaba se relacionando com o meio de seu interesse. Também não acredito numa imparcialidade plena. Acho que o crítico deveria ser uma espécie de *ombudsman* cultural, uma pessoa que está ali para fazer uma crítica real de seu objeto de estudo. Vejo muito na imprensa brasileira a “crítica do elogio”, feita num contexto econômico, com o sentido imediatista de vender produtos.

Guilherme: Por que é possível que exista uma crítica de música erudita em São Paulo e em Porto Alegre não?

Fernando: Acho que São Paulo tem um gosto natural pela polêmica, ao contrário dos gaúchos, que dicotomizam mais as coisas. Além disso, em São Paulo há um maior número de pessoas, um público mais amplo. Portanto, naturalmente, existem mais pessoas que se interessam por música erudita. Recentemente, um jornalista da Zero Hora fez um artigo perguntando por que não é possível fazer ópera em Porto Alegre. O artigo gerou uma grande polêmica, que durou semanas. Acho acontecimentos como esses muito interessantes, pois a crítica é o campo onde a cultura ferve. Porém, casos assim são raros, isolados. Imagine um cenário em que as polêmicas fossem mais frequentes, com debates em torno de certos assuntos, onde existissem diversos posicionamentos e opiniões divergentes. Ou seja, um ambiente de crítica musical propriamente dita. Isso geraria um ciclo cultural. É isso que falta hoje em Porto Alegre. Temos o ciclo cultural no sentido da produção, da realização, mas não o ciclo cultural no sentido da reflexão. O ciclo no sentido da reflexão acaba ficando restrito ao meio acadêmico. Mas o tipo de discussão que se pode gerar fora do meio acadêmico, nos jornais, e a repercussão disso no público, são de outra natureza. Realiza-se muito uma leitura da arte como se ela devesse ser sempre bela, como se nós devêssemos estar sempre embevecidos com as obras-de-arte. Essa é, na realidade, uma leitura romântica da arte. Entretanto, um sentimento de aborrecimento gerado por uma obra, por exemplo, pode ser tão verdadeiro como qualquer outro sentimento. A crítica jornalística também teria a função de desmistificar noções perceptivas errôneas como o exemplo que acabei de citar. Tudo isso geraria uma expansão no campo de conhecimentos. É importante salientar que o conhecimento também se faz da soma de opiniões diferentes, e a crítica é o meio natural onde isso se constrói.

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM LUIZ ANTÔNIO ARAUJO

20/09/2011

Guilherme: Desde quando você é editor do caderno Cultura da Zero Hora?

Luiz Antônio: Fui editor do Cultura de setembro de 1997 a outubro de 1999. Em seguida, fiquei dez anos como editor de política. Retornei ao Cultura em outubro de 2009, permanecendo até hoje.

Guilherme: Quais os assuntos que o caderno Cultura cobre?

Luiz Antônio: O Cultura é o caderno de resenhas e ideias da Zero Hora, de circulação semanal. É o espaço próprio para o debate de grandes temas, para resenhas, para crítica de arte, entendida como a grande crítica de caráter mais ensaístico, etc.

Guilherme: Quais os colunistas que escrevem no caderno?

Luiz Antônio: No caderno, temos quatro colunistas especializados. Há o Luís Augusto Fischer, que escreve uma vez por mês a coluna intitulada *Pesqueiro*, onde são tratadas diversas questões, desde a literatura de caráter regional até temas antropológicos, políticos e sociais de âmbito geral. Temos o Ricardo Chaves, que é editor de fotografia da Zero Hora e que possui uma coluna mensal, chamada *Reflexo*, dedicada à fotografia. Essa é a primeira coluna no Estado, até onde sei, voltada ao assunto. E temos dois colunistas que quinzenalmente revezam a página 7 do caderno, no espaço de meia página. Cláudio Moreno, que escreve a coluna *O Prazer das Palavras*, sobre questões de português, literatura etc. E, por fim, Celso Loureiro Chaves, que escreve, já há algum tempo, a coluna *Música*, a única dedicada à música erudita na imprensa gaúcha. Consideramos esse fato algo bastante relevante. Não existe ninguém escrevendo com uma periodicidade tão rígida como essa sobre música popular, por exemplo, seja regional, nacional ou internacional. Embora a música popular ocupe espaço no Segundo Caderno da Zero Hora e no próprio Cultura, não existe um espaço fixo sobre esse assunto. A música erudita, entretanto, possui esse espaço, graças ao porte e à estatura do Celso.

Guilherme: Além do trabalho dos quatro colunistas, que outros assuntos são abordados no Cultura?

Luiz Antônio: O Cultura pode ser um caderno temático, como foi o do último dia 17/09/11, que apresentou uma grande reportagem – neste caso, como os Farrapos financiaram a revolução –, pode trazer uma grande entrevista, apresentar a resenha de um livro, pode tratar de grandes temas como violência ou a forma como o brasileiro se enxerga etc. O Cultura tem a pretensão de ser um caderno de ideias. Por isso, é o caderno da Zero Hora que reserva maior espaço para texto. Os textos

do Cultura tem cerca de 6500 caracteres por página. Nós queremos textos grandes, queremos que eles sejam atraentes para o leitor. O caderno está também com uma presença multimídia, a partir da criação da zerohora.com. Temos um blog, um twitter e, desde a semana passada, uma página no facebook. São iniciativas que julgamos importantes para reforçar o perfil que o caderno tem como um espaço de discussão. Não é nossa pretensão, por exemplo, que ele seja produzido somente por profissionais da redação da Zero Hora. Queremos que o Cultura tenha colaboração de acadêmicos, pesquisadores, eruditos autodidatas, ou seja, queremos que ele reflita a cultura do RS.

Guilherme: Existe uma preocupação em equilibrar os assuntos tratados no caderno, como cinema, literatura, música etc., para que não haja o predomínio de certos temas sobre outros?

Luiz Antônio: Tentamos fazer com que a tendência natural de um caderno desse tipo, ou seja, ser um suplemento literário, seja contrabalançado por outros tipos de expressão, como música, cinema, fotografia, psicanálise, antropologia, filosofia do conhecimento, relação entre ciência e religião etc. A multidisciplinaridade é um dos objetivos e uma das estratégias do Cultura. É evidente que existe no caderno um peso maior da literatura, em função do que é a própria realidade da cultura, pois a literatura é o terreno que preside a cultura em certo sentido. A maior parte dos grandes artistas e pensadores se expressa através da escrita. Porém, não podemos deixar de lado as outras expressões. Por exemplo, pretendo que o próximo Cultura seja todo ilustrado com obras da Bienal do Mercosul, inclusive a capa. Nas páginas centrais, teremos uma entrevista com o escritor José Antônio Severo, que é pouco conhecido, apesar de ter sete livros publicados. Esse é um exemplo que mostra que o caderno não é um suplemento literário.

Guilherme: No livro *Jornalismo Cultural*, Daniel Piza censura o modo como o jornalismo cultural de hoje escolhe suas pautas. Segundo ele, haveria um predomínio dos assuntos ditos “leves”, como moda, gastronomia e comportamento, em detrimento de assuntos mais “sérios”, como as artes. Isso ocorre no Cultura?

Luiz Antônio: Acredito que o Piza, em seu livro, se refere mais a uma tendência paulista. Ele tinha como referências os cadernos Mais e a Ilustrada, da Folha de São Paulo, e o Caderno 2 e o Aliás, do Estadão. Pelo fato de não estar diretamente envolvido nesses suplementos, o Piza tinha certo distanciamento para fazer as análises. Eu fui um grande leitor do Folhetim e do Mais, ambos da Folha de São Paulo. Acredito que o Mais tenha sido uma grande inspiração para os cadernos culturais de todo o Brasil. Mas penso que essa constatação do Piza já tenha passado, apesar de ter sido uma realidade na época. Aquele movimento correspondia a uma preocupação das universidades e das ciências humanas, que diziam: nós não valorizamos apenas os livros dos medalhões, dos grandes pensadores, temos também um olhar para a moda, para o grafite, para a maneira como as pessoas se expressam no interior do sertão da Paraíba. Acredito que esse movimento se completou, está finalizado. Há hoje, dentro das universidades, um predomínio do olhar sobre a história cultural. Ninguém estranha, no âmbito da história ou da literatura, por exemplo, que um aluno faça uma monografia, uma dissertação ou uma tese sobre a gastronomia da costa doce do Rio Grande do Sul. Atualmente vemos isso como um

objeto de estudo relevante e sério. Olhando o que estão fazendo os grandes jornais brasileiros, ou mesmo as revistas semanais, acredito que exista um equilíbrio saudável na escolha dos assuntos. Não se trata de desprezar os outros temas ou de fazer cadernos de generalidades. A situação atual reflete muito o cenário cultural no país. Verificamos avanços importantes, seja do ponto de vista das políticas culturais dos governos e do acesso à cultura por parte da população, seja do próprio amadurecimento dos artistas e do nível que se atingiu em determinados campos culturais. Não se pode mais, por exemplo, simplesmente lamentar o fim da era dos grandes escritores, romancistas ou contistas, pois há uma nova geração de escritores que produzem romances, contos, crônicas. Há uma nova geração de pesquisadores que, no exterior, escrevem sobre o Brasil. Na área da música, há uma profusão de novas orquestras, como a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, a Orquestra Petrobras Sinfônica, a Companhia Brasileira de Ópera. Não se trata mais de impor a música de concerto às pessoas, penso eu. Temos uma série de artistas fazendo um tipo de música que seria considerada “difícil” nas décadas de 1970 ou 1980, uma música de vanguarda que não transita nas rádios. E essas pessoas não apenas apresentam um trabalho sério e consolidado, como também vivem deste trabalho, dos próprios projetos que empreendem. Temos exemplos semelhantes não apenas na área da música, mas também no teatro e no cinema. Vivemos numa época de muita produção cultural. O nosso grande desafio é conseguir enxergar no meio dessa floresta, conseguir colocar o dedo na ferida para mostrar o que de tudo isso vai ficar, o que são as coisas vãs e o que merece receber atenção.

Guilherme: Os jornalistas culturais, incluindo os recém formados e os que já têm experiência na profissão, estão preparados para exercer seu trabalho com competência?

Luiz Antônio: O jornalista que sai da faculdade nunca está preparado para exercer sua profissão. Eu, por exemplo, acabei minha graduação com 20 anos. Essa foi a época do meu primeiro emprego também. Quando somos jovens, ainda não conseguimos ler e ouvir tudo que queremos. Estou com 44 anos, lutando contra o relógio para tentar suprir minhas carências em determinadas áreas. Acabei de terminar uma reportagem sobre a revolução farroupilha, e tenho que confessar que ainda não li alguns dos documentos essenciais da história do Rio Grande do Sul. Quatro anos de formação é pouco para o jornalista. O jornalista começa sua formação antes de entrar na faculdade, e a completa muito tempo depois de graduado. Ser um jornalista sério e especializado é muito difícil. Em qualquer área, o jornalismo exige formação ampla. Não basta querer ser um jornalista cultural e dedicar todo o tempo disponível para ver todos os filmes, ler todos os romances, assistir todas as peças. Se a abordagem for essa, o jornalista acaba sempre perdendo alguma coisa. A primeira tarefa do jornalista em formação é ler muito diversos jornais, pois isso garante uma visão ampla sobre as coisas. Depois disso, ele pode se aprofundar naquilo que mais gosta. Mas, para se aprofundar, é preciso estudo, até mesmo uma formação superior em outra faculdade. Em geral as pessoas se formam em jornalismo e se acham o máximo, pensam que estão prontas para trabalhar em qualquer veículo de comunicação. Acredito que hoje exista uma supervalorização do visual, da capacidade de se expressar, do “layout” pessoal, em detrimento daquilo que é essencial, que é ter alguma coisa para dizer, poder analisar algo com propriedade, com conhecimento, com ideias, independente de serem ideias aceitas, polêmicas ou controversas. Ter

propriedade é algo fundamental para o jornalista. Infelizmente, em todo o caminho que o jornalismo está fazendo, isso é algo cada vez mais raro. Há uma oferta de mão de obra imensa de profissionais no mercado. Quando me formei, em 1987, havia cinco cursos de jornalismo no Estado: em Porto Alegre (UFRGS e PUCRS), em Pelotas, em São Leopoldo (Unisinus) e em Santa Maria. Hoje, temos 16 faculdades de jornalismo. A quantidade de jornalistas no mercado é gigantesca. Além disso, a academia é permeável às modas. Há dois ou três anos, por exemplo, as pessoas queriam estudar a cibercultura, os blogs, as redes sociais, o MSN, o email. Hoje as pessoas estão discutindo se os jornalistas precisam ter formação em programação e informática. Estão esquecendo de um lado que é muito importante na hora do sujeito conseguir emprego e se manter nele, que é a capacidade da pessoa de dizer algo, de produzir algo. As pessoas acham que o importante é estar em determinado lugar ou empresa, ter visibilidade, quando na verdade isso deve ser consequência de todo o processo. Antes de tudo, é preciso ter formação.

Guilherme: Nota-se, na editoria de cultura dos jornais, uma presença forte da resenha, em detrimento da crítica. Como você analisa isso?

Luiz Antônio: Acho que o cenário atual é consequência da evolução do jornalismo. A crítica ensaística, aquela feita por Sílvio Romero, José Veríssimo, Afrânio Coutinho, Mário de Andrade ou Wilson Martins, esse tipo de crítica acabou no jornalismo diário. Hoje é muito difícil os jornais terem suplementos com espaço para textos de fôlego. É cada vez mais valorizada a concisão, a capacidade de estabelecer empatia com a massa de leitores que não tem estofo ou formação para acompanhar uma crítica extensa sobre o compositor Philip Glass, por exemplo. E isso que nós estamos falando do Philip Glass, um dos músicos mais importantes da cena artística de Nova Iorque, segundo o The New York Times. Tem algo de errado no fato desse artista ter se apresentado no dia 19 de setembro em Porto Alegre e nós não darmos duas páginas no jornal? Acredito que sim. Mas o erro não está no jornal. Se nós déssemos as duas páginas, elas seriam lidas por poucas pessoas, acredito. Com isso eu não quero diminuir a responsabilidade que o jornalismo cultural tem de desafiar o senso comum, aquele que afirma que o leitor só sabe ler textos pequenos, enquanto toma café ou dirige. Penso que a crítica de caráter ensaístico seja atualmente território das revistas e dos sites especializados. Não vejo como o jornalismo cultural voltar a ser o que era no passado. O Caderno de Sábado do Correio do Povo era um suplemento como hoje é o Cultura. Era feito por grandes escritores, assim como há grandes escritores que escrevem no Cultura. Sobre a resenha e a crítica, acredito que em breve estaremos discutindo “o que” se resenha, e não mais se resenhamos ou se criticamos. Estaremos discutindo o fato de determinados artistas, que são fenômenos de público, ocuparem um espaço desproporcional no jornal. Questiono-me, por exemplo, se todos os artistas que hoje são fenômenos de público merecem a cobertura que recebem por parte da imprensa. Tenho dúvidas se a Amy Winehouse é a Janis Joplin que virou depois da morte, por exemplo. Não sei se o show do Roberto Carlos possui realmente a importância musical correspondente à cobertura cotidiana que esse artista recebe dos jornais. Não é uma discussão entre alta e baixa cultura, mas sim sobre o valor efetivo daquilo que chama a atenção. Quem está na redação do jornal, cobrindo os acontecimentos do dia a dia, precisa equilibrar o fato de que temos hoje no Brasil uma massa de público que não consumia cultura há cinco anos. Isso pode ser

aferido pela própria programação da TV aberta. A briga pela audiência entre as emissoras gera uma programação absolutamente boçal. Por exemplo, A Fazenda ou Big Brother Brasil. Esses programas alcançaram um sucesso estrondoso porque existe um novo público consumidor de televisão, cultura e, conseqüentemente, jornais. Os jornais não são um produto que paira acima do bem e do mal, são uma mercadoria que está nas bancas, nas sinaleiras, na propaganda de televisão. É preciso lidar com a nova realidade, os jornais fazem parte dela. Não há como os jornais não refletirem fenômenos como A Fazenda ou Big Brother Brasil, é evidente. Por outro lado, isso baixa a qualidade do jornalismo praticado. Para contra atacar A Fazenda, a Globo colocou no ar uma novela de 30 anos atrás, cheia de mulheres peladas e sacanagem. Considero o programa Zorra Total um retrocesso em termos de humor no Brasil. O humor brasileiro tem uma tradição de bons textos e grandes artistas. Acho lamentável que alguns artistas estejam jogados, ao invés de serem cultuados. Por exemplo, o Chico Anísio, que talvez seja um dos maiores artistas brasileiros de todos os tempos. Ele está segregado. Se fosse francês ou americano, seria idolatrado. Pelo menos, é mais compensador saber que ele tem a sua sobrevivência garantida, ao contrário de tantos outros artistas menos famosos que estão depositados nas casas de artistas. Mesmo assim, é lamentável que o Chico Anísio não tenha o espaço que merece.

Guilherme: Portanto, pode-se dizer que sua visão sobre o futuro do jornalismo cultural é bastante pessimista?

Luiz Antônio: Lamento o fato de que algumas tarefas que o jornalismo cultural diário deveria estar cumprindo estão sendo feitas por blogs ou outros veículos que, embora não sejam fenômenos de público, são produtos sérios, como a revista Piauí e a Serrote. Gostaria que os jornais estivessem na briga pelo público que se interessa por estes assuntos, pelo público que migrou para os blogs, tais como O Biscoito Fino e A Massa, por exemplo. O jornalismo cultural deveria estar produzindo esse tipo de conteúdo também.

Guilherme: Contudo, existem estudiosos que apontam que o futuro do jornalismo impresso será justamente o contrário. Como esse tipo de jornalismo está sempre “atrasado” com relação aos outros veículos de comunicação na hora de dar as notícias, atrás do rádio, da TV e da internet, a saída para o jornalismo impresso será, no futuro, produzir mais reflexão do que informação. Você concorda com essa previsão?

Luiz Antônio: O problema é saber se estão deixando espaço para a reflexão nos jornais. Tenho a impressão de que, dado o volume da produção cultural no país, isso não vem ocorrendo. Vamos pegar como exemplo o mercado literário. Eu recebo, por semana, cerca de trinta livros. Obviamente, não consigo registrar a maioria deles no jornal. É uma abundância de material tão grande que preciso fazer um recorte. Muitos leitores começam a ler os jornais pelos suplementos culturais. Eu mesmo comecei a ler jornal graças ao meu interesse pela editoria de cultura, quando era jovem. Tenho dúvidas se hoje conseguimos atrair o leitor que possui o mesmo perfil que eu tinha no passado. Talvez eu esteja pessimista demais por estar militando numa área em que as coisas não estejam tão boas, mas não podemos ser pessimistas. Temos que pensar em virar o jogo.

Guilherme: Como é pensado o texto, as fotos e a diagramação no Cultura?

Luiz Antônio: O Cultura passou por uma mudança de projeto gráfico em maio de 2010. Foi uma mudança que fiz em conjunto com o diretor de arte da Zero Hora, Luiz Adolfo Lino de Souza. As mudanças foram no sentido de valorizar mais os textos e as imagens. O Cultura ganhou um novo desenho, sem perder espaço de texto. Em função disso, os textos do Cultura devem ter um nível muito bom. Nós temos, portanto, colaboradores de confiança, capacitados na hora de se pautarem e que possuem excelência de texto. Um texto que chega ao Cultura não pode ser reescrito, segundo a minha concepção. Eu necessito que o texto já chegue numa forma adequada. O critério utilizado para escolher a capa do caderno é sempre a “atualidade”. A menos que haja exceções, como uma entrevista exclusiva com o escritor Philip Roth, por exemplo, independente de ele estar lançando livro ou não. Mas, no dia a dia, precisamos sempre de um gancho factual. O caderno não está dissociado do movimento real da produção cultural. Tenho uma tendência, pela minha formação e pelo meu gosto pessoal, de dar atenção à literatura e às humanidades dentro do caderno. Como repórter, às vezes me envolvo com a editoria de mundo também, e claro que isso influencia no meu trabalho no Cultura.

Guilherme: Como é a equipe de jornalistas que trabalha no Cultura?

Luiz Antônio: Todos os jornalistas da Zero Hora colaboram com o caderno. Entretanto, não queremos que o Cultura seja feito apenas por jornalistas, mas sim por colaboradores. Se um jornalista tem algo a oferecer, algo que se sustente, perfeito. Senão, eu ou um colaborador podemos fazer a matéria. Queremos mostrar no caderno não o que já aconteceu, mas o que ainda vai acontecer.

Guilherme: Que espaço tem a música de concerto no caderno, além da coluna assinada pelo Celso Loureiro Chaves?

Luiz Antônio: Isso depende do momento. O espaço fixo para a música de concerto é o da coluna do Celso Loureiro Chaves. Porém, em sua coluna ele não tem a obrigação de escrever sobre o que está acontecendo na cidade, até porque um evento pode ocorrer na semana em que ele não ocupa o espaço do caderno, pois seu espaço é quinzenal. Ele escreve sobre música de concerto, sua área de interesse, com o enfoque que quiser. Como colunista, ele tem absoluta autonomia na escolha dos assuntos. Quando há eventos merecedores de uma visão nossa, esses eventos também recebem espaço no caderno. Quando a música de concerto mereceu espaço no caderno? Vou dar alguns exemplos. Quando o gaúcho Arthur Nestrovski assumiu a direção artística da Osesp, em janeiro de 2010, esse fato mereceu cobertura do caderno. Depois, no aniversário de 60 anos da Ospa. Às vezes, pedimos que o próprio Celso Loureiro Chaves escreva a matéria, quando se trata de uma efeméride. Temos também outras pessoas que, sazonalmente, participam do caderno, escrevendo sobre acontecimentos do momento ou datas comemorativas específicas.

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM ANTÔNIO HOHLFELDT

03/10/2011

Guilherme: Qual sua opinião sobre a cobertura cultural que os jornais de Porto Alegre realizam?

Antônio: É a pior cobertura possível. Isso vale para todos os jornais de Porto Alegre, talvez com exceção do Jornal do Comércio, mas não porque eu trabalhe nele. Se olharmos, quinze anos atrás, o tipo de cobertura que se fazia sobre cultura na cidade, especialmente no jornal Correio do Povo, ficamos com vergonha da situação atual. Comparando os jornais de Porto Alegre com o que é feito, apesar de problemas semelhantes, no Rio de Janeiro e em São Paulo, também é horrível. Não existe mais, como havia antigamente, o acompanhamento do movimento cultural na medida em que ele se desenvolve, algo que vá além do registro noticioso. O registro noticioso antecede o acontecimento, enquanto a crítica faz um registro que representa uma primeira impressão da recepção da obra. Isso pode ser em relação à literatura, aos concertos, às peças de teatro, aos filmes, às exposições e assim por diante. O Correio do Povo tinha, nos anos 1950 e 1960, um sujeito renascentista, como eu costumo dizer, porque ele abrangia todos os campos da cultura, que era o Aldo Obino. Ele foi meu professor de filosofia no Julinho e foi a pessoa a qual eu parcialmente substituí, depois, na crítica de teatro. Mas o Correio do Povo tinha em sua equipe, além dele, para a cobertura de música popular, o Ney Gastal, para o cinema, o Paulo Fontoura Gastal. Eu e mais alguns jornalistas, estudantes universitários, chegamos a criar a chamada “equipe das terças” na Folha da Tarde. Nas segundas-feiras, pelo turno da tarde, assistíamos a todos os filmes que haviam estreado no final de semana ou que estavam estreando nas segundas mesmo. Nas terças, a Folha da Tarde publicava oito, dez, doze resenhas sobre os filmes, conforme a importância de cada obra e o tamanho dos comentários que escrevíamos, de maneira que o leitor tinha um panorama de tudo o que havia sido lançado naquele momento na cidade, sabendo o que esperar de cada filme. Na música erudita, havia o próprio Aldo Obino, além da Maria Abreu e do Paulo Antonio, isso em diferentes momentos e às vezes simultaneamente. Para se ter uma ideia de como era feito o trabalho dos críticos de música, basta mencionar que os concertos acabavam às 23h e os jornalistas iam direto para a redação e escreviam o comentário, logo após o concerto. No dia seguinte, o leitor podia ler, nos jornais, as opiniões dos especialistas. Na Zero Hora havia o mesmo Paulo Antonio e antes dele, o Paulo Amorim, que depois inclusive foi secretário de cultura do Estado. Eles faziam a cobertura mais da área de música erudita e de teatro. Havia também o Cláudio Heemann, que foi o grande crítico de teatro da Zero Hora. No Correio do Povo veio, em algum momento posterior à minha saída daquele jornal, a Maristela Bairos. Hoje eu trabalho no Jornal do Comércio. O Jornal do Comércio tem, na cobertura de cinema, assim como tinha naquela época, o Hélio Nascimento, que eu considero um dos melhores críticos de cinema do Brasil. Mas, hoje em dia, se tirarmos o meu espaço sobre teatro e o do Hélio, sobre cinema, ambos no Jornal do

Comércio, não existe mais nada em Porto Alegre. O Correio do Povo não veicula absolutamente nada e a Zero Hora lança, de vez em quando, aparentemente sem razões específicas, comentários escritos por alguém que não é um comentarista, resenhista ou crítico permanente do jornal. Costuma ser um jornalista que se aventura como comentador. Não há nenhum crime nisso, mas de fato isso dificulta a fidelidade do leitor. Algumas pessoas dizem que o jornalismo mudou, que agora encontramos esse tipo de comentário nos blogs, na internet. É verdade, mas a minha pergunta é: quanto tempo isso vai durar para consulta? Porque na realidade os blogs desaparecem. Como pesquisador, se eu quiser consultar, hoje, um jornal do século XIX, eu encontro esse jornal. Se eu quiser consultar um blog de dez anos atrás, ele não existe mais. Há dois problemas graves que decorrem da função da crítica com relação ao futuro. Para que serve a crítica? Por um lado, ela situa tanto o criador quanto o receptor, situa uma obra com relação a um contexto determinado. Isso, claro, pensando num modelo ideal de crítica. De outro lado, ela serve como um registro da história. Ela registra certo padrão de recepção, os valores do momento. Ela mostra se uma obra específica se enquadrou nesses valores ou não, se seguiu um modelo ou não, se inovou ou não cumpriu com os objetivos, assim por diante. Daqui a vinte anos nós não teremos mais como pesquisar isso. Vamos perder completamente a memória do que aconteceu na vida cultural de Porto Alegre. Eu não sei o que vai resultar disso, quais as conseqüências. Leio trabalhos acadêmicos, dos quais faço parte em bancas, do Departamento de Arte Dramática e da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, ambas da UFRGS, e dos alunos da Faculdade de Comunicação Social, da PUCRS. Quando nossos alunos estudam o que foi o comentário nos jornais e o que foi a crítica que se fazia anos atrás em Porto Alegre, me dou conta de quanto essa memória é importante, não tanto pra mim, que vivi isso, mas para quem não viveu. Elementos e situações que hoje são normais no processo cultural de Porto Alegre, daqui a vinte anos não serão iguais. Como nós vamos entender isso se essas coisas já estão desaparecendo? Estão acontecendo e desaparecendo logo em seguida. Quais serão as conseqüências disso? Não sei responder, mas acredito que ficaremos com retalhos, com vazios que, confesso, me preocupam muito.

Guilherme: A partir de qual década você detecta essa mudança para pior no jornalismo portoalegrense?

Antônio: A mudança teve início nos anos 1970. Nos anos 1950, o jornalismo brasileiro deixou de seguir o modelo francês de jornalismo e passou a seguir o modelo norteamericano. Surgiu a questão da objetividade, do lide, criaram-se os suplementos e as páginas culturais e literárias. O Correio do Povo tinha, nos domingos, uma página literária, além das próprias páginas de cultura. Jornais como Jornal do Brasil e Estadão criaram seus suplementos. Posteriormente, o Correio do Povo criou o Caderno de Sábado e a Zero Hora criou um suplemento cultural. Se pegarmos o suplemento cultural da Zero Hora dos anos 1960 e 1970 e compararmos com essa coisa que eles publicam hoje nos sábados, dá vergonha. Mas isso não é culpa de quem escreve, é de quem edita. Aliás, percebe-se essa transformação para pior no próprio Correio do Povo. Ele tinha um suplemento extraordinário, que ainda hoje usamos como material de pesquisa, que era o Caderno de Sábado. Passou um tempo e esse caderno desapareceu. Depois surgiu o suplemento Letras e Livros, que já não era a sombra do que havia sido o Caderno

de Sábado. Qual é a mudança que se dá nos anos 1970? O jornalismo fica cada vez mais instrumentalizado, preso aos acontecimentos do dia. Hoje a Zero Hora só enfoca aquilo que está acontecendo naquele dia ou na semana e, sobretudo, o que acontece a partir da televisão. O jornal está preso à televisão. O Correio do Povo simplesmente não noticia nada, mesmo estando vinculado agora a uma rede de televisão. Como essa rede não faz nada, o Correio do Povo também não faz nada. O Jornal do Comércio é o único veículo que ainda resiste bravamente, por nostalgia ou porque se dá conta que, por se dirigir a um público de classe A, mais exigente, precisa cumprir uma função crítica. O Jornal do Comércio percebe que não basta só dizer quais os filmes que estão em cartaz, quais as peças que serão apresentadas. O importante é pensar um pouco além, profundamente, o que está acontecendo no processo cultural. É evidente que o jornalismo está vinculado ao evento, ao acontecimento. É óbvio que, se pegarmos para analisar o noticiário do jornal, vamos encontrar notícias daquilo que aconteceu. É evidente que a resenha é escrita sobre algo que aconteceu. Eu resenho as peças que estão em cartaz. Mas, veja, eu tenho a liberdade de, caso viaje para outro Estado ou para o exterior, assistir outros espetáculos e resenhar sobre eles em minha coluna. Tenho a liberdade de, ao invés de escrever apenas a minha coluna de sexta, combinar com meu editor e escrever uma coluna a mais, na quinta ou na terça, caso eu tenha muito material para comentar. Posso até conseguir um espaço de página inteira, como fiz agora nessa sexta passada. Escreverei duas páginas ao todo, em duas sextas, para cobrir o Porto Alegre em Cena. Porém, isso são coisas que a maioria dos jornais não se permite fazer. Estamos perdendo uma das funções básicas do jornalismo, que é não apenas refletir os acontecimentos, mas reagir a eles. Se existe um fato muito importante, é óbvio que este fato deve ser noticiado num espaço maior. Se o fato é menos importante, recebe um espaço menor. Mas, de uma coisa menos importante pode-se tirar uma reflexão relevante. Aí reside a importância da crítica. Isto, realmente, nós estamos perdendo.

Guilherme: A ausência da crítica nos jornais portoalegrenses não se deve a uma falta de eventos culturais na cidade?

Antônio: De maneira nenhuma, embora já tenha diminuído bastante o número de eventos na cidade. É uma questão de tendências e mudanças. Nós nunca tivemos tantos shows de música popular, inclusive internacionais, em Porto Alegre, por exemplo. Esse fenômeno tem a ver com a internet e com a diminuição da venda de CDs. Hoje se baixa as músicas gratuitamente na internet. Os artistas ganham dinheiro com os shows ao vivo, não mais com CDs. Foram abertos espaços para shows em Porto Alegre, como o Pepsi On Stage e o Opinião, locais que Porto Alegre não possuía antigamente. Era preciso usar o Gigantinho para grandes shows, e ele ainda é usado. Não havia alternativas de espaços maiores, mas hoje isso existe. Em compensação, caiu muito o número de concertos de música erudita. A presença das orquestras diminuiu. Há quanto tempo Porto Alegre não recebe uma orquestra de nível internacional, como estávamos cansados de receber pela Pro-Arte ou por outras instituições? Isso é uma questão de ritmo que me preocupa. Rio de Janeiro e São Paulo continuam tendo óperas, grandes concertos e todos os grandes espetáculos. Porto Alegre está parando. Existe uma temporada permanente de teatro na cidade, de boa qualidade. A cena de cinema é bem movimentada, contamos com espaços alternativos. Nisso não estamos atrás de outros centros

brasileiros. Mas há espetáculos que hoje eu me vejo obrigado a pegar um avião e ir para Rio de Janeiro ou São Paulo para assistir, ou para Buenos Aires, porque em Porto Alegre eles não chegam.

Guilherme: Seu trabalho como crítico sempre foi voltado para o teatro?

Antônio: Na verdade, comecei como crítico de cinema assim que entrei na Folha da Tarde, nos anos 1960. Permaneci como crítico de cinema por quase trinta anos. Depois, me especializei em teatro, graças ao curso de Letras que cursei na UFRGS e às disciplinas que fiz no Departamento de Artes Dramáticas, também da UFRGS, estudando a parte teórica e histórica do teatro. Centrei meu trabalho como crítico de jornal basicamente em literatura e teatro.

Guilherme: Nos textos que você escreve para o Jornal do Comércio, que parâmetros segue? Você é exigente com seu leitor?

Antônio: Primeiro preciso saber para quem estou escrevendo. Há pequenas diferenças em escrever para o leitor do Correio do Povo e para o leitor do Jornal do Comércio, por exemplo. Na minha coluna, dou preferência aos espetáculos locais, mas preciso saber que os espetáculos que vêm de fora, que são “chiques”, que entraram na agenda do público da classe A, esses espetáculos eu sou obrigado a comentar. O leitor do Jornal do Comércio vai querer saber a opinião do crítico sobre esses espetáculos. Tenho um espaço fixo no jornal que gira em torno de 30 linhas. Salvo isso, tenho que negociar com meu editor. Procuro, no início do texto, dar uma pequena informação sobre o que é o espetáculo, e isso pode acontecer a partir do diretor ou do dramaturgo, dependendo do que for mais importante. Se for um grande dramaturgo, um Ibsen ou um Shakespeare, é evidente que isso é o mais importante. Se for um grande diretor internacional, tipo um Peter Brook, ou um grande ator brasileiro, isso pode ser o primeiro gancho para a introdução. Em seguida, eu procuro seguir alguns tópicos informativos. O que é o texto? O que é o espetáculo? Como é a parte técnica? O que é a interpretação? No final do texto, faço a minha avaliação. Não estou muito preocupado em fazer uma crítica judicativa, no sentido de dizer “é bom” ou “é ruim”. Estou preocupado em tentar entender e passar para o leitor o modo como eu vejo o espetáculo. Procuro dizer se ele é importante, se, mesmo tendo falhas, deve ser assistido, o que traz de novo, o que apresenta de continuidade. Acho que, basicamente, o comentário deve ser isso. O texto precisa chamar a atenção do público para ele ir assistir ou, pelo contrário, relatar que, apesar do esforço, o espetáculo não merece ser visto. Sempre parto do pressuposto de que houve seriedade por parte de quem realiza o trabalho. Mas, às vezes, a tentativa pode não ter dado certo. É muito raro eu realmente desancar um espetáculo, “sentar o pau” para valer. Ao longo de todos esses anos de profissão, devo ter feito isso menos de uma dezena de vezes. Mas muitas vezes eu falei mal do espetáculo, mostrei as falhas. Não estou preocupado em falar mal ou falar bem, quero mostrar ao leitor se esse espetáculo funciona ou não funciona. Tento sempre entender qual a proposta, se o espetáculo é coerente e se a proposta foi de fato realizada. A partir daí, o leitor vai concordar ou não. Tive experiências muito interessantes com cinema. Certa vez, estava visitando uma distribuidora, para pegar material sobre alguns filmes, quando um dos gerentes me apresentou para um dono de cinema de Caxias do Sul. Era um cara jovem como eu, na época. Ele ficou muito

contente de me conhecer. Disse-me: “Antônio, eu leio tua coluna todas as semanas. Quando você escreve bem sobre o filme, eu não alugo. Quando você fala mal, eu alugo porque sei que meu público vai gostar”. Essa conversa me valeu como um aprendizado. Em primeiro lugar, me serviu como uma lição de humildade. Em segundo lugar, me mostrou que os públicos são variados. Bem ou mal meus comentários serviam de guia para aquele sujeito porque, deduzo, eram claros. Eu tinha meus valores bem referenciados. Acredito que essa é a questão básica do comentário, a clareza. Depois existe o ensaio acadêmico, que se faz dentro da universidade, cujo objetivo é ir mais fundo na análise. O primeiro registro sobre algo que foi lançado é importante porque, por exemplo, se eu pego hoje a história dos escritores mais famosos, eu consigo detectar o trabalho do crítico. Casualmente, essa semana eu estava lendo um romance do José Lins do Rego, *Fogo Morto*. Em dado momento, algum crítico afirmou: “Esse livro é importante na obra do José Lins”. Isso pode inclusive ajudar o escritor. O autor pode ter criado alguma coisa e não ter se dado conta. O crítico, de certa maneira, cumpre o papel de dar o alerta. Ele cria um diálogo com o escritor. Quando o crítico é bom, também é criativo. Entretanto, se o crítico é simplesmente um burocrata, não vai fazer falta alguma. No Caderno de Sábado do Correio do Povo eu tinha sete laudas disponíveis para escrever meus comentários. Cada lauda tinha vinte linhas. No total, eu tinha 140 linhas. Hoje tenho 30 linhas no Jornal do Comércio. E tenho que ficar feliz porque tenho esse espaço, pois outros não têm nada. É diferente o que eu posso fazer com 140 linhas e o que eu posso fazer com 30. Isso me obriga a uma objetividade muito grande nos textos. Não posso ficar enrolando o leitor. Tenho que escolher quais os pontos principais de referência do espetáculo, para o bem ou para o mal. Sobretudo, tenho a preocupação de sempre justificar minhas opiniões. Se digo que gosto, ou se digo que não gosto, tenho que apontar os porquês. O leitor que me acompanha vai concordar ou discordar de mim. Assim, não perco minha relação com o público. Este papel é importante na crítica, orientar o leitor e o próprio criador.

Guilherme: Como é a relação do crítico com o meio que ele critica?

Antônio: Depende do modo como você escreve a crítica. Se o crítico é muito agressivo nos seus comentários, é evidente que a situação resulta em choque. Se o crítico é respeitoso mesmo quando diz que o espetáculo não está bom, o diretor pode até eventualmente não gostar, mas vai respeitar a opinião do crítico. Tenho tido experiências muito tranquilas, muito positivas, quanto a isso. Ainda há poucos dias publiquei um artigo bastante duro contra o diretor Camilo de Lélis sobre o último espetáculo dele, que eu acho que é um equívoco. Ainda não recebi nenhum comentário dele, não sei se ele gostou ou não da crítica. Mas, curiosamente, quando fui assistir aos espetáculos do Porto Alegre em Cena, vários integrantes do mundo teatral de Porto Alegre, atores e diretores, me comentaram: “Bom que tu escreveste a crítica sobre o Camilo, Antônio”. Ou seja, acho que não estava sozinho nas minhas ideias. Às vezes é importante alguém poder dizer, em voz alta, algo que todo mundo está pensando, mas não quer dizer ou não tem coragem de dizer. Assim, o criador fica enganado. É óbvio que, se ele fez, é porque gosta e acredita naquilo, mas isso não significa que acertou. Poucas foram as ocasiões em que eu tive uma reação ríspida de alguém que critiquei. Em muitas ocasiões, aconteceram coisas positivas. Dou dois exemplos. No espetáculo *Homens de Perto*, por exemplo. Na minha coluna, afirmei que este não era o gênero de espetáculo que eu gostava, mas que,

independente disso, acreditava que a proposta que os atores faziam, acabavam não cumprindo. Em seguida, no texto, especificava os porquês de ter pensado isso. Um tempo depois, os atores me ligaram e disseram: “Antônio, tu acertou na mosca, nós também achamos isso. O problema é que estamos ganhando dinheiro e não queremos mudar”. Então eu falei para eles continuarem como estava, eu não tinha nada a ver com o espetáculo. O meu registro no jornal estava feito. Continuo amigo de todos, sem nenhum problema. Um dos atores até me falou: “Antônio, você é um dos jornalistas que a gente mais acompanha, porque tu dizes o que pensa e a gente continua sempre mantendo uma boa relação”. Em outro momento, certa diretora fez um espetáculo, aqui em Porto Alegre, do Molière, que eu achei que estava equivocado. Escrevi isso francamente na minha coluna. Disse que em geral esta diretora acertava, mas que naquela vez havia errado. Obviamente, justifiquei minha opinião. Depois, a diretora me mandou um email, dizendo que eu tinha razão, que eles sabiam que o espetáculo não estava legal, mas que não haviam descoberto o que era, e que eles estavam revisando a peça. Tenho tido experiências assim. Em literatura é a mesma coisa. Há muitos anos atrás, o Domingos Pellegrini escreveu um livro infantil, *A árvore que dava dinheiro*. Eu gosto muito dos livros do Domingos, conheço ele de longa data. Mas o final desse livro não estava bom. Eu comentei isso na minha coluna. Faz um tempo, saiu uma nova edição do livro, e o Domingos me mandou um exemplar, com uma dedicatória em que agradecia a crítica, pois ele havia mudado o final do livro. Achei legal, fui ler o novo final, ficou melhor mesmo. Agora, o mais interessante é que ele colocou, atrás do livro, um trecho da minha crítica e informou que, por causa dela, havia reescrito o final. Um artista que assume esse tipo de posição é algo maravilhoso, tanto para ele quanto para mim. Não por mim, mas porque isso reflete a função que a crítica deve ter. O que é a crítica, em última análise? Ela precisa estabelecer um diálogo, o crítico é um mediador entre o criador e o público. O crítico fica no meio, articulando o sistema. O crítico precisa ter um ouvido no público e outro no criador. Se for um bom crítico, o jornalista consegue fazer isso.

Guilherme: A amizade entre o crítico e os artistas pode interferir no trabalho jornalístico?

Antônio: Eu sempre procuro fazer com que as amizades não interfiram no meu trabalho. Tanto quanto possível, sou amigo de todo mundo. Quando trabalhava na redação do Correio do Povo, conhecia todo mundo. Como editor de cultura do jornal, entrevistava todos os artistas e publicava textos sobre todos. Mas sempre procurava separar o dia da entrevista, onde eles podiam falar o que quisessem do espetáculo, do momento em que eu comentava as peças, pois aí era a minha opinião que valia. Num dia poderia sair algo lindo e maravilhoso no jornal, dito pelos atores do espetáculo, e no dia seguinte eu poderia comentar contrariamente, dizendo que não estava bom. Sempre procurei separar essas duas funções jornalísticas. Hoje em dia, não sinto tanto essa pressão porque não estou mais diariamente na redação do jornal, fico mais distante. Mas sei de alguns grupos de teatro que, quando descobrem que eu estou na fila para assistir ao espetáculo, ficam apavorados. Não é a ideia, de maneira nenhuma. Tenho certos cuidados. Por exemplo, evito assistir espetáculo em dia de estreia, porque sei que o tom é sempre diferente, o espetáculo está sempre muito no alto, e isso tira o ritmo. Evito a todo custo de ir no segundo dia também, só vou em última análise, pois sei que no segundo dia ocorre uma quebra violenta. No primeiro dia há uma estreia linda, no segundo dia os atores estão como

bêbados depois da cachachada, com a cabeça inchada. Em geral, o segundo dia do espetáculo é horrível. Penso ser injusto assistir o espetáculo no segundo dia, porque ele está fora do ritmo de novo. Normalmente, procuro ir ao espetáculo durante a segunda semana. Deixo, na primeira semana, os artistas se encontrarem. Claro que, às vezes, por motivos diversos, sou obrigado a ir em estreia ou em segundo dia, mas nesses casos informo isso na crítica. No meu comentário, sempre registro que assisti a estreia ou que dou desconto, pois era a segunda noite de apresentação. Acho que isso é um respeito com o grupo e com o público.

Guilherme: Como deve ser a formação intelectual do crítico?

Antônio: A mais ampla possível. Em primeiro lugar, o crítico precisa conhecer muito bem a área em que atua. Conhecer a história da arte que cobre, os valores estéticos referidos, a interação dessa arte com as outras. Por que eu afirmo que o Hélio Nascimento é um dos maiores críticos de cinema do Brasil? Porque, além de saber muito sobre cinema, ele entende muito de música erudita, de música em geral e de artes plásticas. O cinema tem, na música e na composição do cenário, dois de seus grandes elementos narrativos. O cineasta pode utilizar uma música de fundo como parte da narrativa. Se o crítico identifica essa música, sabe exatamente o que está acontecendo na cena. Isso o Hélio sabe fazer muito bem. O crítico precisa conhecer bastante todas as artes além daquela a qual ele se dedica especificamente. Ele tem que saber muito também de história e de história da cultura. Sem dominar esse conhecimento fica difícil ser um bom crítico. Alguém pode imaginar que algo é inovador quando na realidade o que ocorre pode ser a cópia de algo que já foi feito. Como crítico, tenho o cuidado de ter uma biblioteca grande também. Em geral, não escrevo sobre uma peça sem ter o texto original no meu lado. Salvo quando são textos novos, da dramaturgia novíssima, pois nesse caso não há o que fazer. Do contrário, sempre dou uma lida no texto antes de escrever meu comentário. Não penso que o diretor precise ser absolutamente fiel ao texto da peça. Ele pode ser criativo, pode mexer, pode cortar o texto. Mas o diretor não pode montar uma peça e apresentar algo completamente diferente do que o autor original escreveu. Nesse caso, o diretor não está apresentando aquela peça específica, ele está criando outra coisa. Está fazendo a obra dele, não a do dramaturgo. Considero isso algo fundamental. Sempre procuro assinalar se houve cortes grandes no texto ou se houve inversões. Já ocorreu um caso, por exemplo, numa peça do Eugene O'Neill, em que o diretor brasileiro se equivocou completamente na parte final do espetáculo. Ele fez a cena exatamente como era, mas a maneira pela qual ele montou a cena dava o efeito contrário do que estava sugerido pelo texto. Isso eu pude identificar exatamente pela leitura do original, na medida em que eu assisti ao espetáculo e pude reler o texto. Essas coisas eu comento na minha coluna, valorizando ou chamando a atenção. Para o crítico de teatro, no meu caso, é importante ter os textos sempre à mão.

Guilherme: O jornalista recém formado está preparado para trabalhar com a cobertura cultural?

Antônio: A faculdade prepara o jornalista generalista. Acredito que poderíamos oferecer, na graduação, disciplinas especializadas aos alunos interessados. Poderíamos ter uma disciplina em que a cada semestre fosse trabalhado uma editoria

específica: jornalismo econômico, político, cultural etc. O aluno faria a disciplina no semestre que lhe interessasse ou em todos os semestres, estudando mais a fundo cada editoria. Assim, ele sairia com uma formação mais aprofundada. Infelizmente, minha ideia não foi aceita na universidade. Outra sugestão que eu dei, há muitos anos, foi a disciplina de Leituras em Jornalismo, que acabou sendo adotada. Essa cadeira ajuda o aluno a ter uma noção de coisas que estudantes de outros cursos não têm. O caminho normalmente seguido pelos jornalistas continua sendo o mesmo. Ele entra num veículo como “foca”, cobre a geral, e leva certo tempo para ser versátil. Ou, como alguns alunos fazem, cursam duas graduações. Temos alunos que também são formados em história, letras, direito e economia. Esse tipo de aluno já sai com uma ideia bem fundamentada sobre outro campo de conhecimento. Foi o meu caso. Cursei letras e jornalismo ao mesmo tempo. Desde cedo, dediquei-me ao jornalismo cultural, pois sabia que era isso o que eu queria fazer.

Guilherme: Existe relação entre o desaparecimento da crítica e o aumento do público que compra jornais? Em outras palavras, os textos dos jornais ficaram mais simples com o objetivo de atrair os novos públicos das classes mais baixas?

Antônio: Acredito que não haja relação entre um fato e outro. Essa é uma relação mecânica que não faz sentido, em minha opinião. O aumento da venda de jornais não se deu com os jornais de referência, mas sim com as edições gratuitas que estão sendo distribuídas nas ruas. Estes jornais gratuitos são sínteses, uma espécie de “MTV”, dos jornais grandes de referência. São distribuídos principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas acredito que logo vão chegar a outros Estados brasileiros. É um fenômeno que começou na Noruega e passou pela Espanha. Vivi isso em Portugal, na época em que estive estudando nesse país. Em Portugal havia seis publicações desse tipo e, na Espanha, dez. Existem, hoje, pesquisas que procuram entender esse novo fenômeno jornalístico, jornais que se pagam pela publicidade, que possuem grande tiragem e estão vinculados a um jornal maior de referência. São jornais previstos para serem lidos em duas viagens de metrô, se tanto, pensando num público europeu. Podem ser lidos em duas horas ou coisa parecida, pois os textos são curtos. Pode-se dizer que, com relação a isso, o Correio do Povo seria uma espécie de modelo. O Correio do Povo é o único jornal que conheço que é formado só por lides. Ao mesmo tempo, ele tem uma linguagem um pouco mais erudita que os jornais gratuitos. Os gratuitos trabalham com um vocabulário de duas ou três mil palavras, não mais que isso, e muitas imagens. É um jornal dirigido a um público que não está habituado a ler, que não gosta de textos longos ou que não tem tempo para textos extensos. O Correio do Povo apresenta um texto um pouco mais difícil que o dos jornais gratuitos. É um jornal mais “pesadão” quanto à diagramação. Portanto, não segue bem o modelo dos gratuitos, apesar de não estar longe dele. São esses impressos que têm aumentado a tiragem de jornais não apenas no Brasil, mas em todo o mundo. Quanto aos jornais de referência, esses têm diminuído suas vendas. Basta ver a crise no The New York Times ou o fechamento do Jornal do Brasil. Na Europa, a situação é um pouco diferente, pois existe uma tradição de leitura naquele continente. Mas, voltando ao assunto, acredito que a crítica tenha desaparecido dos jornais também porque, a partir dos anos 1970, os suplementos culturais foram ficando mais interessados na cobertura de televisão, de cinema e dos astros midiáticos. A crítica ficou restrita às revistas e aos espaços acadêmicos. Houve, nessa época, uma segunda reforma no

jornalismo brasileiro, para pior. Os textos foram ficando cada vez mais fragmentados, a publicidade passou a comandar. Sobretudo, o foco se voltou para a questão da televisão, do cinema e dos astros midiáticos. No espaço de cultura dos jornais entrou também a página social e a internet.

Guilherme: Qual sua perspectiva para o futuro? O pouco que ainda resta de crítica nos jornais vai desaparecer?

Antônio: Não sei responder a essa questão. As gerações são outras, as pessoas são diferentes. A minha geração, que nasceu e se acostumou com o papel, continuará precisando dele para tudo. A geração mais jovem, que surgiu quase que dispensando o papel, as chamadas geração Y e Z, já trabalham diretamente com pen drives, MPs, tablets. Esta geração não vai, provavelmente, sentir falta do papel. Mas não se deve transformar isso num apocalipse. O livro, e quase junto com ele, o jornal de papel, têm sido as mídias de maior durabilidade na história da humanidade. Começam em 1450 e já estão aí há mais de 550 anos. Não sei se outra mídia durará tanto tempo. Existe lógica que o livro tenha de durar para o resto da vida? Não, não há lógica. Mas isso não se deve aos novos suportes, tem a ver mais com o fato de ser preciso derrubar florestas para fazer papel, além da industrialização caríssima de todo o processo. Há uma série de elementos que indicam a possibilidade do desaparecimento do livro e do jornal de papel, ou do escasseamento de ambos. O livro e o jornal já estão hoje virtualmente disponíveis na internet.

Guilherme: A discussão, portanto, seria muito mais ampla. Assim, não devemos questionar se a crítica vai permanecer nos jornais, mas sim se o próprio jornalismo vai continuar existindo no formato de papel, correto?

Antônio: No que diz respeito à crítica, a medida de tempo contemporânea é um fator opositor. O tempo passa cada vez mais rápido. A crítica é, de certa forma, um registro de algo que ocorreu num dado momento, ela representa uma “parada no tempo”. Como o tempo está cada vez mais acelerado, a tendência não é avaliar o que se faz, mas fazer o novo. Hoje em dia, e cada vez mais, as pessoas querem fazer o novo, fazer o outro, sempre mais, e não parar e refletir sobre o que já foi feito, com o intuito de melhorar. Estamos presos mais à quantidade do que à qualidade. A crítica tem a ver com qualidade, não com quantidade. Se o mundo continuar nessa perspectiva, acredito a crítica desaparece definitivamente.

APÊNDICE E – ENTREVISTA COM JUAREZ FONSECA

03/10/2011

Guilherme: Como você vê a ausência da crítica de música erudita nos jornais de Porto Alegre?

Juarez: Antigamente, tínhamos quatro críticos atuantes de música erudita em Porto Alegre. Dois trabalhavam no Correio do Povo, um na Folha da Tarde, jornal que não existe mais, e outro na Zero Hora. Hoje, não existe ninguém. Escrevi um texto para a revista Aplauso falando exatamente sobre a ausência da crítica de música erudita na cidade. Nesse texto, entrevistei pessoas como Luis Osvaldo Leite, que foi presidente da Ospa, a pianista Olinda Allessandrini e o compositor Flávio Oliveira. Eles comentam sobre a falta que a crítica faz. Nesse texto eu comento que o professor Celso Loureiro Chaves, mesmo tendo um espaço fixo na Zero Hora, nunca escreve críticas. Ele não fala sobre os eventos que ocorrem em Porto Alegre, sequer vai a espetáculos de música erudita. Nunca vai a um concerto da Ospa. Entretanto, ele é um professor universitário, alguém que teria todas as ferramentas técnicas necessárias para analisar os espetáculos e fazer uma apreciação fundamentada. No entanto, ele não assume esse papel porque não quer se desentender com o pessoal local. Na verdade, ele nem sabe o que está acontecendo na cidade. Nesse texto que escrevi para a Aplauso, eu lamento o fato de o Celso não assumir essa função, pois possui um espaço fixo no jornal e poderia fazer isso. O espaço do Celso na Zero Hora é o único que trata de música erudita nos jornais de Porto Alegre. Sobre as coisas de fora da cidade ele fala, como o concerto do Philip Glass, ocorrido no dia 19 de setembro. Seria importante ele falasse sobre as coisas daqui. A Zero Hora não possui essa figura de jornalista que escreva comentários de música erudita. Eventualmente, o próprio Flávio Oliveira ou a Olinda Allessandrini exercem esse papel. A Zero Hora não tem espaço para música clássica. Nunca vamos encontrar alguém escrevendo sobre o lançamento de um disco, por exemplo. O espaço para isso é zero. Não há nem o mínimo registro. Provavelmente as gravadoras já nem mandem mais material para a Zero Hora porque sabem que não vai ser divulgado mesmo. Em compensação, todos os discos que me enviam, eu divulgo na minha coluna do Jornal ABC Domingo. Sempre registro. Até posso fazer algum tipo de análise sobre alguns discos, mas não possuo ferramentas técnicas para avaliar música erudita, por exemplo.

Guilherme: Na sua coluna *Aldeia*, você divulga tanto discos de música erudita quanto de música popular?

Juarez: Sim, dos músicos de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul em geral, sempre faço o registro. Já comentei discos do compositor erudito Flávio Oliveira, da pianista Catarina Domenici, da pianista Olinda Allessandrini etc. Em breve vou divulgar o novo disco do Guenther Andreas, percussionista da Ospa. Sem a crítica, os músicos não têm parâmetros de comparação, não sabem se seu trabalho avançou, se foi

bem recebido ou não. Os músicos comentam que, quando se apresentam em outros Estados ou fora do país, sempre existe algum registro dos concertos. Em Buenos Aires, por exemplo, sempre há algum tipo de crítica especializada.

Guilherme: Desde quando você percebe que não existe mais crítica de música erudita nos jornais de Porto Alegre?

Juarez: Desde que os jornalistas que faziam esse tipo de crítica foram morrendo. O compositor Bruno Kiefer era uma das pessoas que fazia esse trabalho. Outro jornalista que trabalhava no Correio do Povo e que escrevia esse tipo de crítica era o Aldo Obino. Ele escrevia, periodicamente, críticas sobre os concertos da Ospa. Havia também um europeu, o Herbert Caro, que fazia comentários sobre discos de música erudita no Correio do Povo. Todo o sábado, no Caderno Sábado, havia comentários sobre concertos, discos etc. Outra pessoa que escrevia no caderno de cultura da Zero Hora, sobre música erudita, na época em que eu fui editor, era a Maria Abreu. Mas, desde que essas pessoas foram morrendo, não existe mais ninguém que desempenhe a função. Os jornais não encontram espaço, em suas redações, para jornalistas que escrevam sobre esse assunto. E aqueles jornalistas que escrevem sobre música popular, como eu, são inseguros na hora de emitir opiniões sobre música erudita. Para fazer uma análise de uma peça musical erudita, são necessários conhecimentos aprofundados de música. Somente o crítico capacitado consegue tecer comparações entre obras, analisar a interpretação de uma mesma obra por diferentes instrumentistas ou orquestras. Porém, a própria universidade não forma esse tipo de profissional. A Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a Universidade Federal de Santa Maria, que oferecem cursos de música, não têm disciplinas voltadas para este ramo de atuação. Nem as faculdades de jornalismo oferecem disciplinas deste tipo.

Guilherme: Que outras razões você entrevê, além da morte dos antigos jornalistas, para a extinção da crítica de música erudita nos jornais de Porto Alegre?

Juarez: Noto que esse problema não se restringe a Porto Alegre. Mesmo em São Paulo o espaço dedicado à música erudita é pequeno. A menos que o artista seja uma sumidade, como um José Carreras ou um Philip Glass, não existe muita cobertura a respeito. A Zero Hora, nesse último sábado, veiculou uma página grande sobre uma ópera que a orquestra da Unisinos apresentou no Theatro São Pedro. Foi *Rita*, do Donizetti. Eles ambientaram a ópera no Rio Grande do Sul, e acredito que foi esse o fator que a Zero Hora mais valorizou. Eles não teriam aberto a capa do caderno para esse espetáculo se essa ópera não tivesse sido ambientada no Rio Grande do Sul. Esse gancho foi mais importante que a própria encenação da obra. É necessário que o crítico tenha uma formação mais focada, mais específica em música. O jornal também não procura por esse tipo de profissional. É muito raro termos um acompanhamento sistemático da questão da música erudita em Porto Alegre. Escrevi outro texto para a Aplauso no qual falei sobre a questão dos violonistas e outros instrumentistas, formados pelo Instituto de Artes, que atuam na cidade, mas que não recebem atenção dos jornais. Tínhamos o conjunto erudito Ex-Machina, o trabalho do compositor Yanto Laitano etc. Nada disso ganhava cobertura. Fiz, há alguns meses, uma entrevista com o maestro Tiago Flores, regente da Orquestra de Câmara da Ulbra e atual diretor artístico da Ospa. Sempre procuro fazer matérias nesse sentido,

para não deixar a música erudita completamente desassistida. Mas admito que não é uma coisa regular para mim. Entretanto, pelo pouco que me envolvo, acredito que faço mais do que a própria Zero Hora.

Guilherme: Como foi seu envolvimento com o jornalismo musical?

Juarez: Dentro do jornalismo, a área musical foi um campo para o qual eu fui me dirigindo aos poucos. Sempre gostei de música, desde criança. Ouvia todo o tipo de música, gostava de tudo. Nunca fui focado num só estilo, como rock ou coisa parecida. Mas já desempenhei também várias outras funções dentro do jornalismo. Fui editor de segundo caderno algumas vezes, trabalhei na editoria de economia também. Entretanto, a partir de determinado momento da minha carreira, me vi trabalhando como editor ao mesmo tempo em que escrevia sobre música. Às vezes, conseguia me livrar do trabalho de edição e ficava só fazendo matérias sobre música e sobre músicos. Fiz muitas entrevistas com artistas gaúchos e brasileiros. Desde 1972 comento discos. Às vezes ainda faço entrevistas, como essa com o maestro Tiago Flores. Atualmente, escrevo matérias para a revista Aplauso. Transito pela música regional, MPB, rock, jazz, todo o tipo de música.

Guilherme: Quais as transformações que você acompanhou no jornalismo musical ao longo destes 40 anos de atuação na área?

Juarez: A minha geração foi a que mais teve jornalistas voltados para certo tipo de cobertura sobre música. A nossa entrada nos jornais coincidiu com a massificação da música, ocorrida a partir dos anos 1960. Antes de 1960, vivíamos no tempo das rádios, cujos programas principais eram as radionovelas e os programas de música. Tínhamos a Rádio Tupi e a Gaúcha, aqui em Porto Alegre. Havia orquestras dentro das rádios, grupos regionais que tocavam samba, outros grupos especializados em tango e bolero etc. As duas rádios de Porto Alegre tinham conjuntos deste tipo, assim como as rádios de São Paulo e do Rio de Janeiro. Aquela era a época de Orlando Silva, Francisco Alves, Ângela Maria, que ficou conhecida como a época de ouro do rádio. No final dos anos 1950, surge a bossa nova. Quando aparece esse novo estilo, a época de ouro do rádio está chegando ao fim. Esse momento coincide com a ascensão da televisão, que chega ao Brasil em 1949 e, em Porto Alegre, em 1959. A bossa nova nasce em 1957. Em São Paulo, naquela época, a televisão já começava mudar a importância das mídias, já que o rádio perdeu espaço. Antes, o rádio lançava todos os cantores, todas as estrelas. As revistas que falavam de música, na época de ouro do rádio, tinham como objetivo promover os artistas, não analisar o que eles faziam. Assim, é mínimo o material crítico que se encontra, para pesquisa, sobre esse período musical brasileiro. Não são muitos os escritores que escreveram profundamente sobre o assunto. Para ser uma época tão rica, existe muito pouco material a respeito. No final dos anos 1950, surge a bossa nova. No seu auge, ela era quase um gueto, bem fechada. Só se expandiu, tornando-se conhecida, após alguns anos. O famoso concerto no Carnegie Hall, que tornou a bossa nova famosa no mundo inteiro, ocorreu em 1962. E em 1967, já vinha surgindo outra geração de artistas e a era dos festivais. A bossa nova ficou imprensada entre o fim da era do rádio e o início da era dos festivais na televisão. Os artistas da bossa nova não viveram a explosão da televisão no Brasil. Mas artistas como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento,

Paulinho da Viola, Elis Regina, Nara Leão, que começaram a surgir de meados dos anos 1960 para frente, esses viveram. É com a popularização da MPB, ajudada pela televisão, que aparece a necessidade dos jornais de cobrir esse tipo de música. Era preciso pessoas analisando e comentando o que se fazia. Nessa época, os jovens começam a se interessar por esse tipo de música. Os jornalistas entravam nos veículos querendo cobrir música. Eu fui um exemplo. A mesma geração jovem que havia no Rio de Janeiro e em São Paulo, havia em Porto Alegre. Eu me criei junto com os músicos. Gostava de ler jornais de São Paulo, lia Ezequiel Neves, Maurício Kubrusly, Dirceu Soares, Tárík de Souza, Ana Maria Bahiana, Sérgio Cabral, entre outros. Foi esta a turma que começou a escrever com vigor sobre música. E não só sobre a música que se fazia no Brasil, pois foi nos anos 1960 que surgiram The Beatles, Bob Dylan, e uma infinidade de outras bandas. Estes artistas continuam influenciando a garotada que faz música ainda hoje. Todas essas questões serviram como um fermento forte para nós jornalistas que não viramos músicos. Dizem que o crítico é um músico frustrado. Existem jornalistas que tocam, mas que preferiram não enveredar na carreira musical. Antes de trabalhar na Zero Hora, trabalhei num jornal dirigido a professores universitários. Nesse jornal, eu escrevia sobre artistas que vinham a Porto Alegre, como Os Mutantes, Gal Costa, Tom Zé. Quando comecei a trabalhar na Zero Hora, havia um jornalista na Folha da Tarde que escrevia uma coluna chamada Som e Imagem. Ele escrevia, diariamente, uma página inteira só de música. Logo em seguida, apareceu o Ney Gastal, que escrevia todos os dias no Correio do Povo, também só sobre música. Depois, na Folha da Manhã, havia o Eduardo San Martin, depois a Maria Wagner, que hoje está no Jornal do Comércio. Todos os quatro grandes jornais de Porto Alegre, Zero Hora, Folha da Tarde, Folha da Manhã e Correio do Povo, tinham jornalistas especializados em música. Isso não existia antes nos jornais. Não aconteciam grandes shows em Porto Alegre antes de 1960, apenas um ou outro. Até vinham shows de fora, na época do rádio, pois havia os programas de auditório semanais, como o programa Maurício Sobrinho. Toda semana eles traziam artistas do Rio de Janeiro ou de São Paulo para cantarem nesses programas. Artistas mais consagrados faziam shows em clubes ou bailes. A partir do final dos anos 1960, isso mudou. O Teatro Renascença foi o primeiro teatro municipal de Porto Alegre, inaugurado em meados da década de 1960. Naquela época, só existia o Teatro São Pedro e o Teatro Leopoldina, também inaugurado em meados da década de 1960, que depois virou o teatro da Ospa. Naquela época, o Teatro São Pedro já estava decadente e logo em seguida fecharia as portas. Ficaria em reforma por muitos anos. No fim dos anos 1960, começam a vir os grandes shows. Outra mudança foi a nova mentalidade das rádios. A rádio Continental foi a primeira rádio de Porto Alegre a adotar um perfil FM. Na realidade, era uma AM com perfil de FM, pois tocava música jovem. Antes disso as rádios tinham todos os perfis, tocavam todos os tipos de música. Música regionalista, sucessos nacionais, havia a hora do rock, a hora da brotolândia, até música erudita. Entretanto, a Continental começa a ter audiência e o perfil FM começa a se expandir. Não havia, antes dos anos 1970, empresas de som em Porto Alegre. Havia aquelas que faziam som para bailes, mas que não eram especializadas em grandes shows. Com os primeiros shows nacionais que vieram para Porto Alegre, foi necessário trazer equipamento de São Paulo. Gilberto Gil veio em 1972 fazer show em Porto Alegre, quando ele voltou do exílio, divulgando o disco 2222. Esse foi o primeiro disco que eu comentei no jornal. Ele tocou no Teatro Leopoldina. Pela primeira vez começaram a vir os grandes artistas nacionais e

artistas de fora porque surgiram condições técnicas para a realização dos espetáculos. Hoje em dia existem dezenas de empresas especializadas em som e luz no Rio Grande do Sul, cada cidade tem a sua. Mas nem sempre foi assim. Enfim, todo esse florescimento musical refletiu na cobertura ampla que os jornais começaram a fazer sobre a música popular.

Guilherme: Quando houve a decadência deste tipo de cobertura jornalística?

Juarez: Aos poucos, essa prática foi sendo abandonada. Até o momento em que trabalhei na Zero Hora, procurei manter esse tipo de cobertura. Mas, depois que saí de lá, por razões pessoais, o jornal parou de fazer. Após me aposentar, fui convidado a escrever uma coluna no Jornal ABC Domingo, de Novo Hamburgo. Alimentei minha discoteca pessoal por muito tempo. Não queria deixar ela muito defasada. Dediquei cinco por cento da minha atenção à música internacional e concentrei os outros noventa e cinco por cento à música gaúcha e brasileira. Um pouco de música latina também, da Argentina, Uruguai e Chile. Quando fui para o Jornal ABC Domingo, parei de comentar shows e passei a comentar só discos, além das entrevistas que eventualmente fazia. Comentei discos do Papas da Língua, Nelson Coelho de Castro, Vitor Ramil, enfim, de muitos outros artistas. Na Aplauso, aproveitei para fazer matérias mais extensas, sempre com o enfoque sobre a cena local. A Zero Hora abandonou o enfoque sobre o “local”, não existe mais constância e metodologia a esse respeito. Muitas vezes, eles veiculam uma matéria com um artista e o leitor não fica sabendo o motivo pelo qual aquele músico foi escolhido e não outro. Por exemplo, a Zero Hora vive mostrando o Vitor Ramil, que faz qualquer coisa e ganha espaço, enquanto o Nelson Coelho de Castro faz dez coisas e não ganha espaço nenhum. O Vitor Ramil vai tocar Cacimbinhas, sai uma matéria na Zero Hora. O Nelson Coelho de Castro faz uma turnê nacional, a Zero Hora não fala nada. O Vitor Ramil e o Nei Lisboa têm toda a justiça de serem destacados, pois são excelentes artistas, mas acredito que haja dois pesos e duas medidas. Quando eu trabalhava na Zero Hora, procurava valorizar o acontecimento local. O caderno que hoje virou o Donna tinha na capa sempre gente daqui. Se havia uma exigência para mostrar algo relacionado à moda, eu pegava uma artista ou modelo gaúcha. Hoje não existe valorização do “star system local”, digamos assim. No Rio de Janeiro, os artistas são mais estimados. Na minha época era legal alimentar o nosso “star system”. Hoje é muito raro isso acontecer, aparece uma coisa aqui, outra ali, nada sistemático. A partir do final dos anos 1980, houve uma mudança forte na questão do marketing das grandes empresas, que começaram a exercer pressão sobre a venda de produtos mundiais de massa. Isso continua até hoje. Veja o que a Zero Hora está fazendo com relação ao Justin Bieber nessas últimas três semanas. Todos os dias saem matérias no jornal sobre ele. Por quê? Porque a RBS precisa vender ingressos para o show. Isso é uma coisa que não tem lógica, é um descrédito para o jornal. O que eles tinham que vender de ingressos, já venderam. A Zero Hora fica inventando pautas sobre o Justin Bieber, criando matérias que vão muito além da importância real do músico. Chega a primeira edição no Brasil, em inglês, do novo livro do Harry Potter, a Zero Hora lança uma matéria grande. Por quê? Porque existe essa pressão externa que comentei. No que diz respeito à música, com a crise das gravadoras a pressão diminuiu um pouco. Antigamente, o Caetano Veloso lançava um disco e as gravadoras logo levavam os jornalistas para o Rio de Janeiro e para São Paulo, com mordomias, para acompanhar o

lançamento. No dia seguinte, saíam matérias sobre o Caetano Veloso em todos os jornais do Brasil. O Sérgio Augusto, que para mim é o principal jornalista cultural do país, fala justamente sobre isso. Antigamente, o objetivo dos jornais era alcançar a exclusividade. Eles procuravam um assunto que tinham certeza que nenhum outro veículo iria abordar. Hoje, o “diferencial” é fazer tudo igual. O Sérgio Augusto comenta sobre os jornais atuais: “Leu um, leu todos”. Quando eu estava na Zero Hora, fazia, quase todos os domingos, entrevistas de duas páginas com músicos brasileiros. Eram entrevistas extensas, com perguntas e respostas. Entrevistei todos os grandes músicos brasileiros, com exceção do João Gilberto e do Vinícius de Moraes, costume dizer. Entrevistei Elis Regina, Rita Lee, Raul Seixas, Ângela Maria, Ney Matogrosso, Dick Farney, Eduardo Araújo e muitos outros. Parei de fazer essas entrevistas quando saí da Zero Hora. Pretendo reunir esse material em livro, no futuro. Tenho textos para três ou quatro livros, mas ainda não tenho previsão para lançá-los. A Zero Hora não faz mais esse tipo de jornalismo. Raramente aparecem entrevistas longas, nem lembro quando li a última. Os grandes artistas brasileiros não falam. O público não sabe o que eles estão pensando. Muitos artistas não dão entrevistas porque se tornaram inacessíveis, como Chico Buarque ou Caetano Veloso. Recentemente, entrevistei o Marcelo Camelo para o Jornal ABC Domingo, foi uma entrevista grande, aprofundada. Mas esse tipo de entrevista não existe mais no jornalismo impresso. De vez em quando encontramos alguma coisa na revista Bravo! ou na Caros Amigos, mas na grande imprensa isso sumiu. Desapareceu como método, como algo constante.

Guilherme: A crise nas gravadoras diminuiu a pressão externa exercida sobre os jornais?

Juarez: Acredito que a pressão das gravadoras diminuiu um pouco, comparando-se com o que havia antes. A MPB que se faz hoje é praticamente invisível, já que não toca nas rádios, não aparece na televisão, não é noticiada nos jornais. Cansamos de ver nos jornais uma matéria de página inteira sobre bandas estrangeiras, matérias do tipo “a banda mais importante do mundo nos dias de hoje”. A Zero Hora cansa de fazer matérias como essa, assim como os outros jornais. Eles frequentemente dão matérias requeentadas de outros veículos ao invés de produzirem matérias sobre artistas gaúchos. A MPB que se faz hoje é a música que vai se manter, a que vai continuar. Porém, ela não recebe nenhuma atenção dos veículos de comunicação. O sertanejo universitário, bandas de pagode como Exaltasamba ou Pura Malícia, as bandas de axé, esse tipo de música não vai se manter por muito mais tempo. É óbvio que não vai. Hoje esses estilos são dominantes, mas outros tipos de músicas virão em seguida para substituí-los. Sempre foi assim. O que antes era música das classes mais populares, hoje atingiu todas as classes. Em Porto Alegre existe uma casa noturna, a Farm’s, que é um local da moda, de ricos, que só toca música sertaneja. Se passarmos por uma casa luxuosa em Atlântida, vamos ver que há um “pagodão” tocando no fundo. Não é preconceito meu, só acho que esse tipo de música é de baixa qualidade, não acrescenta nada. Entretanto, essa é a música que toca nas rádios. A única rádio que toca MPB em Porto Alegre é a Cultura FM, que tem baixíssima audiência. O resto das rádios toca rock ou pop. A grande maioria toca pagode, axé e música sertaneja.

Guilherme: O predomínio da música de baixa qualidade na sociedade se reflete na cobertura musical realizada pelos jornais?

Juarez: Não vamos encontrar muito espaço para o sertanejo na Zero Hora, a não ser haja uma matéria sobre o fenômeno atual da música sertaneja. Não há um acompanhamento dos jornais sobre esse tipo de música. Contudo, nos programas de televisão, o predomínio é exatamente do sertanejo, do axé, do pagode e do funk. Pode-se dizer que o que toca na televisão é quase cem por cento esse tipo de música, a não ser em programas como o do Serginho Groisman, que vai ao ar às duas horas da madrugada e ninguém assiste. É esse o tipo de música que predomina nas rádios também. Existe ainda a música gospel, dos evangélicos, que vende milhões de CDs e leva milhares de pessoas aos shows. Essa música não está presente nos jornais nem na televisão. Pode-se dizer que também é uma música quase invisível para a grande imprensa e, no entanto, tem uma vendagem espantosa. Outro dia passei no Anfiteatro Pôr-do-Sol e havia 50 mil pessoas ali reunidas, assistindo a um show de música gospel. Eles têm astros, há quatro ou cinco cantoras que são endeusadas no meio, e ninguém sabe disso.

Guilherme: Como você encara o relacionamento entre jornalistas e artistas? A amizade entre ambos pode interferir no trabalho do jornalista?

Juarez: Ao longo da minha carreira, nunca fui um comentarista destrutivo, mas também nunca deixei de dizer o que pensava, com medo de ferir alguém. Sempre tive um jeito certo de dizer as coisas, apontando aquilo que poderia ser melhor. Nunca disse algo do tipo “isso é uma droga” ou “esse cara não poderia estar no palco, deveria se aposentar”. Sempre existe críticos assim, que querem aparecer mais que os artistas. Quando entrei na Zero Hora, vi a cena musical de Porto Alegre crescer comigo. Eu era novo e os músicos estavam surgindo. Sentia-me como um deles, eu era um da turma da música dentro do jornal. Eu era um representante, não um antagonista dos músicos. Ia aos ensaios das bandas, dos Almôndegas, do Beбето Alves, do Nelson Coelho de Castro. Produzi um disco com eles, *Paralelo 30*, em 1979. Quando os grandes artistas brasileiros vinham a Porto Alegre, eu ficava duas ou três horas conversando com eles. Queria que eles me revelassem o que estavam sentindo do mundo, da vida, da música, do Brasil, queria que eles se desnudassem. Fiz várias entrevistas com a Elis Regina, com o Gilberto Gil. Em certo momento, fiz uma entrevista com o Gilberto Gil que não pôde ser publicada no jornal, de tão exotérica e filosófica que ficou. Depois de tantas entrevistas com ele, nós discutíamos as preocupações que tínhamos na época, o carma, o pensamento hippie, a filosofia “paz e amor”. A geração do Gilberto Gil não fazia a música pela música, era uma arte que apresentava conteúdos. Vivíamos na ditadura. Sempre fui a favor dos artistas, até hoje sou assim. Nunca deixei de dizer coisas que eu acho que preciso dizer, mas, por exemplo, se eu escutar um disco e não gostar, não falo dele na minha coluna. É claro que as minhas escolhas estão ligadas ao meu gosto pessoal. Há quarenta anos ouço música profissionalmente, sei quando a música “bate” ou não. O disco da cantora Flora Almeida, por exemplo. Fazia tempo que ela não gravava. Lançou um disco no ano passado. Ouvi o disco e vi que os arranjos, que foram feitos por um tecladista, me desagradaram muito. Eram aqueles arranjos padronizados de cordas sintetizadas, gosmentos, adocicados. Eu precisava falar do disco da Flora na minha coluna, mas não podia deixar de mencionar este defeito.

Então escrevi na coluna que o disco apresentava boas composições, que a Flora estava cantando muito bem, mas que os arranjos estragavam muitas coisas boas. Duas ou três pessoas não gostaram do meu comentário e me enviaram emails me criticando, mas o Arthur de Faria me mandou um email dizendo que também havia se sentido desconfortável ouvindo os arranjos. Os leitores nunca vão ver eu comentando um disco que não gosto, por exemplo um álbum do Victor e Leo. Não comento Ivete Sangalo, a não ser que ela faça algo de qualidade. Não falo de Exaltasamba, a não ser se for devido a uma ocasião especial. O último disco deles, o disco de despedida, saiu em CD, DVD, Blue Ray e LP. Considero isso um fenômeno, então resolvi escrever sobre o disco. Não comento um álbum que não gosto porque assim perco o espaço que poderia ser aproveitado para falar de um disco que gosto. Não há espaço para falar de tudo que me enviam. De trinta discos que recebo por mês, consigo comentar vinte. A seleção que realizo é assim: se eu gosto, comento. Não recebo discos de grandes gravadoras, apenas de gravadoras independentes. A maior delas é a Biscoito Fino, que não chega a ser uma grande gravadora, apesar de ser a principal hoje no Brasil.

Guilherme: Em sua opinião, o jornalista cultural exerce o papel de educador do público?

Juarez: Recebo bastante *feedback* de leitores que me escrevem dizendo que me acompanham, que comprem os discos que eu comento e que não se arrependem. O meu papel como jornalista é dar uma opinião seletiva. O leitor pode me seguir ou não. Se ele tiver um gosto parecido com o meu, não vai se arrepender caso compre os discos que eu sugiro. Indico três ou quatro discos por semana. Sempre defendi que a informação precisa ser passada adiante. O jornalista não pode deixar de informar que em tal dia vai acontecer tal show e falar sobre como é esse show. O jornalista não pode censurar as informações, ele tem a obrigação ética de passar adiante o que lhe chega.

Guilherme: Como deve ser a formação do jornalista que sonha em trabalhar com música?

Juarez: O ideal seria que esse jornalista, além de estudar jornalismo na faculdade, pudesse cursar disciplinas específicas da área musical, como história da música e aspectos técnicos básicos. Seria bom que ele soubesse ler partituras. Dos jornalistas que escrevem sobre música popular, são poucos os que possuem esse tipo de formação. Seria interessante se houvesse mais profissionais desse tipo. O Arthur de Faria, por exemplo, daria um excelente crítico de música, pois estudou música e jornalismo e agora está fazendo um mestrado em letras. No entanto, ele não trabalha como crítico. Às vezes a Zero Hora publica algum texto dele como *freelancer*. Mas o Arthur poderia estar trabalhando em algum jornal, escrevendo sobre música. Se a Zero Hora fosse esperta, contrataria ele. Mas acho que ele dá mais importância à carreira de músico do que a de jornalista. Penso que ele não se adaptaria à disciplina forçada de uma redação. Se eu tivesse a consciência que tenho hoje, teria estudado música nos anos 1960 ou 1970. Porém, eu estava tão envolvido com o jornalismo que deixei isso passar.

Guilherme: Depois de graduado, como deve ser o aperfeiçoamento do jornalista que trabalha com música?

Juarez: Ele deve estar sempre se atualizando, lendo e ouvindo música. O que eu faço, todos dias, tem a ver com música. Vou a shows, ouço música, escrevo sobre música, leio o que sai nos jornais ou na internet sobre música etc.

Guilherme: O leitor que gosta de matérias aprofundadas sobre música não encontra mais esse tipo de texto nos jornais. Onde ele deve buscar esse tipo material agora?

Juarez: Uma opção são revistas nacionais e internacionais sobre música. O ouvinte atual está muito segmentado, e o ouvinte que gosta de tudo é cada vez mais raro. A garotada, hoje, vai para o nativismo e isso vira uma espécie de religião para eles, ou segue uma das inúmeras subdivisões do rock, e assim por diante. Encontrar pessoas que escutem de tudo, por vontade própria, é algo cada vez mais incomum. Não sei se o mundo caminha para a segmentação musical extrema ou para a universalização da música. Enfim, cada estilo possui suas revistas especializadas, seus sites especializados. A internet é o maior labirinto da história da humanidade, mas quem sabe onde quer chegar, encontra aquilo que procura. O heavy metal, por exemplo. Existem inúmeras revistas sobre heavy metal nas bancas. Se o ouvinte quiser se especializar em determinado estilo, existem revistas que podem lhe auxiliar. Quase todas as publicações apresentam uma versão online também. Não existem mais revistas generalistas sobre música. Talvez a Rolling Stone seja o tipo de revista que menos se aproxima do perfil das revistas especializadas. Na Rolling Stone encontramos MPB, rock etc., acho que é a revista de informação generalista mais interessante que existe hoje no Brasil. Todo mês ela apresenta resenhas de cinquenta ou sessenta discos. Há informação sobre o que ocorre no Brasil. Também considero a Bravo! uma boa revista. Mas existem coisas que o leitor só vai encontrar na internet. Para a música erudita, não existem publicações. A Aplauso está atravessando graves problemas, pois só circula quando consegue recursos com a lei de incentivo à cultura. O último número da Aplauso saiu em julho e não há perspectiva para o lançamento do próximo, pois eles dependem de patrocinadores. A Gerdau, a Braskem e a Refap são empresas que apóiam a revista. Porém, a Aplauso é o espaço que teríamos para a cobertura cultural do que ocorre no Rio Grande do Sul. Parece que fechar uma revista com mais de dez anos de vida e nada é a mesma coisa. Ninguém fala nada sobre a situação da Aplauso, ninguém se manifesta. As autoridades municipais, estaduais, federais não estão nem aí.

ANEXO A – CRÔNICAS DE CELSO LOUREIRO CHAVES³⁹

Um presente bem macabro

Por esses dias me surpreendi pensando em Édipo e sua estranha família. É que frequentemente volto a *Édipo Rei*, para mim a melhor de todas as obras de Stravinsky. Qual *Sagração da Primavera*, qual nada! O que prende minha atenção é o austero oratório latino no qual Stravinsky cerimonializou Sófocles, petrificando-o. Não há muita coisa em música sobre Édipo. Nos últimos oitenta anos, acho que só aconteceram Édipo, ara ópera do romeno George Enescu, e esse oratório de Stravinsky, representação estática e abreviadíssima da tragédia grega. A tragédia grega vista de um avião, dizia Jean Cocteau, autor do libreto. Uma boa chance para visitar os figurinos helênicos, diria Coco Chanel, financiadora da empreitada. Uma oportunidade para mostrar um certo sentimento de “despauamento”, diria Stravinsky, o auto-exilado pós-revolucionário.

Corria o ano de 1927, hora de celebrar os vinte anos da existência dos Balés Russos de Serguei Diaghilev, o empresário russo que transformara um grupo de balé apenas exótico na grande atração das primaveras parisienses. Em sucessivas temporadas, não apenas o público parisiense se deixou fascinar pelos “balés russos”. Até Mário de Andrade, na *Paulicéia desvairada*, encontrou um lugar para celebrar o grupo: “São Paulo é um palco de bailados russos. Mas o Nijinsky sou eu!” Pois de tão coloridos, os Balé Russos deverão ter sido surpreendidos pela estranha homenagem de Stravinsky. Um presente de aniversário que era um verdadeiro presente grego: “Um presente bem macabro”, teria dito o indignado Diaghilev, ao ser confrontado com a austeridade e a temática do oratório de Stravinsky. A parceria de Stravinsky com Jean Cocteau deveria ter sido diferente. Mas, ah!, as viagens de trem! Numa delas, Stravinsky leu uma biografia de São Francisco de Assis e descobriu que o santo assinalava o seu próprio “despauamento” com diferentes idiomas. Golpe de morte no Édipo francês pretendido por Cocteau. Tudo foi traduzido para o latim, para conferir ao oratório um caráter cerimonial quase proibitivo. Do francês, sobrou apenas a breve narração que conecta os vários episódios. Stravinsky queria mesmo que o público não entendesse o texto. Que se distanciasse dos eventos. Que não se compadecesse de Édipo e seu destino de desvendar mistérios sem cuidar das consequências.

Assim é o *Édipo Rei* de Stravinsky, Uma súplica de Sófocles – os seus “melhores momentos” (e isto é possível numa tragédia grega?) destilados em latim e colocados em música com pendores de paródia. Jocasta canta sua ária como se fosse um lento fox-trot. Édipo descobre sua origem ao som de uma barcarola. O coro anuncia o desenlace da tragédia numa tarantela desenfreada. São tantas as contradições que, no fim das contas, é tudo um fascínio só. Tudo é simulação em *Édipo Rei*, mas tudo é também emoção. Tudo é sorriso nas justaposições do latim com uns clarinetes meio canalhas. Mas tudo é arrepio na espinha e eriçar de cabelos quando o coro entoa, bem ao final da peça: “Ekke! Regem Oedipoda, foedissimum monstrum monstrat!” (“Vejam o rei Édipo, monstro dos mais imundos”).

³⁹ Crônicas retiradas do livro *Memórias do pierrô lunar e outras histórias musicais* de Celso Loureiro Chaves.

Por tudo isto, ouço em *Édipo Rei* a grande obra de Stravinsky. Raramente ele foi tão radical quanto nestas suas superposições absurdas, nesta sua paródia de Sófocles, cerimônia pétrea na qual os personagens nada fazem. Apenas aparecem e desaparecem, como almas penadas de uma história tétrica que nunca terá fim.

Poeta do silêncio

Quando se pensava que Olivier Messiaen já tinha dito tudo o que havia para ser dito sobre cristianismo e música, veio Arvo Pärt para mostrar que não, o assunto não estava esgotado. À diferença de Messiaen, que utilizava uma exuberância musical instrumental quase descontrolada para pintar sua devoção musical, Arvo Pärt utiliza o nada. Ele é o poeta do silêncio. Ouçamos a sua *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem* (assim mesmo, em latim!). O que dizer de uma obra em que até a duração das pausas é controlada pela pontuação da narrativa evangélica? Como reagir diante de uma obra para vozes e instrumentos na qual os instrumentos estão enterrados numa planície descampada de onde só escapam os sons vocais, onde o que se ouve – o que se deve ouvir acima de tudo – é a palavra? Quem é esse Arvo Pärt, extraterrestre caído aqui por força do acaso do século errado?

Arvo Pärt é o exemplo mais bem acabado do percurso das vanguardas musicais nestes últimos cinquenta anos. Pasmem quem o conhece só de hoje. Também Pärt começou a carreira composicional como serialista seguidor de Arnold Schoenberg. Também ele, como Prokofiev e Shostakovich antes dele, foi denunciado pelo Congresso dos Compositores Soviéticos como compositor desajustado e perigosamente transgressor. Coincidência que sua primeira obra se chamasse *Necrológio*, tão simplesmente? Esgotou-se o serialismo, esgotou-se a vanguarda para Arvo Pärt. Desfizeram-se os regimes. Amoleceram-se as instituições. Quando Pärt ressurgiu para a música soviética em 1976, já era um pouco o Pärt que ainda reconhecemos hoje. Religiosamente despido de toda vaidade sonora, pesquisador incansável do nada em música, formulador de uma estética separada da vanguarda como se por código genético. De luterano ele se tinha transformado em ortodoxo russo. De serialista ele se tinha metamorfoseado em místico.

A estética, versão anos 1970, de Arvo Pärt, auditivamente simples, sonoramente amigável, veio com nome complicado e formulação rigorosa. A *tintinabulação*, como Pärt chamou o seu idioma, vem, em imagem poética, da ressonância que fica no ar ao final de um tocar de sinos. Em formulação teórica, a *tintinabulação* é música feita a partir de um simples contraponto a duas vozes, uma voz procurando a outra, guiadas as duas pela busca da consonância, gravitando em torno dos acordes de três sons e da escala diatônica – as teclas brancas do piano, para deixar as coisas mais simples. É com esse material de embaraçosa simplicidade que Arvo Pärt vem construindo sua obra, partindo de uma miniatura para piano, *Para Alina* de 1976, para chegar ao grande painel coral, autoproclamado “história da civilização”, ...o qual era filho de..., já neste século.

No seu percurso pela simplicidade, Arvo Pärt conseguiu alguns feitos irrepetíveis. As atmosferas hipnóticas e místicas, ou místicas e hipnóticas, do seu mundo sonoro indicam a Manfred Eicher, da gravadora ECM, a mesma que foi de Keith Jarrett e Pat Metheny, a necessidade de criar uma subgravadora só para Pärt. Logo estava criada a ECM New Series, que se tem dedicado a registrar toda e qualquer nova obra de Pärt, levando de arrasto algumas outras descobertas, entre as quais o alemão Heinrich Goebbels e o francês Perotinus. Sim, aquele mesmo Perotinus dos tempos da construção da Catedral de Notre-Dame lá no século XIII. Outro feito de Pärt foi tornar-se um compositor multiplamente gravado, um dos

únicos das últimas décadas a ter registros e mais registros de obras, com diferentes intérpretes de várias tendências e nacionalidades.

Para conhecer Arvo Pärt, talvez o melhor seja mesmo buscar o mais austero, o mais radical, o mais mínimo, o mais místico. Não se precisa ir mais longe do que a *Paixão segundo São João*, autêntico Arvo Pärt dos anos 1980. *Fratres*, dos anos 1970 e em várias versões, é outro bom exemplo da *tintinabulação*, pois o método de composição se revela tão sólido que uma única peça permite diferentes encarnações instrumentais, sem perder uma semicolcheia sequer de sua integridade estrutural. As peças corais também são obrigatórias. O *Kanon Pokajanen* vai encontrar Pärt em excelente forma nos anos 1990. E já que naquela década ele parece ter cansado um pouco da música coral (só compositores ingleses aguentam grupos corais por muito tempo), é útil conhecer o que ele tem a dizer sobre a orquestra de cordas. Neste caso, *Oriente & Ocidente*, inaugurando o século XXI com serenidade mística, é aposta certa. Desde a extinção da União Soviética, Arvo Pärt se tornou músico nacional da Estônia. De alguma forma, no entanto, Pärt parece transcender nacionalidades e, da posição privilegiada dos seus mais de setenta anos e com seu silêncio fora de tempo, estabeleceu-se como um dos compositores mais influentes da Europa politicamente reorganizada.

ANEXO B – CRÍTICAS DE ARTHUR NESTROVSKI⁴⁰

Yo-Yo Ma/ Kathryn Stott

Sala São Paulo, 18.6.07

Foram só dois bis – um “Prelúdio” de Gershwin (1898-1937) e “O Cisne” de Saint-Saens (1835-1921) –, mas àquela altura, se tivessem tocado 20, a plateia não arredava dali. E não era para menos: superaguardado, hipermediatizado, o concerto do violoncelista Yo-Yo Ma, acompanhado pela pianista Kathryn Stott, transformou logo em pó todo o *hype* da antecipação, consumido na hora pela força da música.

Não é fácil entender porque alguns músicos têm isso, enquanto tantos outros não têm. O apelo público é uma combinação sem receita de talento, inteligência, senso de oportunidade, sorte, investimento, personalidade. Nem sempre a música resiste a seu sucesso. Mas, com Yo-Yo Ma, tudo parece natural e justo, como soa justo e natural tudo o que ele faz com seu instrumento.

A impressão final, depois de Schubert (1797-1828), depois de Shostakovich (1906-75), depois de César Franck (1822-90), é a de um artista que sabe se levar até onde pode – mais do que pode a maioria –, sem que isso passe, em momento algum, por exibição. É um músico de grande intensidade, fabricando sentidos a cada compasso, jamais desatento ou distante. Está dentro da música do começo ao fim; e o caminho de cada peça vira também um caminho emocional, vivido por quem toca e por quem escuta.

Mesmo as duas peças menores do programa, dois agradados para a turnê latino-americana, primeiro o *Grand Tango* de Piazzolla (1921-92) e depois “Bodas de Prata/ Quatro Cantos”, de Egberto Gismonti (1944), que Yo-Yo Ma gravou no CD *Obrigado, Brazil*, cresceram nessa companhia e sobreviveram à vizinhança. Artes também da pianista inglesa, que tem dedos e imaginação, sem ofuscar o carisma do parceiro.

Os dois respiram juntos e vão modelando circunstâncias musicais, que passam de uma a outra em transições sutis. Isso foi verdade na variadíssima, irônica *Sonata* de Shostakovich, e não menos verdade na famosa *Sonata* de Franck (transcrição para violoncelo do original para violino). Foi verdade, aliás, desde o começo, com a *Arpeggione* de Schubert; ou, para ser exato, desde antes do começo, com a não identificada fantasia oriental (com tema quase schubertiano) que Yo-Yo Ma atacou no violoncelo solo, como prelúdio.

Pensado em retrospecto, o programa parecia mais coerente ainda, uma linda noite de música, sem um traço de preguiça, nem de pretensão. Quem faz música assim sempre ensina a ir além da música. Quem vai além, pode voltar a ela, agradecido e feliz.

21.6.07

⁴⁰ Críticas retiradas do livro *Outras notas musicais* de Arthur Nestrovski.

Quarteto Arditti

Sesc Vila Mariana, 12.9.07

A essa altura, Ligeti (1923-2006) e Xenakis (1922-2001) são clássicos. O que não quer dizer que sejam muito tocados; e a chance de escutar dois quartetos de cordas de compositores desse porte, interpretados por um grupo do porte do Quarteto Arditti, não era de se perder por nada. Tanto melhor que o programa de anteontem, fechando a programação do Festival Música Nova, ainda trazia outras obras bem recentes, incluindo a música de dois brasileiros, Felipe Lara (1979) e Alexandre Lunsqui (1969).

O Quarteto Arditti existe desde 1974, com várias escalações, mas dedicado sempre e exclusivamente à música contemporânea. Já gravou mais de 150 discos e ganhou muitos prêmios. Toca música de vanguarda como se fosse Schubert – e não seria ótimo se outros quartetos tocassem Schubert como se fosse vanguarda? Em espírito, se não na forma, todos os compositores são vanguarda, antes de virar história.

É verdade que a “vanguarda” há muito deixou de ter esse papel explícito de “militância” (para ficar no vocabulário marcial). Mas o espírito permanece vivo, como se viu ao longo de mais um Festival Música Nova, há 42 anos sob direção artística de Gilberto Mendes e de um tempo para cá sob a heroica direção executiva de Lorenzo Mammi (em São Paulo) e Luiz Petri (Santos).

Quarta-feira, no Sesc Vila Mariana, o Arditti tocou dois quartetos de compositores ingleses: o relativamente pouco conhecido James Clarke (1957) e o quase notório Brian Ferneyhough (1943). O primeiro trabalha com massas sonoras contínuas, que vão se alterando por dentro, com ritmos imprevisíveis, num espaço harmônico intensamente árido. Já Ferneyhough, grão-mestre da Nova Complexidade, vem se mostrando cada vez mais aberto para uma dimensão particular de lirismo, nem registro em que a música parece a ponto de se despedir de si. O *Quarteto* nº 5, de 2006, termina já do lado de lá, observando rastros do que restou.

Corde Vocale, do sorocabano Felipe Lara, foi composto no ano retrasado. As “cordas vocais” do título são metáforas para as vocalizantes cordas do quarteto, que se comunicam irregular e contrapuntisticamente, numa nebulosa sonora. Doutorando em composição na Universidade de Nova York, sob orientação de Mario Davidovsky e Tristan Murail, Lara escreve num idioma que conversa com a eletroacústica e a música espectral.

Outro nome de ponta da jovem geração brasileira, o paulistano Alexandre Lunsqui também está em Nova York, fazendo doutorado na Universidade de Columbia. Estudou, entre outros, com Murail e Ferneyhough. Sua peça *Mobile.Mutatio* estreou pelas melhores mãos, nesse concerto. Tudo aqui é sempre interessante: não há um compasso sem ideia, e a seção final, de rarefações, fica na memória de imediato.

Depois disso, ainda vieram o *Quarteto* nº 2 de Ligeti e *Tetras* de Xenakis, tocados com precisão e gana. Ontem À noite o Arditti ainda faria a estréia de um quarteto de Flo Menezes (1962). Música viva na cidade, para delirar e pensar.

14.9.07

Osesp/ Heidi Grant Murphy/ Nathalie Stutzmann
John Neschling

Mahler: Segunda Sinfonia

Sala São Paulo, 6.3.08

Em Mahler (1860-1911) nada se perde, tudo se transforma. Transformação e perda, aliás, são dois grandes temas da *Sinfonia* nº 2, a “Ressurreição”, regida por John Neschling anteontem, na abertura da décima temporada de concertos da Osesp na Sala São Paulo, nove anos depois de ter sido ouvida na inauguração da Sala, em 1999.

A contralto francesa Nathalie Stutzmann foi a grande estrela do palco lotadíssimo de músicos (sem contar os músicos que tocam fora do palco, nas incríveis cinematográficas passagens do último movimento). Ela é cantora mahleriana por excelência: timbre original, intensidade constante, inteligência poética e uma expressividade capaz de dar sentido humano a cada frase. Canta para salvar a vida, canta como se a música fosse muito mais, até, do que o encontro entre verdade e beleza.

Em 2003, Stutzmann esteve em São Paulo cantando Schumann e compositores franceses, no Cultura artística. Voltou em 2005, para fazer a cantata *Alexander Nevsky*, de Prokofiev, com a Osesp. Agora parece ainda maior, justamente quando canta menor, enchendo o auditório sem esforço, sorrindo, nutrida numa dimensão de dentro da música de Mahler. O peito arfando, depois de cantar “Urlicht”, uma quase-canção folclórica transcendentalizada, sugeria mais o custo afetivo de abrir a boca para falar da vida e da morte do que qualquer desgaste físico ou musical.

A seu lado, depois, a aguardada soprano norte-americana Heidi Grant Murphy ficava numa situação difícil, mesmo com a ajuda do estupendo coro (Osesp mais Coral Paulistano), no gigantesco canto do fim.

A arte de Mahler destrói qualquer pretensão de unidade, seja pela forma labiríntica, seja pelos choques entre materiais contraditórios, seja ainda pela dose de ironia que se mistura desafiadoramente ao que há de mais grave. Por implicação, corrói a ideia do mundo real, que ali parece uma máquina desgovernada. Só a força livre da humanidade, nascendo do espírito da música, terá poder agora de dar sentido ao que não tem sentido.

Talvez tudo isso soe muito metafísico; mas só para quem não ouviu a música. Em Mahler, é o que faz diferença. Nalguma medida, é o que a Osesp ainda estava devendo a si mesma, quinta-feira, sem desvalorizar as virtudes evidentes da menina que chega aos 12 anos dessa sua segunda vida (de 1997 para cá) e sem querer implicar com os problemas dos metais, dentro e fora do palco.

Em retrospecto, a música de Mahler engolia as teatralidades do início: Hino Nacional, aliança explícita com o ex-governador (agora candidato a candidato a prefeito) Geraldo Alckmin, presente no camarote, em contraste com o agradecimento protocolar ao governador Serra, ausente. Ironias sobre ironias, para essa Sinfonia da Ressurreição.

Nelson Freire

Cultura Artística, 6.5.08

Nem sempre os concertos dele são assim. O mais comum é que Nelson Freire precise de algumas peças até entrar naquela sua dimensão característica e única, um tempo próprio que configura a música segundo uma outra lei. Mas terça-feira, no Cultura Artística, ele já entrou transfigurado, encantando tudo em que punha a mão.

A começar por Bach (1685-1750), que nunca é um começo qualquer e muito menos nesse programa, tão incomumente construído. Nelson Freire tocou um *Prelúdio Para Órgão*, em sol menor, na transcrição de Ziloti, seguido da *Fantasia Cromática e Fuga*. O primeiro virou um estudo de planos, com o desdramatizado sol grave pulsando nas profundezas enquanto a melodia falava diretamente com Deus, acima do coral interno.

E a *Fantasia*, sem qualquer pretensão de autenticidade barroca, alçou-se a um alucinante improvisado, arpejos chopinianos à procura de um tom, até cravar na fuga seu desejo de ordem. Ainda bem que o pianista esbarrou de leve numas notinhas, para afirmar sua humanidade.

Tocar depois as *Cenas Infantis* de Schumann (1810-56) podia parecer estranho. Mas não era apenas a sequência de tonalidades (sol menor, ré menor, sol maior) que preparava o Schumann: tudo ali respira o ar da polifonia bachiana, de modo direto ou sugerido. A música de Bach é uma das maiores descobertas do século 19 e representou, para compositores como Schumann e Chopin (1810-49), a possibilidade de inventar música em outras bases, depois do acachapante Beethoven (1770-1827).

Do modo como Nelson Freire tocou o terceiro movimento, por exemplo, “Pega-Pega”, era impossível não perceber que os arpejos de Schumann revivem os arpejos de Bach. (O contexto aqui era outro, diferente da sua gravação de 2002). Edo modo como tocou “A Criança Que Pede” ou “Quase Sério Demais” não dava para não ouvir de novo as texturas do *Prelúdio Para Órgão*, só que ainda mais amaciadas.

Do modo como ele tocou, por fim, “O Poeta Fala”, não dava para dizer nada: era o poeta falando, do lado de lá da experiência, convocando 1.100 almas para um silêncio além da música.

A segunda parte do concerto abriu com dois pequenos *Prelúdios*, op. 34, de Shostakovich (1906-75) e o *Poema* op. 32/1 de Scriabin (1872-1915). Três exemplos de onde foi dar o contraponto de Bach, já distante da origem, mas ainda falando a voz do pai. O lindíssimo *Poema* servia de escala também, antes de entrar nas vastidões da *Sonata* nº 3 de Chopin, que Nelson Freire gravou em 2003 e tocou em São Paulo no ano passado, mas agora se fazia ouvir nova, de novo.

O grande assunto ali é Bach; ou melhor, como combinar a polifonia bachiana com as melodias operísticas de começo do século 19, Bellini e Donizetti. A heterofonia (a mesma melodia tocada fora de fase, por mais de uma voz) é uma das soluções mais originais de Chopin nesta sonata, mas está longe de ser a única. Veja-se o “Largo”, uma homenagem à ópera italiana, onde as três camadas, logo depois do começo, compõem uma virtual orquestra acompanhando um dueto. Só que os baixos, agora, ecoavam mais que nunca aqueles baixos bachianos do “Prelúdio”.

Um pequeno enrosco no “Finale” parecia ironia de roteirista, para voltar ao começo de um programa tão indescritivelmente executado. E tanto mais certo que o bis começasse com uma *Mazurca* de Chopin e passasse a uma transcrição (por Myra Hess) do coral da cantata *Jesus Alegria dos Homens*, de Bach. Depois disso, só Villa-Lobos (1887-1959): nosso Bach, que Nelson Freire toca como ninguém, e promete gravar em 2009.

8.5.08

ANEXO C – COLUNA ALDEIA DE JUAREZ FONSECA

JUAREZ FONSECA



ALDEIA

DOMINGO 7.2.2010 JORNAL ABC 21

fonsecas@gruposinos.com.br

Vanguarda sem hora marcada

A assimetria sonora da banda Relógios de Frederico contrasta com a simetria do tempo de gravação: um disco ou outro, exatamente três anos: o primeiro saiu em 2000, o segundo em 2003, o terceiro em 2006 e este quarto, *Céfalo e Esquematim*, no final de 2009. Criada em 1998 por colegas da área de Música do Instituto de Artes da Ufmg, a Relógios de Frederico é uma das formações mais particulares da cena musical porto-alegrense, pois não se parece com nada, faz shows com absoluta irregularidade e não dá facilidades ao público. Assim, a chamada de "banda" denominação normalmente dada a grupo de rock, mas também poderia ser classificada como "ensemble", termo usado no jazz e na música erudita. Outro rótulo poderia ser "coletivo", tão em voga hoje. Sem se preocupar com isso, um de seus mentores, Mateus Mapa, vai por outro caminho e diz que é "um grupo de pesquisa em música".

Tem música clássica, MPB, rock, jazz, folk, música experimental, hip hop, valsas, samba, fidgetes e guitarras, sopranos e sintetizadores, retroguarda e vanguarda, tudo misturado. A cada novo disco, os



RELÓGIOS
a última formação
da banda/ensemble
gaúcha

Relógios põem mais lenha na fogueira. Agora, tratam de avistar logo no título que esquecer a cabeça em busca de definições (ou scaninhos formais) não é a melhor maneira de saborear suas sárias brincadeiras, seus recortes e penetrações para uma trilha sonora da contemporaneidade. Mateus reforça: "Não é um disco com a intenção de ser metido a maluco". O encarte informa que nas nove faixas "há o reaproveitamento direto ou indireto de 67 outras músicas". Na capa e no encarte está uma montagem com fotos de todos estes "parentes" – identifica-los já é um divertis-

sement que encontra Pixinguinha, Beethoven, Jobim, João, Lennon, Chico, Caetano, Herbert, Camelo, Balkauf, Frank Zappa...

Os Relógios são Mateus (voz, flauta, violão), Gilberto Ribeiro Junior (voz, arranjos, guitarras), Rodrigo Boff (sax, flauta), Leonardo Boff (sintetizador), Diego Silveira (percussão), Luciano Zanatta (sax) e Maurício Nader (trompete). Mais de 30 outros músicos participam do CD, como Moyses Lopes, Adolfo Almeida Jr, Vinícius Prates. Mas o centro é Mateus, autor de oito das nove faixas. Mús-

sico tão competente quanto generoso, ele tem participado de vários projetos em Porto Alegre. Aqui se mostra por inteiro como compositor e produtor, apresentando um repertório que encanta pela versatilidade e qualidade. Na faixa *Tercelto Pofofo*, arranjo que cruza valsa finca com scratches do hip hop, ele homenageia o pouco lembrado maestro gaúcho. Em *Arca do Dilúvio*, cruza milonga, atonalismo e Beatles. Em *Lawless Velha ou BMW*, resume os tempos atuais da MPB. Contato: relgiosjr@yahoo.com.br.

zás-trás

VIRGÍNIA CANTA VANZOLINI

Do samba ao rock, a música popular brasileira é o que alimenta a cantora paulista Virgínia Rossi (foto), que estará quarta-feira no Santander Cultural, tendo como convidado o tecladista Geraldo Flach. A bela canta de tudo, man da ver em jazz e blues, mas este show, *Palavra de Paulista*, é dedicado à obra de Paulo Vanzolini, autor das clássicas *Rondeau Volta* por Cima: 19 horas, 10 reais, info: 3387-9500.



TUDO BEM COM A OLELÊ

A gravadora gaúcha Clefé Music festeja boas conquistas. Acaba de ser indicada pelo site ZonaPunk ao prêmio de Melhor de 2009 na categoria "Solo do Ano". E teve quatro de suas contratadas participando do Planeta Atlântida: as rockeiras Tópaz e Dayoukê?, a sambista Zuziara e a sertaneja Caíra & Gustavo. As outras são a premiadíssima Pública, a Sugar Kane e a Comunidade Ninkus. Parabéns, moçada.

LICIAH CHEGA ANTES

Prometido para março, *Signos*, novo disco de Lúcia Helena, terá prévia no show da próxima quinta no Long Play Bar, dentro do Porto Venho Alegre. A grande cantora ganhou inéditas de Sérgio Napp, Jerônimo Jardim, Pery Souza, Juca Novais e, acidentalmente, Hermes Aquino – que há uns 30 anos não tinha novas músicas gravadas. Ela divide a noite com a banda Estardarte do Samba. 21 horas, 15 reais, info: 3028-2122.

NA EUROPA COM GNATTALI

Formado por Paulilina, Artur Elias, Camélio e Cosmas Grienerstein, músicos de porta da música erudita no PMS, o Ensemble Gnattali acabou de embarcar para a Europa. Serão recitais em vários países pelo projeto de mecenato do MinC. O programa mostra o início da música popular brasileira através de compositores como Silva Callado, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, e destaca o gaúcho Rademir Gnattali.

METALICHA E A OPINIÃO

Como fecho a coluna com antecâmara, não pude resistir, domingo passado, o sucesso do show do Metalicha. Mais de 25 mil pessoas participaram de um dos maiores espetáculos de rock já apresentados em Porto Alegre. Apesar de contrateiros como a lama, o Parque Condor mostrou que é um espaço para melhor aproveitado em grandes eventos. O pessoal da Opinião Produtora superou-se, montando tudo em tempo recorde.

Em Movimento

▶ O Amazém Sar/Lou, em São Leopoldo, será o palco do primeiro show de Jupiter Macê este ano. Dia 26 de fevereiro, info: 3568-8899.

▶ Jupiter promete duas ou três músicas inéditas. Nos teclados da banda está o legendário Astronauta Pílgim, também radicado em São Paulo.

▶ Vozê já se ligou nas rodas de samba do ringue do Boteco do Paulista, no fim (ou início) da Rua Riachuelo, em frente à Usina do Gasômetro, às 17 horas?

▶ É bem legal o samba de Carolina, Candelária, Nelson Cavaguiho, Paulinho da Viola e tal, e as promoções do Instituto Brasileiro das para o Carnaval.

▶ O Focus, celebre grupo holandês de rock progressivo, vai se apresentar no Teatro GIEE, em Porto Alegre, no dia 7 de março. Info: 3231-4142.

▶ A frente do Focus estão o excelente tecladista Thijs van Leer. Da formação original também resta o baterista Pierre van der Linden.

Outros na voz de Tom

Com capanga, está de volta às lojas um disco inócuo de Tom Jobim. *Minha Alma Canta*. É uma reunião de músicas lançadas em vários songbooks do selo Lumiar, em que Tom interpreta outros compositores. É incomum pelo fato de que em seus próprios discos, gravados ao longo de 30 anos, ele raramente incluiu músicas alheias. O novo encarte reproduz texto publicado na edição original em que o produtor Almir Chediak (morto em 2003) conta como foi feita a coletânea. Também revela que a faixa *Prá Mochuca Meu Coração* (Ary Barroso), de pura bossa nova, foi a derradeira música gravada por Tom – que morreria pouco depois no final de 1994. Quase sempre ao lado de seu grupo ou parte dele, tocando piano, o Maestro se "apropria", entre outras, de *Na Brincadeira da Voz* (Ary Barroso), *Tres Apitos* (Noel Rosa), *Cloro Bandido* (Edu Lobo/Chico Buarque), *Símbolo do Canoco* (Carlos Lyra/Vinícius de Moraes), *O Bem do Mal* (Caymmi) e cinco parcerias suas com Vinícius, entre elas *Sem Vozê* e *Chapa de Saudade*. Participações especiais de Chico Buarque, Gal Costa, Edu Lobo, Leila Páthico, Ana Jobim, Jaques e Paula Mendonça Baum. (Biscoito Fino)



Os paulistas da bossa nova

Com Aldeia Costa, Leny Andrade e Claudette Soares, Marianne Costantino ou o primeiro time de cantoras da bossa nova em São Paulo, nos anos 60. Mas não chegou a desenvolver uma carreira mesmo, lançando discos irregularmente. Há dez anos sem gravar, ela reaparece com *Bossa.SP*, cantando somente compositores paulistas dos anos 50, ou com a cara ligada a SP Marlene começou nos anos 50, ao vencer o famoso concurso de colouro A Voz de Ouro ABC. Foi das primeiras a levar a bossa a palcos dos EUA e Europa – no encarte do CD ela resume sua história. Além da bela voz, acompanhada "apenas" pelo muito bom Marcus Teixeira no violão/guitarra, o disco produzido por Thiago Marques Luiz tem esse diferencial de trazer à tona alguns autores pouco lembrados. Três clássicos de destacam-se nas 13 faixas: *Dú-mis*, de Adilson Godoy, *Mênio das Lanças*, de Thé de Barros, e *Justo à Toa*, de Johnny AM. Há músicas de Nelson Ayres, Paulinho Nogueira, Eduardo Gudin, Geraldo Vandini, Vera Brasil, Walter Santos/Teresa Souza (em *Azul Contente*), brilha a voz de Moisés Santana) e até a parceria Chico Buarque/Toquinho em *Luz Cheia*. (Luz Music)



Uma lenda canta Roberto

Cauby Peixoto é mesmo um fenômeno. Aos 75 anos mantém a voz intacta, como mostra no CD *Cauby Canta Roberto*. É trabalho de um artista em plena forma, não de um antigo ídolo preso ao passado. Para começar, Roberto Carlos liberou para ele todo o repertório – antes, só Nara Leão e Bethânia tiveram esse privilégio. Com produção de cada vez melhor Thiago Marques Luiz, que levou para o estúdio orquestra completa, o disco amplia as referências de Cauby – que este ano comemora 60 de carreira. Fãs de Roberto poderão estranhar o estilo mais eloquente, espantando seu vozeirão em *Proposta*, *De Tanto Amor*, *A Volta*, *Os Seus Botões*, *As Flores do Jardim da Nossa Casa*, *A Distância*. Em *Música Suave* ele apostou o ritmo jazzy. Sucesso de Erasmo Carlos, *Sentado à Beira do Caminho* faz pensar que seria mais justo o disco se chamar *Cauby Canta Roberto e Erasmo*. Desatado tem a concepção mais diferente, o cantor a voz como um tango, sugeria a citação de *Batida Para um Local de Pizzaloca*, e a orquestra se esmaça, com dinâmico a bandoneón. Entre os músicos, destaque Hamilton Mesquita no piano e Ronaldo Rayjão no violão guitarras. (Luz Music)



JUAREZ FONSECA  **ALDEIA** fonseca@gruposinos.com.br DOMINGO 9.5.2010 JORNAL ABC 21

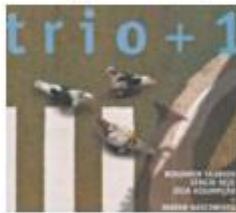
O trio e suas combinações

Uma das formações essenciais da música, o trio alimenta todos os gêneros. Do erudito piano-violino-violoncelo ao regionalíssimo saxofone-cabumba-triângulo do forró. E o que seria do jazz e da bossa nova sem piano, baixo e bateria? Três discos de trios instrumentais animam hoje a coluna.



Dançando com João Donato

O inigualável piano de Donato, o baixo de Luiz Alves e a bateria de Robertinho Silva. Nem se precisa dizer mais para já ouvirmos mentalmente música de grande qualidade. É assim o álbum *Sambolero*, do João Donato Trio, que ainda por cima reúne alguns de seus principais sucessos, entre eles, *Amazonas*, *Bananeira*, *Lugar Comum*, *A Bê*. Bossa-novista da primeira hora, o mestre parece cada vez melhor. Com ritmo quente, um balanço que instiga à dança, o disco tem samba e salsa (comessa palavra resumimos o caldeirão rítmico do Caribe) recheados por improvisos cheios de cozes e saborosas levadas jazzísticas. As vezes o trio se abre, com o samba-canção *Surpresa* esse quarteto de cordas, e como em *Sambou*, *Sambou*, única faixa cantada, com Zeca Pagodinho mandando ver. *Nasce Para Bailar* é um requê-bradíssimo cha-cha-cha e, apesar do nome, *Sambolero* é puro samba de bossa. (Gravadora Duas/Universal)



Trio + 1: música de altas esferas

Formado em 2007 em São Paulo por Benjamim Taubkin (piano), Zeca Assumpção (baixo acústico) e Sérgio Raze (bateria), todos músicos de exceção, o Trio já mostrou seu poder de fogo em outros países e, para gravar este primeiro CD, *Trio + 1*, agregou o trompetista Joatan Nascimento. "Poucas vezes encontrei tanta identidade e senso comum de direção como neste grupo", diz Taubkin. O disco saiu primeiro nos EUA (selo Adventure Music) com ótima recepção crítica. Traz música de altas esferas, muito sofisticada, na combinação de ritmos e *feelings* brasileiros com jazz e simpatias deserdadas. Longos improvisos revelam o prazer (e o mistério) de tocar juntos. Taubkin assina três músicas, Joatan uma; as outras duas são *Pérolas*, de Jacobo Bandolin, originalmente em cho-ro, aqui quase uma valsa, e *Consolação*, de Huden Powell, com a sensibilidade. Um discopara ouvir com a mente quieta. (Núcleo Contemporâneo)



O brilho de Nadja e Duo Assad

A música erudita brasileira pode orgulhar-se do álbum *Origine - Live From Brazil*, reunindo a reconhecida violinista italo-noite-americana Nadja Salerno-Sonnenberg e nosso Duo Assad, dos irmãos Sérgio e Odair. Dividindo palcos mundiais há mais de 15 anos, os três têm no *Concerto Origine*, de Sérgio Assad, para violino, duo de violões e orquestra, o ápice dessa colaboração. A turnê de lançamento, em 2004, percorreu os EUA e terminou no Brasil, com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. É deste concerto a gravação do disco, que demorou cinco anos para ser lançado. Estendendo-se por quase 27 minutos, os cinco movimentos de *Origine* se inspiram nas raízes italianas de Nadja nos gêneros tradicionais brasileiros. Completam o CD, só com o trio, as brilhantes interpretações de *Três Danças Argentinas*, de Ginastera, *Three Sketches*, de Clarice Assad, *Milonga Per Terce Auscencias*, de Piazzolla. (Rob Digital)

Vinte shows para o Brasil rural

Gilberto Gil é uma das atrações do evento Brasil Rural Contemporâneo, de quinta a domingo nos armazéns do caos do posto, em Porto Alegre. Realizado desde 2004 em outras capitais, a promoção do Ministério do Desenvolvimento Agrário inclui mais de 20 shows em dois palcos e a Feira Nacional da Agricultura Familiar, com exposição e venda de produtos alimentícios e artesanato de vários Estados. No Palco Multicultural, se apresentará quinta, às 19 horas, Richard Serraia e o coletivo Yakupampa (veja detalhes abaixo) e, às 20h30, Gilberto Gil (foto) com os baianos do Bule Bule e As

Sambadeiras do Recôncavo. Sexta: Nei Lisboa (19 horas) e o Teatro Mágico, de São Paulo (20h30). Sábado: Frank Jorge, Júlio Remy e Wander Wildner (19 horas) e os pernambucanos Otto e Lirinha (20h30). E domingo, depois de várias bandas locais, o show das 20h30 será com os cariocas do Monobloco. No palco Tablado de Raiz, sempre a partir das 15 horas, rolarão shows diários com uma hora de duração cada. Quinta: Pedro Munhoz (RS) e Zambiapunga (BA). Sexta: Cantadores do Litoral (RS), Bule Bule e As Sambadeiras do Recôncavo (BA). Sábado: Simone Rasslan, Gil-



berto Monteiro, Giba Giba (RS) e o Coco Raízes de Arcoverde (PE). Domingo, a partir das 13 horas: Bandinha Didadô, Fanfilaria Italiana, Kalko Xavier (RS) e o Maracatu Estrela de Ouro (PE). A feira tem entrada livre. O ingresso para todos os shows do dia custa 10 reais.

Todos os tambores do Sul

Idealizado por Richard Serraia com base na música negra do Cone Sul, o show grupo *Yakupampa*, que estreia quinta no evento Brasil Rural Contemporâneo, é uma reunião de músicos brasileiros, argentinos e uruguaios. "O trabalho está centrado em nosso tambor de sopapo, no bombo leguero comum aos três países e nos tambores de uma comparsa de candombe", resume o gaúcho Serraia, um dos mais envolvidos com o intercâmbio. Serão nove músicos no palco: o

uruguaio Sebastian Jantos, os argentinos Pablo Grinjet e Tony Lebrero, os brasileiros Angelo Primon, Andréia Cavaliheiro, Mimo Ferreira, Lucas Kinoshite Felipe Narcizo, além de Serraia. Mais dois convidados: Marcelo Delacroix e a banda Maracatu Trivulo. Encerrada a apresentação, Serraia corre para o Bar Ocidente, onde os demais integrantes desta banda Bataclã FC (foto) o esperam para a estreia do show *Cewizas a Céu Aberto* - 22 horas, 15 reais, infos 3312-1347.



zás-trás

ATENÇÃO PARA RAVI E A KORA

Ravi, atração de hoje no Santander Cultural, tem esse nome indiano mas é inglês e toca a kora, um ancestral instrumento africano semelhante à harpa, comum a tribos de países como Gâmbia. Com 15 álbuns lançados, Ravi tem feito shows em festivais ao redor do mundo apresentando-se quase sempre só, com vários instrumentos. Música de amplas raízes, ele é também pesquisador. 17 horas, 10 reais, infos 3287-5000.

OS SONS DE FERLAUTO E YANTO

Dos cantores-pianistas faz o projeto Sons da Cidade desta temporada, no Teatro Pousadão Leo Ferrat e Yanto Laitano, com suas bandas. Leo acaba de ganhar dois prêmios Apogonias de pop-rock pelo CD *Simple_mente* (disco do ano e compositor) e vai cantar músicas dele. Além de músicas próprias, Yanto selecionou sucessos de Charly García e Amal do Baptista. 20 horas, 1kg de alimento, infos 3221-6622.

THE MOTHERS REVIVEM ZAPPA



O show do The Grande Mothers (foto), sexta que vem no Teatro do CIEE, é imperdível. O grupo foi formado em 2002 por três ex-integrantes do lendário Mothers of Invention. Roy Estrada, Don Preston (ambos da primeira formação) e Napolean Brock toca músicas de várias épocas, segundo azeite de música live criada em 1964 por Frank Zappa (1940-1993). 21 horas, 100 reais, infos 3231-4142.

A HORA DE PAULINHO FAGUNDES

Depois das mãos Nete e Ernesto, chegou a vez de Paulinho Fagundes estreiar no chamado "mundo do disco". Quinta, no Multipalco do Teatro São Pedro, o violonista e guitarrista faz o show de lançamento do álbum instrumental *Pedra Moça*, mescla de música gaúcha, folk crestal no-americano e jazz. Abanda tem Michê Dorfman, Marquinho Pé, Lucas Esvald e Jorginho do Trompete. 19 horas, grátis.

WATSON: DE POA PARA BRASÍLIA

Uma das promessas da nova safra do rock brasileiro é o Watson, que segunda passada lançou o primeiro CD, pelo Senhor F. Discos - mesmo selo da Superguita. O detalhe é que a banda veio gravar em Porto Alegre, no Estúdio Dreher, com produção (e tudo mais) das mãos Thomas e Gustavo, cada vez mais reconhecidos no País por sua sensibilidade e competência. Os Dreher namam rock: mas trabalham em silêncio...

L.A.B. E FRESNO EM SAMPA

A banda L.A.B. de Novo Hamburgo, vai ganhando audiência nacional. Hoje, em São Paulo, é a abertura do festival Curvas Sonoras, tocando a noite que tem, entre outras, a cantora paulista Marika Milion e a banda cearense O Jardim das Horas. Enquanto isso, também em Sampa, a Fresno vai conduzindo a gravação do novo disco. Revanche, que promete escalar as paradas assim que chegar às nas, no segundo semestre.

Em movimento

- ▶ Música uruguaia Sebastian Jantos faz oficina de candombe nesta terça no Teatro de Arena, em POA. Inscrições com Ana Campo no 9337-4908.
- ▶ A segunda quinzena de maio terá seis grandes shows internacionais, começando com Cat Power, dia 20, no Bar Opinião Infos 3299-0900.
- ▶ Branco e mais negro do blues-rock, o lendário guitarrista Johnny Winter vai tocar dia 21 no Teatro do Sesi Infos 3231-4142.
- ▶ No dia 22, tem o norte-americano Chris Brownie Pops! On Stage, mesmo lugar que receberão dia seguinte o velho e bom power trê Z2 Top Infos 8401-0104.
- ▶ Um dos mais reverenciados guitarristas do jazz moderno, Kurt Rosenwinkel estará com seu trio dia 25 no Teatro CIEE. Infos 3231-4142.
- ▶ E para fechar mês amil, o Aeromith atémis dia 29 no Estacionamento da Rieggs com o show que marca sua volta aos palcos Infos 4003-1212.

JUAREZ FONSECA



ALDEIA

fonseca@gruposinos.com.br

DOMINGO 12.9.2010 JORNAL ABC 21

Vagner: no alto, com as deusas

Quem ouviu o álbum-duplo *Mahavidyas*, de Vagner Cunha, há de concordar: é o acontecimento musical do ano no RGS. Se o jovem compositor já era respeitado por uma dezena de obras compostas a partir de 2000 e muitos arranjos para orquestras e música popular, agora alcança a maturidade plena — plena por enquanto, para seus 37 anos, pois tendo-se em vista o que já fez, não é difícil prever a que altura poderá chegar. Também a Orquestra de Câmara Theatro São Pedro vive grande momento nesta gravação, assim como os solistas Leonardo Winter (flauta e piccolo), Diego Silveira (tímpano), Ney Fialkov e Cristina Capparelli (pianos). Pai de Vagner, o mestre Antônio Borges-Cunha esmerase no entendimento do espírito do filho. Uma densidade espiritual para passas mesmo aoba, inspiradas nas mahavidyas — divindades do hinduísmo oitocêntrico que representam diferentes aspectos do Erimônio. "Vagner é um compositor de rara grandeza, toca a alma e o intelecto, junta a água e o fogo", diz Fialkov, pianista de renome internacional. "Tocar sua música e participar da gênese desta obra é um dos momentos mais elevados de minha carreira."

Bacharel em violino pela Ufrgs, ele se



Foto: Danielly Aguiar

MAHAVIDYAS
A maturidade de Vagner Cunha

aperfeiçoou nos EUA, onde viveu entre 1989 e 1991. A partir de 1996, tocou com todas as orquestras gaúchas, tendo especial intimidade com duas, a do Theatro São Pedro e da Unisinos. Fez arranjos para shows e foi discado de Bebeto Alves, Gungá, Nei Lisboa, Nelson Coelho de Castro, Paulo Moura, Renato Borghetti e Vítor Ramiel, entre outros. No encarte do disco, descrevendo suas sensações ante a composição de Vagner, Ramiel cita Koellreutter, Bach, Thom Yorke, Schmittke, Nino Rota, Beethoven, Pina Bausch. Sim, Pina Bausch e eu quase esquecia que *Mahavidyas* é também

música para balé — que um Theatro São Pedro lotado assistiu em maio, com sua orquestra (comemorando 25 anos) e os bailarinos de Carlota Albuquerque. Demorados aplausos empê evidenciaram o reconhecimento à dimensão do trabalho de Vagner. Os 103 minutos de *Mahavidyas*, divididos em sete ciclos relativos a cada deusa, com quatro movimentos cada, foram compostos em 2008. Patrocinado pela Gerdaui, o álbum está à venda na Livraria Cultura (fone 3028-4033). O encarte, com desenhos de Fábio Zimbres, tem vida própria.

Valsas de Mignone, bailecitos de Guastavino



Sempre ativa, Olinda Alessandrini, um dos principais nomes do piano clássico brasileiro, faz em seu décimo disco mais uma feliz combinação, reunindo dois grandes compositores-pianistas do século 20: o paulista Francisco Mignone (1897-1986) e o argentino Carlos Guastavino (1912-2000). O ponto de partida para a gravação foi *Las Niñas*, de Guastavino. "É uma música apaixonante", diz Olinda. "Foi quando estava pesquisando o repertório do argentino que me veio a ideia de aproximar-lo de Mignone. Nas peças selecionadas, transparecem as almas da música popular brasileira e da argentina." De Mignone, Olinda escolheu as encantadoras *12 Valsas de Esquina*, compostas entre 1938 e 1943, exalando o romantismo e o frescor da juventude. De Guastavino, considerado o maior expoente do nacionalismo romântico de seu país, com uma obra apoiada no folclore, gravou *Balletto*, *Las Niñas*, *Las Presencias*, nº 2 = *Ortega*, *Las Presencias*, nº 4 = *Mariana* e *Tierra Linda*. "O virtuosismo, a poesia e o intimismo estão presentes nas obras dos dois compositores, solicitando do piano as sonoridades mais refinadas", resume a pianista. Você pode saber mais sobre ela no site www.olindaallessandrini.com.br. Gravado em Berlim, em 2009, o álbum está à venda na Livraria Cultura e na Sala dos Clássicos da Galeria Chaves (3286-2990).

Nova música de Porto Alegre avança



Até algum tempo atrás os rótulos ainda serviam para alguma coisa em música, principalmente a chamada "cult", ou "de concerto", ou "erudita". Para os cinco compositores do grupo Avante!, com idades entre 25 e 29 anos, formados pelo Instituto de Artes da Ufrgs e que juntos lançaram um disco, isso não faz mais sentido. "O ponto em comum entre nossas propostas é a percepção de que na época atual já não há mais regras nem imperativos estilísticos ou formais, mas sim recursos a serem confrontados e amalgamados livremente", anotam no texto de divulgação. Espaços vazios interferidos por clarone (Samuel Oliveira), piano (Paulo Bergmann) e viola (Gabriela Villanova) particularizam os quatro movimentos de *Impressões Sobre a Morte*, de Leandro Cardoso, composição que abre o CD. Esses três instrumentistas integram, com outros nove e o regente Evandro Maré, o Grupo de Música Contemporânea de Porto Alegre, que se divide nas interpretações de: *Sexteto*, de Bruno Alcaldé; *Tela nº 1* e *Tela nº 2*, de Bruno Angelo (piano e piano a quatro mãos); *Noite e Dia: Desconhecidos*, de Felipe Faraço (quarteto de cordas) e *Música para Piano e Eletroacústica*, de Rafael de Oliveira (piano e base eletrônica pré-gravada). Produzido por Marcelo Bick, o disco está à venda na Livraria Cultura e pelo e-mail elektros@ gmail.com.

Rutkowski-Olivé: viagens e melodias



Em contraste com o CD do grupo Avante!, "melodioso" é o primeiro objetivo que emerge de uma audição rápida de *Também nos Tremos Rendo em el Camino*, da violoncelista Marjana Rutkowski e o pianista Sergio Olivé. A seguir, o ouvinte absorve a qualidade do repertório e das interpretações do duo, e comprova que belas melodias sempre são bem-vindas. Argentino radicado em Porto Alegre, com reconhecida atuação em música popular e autor de sete das 14 faixas do disco, Olivé define o estilo de suas composições, feitas especialmente para o duo, como "classical crossover". Ele tem formação clássica, assim como Marjana, que integrou a Ospa e viveu muitos anos nos EUA, tocando com grandes solistas e em orquestras. O título do álbum já indica uma viagem — e ela passa por ritmos e culturas. Algumas das "estações": *La Aberra*, zamba de Atahualpa Yupanqui; *Libertango*, de Piazzolla; *Piolo Enlaurada*, de Marcos e Paulo Sérgio Valle; *Calico*, tema do folclore brasileiro transcrito por Villa-Lobos; *Dawny Boy*, tema tradicional considerado o hino irlandês; *Flôr A' Bhatta*, tradicional escocês; *Lo Más Lindo que se Pudia Pasar*, chacarera de Olivé. No encarte, cada faixa é comentada em textos poéticos, alguns inspirados em lendas. Por enquanto, o disco só pode ser comprado na loja virtual norte-americana www.dtabuy.com.

Zás-trás

MARCO LOBO E OS ALEMÃES DO ELF

Intimadonal percussionista baiano radicado no Rio, Marco Lobo é a atração de hoje no Santander Cultural, ao lado do trio alemão ELF — que conheceu em festivais de jazz na Europa. Lobo já tocou e gravou com meio mundo, de Milton Nascimento a João Bosco, de Dione Warwick a Billy Cobham. No show, músicos de seu próprio meio disco solo, Abílio, do pessoal do ELF e até de Brahms. 18 horas, 10 reais, info: 3287-9500.



TEM GAÚCHO NO GRAMMY

Vários brasileiros estarão na festa do Grammy Latino, dia 11 de novembro em Los Angeles. Divulgada na última quarta-feira, a lista de indicados na categoria geral tem Maria Bethânia, João Donato, Maria Gadu e a dupla Ymamou Costa-Hamilton de Hdadada. Na categoria brasileira estão Gaúcho da Fronteira (pelo disco *Doble Chapuá*) Gil, Ceu, Sandra de Sá, Monobloco, Martinho da Vila e outros.

FLU REÚNE O DE FALTA ORIGINAL

Vivendo no Rio o compositor Flu promoveu terça e quarta passadas, em Porto Alegre, duas histórias sessões de gravação com alguns amigos. Ofla só: depois de 21 anos, conseguiu reunir a formação original do De Faltá, com ele, Edu K, Castor Duarte e Biba Meira. Também está em lá, entre outros, Flávio, Marcelo Fust, Wander Wilner, Umi Joe e Carlinhos Carneiro. René Goya filma tudo para um DVD.

A VOLTA DE FLORA ALMEIDA

Há um tempo afastada dos palcos, Flora Almeida, uma das mais refinadas cantoras gaúchas de jazz reaparece para três shows de pré-lançamento do terceiro disco, *Tudo Beleza* — faz e vaiamente dez anos que ela lançou o segundo, *Na Festa*. De sexta a domingo próximos no Teatro do Cultural, em POA, com Jefferson Marx, Nave, Maria Carvalho e Ricardo Arenhall. Às 21 horas, 15 e 30 reais, info: 3025-0600.



VEM AÍ O GOOD MUSIC FESTIVAL

Estão abertas até o dia 30 as inscrições para o 9º Good Music Rock Festival que será realizado em outubro e novembro com eliminatórias em Porto Alegre, Coxos do Sul, Pelotas, Santa Maria e Passo Fundo. Para a final, serão selecionadas quatro bandas das regiões em que se situam essas cidades, e cada eliminatória terá show com uma banda de expressão regional. Info: www.goodmusic.com.br/festivalgood.

Em Movimento

- Marido D2 agora foi mais fundo: no novo disco, que está chegando às lojas, canta só músicas do malandro Bezerra da Silva.
- O guitarrista Jan Akkio, que nos anos 70 liderou a banda progressiva Focus, estará domingo que vem no Santander Cultural.
- Flo Paz vem aí, para alegria dos fãs. Dia 25, faz no Pepsi On Stage o show de lançamento do novo disco, Contas. Info: 84010-104.
- Também no dia 25, a Confraria do Sax se apresentará no Teatro Paschoal Carlos Wagner, em Novo Hamburgo. Realização da Ecarta Musical.
- Ganhador do Trêzê Aportanas de revelação de 2009, Filipe Catto se mudou para São Paulo e já está sendo assessorado por um novo produtor.
- A Opus anuncia The Black Eyed Peas para 30 de outubro no estacionamento da Flieg. Ingressos promocionais já à venda. Info: 3299-0800.