



Um intelectual na imprensa: uma análise da coluna *Música*, de Celso Loureiro Chaves, no caderno Cultura do jornal Zero Hora¹

Ana Laura Colombo de Freitas^{2 3}

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo

Resultado de pesquisa monográfica, este trabalho analisa uma amostra da coluna *Música*, de Celso Loureiro Chaves, publicada quinzenalmente no caderno Cultura do jornal Zero Hora. O objetivo é refletir sobre o conceito de música implícito sob aquela cartola genérica, a função que os textos cumprem dentro do suplemento, as estratégias narrativas do cronista para aproximar os conteúdos do leitor e sua relação com a crítica. O estudo envolveu pesquisa bibliográfica, entrevistas em profundidade e aplicou o método de análise de conteúdo em um *corpus* de 12 colunas publicadas no semestre de janeiro a junho de 2007. Conclui-se que, ao privilegiar a tradição musical erudita européia, o autor faz uso das táticas da tradição cronística brasileira e da crítica para aproximar o conteúdo especializado do leitor comum. A coluna assume um caráter formativo e de registro do pensamento musical de uma época.

Palavras-chave

Crônica; Música; Crítica de música; Celso Loureiro Chaves.

1 Introdução

Paralelamente às carreiras de compositor, intérprete, pesquisador e professor acadêmico, Celso Loureiro Chaves publica há 10 anos a coluna quinzenal *Música* no caderno Cultura do jornal gaúcho Zero Hora. Em tempos de subordinação do jornalismo a enunciados superficiais, ligeiros e atrelados às demandas das indústrias culturais, chama atenção o fato de o jornal de maior circulação no estado do Rio Grande do Sul reservar um espaço fixo dedicado à música erudita, sob responsabilidade de um especialista. Nosso interesse pelo estudo deste objeto decorre também da extinção da crítica musical erudita em um estado que, no passado, sustentou uma tradição neste

¹ Trabalho apresentado para a Divisão Temática de Jornalismo, do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.

² Bacharel em Jornalismo pela UFRGS e mestranda em Comunicação e Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação (PPGCOM) da UFRGS. E-mail: analaurafreitas@gmail.com.

³ Orientação de Cida Golin, doutora em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) e professora do PPGCOM da UFRGS.



sentido. Atualmente, a crônica musical de Chaves no suplemento em questão é o único espaço fixo de reflexão sobre o assunto no jornalismo impresso gaúcho.

Este trabalho, resultante de pesquisa monográfica, tem como tema as características e a função da crônica musical de Celso Loureiro Chaves. A partir de uma amostra de 12 colunas, publicadas entre janeiro e junho de 2007, buscamos refletir sobre a função que a coluna assume dentro do suplemento cultural de Zero Hora, o conceito de música que fica implícito no acúmulo de conteúdos sob a cartola genérica *Música*, os recursos utilizados pelo autor ao falar sobre um conteúdo especializado para o leitor comum e sua relação com a crítica.

Nosso estudo mesclou pesquisa bibliográfica – destacamos ao longo do texto os teóricos que problematizaram as fronteiras entre crônica, ensaio e a crítica – e a técnica de entrevista em profundidade a fim de levantar dados ainda não registrados e que iluminam a amostra em estudo. Por fim, empregamos o método de análise de conteúdo, aplicando sobre o *corpus* de estudo categorias que indicam os conteúdos musicais ali presentes (música erudita⁴, música popular, práticas interpretativas, práticas de escuta e práticas composicionais) e categorias que detectam características básicas que envolvem a tradição cronística brasileira (gancho, aproximação com o leitor – oralidade, humor, abordagem lírica –, voz pessoal e crítica).

2 Crítica, ensaio e crônica

Compreendida como marco da transição do classicismo para o romantismo na história da música, a obra de Ludwig van Beethoven (1770-1827) protagonizou um episódio exemplar da consolidação da figura social do crítico. A *Sinfonia n.º 5 em Dó menor Op. 67*, escrita pelo compositor entre 1804 e 1808, inspirou a elaboração de uma crítica por E. T. A. Hoffmann (1776-1822) publicada em 1910. Nela, Hoffmann optava por uma abordagem descritiva, no intuito de orientar os leitores/ouvintes para o novo tipo de escuta que a obra de Beethoven demandava (VERMES, 2007). Em virtude das inovações trazidas pelo compositor à música instrumental naquele momento, fazia-se necessária a intervenção do crítico para que os ouvintes pudessem acompanhar aquela obra. A nova posição do crítico dá, assim, sentido à frase de efeito de Gerd Bornheim

⁴ Compreendida aqui como sinônimo de “música clássica”, “música de concerto”, “música acadêmica”, na ausência de melhor nomenclatura. Percebida como uma linhagem de música “estudada”, como aponta Netrovski (2005, p. 14).



(2000, p. 39), para quem “a crítica vive da morte da comunicação”, sugerindo o papel de mediação que ela assume entre o público e o artista.

Como enfatiza Marcelo Coelho (2000), a crítica enriquece o “gostar” ou “não gostar”, de tal forma que ler uma crítica com a qual não concordamos pode ser uma experiência mais produtiva do que ler uma que diga o que pensamos. O mesmo sentido se aplica à polêmica que possa se travar entre dois ou mais críticos. É pelas contradições da crítica ativa que vai se construindo “uma leitura coletiva, uma leitura social da obra” (COELHO, 2000, p. 84).

A partir de Flora Süssekind (2003), é possível traçar um panorama genérico da formação da crítica moderna brasileira: na década de 1950 o surgimento do crítico-*scholar* – especializado, não-personalista e baseado na pesquisa acadêmica – deslegitima o crítico-cronista – não-especialista, o “homem das letras”, o crítico de rodapé. Em meados dos anos 1960, entretanto, dá-se o que a autora chama de “vingança do rodapé”: os jornalistas criticam a linguagem acadêmica e seus jargões e rejeitam a lógica argumentativa dos críticos-professores, optando pela adjetivação abundante que passa a caracterizar o discurso jornalístico. Assim, a crítica entra em um período de confinamento na universidade. No âmbito jornalístico, a crítica passa a ser substituída pelas resenhas, mais adaptadas à lógica das indústrias culturais, em que a mediação entre público e obra artística é substituída, muitas vezes, pelo simples incentivo à compra.

Flora Süssekind (2003) sugere, no entanto, que, entre a superficialidade do texto (supostamente) crítico produzido pelo jornalista e o tratado acadêmico impenetrável que circula no meio universitário, desponta o crítico-teórico. Tendo a vontade de reflexão como método, este novo personagem lidaria com “um texto sempre em suspenso, em contínua reflexão sobre quem o escreve, sobre a própria forma, sobre seus objetos, argumentação e pressupostos”, ou seja, com o ensaio, contradiscurso frente ao tratado e à dicção jornalística.

A idéia de Süssekind ilumina uma perspectiva de compreensão do lugar que determinados intelectuais não-jornalistas ocupam atualmente nos suplementos culturais dos jornais: a busca por um texto mais acessível que o acadêmico, mas ainda assim profundo, reflexivo e crítico. Entretanto, ao mesmo tempo, a idéia também nos mergulha na nebulosa relação entre os gêneros textuais que aparecem no espaço jornalístico. Afinal, o que é um ensaio?



Afrânio Coutinho (1971, p. 106) entende que o francês Michel de Montaigne (1533-1592) foi responsável pela definição moderna de ensaio como uma “dissertação curta e não metódica, sem acabamento sobre assuntos variados em tom íntimo, coloquial, familiar”, associado à idéia de tentativa e experiência. Para o autor, a essência do ensaio está em sua relação com a fala, com a elocução oral, porque o estilo do ensaio traduz o pensamento do autor no próprio momento em que é pensado.

No entanto, Coutinho (1971, p. 107) mesmo já observara que o conceito de ensaio foi se alargando historicamente. Ainda na tradição do ensaio inglês, o gênero dividiu-se: de um lado, uma corrente informal ou irregular (herdeira de Montaigne), que reúne textos que “exprimem uma reação ou impressão pessoal, em linguagem coloquial ou familiar, sem qualquer estrutura clara” e, de outro lado, a linha formal ou regular, que inclui ensaios mais formais, metódicos e concludentes. Além disso, o autor defendia que os tipos de ensaio que se desenvolveram na Inglaterra assumiram nova roupagem no Brasil. Aqui, a palavra ensaio teria virado sinônimo de *estudo*, de caráter histórico, político, filosófico, etc., ao passo que o tipo informal, caracterizado como texto leve, livre, sem método nem conclusão, teria se adaptado com o nome de crônica, intrinsecamente atrelada ao jornalismo.

À idéia de que o ensaio montaigneano é o que, no Brasil, chamamos de crônica, cabe, no entanto, um contraponto com o pensamento de Davi Arrigucci Jr. (1987, p. 53). Ele lembra que a crônica floresceu aqui de modo bastante especial, “com dimensão estética e relativa autonomia”. Os cronistas, na verdade, teriam operado na coloquialização da língua portuguesa, desempenhando seu papel na estruturação da linguagem jornalística brasileira.

Na busca por uma delimitação entre o ensaio e a crônica, Luís Augusto Fischer (1998) aponta um caminho que ultrapassa a idéia de que o ensaio montaigneano seja sinônimo da crônica brasileira. Para ele, ainda que ambos os gêneros partam do casual e do fortuito para construir uma trajetória pessoal, há uma linha tênue que os divide. Enquanto o ensaio mergulha em uma reflexão mais profunda que assume um risco, colocando em xeque as concepções do próprio ensaísta e do leitor, a crônica não passaria de um texto leve, que reflete superficialmente sobre um assunto trivial com um certo lirismo ingênuo, sem demandar muito do leitor.

Consciente de que, ao longo dos tempos, a crônica deixou de lado seu caráter de comentário argumentativo e expositivo e agregou, cada vez mais, o intuito de divertir e o ar de conversa fiada, Antonio Candido (1992), no entanto, já advertia: “na verdade,



aprende-se muito quando se diverte, e aqueles traços constitutivos da crônica são um veículo privilegiado para mostrar de modo persuasivo muita coisa que, divertindo, atrai, inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas” (CANDIDO, 1992, p. 19).

Percebendo a variedade de formas que o texto cronístico pode assumir, Antonio Sanseverino (2002, p. 44) destaca que, apesar de sua natureza prosaica relativa à publicação no espaço jornalístico, a crônica não está limitada a isso, e sim pode utilizar outras formas de escrita, “indo do poema até os versículos bíblicos, passando por anúncios publicitários”. No mesmo sentido, quando Davi Arrigucci Jr. (1987) fala sobre a crônica que se afasta do fato imediato, do gancho jornalístico, parece surgir uma proximidade com a concepção do ensaio montaigneano. Nestes casos, segundo ele, a crônica se enrola sobre si mesma, em torno do interior do sujeito, guiada pela experiência humana, e acaba por ser uma maneira de expressar certos valores, em uma descrição que lembra em tudo a do ensaio fixado por Montaigne.

Se a acepção brasileira de ensaio guarda uma relação íntima com as noções de seriedade, profundidade e academicismo, talvez o crítico-teórico a que se refere Süsskind, em sua busca pelo equilíbrio entre o jargão especializado e a superficialidade jornalística, esteja mais próximo da tradição cronística brasileira. Neste terreno híbrido que nossa breve revisão bibliográfica deixa ver, a crônica permite ultrapassar o trivial e falar de assuntos profundos divertindo, com ar de conversa ou mesmo com abordagem lírica. Através de sua estrutura livre, pode-se compartilhar um conhecimento em tom ensaístico, abarcar uma argumentação e uma reflexão crítica, gerar um texto leve, solto e lírico, ou até mesmo cruzar estas possibilidades.

3 O autor, a coluna e o suplemento cultural

Celso Giannetti Loureiro Chaves nasceu em Porto Alegre, no ano de 1950. Formou-se em Arquitetura e Música, com ênfase em Composição e Regência, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Depois, concluiu seu mestrado em Educação pela mesma instituição e obteve o título de Doutor em Composição pela University of Illinois, nos Estados Unidos. Atualmente, é professor titular de composição musical e de história da música do Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS e orientador de Mestrado e de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música daquele Instituto.



Sua carreira como intérprete ganhou apenas um registro, o disco *Uma idéia de café – a música para piano de Armando Albuquerque*, que recebeu o Prêmio Açorianos de melhor CD erudito de 2001. Entretanto, Celso desponta como um dos principais compositores gaúchos da sua geração e já teve suas peças estreadas no Brasil e no exterior. Tanto a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) quanto a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) têm apresentando obras do compositor. Celso já compôs trilha para cinema (para o filme *Anahy de las Misiones*, de Sérgio Silva) e flertou com a música popular. Seus arranjos se encontram nas obras de Vitor Ramil, Antônio Villeroy e Adriana Calcanhotto.

Além das atividades acadêmicas e musicais, Celso Loureiro Chaves nutre, paralelamente, uma relação antiga com a imprensa. Ainda na década de 1960, publicou comentários sobre cinema no jornal *Correio do Povo*. Depois de uma temporada como crítico interino de cinema do *Jornal do Comércio*, assumiu a posição de crítico de música no *Correio do Povo*, participando também do bem conceituado suplemento cultural *Caderno de Sábado*. A experiência durou, na verdade, até Celso perceber uma incompatibilidade ética em exercer a atividade crítica dentro do meio do qual faz parte, como músico.

Desde então, ele se recusa a escrever críticas do meio musical local e, depois do *Correio do Povo*, distanciou-se do jornalismo impresso por um tempo. Entrou para a antiga rádio Gaúcha Zero Hora FM para fazer um programa noturno diário, de uma hora, com música de concerto. Em seguida, Celso passou a programador da rádio como um todo e ainda tornou-se gerente do veículo. Celso teve também duas experiências em televisão. A primeira deu-se no início da década de 1980, quando assumiu o quadro *Transasom* do *Jornal do Almoço*, da RBS TV. Já na década de 1990, Celso apresentou um programa dominical sobre cultura, durante seis meses, na então recém inaugurada TVCOM.

Ainda no início da década de 1980, entretanto, Celso Loureiro Chaves voltara às páginas de jornal. Ele participou da primeira edição do caderno *Cultura da Zero Hora*, para o qual passou a manter colaborações eventuais até 1999, ano em que se tornou colunista fixo. É este o momento de sua carreira que especialmente interessa para o nosso trabalho.

A primeira edição do caderno *Cultura* do jornal *Zero Hora* circulou em 3 de outubro de 1981 e, em seu editorial de estréia, propunha-se a preencher a lacuna de “um veículo em que se pudesse pensar a nossa cultura e onde se manifestasse os



representantes da intelectualidade rio-grandense em seus mais diversos aspectos” (ZERO HORA, 1981). Além disso, apresenta-se como um caderno avesso ao academicismo pretensioso e à reflexão elitista. O *Cultura* inseria-se, assim, na tradição dos suplementos culturais semanais, que tiveram seu apogeu na década de 1950 e, como já apontou Alzira Alves de Abreu (1996), eram redes de sociabilidade dos intelectuais, ao lado de cafés, editoras e revistas especializadas. São espaços que se caracterizam por criarem um lugar de tensão de linguagens criado pela convivência da ótica de intelectuais não-jornalistas com a dicção própria dos jornais.

Mais do que isso, os suplementos são mesmo corpos estranhos dentro das empresas jornalísticas, pois, dirigidos a um público restrito, minimamente intelectualizado e disposto a reservar tempo para a leitura, eles não correspondem ao ímpeto de sobrevivência dos jornais, que necessitam da vendagem massiva para buscar anunciantes. A pesquisadora Wilsa Carla Freire da Silva (1997, p. 45) acredita que as empresas jornalísticas que ainda os mantêm o fazem como forma de mostrar que têm “objetivos mais nobres que apenas o lucro fácil”.

Ancorados no conceito de cultura como sinônimo de produção artística e intelectual, consolidado no Romantismo alemão do século XIX, os suplementos semanais abraçam o ideal iluminista de formação do homem assumido pelo espaço jornalístico. Fornecendo o acesso às artes, às letras e às humanidades em suas páginas, eles instauram um ciclo de relações: legitimam o jornal que preocupa-se em oferecer algo a mais para os leitores, dão visibilidade para os intelectuais que ali escrevem e ainda conferem *status* para os leitores interessados em “eivar seus espíritos”, adquirindo base para a apreciação artística e circulação nas principais questões que envolvem a intelectualidade de sua época, além de sinalizar seu bom gosto, sua “cultura” (CARDOSO, 2009).

Atestando a inserção do caderno *Cultura* nesta tradição de suplementos que, em oposição ao jornalismo diário, portam textos mais aprofundados, reflexivos e críticos, o ex-editor Eduardo Veras indica que o suplemento de Zero Hora assume, na prática, duas características: veicula matérias menos atreladas à agenda do que aquelas publicadas no caderno cultural diário e privilegia conteúdos que circulam em torno da chamada “alta cultura” (VERAS, 2008).

A coluna quinzenal de Celso Loureiro Chaves vai ao encontro deste propósito editorial. Especialista em música erudita (assunto socialmente confinado nas fronteiras da “cultura elevada”), o autor procura separar aquele espaço de seu trabalho como



pesquisador acadêmico. Ao invés de exibir a titulação – como se costuma fazer para creditar os intelectuais que colaboram com os suplementos –, Celso assina como Músico, apenas, e não como Doutor em Música. Esta pequena opção dá indícios da posição que ele assume nesse espaço de tensão de linguagens. Buscando um afastamento dos jargões acadêmicos e uma aproximação com um linguajar mais acessível, o colunista procura não ser paternalista (facilitando a abordagem por subjugar o leitor), nem ser, por outro lado, obscuro a ponto de afastar o interlocutor (CHAVES, 2008).

Analogamente à função de um professor que espera que sua mensagem frutifique nos alunos, Chaves (2008) diz que seus textos procuram despertar no leitor a vontade de ouvir a música que é comentada e o interesse em buscar mais informações sobre o assunto. Neste sentido, o ex-editor Eduardo Veras (2008) considera que a coluna de Celso Loureiro Chaves pode ter um papel de formação, porque um colunista fixo, por sua assinatura e presença constante durante um longo período de tempo, desenvolve com o leitor uma relação especial: torna-se referência.

Um dos resultados da veiculação quinzenal da coluna *Música*, do caderno Cultura de Zero Hora, foi a publicação de *Memórias do pierrô lunar e outras histórias musicais* (2006). Na introdução da obra, Celso define seus textos como crônicas, induzindo-nos à análise a seguir.

4 Conteúdos e estratégias discursivas do cronista

A análise de nosso *corpus* indica um predomínio da música erudita nos conteúdos da coluna *Música* do caderno Cultura de Zero Hora. A música popular, que por vezes aparece, é a mais sofisticada, como o disco *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band*, dos Beatles, ou muito aproximada da música erudita, como as canções de Tom Jobim.

A maior parte dos conteúdos gira em torno da música feita a partir do século passado: do nacionalismo brasileiro em Camargo Guarnieri e do atonalismo de Schoenberg até composições do século XXI de dois jovens norte-americanos, passando pelas vanguardas da década de 1950 e as vanguardas tardias de 1960. Ainda assim, identificamos muita música anterior a isso em nosso recorte, de *L'Orfeo* (1607), de Monteverdi às óperas do romantismo de fins do século XIX, entre outras. Em geral, os



textos perpassam vários momentos históricos, visto que o autor não tem como abstrair sua bagagem de pesquisador e professor de História da música.

Outra constatação é que os conteúdos envolvem, na grande maioria das vezes, compositores da tradição musical européia. Norte-americanos ainda ganham maior espaço que os brasileiros, representados no recorte unicamente por Camargo Guarnieri e Tom Jobim.

A música é tratada pela perspectiva da composição em 9 das 12 colunas de nosso recorte. Podemos dizer que em 5 textos o enfoque principal são as práticas composicionais. Os conteúdos são variados, mas seguem um caminho de ênfase na inovação, das transformações da textura musical com *L'Orfeu*, de Monteverdi, até a música do silêncio de John Cage, passando pela adoção do barulho e das novas tecnologias como materiais de composição e pelas opções de união entre letra e música através da história. Neste percurso, do elogio à capacidade do compositor György Ligeti de metamorfosear-se no tempo e da crítica à falta de novidade de dois jovens compositores norte-americanos, fica implícita a necessidade de inovação intrínseca ao ofício do compositor. Em outro sentido, a partir da definição de apuro técnico em Camargo Guarnieri, também ficam estabelecidas as qualidades da prática composicional.

Em 7 das 12 colunas de nosso recorte, foram abordados aspectos das práticas de escuta relacionadas ao tema, isso quando elas não constituíram o eixo central do texto, tratando da maleabilidade do tempo em música, propondo a transgressão da escuta das óperas, diferenciando a escuta das músicas urbana (como o autor prefere chamar o que se costuma entender como popular) e erudita e mostrando a assimilação do volume e do barulho. Em outros momentos, elas situam a audição em determinado contexto, acabando por construir uma história da escuta: da música da corte, para os nobres, ao acesso às gravações do passado pela Internet, passando pelo descompasso entre as capacidades de percepção do público e o compositor em finais de século. Neste percurso, o autor também caracteriza como bizarros comportamentos nos festivais Proms ingleses (onde o público assiste ao concerto em uma sala com chafariz ao centro, podendo participar da performance com apitos e cornetas), estabelecendo parâmetros, por oposição, de como se deve escutar música. A ênfase na escuta indica uma perspectiva fenomenológica da música que emerge do incentivo à audição da música de Camargo Guarnieri ou das vanguardas da década de 1950 e também da recorrência da máxima “a música está à frente da palavra”.



Por último, em apenas 2 casos, a abordagem teve o viés das práticas interpretativas. O autor avalia intérpretes e deixa implícitas algumas idéias sobre interpretação: houve uma evolução técnica, sonoridades certas devem ser aplicadas a instrumentos certos e o ideal a se esperar de um intérprete seria o respeito ao compositor, aliado a alguma irreverência.

No que tange as estratégias discursivas do cronista, na maior parte das vezes, o gancho das crônicas aparenta ser a observação de uma tendência dentro do meio musical ou uma efeméride. Este fato imediato que inspira a escrita não é o tradicional apontado por Antonio Sanseverino (2002), o efêmero da vida cotidiana da cidade que desperta uma reflexão. No caso das crônicas de Celso, o gancho é parte de um cotidiano específico, o cotidiano musical do autor. Neste sentido, o texto de Celso Loureiro Chaves se aproxima da crônica de maneira peculiar. Ele transcende o efêmero na medida em que confere à crônica um olhar de especialista, de profundo conhecedor da história da música, das técnicas de composição e das questões que envolvem a interpretação musical. Uma riqueza de conteúdo que não faz parte da vida do leitor comum, e é por isso que o autor demanda estratégias para se aproximar dele.

Tendo em vista que a música erudita pertence ao que se costuma chamar de “alta cultura”, ao abordar o assunto em um jornal, opera-se uma abordagem informal, de aproximação com o leitor. O autor lança mão de recursos em uma perspectiva que lembra a idéia de Antonio Candido (1992) da aparente despreensão da crônica, que ao mesmo tempo diverte e guarda um significado profundo ou um viés crítico. Celso, neste sentido, trata de minúcias da composição, interpretação, mas usa estratégias que tornam a mensagem mais leve. Uma delas é a oralidade. Reproduzindo recursos da fala, o autor se apropria de sua informalidade própria, imprimindo descontração em seu texto. O ar de conversa com o leitor por ser percebido, por exemplo, no seguinte trecho da coluna *Pompa e circunstância*, do dia 12 de maio de 2007:

Procurando bem, até se encontra compositores ingleses bastante dignos entre os extremos de Purcell e Elgar. Como por exemplo... por exemplo... Bem, agorinha não me vem nome de compositor à memória, e enfim – o caso é que a história do deserto musical inglês é tão deliciosa que, corrija-la, para quê? (ZERO HORA, 2007)

Outra estratégia de que Celso lança mão para conferir leveza ao texto é a abordagem lírica, como se vê em 26 de maio de 2007, na coluna intitulada *A lira dos*



cinqüent'anos. Nela, o músico parte de um poema de Manuel Bandeira sobre as rugas e os cabelos brancos que chegam com os cinquenta anos para falar do aniversário das vanguardas que nasceram com ele, na década de 1950:

Mas música tem rugas? Que são os cabelos brancos dos sons? Os anos 1950 foram a época áurea da vanguarda do século. Única e brevíssima época áurea, já que logo na virada dos 1960 a vanguarda foi-se esvaindo em radicalismos musicais e políticos, tropeçou nas novas texturas musicais dos compositores do leste europeu, deu de nariz na porta do minimalismo... e esborrachou-se. (ZERO HORA, 2007)

Um terceiro recurso de aproximação com o leitor que emana da coluna *Música* é o humor. Celso utiliza a brincadeira para romper com o caráter sisudo dos temas que aborda, em torno da, por vezes até temida, música erudita. É o que acontece na passagem a seguir, da coluna *Barulhos*, de 13 de janeiro de 2007:

Talvez o primeiro limite sonoro na música sinfônica tenha sido ultrapassado com os dois primeiros acordes da *Eroica*, de Beethoven. Acordes que vêm do nada e que levam para lugar nenhum. Acordes para fazer acordar, por assim dizer. Para apanhar o ouvinte pelo pescoço e dizer “agora não te largo mais...” O limite de velocidade tinha sido ultrapassado por Mozart; o limite sonoro ficou com Beethoven, logo ele, tão surdo. (ZERO HORA, 2007)

Desta forma, é a tradição da crônica brasileira que se revela nessas estratégias importantes no sentido de colocar a música de concerto ao rés-do-chão, como dizia Antonio Candido (1992), ou seja, de transformar linguagem acadêmica em crônica, com o intuito da socialização do conhecimento. E fica claro que, apesar das táticas investidas para deixar o texto mais leve, não se está facilitando o conteúdo. O leitor pressuposto deve ter noções musicais básicas e uma circulação mínima nas questões da cultura elevada, além de outras referências (como a de que falar em *Macbeth* dá azar).

A exposição da voz pessoal do autor tem, primeiramente, a função de estabelecer um “eu” que busca esse diálogo com o leitor. Por um lado, o enunciador se legitima como autoridade no assunto, como acontece, por exemplo, quando Celso compartilha com o leitor sua experiência no festival Proms, tratado na coluna *Pompa e circunstância*, do dia 12 de maio de 2007: “Devo ter sido ludibriado quando adquiri um ingresso para assistir e ouvir uma sinfonia de Olivier Messiaen. Recebi exatamente o que comprei: adquiri um ingresso e só ouvi *uma* sinfonia...”. A passagem traz a marca da sua vivência no meio musical erudito europeu e legitima seu discurso. O mesmo



acontece na coluna de 27 de janeiro do mesmo ano, quando, ao lembrar o centenário de Camargo Guarnieri, Celso deixa explícita a proximidade que teve com o compositor em passagens como “em todos os contatos que tive com ele” ou “compositor de quem ouvi certa vez uma frase inesquecível”.

Por outro lado, ao expor sua voz pessoal, o autor também se coloca ao lado do leitor, como se vê em *Durma aqui*, coluna publicada em 28 de abril de 2007. “Já me surpreendi em estado de profunda sonolência no meio do terceiro ato de *Carmen* de Bizet, logo essa, tão fundamental na lírica oitocentista”. Desta maneira, Celso cativa o interlocutor que se constrange em sentir sono assistindo à ópera. Se até o especialista cansa...

A primeira pessoa, porém, é apagada quando a abordagem ganha um viés crítico na avaliação de intérpretes e compositores. Ali, parece muito apropriado considerar a coluna *Música* como uma crônica-crítica, visto que há uma base crítica marcante, que analisa e interpreta o fenômeno musical e cujo julgamento não nasce da opinião pessoal do autor, mas da avaliação da obra dentro do seu contexto. Na coluna *Gerações*, publicada em 14 de abril de 2007, Celso questiona os jogos de legitimação do artista no campo cultural atualmente e, na passagem a seguir, contextualiza a obra de um jovem compositor norte-americano incensado pela imprensa criticando sua imaturidade:

Melhor sorte tem Nico Muhly, outro compositor norte-americano que também começou a compor há pouco, já neste século. O estilo dele é de um hibridismo desconcertante. Tanto assim, que não se sabe ao certo em que terreno musical ele estaria pisando. Às vezes, é como se fosse trilha sonora de um *cartoon* mal-intencionado. Mas, de repente, a dor de Alban Berg explode e estamos num neoexpressionismo bem desse século. Nico Muhly é um discípulo de John Adams, o polêmico ex-minimalista que fez do minimalismo híbrido a marca do seu estilo. Mas John Adams é homem do século passado. Nico Muhly está firmemente plantado no século 21. Será que a música de concerto de hoje é isso mesmo? Híbrida, variável em humor, imprevisível em resultados? (ZERO HORA, 2007)

As crônicas de Celso Loureiro Chaves, no entanto, 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. O exame valorativo é dirigido sempre a compositores e intérpretes estrangeiros. De todo modo, não se pode



negar que, ao fazer isso, Celso estabelece alguns critérios que podem ser aplicados genericamente.

Com base nessas constatações acerca das características dos textos de Celso Loureiro Chaves, percebemos uma hibridização de gêneros. Como indica Arrigucci Jr. (1987), a crônica pode ser tudo aquilo que o autor denominar como tal, visto que ela cria um território entre a literatura e o jornalismo que é de todo específico. No caso de Celso, este território parece combinar traços da tradição cronística brasileira, do ensaio e da crítica. Desta forma, 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.

5 Considerações finais

Corpo estranho frente ao jornalismo agendado pelas indústrias culturais que atualmente impera nas editorias de cultura, a coluna *Música* coloca-se como um rico objeto de análise. Herdeiro da tradição de intervenção dos intelectuais nos suplementos culturais, divulgando suas idéias através da imprensa e registrando o pensamento de uma época, o espaço adere a um projeto iluminista de formação do leitor em um território que prima pela socialização do conhecimento antes restrito aos salões, aos livros e à Academia.

A coluna de Celso Loureiro Chaves faz parte dos instrumentos através dos quais o caderno Cultura confere prestígio à Zero Hora, provendo o acesso às questões que envolvem a história da música de concerto, um dos mais emblemáticos pilares da chamada “cultura elevada”. Neste sentido, garante sua permanência como espaço de exceção, onde um acadêmico com capacidade de se expressar informalmente aborda com propriedade um assunto que não é do alcance de todos.

O presente estudo apontou que a coluna de Celso Loureiro Chaves no caderno Cultura de Zero Hora carrega como conceito de música a tradição erudita européia. No acúmulo de seus conteúdos, a coluna contorna a história dessa música com riqueza de informações e acaba estabelecendo parâmetros de avaliação das práticas composicionais e interpretativas e de comportamentos de escuta.

Como que em resposta à tensão de linguagens típica do ambiente dos suplementos que abrigam gerações de intelectuais não-jornalistas, a coluna *Música* desliza pelas tênues fronteiras entre os gêneros. É assim que o autor se aproxima da



idéia de Flora Süssekind (2003) sobre o crítico-teórico que ocupa um lugar de contradiscurso tanto frente à dicção jornalística quanto ao tratado acadêmico. Ainda que os textos se distanciem da tradição cronística brasileira por ultrapassarem o comentário ligeiro e trivial sobre assunto do cotidiano da cidade, as estratégias narrativas da crônica são utilizadas para colocar o conteúdo ao rés-do-chão na busca de um diálogo com o leitor.

Procurando distanciar-se do jargão e, por outro lado, da superficialidade que a crônica por si só lhe poderia conferir, o espaço acaba por cumprir uma função formativa do público. Colabora com isso o viés crítico do texto, que localiza o leitor no vasto e, por vezes, distante universo da música erudita. Mais do que isso, incentivando a escuta da música ali tratada, a coluna indica um caminho para a fruição artística do leitor.

Nossa breve reflexão deixa ver, por fim, o papel que a figura de Celso Loureiro Chaves acaba por cumprir conferindo visibilidade ao meio musical erudito, na ausência de uma crítica atuante que, através das polêmicas e contradições, produziria a “leitura coletiva” – defendida por Marcelo Coelho (2000, p. 84) – da expressiva produção erudita local. Neste sentido, a pesquisa ilumina a necessidade de um estudo futuro acerca da tradição de crítica musical que já existiu no Rio Grande do Sul. Uma herança marcante em nossa memória, que, inclusive, mantém inquieto o meio musical que clama, nostálgico, por seu retorno efetivo.

Referências bibliográficas

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

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

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

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



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

CHAVES, Celso Loureiro. **A lira dos cinquent’anos**. Zero Hora, Porto Alegre, 26 mai. 2007. Cultura, p. 3.

_____. **Barulhos**. Zero Hora, Porto Alegre, 13 jan. 2007. Cultura, p. 3.

_____. **Celso Loureiro Chaves**: depoimento [mai. 2008]. Entrevistador: Ana Laura Colombo de Freitas. Porto Alegre: 2008.

_____. **Durma aqui**. Zero Hora, Porto Alegre, 28 abr. 2007. Cultura, p. 3.

_____. **Gerações**. Zero Hora, Porto Alegre, 14 abr. 2007. Cultura, p. 3.

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

_____. **O centenário Camargo Guarnieri**. Zero Hora, Porto Alegre, 26 mai. 2007. Cultura, p. 3.

_____. **Pompa e circunstância**. Zero Hora, Porto Alegre, 12 mai. 2007. Cultura, p.3.

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

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971. p. 105-128.

FISCHER, Luís Augusto. **Inteligência com dor** – Nelson Rodrigues ensaísta. 1998. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1998.

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

SANSEVERINO, Antônio. **Entre o arcaico e o moderno**: a crônica de Machado de Assis e João do Rio. In: *Conexão* (Caxias do Sul), Caxias do Sul-RS, v. 1, n. 2, 2002. p. 35-54.



SILVA, Wilsa Carla Freire da. **Cultura em pauta**: um estudo sobre o jornalismo cultural. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo. São Paulo: 1997.

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

VERAS, Eduardo. **Eduardo Veras**: depoimento [mai. 2008]. Entrevistador: Ana Laura Colombo de Freitas. Porto Alegre: 2008.

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

ZERO HORA. **Nossos propósitos**. Zero Hora, Porto Alegre, 3 out. 1981. ZH-Cultura, p. 2.