# CRÍTICA MUSICAL NO JORNAL: UMA REFLEXÃO SOBRE A CULTURA BRASILEIRA

*Liliana Harb Bollos*

**Resumo -** Este artigo discute a importância da recepção crítica de uma obra artística no universo jornalístico e procura elucidar alguns princípios da crítica musical como ferramenta para um melhor entendimento da nossa música dentro de cultura brasileira. Diferentemente da crítica de música erudita, que produziu um jornalismo de características literárias desde o início do século XX, com expoentes como os escritores Mário de Andrade, Murilo Mendes e Otto Maria Carpeaux, a crítica de música popular teve início efetivamente com o advento da bossa nova, alvo da primeira grande manifestação de crítica nos jornais brasileiros, influenciado pela indústria cultural e pelo poder dos meios de comunicação.

**Palavras-chave:** Música Brasileira. Crítica Musical. Apreciação Musical.

**Abstract** - This article argues the importance of the critical reception of an artistic workmanship in the journalistic universe and looks to elucidate a few principles of musical critique as tools for a better understanding of our music whitin the Brazilian culture. Different from the critique of classical music, that produced a journalism of literary characteristics since the beginning of the century XXth, with writers like Mário de Andrade, Murilo Mendes and Otto Maria Carpeaux, the critique of popular music effectively had its beginning with the advent of bossa nova, target of the first great manifestation of critique in Brazilian periodicals, influenced by the industry of culture and the power of the communicate channels.

**Keywords:** Brazilian music. Musical critique. Musical appreciation.

Primeiro grande crítico de música brasileiro, além de escritor, pesquisador e professor de piano, Mário de Andrade escreveu resenhas sobre apresentações musicais na capital paulista em diversos jornais e revistas durante décadas. Parte desse material está no livro *Música e Jornalismo* (1993), uma seleção de resenhas publicadas no Diário de S. Paulo entre 1933 e 1935. Murilo Mendes, também escritor modernista e poeta, colaborava regularmente em

jornais escrevendo sobre música erudita com a proposta de auxiliar seus leitores a compor uma discoteca de música. Suas resenhas, editadas no livro *Formação de Discoteca* (1993), além de informar o leitor, analisam estética e historicamente obras dos grandes mestres, contribuindo para que os leitores pudessem analisar e apreciar a obra indicada. Otto Maria Carpeaux, escritor austríaco radicado no Brasil desde 1940, é autor do livro *Uma Nova História da Música* (1958), uma das primeiras publicações sobre música em língua portuguesa, além de colaborar em jornais regularmente.

Notamos nos textos desses escritores que há uma preocupação de analisar os aspectos musicais da obra com a intenção de informar e enriquecer a cultura musical do leitor, trazendo para o texto interpretações muitas vezes técnicas acerca do repertório em si. Consideramos ser esse aspecto o mais importante de uma crítica: discorrer sobre a obra em si, sem se ater a formulações externas que nada contribuem para o entendimento e esclarecimento da obra analisada. Vamos, então a algumas considerações sobre a palavra "crítica". Segundo o dicionário Aurélio, a palavra "crítica" do grego *kritiké,* feminino de *kritikós,* é a arte ou faculdade de examinar e/ou julgar as obras do espírito, em particular as de caráter literário ou artístico. A palavra "crítica", por sua vez, também se origina da palavra grega *krinein (krinen)* que quer dizer quebrar: o esforço de quebrar uma obra em pedaços para pôr em crise a obra em si. Acreditamos ser essa a função da crítica: fragmentar uma obra de arte, colocar em crise a idéia que se tem do objeto, para, assim, poder interpretá-la.

Diferentemente da crítica de música erudita, que produziu um jornalismo cultural de características literárias desde a primeira metade do século XX com expoentes importantes da nossa cultura

como os escritores Mário de Andrade, Murilo Mendes e Otto Maria Carpeaux, a crítica de música popular no Brasil teve início efetivamente com o advento da bossa nova, na segunda metade do século XX, alvo da primeira grande manifestação de crítica nos jornais brasileiros. Influenciado pela indústria cultural e pelo poder dos meios de comunicação (e mais tarde pela obrigatoriedade do diploma de jornalismo), esse formato de jornalismo impôs novos padrões à crítica musical, sendo o escritor substituído pelo "cronista", pelo jornalista não-especialista, e irá explorar do texto um caráter mais ideológico e histórico e menos estético, deixando os aspectos musicais para segundo plano.

Consideramos esse fato um aspecto negativo da crítica musical, criando mesmo um obstáculo para o entendimento do repertório musical brasileiro, pois, o objetivo da crítica jornalística é o de ser capaz de identificar o projeto do artista analisando a obra, possibilitando que esta seja divulgada e assimilada por outras pessoas. Segundo o crítico de música do jornal Folha de S.Paulo, Arthur Nestrovski:

> *"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 critico não está só defendendo uma escolha; o que interessa é a natureza dessa escolha" (Nestrovski: 2000, p.10).*

Percebemos, nestas palavras, que a crítica necessita estar ao lado do objeto de estudo e não se posicionar contra ou a favor deste. Ao defender uma escolha, o crítico tem de ter, acima de seu gosto pessoal, conhecimento do que é debatido. O próprio Adorno pontua que o êxito de um crítico (de cultura) é apenas percebido a medida em que ele exerce a crítica, interpreta a obra:

> *O conhecimento efetivo dos temas não era primordial, mas sempre um produto secundário, e quanto mais falta ao crítico esse conhecimento,*

> *tanto mais essa carência passa a ser cuidadosamente substituída pelo eruditismo e pelo conformismo. Quando os críticos finalmente não entendem mais nada do que julgam em sua arena, a da arte, e deixam-se rebaixar com prazer ao papel de propagandistas ou censores, consuma-se neles a antiga falta de caráter do oficio (Adorno: 2001, p.10).*

Podemos dizer que esse sintoma acontece com alguma freqüência nas resenhas jornalísticas e na grande maioria dos textos sobre música, pois o crítico, tendo essa carência de conhecimento pregada por Adorno, ocupa-se em admitir seu gosto pessoal, ao invés de se preocupar em interpretar a obra, analisá-la. Entretanto, ao fazer uma análise de um cd ou de um concerto, na grande maioria das vezes, a crítica musical não dá conta de entender e interpretar o projeto de um artista, do mesmo modo como é chocante a ausência de comentários analíticos sobre música, especialmente a popular. O próprio compositor Chico Buarque, em entrevista há mais de dez anos para a Folha de S.Paulo (09/01/94) já afirmava que não temos crítica de música, somente de letra:

> *"É muito difícil alguém que compreenda a parte musical mesmo. Então é difícil encontrar quem saiba escrever sobre Tom Jobim. Nem compensa, é claro. Você não vai publicar uma partitura num jornal, publica uma letra, porque qualquer um pode julgar aquilo. Para mim isso é frustrante, porque eu vejo a letra tão dependente da música e tão entranhada na melodia, meu trabalho é todo esse de fazer a coisa ser uma coisa só, que, geralmente, a letra estampada em jornal me choca um pouco. É quase uma estampa obscena". (Chico Buarque: 1994)*

Do mesmo modo que artistas se sentem frustrados com a receptividade crítica da imprensa, o público acaba criando uma idéia errônea do objeto analisado. Não deveria haver uma produção de textos da mesma ordem com que se produz música, capaz de instigar o leitor a discernir e interpretar determinada obra? Na prática, raros são os críticos que

conhecem música suficientemente bem para analisá-la; a grande maioria acaba usando o espaço para fazer considerações ideológicas, fora do contexto musical.
A história da música popular brasileira se iniciou praticamente no início do século XX, e, com a chegada do rádio e da gravação eletromagnética ao país por volta de 1928, tivemos acesso a discos importados e também começamos a produzir nossos próprios discos. Por outro lado, diferentemente da erudita, a música popular praticamente não foi pauta dos jornais diários em circulação na época, restando às revistas direcionadas ao entretenimento, as primeiras publicações sobre o tema, como a Phono-Arte, PRA Nove, Radiolândia, Revista da Música Popular, entre outras. A evolução da música popular brasileira na primeira metade do século XX se deu, portanto, longe dos fatos jornalísticos, diferindo da música erudita que tinha seus concertos mais famosos sempre pautados nos jornais. Somente com João Gilberto é que os jornais começaram a se interessar pelo novo fenômeno musical.

Podemos considerar que a música popular brasileira passou por duas grandes fases que conseguiram sintetizar, esteticamente, a época em que se deram, trazendo novas divisas musicais e o aprimoramento musical do país: a Época de Ouro e a Bossa Nova. A primeira se desenvolveu nos anos 1930, de intensa criação, profissionalização da classe musical, além do grande número de artistas que surgiu como Lamartine Babo, Noel Rosa, Custódio Mesquita, Carmen Miranda, Ari Barroso, Orlando Silva, Pixinguinha, entre muitos outros (Severiano, 1998: 86). Entre a geração de 30 e a bossa nova, tivemos a ascensão do baião com Luis Gonzaga e Humberto Teixeira e a proliferação do samba-canção, influenciado pela

invasão do bolero em todo o mundo, propiciando o maior momento do rádio, até então.

Por outro laço, a evolução da música popular americana também se deu paralelamente com a brasileira, ou melhor, foi modelo para a música de outros países, impondo, quase sempre, os padrões americanos de difusão. Se as polcas européias influenciaram a nossa música (maxixe, lundu) no século XIX e nós criamos o choro, as marchinhas e mais tarde o samba, nos EUA a influência também se deu com o *ragtime* e o *blues*, miscigenando, assim, os povos europeu e negro. Nos Estados Unidos, a Era do Swing nos anos 1930, com orquestras se apresentando em salões de baile para um público expressivo, representou grande influência para os compositores brasileiros da Época de Ouro, como Custódio Mesquita, Vadico e Ismael Silva, entre muitos, criando as famosas canções-fox. Entretanto, o samba desenvolvido por eles sempre foi considerado brasileiro, assim como outros gêneros como o choro e a valsa brasileira, que outrora já se influenciaram por outras músicas e danças.

Na década de 1940 tivemos a proliferação do samba-canção influenciado pela invasão do bolero em todo o mundo, propiciando, talvez, o maior momento do rádio, até então. Com isso, os programadores das rádios começaram a influenciar a preferência musical de seus ouvintes, instaurando-se, assim, a massificação dos meios de comunicação que conhecemos hoje. Paralelamente, o mercado do disco, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, ampliava-se, a ponto de tornar a sua indústria uma das mais importantes do país (Tinhorão, 1997: 57), impondo, assim, um “ajuste” no repertório musical

nacional, com boleros enfadonhos e canções *fox*, influenciadas pela música popular americana.

Em meados de 1950, havia alguns artistas que já buscavam uma saída para aquela música abolerada imposta pelos meios de comunicação, e, por conta novamente das lojas de discos, aproximaram-se do novo estilo que estava se formando nos Estados Unidos, o *cool jazz.* Com características quase camerísticas - suavidade, pausas, contraponto e harmonização sutil -, o *cool* jazz se impôs, nos anos 1950, procurando se distanciar do modo nervoso do estilo *bebop.* Como principais representantes dessa nova corrente jazzística destacam-se o compositor e arranjador Gil Evans ao lado do trompetista Miles Davis. No Brasil, surgia em proporção mais modesta, uma geração que pode ser considerada precursora da bossa-nova. Dela fazem parte artistas como Dick Farney, Lúcio Alves, Sílvia Teles, Agostinho dos Santos, o conjunto-vocal Os Cariocas, Johnny Alf, Luís Bonfá, Garoto e Radamés Gnatalli.
Já a bossa nova surgiu no cenário musical brasileiro em meados de 1958 com a canção *Chega de Saudade* (A.C.Jobim/ Newton Mendonça) interpretada pelo cantor e violonista João Gilberto e foi alvo da primeira grande manifestação de crítica nos jornais brasileiros. Impressionado com o som inovador do cantor baiano, Antonio Carlos Jobim, arranjador da gravadora Odeon em 1957, convidou João Gilberto para participar do disco *Canção do Amor Demais* (Festa) da cantora Elizete Cardoso. Na época ela era uma das principais cantoras do país e estava gravando um disco somente com músicas de Jobim e Vinícius de Moraes. Isso se deu em janeiro de 1958 e João Gilberto tocou violão em duas faixas do disco: “Chega de Saudade” (Jobim/ Moraes) e “Outra vez” (Jobim). Pela

primeira vez a batida que simbolizaria a bossa nova estava sendo gravada, porém a forma de cantar de Elizete Cardoso era convencional, fazendo uso do *vibrato*, característica vocal da geração do samba-canção que João Gilberto passou a abolir, desde a "concepção" dessa sua nova maneira de cantar. A forma com que o violão foi tocado, simplificando o samba e ao mesmo tempo fazendo uso de harmonia sofisticada, provocou uma reação imediata de músicos, críticos, e também da gravadora Odeon, que instantaneamente convidou Gilberto a gravar o seu primeiro *single*, com "Chega de Saudade" de um lado e "Bim Bom" (João Gilberto) do outro.

Quando o cantor e violonista João Gilberto lançou o seu primeiro *single,* em 1958, com "Chega de Saudade" (A.C.Jobim/ Newton Mendonça) e "Bim Bom" (J.Gilberto), o público imediatamente notou a originalidade, ou pelo menos, a estranheza daquela música, quando as rádios começaram a tocar. O impacto que essa música provocou foi enorme, considerada um verdadeiro divisor de águas, gerando as primeiras críticas jornalísticas, mas também influenciando o estilo de compor de vários músicos, ansiosos por uma música mais leve que o samba-canção. Em pouco tempo o cantor baiano se transformou na figura mais polêmica da música brasileira e impôs um novo padrão estético à música popular brasileira, inventando um diálogo entre a voz e o violão, transformando o violão em instrumento participante do processo criativo e não somente um "acompanhante" da voz, tão comum na época.

O próprio poeta Manuel Bandeira escreveu em 1924, que "para nós brasileiros, o violão tinha que ser o instrumento nacional, racial" (Bandeira, 1955). Ao contrário do piano, introduzido nas

casas da alta classe média no final do século dezenove, o violão foi escolhido pela classe menos favorecida por ser mais barato, transformando-se no instrumento mais significativo da música popular brasileira, percorrendo o choro, o samba, a bossa nova com desenvoltura durante todo o século XX. João Gilberto, por sua vez, conseguiu com que o violão migrasse também para a classe média, impondo ao violão um lugar não somente nas rodas de samba, mas também nas casas de concerto. Vimos, a partir de Gilberto, a música americana se voltar para o violão, criando uma contraposição clara entre os grupos de *jazz*, que têm o piano como instrumento central (acompanhado de contrabaixo e bateria) e a nova sonoridade adquirida pelo violão. Com isso, o violão toma o lugar do piano, criando uma sonoridade "nacional", marca de um estilo inconfundível que João Gilberto, a partir de "Chega de Saudade", consagrou.

Com o interesse cada vez maior de se aprender violão e conseguir mais alunos, muitas escolas de música buscaram métodos rápidos de aprendizagem, em detrimento de um ensino formal direcionado. O que vimos foi a banalização do ensino da música popular, cooperando, de uma certa forma, para a depreciação da cultura popular e a proliferação de métodos pouco convincentes para o aprendizado da música popular em geral. O ensino da música popular nas universidades brasileiras, ainda bastante recente, foi implantado na Unicamp em 1989, e na cidade de São Paulo, maior cidade do Brasil, este curso não é oferecido por nenhuma universidade pública, cabendo essa tarefa a algumas faculdades particulares da região metropolitana.

Havia no Brasil dos anos 1950 uma sede de afirmação

desenvolvimentista em todos os setores. Havia Brasília e a promessa de estradas e de progressos. Havia uma arquitetura se firmando, como resultado do crescente surto imobiliário. Havia um Brasil aparecendo diante do mundo, com o seu nacionalismo acentuado (Paulino, 1964). Por outro lado, as emissoras de rádio não supriam a classe média no seu anseio de boa música. As emissoras de rádio preferiam, por uma questão de comodidade, priorizar a música comercial, mais rentável. E na hora de travar um diálogo musical com essa classe média sedenta de renovação, apelavam para a música estrangeira, (principalmente o *jazz* americano), já conhecida, de repercussão assegurada. Se antes os jovens da zona sul do Rio de Janeiro só ouviam *jazz,* passaram a se interessar também pela bossa nova, e conseqüentemente pelo violão. A batida que João Gilberto imprimiu, desde a sua primeira gravação com Elizete Cardoso (*Canção do amor demais*, 1958), foi decisiva para que muitos jovens se interessassem em tocar esse instrumento.

Constatamos, nesta pesquisa sobre crítica musical brasileira, que, a partir do advento da bossa nova houve um movimento nos jornais para tentar explicar o movimento bossanovista, formando-se, assim, dois grupos de críticos de música popular. Primeiramente formou-se um grupo conciliador, que se preocupou em interpretar a nova música, mais de que impor o seu gosto, sua preferência, como musicólogos vindos da área acadêmica. O outro grupo, formado, em grande parte por cronistas que trabalhavam no jornal, mostrou-se em parte hostil ao movimento, tendo admitido seu gosto pessoal muitas vezes, não conseguindo propor uma interpretação da obra. Devemos, aqui, nos remeter a Antonio Candido, que faz algumas considerações sobre o trabalho crítico afirmando a importância

de ultrapassar a sua pessoa como crítico, sem exibir a personalidade de si próprio e sua preferência por um texto partidário, pois o trabalho do crítico só começa quando ele ultrapassa a sua pessoa, num esforço de colocar em primeiro plano aquilo que lhe parece a realidade da obra estudada (Candido:1943).

Um outro fator que contribuiu para a disseminação dos cronistas na imprensa foi a obrigatoriedade do diploma de jornalismo a partir da década de 1960, afastando, assim, a intelectualidade dos jornais. A crítica de música erudita, por sua vez, 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.
A Bossa Nova teve, de fato, grande importância na constituição da música popular brasileira atual, assim como a Época de Ouro, sintetizando, em parte, a originalidade e a força da cultura nacional com uma música sofisticada, mas também simples em sua essência. Devemos sempre nos preocupar em melhorar o gosto musical de nosso país também através de uma melhor divulgação da “alta” música, popular e erudita. Não há possibilidade de diminuirmos a música comercial dos meios de comunicação se não melhorarmos a qualidade da música que ouvimos em casa. Para tanto, faz-se necessário que haja um aprimoramento do ensino musical brasileiro constante, através da aquisição de livros e discos, assim como de um engajamento político de instituições culturais e governamentais, para que assim melhore o nível cultural da população brasileira em geral. Se Manuel Antônio de Almeida percebeu em 1855 que a música popular era “uma das nossas

raras originalidades", dado o seu papel tão importante na cultura brasileira moderna, a música popular já começa a ser estudada de forma mais criteriosa e pontual, para que se reconheça o real contexto em que as canções se dão, e assim possamos contribuir para o melhor entendimento da cultura brasileira.

---

**Referências Bibliográficas:**


*ADORNO, T.W.* Prismas*. São Paulo: Ática, 2001.*
*ALMEIDA, M. A.* Memórias de um Sargento de Milícias*. 9ª ed. São Paulo: Ática, 1979.*
*ANDRADE, M.* Música e Jornalismo:Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec-Edusp, 1993.*
*BANDEIRA. M. Literatura de Violão.* Revista da Música Popular *n° 10. Rio de Janeiro, 1955.*
*CAMPOS, A.* Balanço da Bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.*
*CARPEAUX, O.M.* Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1958.*
*CANDIDO, A.* Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2002.*
*CASTRO, R.* Chega de Saudade*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.*
*MASSI, A. Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira.* Folha de S.Paulo, *SãoPaulo, 09 jan.1994. http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_09_01_94.htm*
*MENDES. M.* Formação de Discoteca*. São Paulo: EDUSP, 1993.*
*NESTROVSKI, A.* Notas Musicais: do barroco ao jazz*. São Paulo: Publifolha, 2000.*
*NESTROVSKI, A.* O livro da música*. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2000.*
PAULINO, F. 1964. Bossa Nova apesar dos bossanovistas. Revista Finesse. Rio de Janeiro, Jun. p.21-23.
*SEVERIANO, J. e Z Mello.* A canção no tempo, *3.ed. São Paulo: Editora 34, 1998.*
*TINHORÃO, J. R.* Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.*
*TINHORÃO, J. R.* História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho da Música, 1990.*

Referências Discográficas:
*CARDOSO, E.* Canção do Amor Demais*. Festa. FT 1801. 1958. 1 CD.*
*GILBERTO, J. "Desafinado". N.Mendonça e A.C.Jobim [Compositores]. In:* Getz/ Gilberto featuring A.C.Jobim *. Verve-EUA 314521-414. 1964.1 CD.*
*GILBERTO, J. "Desafinado". N.Mendonça e A.C.Jobim [Compositores].In:* Chega de Saudade*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1959. 1CD.*


---


***Liliana Harb Bollos:*** É Mestre pela Universidade de Música de Graz, (Áustria) e graduada em performance (piano jazz) pela mesma universidade. Atualmente, doutoranda em Comunicação & Semiótica (PUC-SP) desenvolve a pesquisa A crítica de música popular e suas implicações na cultura brasileira, sob a orientação do Prof. Dr. Arthur Nestrovski. É professora da Faculdade de Música Carlos Gomes (SP) e pianista.

***e-mail:*** *lilianabollos@uol.com.br*