

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

CAIO FELIPE EGG

SYLVIO TULLIO CARDOSO E A CRÍTICA DE JAZZ NO BRASIL NA COLUNA *O*
GLOBO NOS DISCOS POPULARES (1950–1952)

CURITIBA

2025

CAIO FELIPE EGG

SYLVIO TULLIO CARDOSO E A CRÍTICA DE JAZZ NO BRASIL NA COLUNA *O GLOBO* NOS DISCOS POPULARES (1950–1952)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Guilherme Poletto.

CURITIBA

2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Egg, Caio Felipe
Sylvio Tullio Cardoso e a crítica de jazz no Brasil na coluna O Globo nos Discos Populares (1950?1952) / Caio Felipe Egg. -- Curitiba-PR, 2025.
136 f.

Orientador: Fabio Guilherme Poletto.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2025.

1. Crítica Musical. 2. Sylvio Tullio Cardoso. 3. O Globo. 4. Jazz. 5. Música Popular. I - Poletto, Fabio Guilherme (orient). II - Título.


TERMO DE APROVAÇÃO

CAIO FELIPE EGG

SYLVIO TULLIO CARDOSO E A CRÍTICA DE JAZZ NO BRASIL NA COLUNA *O GLOBO* NOS DISCOS POPULARES (1950–1952)


Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

Documento assinado digitalmente
 **FABIO GUILHERME POLETTO**
Data: 13/08/2025 18:21:04-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Prof. Dr. Fabio Guilherme Poletto

UNESPAR

Documento assinado digitalmente
 **RENAN BRANCO RUIZ**
Data: 13/08/2025 18:34:18-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Renan Branco Ruiz

UNICAMP

Documento assinado digitalmente
 **MARCELO GARSON BRAULE PINTO**
Data: 23/08/2025 11:35:08-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Marcelo Garson

UNESPAR/UFPR

Curitiba, 13 de agosto de 2025

AGRADECIMENTOS

Ao professor Fábio Poletto, pelo apoio constante e pela cuidadosa orientação, que me ensinou a pesquisar e escrever de forma pragmática, criteriosa e organizada. Além das ótimas conversas e conselhos, foi uma grande satisfação trabalhar em conjunto.

À Unespar, pela bolsa de estudos tão necessária durante 2024, e a todos os professores que contribuíram para esta etapa, em especial Marcelo Garson, Renan Ruiz, Allan Oliveira e Rodrigo Vicente.

Ao professor, primo e amigo André Egg, que, junto de Maris, Heitor e Mariana, me acolheu com tanto carinho em Curitiba. Além de me apresentar as possibilidades de pesquisas historiográficas na área da música, ensinou-me a pesquisar, catalogar e escrever textos acadêmicos.

À minha família: Tuco e Sandra, por confiarem em mim e me oferecerem todo o amor e suporte necessários para a minha formação como músico e pesquisador; Ana, pelo apoio e pela paciência em dividir apartamento nos últimos anos; Oma Lourdes, Tato, Pedro, Tiemi, Cláudio e Pati, por estarem sempre ao meu lado; Opa Aldo e Oma Hecka, pelo carinho, cuidado e confiança; e Marina, pela companhia, amor e parceria durante todo o mestrado.

RESUMO

Este trabalho investiga a crítica musical de Sylvio Tullio Cardoso para o jornal *O Globo* de 1950 a 1952, com foco em seus textos sobre jazz. Cardoso nasceu em 1924 e faleceu em 1967, na zona sul do Rio de Janeiro, e trabalhou como crítico musical para os periódicos *O Globo*, *A Scena Muda*, *Diário da Noite*, *Revista da Música Popular*, *Billboard* e *Downbeat*, além de ter um programa de rádio na Rádio Globo durante os anos 1950. O referencial teórico desta dissertação baseia-se nas contribuições de Pierre Bourdieu, utilizando os conceitos de campo, habitus e capital para compreendermos as dinâmicas de poder e legitimação na crítica musical brasileira, especialmente em diálogo com o cenário internacional, como o dos críticos Leonard Feather e John Hammond nos EUA. Além disso, é realizada uma discussão sobre o conceito de crítica musical e um esforço de traçar aspectos históricos da crítica musical profissional no contexto ocidental. A metodologia combina duas abordagens principais: pesquisa bibliográfica e documental. Primeiro, foi realizado um mapeamento da produção acadêmica existente sobre as dissertações e teses relacionadas à crítica musical no Brasil, destacando os temas predominantes e identificando lacunas relevantes no campo. Em seguida, foi conduzida uma análise qualitativa de fontes primárias extraídas da coluna “O Globo nos Discos Populares”, assinada por Sylvio Tullio Cardoso. Os textos foram analisados segundo critérios como contexto histórico, repertório analisado e as estratégias discursivas utilizadas. Os resultados indicam que Sylvio Tullio Cardoso desempenhou um papel significativo na consolidação da crítica de jazz no Brasil, refletindo em suas críticas as tensões culturais e políticas do período – como os debates sobre autenticidade musical, raça, o lugar do jazz e a influência norte-americana na música e cultura brasileira.

Palavras-chave: Crítica Musical; Sylvio Tullio Cardoso; *O Globo*; Jazz; Música Popular.

ABSTRACT

This study investigates the music criticism of Sylvio Tullio Cardoso published in the newspaper *O Globo* from 1950 to 1952, with a focus on his writings about jazz. Cardoso was born in 1924 and died in 1967, in the South Zone of Rio de Janeiro. He worked as a music critic for several periodicals, including *O Globo*, *A Cena Muda*, *Diário da Noite*, *Revista da Música Popular*, *Billboard*, and *DownBeat*, and also hosted a radio program on Rádio Globo during the 1950s. The theoretical framework of this dissertation is based on the contributions of Pierre Bourdieu, using the concepts of field, habitus, and capital to understand the dynamics of power and legitimation within Brazilian music criticism, particularly in dialogue with the international scene, such as the work of critics Leonard Feather and John Hammond in the United States. Additionally, the study includes a discussion on the concept of music criticism and an effort to trace historical aspects of professional music criticism in the western context. The methodology combines two main approaches: bibliographic and documentary research. First, a mapping of existing academic production was carried out, focusing on dissertations and thesis related to music criticism in Brazil, highlighting predominant themes and identifying relevant gaps in the field. Then, a qualitative analysis was conducted on primary sources from the column *O Globo nos Discos Populares*, authored by Sylvio Tullio Cardoso. The texts were analyzed based on criteria such as historical context, repertoire discussed, and the discursive strategies employed. The results indicate that Sylvio Tullio Cardoso played a significant role in the consolidation of jazz criticism in Brazil, with his writings reflecting the cultural and political tensions of the period – such as debates around musical authenticity, race, the place of jazz and the influence of the United States on Brazilian music and culture.

Keywords: Music Criticism; Sylvio Tullio Cardoso; *O Globo*; Jazz; Popular Music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 CRÍTICA MUSICAL: ASPECTOS CONCEITUAIS E HISTÓRICOS.....	14
1.1 Aspectos conceituais.....	15
1.2 Aspectos históricos no contexto europeu.....	19
1.3 Surgimento da música popular/jazz e sua crítica musical.....	24
1.3.1 O desenvolvimento da crítica de jazz em contextos internacionais.....	25
1.3.2 Crítica musical no Brasil: antecedentes.....	31
1.3.3 A crítica de música popular no Brasil.....	33
2 PESQUISAS ACADÊMICAS NO CONTEXTO BRASILEIRO.....	41
2.1 A crítica de jazz.....	48
2.2 A crítica da tradição musical popular brasileira.....	52
2.3 A crítica da música de concerto.....	65
2.4 Outras críticas.....	68
3 A CRÍTICA MUSICAL DE SYLVIO TULLIO CARDOSO.....	71
3.1 O Jornal O Globo e suas Colunas Culturais.....	85
3.2 Cardoso, crítico de jazz em O Globo nos Discos Populares: 1950 a 1952.....	88
3.2.1 As críticas de cantores e cantoras de jazz.....	105
3.2.2 As críticas das Jazz Bands e Big Bands.....	108
3.2.3 As críticas de jazz “moderno”.....	114
3.2.4 As críticas de jazz brasileiro ou música instrumental brasileira.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS.....	130

INTRODUÇÃO

Esta dissertação aborda a crítica musical de Sylvio Tullio Cardoso (1924-1967) durante os anos 1950, no jornal *O Globo*, além de realizar um estudo sobre a crítica musical desde sua definição e historiografia até um levantamento das pesquisas sobre o tema no Brasil. Cardoso nasceu em 27 de setembro de 1924 em Botafogo no Rio de Janeiro. Filho de Casimira Ribeiro Cardoso e Raul Pinto Cardoso, teve uma irmã e cresceu na zona sul carioca, foi interno no Colégio Batista, junto de Sérgio Porto, Maneco Muller e Carlos Niemeyer.

A partir de 1943 começou sua carreira como crítico musical, escrevendo “Um Pouco de Jazz” dentro da coluna “O Globo no TSF”¹, no jornal *O Globo*, junto de seu amigo Ary Vasconcelos. Durante as décadas de 1940, 50 e 60, Cardoso escreveu crítica musical para os periódicos cariocas *A Scena Muda*, *Diário da Noite*, *Revista da Música Popular* e *O Globo*, entre muitos outros. Ele ainda foi correspondente de duas das revistas de música popular mais importantes dos Estados Unidos, entre os anos 1962 a 1966, a *Billboard* e a *Down Beat*, além de publicar o livro “Dicionário Biográfico de Música Popular” (Cardoso, 1965). Durante os 17 anos que Cardoso escreveu a coluna “O Globo nos Discos Populares”, estimamos que ele publicou aproximadamente 150 críticas por ano, totalizando possivelmente mais de duas mil colunas publicadas somente naquele periódico.

Tomando Sylvio Tullio Cardoso como objeto específico, esta dissertação busca ampliar os estudos sobre crítica de jazz no contexto brasileiro. À medida que o interesse pelo jazz transcende fronteiras nacionais, a concepção de um "jazz transatlântico"² e da “jazz diáspora”³ ganham destaque, enfatizando a importância de examinar a recepção e a produção do gênero fora dos Estados Unidos. A investigação aprofundada da crítica de jazz no Brasil durante a década de 1950, se configura como um passo importante para a compreensão do papel que essa área desempenhou na formação da cultura musical jazzística no país, bem como na análise de suas interações com o contexto político e social da época.

A década de 1950 foi escolhida, pois marca uma fase significativa na profissionalização da crítica de música popular – ainda que com diversas ressalvas –, além de representar um período em que diversos periódicos importantes, como a *Revista da Música*

¹ Provavelmente, TSF significa Telefonia Sem Fio, termo utilizado na época para designar transmissões de rádio.

² Jazz transatlântico: Gerhard Kubik (2017) parte para uma perspectiva em que o jazz transatlântico é essencialmente um projeto de contato cultural e sincretista. Temos então o prefixo “trans” com o significado de “através”, implicando em "cruzamentos" enquanto processo. De uma maneira cíclica e junto a trajetórias imaginárias, estamos cruzando e recruzando o Atlântico em diferentes direções e períodos históricos em busca de uma música chamada jazz.” (Giller, 2020, p. 95)

³ JOHNSON, Bruce. *Jazz Diaspora. Music and Globalisation*. New York/Oxon: Routledge, 2020.

Popular (RJ), *Revista Manchete* (RJ), *Revista Sombra* (RJ) e *Correio da Manhã* (RJ), surgiram ou se remodelaram, incorporando conteúdos sobre música popular em suas edições. Essa década se destaca então, por ter possibilitado um grau mais elevado de profissionalização e especialização dos críticos, ao mesmo tempo em que amplia, de forma significativa, a presença de conteúdos relacionados à música popular urbana, tanto na trajetória da crítica musical brasileira quanto na própria configuração do cenário jornalístico do país no que diz respeito à música popular.

Minha trajetória como pesquisador começa no meu segundo ano na graduação, quando pude participar por dois anos do Programa de Iniciação Científica dentro do Bacharelado em Música Popular na UNESPAR. Sob a orientação do Prof. Dr. André Egg, concentramos nossos esforços na análise da crítica e dos críticos da *Revista da Música Popular* (RMP). No primeiro ano do programa, elaboramos um sumário completo da revista, detalhando os títulos, autores, páginas, além de resumir cada um dos artigos publicados no periódico. Ao término do programa, publicamos um artigo (Egg, 2020) centrado no crítico, escritor e musicólogo argentino Nestor R. Ortiz Oderigo, explorando suas contribuições para a RMP com foco especial nas seções dedicadas ao jazz.

No segundo ano, prosseguimos com um mapeamento detalhado dos principais críticos musicais da RMP. Esse processo envolveu a identificação de cinco críticos cujos trabalhos se destacaram, com base no levantamento realizado no ano anterior e considerando a quantidade de artigos que cada um publicou. Realizamos uma análise aprofundada da produção desses críticos e estabelecemos comparações com o desenvolvimento subsequente de suas carreiras, formulando hipóteses sobre o impacto da revista na consolidação de suas visões estéticas e na continuação de suas trajetórias ligadas à música popular. Além disso, nosso interesse pela seção de jazz da RMP foi estendido para o Trabalho de Conclusão de Curso, onde exploramos a figura de Jorge Guinle como crítico de jazz e mediador cultural na década de 1950. Com seus diversos artigos na *Revista Música Popular* (RMP) e a publicação, em 1953, do primeiro livro sobre jazz no Brasil, *Jazz Panorama* (Guinle, 1953), percebemos Guinle como uma figura notável no campo da crítica de música popular da época, que evidenciou a importância da crítica na disseminação e legitimação do jazz no contexto brasileiro.

Uma das chaves conceituais deste trabalho vem do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Suas teorias sobre campo de poder, *habitus* e capital simbólico serão incorporadas para analisarmos o contexto de produção e recepção da crítica de música popular, apesar de compreendermos que suas ideias tenham sido originalmente cunhadas para explicar práticas sociais do século XIX. As teorias de Bourdieu nos parecem adequadas para compreendermos

o papel da crítica musical nos campos de poder e no *habitus*, tanto individuais quanto sociais dos brasileiros, permitindo observarmos como o capital simbólico dos críticos influenciou as posições, atuações e dinâmicas de poder do campo cultural (Bourdieu, Ortiz (org.), 1983, p. 18-25):

Em outras palavras, quando se trata de explicar as propriedades específicas de um grupo de obras a informação mais importante reside na forma particular da relação que se estabelece objetivamente entre a fração dos intelectuais e artistas em seu conjunto e as diferentes frações das classes dominantes. À medida que o campo intelectual e artístico amplia sua autonomia, elevando-se, ao mesmo tempo, o estatuto social dos produtores de bens simbólicos, os intelectuais e os artistas tendem progressivamente a ingressar por sua própria conta, e não mais apenas por procuração ou por delegação, no jogo dos conflitos entre as frações da classe dominante. (Bourdieu, 2007, p. 191)

No contexto da crítica musical, compreende-se que o campo intelectual e artístico, ao alcançarem maior autonomia, criam espaços de atuação específicos para críticos e intelectuais. Esses agentes passam a não depender exclusivamente da autorização ou do apoio direto das classes dominantes, assumindo um papel mais ativo nos conflitos de interesses culturais e simbólicos entre diferentes frações da sociedade. Estes fenômenos são evidentes nos anos 1950, quando o jazz não apenas se estabelecia como uma expressão musical de grande relevância em contextos internacionais, mas também passava a ser amplamente discutido, avaliado e categorizado pelo campo da crítica musical especializada em diversos países.

Nesse período, por exemplo, críticos de jazz como Leonard Feather⁴, John Hammond⁵ e Hughes Panassié⁶ – que serão abordados com mais profundidade no primeiro capítulo da dissertação –, assumem papéis de maior relevância na imprensa, atuando como mediadores entre o campo artístico, o intelectual e a burguesia, ajudando a determinar quais expressões

⁴ Foi um crítico, compositor e historiador de jazz. Sua carreira começou na Grã-Bretanha, onde ele escreveu para a revista *Melody Maker* no começo da década de 1930. Ao se mudar para os Estados Unidos em 1939, Feather ampliou significativamente seu alcance e influência, contribuindo regularmente para as revistas *Down Beat* e *Metronome* a partir da década de 1940, além de publicar a importante referência *The Encyclopedia of Jazz* em 1955. Feather continuou a aprofundar sua influência e seus trabalhos como jornalista, produtor musical, radialista, enciclopedista, compositor e educador até sua morte em 1994, se consolidando como o principal crítico de jazz dos Estados Unidos.

⁵ Foi um dos mais influentes críticos e produtores de jazz do século XX, nasceu em 1910 na Inglaterra mas se mudou para Nova York nos anos 1920. Hammond começou a publicar no começo dos anos 1930 nos periódicos *Melody Maker*, *Gramophone* e *Rhythm*. A partir de 1935, Hammond começou a publicar também nas importantes revistas norte-americanas *Down Beat* e *New Masses*. Porém, Hammond é mais conhecido por seu trabalho como produtor musical e scout, sendo instrumental no “descobrimento” e desenvolvimento da carreira de músicos como Bob Dylan, Bruce Springsteen, Benny Goodman, Harry James, Charlie Christian, Billie Holiday, Count Basie, Fletcher Henderson, Aretha Franklin, George Benson, Leonard Cohen e Stevie Ray Vaughan.

⁶ Crítico musical francês nascido em 1912. Foi fundador e diretor da revista *Jazz Hot* de Paris. Reconhecido por ser um dos principais críticos tradicionalistas do século XX.

do jazz seriam consideradas como "autênticas" e contribuindo para a construção e legitimação de um cânone musical. Esses críticos influenciam o modo como a sociedade percebe o gênero e consome seus produtos culturais, ocupando um espaço de destaque no campo simbólico. Ou seja, além de intermediários, esses críticos atuam muitas vezes também de forma autônoma, interpretando e selecionando obras de acordo com parâmetros que refletem uma combinação de valores estéticos e culturais, além das dinâmicas de classe do campo artístico.

Uma das hipóteses desta dissertação é a de que críticos brasileiros como Cardoso, teriam desenvolvido papéis similares aos de Feather, Hammond e Panassié. No entanto, compreendemos que o caso brasileiro é mais complexo, uma vez que os críticos, apesar de ajudarem a construir percepções do que seria um jazz "autêntico" e influenciarem diretamente a forma como as pessoas percebiam e valorizavam o gênero, em geral não tinham contato direto com os músicos de jazz dos quais eles criticavam, não acumulando assim um capital cultural tão relevante quanto o dos críticos do contexto norte americano. A análise do trabalho de Cardoso pretende então revelar como a crítica musical se torna um espaço onde os valores culturais e as posições de classe são disputados e redefinidos, moldando a recepção e a legitimação do jazz no Brasil dos anos 1950.

Além disso, Maus (2001, p. 672) acrescenta que a crítica musical como forma de pensamento depende de uma série de fatores historicamente específicos. Entre eles estão a concepção de um sistema de formas de arte, a valorização da experiência individual e o desenvolvimento de um cânone musical. Essas dependências revelam que a crítica musical profissional frequentemente se baseia em modelos eurocêntricos, que podem não ser apropriados ou aplicáveis a outras culturas. Portanto, ao investigar a crítica musical no Brasil, pretendemos considerar como esses modelos se moldam ou sofrem interferências de fatores culturais e econômicos específicos ao contexto brasileiro, que se diferencia em vários aspectos históricos e geográficos aos modelos europeus. Isso nos levará a refletir sobre as especificidades desse cenário e a forma como conceitos inicialmente formulados em outros contextos podem ser reinterpretados ou reconfigurados localmente, trazendo perspectivas próprias ao campo da crítica musical no país.

No primeiro capítulo, serão abordados aspectos conceituais e históricos acerca da crítica musical de maneira geral. O capítulo teve como base uma pesquisa do tipo bibliográfica, que discute o conceito de crítica musical a partir de Maus et al. (2001), Schoenherr (2005), Bollos (2007), Dingle (2019) e Lima (2019) e apresenta um panorama histórico do surgimento da crítica musical no contexto europeu a partir principalmente do

século XVIII, e com os textos de Maus et al. (2001), (Eagleton, 2005) e Dingle (2019). Em seguida, são discutidos os desenvolvimentos tecnológicos da imprensa no fim do século XIX, o surgimento da música popular da virada do século XIX para o XX e conseqüentemente da crítica de jazz no âmbito internacional a partir dos anos 1920, utilizando os autores Napolitano (2002), Gennari (2006), Epperson (2013) e Borge (2019). Por fim, buscamos situar o leitor ao contexto brasileiro, desde o desenvolvimento da imprensa até o estabelecimento de uma certa profissionalização da crítica de música popular brasileira, no final dos anos 1940 e principalmente durante os anos 1950, a partir dos trabalhos de Cavalheiro Filho (1996), Moore (2002), Giron (2004), Fonseca (2008), Garcia (2010), Schwarcz & Starling (2015), Ribeiro Junior (2016), Goldberg, Oliveira e Menuzzi (2019), Egg (2022) e Cesar (2022).

No segundo capítulo, realizamos um extenso levantamento bibliográfico, com 30 trabalhos acadêmicos, publicados no Brasil e que tem a crítica musical como objeto principal, a fim de compreendermos o campo dos estudos sobre crítica musical no meio acadêmico brasileiro. Buscamos por meio de tabelas e gráficos demonstrar o número de dissertações e teses defendidas sobre o tema, o local onde foram defendidas, os principais nomes de orientação e banca, os temas e objetos predominantes nas pesquisas, as metodologias utilizadas pelos autores, os principais acervos e arquivos onde foram realizadas as pesquisas, os críticos mais estudados e citados por cada trabalho, os periódicos citados na pesquisa, a quantidade de fontes utilizadas pelos autores, entre outros. Além disso, resumimos cada um dos trabalhos analisados, separando-os por tema, e detalhando as principais informações e contribuições para os estudos sobre crítica musical no Brasil a partir de nossa leitura. Com isso, buscamos demonstrar os temas mais estudados e as principais lacunas existentes nas pesquisas brasileiras, situando o leitor sobre onde nossa pesquisa irá se inserir nestes contextos.

O terceiro capítulo trata da crítica de jazz de Sylvio Tullio Cardoso publicada no jornal *O Globo* nos anos de 1950, 1951 e 1952. Com base em Cardoso (1965), Vasconcelos (1967), Saraiva (2007) e Ribeiro (2008), traça-se um panorama biográfico do crítico, destacando seus principais trabalhos, eventos e inserções no contexto cultural da zona sul carioca, além de suas relações pessoais, influências e conexões no campo musical carioca da época.

Na sequência, o capítulo se volta para o principal espaço de atuação de Cardoso ao longo de sua carreira: o jornal *O Globo*, onde publicou por mais de 16 anos. Essa análise se apoia nos estudos de Ribeiro (2000) e Pimentel (2019), que ajudam a contextualizar o

periódico no cenário jornalístico e cultural da época. A metodologia que utilizaremos para compreender e trabalhar as fontes históricas será principalmente a partir do capítulo de Luca (2008), intitulado “*Fontes impressas. História dos, nos e por meio dos periódicos*”. Nele, a autora nos mostra que, em consonância com as pesquisas sobre crítica musical no Brasil, devemos perceber que jornais e revistas desempenham um papel central como espaços de encontro de diferentes vozes e perspectivas. Eles não são apenas publicações solitárias, mas sim empreendimentos coletivos que reúnem indivíduos em torno de ideias, crenças e valores compartilhados. Esses veículos tornam-se, assim, projetos coletivos que agregam pessoas em torno de um objetivo comum. Nesse contexto, é importante identificar cuidadosamente os responsáveis pela linha editorial, os colaboradores mais frequentes, assim como compreender as intenções e expectativas expressas nos textos programáticos. Essas análises nos ajudam a compreender as interpretações do passado e as perspectivas para o futuro compartilhadas pelos agentes envolvidos na produção de crítica musical (Luca, 2008, p. 140)

Depois apresentamos uma descrição do levantamento das fontes no acervo online do jornal *O Globo*, a partir da busca manual das críticas de Cardoso, edição por edição do jornal. O objetivo foi mapear a quantidade de textos, as diferentes seções da coluna e os principais temas abordados pelo crítico no período recortado.

Por fim, apresentamos a quantidade de críticas publicadas por Cardoso no jornal e partimos para uma análise mais detalhada de seus textos, iniciando pelas listas dos “melhores do ano” e seguindo com uma seleção representativa de críticas de jazz. O objetivo foi delinear o panorama de sua atuação no jornal *O Globo*, identificando os principais critérios que orientavam suas avaliações. Para organizar essa análise, agrupamos os textos em eixos temáticos centrais que permitissem observar recorrências e distinções dentro das críticas: cantores e cantoras de jazz, jazz orchestras e jazz bands, jazz “moderno”, jazz brasileiro e música instrumental brasileira.

1 CRÍTICA MUSICAL: ASPECTOS CONCEITUAIS E HISTÓRICOS

O presente capítulo tem como objetivo iniciar a tarefa de traçar aspectos históricos da crítica musical profissional no contexto ocidental, do século XVIII ao XX, desde seu surgimento até seu desenvolvimento no contexto contemporâneo, reconhecendo as limitações inerentes a um único capítulo. Para isso, utilizaremos a definição de crítica musical presente no verbete "*Music Criticism*" (MAUS et al., 2001), explorando nuances e abrangendo diferentes perspectivas, em diálogo com outras potenciais definições utilizadas em trabalhos acadêmicos produzidos no Brasil. Em seguida, abordaremos alguns aspectos históricos, destacando figuras importantes e identificando referências culturais e sociais que moldaram o desenvolvimento da crítica musical nos seguintes contextos: a música de concerto de tradição europeia, a música popular – especialmente o jazz fora do Brasil –, o surgimento da crítica e o desenvolvimento da imprensa no Brasil, e, finalmente, a crítica de música popular no país.

1.1 Aspectos conceituais

Iniciaremos este debate explorando os diversos conceitos potenciais atribuídos à crítica musical. Reconhecemos que diferentes temporalidades, além de diferentes contextos socioculturais e geográficos refletem distintas perspectivas e realidades, o que sugere a necessidade de uma abordagem flexível na definição do termo "crítica musical". Ao longo da história, a mudança das práticas musicais, das tecnologias de comunicação e das normas sociais tem moldado e redefinido o papel e a natureza da crítica musical. Portanto, é crucial considerar essas mudanças temporais ao examinar e interpretar os conceitos da categoria "crítica", reconhecendo que não há uma definição única e imutável, mas sim uma multiplicidade de abordagens que refletem as complexidades e dinâmicas do campo musical ao longo do tempo.

Maus (2001, p. 670) define crítica musical como:

A crítica musical pode ser definida de forma ampla ou restrita. Entendida de forma restrita, é um gênero de escrita profissional, geralmente criado para publicação imediata, que avalia aspectos da música e da vida musical. Comentários musicais em jornais e outras publicações periódicas se enquadram nessa definição. De maneira mais ampla, é um tipo de pensamento que pode ocorrer na escrita crítica profissional, mas também aparece em muitos outros contextos. Nesse sentido mais amplo, a crítica musical é um tipo de pensamento que avalia a música e formula descrições relevantes para avaliação; tal pensamento desempenha um papel no ensino de música, conversas

sobre música, reflexão pessoal e em diversos gêneros de escrita, incluindo história da música, teoria musical e biografia. (Maus., 2001, p. 670, tradução nossa).⁷

Ou seja, na visão restrita, a crítica musical é conceituada como um gênero de escrita profissional, cujo propósito principal é avaliar aspectos da música e da vida musical para publicação imediata em jornais e outras publicações periódicas. Esta definição ressalta a natureza prática e objetiva da crítica, destacando seu papel na disseminação de avaliações sobre obras musicais para o público em geral. Contudo, o autor também ressalta o caráter mais amplo do conceito, evidenciando sua relevância não apenas como uma ferramenta de análise e avaliação, mas também como um componente fundamental da experiência e construção de conhecimentos musicais por qualquer público interessado em música, contribuindo para o enriquecimento tanto do discurso cultural geral quanto do científico e acadêmico.

Por outro lado, como discute Dingle (2019), limitar o conceito de crítica musical apenas aos meios nos quais ela aparece ou aos gêneros e territórios tradicionalmente considerados dignos de análise implica adotar uma perspectiva restrita. Segundo o autor:

Teria sido fácil, neste volume, começar com a ascensão da imprensa no norte da Europa, coincidindo amplamente com a Revolução Industrial, e concentrar-se nos principais centros da música erudita ocidental. Esse período e essas áreas são, naturalmente, centrais para este volume. No entanto, eles só poderiam ser considerados como foco exclusivo se a crítica musical fosse definida puramente pelos meios nos quais aparece e se fosse adotada uma perspectiva fechada sobre os gêneros ou territórios dignos de discussão. Se, em vez disso, a crítica musical for entendida como a crônica e o discurso sobre a música, então o potencial escopo de sua história se expande marcadamente em termos de período, geografia e gênero musical para abranger toda a música, de todos os tempos, de todos os lugares e de todos os tipos onde haja evidência de discussão e reflexão sobre ela. (Dingle, 2019, p. 3, tradução nossa⁸)

⁷ Music criticism may be defined broadly or narrowly. Understood narrowly, it is a genre of professional writing, typically created for prompt publication, evaluating aspects of music and musical life. Musical commentary in newspapers and other periodical publications is criticism in this sense. More broadly, it is a kind of thought that can occur in professional critical writing but also appears in many other settings. In this broader sense, music criticism is a type of thought that evaluates music and formulates descriptions that are relevant to evaluation; such thought figures in music teaching, conversation about music, private reflection, and various genres of writing including music history, music theory and biography. (Maus, 2001, p. p. 670)

⁸ It would have been easy in the present volume to start with the rise of the press in northern Europe, broadly coinciding with the Industrial Revolution, and concentrate on the principal centres of Western art music. This period and these areas are, naturally, central to this volume. However, they could only be countenanced as the exclusive focus if music criticism were to be defined purely by the media in which it appears and a closed perspective adopted on the genres or territory worthy of discussion. If instead music criticism is understood as the chronicle and discourse of music, then the potential scope of its history expands markedly in terms of period, geography and musical genre to cover all music, of all times, all places and all types where there is evidence of discussion and reflection upon it. (Dingle, 2019, p. 3)

Assim, Dingle amplia a concepção tradicional da crítica musical, deslocando-a do campo estrito da imprensa e da música de concerto europeia para um território mais amplo, onde o essencial é a existência de discurso e reflexão sobre a música.

Estabelecer uma definição precisa de crítica musical é fundamental para orientar nossa análise neste estudo. Uma definição muito ampla pode dificultar a realização de um levantamento abrangente de dados. Por outro lado, uma definição muito restrita pode limitar nossa compreensão do fenômeno, deixando de lado aspectos importantes que influenciam a crítica musical em contextos específicos. Nosso objetivo é identificar um espectro conceitual que atenda às necessidades específicas desta dissertação. Esse processo de refinamento conceitual é crucial para garantir a clareza e a consistência das análises que serão desenvolvidas ao longo do trabalho. Para isso, traremos alguns exemplos das diferentes maneiras como a crítica musical foi conceituada e trabalhada a partir de textos lidos no levantamento bibliográfico que será exposto no segundo capítulo.

Bollos (2007), em sua tese intitulada *Um exame da recepção da Bossa Nova pela crítica jornalística: renovação na música popular sob o olhar da crítica*, também trabalha conceitos a partir de Maus (2001), porém ela utiliza diferentes nomenclaturas para os dois principais tipos de crítica: *erudita* e *jornalística*. Segundo a autora, o primeiro tipo diz respeito a trabalhos mais profundos e em formatos mais longos, dando um grande contexto histórico e social, relacionando com outras obras, falando das técnicas composicionais, e etc. Este tipo é então, segundo a autora, destinado a um público que já tenha conhecimento musical prévio, além de pesquisadores e músicos que realmente tenham interesse no objeto criticado. A crítica jornalística, por sua vez, tem limitações de espaço, tempo e dinheiro, ainda segundo Bollos, e depende de aprovação dos editores dos periódicos onde é publicada. (Bollos, 2007, p. 96-97)

A categorização utilizada pela autora apresenta algumas limitações. A crítica *erudita*, mesmo quando publicada em diferentes formatos, também está sujeita a restrições, como a aprovação por parte das editoras. Além disso, inserida em um mercado capitalista, essa crítica depende de financiamento, vendas e outros fatores que podem limitar a liberdade do crítico. De forma semelhante, a crítica *jornalística*, embora frequentemente opere com restrições de espaço nos periódicos, pode, em alguns casos, contar com seções amplas e liberdade editorial concedida pelos editores, ainda que isso não seja uma regra.

Schoenherr (2005, p. 122-124), por sua vez, trabalha o conceito de crítica musical a partir de sua natureza dialética e de suas características como um campo de poder onde se entrelaçam interesses comerciais, estéticos e ideológicos. Segundo o autor, a crítica não se

limita a avaliar uma obra, mas também a legitimá-la, a hierarquizá-la e a inseri-la em um determinado cânone. As relações entre críticos, músicos, gravadoras e público são marcadas por negociações, conflitos de interesse e busca por autenticidade. A crítica musical, portanto, segundo Schoenherr, não é um julgamento isolado, mas um processo social e cultural que envolve a produção de conhecimento, a construção de identidades e a consolidação de valores estéticos.

No trabalho de Lima (2019), *Práticas contemporâneas da crítica musical sob a perspectiva do heavy metal*, a definição de crítica musical é pensada de forma mais aberta, especialmente por lidar com um cenário onde a internet e as redes sociais ganham centralidade. Para o autor, crítica pode ser tanto um texto assinado por um jornalista especializado quanto um vídeo publicado por um usuário anônimo. O que define essa prática é o gesto de opinar e refletir sobre a música a partir do gosto pessoal — ainda que esse julgamento não venha necessariamente acompanhado de um discurso técnico ou fundamentado. O argumento é que, mesmo sem rigor, essas manifestações ainda integram o campo da crítica, por participarem da construção de sentidos em torno do que se escuta. (Lima, 2019, p. 36)

Para um trabalho que analisa críticas produzidas somente a partir dos anos 1990, o conceito utilizado por Lima faz todo sentido. Como se verá adiante neste trabalho, é plausível supor que a partir do surgimento das redes sociais no século XXI, a crítica musical sai dos periódicos impressos e vai para *blogs* e posteriormente para redes sociais como o *Facebook* e *Twitter/X*. Além disso, muitos críticos profissionais transitaram também para plataformas como *Patreon* e *Substack*, que monetizam conteúdos de crítica musical em vídeo ou escritos por meio de uma assinatura mensal ou anual.⁹

Outros estudos que abordam a crítica musical, como os de Cardoso (2011), Silva (2012), Ribeiro Junior (2018) e Martins (2022), não realizam uma discussão conceitual clara sobre o que entendem por crítica musical. De modo geral, essas pesquisas tratam da crítica sem explorar essa importante categoria conceitual ou fazem isso ajustando o conceito de acordo com suas perspectivas sobre o objeto e o contexto, mas sem explicitar essas adaptações de forma objetiva.

Para o nosso trabalho, que estuda crítica de música popular da década de 1950, faz mais sentido utilizarmos algo mais próximo do conceito definido por Maus (2001) como

⁹ Ver por exemplo:

<https://www.honest-broker.com/> <acesso em 27/02/2024>

<https://www.patreon.com/adamneely> <acesso em 27/02/2024>

crítica musical restrita, para se fazer possível um levantamento de dados documentais em periódicos da época, o mais precisamente possível dentro da realidade desta pesquisa, entendendo-a como categorização que permite janela de observação sobre um tipo específico de documento histórico: os periódicos de época. Sem esquecer da natureza dialética desses conjuntos de documentos históricos e dos críticos que os escreviam, buscaremos compreender as inter-relações entre os campos artístico, musical, jornalístico e da indústria fonográfica. Analisando a maneira que estes críticos atuavam como agentes capazes de hierarquizar, legitimar e canonizar músicos, gêneros e estilos específicos, em um contexto onde as discussões sobre a autenticidade, tanto da música brasileira quanto do jazz, estavam em evidência.

1.2 Aspectos históricos no contexto europeu

Maus et al. (2001) fazem uma extensa descrição do nascimento e desenvolvimento da crítica em diferentes países da Europa e da América do Norte. Segundo os autores, a crítica musical profissional nasceu na Inglaterra, no final do século XVII ou início do século XVIII com Roger North, que escreveu os trabalhos *Memoires of Musick* e *The Musickall Grammarian* entre 1695 e 1728. Apesar de citar outros nomes anteriores como o filósofo John Case e o compositor Thomas Morley que “conscientemente buscavam persuadir os leitores de um ponto de vista musical” (LANGLEY, 2001, p. 680)¹⁰, considera que “nenhum desses escritores merece o título de crítico musical tão plenamente quanto Roger North.” (LANGLEY, 2001, p. 680, tradução minha)¹¹.

Dingle (2019), ao contrário, sugere que essa delimitação histórica e geográfica pode ser excessivamente restritiva, ao argumentar que “houve ampla discussão e debate sobre música em culturas antigas”, como na China e na Grécia, onde a música era vista não apenas como arte, mas como um elemento constitutivo da ordem social e cosmológica. Como afirma:

Por exemplo, é claro que havia uma extensa discussão e debate sobre música nas culturas antigas, com evidências desses resultados, ao menos, em numerosos escritos teóricos tanto da China quanto da Grécia. Se pudermos considerar esses textos como crítica musical, é igualmente importante notar que o propósito e o enquadramento desses debates eram fundamentalmente diferentes da discussão da música como uma forma de arte. Ambas as culturas viam a música como portadora de princípios universais, intrínsecos ao bem-estar da sociedade como um todo. Na China, Confúcio (551–479 a.C.) “promovia a música como um meio de governança e

¹⁰ ...who consciously sought to persuade readers of a musical point of view... (Langley, 2001, p. 680)

¹¹ ...none of these writers deserves the name of music critic as fully as Roger North, ... (Langley, 2001, p. 680)

autoaperfeiçoamento, e condenava o uso da música como entretenimento”. A consequente proliferação da influência dos textos confucianos (c. século III e II a.C.), incluindo extensas teorias de filosofia e prática musical, levou a que a música fosse considerada como essencial para a manutenção das normas de comportamento e como parte integrante da administração governamental dentro da ordem cosmológica. Embora os antigos gregos certamente não se opusessem ao uso da *mousikē* como entretenimento, eles também a consideravam tanto uma arte quanto um meio de investigação científica, um elemento integral das leis fundamentais da natureza, bem como um catalisador para uma compreensão mais elevada e intrínseca à sociedade. A música também ia além do som, incorporando aspectos como o texto e a dança. De fato, a importância da música para o funcionamento total da sociedade é um dos temas recorrentes na *República* de Platão, com várias passagens que podem ser lidas, ao menos superficialmente, como uma forma de crítica musical. Seria fascinante verificar se um exame do pensamento musical nessas e em outras culturas antigas, visto pela lente da crítica musical, proporcionaria uma perspectiva distinta daquela oferecida pela filosofia ou teoria musical. (Dingle, 2019, p. 3-4, tradução nossa)¹²

Se, como sugere Dingle (2019), é possível identificar manifestações críticas sobre música já na Antiguidade, tanto na China confuciana quanto na Grécia clássica — onde a música era concebida como um elemento fundamental para a organização social e como parte de um sistema ético e cosmológico —, é apenas com a modernização da imprensa e o surgimento dos periódicos, no século XVII, que se estrutura aquilo que Maus et al. (2001) definem como crítica musical profissional ou moderna. Segundo Eagleton (2005, p. 9), essa crítica nasceu na Europa em meio à luta contra o estado absolutista. Durante os séculos XVII e XVIII, sob o regime repressivo das monarquias, a burguesia europeia começou a estabelecer um espaço discursivo próprio, caracterizado pelo julgamento racional e pela crítica esclarecida, em oposição aos decretos autoritários dos monarcas. É nesse contexto que a ascensão dos periódicos e da imprensa desempenhou um papel central na consolidação da crítica musical enquanto prática discursiva estruturada.

Assim, a crítica no mundo ocidental se desenvolveu como parte integrante da evolução política e social da Europa, refletindo o surgimento da burguesia como uma classe

¹² For instance, it is clear that there was extensive discussion and debate about music in ancient cultures, with evidence of the outcomes, at least, in numerous theoretical writings from both China and Greece. If we might regard these as music criticism, it is important also to note that the purpose of and framework for debate were fundamentally different from discussion of music as an art form. Both cultures viewed music as embodying universal principles that were intrinsic to the well-being of society as a whole. In China, Confucius (551–479 BCE) ‘promoted music as a means of governance and self-cultivation and denounced the use of music as entertainment’. The resulting proliferation of influence of Confucian texts (c. third and second centuries BCE), including extensive theories of musical philosophy and practice, led to music being regarded as key to maintaining norms of behaviour and integral to government administration as part of the cosmological order. While the ancient Greeks were certainly not averse to *mousikē* being used for entertainment, it was also regarded as both an art and a means of scientific enquiry, an integral element of fundamental laws of nature as well as a catalyst for higher understanding and intrinsic to society. It also went beyond sound, incorporating aspects such as text and dancing. Indeed, the importance of music to the entire workings of society is one of the recurrent themes of Plato’s *Republic*, with various passages reading, superficially at least, as a form of music criticism. It would be fascinating to see whether an examination of musical thought in these and other ancient cultures seen through the lens of music criticism would provide a distinctive perspective from that of music philosophy or theory. (Dingle, 2019, p. 3 - 4)

dominante e a busca por espaços de expressão intelectual e cultural fora das restrições dos estados absolutistas. Este período de transição viu a emergência de uma crítica mais especializada e, no contexto específico da Alemanha, o surgimento de periódicos mais profissionalizados, como o *Critica Musica* e a *Allgemeine musikalische Zeitung*, que, embora ainda limitados, desempenharam um papel relevante na consolidação da música como uma forma de arte discutida na esfera pública europeia, como veremos a seguir.

O primeiro periódico dedicado 100% à música foi inaugurado em 1722 na Alemanha, quando Mattheson (1681-1764) criou o *Critica musica* (1722-1725). Apesar de considerado por muitos o primeiro periódico moderno de música, e que conteve as primeiras críticas musicais modernas, o *Allgemeine musikalische Zeitung of Leipzig*, não foi, segundo Stanley, nada disso:

A *Allgemeine musikalische Zeitung de Leipzig*, frequentemente considerada a primeira revista de música moderna e o primeiro órgão para crítica de música moderna, não era nem uma coisa nem outra. Friedrich Rochlitz, seu fundador (1798) e editor de longa data, consolidou as inovações iniciadas por Hiller, acrescentando mais críticas de obras e performances, recorrendo principalmente a correspondentes amadores em muitas cidades (particularmente para análises de concertos) em territórios germânicos-austriacos e no exterior. O sucesso e influência da revista decorriam, em parte, de sua capacidade de atender às necessidades de um público musicalmente alfabetizado que estava em crescimento (tanto amador quanto profissional) em um período de rápida expansão da música publicada e de concertos públicos. Tornou-se um modelo para as revistas de música que proliferaram na Europa de língua alemã e contribuiu significativamente para o desenvolvimento de uma cultura musical moderna. (Stanley, 2001, p. 675, tradução nossa)¹³

Apesar de não ser o primeiro, o periódico foi importante na consolidação da crítica da música de concerto no contexto alemão, inaugurando uma tradição de textos de perfil mais analítico sobre o repertório canônico de Beethoven, Bach, Handel, entre outros.

No entanto, em quase todos os outros países citados pelo Grove, a crítica musical profissional se desenvolve no século XIX. Antes disso, os textos produzidos se encaixam, segundo o verbete, no que ele chama de “fan observations”, que fugia do formato considerado como crítica profissional. Durante o restante do século, diversos periódicos especializados em música surgiram na Alemanha, Áustria, França, Bélgica, Inglaterra, Itália, Rússia e Estados Unidos. Notavelmente, citamos a *Revue Musicale* (1827-80) periódico

¹³ The *Allgemeine musikalische Zeitung of Leipzig*, often considered the first modern music journal and the first organ for modern music criticism, was neither. Friedrich Rochlitz, its founder (1798) and long-time editor, consolidated the innovations begun by Hiller, adding more work and performance criticism by drawing on primarily amateur correspondents in many cities (particularly for concert reviews) across German-Austrian territories and abroad. The journal's success and influence derived in part from its ability to meet the needs of a growing musically literate public (both amateur and professional) in a time of rapid expansion of published music and public concerts. It became a model for the music journals that proliferated in German-speaking Europe and contributed significantly to the development of a modern musical culture. (Stanley, 2001, p. 675)

Francês visto como um trabalho de referência por pesquisadores, a *Quarterly Musical Magazine and Review* (1818–30), que foi o primeiro jornal Inglês totalmente dedicado à música, *I teatri* (1827-31), foi um modelo importante para periódicos posteriores sobre música e teatro, *Dwight's Journal of Music* (1852-81), revista publicada por um dos críticos mais influentes nos EUA no século XIX vindo das revistas especializadas, John Sullivan Dwight.

Foi no começo do século XIX que se desenvolveu também a noção de compositores-críticos, talvez o maior exemplo sendo o do compositor alemão Robert Schumann (1810-56), que fundou o periódico *Neue Zeitschrift für Musik*¹⁴ (NZM) em 1834, em Leipzig, na Alemanha, editando-o por oito anos. Depois da saída de Schumann, o periódico foi notavelmente palco do texto antisemita de Richard Wagner (1813-1883) “Das Judenthum in der Musik”, publicado em 1850. Wagner viria a ser o sucessor de Schumann na NZM publicando diversas críticas, que defendiam, entre outros:

...não apenas uma defesa de sua própria música e teoria, mas também uma crítica da cultura musical alemã contemporânea - estilo musical e valores, especialmente no que diz respeito à ópera, prática de interpretação e instituições musicais e teatrais - com recomendações inequívocas para sua reforma. (Stanley, 2001, p. 675, tradução nossa)¹⁵

A *Gazette musicale de Paris*, fundada em 1834 pelo editor Maurice Schlesinger, desempenhou um papel significativo no cenário musical europeu. O periódico proporcionou um espaço para os compositores expressarem suas opiniões e debaterem questões musicais relevantes. Entre os colaboradores da revista, destaca-se Franz Liszt, que, no seu primeiro artigo publicado na revista, atacou os críticos musicais da época, acusando-os de superficialidade e ignorância, propondo que fossem submetidos a testes de conhecimentos e habilidades para avaliar sua qualificação para exercer tal função. (STANLEY, 2001, p. 675)

Outro compositor-crítico foi Hécator Berlioz, que escreveu durante a década de 1850 para o *feuilleton* do *Journal des Débats* na França, onde foi primeiro discutida, por Castil-Blaze (no *Journal des Débats* em 1820) a ideia de que era necessário que um crítico possuía credenciais musicais especializadas, questão que foi posteriormente abordada por François-Joseph Fétis (que escreveu para a *Gazette musicale de la Belgique* 1833–4).

¹⁴ O periódico existe até hoje, sendo, segundo o site (<https://musikderzeit.de>) a revista de música mais antiga do mundo <acesso em 09/05/2024>

¹⁵ Wagner's criticism constitutes not only a defense of his own music and theory but also a critique of contemporary German musical culture – musical style and values, notably with respect to opera, performing practice, and musical and theatrical institutions – with unequivocal recommendations for their reform. (Stanley, 2001, p. 675)

A imprensa desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento da crítica musical, impulsionada pela popularização dos jornais diários e pela redução dos custos dos periódicos graças aos avanços tecnológicos. Essa transformação ocorreu em paralelo à consolidação de uma burguesia interessada em assuntos culturais na Europa, que agora tinha acesso aos periódicos, e a oportunidades de educação e alfabetização, ainda que, segundo Eagleton, não de forma profundamente culturalmente valorizada (2005, p. 52). Esse público leitor não consumia necessariamente literaturas especializadas e escritas por críticos profissionais, mas possivelmente um tipo de literatura sobre música de perfil mais dileitante, que pode ser o caso em foco:

A expansão do público leitor até meados do século XIX, e conseqüentemente do mercado de periódicos, aumentou significativamente as oportunidades de escrita profissional; G. H. Lewes considerava corretamente que a possibilidade de ser autor como profissão se devia à imprensa periódica. (Eagleton, 2005, p. 46, tradução nossa)¹⁶

Nesse contexto, a crítica musical emergiu como uma profissão possível na Europa e nos Estados Unidos. O crescimento da burguesia nessas regiões proporcionou um público cada vez mais interessado em assuntos culturais, incluindo a música. Além disso, a música de concerto estava passando por transformações significativas, explorando novas formas e estilos, o que alimentou ainda mais o interesse do público e a necessidade de uma análise crítica.

No final do século XIX e início do século XX, a crítica musical continuou a expandir-se, acompanhando o ritmo acelerado das mudanças sociais e culturais. Os críticos desempenharam um papel importante na disseminação de novas tendências musicais e na promoção de debates sobre o papel da música na sociedade, alcançando um status impressionante, apesar de obterem uma remuneração insuficiente pelo seus trabalhos como críticos:

Por volta dos anos 1880 até a Primeira Guerra Mundial, a "Era Dourada", quando a ópera atingiu o auge da popularidade e as primas-donas eram vistas como estrelas de cinema, os críticos alcançaram uma celebridade que nunca mais desfrutaram nos EUA. O público que frequentava óperas acompanhava suas críticas como se estivessem lendo resultados esportivos; Krehbiel até apareceu em propagandas de outdoors para o *New York Tribune*. Em funerais de críticos, homenagens jorravam até mesmo dos maestros e cantores que eles haviam criticado. Embora os críticos da "Era Dourada" às vezes confraternizassem com músicos, pararam de receber subornos como muitos de seus predecessores haviam feito. Mal remunerados, quase todos

¹⁶ The expansion of the reading public by the mid-nineteenth century, and consequently of the periodical market, greatly enhanced opportunities of professional writing ; G.H. Lewes correctly considered that the possibility of authorship as a profession was due to the periodical press. (Eagleton, 2005, p. 46)

tiveram que complementar suas rendas escrevendo livros de apreciação musical, dando palestras e lecionando. (Grant, 2001, p. 688, tradução nossa)

Na Inglaterra, houve um aumento significativo na diversidade de veículos de crítica musical. Enquanto os jornais estabelecidos como *The Times*, *The Sunday Times*, *The Observer*, *The Daily Telegraph* e *The Morning Post* continuavam a oferecer cobertura substancial de eventos musicais, novos tabloides preferiam notas breves sobre ópera e concertos. Além disso, jornais provinciais como o *Birmingham Post* e o *Manchester Guardian* se destacaram, contando com contribuições de críticos importantes como Ernest Newman e Neville Cardus (SCAIFE, 2001, p. 21). Paralelamente, na Itália, jornais diários começaram a surgir, acompanhados pelo aumento da educação universal e da leitura de jornais e revistas. Esse fenômeno contribuiu para a evolução dos periódicos em direção a uma "democratização" progressiva, com a crítica musical dividindo-se, assim como na Grã-Bretanha, entre escritos sofisticados para especialistas e materiais mais acessíveis para o grande público (Capra, 2001, p. 25).

Apesar do Dicionário *Grove* abordar a música popular, sua análise é geralmente breve e superficial, deixando lacunas significativas no entendimento da crítica musical nesse âmbito. Notavelmente ausente é qualquer menção à história específica da crítica musical no Brasil. Esta lacuna é emblemática, pois reflete uma tendência mais ampla na literatura acadêmica internacional, que muitas vezes negligencia o contexto musical e crítico de países fora do eixo euro-americano.

Por fim, a partir do século XX, observamos um deslocamento significativo à medida que a música popular ganha centralidade, e o desenvolvimento de novas tecnologias - como a impressão moderna, o jornal diário, o rádio e, especialmente, o fonógrafo - transforma a crítica musical. Com essas inovações, os críticos já não se restringem a performances ao vivo, podendo agora focar suas análises em gravações de discos, tornando a crítica musical um produto vendável e útil para a indústria cultural. Estas reconfigurações contribuíram para que a crítica se adaptasse às necessidades comerciais, atuando como uma mediadora cultural que tanto formava o gosto do público quanto promovia o consumo de música em escala massiva, se mantendo relevante e aliando os interesses da indústria fonográfica, como veremos no próximo subcapítulo.

1.3 Surgimento da música popular/jazz e sua crítica musical

Segundo Napolitano (2002, p. 8), a música popular começou a se consolidar no século XX como uma nova linguagem musical. Derivada diretamente da "música ligeira" do século XIX, ela se desenvolveu a partir de três principais formas de experiência musical moderna: a execução ou audiência isolada, o espetáculo dramático-musical e os encontros dançantes. Embora muitas vezes vista de forma pejorativa, a música popular não assumiu o papel secundário que a "música ligeira" havia ocupado no campo da música de concerto.

A música popular também é resultado das transformações sociais, políticas e tecnológicas ocorridas na modernidade europeia e estadunidense. Trata-se de uma expressão urbana, intimamente ligada ao surgimento e desenvolvimento das tecnologias de gravação e reprodução musical (Napolitano, 2002, p. 9-13).

Assim, segundo Napolitano (2002, p. 11-17), as definições de música popular precisam ser contextuais e compreendidas como manifestações socioculturais complexas, que precisam ser analisadas em conjunto com as questões históricas, sociais e culturais. Ela não deve ser reduzida a uma simples dicotomia com a música de concerto, nem vista apenas como um produto mercadológico massificado da indústria cultural.

As primeiras representações do fenômeno descrito por Napolitano como música popular aconteceram nas Américas, na virada do século XIX para o XX. Porém, foi a partir dos anos 1920 e 1930 que a música popular se estabeleceu definitivamente:

Alguns fatores, tecnológicos e comerciais, foram fundamentais para a consolidação deste processo, sobretudo as inovações no processo de registro fonográfico, como a invenção da gravação elétrica (1927), a expansão da radiofonia comercial (no Brasil, 1931-1933) e o desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933). A partir destes três veículos, a linha evolutiva do music-hall-Tin Pan Alley-Broadway-Hollywood, dominante no mercado norte-americano e, em seguida, no mercado internacional, vai se diversificando, tornando-se mais plural. Nasciam os gêneros musicais modernos, que marcaram o século XX. Nos EUA ocorre a afirmação do jazz, primeiramente adaptado para o consumo dos brancos e, posteriormente, retomando suas raízes negras. No Brasil, o samba transformou-se em sinônimo de música "tipicamente" brasileira. Na Argentina, o tango, já nos anos 20, transformou-se numa febre mundial, depois de um longo processo de formatação musical que remonta a meados do século XIX. Na América Latina, a rumba (logo incorporada por Hollywood como sinônimo caricaturizado de "latinidad") e o "bolero" cubano-mexicano experimentam uma enorme expansão, sobretudo entre os anos 30 e 50, impulsionados pela fase áurea do cinema mexicano. (Napolitano, 2002, p. 13)

Juntamente à consolidação da música popular como produto cultural industrial e massivo (ainda que como vimos, ela não pode ser reduzida a isto) é que a crítica de música popular se estabeleceu, também a partir dos anos 1920. Os primeiros registros críticos

especializados sobre música popular estão ligados ao jazz, mas são publicados na Europa, particularmente na França e na Bélgica, nos anos 1920.

1.3.1 O desenvolvimento da crítica de jazz em contextos internacionais

É importante percebermos que embora o jazz seja frequentemente associado aos Estados Unidos e à Nova Orleans, é essencial reconhecê-lo um fenômeno musical que combina influências variadas que atravessaram o atlântico: desde a música negra norte-americana de raízes africanas até os ritmos caribenhos, sul-americanos, brasileiros e tradições musicais europeias. Esse gênero é um produto da interação intensa entre culturas e tradições musicais. A crítica de jazz especializada pode também demonstrar estes fatores transatlânticos, uma vez que os pioneiros desta crítica foram, em sua maioria, europeus, como veremos a seguir.

Conforme Gennari (2006, p. 32), o fato de o jazz ser frequentemente celebrado como "uma forma de arte exclusivamente americana" revela, em grande medida, o êxito dos críticos de jazz estadunidenses em adotar um discurso da alta cultura para defender a superioridade estética desse gênero musical. Essa distinção destaca como o jazz foi elevado ao status de alta arte, comparada a música de concerto e diferenciando-se de outros estilos musicais populares como o rock, o gospel e o country que, apesar de seu impacto cultural, não receberam o mesmo reconhecimento elitista:

Eu acredito que a própria ideia de "americanidade" do jazz deve ser analisada criticamente ao invés de simplesmente ser aceita como um dado. John Szwed argumenta que o jazz começou como uma música mundial, observando que a polifonia e os ritmos iniciais do jazz de Nova Orleans tinham mais em comum com a música da Martinica, Brasil e Argentina do que com qualquer coisa ouvida no restante da América do Norte no início do século XX. (Gennari, 2006, p. 16, tradução nossa¹⁷)

¹⁷ I think that the very idea of jazz's Americanness should be critically analyzed rather than simply taken for granted. John Szwed argues that jazz began as a world music, noting that early New Orleans jazz polyphony and rhythms had more in common with the music of Martinique, Brazil, and Argentina than anything that was heard in the rest of North America at the beginning of the twentieth century. By enlarging our concept of "American" to include all of the Americas, and not just the United States, we give ourselves a sturdier framework for understanding jazz as a New World mulatto music that carries forward the already Africanized, multicultural soundscape of the Spanish and Portuguese colonial powers. Here's the deeper historical foundation for what we now call "Latin Jazz" (which, incidentally, gets more play in books like *Jazz for Dummies* and *The Complete Idiot's Guide to Jazz* than in the standard college jazz history textbooks). Only by fully reckoning with the Latino presence in jazz and other black American musics can we avoid simply replacing a limited narrative of white American exceptionalism with a limited narrative of black American exceptionalism. And the rich nuances and complexities of "race" in Latino culture—not to mention creolized New Orleans—ought to compel a further assault on the simple white-black dyad that dominates U.S. race discourse. Very often the "white" musicians discussed in jazz histories were Italians and Jews whose whiteness was of a very different color than that of Irish, Anglo, and German Americans. (Gennari, 2006, p. 16)

A crítica de jazz acompanhou essa trajetória, surgindo como um campo internacional desde os anos 1920, mas se estabelecendo nos anos 1930 com críticos e publicações pioneiras como: os franceses Hugues Panassié e Charles Delaunay, com a revista *Jazz Hot*; a revista argentina *Síncopa y Ritmo*, dirigida por Fernando Iriberry; e a revista *Down Beat* de Chicago, todas começando suas publicações em 1934 (Borge, 2019, p. 55). Estes e outros periódicos não apenas promoveram o jazz nos EUA, na Europa e na América do Sul, como também influenciaram as indústrias fonográficas locais e a crítica do gênero em uma escala global.¹⁸ Estes movimentos de publicações periódicas específicas sobre o jazz não só enriqueceram o discurso crítico sobre o gênero, como também ampliaram os horizontes estéticos possíveis, ao reconhecerem e valorizarem suas raízes multiculturais e não só estadunidenses.

Em 1932, o belga Robert Goffin publicou o livro: *Aux Frontières du Jazz*, considerado o primeiro dedicado exclusivamente ao jazz. Porém, foi o ano de 1933 que marcou um momento crucial no desenvolvimento de uma crítica especializada em jazz, com a fundação do *Hot Club de France* por Hugues Panassié e Charles Delaunay. Este clube não apenas serviu como um espaço para apreciadores de jazz, mas também lançou um periódico dedicado às críticas musicais específicas para o gênero. Além disso, os membros do clube, incluindo Panassié e Delaunay, contribuíram para publicações renomadas, como a *Revue Musicale*. O lançamento de "*Le Jazz Hot*", que "foi o primeiro livro profundamente crítico e musicológico do gênero." (Epperson, 2013, p. 33, tradução minha), em 1933, foi um marco significativo na história da crítica de música popular (Epperson, 2013, p. 33).

Apesar do surgimento da crítica especializada em jazz ser creditada aos franceses, nos EUA, o reconhecimento do jazz como uma forma de arte significativa a ser debatida na esfera pública se estabeleceu a partir de 1935, com o trabalho de críticos como John Hammond e Leonard Feather.

Segundo Gennari (2006, p. 19-34), John Hammond, um dos mais influentes críticos e produtores de jazz do século XX, nasceu em 1910 na Inglaterra mas se mudou para Nova York nos anos 1920. Hammond começou a publicar no começo dos anos 1930 nos periódicos *Melody Maker*, *Gramophone* e *Rhythm*. A partir de 1935, Hammond começou a publicar também nas importantes revistas norte-americanas *Down Beat* e *New Masses*. Sua crítica não se limitava à análise musical; ele também denunciava o racismo e as condições sociais dos músicos negros, sendo fundamental na descoberta e promoção de artistas como Billie

¹⁸ Por outro lado, no contexto acadêmico, a partir dos anos 1940 Theodor Adorno começa também a escrever sobre jazz, ainda que tratando o gênero como um "fenômeno de massa" e "um braço da indústria cultural". (Adorno, 2018, p. 103 - 105)

Holiday e Count Basie. Hammond obteve um alto reconhecimento, sendo considerado por Leonard Feather como o crítico mais importante da história do jazz:

A importância de Hammond foi inestimável. Vale a pena especular sobre o curso que o jazz poderia ter tomado sem ele. Benny Goodman, para quem o jazz em 1934 não era uma paixão consumidora, poderia ter vivido sua vida como músico residente na NBC ou CBS. A era do swing, pelo menos com esse nome ou figura central, talvez nunca tivesse surgido. Meade Lux Lewis provavelmente teria passado o resto de seus dias como taxista ou zelador, e nós, críticos que escrevemos sobre isso com tanto conhecimento presunçoso, talvez nunca tivéssemos ouvido falar do boogie-woogie. Count Basie poderia ter permanecido na obscuridade do Meio-Oeste. Teddy Wilson certamente não teria se juntado a Goodman, e poderia ter levado anos antes que a barreira racial fosse quebrada. Quanto a Billie Holiday, é assustador contemplar qual poderia ter sido seu destino se Hammond não a tivesse patrocinado... O argumento de que o talento sempre prevalece - de que, se Hammond não tivesse lançado esses artistas, alguém mais o faria - é superficial e totalmente inconvincente. (Feather, 1964 apud Gennari, 2006, p. 25, tradução nossa)¹⁹

Leonard Feather, nascido em 1914, foi um crítico, compositor e historiador de jazz britânico. Sua carreira começou na Grã-Bretanha, onde ele escreveu, nos primeiros anos da década de 1930, para uma das principais revistas de música do Reino Unido, a *Melody Maker*. Ao se mudar para os Estados Unidos em 1939, Feather ampliou significativamente seu alcance e influência, contribuindo regularmente para as revistas *Down Beat* e *Metronome* a partir da década de 1940, além de publicar a importante referência *The Encyclopedia of Jazz* em 1955. Feather continuou a aprofundar sua influência e seus trabalhos como jornalista, produtor musical, radialista, enciclopedista, compositor e educador até sua morte em 1994, se consolidando, segundo Gennari (2006, p. 24), como o principal crítico de jazz dos Estados Unidos. Feather diferenciava seu estilo de crítica ao focar majoritariamente em análises musicais, tentando seguir um padrão já estabelecido pelos críticos da música de concerto no século XIX.

Feather e Hammond divergiram em várias questões cruciais, incluindo suas abordagens ao desenvolvimento do jazz e suas perspectivas sobre a questão racial. Hammond, com suas profundas conexões com a era do swing, tinha uma visão que pode ser tomada como mais “tradicionalista”, pelo seguinte:

¹⁹ Texto publicado originalmente na revista *Down Beat* em 27 de agosto de 1964, p. 42-43, texto original em inglês: Hammond 's importance [was] inestimable. It is worthwhile speculating what the course of jazz might have been without him. Benny Goodman, for whom jazz in 1934 was not a consuming passion, might have lived out his life as a house musician at NBC or CBS. The swing era, at least by that name or that figurehead, would never have arrived. Meade Lux Lewis would probably have spent the rest of his days as a cabdriver or janitor, and we critics who have written about it with such self-righteous knowledge might never have heard that boogie-woogie existed. Count Basie might have stayed in Midwestern obscurity. Teddy Wilson certainly would not have joined Goodman, and it might have been years before the color line was broken. As for Billie Holiday, it is chilling to contemplate what her fate could have been had Hammond not sponsored her The argument that talent will out—that if Hammond had not launched these artists, someone else would have—is glib and totally unconvincing. (Gennari, 2006, p. 25)

Feather escreveu uma réplica contundente à resenha de Hammond, na qual elogiou a composição de Ellington como uma peça "profunda e comovente" com "muitas complexidades de forma e desenvolvimentos fascinantes na continuidade melódica". Respondendo à reclamação de Hammond de que a peça não era adequada para dançar, Feather ironizou: "Quem diabos quer dançar no Carnegie Hall? E o que Hammond sabe sobre música para dançar, já que ele nem dança?"

Feather defendeu o interesse de Ellington em formas de concerto estendidas usando o mesmo argumento que usaria alguns anos depois em seu endosso ao bebop, uma postura crítica que também o colocaria em desacordo com Hammond e outros fervorosos adeptos dos estilos mais antigos: a missão estética do jazz era continuar avançando na exploração de novas possibilidades estilísticas. (Gennari, 2006, p. 54)

Feather, historicamente mais receptivo às mudanças no jazz durante a partir dos anos 1940, se destacou como um crítico aberto ao bebop e suas variantes. Ele defendia que a missão estética do jazz era explorar novas possibilidades estilísticas continuamente.

Feather e Hammond também divergiam em suas abordagens à questão racial. Hammond foi um importante apoiador de músicos de jazz negros, usando sua influência para promover artistas que poderiam ter sido apagados. Segundo Gennari (2006, p. 57), uma noção muito comum no discurso transnacional da década de 1920 era de que os músicos negros eram inerentemente superiores aos músicos brancos, sendo os únicos que poderiam tocar jazz de maneira autêntica. Essa noção foi formalizada no livro *The Real Jazz*, do crítico de jazz francês Hugues Panassié, publicado em 1942. Essa perspectiva de que o jazz autêntico só poderia ser criado por músicos negros, enraizava ainda mais a divisão racial dentro da crítica e de seus leitores na Europa e América do Sul. O trabalho de Panassié contribuiu significativamente para a solidificação de estereótipos raciais na música, influenciando tanto a crítica quanto a recepção do jazz como uma forma de arte predominantemente negra. Por sua vez, Hammond via o jazz como uma forma de resistir às barreiras raciais e sociais, e seus esforços contribuíram significativamente para a integração racial na música. Por outro lado, Feather adotava uma perspectiva mais focada na colaboração entre músicos de diferentes origens raciais. Ele acreditava que a cooperação entre músicos de diversas raças era essencial para o jazz, e sua crítica refletia um desejo de ver essas barreiras raciais diminuírem através da música. (Gennari, 2006, p. 54-56)

Feather desafiava abertamente as ideias raciais essencialistas que haviam sido formalizadas por Panassié nos anos 1940. O crítico via estas noções de superioridade racial, mesmo aquelas que valorizavam seus amigos músicos negros, como perigosamente semelhantes à ideologia nazista, considerando que essas ideias perpetuavam divisões raciais infundadas e perigosas. (Gennari, 2006, p. 58)

O conceito de autenticidade é especialmente importante nos debates recorrentes entre os críticos de jazz, nos EUA, na França e no Brasil. Moore (2002, p. 210-211) compreende a autenticidade na música não como uma característica essencial ou inerente à obra, mas sim como uma “autenticação” — um processo interpretativo que se realiza a partir da percepção e da bagagem cultural e histórica do ouvinte.

Isso é especialmente relevante no caso do jazz, um gênero constantemente debatido quanto à sua "pureza" ou "origem". Esse contexto torna-se claro ao contrastarmos as perspectivas dos críticos John Hammond, Leonard Feather e José Sanz. Para Sanz, o jazz só alcançaria autenticidade se fosse produzido por músicos negros, reiterando uma concepção de autenticidade ancorada em critérios raciais. Feather, por sua vez, assume uma posição mais inclusiva, não restringindo a autenticidade à identidade racial dos músicos, aceitando a participação de músicos brancos no universo jazzístico. Hammond, por sua vez, foi um dos críticos que ajudou a moldar o conceito de jazz autêntico como um reflexo das experiências e das lutas da comunidade afro-americana, sendo particularmente crítico com relação às apropriações comerciais do gênero.

Nesse sentido, as reflexões de Moore sobre a autenticidade enquanto processo de autenticação permitem interpretar essa tensão entre autenticidade e comercialização como um fenômeno profundamente presente no campo do jazz. Os debates dos críticos sobre o que era autêntico e o que era comercial se intensificam a partir dos anos 1930, com a ascensão do swing e a popularização comercial do jazz, intensificando os debates entre críticos e músicos sobre o risco de comprometimento da integridade cultural do gênero frente ao mercado.

Por outro lado, a partir dos anos 1930 e 1940, os músicos e críticos de jazz no contexto internacional começam a tentar se distanciar da noção do gênero como uma música popular para dança e se apropriando de conceitos historicamente ligados a música de concerto, buscando alcançar um capital cultural elevado e estabelecer o jazz no campo musical como uma música “séria” e moderna. Cabe ressaltarmos que o mesmo movimento ocorre no Brasil a partir dos anos 1950, tanto com o jazz brasileiro quanto com a Bossa Nova, segundo Ruiz (2023):

Em outras palavras, a partir dos anos 1950, a música popular conquista um novo status social e, pouco a pouco, deixa de ser compreendido como algo de menor valor cultural, visto apenas como entretenimento, conforme ocorreu, em maior grau, na primeira metade do século XX. As novas experiências do jazz no Brasil corroboraram intensamente para esse processo (Ruiz, 2023, p. 158).

Concluindo, percebemos que Leonard Feather e John Hammond foram dois dos mais influentes e longevos críticos de jazz nos Estados Unidos, e os debates por eles travados

refletem questões centrais para o desenvolvimento da crítica de jazz. Eles abordaram temas como "autenticidade", as divergências entre visões conservadoras e progressistas e, especialmente, a questão racial do jazz produzido nos EUA. Compreender o surgimento da crítica de jazz nesses contextos internacionais nos permite aprofundar nas semelhanças e diferenças com a crítica brasileira. Embora esta tenha sido, em parte, influenciada por nomes como Feather, Hammond e Panassié, desenvolveu também características próprias, refletindo diferenças educacionais, tecnológicas e contextuais entre os países, que trataremos no próximo capítulo.

1.3.2 Crítica musical no Brasil: antecedentes

Antes da independência em 1822, o monopólio das publicações era detido pela monarquia. Com a liberação da imprensa, a crítica musical ganhou espaço, desenvolvendo-se em conjunto com o crescimento dos periódicos e da mídia impressa. Apesar de alguns exemplos de crítica especializada já existirem no século XIX, como o periódico carioca *O Spectador Brasileiro* (que se tornou o *Jornal do Commercio* em 1927), que publicou a primeira crítica do país em junho de 1826 (Giron, 2004, p. 74), e o *Diário do Rio de Janeiro*, foi somente no século XX que o trabalho do crítico adquiriu um perfil relativamente mais profissional.

A industrialização no Brasil, entre o final do século XIX e início do século XX, marcou um ponto de inflexão na trajetória econômica e social do país, com impactos significativos em diversas esferas. Esse processo acelerou-se especialmente a partir da I Guerra, período em que a economia brasileira, ainda muito dependente da exportação de produtos primários como o café, começou a diversificar-se. A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi um fator crucial, pois a interrupção das importações forçou o desenvolvimento de uma indústria nacional. Nesse contexto, destacaram-se as indústrias de tecidos, alimentos, bebidas, além da metalurgia e siderurgia, que se concentraram principalmente nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Esse movimento foi alimentado pela abolição da escravatura em 1888 e o aumento da imigração europeia (principalmente durante a primeira guerra), que formaram uma nova classe trabalhadora brasileira, que ocupava os postos nas fábricas que se multiplicavam, especialmente nos centros urbanos (Schwarcz & Starling, 2015, p. 364 - 426).

O impacto desse crescimento industrial foi acompanhado por mudanças profundas na imprensa e nos meios de comunicação. Com a introdução de novas tecnologias de impressão,

como as modernas rotativas, os jornais e revistas puderam aumentar suas tiragens e reduzir os custos. O *Jornal do Comércio* (RJ), fundado em 1827, contava com cerca de 400 assinaturas em um Rio de Janeiro que não ultrapassava os 100 mil habitantes durante os anos 1820/30. No início do século XX, o mesmo jornal já tinha capacidade de imprimir mais de 40 mil cópias por hora (Fonseca, 2008, p. 162). A *Gazeta de Notícias*, fundada em 1875, já imprimia mais de 20 mil cópias por dia nos anos 1880, e o *Estado de São Paulo* também tinha uma tiragem de 35.000 exemplares no início dos anos 1910, após a aquisição de máquinas impressoras mais modernas (Fonseca, 2008, p. 163 - 165).

Porém, é notável a diferença de tamanho e possibilidade de crescimento do mercado brasileiro com o europeu e o estadunidense. Na década de 1950, por exemplo, 50,6% da população brasileira com mais de 15 anos era analfabeta²⁰. Em comparação, na França, em 1946, apenas 3,6% da população era analfabeta, enquanto nos Estados Unidos, na mesma década, essa taxa era de 3,2%, e no Reino Unido, apenas 1,4% da população não sabia ler e escrever²¹. Esses números já nos mostram a diferença entre o tamanho em potencial do mercado onde os críticos musicais estavam inseridos. O modelo onde o crítico assiste uma apresentação, ou ouve uma gravação e, a partir dessa experiência escreve sobre as qualidades observadas na obra, publicando este texto em um periódico, tem um grande desafio no contexto brasileiro, principalmente em sua viabilidade econômica, mas também em outros aspectos, como o próprio acesso às obras musicais, principalmente pensando no jazz, que tinha muitos discos produzidos nos EUA, o que acrescenta um custo de conversão monetária e importação.

Contudo, a aquisição de novas tecnologias de impressão pela imprensa brasileira no final do século XIX e início do século XX marcou o jornalismo nacional, contribuindo significativamente para seu surgimento como produto mercadológico viável no país, sua

²⁰ Segundo o IBGE. Informação obtida na publicação do INEP, disponível em:

https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas_e_indicadores/mapa_do_analfabetismo_do_brasil.pdf <acesso em 09/11/2023>

²¹ Segundo a UNESCO, o Censo estadunidense e o Ministério da Educação do Reino Unido. Informações obtidas em:

https://unesdoc.unesco.org/in/documentViewer.xhtml?v=2.1.196&id=p%3A%3Ausmarcdef_0000002930&file=%2Fin%2Frest%2FannotationSVC%2FDownloadWatermarkedAttachment%2Fattach_import_7e035648-6ec1-4286-bc11-1333ba9a19d6%3F_%3D002930engo.pdf&locale=en&multi=true&ark=%2Fark%3A%2F48223%2Fpf0000002930%2FPDF%2F002930engo.pdf#%5B%7B%22num%22%3A72%2C%22gen%22%3A0%7D%2C%7B%22name%22%3A%22XYZ%22%7D%2C-354%2C746%2C0%5D <acesso em 15/08/2024>

<https://www2.census.gov/library/publications/1959/demographics/p23-006.pdf> <acesso em 09/11/2023>

<https://www.education-uk.org/documents/minofed/pamphlet-18.html> <acesso em 09/11/2023>

democratização (mesmo que relativa, se considerarmos que os jornais eram escritos para homens brancos que moravam em centros urbanos), e o fortalecimento de seu papel como ator político relevante na esfera pública. As atualizações tecnológicas não só aumentaram as tiragens dos jornais e reduziram os custos, permitindo um acesso mais amplo às notícias e informações, mas também ampliaram o alcance da imprensa, desempenhando um papel mais significativo na formação da opinião pública, apesar das limitações financeiras e educacionais enfrentadas pela população brasileira em comparação com países desenvolvidos. Esses avanços tecnológicos coincidiram com o aumento da renda média e o surgimento de uma pequena burguesia letrada no país, que demonstrou um interesse crescente nas discussões sobre cultura e identidade brasileira, especialmente aquelas veiculadas pela imprensa no início do século XX, evidenciando uma interação entre o progresso tecnológico e o desenvolvimento social e cultural.

Apesar disso, o surgimento de uma crítica musical especializada no Brasil remonta ao século XIX, e está associado ao estabelecimento e desenvolvimento da imprensa no país, como explicitamos acima. Embora Oscar Guanabarro seja frequentemente citado como o pioneiro da crítica especializada, pesquisas de Giron (2004) apontam para outros nomes relevantes nesse contexto:

A busca revelou-se à primeira vista decepcionante, já que não apareceram personalidades críticas fortes antes de Oscar Guanabarro, o fundador da crítica especializada no Brasil, cujos primeiros folhetins surgiram na década de 1870. Até então, a crítica era exercida pelos folhetinistas, escritores e/ou jornalistas que, em sua grande maioria, frequentavam as páginas dos periódicos sem assinar os textos. Formavam a confraria dos cronistas teatrais, que se liam e se influenciavam mutuamente e julgavam a temporada musical do alto de suas funções do que hoje se denominam líderes de opinião e entertainers. Do exercício da crítica nos rodapés e páginas especializadas participaram, no início de suas carreiras, intelectuais de relevo como Gonçalves Dias, Luís Carlos Martins Pena, José de Alencar e Machado de Assis, para citar os mais conhecidos. (Giron, 2004, p.16-17)

Outro estudo que aponta a importância e pioneirismo de Guanabarro é o *Transcrições guanabarras: antologia crítica* publicado por Luiz Guilherme Goldberg, Amanda Oliveira e Patrick Menuzzi (2019). Nele, os autores fazem um levantamento de dados de todas as críticas publicadas por Guanabarro no jornal carioca *O Paiz* (1884-1917). Segundo Goldberg, o crítico escreveu também:

...o ofício que tornou Guanabarro mais ilustre foi o de jornalista. Figura controversa, exerceu a crítica nos principais jornais da cidade do Rio de Janeiro, como *O Paiz* (1884-1917) e o *Jornal do Commercio* (1917-1936), assim como contribuiu com a *Revista de Musica e de Bellas Artes*; com a *Gazeta da Tarde*, onde escreveu folhetins sobre as óperas *Salvador Rosa* e *Fosca*, de Carlos Gomes; o *Vida Fluminense*, onde publicava a coluna *Livra! Notas de Musica*, assinando com o

pseudônimo Carino; entre outros periódicos. (Goldberg, Oliveira e Menuzzi, 2019, p. 19)

1.3.3 A crítica de música popular no Brasil

A crítica de jazz, por sua vez, acontece no Brasil, mesmo que de forma diletante, desde o final dos anos 1920, com textos de Mário de Andrade para o jornal paulista *Diário Nacional*, como detalha André Egg (2023, p. 1). Embora trate especificamente de jazz, é importante destacar que o que era denominado jazz naquela época não corresponde exatamente ao que entendemos por jazz hoje:

Os trechos analisados demonstram que o jazz não é percebido como forma musical ou como estilo. Mário de Andrade não é um ouvinte de jazz nem defensor do jazz no Brasil. Nos textos do *Diário Nacional*, o jazz aparece para defender o uso que compositores de música de concerto fizeram de elementos da música popular. O conhecimento do jazz é de segunda mão, pela leitura de revistas europeias que discutem o uso de “música de jazz” em óperas, balés ou música sacra. O conhecimento das obras comentadas é limitado ou inexistente, uma vez que não disponíveis em partituras nem gravações completas, muito menos tendo sido apresentadas no Brasil. (Egg, 2023, p. 5)

Os primeiros críticos brasileiros que analisaram o jazz o viam de forma positiva, apesar de pouco terem realmente ouvido e estudado sobre o gênero. Mário de Andrade mencionou compositores de concerto como Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Maurice Ravel, Darius Milhaud e Alfredo Casella, que foram influenciados pelo jazz e incorporaram elementos dessa "música de jazz" em suas obras. De acordo com Egg (2023, p. 3-4), Andrade argumentava que os compositores brasileiros deveriam seguir um caminho semelhante, não com o jazz, mas incorporando a música popular brasileira em suas composições.

Alguns dos principais músicos e críticos brasileiros ligados ao modernismo não acreditaram, ou perceberam, o crescimento e estabelecimento do jazz já nos anos 1920 no Brasil. Este é o caso do Luciano Gallet:

Para explicar porque os brasileiros devem louvar o jazz, afirma que ele sempre foi praticado no Brasil, conhecido como choro. Na comparação entre choro e jazz, começa por afirmar a semelhança no uso dos termos: não é uma forma de composição, mas um tipo de conjunto instrumental e a própria execução em si. Compara a formação instrumental do jazz band com o conjunto de choro, o uso da improvisação contrapontística em ambos e a semelhança das formas rítmicas. A única diferença apontada por Gallet é que a música brasileira tem “supremacia melódica mais rica que a do americano, por causa da influência latina” (*Correio da Manhã*, 29/11/1927). (Egg, 2023 p. 11, 12)


A dissertação de Giller (2013, p. 61-63) porém, aponta para a existência de dezenas de grupos denominados jazz bands no Brasil durante os anos 1920 e 1930. Estas bandas,

apesar de terem o nome de jazz band, estavam mais ligadas a repertórios dançantes no geral do que aquilo que chamamos propriamente de jazz, tocando fox-trots, tangos, mazurcas, valsas, sambas e maxixes. No entanto, ao considerarmos a influência do jazz na música brasileira, Cesar (2022, p. 57) demonstra que, apesar de o samba ter se tornado o principal símbolo nacional da tradição musical brasileira, a importância e influência do jazz com os músicos brasileiros não pode ser diminuída.

Porém, só com a próxima geração de críticos que podemos perceber os primeiros indícios do que poderia ser uma crítica de jazz de perfil mais especializado no Brasil. As discussões sobre música em periódicos, segundo trabalhos como de Giron (2004) e Cavalheiro Filho (1996) demonstram que até os anos 1940 a crítica discutia, em sua grande maioria, a música de concerto de tradição europeia. Em jornais como *O Estado de S. Paulo*, a crítica de música popular começou somente a partir dos anos 1960:

Em 1960, o noticiário até então voltado quase exclusivamente para a música erudita, passou a ocupar-se também, embora de forma esporádica, com a música popular e o jazz, divulgando a temporada de Ella Fitzgerald no Teatro Record, e um “Festival de Bossa Nova” realizado logo depois no mesmo teatro. (Cavalheiro Filho, 1996, p. 184-185)

Um periódico pioneiro para a crítica de música popular no Brasil foi a revista *Phono-arte*, que segundo Tárík de Souza (2006, p. 16) foi a “a primeira publicação influente de música no país”, um periódico quinzenal que circulou de 1928 a 1931 dirigido por J. Cruz Cordeiro e Sérgio Alencar Vasconcellos. Se auto intitulava “a primeira revista brasileira do phonographo”, e era produzida no Rio de Janeiro, no edifício do Jornal do Brasil. Em 1929, Cordeiro publica na revista alguns textos sobre jazz, notavelmente o amplamente citado trecho (Ruiz, 2023, p. 139), publicado na coluna “música de dança”:



MUSICA DE DANÇA

PARLOPHON

A Orchestra Typica Nacional de Pexinguinha e Donga, continuando nas suas gravações de nossa musica popular, apparece-nos esta quinzena em dous discos.

O primeiro, de numero 12916, contem um samba, *Gavião Calçado* e uma embolada nortista, *Bambo Lélé*, bastante conhecida. Ambas as peças são de autoria de Pexinguinha e, como já temos notado varias vezes, repetimos para o samba, o que já temos dito em composições anteriores do popular musico; Pexinguinha parece se deixar influenciar extraordinariamente pelas melodias e rythmos do jazz. Ouçam *Gavião Calçado*. Mais parece um fox-trot que um samba. As suas melodias, os seus contra-cantos e mesmo quasi que o seu rythmo, tudo respira musica dos "yankees". Em *Bambo Lélé*, já se nota uma musica bem brasileira e melhor rythmada, bastante typica. Esta peça, aliás, é já muito popular e conhecida. Tanto no samba como na embolada, encontram-se boas partes vocaes ditas com graça pelo inconfundivel trovador, que é Patricio Teixeira.

FIGURA 1: Revista *Phono-arte*, número 14, 28 de fevereiro de 1929, p. 28

A revista porém era muito mais focada na música de concerto, sendo os trechos analisando fonógrafos de música popular quase exclusivos da coluna acima. Estudos sobre críticas de música popular na imprensa diária dos anos 1920 a 1940 ainda não foram feitos sistematicamente, sendo uma área quase que intocada, apesar de não completamente, como explicitamos em nossa revisão bibliográfica.

Outro veículo importante e já muito mais estudado na academia é a *Revista da Música Popular*, que circulou de setembro de 1954 a setembro de 1956, totalizando 14 números, e tinha como objetivo estabelecer o que era a “verdadeira música popular brasileira”. Garcia (2010), por exemplo, nos mostra como a *RMP* foi essencial durante a década de 1950 no estabelecimento de uma música folclórica, visando preservar repertórios que se opunham ao *mainstream*, em uma tentativa de afirmar a identidade nacional em contraponto a um medo de uma mundialização mercadológica:

Sem se preocupar em ser a vitrine dos últimos sucessos do rádio e tão pouco em trazer a notícia sobre o circuito musical de seu tempo, o objetivo da Revista da Música Popular era, claramente, estabelecer os cânones, as balizas para se diferenciar a música popular de “qualidade” daquela cada vez mais massiva, veiculada pelos meios de comunicação e aplaudida pelos fãs-ouvintes. (Garcia, 2010, p. 12)

Apesar das aberturas para a música popular pelos jornais diários e da criação de revistas especializadas, os críticos brasileiros e estadunidenses de música popular nunca conseguiram se sustentar somente como críticos, segundo Gennari (2006, p. 22). A maioria deles tinha que aliar suas críticas com trabalhos governamentais e acadêmicos, como Leonard Feather e Lúcio Rangel, ou ainda ter uma segurança financeira familiar, como foi o caso de John Hammond e Jorge Guinle. No Brasil dos anos 1950, somente Cesar (2022) nos dá uma ideia do valor recebido pelas críticas de jazz:

...ela saiu numa edição da revista Sombra dedicada ao jazz com o título “O Jazz: sua origem” em troca de mil cruzeiros pagos diretamente a Vinicius (os quais não se sabe se foram repassados aos outros autores). O preço, bem acima dos “trezentos mangos” oferecidos à maioria dos articulistas da revista, mostrava-se uma concessão do editor-chefe Lúcio Rangel ao amigo, e correspondia ao ônus de se ter em um periódico de pouca circulação um nome de peso da literatura brasileira; (Cesar, 2022, p. 109)

As pesquisas de Cesar (2022), Ribeiro Junior (2016), além de minhas pesquisas de Iniciação Científica (EGG, 2020) e meu Trabalho de Conclusão de Curso (EGG, 2022), buscam analisar, entre outras coisas, o principal veículo de análise e disseminação do jazz nos anos 1950 e seus agentes, a *Revista da Música Popular* (RMP)²².

A partir dos trabalhos supracitados podemos entender que os anos 1950 foram palco de um desenvolvimento e de um maior grau de especialização da crítica de jazz no Brasil. Os críticos de jazz da RMP foram, em ordem de número de artigos publicados:

²² A *RMP*, no entanto, não era uma revista voltada exclusivamente ao jazz, ela foi um importante veículo para a discussão de ideias sobre identidade nacional, folclore, tradição, modernidade e autenticidade da música brasileira. Diversos trabalhos já abordaram a revista a partir deste viés, por exemplo: Wassermann (2002) e Silva (2012).

Crítico	Quantidade de Artigos
Lúcio Rangel	10
José Sanz	9
Jorge Guinle	7
Marcelo F. de Miranda	6
Frederic Ramsey Jr.	5
Eugene Williams	5
Sylvio Tullio Cardoso	2
Nestor Ortiz Oderigo	2
Arna Bontemps	1
Santa Rosa	1

TABELA 1: Críticos de jazz com a quantidade de textos publicados na *RMP* Fonte: o autor, segundo COLEÇÃO (2006)

Todos estes críticos estavam ligados a uma boemia carioca que via no jazz uma maneira de discutir uma música popular “moderna” em tempos pré Bossa Nova. Apesar de “moderno”, as opiniões dos críticos de jazz brasileiros aliados à RMP eram, em geral, bem conservadoras (Egg, 2022, p. 12). Durante os anos de publicação da revista (1954 a 1956), Lúcio Rangel, Sérgio Porto e Marcelo de Miranda tinham visões bem tradicionais do jazz, publicando textos atacando o bebop e os críticos que o defendiam, opiniões que pareciam fortemente influenciadas pelos críticos franceses ligados ao *Hot Club de France* (principalmente Hugues Panassié), e ao argentino Néstor R. Ortiz Oderigo e Hammond. Eles estavam intimamente ligados a noção de que o jazz era uma música unicamente negra e que somente negros poderiam toca-lá de forma autêntica:

Tome-se, por exemplo, o caso do crítico Rudi Blesh que, inexplicavelmente, inclui na sua lista, toda ela orientada no sentido do Jazz, um nome como o de Charlie Parker, que só tem em comum com a música negra a cor da pele. Outro, Bill Grauer, acrescenta a esse nome o de Lester Young, também nas mesmas condições: Nesuhi Ertegun vai ao cúmulo de considerar o cigano francês, já falecido, Django Reinhardt, músico de Jazz. Como se vê, o critério deles é bem duvidoso. (Coleção, 2006, p. 226)

A partir do comentário acima, publicado por Jorge Sanz na *Revista da Música Popular* sobre o texto de Guinle na revista estadunidense *The Record Changer*, (onde Guinle fez uma lista com o top 10 músicos de jazz de 23 músicos e críticos do gênero), percebemos como Jorge Sanz, conversou e foi influenciado muito mais pela visão europeia essencialista

racial de Panassié do que pelas visões a favor de uma multiplicidade racial no jazz defendidas por Leonard Feather nos Estados Unidos.

Lúcio Rangel e Marcelo Miranda também detinham visões restritas e tradicionalistas do que deveria ser jazz, segundo Marques (2023):

Um texto que lança luz sobre a questão fala sobre um espetáculo de jazz que Eduardo Tapajóz, dono da boate carioca “Beguin”, quis organizar com músicos brasileiros. O objetivo era organizar “*jamsessions* que mostrassem ao seu público o que era o verdadeiro jazz”. Para opinar sobre o evento chamou Lúcio Rangel, Jorge Guinle, Sérgio Pôrto, Sílvio Túlio Cardoso, João da Ega, Ibrahim Sued e Marcelo Miranda. Os únicos a discordarem da ideia de organizar esse espetáculo foram Rangel e Marcelo Miranda, que logo de saída já afirmaram que o Brasil não possui músicos de jazz. (Marques, 2023, p. 67)

No artigo "O Jazz de New Orleans," publicado na segunda edição da RMP em novembro de 1954, Marcelo F. de Miranda expõe sua visão em defesa do jazz tradicional e de origem exclusivamente negra. Miranda argumenta que o valor profundo do jazz reside, acima de tudo, na trajetória social e racial dos músicos que o criaram, enraizado nas experiências da escravidão. Ao tentar distanciar o gênero das noções de música popular dançante, ele enfatiza o caráter histórico e cultural do jazz de New Orleans, colocando-o em uma posição de música popular folclórica e profundamente autêntica, que teria acabado com as mudanças das condições sociais do negro dos EUA:

Aos poucos vamos compreendendo esta música, que não tem o caráter puramente recreativo de divertir ou agradar uma platéia sofisticada, acostumada com as babozeiras e cretinices musicais emanadas comercialmente com uma regularidade monótona das fábricas de música (?) americanas. Esta é uma música de grande e profundo conteúdo social, criado por gente do povo, para os de sua côr, que comungavam com êles das mesmas aflições e dificuldades e sofriam a mesma posição de inferioridade na sociedade americana. Não é uma música feita para um público ignorante e impressionável pela habilidade puramente instrumental dos executantes, mas uma música que apareceu dentro de uma determina da parte da sociedade do negro americano, desenvolveu-se enquanto as condições que propiciaram seu aparecimento existiram, e foi aos poucos se transformando, terminando por desaparecer praticamente, quando estas mesmas condições de ordem econômico-social se modificaram ou desapareceram. Tôda música autêntica popular (ou folclórica) é condicionada pelo meio, e quando determinadas forças sociais, políticas ou econômicas deixam de se fazer sentir, o meio social modifica-se de maneira gradativa, chegando em alguns casos a alterar inteiramente sua fisionomia. Com a mudança das condições num determinado meio, sua música também se transforma, algumas formas desaparecendo inteiramente, outras subsistindo em estado quase original, outras ainda se transformando radicalmente não apresentando a menor semelhança com o tipo original. (Coleção, 2006, p. 114)

Jorge Guinle foi o crítico que mais se distanciou desta visão, apesar de ainda tratar o jazz como uma música essencialmente negra, mas aceitando as novas formas de se fazer jazz propostas por Charlie Parker e Dizzy Gillespie no que viremos a conhecer como *bebop* como “autênticas” (Egg, 2022, p. 35).

Estes discursos sobre autenticidade são, como podemos ver, comuns tanto aos críticos norte-americanos e ingleses quanto aos franceses e brasileiros. Hammond, Feather, Panassié, José Sanz, Jorge Guinle e Marcelo F. de Miranda todos discutiram o que eles consideravam jazz autêntico.

Este subcapítulo explorou a história da crítica musical no Brasil, destacando sua evolução desde o século XVIII até o XX. Discutimos diferentes conceitos para crítica musical a partir do *Grove* e de dissertações e teses da nossa revisão bibliográfica, destacando o conceito mais útil para nosso trabalho. Foram abordadas as principais publicações e críticos musicais do período, bem como o papel da crítica musical na construção da identidade cultural da música clássica europeia. Concluimos explorando as muitas lacunas deixadas pelo *Grove*, principalmente no que tange a música popular, especialmente a brasileira.

2 PESQUISAS ACADÊMICAS NO CONTEXTO BRASILEIRO

Apesar da escassez de informações no *Grove*, é possível encontrar uma riqueza de trabalhos acadêmicos que se dedicam ao estudo da crítica musical no contexto brasileiro. Embora não haja uma obra singular que sintetize de forma abrangente a história e a evolução da crítica musical na imprensa brasileira, diversos pesquisadores têm contribuído significativamente para o entendimento desse fenômeno. Esses estudos abordam uma variedade de temas, desde a análise das práticas críticas em diferentes períodos históricos até a investigação das dinâmicas culturais, políticas e sociais que influenciam a produção e recepção da crítica musical no Brasil. Nosso objetivo é explorar e elucidar algumas dessas contribuições, destacando o papel da crítica musical na construção da identidade cultural brasileira e sua interação com as transformações sociais e artísticas ao longo do tempo.

A análise histórica e conceitual da crítica musical, apresentada na primeira parte deste capítulo, evidencia a importância de entender esse campo para compreender suas transformações ao longo do tempo. As definições de crítica musical estabelecem parâmetros importantes para nossa pesquisa, que utilizará uma definição restrita a fim de delimitar e tornar possível uma análise científica dos dados. Além disso, a ausência de uma narrativa consolidada sobre a história da crítica musical no Brasil ressalta a necessidade de investigações mais aprofundadas nesse campo, a fim de compreendermos melhor como discurso(s) sobre música veiculados por diferentes personagens auxiliaram na delimitação de hierarquias simbólicas na construção de uma historiografia da crítica musical. Ao reconhecer as lacunas existentes, abre-se espaço para futuras pesquisas que contribuam para uma compreensão mais abrangente e contextualizada da crítica musical no contexto nacional. Portanto, este capítulo oferece uma base para a continuidade da pesquisa, destacando a importância de compreendermos profundamente o campo de estudos e o estado da arte do objeto que pretendemos pesquisar.

Para compreender o estado atual dos estudos em crítica musical na academia brasileira, realizamos uma coleta de dados em 19/09/2023 na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), um portal que reúne os trabalhos de conclusão de mestrado e doutorado realizados no Brasil. A BDTD é uma das maiores iniciativas do mundo em termos de disseminação e visibilidade de teses e dissertações, facilitando revisões bibliográficas como a nossa de maneira mais prática e organizada.²³

²³ Informações obtidas em: <https://bdttd.ibict.br/vufind/faq/home> <acesso em 05/04/2024>

Nesta coleta utilizamos os termos de busca “Crítica Musical”, “Crítica Jazz” e “Crítica de Jazz”. A pesquisa “Crítica Musical” (entre aspas) resultou em 45 trabalhos. A pesquisa “Crítica Jazz” (entre aspas) resultou em 1 trabalho. A pesquisa Crítica de Jazz (sem aspas) resultou em 41 trabalhos. Com os 87 trabalhos resultantes da pesquisa, buscamos nos títulos, subtítulos, resumos e palavras-chave as palavras: Crítica Musical, Crítica de Música, Crítico Musical, Críticos Musicais, buscando uma comprovação de que o texto está diretamente ligado ao campo de estudos da crítica musical segundo os conceitos explicitados na primeira parte deste trabalho. Alguns exemplos de pesquisas que constam no levantamento de dados mas não se enquadram na nossa temática incluem: a Dissertação de Sahão (2020): “Edu(comuni)cação musical: uma experiencição entre educação musical e educomunicação para uma formação crítica, ativa e criativa”; a Dissertação de Santos (2015): “A reelaboração e a relação com a obra musical: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática de reelaboração musical”; e a Tese de Braga (2009): “Oficina de violão: estrutura de ensino e padrões de interação em um curso coletivo a distância.”

Por fim, foram selecionadas 30 teses e dissertações que têm a crítica musical como seu objeto de estudo. Os trabalhos restantes (que foram descartados) utilizavam as palavras “Crítica” e “Musical” ou “Crítica” e “Jazz” em sentidos diferentes dos buscados pela nossa pesquisa, como formação musical crítica, reelaboração musical crítica, estudo crítico de um repertório musical, entre outros. Ou seja, que nos campos descritos (título, palavras-chave e resumo) não abordaram diretamente o tema da crítica musical no Brasil. Outras dissertações que estarão também neste levantamento foram sugeridas pelos professores André Egg e Fabio Poletto.

Tentamos detalhar ao máximo a maneira como foi feita essa coleta de dados a fim de seguir o método científico da melhor maneira possível. Assim, podemos imaginar que alguns trabalhos, principalmente muito antigos ou muito recentes (apesar do IBICT não dizer nada sobre um recorte temporal do site, não aparece nenhum trabalho de antes de 2005 em nosso levantamento e trabalhos defendidos em 2023 e 2024 podem não ter sido anexados ainda pela plataforma, por exemplo), podem não ter aparecido em nossas coletas, o que não diminui a importância do reconhecimento e da compreensão do que já foi pesquisado no país acerca deste tema. Então, a partir dos trabalhos selecionados, faremos agora algumas observações e apontamentos acerca do estado da arte dos estudos sobre crítica musical no Brasil.

Período	Quantidade	Área	Quantidade	Tipo de Trabalho	Quantidade
Até 2009	9	Comunicação	12	Dissertação	21
2010 a 2019	16	História	8	Tese	9
2020 a 2023	5	Música	4	Total	30
		Filosofia	1		
		Literatura	1		
		Cultura e Sociedade	1		
		Ciências Sociais	1		
		Jornalismo	1		
		Antropologia	1		

TABELA 2: Dissertações e teses sobre crítica musical no Brasil, separadas por período, área e tipo de trabalho.

Fonte: o autor.

Com base nos dados coletados, elaboramos uma análise detalhada sobre a pesquisa acadêmica dedicada ao estudo da crítica musical no Brasil. Por meio de gráficos, buscamos ilustrar e interpretar o panorama desses estudos, destacando tendências, áreas de foco e lacunas na produção acadêmica, fornecendo um panorama atualizado e aprofundado sobre o estado da arte dos estudos de crítica musical no contexto brasileiro.

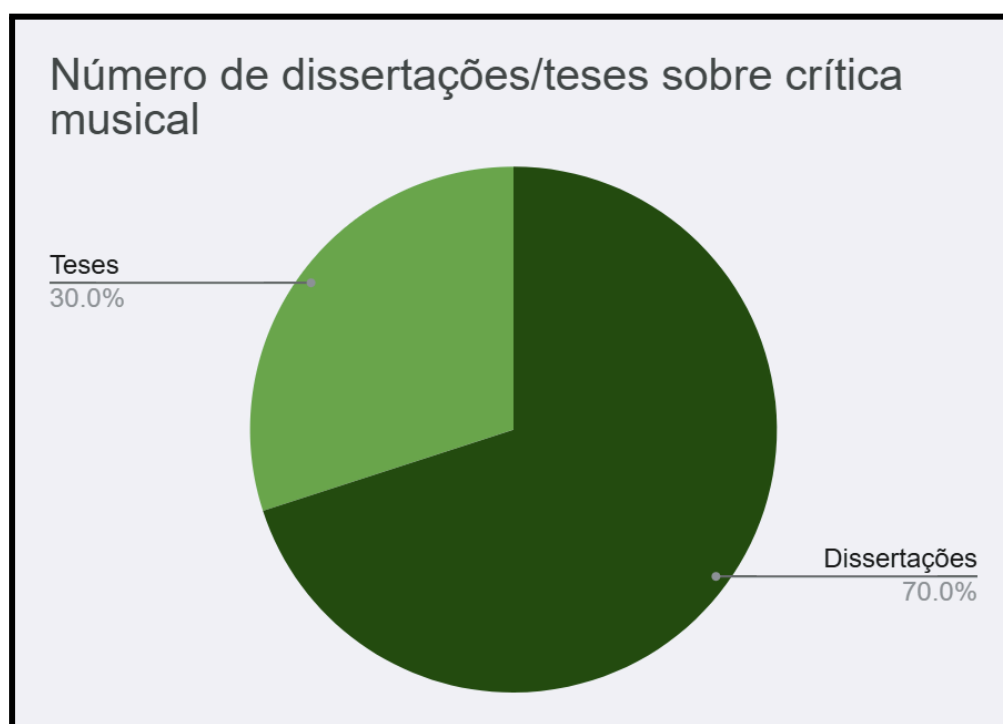


GRÁFICO 1 - Número e porcentagem de teses e dissertações sobre crítica musical. Fonte: autor

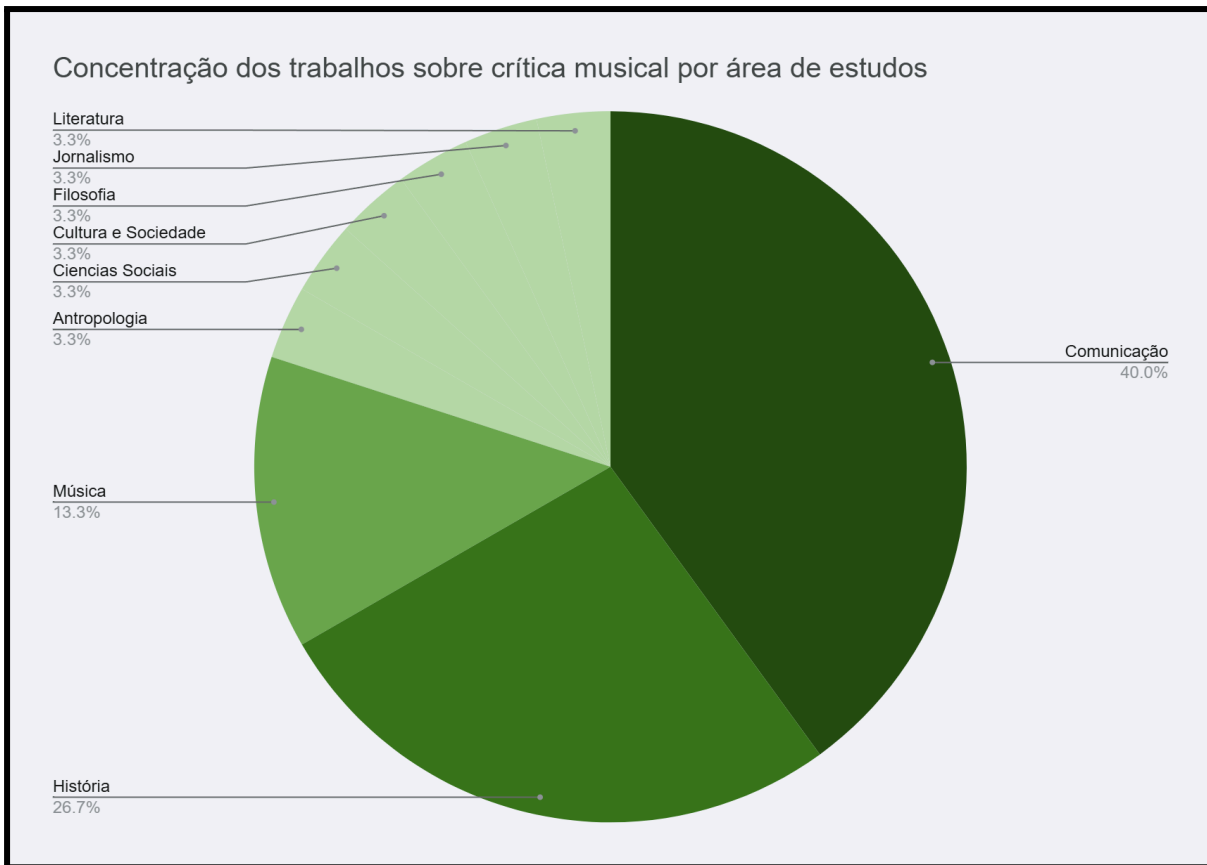


GRÁFICO 2 - Áreas onde a crítica musical é mais estudada. Fonte: autor

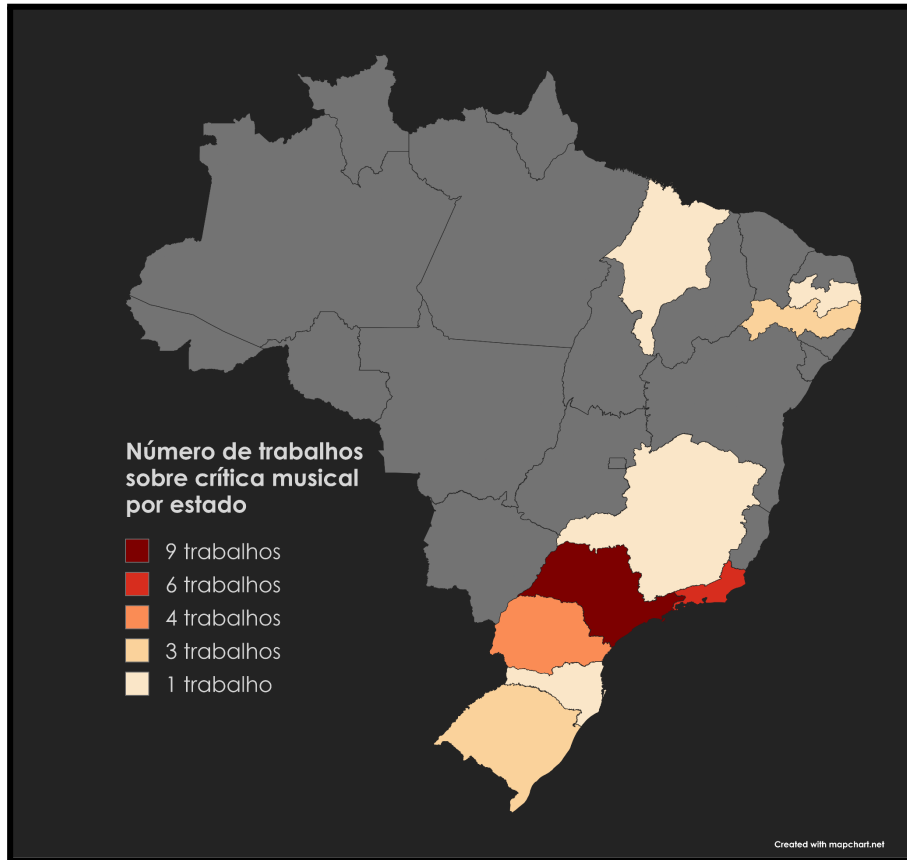


GRÁFICO 3 - Estados com mais trabalhos publicados sobre crítica musical. Fonte: autor

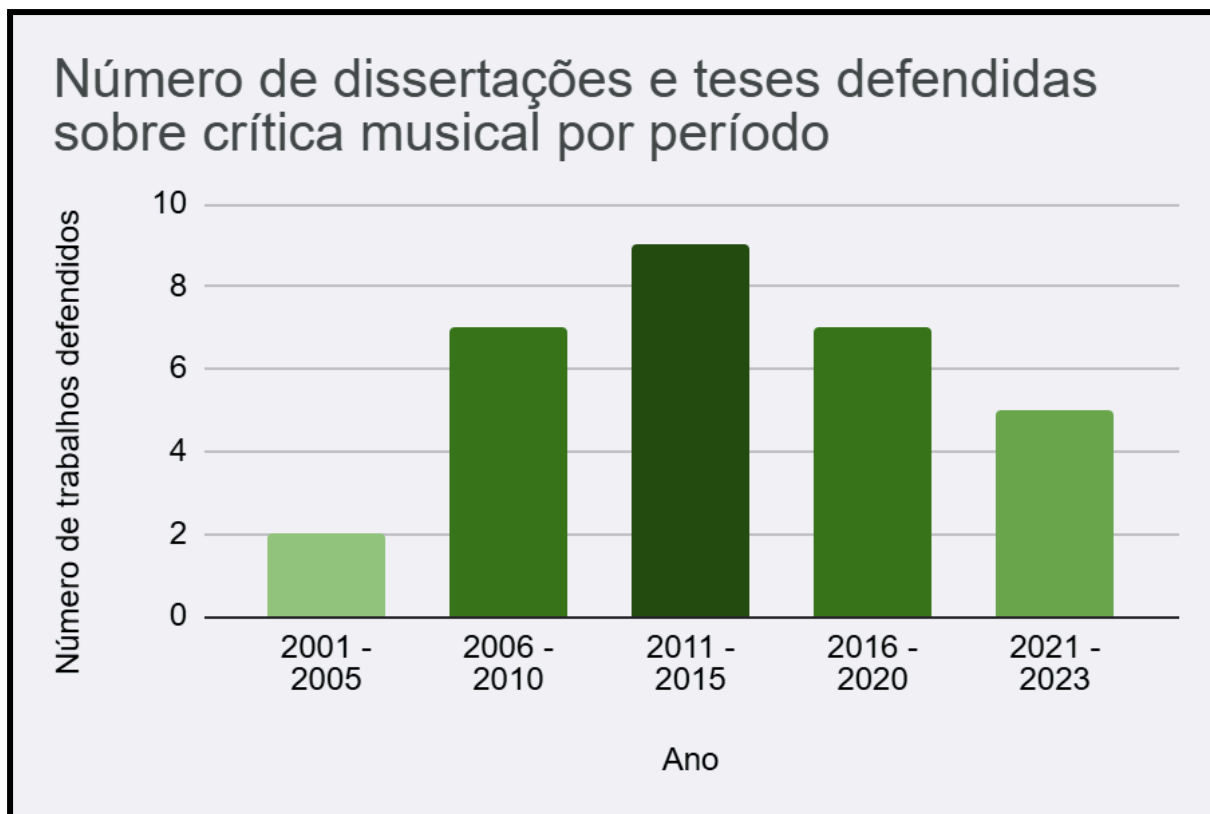


GRÁFICO 4 - Número de dissertações e teses defendidas sobre crítica musical, separadas em períodos de 5 em 5 anos. Fonte: autor

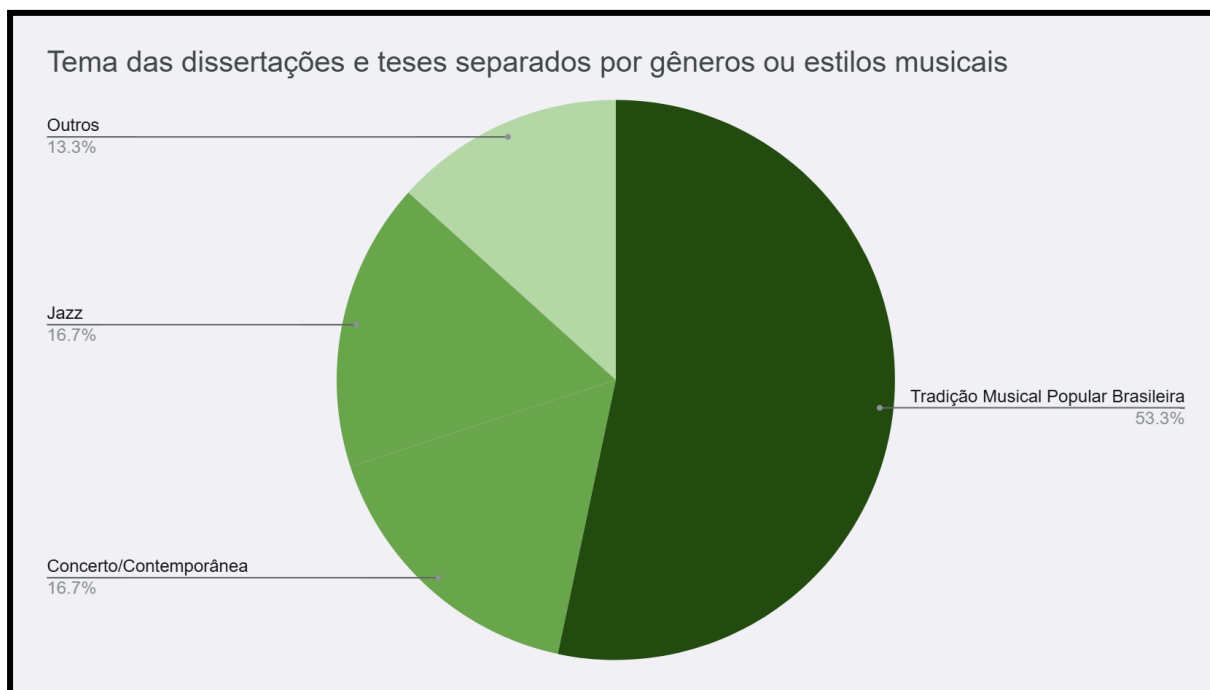


GRÁFICO 5 - Tema das dissertações e teses separados por gêneros ou estilos musicais. Fonte: autor

O primeiro gráfico revela uma disparidade significativa entre o número de teses para o de dissertações sobre crítica musical. Apenas 30% dos trabalhos revisados são de doutoramento, enquanto os restantes 70% são dissertações de mestrado. Essa discrepância sugere um campo em formação, uma vez que podemos considerar o mestrado como uma etapa inicial/intermediária na formação de pesquisadores; e uma escassez de estudos mais extensos e aprofundados no campo da crítica musical.

O segundo gráfico nos mostra a quantidade de trabalhos por área de estudo, com uma alta concentração na área de comunicação, com 40% dos trabalhos, e história, com 27%. A partir deste gráfico podemos inferir que os estudos sobre crítica musical tem, em geral, um caráter fortemente multidisciplinar. Estudar crítica musical envolve não apenas a música, mas também o jornalismo, a comunicação, a história, a sociologia e outras áreas do conhecimento. Isso evidencia a complexidade e a riqueza dos estudos na área, bem como a sua capacidade de interagir e dialogar com diversos campos do saber.

No terceiro gráfico percebemos que a maioria das pesquisas concentra-se no estado de São Paulo, com 9 trabalhos publicados. Em seguida, o Rio de Janeiro apresenta 6 trabalhos, seguido por Paraná com 4 trabalhos e Rio Grande do Sul e Pernambuco, ambos com 3 trabalhos cada.

Os trabalhos de Pernambuco foram realizados na UFPE, onde o Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Jr. desempenhou papel de orientador ou membro da banca em todos eles. Janotti Jr. orientou também um trabalho sobre crítica musical na UFBA. No Rio Grande do Sul, dois dos três trabalhos foram realizados na UFRGS, com orientação da Profa. Dra. Cida Golin. Dos trabalhos defendidos em São Paulo, observamos 5 na USP, 3 na UNICAMP, 3 na PUC e 2 na Unesp. Os orientadores foram mais diversos, sem muitas repetições, notavelmente apontamos para a Prof. Doutora Leda Tenório da Motta, que orientou 2 trabalhos na PUC-SP. Essa distribuição geográfica das pesquisas indica certa centralização no sudeste do país.

O quarto gráfico demonstra a temporalidade destes trabalhos, contando de 5 em 5 anos e nos mostrando um grande aumento nos trabalhos depois de 2005, com um pico de 2011 a 2015 e um pequeno declínio percentual nos anos seguintes, até 2023.

Por fim, o quinto gráfico se concentra no tema específico de cada dissertação e tese. Decidimos separar as temáticas, com base em critérios como, localização do objeto (música feita no Brasil, nos EUA, na Europa), temporalidade (qual século e década trabalha) e o próprio gênero principal das análises da pesquisa (pelo menos separando entre música popular e música de concerto), buscando facilitar a compreensão do leitor sobre os trabalhos

analisados, separando os textos em: tradição musical popular brasileira (Samba, Bossa Nova, MPB e o tecnobrega), jazz, música de concerto/contemporânea e outros. Alguns trabalhos, por exemplo, tratam tanto de jazz quanto de música das tradições musicais populares brasileiras, nestes, buscamos compreender o objeto principal, mas detalhamos as partes que abordam a outra temática no texto.

Uma das razões que podem explicar a maior concentração de estudos sobre crítica musical fora da área estritamente musical reside na consolidação e na antiguidade dos programas de pós-graduação em campos como a comunicação e a história, por exemplo. Muitos desses programas possuem linhas de pesquisa em artes e música, o que naturalmente promove um maior volume de trabalhos dedicados à crítica musical dentro dessas áreas. Esta realidade sugere que a estrutura atual dos programas de pós-graduação, a distribuição de linhas de pesquisa e os próprios professores influenciam diretamente a prevalência temática dos estudos realizados.

Portanto, ao examinar as questões levantadas, torna-se claro que a distribuição desigual de trabalhos entre as áreas de comunicação e música, bem como a natureza dos estudos de crítica musical, reflete tanto as tendências multidisciplinares da musicologia quanto as particularidades estruturais dos programas de pós-graduação. Reconhecer esses fatores é fundamental para compreender o panorama atual da pesquisa acadêmica em crítica musical e para promover debates produtivos que possam enriquecer ainda mais este campo de estudo.

A seguir, apresentaremos os trabalhos mapeados, destacando suas contribuições para os estudos em crítica musical na academia brasileira. A listagem será organizada tematicamente, incluindo informações sobre o número de fontes encontradas, os acervos e arquivos consultados, o perfil da crítica abordada, a identificação dos agentes (críticos) envolvidos, entre outros aspectos relevantes. Buscaremos assim fornecer um panorama mais abrangente do contexto da crítica musical no país, ao mesmo tempo em que identificaremos as lacunas que nossa pesquisa se propõe a abordar.

2.1 A crítica de jazz

Este subcapítulo tem como objetivo analisar os trabalhos acadêmicos que abordam a crítica de jazz no Brasil segundo nosso mapeamento explicitado acima. Foram encontrados 4 trabalhos que se encaixam na temática, o que demonstra que tem sido um tema pouco explorado na academia brasileira. Ao revisitar a produção acadêmica sobre o assunto, busca-se identificar as principais abordagens teóricas, metodológicas e históricas que têm sido aplicadas ao estudo da crítica de jazz, bem como as lacunas e desafios que ainda persistem nesse campo. A análise aqui proposta pretende não apenas sintetizar as contribuições existentes, mas também promover uma reflexão crítica sobre a construção de discursos em torno do jazz no Brasil, destacando as temáticas comuns de autenticidade, identidade nacional e influências transnacionais. Dessa forma, o mapeamento dos trabalhos acadêmicos permite traçar um panorama das investigações realizadas até o momento e abrir caminho para novas perspectivas de pesquisa.

A dissertação de Joana Martins Saraiva (2007), defendida na PUC-RJ, conversa tanto com a crítica de jazz quanto a da tradição musical popular brasileira, ao discutir o surgimento do Sambajazz a partir da definição do gênero como “o som de copacabana” no final dos anos 1950. Durante o texto a autora elenca os principais nomes e conjuntos do gênero, discute as diferenças do Sambajazz para a Bossa Nova, além da influência do próprio bairro de Copacabana e sua boemia para, segundo Saraiva, a “invenção” do gênero. As fontes utilizadas pela autora foram acessadas por meio dos acervos do Museu da Imagem e do Som, da Rádio MEC (com as fitas do programa “Em tempo de Jazz” apresentada pelo radialista Paulo Santos durante o final dos anos 50 até a década de 80), e com o acervo da Biblioteca Nacional.²⁴

Saraiva é uma das poucas autoras que utilizou a coluna “O Globo nos Discos Populares” de Sylvio Tullio Cardoso para apoiar sua pesquisa, ela cita 37 artigos publicados pelo crítico no jornal durante os anos 1954 a 1964, especialmente as que citam os músicos ligados ao Sambajazz. Além disso, ela utiliza outras 29 fontes críticas que a ajudam a corroborar as ideias sendo trabalhadas.

²⁴ Entre as fontes consultadas estão: *Parada de discos* (1955-58), *Hi-Fi News Musidisc* (1960), *Revista Long Playing* (1957-1966), *A voz do samba* (1957-61), *Tv Radiolândia Espetáculos* (1954-63), *Revista da Música Popular* (1954-56), *Jazz etcetera* (1979-80), *SB Jazz* (1981-82), *Mais Jazz* (1991), *Clube do Jazz* (2000), *Jazz Panorama* (1954), *Pequena História do Jazz* (1954), *Paratodos* (1956-1958), *Senhor* (1959-1964) e *O Globo* (1954-64).

A dissertação de Luiza Spínola Amaral (2011), defendida na PUC-SP, investiga a relação entre a mídia e o jazz no Brasil, com foco na crítica musical e na cobertura dos festivais de jazz pela imprensa paulistana, especialmente o festival *Free Jazz*, que ocorreu em São Paulo e no Rio de Janeiro de 1985 a 2001. O estudo realiza uma análise minuciosa de todas as edições do festival, examinando locais, *line-ups*²⁵, datas, palcos e críticas veiculadas em jornais, como a *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*. Ao total, foram utilizadas e analisadas mais de 35 críticas nos jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*.²⁶

A metodologia adotada por Amaral envolve uma análise bibliográfica e documental, onde a autora analisa cada edição do festival a partir das *line-ups* e da recepção da crítica para cada uma das apresentações, além de entrevistas com o crítico musical Carlos Calado e Júlio Medaglia. As críticas analisadas incluem diálogos com os artistas que se apresentaram no festival, abordando temas relevantes para o gênero na época e discutindo polêmicas, como a inclusão de *rappers* e *DJs* no evento, entre outras. Porém, Amaral não descreve bem sua metodologia, ao ler a dissertação, não encontramos informações sobre como e onde ela encontrou as fontes, além de não descrever quantas fontes exatamente estão sendo utilizadas, muitas vezes falando de forma genérica, sem citar diretamente de onde vem a informação que ela expõe.

A autora também estabelece uma comparação entre o jazz e o rock, argumentando que o rock substituiu o jazz como o principal produto da cultura norte-americana e se torna o alvo central das críticas (e dos críticos) negativas no Brasil. Ao analisar críticas publicadas no Brasil durante mais de 15 anos sobre o jazz, Amaral percebe como o rock passa a ser associado a um consumo massivo e popular, e o jazz passa a ser visto como uma música das elites, ganhando prestígio e reconhecimento como uma forma de arte sofisticada. Essa mudança reflete tanto transformações culturais nos Estados Unidos quanto no Brasil, onde o jazz assume um caráter de distinção cultural, ao passo que o rock é alvo de controvérsias sociais (Amaral, 2011, p. 121 - 124).

O principal objetivo da autora é resgatar a memória histórica da música popular brasileira por meio da cobertura midiática, destacando a interação entre a indústria cultural e os críticos musicais. O estudo busca compreender a evolução da crítica musical no Brasil,

²⁵ Termo utilizado em festivais de música, refere-se à lista de artistas e bandas programadas para se apresentarem no evento, organizadas geralmente em uma sequência específica de horários e palcos.

²⁶ Entre os críticos destacados estão José Ramos Tinhorão, Carlos Calado, Antônio Gonçalves Filho, Ruy Castro, Luís Antônio Giron, Guga Stroeter, Tárík de Souza, Armando Aflalo, José Domingos Raffaelli, Norma Couri, Lauro Lisboa Garcia, João Marcos Coelho, Matinas Suzuki Jr., José Arbex, Marcos Smirkoff, Ricardo Soares, Sérgio Augusto, Mauro Dias, Pedro Sanches, Edson Franco, Cassiano Elek Machado, Carlos Bozzo Junior, Jotabê Medeiros, entre outros.

ênfatizando a diversidade de estilos musicais e a importância da capacitação dos críticos para análises aprofundadas. Além disso, visa contribuir para uma reflexão sobre o papel da crítica cultural nos jornais contemporâneos, sua influência na formação de opinião e seu impacto no enriquecimento cultural da sociedade.

A dissertação de Silva (2017), pela Universidade Federal de Uberlândia, analisa a influência do Jazz na Bossa Nova e questiona a ideia de que o Jazz tenha sido o principal responsável pelo surgimento do gênero musical brasileiro. Para analisar a veracidade de sua pergunta, o autor buscou mapear os elementos musicais da Bossa Nova que são considerados característicos do Jazz, a fim de compreender melhor o discurso da influência e, posteriormente, buscar esses mesmos elementos no repertório jazzístico historicamente relacionado à Bossa Nova. Além disso, a pesquisa destaca a relevância do tema ao analisar criticamente as diferentes perspectivas e discursos sobre a relação entre os dois gêneros, considerando o contexto histórico e cultural em que essas discussões surgiram. A análise conclui que a bossa nova não foi tão influenciada pelo jazz quanto sugerem a bibliografia e o senso comum. O autor também utiliza termos problemáticos, ao afirmar repetidamente que a bossa nova é um produto autêntico e original do Brasil, sugerindo que o discurso sobre a forte influência do jazz na bossa nova é mais ideológico do que musical (Silva, 2017, p. 134-137). Estas afirmações nos parecem um tanto superficiais e refutadas por outros trabalhos, como Poletto (2004, p. 81) e Ribeiro Junior (2016, p. 21-22), por exemplo.

Apesar de não trabalhar crítica musical especificamente, Silva conversa com autores que o fizeram e cita alguns periódicos e críticas sobre música brasileira, principalmente a partir da *Revista da Música Popular (RJ)*. Entre os nomes citados como tendo exercido a função de críticos musicais estão: Ary Barroso, Lúcio Rangel, Cláudio Murilo Leal, Mário de Andrade, Almirante, José Ramos Tinhorão, entre outros. O autor trabalha com um quantitativo de não mais do que 10 críticas diretamente utilizadas no trabalho, muito porque acaba utilizando fontes secundárias como os trabalhos de Napolitano (2006, 2010), Wasserman (2002), Paranhos (1990), Zan (1996) e Baia (2010)

Ribeiro Júnior (2016, 2018), que defendeu sua dissertação na Universidade Federal do Maranhão, tem dois trabalhos que conversam diretamente com o nosso, ao tratarem de crítica de jazz publicada no Brasil durante os anos 1950, 1960 e 1970. Um é o livro, resultado de seu trabalho de conclusão de curso sobre a crítica de jazz da *RMP*, e o outro é sua dissertação sobre os discursos da crítica musical brasileira acerca da influência do jazz na MPB.

O trabalho de 2016, apesar de ser fruto de uma monografia de graduação, é um dos poucos trabalhos acadêmicos brasileiros sobre o tema que acabaram se transformando em

livro, outro indicativo da incipiência dos estudos acadêmicos sobre a crítica de jazz produzida no país. Nele, Ribeiro Júnior faz uma análise detalhada sobre os discursos dos críticos da *RMP*, buscando compreender a complexidade da maneira como eles se encaixavam e diferenciavam, trabalhando conceitos de autenticidade, as dicotomias tradicionalistas e modernistas, e abordando algumas questões como:

Estariam esses debates (da forma como foi discutida a “música popular” na *RMP*) vinculados a uma tentativa de formatação da noção de “identidade nacional” na época? Se havia um combate contra as influências externas, por que houve a preocupação com a autenticidade e apreciação do jazz no periódico? Por que a escolha do jazz e não de outro ritmo estrangeiro? Quais foram as razões para tal ambiguidade? Em que medidas esses debates influenciaram a música popular brasileira na década de 50? (Ribeiro Júnior, 2016, p. 20)²⁷

Já em sua dissertação (Ribeiro Júnior, 2018), o autor analisa e compara as atividades críticas de Tárík de Souza e José Ramos Tinhorão durante os anos 1962 e 1970, o autor consultou os acervos do CPDOC, arquivo Tinhorão a partir do site do Instituto Moreira Salles, além do site do Instituto Memória Musical Brasileira e no site do grupo de pesquisa Memória e História da Música da USP. A partir destes arquivos, o autor obteve acesso a textos publicados nos jornais: *Correio da Manhã*, *Diário de São Paulo*, *Folha da Semana*, *Jornal do Brasil* e *O Pasquim* além das revistas: *Revista Arte em Revista*, *Revista Cariquice*, *Revista Civilização Brasileira*, *Revista Fatos & Fotos*, *Revista da Música Popular*, *Revista do Rádio*, *Revista Rock*, *A História e a Glória (Jornal de Música)* e *Revista Veja*. Sobre o número de fontes, a maneira de citações indiretas do autor dificultou uma obtenção de dados precisa, porém encontramos pelo menos 12 fontes utilizadas diretamente no texto.

A tese de doutorado de Rafael do Nascimento Cesar, defendida em 2022 na Unicamp, mergulha na intrincada relação entre a música popular brasileira e o jazz, desvendando os discursos sobre raça, nacionalidade e cultura que permearam o Brasil e os Estados Unidos entre as décadas de 1920 e 1960. A pesquisa não apenas analisa como intelectuais estabeleceram conexões entre essas tradições, mas também explora a construção social da categoria "música popular" sob uma perspectiva transnacional, considerando as disparidades de poder relacionadas à raça, gênero, classe e nacionalidade.

Um dos pontos centrais da tese é o questionamento do conceito de "autenticidade" na música popular e como a ideia de "influência" foi utilizada para hierarquizar gêneros. Cesar argumenta que essa busca pela autenticidade muitas vezes resultou no obscurecimento das complexas trocas culturais entre Brasil e Estados Unidos. Para elucidar essa dinâmica, o autor

²⁷ Parênteses nosso.

introduz os conceitos de "paradigma da influência", que descreve a visão frequentemente negativa da influência do jazz na música brasileira, e "arranjos transnacionais", que enfatiza a natureza bidirecional e dialógica das trocas culturais e musicais entre os dois países (Cesar, 2022, p. 288-292).

A fim de compreender o papel dos críticos musicais no contexto do jazz no Brasil, Cesar analisa suas inclinações teóricas e como lidaram com as contradições do discurso nacionalista, que buscava preservar a tradição musical em um país aberto ao capital estadunidense. O autor investiga o impacto do consumo elitizado da música popular em manifestações autênticas, como o samba, e examina textos escritos por e para brasileiros no início da década de 1950, reconstituindo as condições que levaram à emergência de uma atuação profissional atenta às discussões em curso nos Estados Unidos. A pesquisa se apoia em uma ampla gama de fontes, totalizando mais de 130 artigos publicados em jornais e revistas e cartas, incluindo periódicos do Rio de Janeiro, São Paulo e Estados Unidos.²⁸

Ao explorar o conceito de jazz transatlântico e transnacional por meio da crítica musical, a tese de Cesar revela as complexidades dos arranjos musicais transnacionais, destacando as relações de poder, hierarquias simbólicas e memórias coletivas presentes nesse contexto. A pesquisa contribui para uma compreensão mais profunda das dinâmicas de intercâmbio cultural na música popular brasileira e no jazz, oferecendo uma nova perspectiva sobre as interações entre esses gêneros em um contexto transnacional.

2.2 A crítica da tradição musical popular brasileira

Este subcapítulo tem como objetivo analisar os trabalhos acadêmicos publicados sobre a crítica da tradição musical popular brasileira, a partir do levantamento bibliográfico realizado. A pesquisa busca identificar como diferentes pesquisadores abordaram essa temática, examinando suas contribuições teóricas, metodológicas e analíticas. Ao mapear essas produções, pretendemos entender as principais discussões em torno da crítica musical

²⁸ Como: *Revista da Música Popular*, *Manchete*, *Revista do Rádio*, *Radiolândia*, *Correio da Manhã*, *Última Hora*, *Gazeta de Notícias*, *o Mundo Ilustrado*, *O Pasquim*, *Diário da Noite*, *Carioca*, *The Chicago Defender*, *Cinearte*, *A noite*, *Melody Maker*, *Diário de Pernambuco*, *O Jornal*, *Revista da Semana*, *A Manhã*, *O Cruzeiro*, *A Cigarra*, *Arealense*, *Southern Living*, *Jornal do Brasil*, *Down Beat*, *Sombra*, *O Mundo Ilustrado*, *The New York Times*, *Jornal de Letras*, *O Globo*, *O Estado de S. Paulo*, *Fatos & Fotos*, *Realidade*, *Careta*, *Fon-Fon*, *A Cena Muda*, *Diário Carioca*, além de cartas, entrevistas e depoimentos de figuras importantes como Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, Nara Lofego Leão, Antonio Carlos Jobim, Ernesto dos Santos, Elza Soares, Alaide Costa, Alfredo da Rocha Viana, Ricardo Cravo Albin. Arquivos de instituições como o Museu da Imagem e do Som (MIS), o William Hogan Jazz Archive, o Instituto Moreira Salles e o Instituto Antônio Carlos Jobim foram os principais utilizados pela pesquisa.

no Brasil, especialmente no que tange à música popular, suas raízes e desdobramentos no contexto cultural e social do país. A análise visa, também, destacar as lacunas existentes na literatura e propor novos caminhos para a investigação acadêmica sobre o papel da crítica na formação de uma identidade musical nacional e a ideia da existência de uma tradição musical popular no país. Seguiremos resumindo e analisando cada uma das dissertações e teses, de forma cronológica, buscando delimitar os agentes, locais, quantitativos e assuntos tratados sobre a produção de crítica musical no país.

A dissertação de Maria Clara Wassermann (2002), defendida na UFPR, debruça-se sobre a análise do pensamento folclorista materializado na *Revista da Música Popular* (RMP), buscando compreender o papel desta publicação na construção de uma identidade musical brasileira autêntica. A autora examina como a revista, em seu curto período de circulação (1954-1956), contribuiu para a valorização do folclore e a legitimação da música popular como forma de arte relevante para o estudo acadêmico.

Wasserman argumenta que a RMP desempenhou um papel fundamental na criação de um cânone da música popular brasileira, com nomes como Ary Barroso, Noel Rosa, Pixinguinha, Aracy de Almeida, Carmen Miranda, Dorival Caymmi, Elizeth Cardoso, Inezita Barroso, Silvio Caldas e Jacob do Bandolim. A revista foi também pioneira na formalização de classificações e conceitos na música popular brasileira, tais como: época de ouro, década decadente e em crise (se referindo aos anos 1950), música autêntica (se referindo ao samba), entre outros. A autora destaca a importância da revista na construção de uma narrativa sobre a música popular brasileira, a partir das críticas e dos críticos, com ênfase na ideia de uma "época de ouro" situada nas décadas de 1920 e 1930 (Wasserman, 2002, p. 16 e 109 - 114). A autora utiliza ainda como fonte a *Revista Radiolândia* (RJ), para efeitos de comparação e discussões sobre as diferenças entre uma revista massiva e dedicada aos fãs-clubes e aos bastidores da rádio (Wasserman, 2002, p. 38 - 45). Wasserman analisa aproximadamente 50 artigos publicados na RMP e na revista *Radiolândia* entre os anos 1953 e 1956.²⁹

A pesquisa evidencia a relevância da RMP como fonte para o estudo da história da música popular brasileira e do pensamento folclorista no país. Ao analisar o conteúdo da revista, ainda que não de maneira detalhada em todos os números e textos, a autora revela as discussões e debates sobre a identidade musical brasileira, a valorização das raízes culturais e

²⁹ Entre os críticos citados pela autora estão: José Ramos Tinhorão, Manuel Bandeira, Almirante, Sérgio Cabral, Nestor de Holanda, Cláudio Murilo Leal, Lúcio Rangel, Miguel Curi, Sílvia Donato, Eugênio Lyra Filho, Flávio Menezes, Henrique Bernardo, Dias Gomes, Ary Barroso Rubem Braga, Mariza Lira, Cruz Cordeiro, Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, José Sanz, Pêrsio de Moraes, Mário Cabral, Henrique Pongetti, Mozart de Araújo, Sílvio Túlio Cardoso e Sérgio Porto.

a busca por uma música autêntica e nacional que ocorreu intensamente na sociedade brasileira durante o século XX. A dissertação contribui para a compreensão do contexto intelectual e artístico em que a música popular brasileira se desenvolveu e se consolidou como uma forma de expressão cultural relevante.

A dissertação de Rafael Schoenherr (2005) pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos oferece uma análise detalhada das dinâmicas sociais presentes na crítica musical jornalística, com foco na interação entre música e mídia. O estudo concentra-se nas estratégias editoriais adotadas pela *Folha de S. Paulo* nos meses de maio e junho de 2003, investigando como essas críticas refletem e intervêm nas disputas sociais e culturais do período. A pesquisa busca entender como as tensões entre os diferentes agentes do campo musical (artistas, indústria fonográfica, críticos e leitores) são evidenciadas na crítica jornalística, abordando a crítica musical como um espaço de manifestação e articulação de conflitos sociais.

Schoenherr se contrapõe à visão reducionista que enxerga a crítica musical apenas como uma apreciação estética de obras. O autor propõe que a crítica também desempenha um papel ativo na mediação de debates públicos sobre música, identidade e sociedade. Dessa forma, a crítica musical não apenas reflete as dinâmicas da indústria fonográfica, mas também age como catalisadora de discussões, contribuindo para a qualificação das interações em torno da produção cultural (Schoenherr, 2005, p. 121 - 124)

Além disso, Schoenherr faz um apanhado histórico sobre o desenvolvimento da crítica musical, oferecendo uma perspectiva que abarca desde suas origens no século XIX até suas formas contemporâneas. Ele discute a evolução da crítica no Brasil, destacando como ela se profissionalizou ao longo do tempo, em paralelo ao crescimento da indústria fonográfica. O autor explora a crítica musical como parte de um campo mais amplo de disputas culturais e econômicas, mostrando como a crítica jornalística se consolidou como um espaço para mediações sociais, políticas e culturais, especialmente a partir da expansão dos meios de comunicação e da crescente mercantilização da música (Schoenherr, 2005, p. 124-156)

A metodologia utilizada por Schoenherr envolve uma análise de conteúdo das críticas publicadas nesse período, focando na relação entre música e mídia e nas estratégias editoriais da *Folha de S. Paulo*. O estudo revela como as decisões editoriais influenciam diretamente os debates sobre a música contemporânea, contribuindo para moldar a percepção pública sobre os fenômenos musicais. A crítica musical, nesse contexto, é vista como um campo de disputa,

onde as diferentes perspectivas sobre o valor estético, político e comercial da música entram em confronto.³⁰

A tese de Liliana Harb Bollos (2007), defendida na PUC-SP, é uma das primeiras pesquisas a tratar a crítica musical como objeto de estudo no Brasil, e vem sendo citada em diversos trabalhos acadêmicos posteriores. O objetivo da autora é analisar a recepção crítica da Bossa Nova pela imprensa escrita, abordando também o papel da crítica literária na formação de uma crítica de música moderna no país. A pesquisa concentra-se na análise de críticas publicadas em jornais e revistas do Rio de Janeiro e São Paulo entre 1958 e 1963, com destaque para o material do Arquivo Tinhorão: a *Revista da Música Popular*, a *Revista Clima*, e o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*. Além dos cariocas *O Metropolitano*, *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Diário de Notícias* e *O Globo*.

Bollos divide sua análise em três momentos importantes na recepção crítica da Bossa Nova: o surgimento e consolidação do movimento (1958-1962), o concerto no Carnegie Hall, em Nova York (novembro de 1962), e o período pós-Carnegie Hall (primeiros meses de 1963). A autora sublinha o papel dos LPs *Canção do Amor Demais*, de Elizete Cardoso, e *Chega de Saudade*, de João Gilberto, na legitimação do movimento, e discute as críticas e controvérsias geradas pelo concerto no Carnegie Hall, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. (Bollos, 2007, p. 160 - 176).

Em sua análise, Bollos identifica três principais tendências no pensamento crítico sobre a Bossa Nova. A primeira é a “nacionalista ortodoxa,” representada por José Ramos Tinhorão, que valorizava a autenticidade e rejeitava influências estrangeiras. A segunda é a “nacionalista participante,” mais flexível em relação à incorporação de elementos estrangeiros e que defendia o engajamento político do movimento, representada por críticos como Flávio Eduardo de Macedo Soares Régis e Néelson Lins e Barros. A terceira tendência era de cunho estético, que abordava a Bossa Nova de forma estritamente musical, com destaque para críticos como Luis Cosme, Ilmar Carvalho e Diogo Pacheco (Bollos, 2007, p. 236 - 248).

A pesquisa de Bollos revela a complexidade do debate crítico em torno da Bossa Nova e a diversidade de opiniões sobre o movimento, evidenciando como a música popular brasileira foi discutida e legitimada no cenário nacional. Ao analisar o papel dos críticos e os

³⁰ Entre os críticos utilizados pelo autor estão: Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão, Álvaro Pereira Júnior, Renato Mendonça, Arthur Dapieve, Roger Lerina, Lúcio Ribeiro, Pedro Alexandre Sanches, Abonico Smith, Luis Nassif, Araci Abreu Amaral, Luiz Amaral, Marcelo Coelho, Guilherme Werneck e Laura Mattos.

debates travados na imprensa, Bollos fornece uma visão abrangente sobre a importância da Bossa Nova na música brasileira e seu impacto cultural.

A tese também aponta para a fase inicial da pesquisa acadêmica sobre crítica musical no Brasil, já que Bollos utilizou apenas sete dissertações ou teses em suas referências, contrastando com os 159 livros ou capítulos de livros citados. Essa desproporção reflete o estágio embrionário do campo na época e destaca a importância do trabalho de Bollos na consolidação da crítica musical como um objeto de estudo relevante.

A dissertação de Ribeiro (2008), defendida na UFF, analisa a crítica musical brasileira dos anos 60, com enfoque na Música Popular Brasileira (MPB). O objetivo principal é investigar as estratégias e mecanismos utilizados pelos críticos musicais da época, com destaque para a coluna editorial "Música Popular", publicada no *Jornal dos Sports* (RJ) entre março e outubro de 1967 e escrita por Torquato Neto. Este período foi marcado pelo golpe de 1964, que instaurou a ditadura militar, tornando-se um contexto conturbado no qual diferentes visões sobre cultura, identidade nacional e modernidade estavam em disputa. No total, a autora utiliza diretamente 7 reportagens e artigos de publicações jornalísticas.

A coluna de Torquato Neto foi um reflexo dos debates veiculados naquele contexto, envolvendo ideias sobre a formação da identidade brasileira, a busca por uma nação integrada aos ideais de modernidade e a valorização das raízes culturais autênticas do país. O estudo busca compreender o que Torquato entendia como MPB em suas duas fases na coluna, além de debater seus pressupostos de autoridade e refletir sobre os critérios de valor e gosto que orientavam suas análises na construção de uma memória e identidade musical brasileira.

Além disso, o trabalho traça um panorama histórico da crítica musical desde seu surgimento na Inglaterra, destacando sua relação com o projeto humanista e iluminista de construção da vida moderna. Reconhecendo a subjetividade da crítica, o estudo levanta questões sobre a revisão dos critérios e instrumentos de avaliação da crítica musical na atualidade. Em suma, busca-se compreender a crítica musical como parte de um projeto intelectual abrangente, com o propósito de situar o país na modernidade e estabelecer suas bases culturais, proporcionando uma compreensão mais profunda da crítica como elemento essencial na formação da MPB e da cultura brasileira.

A dissertação de Luisa Quarti Lamarão (2008) pela UFF tem como foco analisar as ideias do crítico musical José Ramos Tinhorão, utilizando seus artigos publicados em duas fases distintas de sua carreira no *Jornal do Brasil* (RJ): na coluna semanal "Primeiras lições de samba" (1961-1962) e na "Música Popular" (1974-1982). Totalizando mais de 60 críticas analisadas. O objetivo principal é compreender a perspectiva nacionalista e marxista "radical"

de Tinhorão sobre a música popular brasileira, investigando-a a partir das críticas publicadas em diferentes momentos de sua carreira.

A pesquisa traça a trajetória intelectual de José Ramos Tinhorão, situando-a historicamente no contexto do nacionalismo brasileiro e explora as mudanças no pensamento do crítico após o golpe civil-militar de 1964, analisando suas críticas aos principais artistas brasileiros da época. Por fim, examina as críticas recebidas por Tinhorão e sua postura diante das transformações políticas e culturais do país durante os anos 1970, com o AI-5 e o tropicalismo.

A dissertação de Eder Martins (2008), defendida na PUC-SP, tem como objetivo investigar a relação da Música Popular Brasileira (MPB) com as noções de nacional, popular e universal, focando especificamente na dualidade entre as trajetórias de Edu Lobo e Caetano Veloso. Martins analisa como esses dois artistas, com abordagens distintas, representaram diferentes interpretações da MPB no período entre 1965 e 1968, refletindo tensões entre um nacionalismo mais engajado e a abertura para influências externas. A pesquisa se baseou em fontes como artigos, entrevistas e depoimentos publicados em jornais da época, bem como em LPs dos artistas.

Os periódicos consultados para a pesquisa incluem: *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias*, *Folha de São Paulo*, *Manchete*, *Intervalo*, *Realidade*, *Jornal da Tarde*, *O Jornal*, *O Cruzeiro*, *Ultima Hora*, *Folha da Tarde*, *Veja*, *Correio do Povo*, *O Estado de São Paulo*, *Movimento*, *Revista Civilização Brasileira*. Segundo o autor, todos os artigos são:

...relacionados com a temática da atualização da música popular brasileira, bem como, de depoimentos e entrevistas de Edu Lobo e Caetano Veloso que envolviam a questão do engajamento e a relação do artista brasileiro com a cultura popular e tradição musical brasileira. (Eder Martins, 2008, p. 13)

O autor obteve estas fontes a partir de pesquisas nas bibliotecas universitárias da PUC e da USP (FFLCH e ECA), nas bibliotecas municipais Mário de Andrade e do Centro Cultural Vergueiro, no Arquivo do Estado de São Paulo e no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, além da Biblioteca Nacional e no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. A metodologia do trabalho envolveu a análise documental de mais de 150 críticas publicadas entre 1960 e 1980, buscando investigar as propostas culturais e musicais de Edu Lobo e Caetano Veloso, para compreender suas ideias e projetos durante o período estudado.

A tese de Lydia Gomes de Barros (2011), defendida na Universidade Federal de Pernambuco, investiga a legitimidade do tecnobrega, um gênero musical comumente marginalizado, a partir do que a autora denomina “novo paradigma da crítica musical”

contemporânea. Esse conceito aborda o impacto da internet na circulação de músicas periféricas, permitindo que estilos como o tecnobrega ganhem visibilidade e relevância no cenário musical. Com a ampliação do acesso e a diversificação dos canais de crítica, Barros examina como esse movimento promoveu a valorização do tecnobrega, afetando a recepção e redefinindo a visão da crítica musical sobre o gênero.

A pesquisa abrange o período entre 2002, quando o tecnobrega começa a ganhar destaque, até 2011, e analisa a ascensão social do gênero, investigando como ele conquistou espaço na esfera popular, mesmo estigmatizado. A autora recorreu a uma ampla gama de veículos, de grandes jornais impressos como *O Globo* até blogs de tecnobrega na internet, e conectou o crescimento do estilo a mudanças econômicas no Brasil e no mundo, ressaltando a capacidade das periferias de se apropriarem de novas tecnologias e lançarem discursos próprios sobre sua cultura.

A abordagem interdisciplinar de Barros incorpora entrevistas com artistas influentes como o arranjador Antônio Mariano Neto (Tovinho), da banda Calypso, e o DJ Dolores (Hélder Aragão), além de artigos e documentos audiovisuais extraídos de veículos tradicionais como TV Globo, Record e MTV. O estudo oferece uma análise crítica das dinâmicas de legitimação cultural associadas ao tecnobrega, mostrando como os discursos midiáticos e os debates em torno do gênero revelam novas formas de reconhecimento para estilos musicalmente marginalizados, ampliando os horizontes da música popular brasileira (De Barros, 2011, p. 37-38).

A dissertação de Ana Laura Colombo de Freitas (2011), defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, analisa as críticas musicais de Herbert Caro para o jornal gaúcho *Correio do Povo*, explorando seus métodos para influenciar o gosto musical dos leitores e promover a apreciação da música clássica. A autora selecionou 26 colunas, de um total de 466, publicadas no suplemento "Os melhores discos clássicos" entre 1967 e 1981, utilizando uma metodologia de amostragem para a análise.

O objetivo foi compreender como Caro estimulava o interesse dos leitores pela música de concerto e quais estratégias jornalísticas ele empregava para tornar acessível esse universo musical ao público leigo. A metodologia adotada envolveu a análise de conteúdo das colunas selecionadas, buscando identificar os temas abordados pelo crítico e as estratégias utilizadas para orientar a escuta dos discos clássicos. Além disso, a pesquisa buscou analisar o impacto da assinatura e personalidade do autor na persuasão do leitor, destacando a influência do contexto cultural e jornalístico da época. Ao explorar a atuação de Herbert Caro no *Correio do Povo*, a pesquisa contribuiu para a compreensão da história do

jornalismo cultural no Rio Grande do Sul e permitiu uma reflexão sobre as práticas jornalísticas da época e o papel dos críticos na formação do público em relação à música clássica.

Silvia Oliveira Cardoso (2011) realizou uma pesquisa de mestrado na Universidade Federal Fluminense com o propósito de analisar as avaliações da crítica musical sobre a música "brega" durante os anos 1970 no Brasil. Seu estudo investigou as representações e estigmatizações desse gênero nos discursos da crítica musical, destacando a negação e a intolerância em relação ao estilo de vida e às formas de consumo das classes populares. As fontes da pesquisa incluem 31 críticas musicais do *Caderno B*, suplemento de cultura do *Jornal do Brasil*, entre 1968 e 1975, e críticas pontuais dos jornais *O Globo* e *Última Hora*. Entre os críticos analisados estão Juvenal Portella, Eni, Creimer, Júlio Hungria, Margarida Autran, José Ramos Tinhorão, Tárík de Souza, Maria Lúcia Rangel, Sérgio Cabral, Renato Lemos e Leonardo Lichote.

Com as análises realizadas, a autora buscou evidenciar as dinâmicas de poder, exclusão e estigmatização presentes no Brasil dos anos 1970, contribuindo para uma reflexão mais ampla sobre as práticas culturais e as representações sociais associadas a música "brega", ressaltando a importância e o impacto cultural desse gênero musical popular, frequentemente marginalizado, na sociedade brasileira daquele período.

A dissertação de Rodrigo J. B. Silva (2012) pela Universidade Federal de Santa Catarina examina o papel desempenhado pela crítica musical da *Revista da Música Popular* na formação da identidade nacional brasileira, especialmente no contexto do samba. O estudo se dedica a analisar os elementos encontrados nos textos da revista – a partir do fichamento de todos os números – que contribuíram para a consolidação dos discursos em torno da noção de identidade nacional, destacando a influência significativa da crítica musical e da própria revista na legitimação dessa narrativa. A pesquisa revela informações cruciais nos textos da *Revista da Música Popular* que lançam luz sobre a construção do fenômeno, mergulhando nos embates simbólicos que cercam a validação das narrativas sobre a "autêntica" música brasileira. Além disso, a dissertação ressalta a importância da mediação da crítica musical nesse processo, evidenciando a sua função como intermediária entre as manifestações culturais populares e um público mais amplo. Também é explorada a tensão existente entre os valores estéticos e os determinantes político-ideológicos que mediarão as diferentes perspectivas autorais contidas no projeto de identidade nacional veiculado pela *RMP*, enriquecendo ainda mais a compreensão desse complexo fenômeno cultural.

A tese de Luisa Quarti Lamarão (2012) pela UFF teve como objetivo analisar as mediações culturais na MPB de 1968 a 1982, destacando a importância desses mediadores na construção e consolidação desse gênero musical no Brasil. A pesquisa visa ampliar a compreensão da MPB, desviando o foco tradicional das trajetórias individuais dos artistas e explorando as influências e práticas culturais que moldaram a música popular brasileira durante um período crucial de transformações sociais, políticas e culturais no país. Lamarão seleciona um conjunto diversificado de fontes como forma de embasar sua pesquisa. Entre essas fontes, destacam-se os discos "História da Música Popular Brasileira" da Editora Abril, os espetáculos do "Circuito Universitário" – que desempenharam um papel crucial na divulgação e consolidação da MPB – e de entrevistas com André Midani, Roberto Menescal, e Fred Rossi.³¹

A pesquisa foi conduzida por meio de uma análise crítica das fontes selecionadas, com o objetivo de identificar padrões, tendências e discursos presentes nos textos dos críticos musicais e nos veículos de comunicação da época. A autora discute o conceito de mediação cultural, desdobrando-o em três níveis: No nível da produção, são abordadas as atividades dos profissionais das gravadoras, produtores, executivos, empresários e os próprios artistas, destacando a gestão do capital cultural intrínseco ao consumo da MPB. O nível do consumo inclui a atuação do departamento de marketing das gravadoras, da crítica musical especializada e dos vendedores de lojas de música, com o objetivo de criar estratégias de atração do consumidor ao produto música popular. Por fim, o circuito social engloba a sociabilidade em torno da MPB, incluindo programas de televisão e rádio, casas de show, teatros, universidades e fã-clubes, que ajudam a definir as condições de audição dessa música. (Lamarão, 2012, p. 69-70)

Ao longo da tese, Lamarão investigou como diversos intelectuais retratavam a MPB em suas análises, indo além da mera descrição das obras dos artistas para examinar as entrelinhas das críticas e discursos presentes nos textos analisados. Essa abordagem crítica e reflexiva das fontes contribuiu para uma compreensão mais profunda do papel dos

³¹ Entre as fontes consultadas estão artigos dos críticos musicais: Martha Baptista, Ciro Pessoa, Tárk de Souza, Carolina Andrade, Maria Cleusa, André Midani, José Ramos Tinhorão, Ana Maria Bahiana, Sérgio Bittencourt, Nelson Motta, Aramis Millarch, Júlio Hungria, Roberto Moura, Matinas Suzuki, Paulo Venancia Filho, Caetano Veloso, Eliani Israel, Antônio Carlos Miguel, Varela Jr, Jary Cardoso, João Marcos Coelho, Sergio Oliveira de Vasconcellos Correa, Silvio Lancellotti, Osvaldo Mendes, Nogueira Mourinho, Adones de Oliveira, Paulo Ramos, Renata Rangel, Luiz Fernando Rodriguez, Walter Silva, Helena Silveira e Sarah Pinto de Holanda, nos veículos de imprensa: *Veja*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Estado do Paraná*, *Opinião*, *O Pasquim*, *Revista Pop*, *Fatos & Fotos*, *Jornal de Música*, *Canja*, *Revista Música*, *Som3*, *Folha de S. Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *Diário de São Paulo*, *Diário do Nordeste*, *Última Hora*, *Revista Expansão*. (Lamarão, 2012, p. 261-270)

mediadores na construção e disseminação da MPB no Brasil, enriquecendo a análise e ampliando o conhecimento sobre esse importante período da música brasileira.

A dissertação de Cristiano Nascimento Oliveira (2015), em comunicação pela UFPE, aborda o tecnobrega, um estilo musical popular do norte do Brasil, e sua relação intrínseca com a crítica estética e a valoração cultural. Oliveira adota uma estrutura metodológica que incorpora conceitos de cosmopolitismo estético, valor e crítica, para entender a produção cultural midiática e a forma como a valoração de um objeto cultural é construída.

O autor investiga o processo de legitimação do tecnobrega a partir das matrizes culturais, da performance, dos espaços de circulação e das premiações recebidas, em geral tendo como fonte para análise as críticas musicais, principalmente em veículos de imprensa online. Destaca-se a amplitude das fontes utilizadas por Oliveira, que vão desde jornais impressos até redes sociais, passando por blogs e TV. Além disso, são analisados videoclipes, cartazes de shows, festas, discos e carreiras artísticas de Gaby Amarantos e da Gang do Eletro.³²

A tese de Bergold (2019) defendida na Universidade Estadual de Ponta Grossa foca no papel da crítica musical na esfera pública, especialmente na música popular brasileira, com uma análise detalhada do crítico Aramis Millarch durante seu período no jornal *O Estado do Paraná*, de 1965 a 1976. Destaca-se também a fundação da Associação dos Pesquisadores em Música Popular Brasileira (APMPB) em 1975 como uma iniciativa para reforçar a tradição e a posição da música popular brasileira na esfera pública.

Durante a investigação, Bergold examinou todas as seções e colunas de crítica musical no jornal durante o período em questão, analisando o papel de Aramis na seleção, redação e promoção de diversos estilos musicais e abordagens críticas na imprensa tradicional, baseando-se em mais de 300 matérias publicadas por ele em *O Estado do Paraná*. A escolha do período entre 1965 e 1976 se justifica pela relevância das transformações sociais, políticas e culturais ocorridas durante esse intervalo de tempo. A metodologia adotada envolveu a análise de textos, críticas e artigos escritos por Aramis Millarch, juntamente com a contextualização histórica e sociológica da época. Bergold elenca também todas as seções e colunas das críticas de música popular publicadas no jornal no período indicado, as principais sendo: seção Música Popular na Revista da Mulher; Disc-Review;

³² Entre os críticos analisados na pesquisa estão José Flávio Júnior (revista *Rolling Stone*), Elielton Amador (site *Pará Música*), Sérgio Martins (revista *Veja*), Paul Lester (*The Guardian*), Cleber Facchi (site *MiojoIndie*), Allan Gomes (site *UOL*), Mariana Shirai (revista *Época*), Marcus Preto (jornal *Folha de S. Paulo*), Zeca Camargo (blog *G1*), Fernanda Mena (jornal *Folha de S. Paulo*), Cris Lisbôa e Tomás Bello (revista *Noize*), Marcelo Monteiro (jornal *O Globo*), Matheus Vinhal (site musical *Fita Bruta*), Pedro Antunes (*Rolling Stone*), Alexandre Matias (site *O Esquema*), Lúcio Ribeiro (site *Popload*), entre outros.

Jornal RG (Rádio Guairacá); Aqui, Jazz; coluna Música Popular; Aqui, Carnaval (em fevereiro).

Aramis Millarch é a figura central da pesquisa devido à sua importância como crítico musical e defensor da música popular brasileira, além de sua relevância política e cultural no cenário musical da época. A análise das críticas, dos jornais e dos contextos históricos proporcionou uma compreensão mais ampla do papel da crítica musical e da música popular brasileira nesse período específico, enriquecendo o conhecimento sobre a cultura musical do Paraná e do Brasil.

A dissertação de Daniel Dal Ponte Derevecki (2021) pela Universidade Estadual do Paraná teve como objetivo compreender como a figura de Chico Buarque foi retratada pelo *Jornal do Brasil* (JB) durante os anos 1965 a 1968, em um contexto marcado pela repressão do início do regime militar brasileiro. A estrutura do trabalho consistiu em três partes principais: uma pesquisa bibliográfica, com revisão da literatura existente sobre Chico Buarque, o *Jornal do Brasil* e o período histórico do regime militar; análises musicológicas tanto de algumas canções específicas de Chico Buarque que foram discutidas pela crítica do JB quanto com análises e comparações de capas dos discos; e uma pesquisa documental, onde foram encontradas mais de 1538 menções ao músico no período proposto (Derevecki, 2021, p. 12 - 13). A pesquisa documental foi realizada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, com busca por palavras chave, e o número citado acima condiciona reportagens, anúncios e colunas de opinião.

O autor fala sobre as transformações gráficas e editoriais do jornal a partir dos anos 1960 que possibilitaram a criação do *Caderno B*, onde ficavam as colunas culturais. O jornal contava, segundo Derevecki, com 3 colunas específicas para tratar de música: *Música* escrita por Renzo Massarani e que citou Chico 9 vezes, *Música Popular* escrita por Sérgio Porto que citou o músico 6 vezes, e *Discos Populares* escrita por Juvenal Portella e que citou o músico 45 vezes. Outros colunistas do jornal também falaram sobre Chico Buarque em reportagens objetivas, alguns deles, segundo o autor, são: a escritora Clarice Lispector (3 crônicas citando Chico), o cronista José Carlos Oliveira (40 textos citando Chico), o crítico teatral Yan Michalski (12 colunas sobre Chico) e a colunista social Léa Maria (160 notas citando Chico). (Derevecki, 2021, p. 12- 13 e 144 - 145)

Por fim, Derevecki conclui que o JB, especialmente por meio do seu *Caderno B*, buscou preservar uma linha editorial que valorizava a importância cultural de Chico, promovendo suas composições e legitimando-o como uma voz influente dentro do cenário artístico e, eventualmente, político.

A dissertação de Manuel Ruiz Correa Martins (2022) pela Universidade Federal de São Paulo tem como propósito analisar a crítica musical veiculada no caderno "*A Ilustrada*", pertencente ao jornal *Folha de S. Paulo*, ao longo do período de 1979 a 1985. O autor contextualiza sua pesquisa abordando tanto a história da própria *Folha de S. Paulo* quanto à trajetória específica do caderno em questão, especialmente durante o período em que o jornal passava por um processo de reestruturação. Nessa análise, Martins estabelece conexões entre os eventos históricos e culturais que envolvem a Folha de S. Paulo e o cenário musical brasileiro dos anos 1980, explorando também aspectos pertinentes à indústria fonográfica no último quarto do século XX. Notavelmente o autor utiliza Conselhos Editoriais do jornal e o Manual Geral da Redação para embasar sua pesquisa além da análise de textos dos críticos Miguel de Almeida e João Marcos Coelho comparando as diferenças de opinião dos sobre críticos acerca da "MPB"

A dissertação de Renata Leticia Marques (2023), apresentada à Universidade Estadual do Paraná, investigou a atuação de Lúcio Rangel na imprensa brasileira, com ênfase nos textos publicados na revista *Manchete* entre 1953 e 1957. A pesquisa ressalta a importância de Rangel na crítica de música popular no Brasil durante a década de 1950, período marcado por transformações na imprensa, como a introdução do fotojornalismo.

A estrutura da dissertação compreendeu uma revisão bibliográfica sobre Rangel e a crítica musical no Brasil, uma análise documental de 145 textos de Rangel na *Manchete* e uma pesquisa que mapeou suas colaborações em outros periódicos. A investigação documental, realizada por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, resultou na análise de 624 ocorrências do nome de Rangel, sendo 154 textos autorais. (Marques, 2023, p. 22)

O primeiro capítulo mapeou a trajetória de Rangel, abrangendo suas colaborações na *Revista Acadêmica*, *Revista Sombra* (1948-1954), *O Jornal*, *Tribuna da Imprensa*, *Jornal de Letras*, *Comício*, *A Cigarra* (1958-1959), *Jornal do Brasil* (1959) e sua direção na *Revista da Música Popular* (1954-1956). O segundo capítulo abordou seus conceitos de tradição e autenticidade na música brasileira, destacando sua visão do samba como a verdadeira expressão da música popular e sua idealização da "época de ouro" dos anos 1930. O terceiro capítulo analisou suas críticas ao jazz, enfatizando sua preferência pelo jazz tradicional e sua oposição ao bebop, além de sua relação com críticos internacionais como Hugues Panassié. (Marques, 2023, p. 76-77)

Marques conclui que Rangel desempenhou um papel significativo na consolidação da

crítica musical brasileira. Suas contribuições em diversos veículos e seu trabalho na *RMP* refletiram a promoção de debates sobre autenticidade e identidade musical, influenciando as percepções culturais da época.

Percebemos com este subcapítulo que, embora as pesquisas sobre as críticas das tradições musicais populares brasileiras tenham sido historicamente centradas no samba e na bossa nova, outros campos de investigação se desenvolveram na academia a partir de 2011, especialmente com a análise de gêneros como o tecnobrega. Dissertações e teses como as de Silvia Oliveira Cardoso (2011), Lydia Gomes de Barros (2011) e Cristiano Nascimento Oliveira (2015), abordam o brega e o tecnobrega, enfatizando sua inserção em um contexto mais amplo de democratização da produção e circulação musical no Brasil, principalmente por estarem fora do eixo Rio-São Paulo. Esses estudos não apenas reconhecem o tecnobrega como uma nova tradição popular, mas também ampliam o rol de manifestações musicais entendidas como “nacionais”, contribuindo para a discussão crítica da categoria para além da hegemonia do samba e da bossa nova nas pesquisas acadêmicas.

Esses trabalhos apontam para a necessidade de se repensar a hierarquização da música popular brasileira, abrindo espaço para a legitimação de outras formas de expressão cultural. O tecnobrega, com sua forte ligação às periferias e seu uso inovador de tecnologias de produção e distribuição musical, pode ser visto como parte de um processo contínuo de criação de novas tradições musicais populares, que desafiam as narrativas dominantes sobre a música brasileira.

A partir dessas pesquisas, percebe-se que estudar crítica musical pode ser um caminho para compreendermos a maneira como estes gêneros nacionais que fogem da tradição do samba foram percebidos, legitimados e marginalizados ao longo do tempo. O estudo da crítica revela não apenas as preferências estéticas e culturais dos críticos, mas também as tensões socioculturais que influenciam a valorização de determinados gêneros em detrimento de outros. Assim, a análise da crítica musical torna-se uma ferramenta importante para entender como novos gêneros, como o tecnobrega, gradualmente ganham espaço no cenário acadêmico e cultural, desafiando os cânones estabelecidos e promovendo uma visão mais plural e inclusiva da música popular brasileira.

2.3 A crítica da música de concerto

Este subcapítulo tem como finalidade apresentar um panorama dos trabalhos acadêmicos publicados sobre a crítica da música de concerto no Brasil, com o intuito de mapear os críticos, os principais temas abordados, os veículos de publicação, os agentes envolvidos e um quantitativo das fontes analisadas. A crítica musical de concerto desempenha um papel essencial na mediação entre o repertório, os músicos e o público, influenciando a recepção e a valorização de determinadas obras e compositores. Ao longo deste levantamento, buscaremos compreender quais periódicos e espaços midiáticos foram estudados sobre esses debates, bem como identificar os principais críticos e suas abordagens. Este mapeamento visa delinear as principais tendências acadêmicas sobre o tema, bem como as possíveis lacunas e direções futuras para pesquisas.

A dissertação de Tuma (2008), defendida na USP, visa oferecer uma nova narrativa biográfica sobre o compositor e crítico musical brasileiro Alexandre Levy, com o objetivo de atenuar a imagem tradicionalmente construída sobre ele pela historiografia musical, que frequentemente adota uma perspectiva nacionalista. Tuma tem como fonte os 17 artigos de Levy para o *Correio Paulistano*, assinados sob pseudônimo de Figarote e publicados entre dezembro de 1889 e junho de 1890. O autor conduz também análises das composições de Levy, fornecendo uma contextualização histórica e realizando comparações com outros compositores e intelectuais da época. As conclusões do trabalho destacam a modernidade de Alexandre Levy como compositor e sua proximidade com os intelectuais da belle époque brasileira. O autor propõe uma reflexão sobre o lugar ocupado pelo nacional e o popular na história da música brasileira, questionando a abordagem nacionalista das narrativas canônicas da historiografia musical.

A dissertação de Denise Scandarolli Inacio (2008) pela UNICAMP, tem como foco analisar a relação entre ópera e representação histórica na obra do compositor brasileiro Carlos Gomes. Inacio realizou uma pesquisa bibliográfica e documental, baseando-se em fontes primárias como as correspondências de Gomes publicadas por Vetro (1998) e críticas musicais publicadas sobre as óperas do compositor, notavelmente em: *Jornal do Comércio* (Rio de Janeiro, 1861 – 1896), *Diário do Rio de Janeiro* (1861), e críticas de Martins Pena para *O Folhetim* (1847). O estudo aborda diversos aspectos relacionados às óperas de Gomes, incluindo a recepção crítica de suas obras, as influências artísticas e estilísticas em sua composição, e a contextualização histórica e nacionalista em que suas óperas foram produzidas.

Os críticos: Galli, crítico musical do *Secolo*, de Milão (Inacio, 2008, p. 259), Manuel Guimarães e Francisco Castellões (além de diversas críticas em que Inacio não cita o autor) contribuíram para a compreensão da recepção das óperas de Carlos Gomes, destacando aspectos como a qualidade musical, as performances dos cantores e músicos, e a estrutura dos espetáculos. A metodologia utilizada envolveu análise comparativa das óperas do compositor, contextualização histórica e cultural, e estudo crítico das recepções das obras nos jornais brasileiros da época.

O estudo ressalta a importância das críticas musicais e da recepção das óperas de Gomes pela sociedade da época, evidenciando a relação entre o compositor e o público. A autora destaca que a análise das óperas de Gomes deve considerar não apenas os aspectos estilísticos e musicais, mas também o contexto histórico e social em que foram criadas. A pesquisa contribui para a compreensão do papel das óperas de Carlos Gomes no cenário artístico e cultural do Brasil do século XIX, enfatizando sua influência na consolidação de uma identidade musical nacional. (Inacio, 2008, p.17-18)

A dissertação de Sato (2016) na USP examina os textos de Mário de Andrade veiculados no jornal *A Gazeta* entre 1918 e 1919 a partir do arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Seu principal objetivo é oferecer uma interpretação desses textos, contextualizando as circunstâncias históricas e sociais que os envolvem. As críticas de Mário de Andrade, objeto de análise do autor, incidem principalmente sobre concertos e apresentações de música clássica na cidade de São Paulo. Além disso, a pesquisa visa preencher lacunas nas investigações sobre Mário de Andrade, principalmente no que tange seus trabalhos antes da Semana de Arte Moderna e de um amplo reconhecimento público, elaborando e respondendo a perguntas que contribuem para uma compreensão mais profunda do autor e de sua obra:

Entendo, assim, que a incipiência de Mário como jornalista não estava relacionada com sua competência técnica para a realização da sua crítica, mas em uma inabilidade de compreender como poderia realizar tal atividade sendo pouco prestigiado. Apesar dos seus textos evidenciarem uma consciência do papel da crítica musical em relação à sociedade, Mário não consegue realizar seu projeto por entraves da organização social nas artes. Era ainda um nome pouco conhecido nas letras em São Paulo, advindo de uma formação incomum no Conservatório Dramático e Musical, o que significava que não ocupava uma posição privilegiada na hierarquia intelectual, e talvez não estivesse ainda autorizado a expressar suas ideias da maneira que gostaria. (Sato, 2016, p. 158)

As análises de Sato destacam o papel do crítico musical e a importância do sentimento de pertencimento do crítico ao meio que está avaliando. Mário de Andrade, por não

reconhecer sua própria relevância, enfrentava dificuldades em se inserir no mercado da imprensa como um crítico musical relevante.

A tese de Leitão (2017) pela Universidade Federal Fluminense aborda a influência de Heitor Villa-Lobos na música brasileira a partir de uma análise literária, relacionando-a com as narrativas do crítico musical cubano Alejo Carpentier e de Mário de Andrade.

O primeiro capítulo da tese se concentra na análise dos conceitos de antropofagia, explorando ensaios emblemáticos como "Sobre os canibais" (1580) de Michel de Montaigne e "O entre-lugar do discurso latino-americano" (1971) de Silviano Santiago. A partir dessas análises, o autor demonstra como Heitor Villa-Lobos se apropriou dos relatos de Hans Staden, um alemão que descreveu sua experiência quase sendo devorado pelos índios Tupinambá no século XVI, evidenciando o processo de antropofagia cultural. No segundo e terceiro capítulo o autor se concentra na comparação dos textos de Andrade e Carpentier sobre Villa-Lobos.³³

A tese de Avila (2021) defendida na Universidade Estadual Paulista, tem como objetivo analisar a relação entre a institucionalização da música contemporânea brasileira e a estética eclética que surgiu nos anos 1970. A pesquisa buscou entender a negociação entre músicos e o poder executivo, visando a criação e reforma de instituições que apoiassem e promovessem a música contemporânea no Rio de Janeiro a partir de instituições como a FUNARTE e a FUNTERJ. Além disso, o estudo destaca a importância da crítica musical diária, encomendas aos compositores e um sistema abrangente que envolva educação, produção, execução e distribuição musical. A metodologia utilizada envolveu a análise de documentos históricos, críticas musicais, e a contextualização da música contemporânea brasileira dentro do cenário cultural e político do Rio de Janeiro. A pesquisa analisou mais de 170 críticas musicais nos periódicos: *Correio da Manhã*, *Tribuna da Imprensa*, *Jornal do Brasil* e *Folha de S. Paulo*, dos anos 1960 a 1980.³⁴

³³ As fontes são: *Villa-Lobos* por Alejo Carpentier, *Ese músico que llevo dentro* e *La música en Cuba*, de Alejo Carpentier, *Música, doce música, Táxi e crônicas no Diário Nacional* e *Ensaio sobre Música Brasileira*, de Mário de Andrade. Incluindo críticas musicais destes dois autores, incluídas em sua totalidade nos anexos do trabalho: *O perigo de ser maior* - "Crônica de Mário de Andrade publicada originalmente no periódico *Folha da Manhã*, em 19 de outubro de 1944, e reeditada no livro *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*, de Jorge Coli, publicado em 1998...(Leitão, 2017, p. 141) e *Um grande compositor latino-americano: Heitor Villa-Lobos* - artigo escrito por Alejo Carpentier, publicado originalmente na *Gaceta Musical*, em Paris, no bimestre julho-agosto de 1928. (Leitão, 2017, p. 146)

³⁴ Escritas pelos críticos: João Marcos Coelho, Manoel De Aratanha, Paulo Branco, José Antônio Nonato, Carlos Dantas, Eurico Nogueira França, Neusa Fraga, Luiz Paulo Horta, Edino Krieger, Renzo Massarani, Ronaldo Miranda, Emília Silveira e Vivian Wyler.

2.4 Outras críticas

Este último subcapítulo tem como objetivo analisar as críticas que não se encaixam nos temas supracitados, com isso temos 3 trabalhos que tratam dos temas: música Pop norte americana; críticas musicais na internet; e críticas sobre o gênero *heavy metal*.

A tese de Nogueira (2013) pela UFPE, aborda a evolução da crítica musical em um contexto digital, explorando a interação entre os usuários e as redes sociais. O estudo investiga como a crítica musical é influenciada pelo fluxo fragmentado de mensagens em plataformas online como Facebook, Twitter, blogs e outros. Ele utiliza uma metodologia muito específica e diferente do restante das pesquisas, com uma análise de dados extraídos de redes sociais por meio de softwares:

...utilizamos o software UCINet em conjunto com o software Netdraw, sendo o primeiro de construção e análise de gráficos de redes sociais e o segundo, utilizando o banco de dados do primeiro, de construção de representações visuais dessas redes. Aplicamos esses gráficos ao que foi observado em duas comunidades específicas do Facebook, mapeando atores, conectando-os às redes formadas nos sites Twitter, YouTube e na troca de links e comentários dos blogs, quando o caso demandava. Tanto na análise dos laços criados entre seus usuários quanto nos diálogos que eram travados entre eles, concentrados nas comunidades do Facebook. (Nogueira, 2013, p. 198-199)

Nogueira sugere uma reflexão sobre o papel e a natureza da crítica musical num cenário onde as interações nas redes sociais influenciam significativamente a percepção e a disseminação de opiniões sobre obras musicais. Além disso, destaca a necessidade de adaptação dos métodos tradicionais de análise crítica para abarcar a dinâmica e a diversidade de vozes presentes nas plataformas digitais, visando uma compreensão mais abrangente do fenômeno da crítica musical contemporânea.

A dissertação de Monteiro (2015) na Universidade Federal da Paraíba adota uma abordagem contemporânea ao estudar as críticas sobre a carreira da cantora Madonna na revista *Rolling Stone*. O texto analisa a crítica musical na cobertura de produtos da cultura pop, com foco na trajetória da cantora e na maneira como a revista a legitimou ao longo de três décadas. A autora focou seu primeiro capítulo no jornalismo cultural, explorando o papel do jornalista em revistas especializadas e a dinâmica da cultura pop na crítica musical. Revelou-se que a objetividade jornalística não se aplica à crítica musical devido à influência do repertório pessoal do crítico em seus textos e à necessidade de se conectar com um público específico. A pesquisa destacou a falta de um jornalismo específico para a cultura pop nos grandes veículos de comunicação, evidenciando sua presença em espaços mais específicos,

como a *Rolling Stone*. (Monteiro, p. 127 - 129)

Monteiro analisa a revista a partir de suas versões online³⁵, abrangendo suas capas, críticas de cada álbum da cantora e suas performances em diversas turnês, num recorte temporal que vai dos anos 1980 até 2012. A análise das capas da revista é particularmente interessante e crucial para a discussão proposta, especialmente considerando que Madonna é atualmente a mulher com o maior número de aparições na capa da edição norte-americana da revista, totalizando 19 capas, das quais 10 são exclusivamente dedicadas a ela (Monteiro, 2015, p. 35).³⁶

A tese de Cardoso (2016) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul se concentra na análise do suplemento cultural *Caderno de Sábado*, que foi publicado no jornal gaúcho *Correio do Povo* de 1967 a 1981. O estudo examina os temas, referências temporais e geográficas e, a partir da análise de 646 edições do suplemento, determina os 10 colaboradores mais frequentes:

...o poeta e tradutor Mário Quintana; o funcionário público, professor, crítico literário e historiador Guilhermino Cesar; o crítico musical, livreiro e conferencista Herbert Caro; o professor, jornalista e crítico literário e teatral Antonio Hohlfeldt; o jornalista, poeta e teatrólogo Paulo de Gouvêa; a romancista, cronista e jornalista Clarice Lispector; o engenheiro, historiador e professor Francisco Riopardense de Macedo; o advogado, poeta e crítico literário Paulo Hecker Filho; o funcionário público, crítico literário e historiador Moysés Vellinho; e o jornalista Ney Gastal. (Cardoso, 2016, p. 17)

Apesar de não tratar especificamente de crítica musical, Cardoso destaca a relevância do *Caderno de Sábado* na construção do discurso público e na preservação da memória cultural, através da criação de uma rede de sociabilidade entre os críticos mencionados. Seu estudo realiza um extenso levantamento de dados, evidenciando a importância de trabalhos como este para a elaboração de uma história dos jornais, do jornalismo, e dos críticos literários e musicais no Brasil de maneira abrangente e criteriosa.

A dissertação de Lima (2019), defendida na Universidade Federal de Pernambuco, tem como objetivo analisar as tendências contemporâneas da crítica musical a partir do heavy metal e suas relações com o público alvo, os fãs do gênero. O autor busca entender o papel da

³⁵ Disponível em: <https://www.rollingstone.com/> <acesso em 03/04/2024>

³⁶ As críticas resenhadas incluem 13 álbuns de Madonna, escritas pelos críticos: Don Shewey (álbum *Madonna*, 1983), Debby Miller (álbum *Like a Virgin*, 1985), Davitt Sigerson (álbum *True Blue*, 1986), Considine (álbum *Like a Prayer*, 1989), Mark Coleman (álbum *I'm Breathless*, 1990), Arion Berger (álbum *Erotica*, 1992), Barbara O'Dair (álbum *Bedtime Stories*, 1994), Rob Sheffield (álbum *Ray of Light*, 1998), Barry Walters (álbum *Music*, 2000), Ben Ratliff (álbum *American Life*, 2003), Alan Light (álbum *Confessions on a Dancefloor*, 2005), Caryn Ganz (álbum, *Hard Candy*, 2008), Joe Levy (álbum *MDNA*, 2012). Além de críticas sobre 8 turnês, incluindo: Seattle (1985), Madison Square Garden em Nova York (1987), Japão (1990), Londres 1993, Nova York (2008) e Philadelphia (2012).

crítica musical como ferramenta reflexiva na construção de gosto e na formação dos apreciadores deste gênero musical, além de investigar os atuais dispositivos, condições e principais mediações envolvidas ao gênero e os efeitos das transformações da indústria de cultura e sua relação com o gosto dentro do heavy metal. A dissertação também aborda a validade de uma crítica musical plural, tanto aquela reflexão casual de um ouvinte em redes sociais quanto a crítica especializada proveniente dos cadernos de cultura, das revistas musicais e críticos profissionais (Lima, 2019, p. 36).

As fontes utilizadas pelo autor são muito diversas e vão desde vídeos e comentários no *YouTube* e *Facebook* até o que Lima chama de crítica especializada (agregando blogs, fanzines, sites, revistas etc.), citando os críticos Regis Tadeu e os norte-americanos Eddie Trunk e Sam Dunn como os nomes mais importantes da crítica especializada no metal.³⁷

³⁷ Alguns dos periódicos analisados pelo autor são os brasileiros: *Roadie Crew*, *Rock Meeting*, *Hell Divine*, *Ultraje Br* e os internacionais: *Kerrang*, *Metal Hammer*, *Decibel Magazine* e *Rock Har* além dos blogs, *Arte Metal* e *Heavy Metal Thunder* e dos sites *WikiMetal* e principalmente *Whiplash.net*, o qual tem um capítulo inteiro dedicado a sua análise, sendo, segundo o autor: o espaço online independente (dedicado ao rock e heavy metal) com maior longevidade e alcance de acessos no Brasil (Lima, 2019. p. 54)

3 A CRÍTICA MUSICAL DE SYLVIO TULLIO CARDOSO

Neste capítulo, iniciaremos a análise das fontes históricas recolhidas, com foco no crítico musical Sylvio Tullio Cardoso. Cardoso foi um crítico atuante no Rio de Janeiro entre 1943 e 1967, com trabalhos publicados em jornais e revistas cariocas, como *O Globo*, *A Scena Muda*, *Diário da Noite*, além de publicar o livro *Dicionário Biográfico de Música Popular* (Cardoso, 1965). Também foi correspondente de revistas musicais internacionais, como *Billboard* e *DownBeat*. Fontes jornalísticas e memórias de outros personagens da época sugerem que Cardoso teve relativo trânsito entre um grupo social de artistas, musicistas e outros críticos. Contudo, sua trajetória e biografia continuam pouco estudadas. Esta pesquisa, portanto, também empreende esforços no sentido de coligir dados biográficos de Cardoso e discutir brevemente a metodologia pretendida para trabalhar com as fontes.

Os dados biográficos consultados partem do trabalho de Saraiva (2007) e de fontes como o obituário³⁸ publicado um dia depois de sua morte e um memorial póstumo escrito por Ary Vasconcelos alguns meses depois, no jornal *O Globo*³⁹. Outra tipologia de fontes encontradas foram as próprias críticas publicadas pelo autor, das quais selecionamos um recorte específico - de 1950 a 1952 e publicadas no jornal *O Globo* - em razão da duração da pesquisa de mestrado, da dificuldade em encontrar cada uma das críticas publicadas e da grande quantidade de fontes encontradas (mais de 400 críticas publicadas durante estes três anos). Em seguida partiremos para a análise destas críticas, traçando um panorama da quantidade e qualidade dos textos publicados durante o recorte. Esta pesquisa toma como hipótese a perspectiva de que, por meio das críticas publicadas, é possível traçar um panorama de como Cardoso compreendeu a música popular, o jazz, e a maneira que ele debatia e se inseria no campo da crítica de música popular.

Apesar da potencial relevância para os estudos sobre música brasileira, crítica musical, jazz no Brasil e história da imprensa – que a biografia acima evidencia –, Cardoso ainda não foi objeto central de nenhuma pesquisa, conforme demonstrado no último capítulo. Alguns trabalhos o citam brevemente ou comentam críticas específicas do autor, como por exemplo Ribeiro (2008, p. 137-138), Ribeiro Junior (2018, p. 63 e 187), Ribeiro Junior (2016, p. 52), e outros, que tratam com um número de fontes considerável mas sem tê-lo como objeto principal, como o de Bollos (2007, p. 193 - 200), que utiliza algumas das críticas publicadas por Cardoso sobre o concerto de Bossa Nova no Carnegie Hall em 1962; e o de

³⁸ *O Globo*. 29 de abril de 1967, p. 3

³⁹ *O Globo*. 27 de setembro de 1967, p. 6

Saraiva (2007) que utiliza 37 críticas de Cardoso em sua Coluna “O Globo nos Discos Populares” para complementar sua pesquisa sobre o que a autora chama de “a invenção do *sambajazz*” nos anos 1954 a 1964.

Sylvio Tullio Cardoso nasceu em 27 de setembro de 1924 na Rua General Polidoro, número 65, em Botafogo, no Rio de Janeiro. Filho de Casimira Ribeiro Cardoso e Raul Pinto Cardoso, que foi engenheiro e arquiteto, responsável por desenvolver projetos de prédios em Copacabana e em Florianópolis⁴⁰. Cardoso teve também uma irmã, Jussara, sobre a qual não obtivemos mais informações. Foi interno no Colégio Batista, junto de Sérgio Porto, Maneco Muller e Carlos Niemeyer e terminou a educação básica em 1942 no Instituto de Ensino Secundário.⁴¹

Seu interesse por música e, em particular, pelo jazz, o levou a iniciar sua trajetória como crítico em 1943, com 19 anos. Junto de Ary Vasconcelos⁴², escreveu textos intitulados “Um Pouco de Jazz” dentro da coluna “O Globo no TSF”⁴³, no jornal *O Globo*. Os textos, em geral, tinham um caráter mais informativo do que analítico, frequentemente servindo como veículos de divulgação de lançamentos e notícias sobre os principais nomes do jazz. Além disso, era comum a presença de traduções de críticas originalmente publicadas em espanhol ou inglês, escritas por críticos já estabelecidos.

⁴⁰ Informações obtidas em:

https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=23665 <acesso em 27/01/2025> e https://redespecula.pro.br/wp-content/uploads/2024/08/roteiro_fio-damemoria-9_arquitetura-modernista.pdf <acesso em 27/01/2025>

⁴¹ Informações obtidas em: *O Globo*. 27 de setembro de 1967, em artigo escrito por Ary Vasconcelos na coluna Discos Populares.

⁴² Foi um importante escritor e crítico de música popular. Em 1964, publicou o livro *Panorama da Música Popular Brasileira* (Vasconcelos, 1964). Em 1943, começou a escrever a coluna *Um pouco de jazz*, junto de Sylvio Tullio Cardoso no jornal *O Globo*. Entre maio de 1943 e maio de 1944 escreveu na revista *A Cena Muda* - também junto de Cardoso. De 1946 a 1952, escreveu na revista *A Cigarra*, onde foi também secretário. Além destes, escreveu também nos jornais e revistas: *O Cruzeiro* (1946-49; 1972), *O Jornal* (1957-63), *O Dia* (1965-67), *O Comércio* (1961-67), *O Globo* (1943; 1967-70), *Querida* (1969-71), *Grande Hotel* (1975). Vasconcelos foi também: Presidente do Clube dos Cronistas de Discos (1957-58); Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Discos (ABCD – 1959-61 e 1963-65); um dos fundadores do Clube de Jazz e Bossa (1965-66); chefe da Musicoteca do MIS (1965-66); um dos fundadores e membro do Conselho Superior da Música Popular Brasileira; e organizador do Festival Internacional da Canção em 1966. (Marino, Moraes, 2014, p. 2-3)

⁴³ Provavelmente, TSF significa Telefonia Sem Fio, termo utilizado na época para designar transmissões de rádio.



FIGURA 2: Montagem feita pelo autor com dois dos primeiros textos de Sylvio Túlio para o jornal, e com o header da coluna. *O Globo*, 19 de março de 1943 e 28 de abril de 1943.

Em maio de 1943, a convite de Celestino Silveira, então secretário da revista *A Scena Muda*, Cardoso passou a integrar a equipe da publicação, onde escreveu a coluna "Swing Fan" dentro da página "Melodias e Ritmos para Você", ao lado de seu amigo Ary Vasconcelos. A coluna, voltada para o jazz, inicialmente ocupava uma página, mas ganhou mais espaço a partir de novembro de 1944, expandindo-se para duas páginas. Em maio do

mesmo ano, Ary Vasconcelos deixou a coluna, e Cardoso assumiu sozinho sua autoria até março de 1946, quando foi substituído por F. Corrêa da Silva, que reformulou a seção e a renomeou como “Melodias para Você”. Durante os 3 anos que Cardoso esteve na revista, contribuiu com 112 artigos, sendo 28 em 1943, 49 em 1944, 25 em 1945 e 10 em 1946.



FIGURA 3: capas da coluna “Melodia e Ritmos” - que se tornou “Swing Fan” a partir de 1944 - da revista *A Scena Muda*. De cima para baixo: 25 de maio de 1943, 4 de janeiro de 1944, 2 de janeiro de 1945 e 1 de janeiro de 1946.

Após deixar *A Scena Muda*, em 1946, Cardoso continuou sua carreira na imprensa, assinando a coluna “Discos Populares” em 1948, a convite de Moacir Werneck, no jornal *Diário da Noite*, de Assis Chateaubriand. Esta, segundo seu obituário, publicado em *O Globo*, foi a primeira coluna sobre discos na imprensa diária, o que o solidificou o alcance do crítico e sua influência no debate sobre música popular nos anos e décadas seguintes. Dois anos depois, em março de 1950, transferiu-se para *O Globo*, onde assumiu a coluna “O Globo nos Discos Populares”. Sua atuação no jornal estendeu-se até 1967, ano de sua morte.

Segundo o obituário publicado pelo jornal, Cardoso recebia inicialmente um salário mensal de 1500 cruzeiros⁴⁴. Esse dado, somado a outros elementos biográficos – como o fato de ter nascido e sido educado na zona sul carioca e ter frequentado internatos particulares –,

⁴⁴ *O Globo*, 29 de abril de 1967, edição 12.569, p. 3 (obituário de Cardoso)

contribui para situá-lo em um lugar social privilegiado, inserindo-o em uma posição de classe média alta, onde o trânsito entre os mundos da imprensa, da boemia e da música é muito mais compreensível.⁴⁵

Cardoso era também aficionado por cinema, participando da diretoria do “Clube dos Fans Cinematográficos” e escrevendo algumas críticas sobre o tema em sua coluna no jornal *O Globo* durante os anos 1950, ainda que não tenhamos encontrado número suficientes de fontes para organizar um sub-capítulo próprio para o tema nesta dissertação.



FIGURA 4: Revista *A Cena Muda*, 7 de agosto de 1945, p. 34⁴⁶

Ruy Castro (2016) conta um pouco sobre o principal local frequentado pelos discófilos no Rio de Janeiro no final dos anos 1940 e início dos 1950, a Lojas Murray. Por ele, é possível observar a influência desse ambiente na formação das percepções críticas e opiniões musicais de Cardoso. A citação a seguir evidencia como a atmosfera de intensa troca cultural e musical, proporcionada por um local que reunia músicos, críticos, jornalistas e fãs, contribuiu para moldar o olhar de Cardoso sobre a música popular e o jazz:

Havia uma loja de discos e eletrodomésticos chamada Murray, na esquina das ruas Rodrigo Silva e Assembleia, a poucos metros da av. Rio Branco, no centro do Rio. Embora a razão social fosse Lojas Murray, ela não tinha nem uma filial para justificar

⁴⁵ A ferramenta de conversão de valores com base no valor do jornal, desenvolvida pelo jornal *O Estado de S. Paulo* estima que estes 1500 cruzeiros em 1950 seriam 9375 reais em 2025. Disponível em : <https://www.estadao.com.br/acervo/#> <acesso em 21/02/2025>

⁴⁶ Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=084859&Pesq=%22Swing-fan%22&pagfis=39888> <acesso em 13 de abril de 2025>

aquele otimismo. Mas quem passasse pelas suas portas nos fins de tarde, em qualquer dia da semana, notaria um rumor tão intenso na sobreloja que juraria estar ali o maior movimento de discos do comércio carioca — e só uma parte do fuzuê podia ser atribuída à presença dos craques do Vasco da Gama, campeão da cidade em 1949 e base da Seleção Brasileira de 1950, que faziam ponto ali.

Na verdade, a Murray até que vendia pouco, em comparação com o entra e sai de gente que a frequentava. Na sua sobreloja reuniam-se, diariamente, os meninos dos fãs-clubes; os integrantes dos conjuntos vocais, que não eram poucos; todos os músicos que gostavam de jazz, entre os quais o homem que eles respeitavam absolutamente, o violonista Garoto; estrelas do jornalismo e do rádio, como Sérgio Porto, Sylvio Tullio Cardoso, Paulo Santos e Eustórgio de Carvalho, aliás Mister Eco, e futuros jornalistas como Ivan Lessa, José Domingos Rafaelli e Carlos Conde; e jazzófilos por atacado, divididos em torcidas — a favor do estilo de New Orleans, do swing, do be-bop e do que seria o moderno jazz da Costa Oeste. A Murray era a melhor importadora de discos da cidade, mas poucos tinham dinheiro para comprar os novos LPs americanos de dez polegadas. A maioria ia lá para trocar ideias ou 78s, tendo como trilha sonora, grátis, as novidades que chegavam à loja, colocadas para tocar por dois vendedores igualmente jazzmaníacos, Jonas e Acyr. (Castro, 2016, p. 22)

Algumas fontes encontradas corroboram este potencial lugar social ocupado por Cardoso dentro do campo da imprensa e da música carioca. O crítico, por exemplo, esteve junto de Evaldo Rui na noite em que o compositor suicidou:

As últimas pessoas a falar com Evaldo foram a cantora Elizete Cardoso, a quem dedicava grande amizade, o nosso companheiro Sylvio Tullio Cardoso, que com ele estivera numa boite de Copacabana. Em seguida foi para a residência e escreveu varios bilhetes. Três deles foram dirigidos aos seus amigos Fernando Lobo e Antonio Maria e Elizete Cardoso. Os dois primeiros são do seguinte teor: "Fernando Lobo. Aqui estou respondendo presente pela última vez. Você bem sabe que não foi este o fim que desejei para mim. Entretanto, aqui estamos pondo um ponto final. Abraça-me com os nossos amigos, os nossos verdadeiros amigos, como o Lucio, Sergio, Fifuca e outros menores, mas fica, de qualquer maneira, com o beijo do amigo e sempre incondicionalmente amigo, Evaldo Rui".

FIGURA 5: "O drama de Evaldo Rui", Jornal *O Globo*, 6 de setembro de 1954, p. 7

Além disso, encontramos também fontes que mostram os possíveis contatos que Cardoso tinha dentro do jornal *O Globo*, por exemplo, encontrando Cauby Peixoto que tinha acabado de voltar dos EUA em 1955:

DARIAM UM LIVRO AS IMPRESSÕES QUE CAUBY PEIXOTO TROUXE DOS EE. UU.

Gravou com Paul Weston e cantou muito para matar as saudades de Carmen Miranda — Mas não se deu muito bem com Xavier Cugat, que pretendeu fazê-lo passar por colombiano e que cantasse só música cubana... — O Harlem e a cintura das mulheres "yankees"...

CAUBY PEIXOTO regressou dos Estados Unidos, trazendo recordações que darão para escrever um romance. Mostra-se encantado com o que viu e deslumbrado com tudo e com todas, exceto com o procedimento de Xavier Cugat. Do que houve entre eles, aliás, Louis Serrano, correspondente d'O GLOBO em Hollywood, já nos deu notícia: queria o famoso "band-leader" que Cauby se apresentasse como colombiano e só cantasse música de outros países americanos, notadamente as da terra dele — Cuba. "Embora tenha sido muito bem tratado no Brasil, Cugat desgostou-se com alguma coisa, daí a sua idéia..."

Gravou em português, cantou em inglês

Cauby visitou O GLOBO em companhia de Sylvio Tullio Cardoso, nosso companheiro. E depois de percorrer as novas instalações deste jornal, prosseguindo nas suas revelações, afirmou: — Travei relações com o que há de melhor nos meios musicais "yankees", gravando, inclusive, em português, com o famoso maestro Paul Weston.

Na televisão da C. B. S.

Como convidado de honra, Cauby Peixoto cantou na cadeia de televisão da C.B.S., em português e em inglês. E cantou em vários "night-clubs", da costa do Atlântico e da costa do Pacífico.

Gente famosa do "screen"

Em Hollywood, Cauby Peixoto conheceu muita gente famosa do cinema, conduzido por Louis Serrano. Entre as estrelas, Marilyn Monroe, Joan Crawford (que ficou sua fã...) e Elizabeth Taylor ("uma lindura", diz ele). Na "Boite Crescendo" cantou com Stan Kenton e fez um dueto da "Batxa do Sapateiro" com Bing



Cauby Peixoto, na redação d'O GLOBO, falando ao nosso redator, ao lado de Sylvio Tullio Cardoso, em pé, e de outro nosso companheiro

FIGURA 6: Jornal *O Globo*, 4 de junho de 1955, p. 7

Um caso emblemático é o estudado por Poletto (2004), que fala sobre o papel de Lúcio Rangel no começo da parceria entre Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Segundo ele:

"Foi Lúcio Rangel quem me levou até Vinicius. Aliás de uma forma curiosa", relembra Tom. "Acontece que falava muito pouco com Lúcio, pois este defendia, com relação à música, uma série de pontos de vistas diferentes dos meus. Eu tinha medo que surgisse alguma controvérsia ou discussão entre nós, e por isso evitava falar com ele". "Grande foi a minha surpresa, quando soube que ele me havia recomendado ao Vinicius, para fazer a música do 'Orfeu da Conceição'. Aceitei, imediatamente, pois já era um antigo admirador do poeta, e seria para mim uma

oportunidade magnífica à realização desta tarefa" (Tribuna da Imprensa, 28/11/1957, apud Poletto, 2004, p. 71-72).

Casos como esses demonstram não só o papel dos críticos como incentivadores e promotores dos artistas, mas também o capital cultural obtido por estes críticos e a consequente dimensão dos papéis e influências destes nomes para a música brasileira.

Cardoso também teve papel como organizador de eventos, inicialmente como o por ele chamado "Noite de Jazz", promovido por seu programa de rádio Disk Jockey e pelo Clube de Cinema do Rio de Janeiro:

**"NOITE DE JAZZ" PROMOVIDA PELO C. C. R. J.
E "DISC JOCKEY"**

Realiza-se hoje, segunda-feira, nos salões do Clube Militar, a "Noite de Jazz" que fazem realizar o "Clube de Cinema do Rio de Janeiro", de Paulo Brandão, e o programa "Disc Jockey", da RADIO GLÓBO. Constará o programa de uma exibição de filmes de jazz, um "cock-tail" e uma "jam session" na qual tocarão nossos melhores especialistas da música "hot". Início: 20.30.

FIGURA 7: Coluna "O Globo nos Discos Populares", 4 de junho de 1951, p. 8

TÓPICOS

Completou dois anos, ontem, dia 31, o programa "Disc Jockey", da RADIO GLOBO. *** Ary Vieira deixou o departamento artístico da "Todamérica" para ocupar um alto posto na "Siar", agora sob o controle do editor Vitalé. *** Alcançou um sucesso ainda maior que o anterior a "Il Noite de Jazz", realizada segunda-feira passada, sob os auspícios do "Clube de Cinema" e "Disc Jockey". Nada menos de 800 aficionados superlotaram o auditório do Clube Militar. *** Anuncia-se agora a vinda ao Rio, em novembro vindouro, da orquestra de Tex Beneke. *** A Singer carioca está fazendo uma ampla campanha de publicidade em torno de Ivan Alencar, seu novo contratado. *** Divorciou-se em Nova York a vocalista Ella Fitzgerald e seu marido, o baixista Ray Brown.

FIGURA 8: Coluna "O Globo nos Discos Populares", 01 de agosto de 1951, p. 7

Segundo Vasconcelos (1967, p. 6), em 1954 Cardoso publicou o "Anuário de Cinema" da revista *O Mundo Ilustrado*, e em 1955 o "Anuário de Música Popular" da revista

Clube de Ritmos. Neste mesmo ano, se mudou para a Praia de Botafogo, n. 480, onde morou até poucos dias antes de falecer. De 1955 a 1959, organizou o prêmio anual dos Discos de Ouro, junto do jornal *O Globo* e a partir de 1958 com apoio da revista Radiolândia. O evento juntava os principais músicos brasileiros para receberem seus prêmios, numa tentativa de realizar um *Oscar* do disco. (Faour, 2015, p. 77)

Em grande solenidade, no auditório de O GLOBO:

Entrega dos DISCOS DE OURO e dos Troféus do "1.º Salão Nacional de Capas de "LONG-PLAYING"



Eis os dois troféus: o Disco de Ouro e a estatueta a serem entregues aos laureados no "1.º Salão Nacional de Capas de Long-Playing". Também essa promoção será agora por nós repetida anualmente, depois do grande sucesso alcançado em 1958. As providências preliminares do "2.º Salão" já estão sendo tomadas e a bela mostra deverá inclusive ir a algumas capitais do Norte

Grande acontecimento social e artístico, a solenidade de entrega dos Discos de Ouro de 1958 e dos troféus do "1.º Salão Nacional de Capas de Long-Playing", duas grandes promoções desta revista com o apoio de "O Globo" e Rádio Globo, no moderno auditório de "O Globo".

Os Discos de Ouro, como sabem todos, vêm sendo distribuídos já há alguns anos através da coluna "O Globo nos Discos Populares", assinada pelo crítico fonográfico Sílvio Túlio Cardoso e, em 1958, além dos representantes daquele jornal e de RADIOLÂNDIA, também integrou a comissão julgadora um representante da Rádio Globo. Surgiu assim a relação divulgada anteriormente e que vai aqui repetida — relação recebida com o maior agrado pelo público discófilo, que não tem regateado louvores à seleção dos melhores condensada no tradicional certame.

A lãurea alcança elementos brasileiros e estrangeiros, destacando igualmente as revelações, servindo, assim, de legítimo estímulo àqueles que se iniciam no disco, como Morgana e Ted Moreno, entre os nossos, e Don Cherry e Keely Smith entre os estrangeiros.

O programa incluía também a entrega dos troféus instituídos para os vencedores do "1.º Salão Nacional de Capas de Long-Playing", vitoriosa realização desta revista em fins do ano passado, objetivando premiar os autores anônimos das capas dos "lps". Havíamos pedido às gravadoras uma seleção de suas capas e em artísticos painéis mon-

FIGURA 9: Matéria de 2 páginas publicada na revista Radiolândia em 1959, n. 0282, p. 20⁴⁷

Ainda segundo Vasconcelos (1967, p. 6), além do trabalho em jornais diários, Cardoso também atuou como radialista entre 1948 e 1953, escrevendo o programa *Swing Cocktail* ao lado de Ary Vasconcelos e trabalhando como discotecário, programador e *disk-jockey* nas rádios Guanabara, Globo e Nacional. Durante sua carreira como crítico musical, Cardoso

⁴⁷ Revista disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=128848&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=13977>
<acesso em 15/03/2025>

escreveu também, diversas contracapas de discos (geralmente sob o pseudônimo de Sérgio Lobo) e colaborou com vários periódicos, incluindo *A Cigarra*, *PR*, *Revista Long-Playing*, *Revista do Copacabana Palace*, *Música e Disco*, *Chuveiro*, *Guanabara em Revista* e *Rio Magazine*, onde foi redator-chefe.



FIGURA 10: Contracapa do disco “Estamos Aí” de Leny Andrade (1965), com texto escrito por Sylvio Tullio Cardoso (sob pseudônimo Sergio Lobo⁴⁸). Fonte: discogs⁴⁹

Em função do contexto culturalmente complexo e economicamente limitado da época, a diversidade de atuações de Cardoso durante sua carreira revelam não apenas suas conexões

⁴⁸ Para outras contra-capas escritas pelo crítico consulte: <https://www.discogs.com/artist/3558859-Sergio-Lobo> <acesso em 12/06/2025>

⁴⁹ Disponível em: <https://www.discogs.com/master/985673-Leny-Andrade-Estamos-Ai> <acesso em 12/06/2025>

no meio musical e jornalístico, mas também sugerem uma potencial instabilidade que marcava as atividades ligadas à crítica musical naquele período. Antes de conquistar um posto estável e relativamente bem remunerado no *O Globo*, foi necessário que ele atuasse simultaneamente em diversas frentes - jornal, rádio, revistas, contracapas de discos - para sustentar um padrão de vida coerente com seu lugar social. Nesse sentido, o trabalho de Cardoso demonstra a figura de um intelectual urbano que precisava ser ao mesmo tempo especialista e versátil, operando com flexibilidade em um campo ainda em formação, no qual a crítica musical começava a se consolidar como lugar de mediação simbólica entre a imprensa, a indústria fonográfica e o público leitor.

Além disso, o crítico ainda foi um dos fundadores da Associação Brasileira dos Cronistas de Discos, em fevereiro de 1951, atuando como vice-presidente até 1953:

ASSOCIAÇÃO DOS CRONISTAS FONOGRAFICOS

<p>Lançada pelo nosso colega Ney Machado, d' "A Noite", está tomando corpo a idéia da fundação da Associação dos Cronistas Fonográficos e a eleição anual do "Rei" e da "Rainha" do disco popular. O projeto foi recebido com otimismo pelas fábricas gravadoras e por vários representantes da nova classe jornalística. Paralelamente a eleição do "Rei" e da "Rainha", os cronistas elegerão ainda os melhores discos populares do ano, conferindo aos</p>	<p>mesmos um diploma de "Melhor do ano" em seu gênero - música brasileira, latino-americana, francesa, americana, afro-cubana, jazz etc. Está convocada também uma mesa-redonda com os chefes de publicidade ou diretores artísticos das gravadoras cariocas, na qual serão estabelecidas as bases para o cômputo exato das vendas. Serão tratados, também, assuntos de interesse para a classe dos comentaristas fonográficos.</p>
---	---

FUNDADA A A. B. C. D.

<p>Com a presença de quase todos os militantes desta capital, fundou-se, terça-feira última, a Associação Brasileira dos Cronistas de Discos. Na ocasião elegeram-se a diretoria que regerá os destinos do órgão nos próximos dois anos e foram ainda tratados diversos assuntos de interesse. A diretoria da ABCD ficou assim constituída: presidente, Ney Ma-</p>	<p>chado; vice-presidente, Sylvio Túlio Cardoso; secretário, Alberto Manes; tesoureiro, Braga Filho; diretor de Propaganda, Dan Darley; Conselho Fiscal: Aluizio Rocha, Reinaldo Dias Leme e Daniel Taylor. Para presidente de honra foi proposto o nome de Sergio Vasconcelos, o primeiro cronista fonográfico da imprensa carioca e diretor do mensário "Fono-Arte".</p>
---	--

Lançada pelo nosso colega Ney Machado, d' "A Noite", está tomando corpo a ideia da fundação da Associação dos Cronistas Fonográficos e a eleição anual do "Rei" e da "Rainha" do disco popular. O projeto foi recebido com otimismo pelas fábricas gravadoras e por vários representantes da nova classe jornalística. Paralelamente a eleição do "Rei" e da "Rainha", os cronistas elegerão ainda os melhores discos populares do ano, conferindo aos mesmos um diploma de "Melhor do ano" em seu gênero - música brasileira, latino-americana, francesa, americana, afro-cubana, jazz, etc. Está convocada também uma mesa-redonda com os chefes de publicidade das gravadoras cariocas, na qual serão estabelecidas as bases para o cômputo exato das vendas. Serão tratados, também, assuntos de interesse para a classe dos comentaristas fonográficos.

Com a presença de quase todos os militantes desta capital, fundou-se, terça-feira última, a Associação Brasileira dos Cronistas de Discos. Na ocasião elegeram-se a diretoria que regerá os destinos do órgão nos próximos dois anos. O foram ainda tratados diversos assuntos de interesse. A diretoria da ABCD ficou assim constituída: presidente, Ney Machado; vice-presidente, Sylvio Túlio Cardoso; secretário, Alberto Manes; tesoureiro, Braga Filho; diretor de propaganda, Dan Darley; Conselho Fiscal: Aluizio Rocha, Reinaldo Dias Leme e Daniel Taylor. Para presidente de honra foi proposto o nome de Sergio Vasconcelos, o primeiro cronista fonográfico da imprensa carioca e diretor do mensário "Fono-Arte".

FIGURA 11: Recorte com 2 textos publicados por Cardoso sobre a A.B.C.D. "O Globo nos Discos Populares", 10 de fevereiro de 1951, p. 4 e 26 de fevereiro de 1951, p. 6. Material transcrito para auxiliar a leitura da fonte.

Entre os personagens que participaram da fundação da associação estiveram: Sergio Vasconcelos, Ary Vasconcelos, Ney Machado, Alberto Manes, Braga Filho, Dan Darley, Reinaldo Dias Leme, Aluizio Rocha e Daniel Taylor. Não foram encontradas mais informações sobre a associação e seus participantes. Apesar de se autodenominar "nacional", a A.B.C.D. se reunia presencialmente, no Rio de Janeiro, o que demonstra como os personagens supracitados atribuíam uma centralidade simbólica da cidade no campo musical brasileiro da época.

A criação da associação e a posição de Cardoso como vice-presidente indicam o reconhecimento institucional que ele detinha no meio jornalístico-cultural, especialmente no

setor fonográfico. Com trânsito junto às gravadoras, acesso privilegiado à imprensa e papel ativo na formação de listas como a de “melhores do ano”, Cardoso exercia uma função estratégica de mediação entre diferentes polos do campo musical: a indústria fonográfica carioca, os músicos, os veículos de comunicação e o público leitor e ouvinte. Compreender sua atuação nesse espaço é também investigar o papel do crítico musical enquanto figura que articula e regula dinâmicas culturais e simbólicas como mediador. Nesse sentido, esta pesquisa busca também dialogar com o debate proposto por Garson (2020):

Em certa medida, todos os indivíduos, atravessados por relações sociais distintas e conflituosas, acabam, em algum grau, exercendo a atividade de mediadores. Isso, no entanto, não esvazia a importância da noção, mas nos faz indagar acerca de sua natureza. De que maneira a mediação ocorre? Que forças sociais se cruzam? Quais são as tensões observadas? São essas as questões que nos fazem estudar os mediadores. (Garson, 2020, p. 103-104)

Apesar das ambições da A.B.C.D. em premiar anualmente os destaques da música brasileira e internacional, não foram encontradas, até o momento, evidências sobre a continuidade institucional da entidade nos anos seguintes. Duas hipóteses principais podem ser levantadas: a primeira é que, mesmo com uma atuação relevante em seu tempo, a associação foi gradualmente esquecida ou dissolvida, sendo eventualmente substituída ou absorvida por novas iniciativas, como a Associação Brasileira de Críticos de Discos ou o Clube de Jazz e Bossa, fundado em 1966. A segunda hipótese é que a A.B.C.D. nunca alcançou a dimensão esperada por seus fundadores, desaparecendo silenciosamente ainda nos anos 1950.

Sua influência não se limitou ao Brasil: Cardoso também desempenhou um papel mediador ao trabalhar como correspondente dos renomados periódicos estadunidenses *Billboard* e *DownBeat*. Ao escrever sobre música brasileira em periódicos internacionais, Cardoso se posicionava de maneira dual, como especialista em jazz e música americana para os brasileiros e como especialista em música brasileira para os leitores e críticos estadunidenses. Ele também fez parte da fundação e ocupou o cargo de secretário da Associação Brasileira de Críticos de Discos nos anos 1960.

FROM THE MUSIC CAPITALS OF THE WORLD

RIO DE JANEIRO

All labels are recording for next year's Rio's Fourth Centenary Carnival. Philips has four LP's, Musidisc five, Copacabana three and Carevelle—winner of last year—is preparing two. . . . Popular music expert **Ary Vasconcellos** is having his new book "Panorama of Brazilian Popular Music," released this week. The two volumes cover the Archaic Period (1900-1928), the so-called Golden Era (1928-1946) and the Modern Era (1946-1964). . . . Singer **Agostinho Dos Santos** signed with Philips. . . . Lyricist and singer **Ray Gilbert** flew to New York after a month in Rio. Ray is going to write English lyrics for **Tom Jobim's** songs. Jobim is moving with his wife and children to California this month. . . . Brazilian musician **Djalma Ferreira** and **Laurindo Almeida** will open at the Thunderbird, in Las Vegas in November. . . . Bossa nova singer **Nara Leao** finished her first LP for Philips. Disk was supervised by a&r man **Armando Pittigliani**. . . . The "Italian Line" (**Pavone, Ficenco, Solo, Paoli**, etc.) and "The British Line" (**Beatles, Rolling Stones, Dave Clark Five**, etc.) continue to dominate the sales of compacts and LP's this month. Brazilian best sellers are **Jorge Ben, Joao and Astrud Gilberto, Tom Jobim, Nara Leao, Elizete Cardoso, Ed Lincoln, Walter Wanderley, Os Cariocas** and **Trio Tamba**. . . . French new wave singer **Françoise Hardy** was presented at Rio TV and night clubs. The lass had a mild reception by public and critics.

SYLVIO TULLIO CARDOSO

17 de outubro de 1964, p. 86

RIO DE JANEIRO

Visiting Rio this week were **Aime Barelli** and German jazz expert **Joachim Ernst Berendt**. They are gathering modern samba musicians to tour Europe in August and October. . . . **Ivo Ertel** quit RCA Victor promotion department. New Man is **Fernando Gomes**. . . . **Paulo Jorge** is now assistant of **Copa Capana's** a&r man, **Paul Rocco**. . . . Veteran composer **Jose Maria De Abreu** died of a heart attack. He was 60 and composed the famous ballad "Boa Noite, Amor" (Goodnight My Love). . . . Poet and producer **Herminio Bello de Carvalho** is running a Composers Fair in Teatro Jovem every Friday, at midnight. New compositions are shown in the fair. . . . With the raise in their royalties, **Beatles** LP's are costing now 11,000 cruzeiros each (about \$5.50). Records are pressed by Odeon in a special white label. . . . **Aloysio de Oliveira** and **Ray Gilbert** gave a cocktail party in the Zum Zum nightclub to show new LP's by **Tom Jobim, Sylvia Telles, Roberto Menescal, Baden Powell** and **Quarteto Em Cy**, for Warner Bros., Reprise and Kapp Records. Platters will be released first in the States. Later in Brazil. . . . **Robert Celerier, Luis Orlando Carneiro** and this writer lectured on jazz at the Education Dept. auditorium. Talks were sponsored by the Cultural Bureau of the U. S. Embassy.

SYLVIO TULLIO CARDOSO

28 de maio de 1966, p. 65

RIO DE JANEIRO

Silvinha Telles recorded an LP at Rio-Som Studios under the supervision of **Ray Gilbert**. Disk will be released in the States by Warner Bros. . . . Composer-singer **Marcos Valle** and his wife **Anamaria** returned from Hollywood. The pair worked for about five months with **Sergio Mendes'** "Brasil '65" entourage. . . . Disk chief **Eddie Barclay** and French singer **Dario Moreno** didn't miss one ball during the roaring Rio Carnival. . . . Producer **Guilherme Araujo** was appointed musical director of Midnight, nightclub of the Copacabana Palace Hotel. Bistro will reopen with **Maysa** and **Trio Tamba**. . . . It seems the Brazilian government will free record importation in the next few days. Move is eagerly awaited by many record dealers. . . . Studio musicians from Sao Paulo are asking for a scale increase. They get 8,000 cruzeiros an hour but want 12,000. . . . The hit show "Vinicius and Caymmi at Zum Zum" closed after almost a year run. Poet-lyricist **Vinicius** will concentrate on the script of his film "The Girl From Ipanema," and **Caymmi** will return to the U. S.

SYLVIO TULLIO CARDOSO

19 de março de 1966, p. 32

FIGURA 12: Recorte com algumas das colunas publicadas por Sylvio Tullio Cardoso na revista norte-americana *Billboard*. Créditos: www.worldradiohistory.com <acesso em 14/11/2024>

Em 1965, Cardoso publicou o livro *Dicionário Biográfico de Música Popular*, que buscou catalogar e contextualizar músicos e gêneros da música popular tanto brasileira quanto estrangeira. No ano seguinte, em 1966, foi um dos fundadores do *Clube de Jazz e Bossa*, ao lado de nomes da música e da crítica, como Ary Vasconcelos, Jorge Guinle,

Ricardo Cravo Albin, Sérgio Porto, José Ramos Tinhorão, Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Sua participação na cena musical brasileira também incluiu a presença na comitiva do histórico show de Bossa Nova no Carnegie Hall, em Nova York, em 1962, que corrobora com seu estabelecimento como uma figura importante da crítica musical no Brasil.⁵⁰

Segundo Vasconcelos (1967, p. 6), Cardoso faleceu de “angina pectoris”, às 15h30 do dia 28 de abril de 1967, ao sair da da redação de *O Globo*, e foi sepultado no dia seguinte no cemitério São João Batista, em Botafogo, no Rio de Janeiro. Além do sepultamento, foram feitas duas missas em sua homenagem, além de um evento organizado pelo Clube de Jazz e Bossa, com presença de Ricardo Cravo Albin, Rogério Marinho, Nis Skov, Everardo Magalhães de Castro, Alberto Eça, Sérgio Vasconcelos, Sérgio e Marie Bittencourt e Luís Orlando Carneiro, entre outros.

A atuação de Cardoso como crítico, iniciada em 1943 e consolidada a partir de 1948, ocorre em um contexto marcado por intensas transformações políticas, sociais e culturais. O fim do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial impulsionaram o processo de redemocratização do Brasil, com reflexos diretos sobre a indústria fonográfica e os meios de comunicação. Ao mesmo tempo, o início da Guerra Fria em 1947 e o aumento dos fluxos culturais entre Brasil e Estados Unidos acirraram os debates sobre identidade nacional, influência estrangeira e autenticidade na música popular. A crítica musical, nesse cenário, ganhou centralidade como campo de mediação simbólica se tornando lugar em que se articulam diferentes visões de mundo, valores estéticos e disputas simbólicas e políticas.

Por fim, é importante destacar que esse momento de inflexão coincide com a consolidação do rádio como principal meio de comunicação de massa no país. Segundo McCann (2006, p. 23–26), mais de 95% das residências urbanas no Rio de Janeiro e em São Paulo possuíam rádio no início da década de 1950. Esse alcance ampliado do rádio teve efeitos diretos sobre a circulação da música popular e, conseqüentemente, sobre a influência da crítica musical, que passou a dialogar com um público mais amplo e diverso. Assim, o presente capítulo propõe analisar os escritos de Cardoso nesse contexto, observando como sua produção crítica se insere, interfere e é moldada por essas transformações.

⁵⁰ Informações obtidas em Cardoso (1965, orelha), Ribeiro (2008, p. 137-138) e no site <https://dicionariompb.com.br/personalidade/silvio-tulio-cardoso/> <acesso em 29/10/2024>

3.1 O Jornal *O Globo* e suas Colunas Culturais

O foco deste capítulo, é a análise da coluna “O Globo nos Discos Populares”, assinada por Sylvio Tullio Cardoso no jornal *O Globo*. Esta foi sua principal e mais duradoura atividade como crítico musical, com colaboração contínua por aproximadamente 17 anos, período no qual publicou milhares de textos sobre lançamentos fonográficos, nacionais e internacionais. A coluna, veiculada em um dos jornais de maior circulação do país, proporcionou a Cardoso importante visibilidade e lhe conferiu um papel de destaque na cena crítica da época, tornando-se, portanto, objeto interessante para pensar os processos de legitimação simbólica da música popular, e do jazz no Brasil do pós-guerra.

O recorte temporal adotado, de 1950 a 1952, foi escolhido por alguns motivos. Além da lógica cronológica, que orienta a compreensão dos primeiros anos de atuação de Cardoso em *O Globo*, essa delimitação recupera um período ainda pouco explorado nos estudos acadêmicos sobre crítica musical no Brasil. Como demonstrado no segundo capítulo da dissertação, há uma concentração expressiva de pesquisas voltadas à segunda metade da década de 1950, a partir da *Revista da Música Popular* e principalmente a décadas de 1960, especialmente no que diz respeito à consolidação da Bossa Nova. Ao privilegiar o início da década de 1950, busca-se abordar um momento de transição e, ao mesmo tempo, central para entender a formação de discursos, valores e critérios de julgamento que moldaram os debates culturais nos anos e décadas seguintes.⁵¹

O Globo foi fundado em julho 1925 no Rio de Janeiro por Irineu Marinho, inicialmente vespertino e com uma tiragem inicial de 33.435 exemplares. Contudo, dias após o lançamento, Irineu Marinho faleceu, e a direção foi oficialmente assumida por seu filho, Roberto Marinho, em 1931. Segundo Ribeiro (2000, p. 92), o jornal adotou uma postura inicial de imparcialidade e defesa das “causas populares”, apesar de ter pouco peso na política nacional até o começo da II Guerra Mundial em 1939.

Nas décadas de 1930 e 1940, *O Globo* assumiu uma linha discretamente conservadora, semelhante à de outros periódicos da época, segundo Ribeiro (2000, p. 93). Durante o Estado Novo, cedeu à pressão governamental e apoiou o regime, mas, conforme o governo Vargas enfraqueceu, posicionou-se em defesa da anistia e de eleições livres,

⁵¹ Este sub-capítulo não pretende ser uma “história do jornal *O Globo*”, mas sim um esboço, baseado em dois autores, para situar os leitores sobre o jornal e o contexto que ele estava inserido. Existe uma extensa bibliografia sobre o tema, nas mais diversas áreas de estudo, nosso trabalho utilizará principalmente a tese de Ribeiro (2000) que trata da história da imprensa no Rio de Janeiro dos anos 1950 e a dissertação de Pimentel (2019), que apesar de não tratar diretamente os anos 1950, traça um histórico do jornal que ajuda a corroborar as informações de Ribeiro.

alinhando-se com a UDN e apoiando a candidatura de Eduardo Gomes nas eleições presidenciais de 1945 e 1950. A cobertura da Segunda Guerra Mundial ampliou significativamente a tiragem do jornal, que publicou reportagens sobre a atuação da Força Expedicionária Brasileira e lançou o suplemento “Globo Expedicionário” para cobrir o front europeu. Durante essa fase, o setor de esportes, sob a liderança de Mário Rodrigues Filho desde 1931, contribuiu para consolidar a popularidade do jornal entre leitores de diferentes perfis.

Na década de 1950, os três filhos de Irineu Marinho ocupavam posições centrais na redação: Roberto como diretor-geral e redator-chefe, Ricardo como diretor-secretário e Rogério como diretor-substituto. *O Globo* alcançava cerca de 100 mil exemplares, consolidando-se como o vespertino de maior circulação no Rio de Janeiro, com uma base de leitores nas classes média e alta, mas também expressiva presença entre a classe média-baixa. No final dos anos 1940, o grupo Globo expandiu-se, criando a Rádio Globo (fundada em 1945), uma gráfica e diversas revistas e publicações infantis, consolidando seu poder econômico, midiático e político no país (Pimentel, 2019, p. 63). Em 1954, o jornal transferiu-se para a Rua Irineu Marinho, num prédio moderno de 10 mil metros quadrados equipado com uma rotativa de ponta, permitindo alta capacidade de impressão.

Segundo Ribeiro (2000, p. 94), editorialmente, *O Globo* manteve uma postura fortemente anti-comunista, o que confirmamos em nossas pesquisas durante os anos 1950 a 1952. Durante o Estado Novo e o governo Dutra, apoiou perseguições a comunistas e defendeu a ilegalidade do Partido Comunista Brasileiro. No segundo governo Vargas, opôs-se à criação da Petrobras, ao decreto que limitava a remessa de lucros ao exterior e ao aumento do salário mínimo, aumentando sua proximidade com as políticas estadunidenses de Truman e Eisenhower durante os primeiros anos da guerra fria.

A primeira metade da década de 1950 foi também caracterizada por uma retórica protecionista e um sentimento de rejeição às influências culturais estrangeiras, intensificados pelas tensões da Guerra Fria. Essa reação não resultou, no entanto, em um período de estagnação na música popular brasileira. O período viu um ressurgimento do movimento folclorista, que resgatou tradições como a do choro e do samba, principalmente dos anos 1930, transformando-os em símbolos do que seria uma música brasileira “autêntica”. As fontes analisadas sugerem que Cardoso foi um agente ativo nessa dinâmica, articulando as tensões entre inovação e preservação cultural, e frequentemente posicionando-se contra a crescente homogeneização cultural que ele temia estar ameaçando a “autenticidade” da “música nacional”.

Nas áreas culturais, os anos 1950 viram uma modernização nos jornais brasileiros, com o estabelecimento dos cadernos culturais e da própria profissionalização do jornalismo, a partir do final da década, como discute Derevecki:

O cenário de modernização do JB no final dos anos 1950 não se dava de maneira isolada, apenas neste veículo de notícias, o que se percebe é que o mercado jornalístico brasileiro e a profissão de jornalista estavam em modificação. As redações dos jornais, que ao longo das primeiras décadas do século XX eram ocupadas por escritores, políticos, juristas e outros intelectuais, ou mesmo por pessoas de baixa escolaridade formal, mas que detinham, de certa forma, habilidade na apuração dos fatos, passaram a empregar um maior número de jornalistas cuja remuneração vinha exclusivamente do trabalho no jornal e não de atividades externas à redação. Em outras palavras, é possível afirmar que houve, a partir deste período, a profissionalização do Jornalismo no que se referia ao envolvimento dos seus praticantes. A diferenciação entre amador e profissional, neste contexto, não estava ligada apenas a questões de ordem operacional e de qualidade do serviço, mas também à remuneração. O que antes era uma atividade feita por entusiastas, tipificando um Jornalismo Literário, passou a ser feita por indivíduos para os quais o sustento começava a depender, exclusivamente, desse trabalho. Isso pode ser o efeito de uma mudança no sistema de ensino superior do país ocorrida na década anterior, quando o então presidente Getúlio Vargas autorizou a criação do curso superior de Jornalismo, por meio do decreto no 5.480, de 13 de maio de 1943. (Derevecki, 2021, p. 22, 23)

O jornal *O Globo*, pelo menos durante a primeira metade dos anos 1950, não tinha um caderno cultural separado, como o Jornal do Brasil veio a ter em 1959. Porém, tinha diversas colunas culturais que eram publicadas em geral (mas não sempre) no segundo caderno do jornal, que continha a seção de esportes, a seção feminina e de quadrinhos, além das colunas culturais. Durante os anos de 1950, 1951 e 1952, além da coluna "Discos Populares", o jornal contava com as colunas sociais/culturais: "O Globo na Música," assinada por Octávio Bevilacqua, "Arte, Ciência e Cultura," "O Globo nos Cinemas," escrita por Edmundo Lys, "O Globo nos Teatros," por Gustavo Doria, "O Globo no Rádio" escrita por Celestino Silveira, "De Hollywood para O Globo" e "O Globo na Sociedade". A coluna de cinema, por exemplo, era diária e foi ganhando cada vez mais espaço de jornal, se estabelecendo como a principal coluna cultural do jornal durante os anos 1950.



FIGURA 13: Colunas Culturais no *O Globo* em 1951. Fonte: Jornal *O Globo*

Embora o jornal mantivesse uma postura fortemente anticomunista, frequentemente publicando artigos sobre os “perigos comunistas” no início dos anos 1950, as colunas culturais geralmente se restringiam ao conteúdo proposto em suas temáticas específicas. No entanto, essa autonomia não exclui a possibilidade de percebermos, por exemplo, o papel de Sylvio Tullio Cardoso dentro do projeto editorial de Roberto Marinho. Por meio da seleção de artistas, do destaque dado a determinados músicos e das notas atribuídas às gravações, buscaremos observar as perspectivas mais amplas do periódico, mesmo a partir de um recorte aparentemente restrito.

Apoiando a posse de Café Filho, *O Globo* adotou uma oposição moderada ao governo JK e tornou-se um defensor ativo da candidatura de Jânio Quadros, embora criticasse ações como a condecoração de Che Guevara. Em 1964, apoiou o golpe militar e, nos anos subsequentes, consolidou-se como um dos principais defensores do regime. (Ribeiro, 2000, p. 95; Pimentel, 2019, p. 66-68)

3.2 Cardoso, crítico de jazz em *O Globo nos Discos Populares: 1950 a 1952*

Os casos de crítica de jazz no jornal *O Globo* que serão analisados a seguir, ilustram uma complexidade marcada pela descontextualização. Para compreender a produção crítica de Sylvio Tullio Cardoso, catalogamos as críticas publicadas no jornal *O Globo* durante os anos de 1950, 1951 e 1952. O acervo digital do jornal está disponível no site oficial, mas o acesso completo exige uma assinatura. Embora o site ofereça um sistema de busca por

palavras-chave, ele apresenta problemas que comprometem a precisão da pesquisa. Por essa razão, optamos por realizar a busca manualmente, examinando página a página cada edição do jornal. Essa abordagem, apesar de suscetível a eventuais erros humanos, mostrou-se muito mais eficaz do que o sistema de busca disponível.

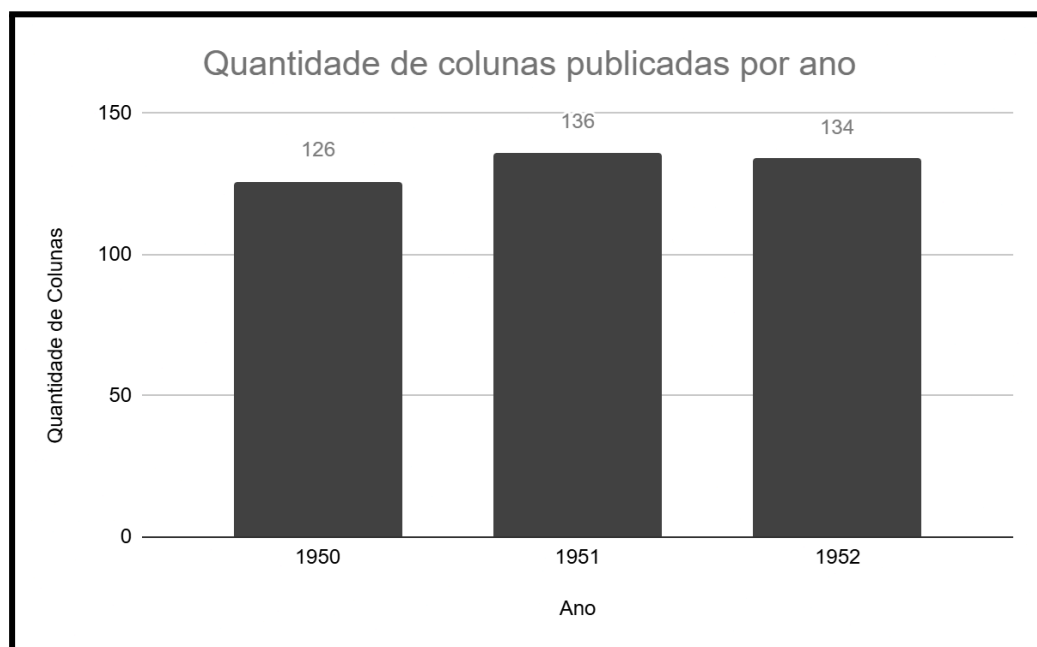


GRÁFICO 6: Número de colunas publicadas de “O Globo nos Discos Populares” no jornal *O Globo* entre 1950 e 1952. Fonte: o autor.

Apesar de o número total de publicações se manter de maneira relativamente consistente entre os anos, não pudemos perceber um padrão de dias que sempre era publicada a coluna e nem mesmo uma quantidade mensal consistente. Como exemplo, no mês de março de 1950, foram publicadas 20 colunas, com 29 análises de discos, sendo 12 músicos brasileiros, 9 norte-americanos, 4 mexicanos, 2 europeus e 2 argentinos. Este mês, provavelmente por ser o primeiro que apareceu a coluna no jornal, foi atípico no número de artigos. Comparativamente, em março de 1951 Cardoso publicou 15 colunas, e em novembro do mesmo ano, somente 4 colunas foram publicadas.

1950	Publicações	1951	Publicações	1952	Publicações
Janeiro	0	Janeiro	11	Janeiro	4
Fevereiro	0	Fevereiro	9	Fevereiro	4
Março	20	Março	15	Março	14
Abril	22	Abril	14	Abril	17
Maiο	20	Maiο	14	Maiο	14
Junho	19	Junho	14	Junho	12
Julho	18	Julho	16	Julho	14
Agosto	8	Agosto	14	Agosto	13
Setembro	1	Setembro	12	Setembro	11
Outubro	8	Outubro	12	Outubro	12
Novembro	10	Novembro	4	Novembro	8
Dezembro	9	Dezembro	2	Dezembro	11

TABELA 3: Número de publicações por mês da coluna “O Globo nos Discos Populares” no jornal *O Globo* entre 1950 e 1952. Fonte: o autor.

Sua primeira publicação foi em 7 de março de 1950, e se manteve diariamente até julho do mesmo ano, quando passou a ter de três a quatro edições semanais (com diversas exceções). A coluna aborda não apenas lançamentos de discos de música popular brasileira, mas também de música estadunidense, caribenha, argentina, colombiana, europeia, entre outras. Além disso, incluía notícias gerais sobre shows, turnês e viagens, e outros temas, e em geral, era publicada na segunda seção do jornal, como explicado no começo do sub-capítulo.

Cada publicação incluía uma ou duas análises de discos, detalhando informações sobre os músicos, o nome das faixas, a gravadora e o número do disco. Cada faixa era acompanhada por um comentário crítico de dois a cinco parágrafos e avaliada com um sistema de notas que atribuía de uma a cinco estrelas ao "Valor Artístico" e ao "Valor Comercial".

O GLOBO nos Discos populares

De SYLVIO TULLIO CARDOSO

DORIS DAY — "Again" — "My Dream is Yours" "Yo creo em ti"

Com um atrazo consideravel, a Columbia lança agora um dos melódicos mais bonitos do ano passado: "Again", composição de Emil Newiman para o filme "A Taverna do Caminho". Está perdoadá, porém, a IEM por nos fazer esperar tanto. A versão de Doris Day compensa a ansiedade. Sua interpretação é de uma delicadeza sublime. Doris canta baixinho, num tom o mais confidencial possível, criando em nós — no curso da audição — a ilusão de que ela está cantando só para a gente. O reverso é a melodia-tema do seu novo filme "Teus Sonhos me Pertencem", que Miss Day vocaliza no mesmo estilo, suave, meigo, todo ternura.

Um disco sumamente agradável, endereçado particularmente aos românticos (Columbia 30-1321).

Valor artístico: ...
Valor comercial: ...

TOPICOS

Dentro de breves dias vamos ter na praça a bomba do após-Carnaval. Trata-se de "Baby Face", grande sucesso de Art Mooney, o criador do "Treo de quatro folhas". Como aconteceu no ano passado, "Baby Face" será lançado também em sua versão brasileira, preparada especialmente por Haroldo Barbosa para os Vocelistas Tropicais. Aguardem, pois, o "Treo de quatro folhas", de 50: "Carinha de bebê". — Dick Farney gravou para a Capitol todos os números que Kiescius e Cavalcante escreveram especialmente para o seu novo filme "Soms dots" que Milton Radriques está dirigindo. Já ouvimos algumas provas e podemos adiantar que "Luzes da cidade", "Vai meu amor" e "Misterioso interesse" vão figurar entre os sambas mais bonitos deste ano. — Carlos Ramirez — presentemente em São Paulo — acaba de assinar novo contrato com a RCA Victor, juntamente com o maestro Miguelito Valdez. — Devido ao grande sucesso de seu disco "Hucklebuck" a Columbia resolveu transferir Hot Lips Page de sua etiqueta subsidiária — a Harmony — para o elenco principal.



DORIS DAY

DISCOS MAIS VENDIDOS (Lojas Assumpção)

1. Ay de mi — Fernando Albuérne (Odeon)
2. Final — Gregorio Barrios (Odeon)
3. Hipócrita — Fernando Fernandez (RCA Victor)
4. Sempre teu — Dick Farney (Continental)
5. Pecadora — Orlando Silva (Odeon)
6. Torturante Ironia — Silvio Caldas (Odeon)
7. Ol' Man River — Frank Sinatra (Columbia)
8. Una ... — Gregorio Barrios (Odeon)
9. Carinhoso — Assurinha Garcia (RCA Victor)
10. Que nem gló — Luiz Gonzaga (RCA Victor)

FERNANDO FERNANDEZ — "Hipócrita"

Fernando Fernandez é o novo bolerista mexicano da RCA Victor. Dizem que o intérprete faz o disco, mas aqui se deu perfeitamente o contrario. Tanto sucesso tem alcançado o bolero "Hipócrita" entre nós que Fernandez já é tão comentado, como Fernando Albuérne e Hugo Romani. Com um disco apenas, já é possuidor da sólida cartez. Fernando é um cantor bem entoadado, discreto e que enuncia com elegancia. O bolero não é nada de extraordinario. Pareceido com

uma centena de outros que os mexicanos nos mandavam durante anos, e que agora nos empian os argentinos. Acontece que o público — o carioca especialmente — gostou bastante deste "Hipócrita", e o disco é atualmente um dos que mais se vendem.

Em ambos os lados Fernando é acompanhado por um inofensivo conjunto típico. — (RCA Victor 82-5269).

Valor artístico: ...
Valor comercial: ...

FIGURA 14: Primeira edição de "O Globo nos Discos Populares" no jornal *O Globo*, 7 de março de 1950, edição número 7313, p. 5. Crédito: reprodução

A coluna frequentemente incluía duas sub-colunas: "Tópicos," que trazia notícias rápidas sobre o cenário de música popular, e "Discos Mais Vendidos," onde Cardoso listava os discos mais vendidos em determinadas lojas, cidades ou países. Em diversas edições, uma imagem relacionada ao tema principal da publicação também acompanhava o texto. Além das sub-colunas mais frequentes, outras incluem: "Novidades" (de várias cidades ou gravadoras como Nova York, Buenos Aires, Capitol Records), onde Cardoso elencava lançamentos de discos nestas cidades ou gravadoras; "Correspondência", o autor respondia cartas de leitores; "Um Cartaz por Dia", onde ele escolhia um músico para escrever mais extensivamente sobre, elencando principais gravações e músicas, carreira, vida pessoal e analisando criticamente; "Curiosidades"; "Terminologia Fonográfica"; "Principais marcas Fonográficas"; "Novos Álbuns editados em (nome de alguma cidade)", entre outros.

UM CARTAZ POR DIA — Hoje: LINDA BATISTA

Linda Batista é carioca, filha do saudoso ventriloquo Batista Junior. Nasceu a 14 de junho de 1920. Desde cedo revelou inclinação para o canto popular e, juntamente com sua irmã mais moça, Dircinha Batista, ingressou na velha Radio Educadora da rua Primeiro de Março. De lá, Carlos Frias levou-a para a Ipanema, fez mais tarde uma temporada na E-8 e está cantando presentemente na Tupi. Atuou também com grande sucesso nos "shows" da Urca.

Coroada varias vezes "Rainha do Radio", fez ainda temporadas no "broadcasting" do interior e em Buenos Aires.

Cantou nos filmes "Banana da Terra", "Céu Azul", "Tudo é verdade", "Não adianta chorar" etc. E' exclusiva da RCA Victor.

Gravações: "Desperta, Brasil", "Ruas do Japão", "Boteco do José", "Tudo é Brasil", "Terra de Yôvô", "Clube dos Barrigudos", "Coitado do Edgar" (RCA Victor).



NOVIDADES "ODEON"

Forasteiro/Maria Rosa — Francisco Alves

Olhos verdes/Tudo acabado — Dalva de Oliveira.

Casinha pequenina/Zangado — Orq. de Carioca

Toseli no samba/Trombonista romântico — Raul de Barros

Ilha dos amores/Não devemos mais brigar — Vocalistas Tropicais

The Lady in Red/Concerto para clarinete — Barry Morel & orq.

Time On My Hands/Dinah — Quinteto Hot Club de Franco

Dinorah/Cancion del mar — Carmen Cavallaro

Carinito/Pastora — Fernando Albuerne

Where or When/My Silent Love — Dick Haymes

Me lo contaram/No me interessa — Bob Toledo

Lullaby/Reverie — Mantovani & orq.

Lero Lero; Bem-te-vi atrevido/Apanhei-te Cavaquinho —

Ethel Smith

Malu estampa/Porque no has venido — Osvaldo Pugiere

TÓPICOS

Fernando Albuerne, "O Trovador Caribe" da Odeon, estará de novo entre nós no próximo dia 3 de maio. Albuerne cantará ao microfone da E-3 e numa de nossas "boites". * Com a desvalorização da libra, fala-se que a IEM vai reduzir consideravelmente o preço dos discos "Columbia", "Parlophone", "Decca" e "Brunswick" ingleses. Espera-se que a RCA Victor acompanhe a IEM neste gesto altamente simpático, baixando os preços de seus "His Master's Voice". * Linda Batista gravou na RCA dois novos sambas de Dennis Brean — o compositor que está fazendo furor em 50. São eles "Baiana no Harlem" e "Malandro em Paris". * Sensacionais modificações nas diretorias das grandes marcas americanas. A Columbia acaba de perder o incansável Marnie Sacks, atraído para a RCA Victor por uma vantajosíssima oferta. Além do veterano "manager" Sacks, a RCA capturou também o diretor musical da

Columbia, Hugo Winterhalter. Sabe-se ainda que varios artistas da etiqueta subsidiaria da CBS não reformarão seus atuais contratos. Ao contrario do que se previra, a RCA absolutamente não acabou com os seus "doughnuts" de 45 rpm e está fazendo atualmente na imprensa americana uma das mais espetaculares campanhas de publicidade para incrementar a venda de suas "rosquinhas". Enquanto isso, a Columbia faz o mesmo com seus "LP" de 7 polegadas, editando o que há de melhor em seu enorme catálogo. * Uma "boite" de São Paulo está disposta a contratar Benny Goodman e seu sexteto. Até o momento, não se sabe o resultado da proposta feita no "Rei do Swing". * A RCA Victor local continua a politica de reorganizar seu catálogo, que fora anulado quase totalmente, reeditando os itens mais procurados pelo público. Novidades, por enquanto, muito pouca coisa.

FIGURA 15: Exemplo das sub-colunas "Um Cartaz por Dia", "Novidades" e "Tópicos" em "O Globo nos Discos Populares" no jornal *O Globo*, 10 de abril de 1950, edição número 7341, p. 1. Crédito: reprodução

PEDRO RAIMUNDO — "Festa na fazenda"
(Partes I e II)

Aturar a sanfona de Pedro Raimundo em uma parte já é difícil, imaginem em duas... Um disco exclusivamente para os fãs da roça... e de Pedro Raimundo, (Continental 16190).

Valor artístico * Valor comercial **

FIGURA 17: O Globo nos Discos Populares, 12 de abril de 1950, p. 2

O sistema de estrelas adotado pelo crítico é possivelmente baseado no da revista estadunidense *Down Beat*, e nos parece especialmente interessante do ponto de vista analítico para nossa pesquisa. Essa proximidade com modelos internacionais revela um esforço deliberado de Cardoso para posicionar sua crítica como profissional, estabelecendo uma espécie de padrão técnico e estético facilmente reconhecível pelos leitores.

record reviews

Records are reviewed by Don DeMicheal, Gilbert M. Erskine, Leonard G. Feather, Ira Giller, Barbara Gardner, Richard B. Hadlock, Don Henahan, Bill Mathieu, Harvey Pekar, John A. Tynan, Pete Welding, John S. Wilson. Reviews are initialed by the writers.

Ratings are: ★ ★ ★ ★ excellent, ★ ★ ★ very good, ★ ★ good, ★ fair, ★ poor.

<p>Laurindo Almeida-Bud Shank</p> <p>BRAZILLIANCE—World Pacific 1412: <i>Atabaque; Amor Flamenco; Stairway to the Stars; Acerate Mas; Tera Seca; Speak Low; Inquietacao; Bau-Tou-Kee; Caruso; Tocata; Hazardous; Nana; Nectambolism; Blue Baito.</i> Personnel: Almeida, guitar; Shank, alto saxophone; Harry Bahasin, bass; Roy Harte, drums. Rating: ★ ★ ★ ★</p> <p>BRAZILLIANCE VOL. 2—World Pacific 1419: <i>Simpatico; Rio Rhapsody; Nocturno; Little Girl Blue; Choro in A; Mond Antigue; The Color of Her Hair; Lonely; I Didn't Know What Time It Was; Carioca Hills.</i> Personnel: Almeida, guitar; Shank, alto saxophone; Bute; Gary Pencoek, bass; Chuck Flores, drums. Rating: ★ ★ ★ ★ ½</p> <p>Barney Kessel</p> <p>BOSSA NOVA—Reprise 6049: <i>Love for Sale; A String of Pearls; They Can't Take That Away from Me; Summertime; You Came a Long Way from St. Louis; Muskrat Rumble; Heartaches; It Ain't Necessarily So; Juba; Sweet Georgia Brown; Tumbling Tumbleweeds; Bye Bye Blues.</i> Personnel: Kessel, guitar; other members of large orchestra unidentified. Rating: ★</p> <p>Herbie Mann</p> <p>RIGHT NOW—Atlantic 1384: <i>Right Now; Desafinado; Chullin; Jumpin' with Symphony Sid; Borquinho; Cool Heat; Carnival; Meditation; Free for All.</i> Personnel: Mann, various flutes; Hagood Hardy, vibraphone; Billy Bean, guitar; Bill Slater or Don Payne, bass; Carlos (Patato) Valdes, Willie Bobo, Willie Rodriguez, Johnny Pacheco, percussion. Rating: ★ ★ ★ ★</p> <p>Shorty Rogers</p> <p>BOSSA NOVA—Reprise 6050: <i>Lorito's Samba; No More Sadness; Melancholy Samba; One Note Samba; Sugar Loaf; Empashet's Samba; Love Is a Rose; Only You; Cry Your Sadness; Only One Love; Little Brown Boy.</i> Personnel: Rogers, flugelhorn; Bud Shank, reeds; Laurindo Almeida, guitar; Pete Jolly, piano; Emil Richards, vibraphone; others unidentified. Rating: ★ ★ ★ ★</p> <p>Sonny Rollins</p> <p>WHAT'S NEW?—RCA Victor 2572: <i>If Ever I Would Leave You; Jangosa; Bluesongo; The Night Has a Thousand Eyes; Brownskin Girl.</i> Personnel: Rollins, tenor saxophone; Jim Hall, guitar; Bob Cranshaw, bass; Ben Riley, drums; Candido, conga drum; Willie Rodriguez, Dennis Charles, Frank Charles, percussion; unidentified vocal chorus. Rating: ★ ★ ★ ★</p>	<p>Shorty Rogers</p> <p>BOSSA NOVA—Reprise 6050: <i>Lorito's Samba; No More Sadness; Melancholy Samba; One Note Samba; Sugar Loaf; Empashet's Samba; Love Is a Rose; Only You; Cry Your Sadness; Only One Love; Little Brown Boy.</i> Personnel: Rogers, flugelhorn; Bud Shank, reeds; Laurindo Almeida, guitar; Pete Jolly, piano; Emil Richards, vibraphone; others unidentified. Rating: ★ ★ ★ ★</p> <p>Sonny Rollins</p> <p>WHAT'S NEW?—RCA Victor 2572: <i>If Ever I Would Leave You; Jangosa; Bluesongo; The Night Has a Thousand Eyes; Brownskin Girl.</i> Personnel: Rollins, tenor saxophone; Jim Hall, guitar; Bob Cranshaw, bass; Ben Riley, drums; Candido, conga drum; Willie Rodriguez, Dennis Charles, Frank Charles, percussion; unidentified vocal chorus. Rating: ★ ★ ★ ★</p>
--	---

FIGURA 18: Sistema de estrelas utilizado na revista *Down Beat*, edição de 8/11/1962, página 24.⁵² Crédito: reprodução

⁵² Informações e prints obtidos no site: <https://www.worldradiohistory.com/index.htm> <acesso em 04/11/2024>

A diferença entre o sistema da *Downbeat* para o de Cardoso é que o crítico separa nota “artística” e nota “comercial”. Essa separação revela a maneira como o crítico pensava o mercado fonográfico da época: diferenciando a música entre arte e produto. Essa distinção, além de refletir as tensões entre estética e mercado que atravessavam o campo musical naquele contexto, evidencia uma tentativa do crítico de lidar com essas contradições a partir de um sistema próprio de avaliação. Ao adotar um modelo de julgamento padronizado, ele não apenas reforça sua autoridade como especialista, mas também nos permite, hoje, observar de forma mais concreta e sistemática como suas preferências estéticas eram organizadas e expressas – quais critérios ele valorizava, como os articulava e de que modo construía suas críticas.

Alguns dos critérios que aparecem com frequência em suas análises e nos dão pistas sobre o que ele compreendia como música “artística”, em contraposição àquilo que classificava como “comercial”, são: a fidelidade a certos modelos formais (especialmente no caso do jazz), o domínio técnico da execução (com ênfase em aspectos como afinação, fraseado e timbre), a adequação da interpretação à proposta do arranjo e, de modo mais geral, a vinculação a um repertório que já ocupava posições legítimas no campo da música popular — tanto nacional quanto estrangeira. Além destes, Cardoso sempre utiliza seu espaço para comentar e criticar a qualidade das gravações e a escolha das gravadoras em gravar certas músicas, álbuns e artistas em detrimento de outras, por exemplo:



FIGURA 19: O Globo nos Discos Populares, 28 de maio de 1951, p. 8

Entre os tipos de música que são perceptivelmente considerados como “comercial” e recebiam notas muito ruins quase que em sua totalidade, estão:

Indagam-nos alguns leitores porque não temos comentado música brasileira ultimamente. Simplesmente porque as marcas nacionais não tem editado outra coisa senão Carnaval. E não comentamos Carnaval, por apenas duas razões. Primeira: são mais de 3000 discos e não temos nem tempo nem espaço para analisarmos a todos. Segunda: a maioria destes discos enquadram-se num nível artístico baixíssimo e para comentar apenas uns cinco ou seis, preferimos não falar de nenhum. (O Globo, 4 de Janeiro de 1951, p. 7)

Uma semana depois, no dia 13, Cardoso escreveu:

O cronista põe e os leitores dispõem. Havíamos dito que, em virtude da grande quantidade de discos e o baixo nível artístico de muitos, não comentaríamos carnaval este ano. Entretanto, cartas e telegramas dos leitores de “O Globo nos Discos Populares”, solicitando a nossa opinião sobre as gravações carnavalescas, fazem-nos hoje voltar atrás. Aqui estamos, pois, de acordo com a vontade de nossos leitores para falar de Carnaval. (O Globo, 13 de Janeiro de 1951, p. 5)

Neste número então, Cardoso analisa 4 discos de carnaval: Gilberto Milfont, Linda Rodrigues, Francisco Carlos e Quarteto Copacabana:

Músicos	Gravações	VA Face A	VA Face B	VC	Resumo
Gilberto Milfont	Fica Comigo - Novo Luar	***		***	“Acertou em cheio novamente - Sua linguagem é típica, pura e encharcada de uma intensa nostalgia”
Linda Rodrigues	Batuqueiro novo - Vou partir	*	*	**	“A voz é bem fraquinha e está horrivelmente gravada”
Francisco Carlos	Cigana - Juras de amor	*	**	***	“Um dos campeões do carnaval passado - A primeira é marcha vulgarzinha, enquanto que o segundo é um samba bem interessante - Muito boa a gravação e a sonoridade da orquestra que o acompanha.”
Quarteto Copacabana	Foi ela - Meu desejo	*		*	“Uma marchinha inconsequente e um samba banalíssimo - Gravação péssima”

TABELA 4: discos de carnaval criticados por Sylvio Tullio Cardoso. (O Globo, 13/01/1951, p. 5)

Os discursos de Cardoso, especialmente com a escolha de termos como “pura” e “nostalgia” na crítica a Gilberto Milfont, alinham-se com as correntes nacionalistas dominantes nos anos 1950. Essa postura seria posteriormente matizada nas páginas da RMP três anos mais tarde, que já foi amplamente estudada por Wasserman (2002), Silva (2012) e Ribeiro Junior (2016), demonstrando um desejo de preservação de elementos considerados “genuínos” da cultura nacional, ao mesmo tempo que ignora a complexa rede de trocas culturais que já marcava a música popular brasileira desde sua origem. As qualidades valorizadas por Cardoso refletem uma idealização da música popular dos anos 1930, vista por

ele como “comercial” – ou “autêntica” – por não incorporar, em seu entendimento, influências estrangeiras.

Apesar desta idealização, Cardoso não pode ser considerado um crítico essencialmente purista. Como revela Castro (2016), havia um forte movimento de idolatria pelos grandes conjuntos vocais americanos no final dos anos 1940:

Além do arrebatamento pelos ídolos supremos — Sinatra, Kenton, Vaughan —, os deuses de todos os frequentadores da Murray eram os conjuntos vocais americanos. Os grupos mais queridos eram os Pastels, os Starlighters, os Modernaires (que começaram como um apêndice da orquestra de Glenn Miller e seguiram por conta própria, quando Miller tomou aquele avião), os Pied Pipers (que tinham feito muito bem em se desligar de Tommy Dorsey) e o Page Cavanaugh Trio. Eles eram ouvidos em contrição pelos jovens, que conseguiam identificar as mais finas firulas de harmonia naqueles 78s, embora o som fosse de amargar. (Castro, 2016, p. 22)

Cardoso, que frequentava a Lojas Murray, demonstra esta tendência, especialmente na lista dos melhores discos de 1949, onde quase todos os nomes de música americana, além de grande parte dos nomes de música brasileira, são cantores/as ou conjuntos vocais. Nessa mesma lista, representada no gráfico abaixo, Cardoso também “ranqueia” os principais nomes do jazz (além da música francesa e latino americana).

Colocação	Música Brasileira	Música Americana	Jazz	Música Francesa	Música Latino Americana
1	Dick Farney	Vaughn Monroe	Woody Herman	Charles Trenet	Gregorio Barrios
2	Antonio Rago	Perry Como	Les Brown	Lucienne Delyle	Gregorio Barrios
3	Carmelia Alves & Ivon Cury	Vic Damone	Harry James	Georges Ulmer	Albuerne
4	Nelson Gonçalves	Kay Kyser	Louis Armstrong All Stars	Lucienne Delyle	Elvira Rios
5	Lucio Alves	Starlighters	Tommy Dorsey	Yvon Curi	Gregorio Barrios
6	Dick Farney	Billy Eckstine	Charlie Parker	Leo Marjane	Gregorio Barrios
7	Os Cariocas	Mel Tormé	Metronome All Stars	Yves Montand	Pinchito y Pastor & Edura do Inda
8	Aracy de Almeida	Russ Morgan	Duke Ellington		Rosita Serrano
9	Lucio Alves	Perry Como			Albuerne
10	Quatro Azes e Um Coringa	Dick Haymes			Maria Alma
11		Dinah Shore			Gregorio Barrios
12		Doris Day & Buddy Clark			Albuerne

TABELA 5: Lista dos melhores discos de 1949 segundo Cardoso. *O Globo*, 29 de maio de 1950, p. 9

Os melhores discos de jazz demonstram a visão eclética de Cardoso. Ao listar artistas como Charlie Parker e a banda de 1949 da Metronome All-Stars – que reunia nomes ligados ao “jazz moderno” como Dizzy Gillespie, Miles Davis, Fats Navarro e Jay Jay Johnson – junto de Duke Ellington e Louis Armstrong, o crítico se distanciava das posições mais conservadoras ou tradicionalistas adotadas por outros críticos brasileiros da época, como Vinicius de Moraes, Lúcio Rangel, Sérgio Porto e Marcelo F. de Miranda, conforme Egg (2022, p. 15) e Junior (2016):

Portanto, não é gratuito o fato de Vinicius de Moraes, Lúcio Rangel, José Sanz, dentre outros aqui citados, não se propuserem a estudar a história do jazz depois da década de 1930 em seus artigos publicados em jornais e revistas da época e especialmente na Revista da Música Popular, pois para eles o jazz (dos anos 1950) estava em crise. (Junior, 2016, p. 89, parênteses nosso)

Em 1950, a lista de melhores do ano, em música americana:

Colocação	Título	Artista
1	My Foolish Heart	Billy Eckstine
2	Mona Lisa	King Cole & Frank Devol
3	Autumn Leaves	Ray Anthony
4	With a Song In My Heart	Doris Day & Harry James
5	I'm in the Mood for Love	Freddy Gardner
6	Mona Lisa & Terceiro Homem	Victor Young & Don Cherry
7	Thinking of You	Sarah Vaughan
8	I Wanna be Loved	Billy Eckstine
9	C'est Si Bon	Johnny Desmond
10	Basin Street Blues	Ella Fitzgerald
11	Blue Moon	Mel Tormé
12	Vagabond Shoes	Vic Domone
13	Count Every Star	Dick Haymes & Artie Shaw
14	Black Coffee	Ella Fitzgerald
15	Orange Colored Skies	King Cole & Stan Kenton

TABELA 6: “O Globo nos discos populares”, 28 de dezembro de 1950, p.13

Apesar de categorizar como “música americana”, nomes como Doris Day, Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald e Stan Kenton são hoje reconhecidos como parte central do cânone jazzístico. Da mesma maneira, músicas como *Autumn Leaves*, *I'm in the Mood for Love*,

Basin Street Blues e *Blue Moon* são atualmente consideradas *standards*⁵³ de jazz, tendo sido reinterpretadas por gerações de jazzistas em diversos contextos performáticos e discográficos.

A presença massiva desses nomes e repertórios em uma lista de popularidade publicada por um jornal diário no final de 1950 evidencia algumas tensões que atravessam o campo da música popular naquele momento. A categoria de “música americana” funcionava como um rótulo genérico que abarcava desde baladas românticas e trilhas sonoras até orquestras de dança e cantores/cantoras que mais tarde seriam integrados ao universo do jazz.

Essa ambivalência é visível, por exemplo, na presença de Billy Eckstine em duas posições da lista (*My Foolish Heart* e *I Wanna Be Loved*). Eckstine foi não apenas um importante cantor de baladas sentimentais, mas também um dos primeiros músicos afro-americanos a liderar uma big band que acolheu nomes centrais do bebop, como Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Dexter Gordon e Miles Davis. Sua figura pública circulava, portanto, entre diferentes esferas da música popular, transitando entre o jazz moderno e o mainstream da rádio norte-americana, algo que talvez ajude a explicar seu destaque na lista organizada por Cardoso.

O mesmo pode ser dito de nomes como Nat King Cole, que aparece duas vezes — uma em parceria com Frank DeVol (*Mona Lisa*) e outra com Stan Kenton (*Orange Colored Skies*). Cole foi pianista de jazz antes de se consolidar como um dos principais cantores de baladas da indústria fonográfica americana nos anos 1950. Seu êxito comercial não o excluiu do campo do jazz, mas, ao contrário, reforçou sua capacidade de articular prestígio artístico e sucesso popular.

Outro aspecto a destacar é o papel das canções. Muitas das faixas listadas pertencem ao chamado *Great American Songbook* — um repertório de canções que, originalmente compostas para musicais, filmes ou gravações comerciais, passaram a ser reinterpretadas por músicos de jazz, tornando-se, com o tempo, *standards*. A circulação dessas músicas na lista de melhores do ano em música americana e não jazz, portanto, indica que seu status de *standard* ainda estava em construção, e que sua legitimação futura se deu, em parte, pelo modo como elas foram absorvidas e resignificadas por determinados campos, incluindo a crítica especializada (no caso a estadunidense), os músicos de jazz e, posteriormente, a historiografia da música.

⁵³ Composição musical amplamente reconhecida e interpretada no universo do jazz, considerada parte essencial do repertório do gênero. Assim como obras de Bach, Beethoven ou Mozart são fundamentais para músicos eruditos, os standards — cerca de 200 a 300 canções — formam a base sobre a qual se desenvolve a prática do jazz, sendo consideradas imprescindíveis ao aprendizado, à improvisação e à performance dos intérpretes. (Gioia, 2012)

Por fim, a própria presença de musicistas como Ella Fitzgerald – com duas entradas na lista (*Basin Street Blues* e *Black Coffee*) – reforça a ideia de que a fronteira entre arte e entretenimento, ou entre autenticidade e comercialismo, era mais porosa do que alguns discursos críticos posteriormente sugeririam. Fitzgerald, que ao longo das décadas seguintes se tornaria um dos principais ícones do jazz vocal, aparece aqui associada a faixas que dialogam com o blues tradicional e com o repertório de *torch songs*⁵⁴, evidenciando uma amplitude estética que resistia a classificações tão rígidas.

Os melhores de 1950 em jazz, por sua vez, foram segundo Cardoso:

Colocação	Título	Artista
1	Early Autumn ⁵⁵	Woody Herman
2	Just Friends ⁵⁶	Charlie Parker
3	No Figs ⁵⁷	Metronome All Stars
4	Jolly Rogers ⁵⁸	Stan Kenton
5	Repetition ⁵⁹	Charlie Parker
6	Carnegie Horizons ⁶⁰	George Shearing
7	Limehouse Blues ⁶¹	Harry James
8	Double Talk ⁶²	Fats Navarro
9	Jeru ⁶³	Miles Davis
10	Maximum ⁶⁴	Max Roach

TABELA 7: “O Globo nos discos populares”, 28 de dezembro de 1950, p.13

Praticamente todos os nomes da lista acima tocam “jazz moderno” de alguma maneira. *Early Autumn* é uma composição do próprio Woody Herman, em andamento lento e com solos de Stan Getz e Terry Gibbs, Herman foi um clarinetista, saxofonista alto e líder de big-band ligado inicialmente ao *swing*⁶⁵ e que durante os anos 1940 e 1950 começou a tocar

⁵⁴ Popularizadas no jazz, essas canções são marcadas por interpretações emotivas e intensas, que expressam sofrimento amoroso ou perda romântica frequentemente associadas a grandes cantoras como Billie Holiday e Ella Fitzgerald.

⁵⁵ https://www.youtube.com/watch?v=lkVEvpBgp_I

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=9-YcCbjUt34>

⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=0he7AzUonsQ>

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=-jVIDXWsRgA>

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=jspZ4B1FFd4>

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=VDrJ2OeFWbU>

⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=dCOD9zTnuHc>

⁶² https://www.youtube.com/watch?v=2YL-6a_te0A

⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=RaFeYm6L3iw>

⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=jqAlINT-G3s>

⁶⁵ Um gênero dentro do jazz que ganhou destaque durante a década de 1930. Embora também esteja associado à febre das big bands de dança do mesmo período, não se limita a essa definição, já que a era do Swing também

*bebop*⁶⁶. Sua orquestra teve alguns dos grandes nomes do gênero como Zoot Sims, Stan Getz, Oscar Pettiford e Terry Gibbs.

Charlie Parker não precisa de introduções, é um dos principais nomes na criação do *bebop*. *Just Friends* faz parte do álbum lendário *Parker With Strings*, onde o saxofonista toca com uma seção de cordas que incluía, 1 oboé, 3 violinos, 1 viola, 1 violoncelo, 1 harpa, além de piano, baixo e bateria. Foi o álbum mais vendido de Parker enquanto ele era vivo e foi adicionado ao Hall da Fama do *Grammy* em 1988.

Metronome All Stars era a banda formada pela revista *Metronome*, que escolhia a cada ano os melhores músicos de jazz segundo a revista e os gravava. Em 1950 foi formada por Dizzy Gillespie, Kai Winding, Buddy DeFranco, Lee Konitz, Stan Getz, Serge Chaloff, Lennie Tristano, Billy Bauer, Eddie Safranski, Max Roach e Pete Rugolo. A música *No Figs*, selecionada por Cardoso, é um exemplo clássico de *bebop* com atenção especial aos solos, – como era comum com as gravações da Metronome All Stars – com improvisos de 16 compassos de saxofone alto (Lee Konitz), trombone (Kai Winding), clarinete (Buddy DeFranco), saxofone tenor (Stan Getz) e piano (Lennie Tristano).

Stan Kenton e sua orquestra também estavam ligados a um jazz “moderno” apesar de não se enquadrarem exatamente como um conjunto de *bebop*. Em *Jolly Rogers*, composta pelo trompetista da orquestra Shorty Rogers, a orquestra mostra sua potência com uma sonoridade próxima do que Cardoso chamaria de “jazz moderno” e com solos de trompete, saxofone e um *trade*⁶⁷ com bateria.

George Shearing foi um pianista britânico e cego, também ligado ao *bebop* e posteriormente ao *cool jazz*⁶⁸. Em *Carnegie Horizons*, Shearing está completamente alinhado

trouxe um foco maior na improvisação. Músicos importantes do Swing incluem Coleman Hawkins e Roy Eldridge, e os líderes de banda Benny Goodman, Glenn Miller e Fletcher Henderson, entre outros. (Davis, 2012, p. 341)

⁶⁶ “Termo usado para descrever um estilo específico que foi desenvolvido na década de 1940, frequentemente apresentava melodias complexas baseadas em estruturas harmônicas expandidas e improvisação técnica e rápida. Embora o Bebop aderisse às regras harmônicas e permanecesse tonal apesar do uso frequente de harmonias de passagem, grande parte da música criada durante a era do Bebop soava bastante frenética na época, em contraste com a natureza polida da música dos anos 1930. Músicos importantes do Bebop incluem Charlie Parker, Dizzy Gillespie e Bud Powell. O Bebop representou uma mudança significativa na improvisação do jazz e se tornou o estilo mais imitado e copiado dos anos 1950.” (Davis, 2012, p. 39, tradução nossa)

⁶⁷ “No vocabulário do jazz, *trade* significa que dois ou mais solistas improvisadores alternam a execução de *choruses* ou trechos menores de uma música, às vezes em aparente competição entre si.” (Davis, 2012, p. 351, tradução nossa)

⁶⁸ “Uma variação e reação ao estilo Bebop da década de 1940, o *Cool Jazz* foi uma tentativa de suavizar alguns dos aspectos mais ásperos do Bop. Frequentemente intercambiado com o termo *West Coast Jazz*, o *Cool Jazz* enfatizava os arranjos e geralmente apresentava dinâmicas e articulações mais suaves, utilizando menos extremos de registro. O álbum *Birth of the Cool*, de Miles Davis, é um exemplo frequentemente citado. Artistas

à corrente do *bebop*, com um quinteto de piano, baixo, bateria, guitarra e vibrafone, e uma gravação em andamento rápido e com solos virtuosos de guitarra (Chuck Wayne), vibrafone (Margie Hyams) e piano (Shearing).

Harry James é um dos nomes que diferencia da norma, mais ligado ao *swing* porém ainda influenciado pelo *bebop* de Charlie Parker e Dizzy Gillespie. O álbum de 1950 foi trilha sonora do filme “Young Man With a Horn”, incluindo a faixa “Limehouse Blues”, listada por Cardoso, que contém um longo e virtuoso solo de trompete de James.

Fats Navarro foi um dos trompetistas pioneiros do *bebop*, faleceu de tuberculose causada por vício em heroína, em julho de 1950 com 26 anos. A banda de Double Talk contém: saxofone alto, Ernie Henry; baixo, Curley Russell; bateria, Kenny Clarke; piano, Milton Jackson e trompete, Fats Navarro e Howard McGhee.

Miles Davis é um dos maiores nomes da história do jazz e atravessou os mais diversos sub-gêneros, desde o *bebop* até o *fusion*⁶⁹ e *free jazz*⁷⁰, mas em 1948 e 1949 Miles estava gravando o que se tornaria álbum lendário que inaugurou o *cool jazz*: “*Birth of the Cool*” e, em 1950, gravando as primeiras músicas do que seria conhecido como *hard bop*. A música *Jeru*, composta por Gerry Mulligan se tornaria parte do álbum *Birth Of the Cool* e contém sonoridade típica do *cool jazz*, com o noneto contrastando a melodia entre uníssonos e abertura das vozes, além de solos de trompete e saxofone.

Por fim, o baterista Max Roach, intimamente conectado à história do *bebop*, em um andamento frenético – em torno de 320 bpm – com solos de saxofone, trompete, piano e bateria e fraseado clássico do *bebop* na parte B e uma velocidade impressionante nas viradas

notáveis associados ao estilo *Cool Jazz* incluem Gerry Mulligan, Chet Baker e Lee Konitz.” (Davis, 2012, p. 80, tradução nossa)

⁶⁹ “Um estilo de jazz criado no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, no qual os músicos buscavam e combinavam uma variedade de fontes. O *Fusion* frequentemente utilizava instrumentos eletrônicos e, em muitos casos, era baseado em modos. Elementos do *Rhythm and Blues* (R&B) e da música *Funk* foram amplamente usados no *Fusion* inicial, assim como músicas de outros países, com destaque para o Brasil. Grupos influentes do *Fusion* incluíram *Return to Forever*, *Weather Report* e as bandas lideradas por Miles Davis no final da década de 1960.” (Davis, 2012, p. 128, tradução nossa)

⁷⁰ “Um estilo significativo de jazz desenvolvido nos anos 1950 por artistas como Ornette Coleman e Cecil Taylor. O *Free Jazz*, também conhecido como *Avant-Garde Jazz*, pode ser um estilo de composição/performance espontânea, ou ser tocado usando diferentes conjuntos de regras que ditam o que (ou quando) cada músico toca, ou pode ter todos os músicos tocando livremente a partir de material melódico escrito antes da apresentação.” (Davis, 2012, p. 125, tradução nossa)

de Roach. *Maximum* foi gravado pela *Blue Note*⁷¹ em Paris no final de 1949, e a banda foi composta por James Moody, Kenny Dorham, Tommy Porter, Al Haig e Max Roach

Reunindo os nomes presentes nas tabelas de melhores do jazz de 1949 e 1950, percebemos um equilíbrio: 6 músicos negros e 6 músicos brancos. Essa composição revela uma abordagem estética particular do crítico, que se diferencia, já naquele momento, de parte significativa da crítica especializada em jazz no Brasil da década de 1950 (Egg, 2022, p. 15, 25-26). No contexto internacional, Cardoso se distancia de críticos mais ortodoxos, como Hugues Panassié, que, por exemplo, em seu livro *Discographie critique des meilleurs disques de jazz* (Panassié, 1958) - composto por mais de 600 páginas e contendo críticas de Panassié a centenas de músicos - não cita nenhum dos nomes brancos da lista de melhores de 1949 e 1950 de Cardoso.

A questão racial é ocasionalmente comentada por Cardoso, mas acontece, até onde nossas pesquisas alcançaram, somente quando tratando de discos de músicos estadunidenses, como é o exemplo com o cantor negro Herb Jeffries:

Herb Jeffries é um grande intérprete, da mesma classe artística de Eckstine. A razão pela qual ainda não desfruta da popularidade que merece é a sabotagem, por parte da Columbia, na seleção de seu repertório. As melhores canções são sempre reservadas para Sinatra e Guy Mitchell, ficando Jeffries com que resta. Com esta política da Columbia, fruto provavelmente do velho preconceito racial (Jeffries é preto), ele nunca se libertará da condição de cantor de segunda linha. Dar-lhe-ão sempre "abacaxis" como "Manon" e "Wanderlust", materiais fraquíssimos com os quais ele não pode aparecer. Herb Jeffries é o exemplo perfeito do bom artista esmagado pelo mau repertório. Lamentável que isso aconteça e que, infelizmente, tenha que acontecer ainda por muito tempo enquanto na terra estadunidense o Versa coisas é grave o que é a linha de cor. Valor Artístico: Face A ** - Face B * - Comercial: A ** - B zero.⁷²

A percepção do crítico demonstra ao mesmo tempo uma proximidade com este assunto – que era muito presente entre os críticos de jazz norte-americanos – mas também um distanciamento com a questão racial no caso brasileiro. Diferente de críticos como John Hammond, que articulavam sua crítica musical a uma postura política explícita contra o racismo estrutural, ou de Hugues Panassié, cuja defesa do jazz tradicional se baseava, em parte, na valorização do que ele considerava a “autenticidade” da música negra

⁷¹ “Gravadora de jazz com sede em Nova York, criada por Alfred Lion e Max Margulis no final da década de 1930. A Blue Note rapidamente ganhou reputação por produzir alguns dos álbuns mais importantes do jazz. Entre os músicos que gravaram pelo selo estão John Coltrane, Herbie Hancock, Kenny Dorham, Sonny Clark e Horace Silver. De 1953 até o final dos anos 1960, a maioria dos lançamentos da Blue Note foi gravada pelo engenheiro de som Rudy Van Gelder, cuja engenharia era considerada tão importante e monumental quanto a própria música executada.” (Davis, 2012, p. 46, tradução nossa)

⁷² Sylvio Tullio Cardoso em “O Globo nos Discos Populares”, 26 de julho de 1951, p. 8.

norte-americana, Cardoso parece adotar uma abordagem mais estetizada, em que a raça é um elemento presente, mas raramente tematizado em termos críticos ou sociais.

Esse silêncio parcial pode ser compreendido, em parte, como consequência das especificidades do contexto brasileiro dos anos 1950, quando a ideia de democracia racial, a partir do livro “Casa-Grande e Senzala” de Gilberto Freyre e amplificada pela imprensa e pelas políticas culturais, se tornava hegemônica. Ao promover a imagem de um país onde não havia racismo, esse discurso buscava desmobilizar as análises mais profundas sobre as desigualdades no país, esvaziando o debate público sobre o racismo. Nesse sentido, a ausência de uma crítica mais contundente sobre raça na obra de Cardoso também pode ser entendida como um sintoma desse imaginário social brasileiro, no qual as questões raciais eram muitas vezes apagadas ou suavizadas no espaço público – inclusive na crítica musical.

3.2.1 As críticas de cantores e cantoras de jazz

As análises que Cardoso faz das interpretações vocais revelam critérios próprios e recorrentes aplicados à crítica de cantores e cantoras de jazz. Embora parte da crítica jazzística internacional da época frequentemente privilegiasse performances instrumentais - como é o caso de Hugues Panassié, cuja obra dedica maior ênfase aos instrumentistas do jazz tradicional -, as resenhas de Cardoso tem os cantores e as cantoras de jazz como um dos principais objetos de sua crítica de música internacional. Elementos como afinação, fraseado, controle vocal, timbre e capacidade interpretativa aparecem com destaque em seus textos, indicando a importância dada a estes artistas e tanto pelo crítico mas especialmente pelo público leitor da coluna.

Entre as cantoras que receberam críticas positivas de Cardoso estão Sarah Vaughan, acompanhada de orquestra, com nota 5:


<p>SARAH VAUGHAN — "Just Friends" "You Taught Me To Love Again"</p>  <p>Modelo perfeito do disco "cinco estrelas". Simplesmente grandiosa, a interpretação de Sarah Vaughan nestes dois "standards". Não sabemos o que mais elogiar: se a afinação perfeita, se o extraordinário controle vocal, a suavidade do seu timbre ou o seu fraseado inesperado. Uma grande artista; no gênero, a maior da música americana em todos os tempos. Parabéns à nossa Columbia por haver editado este seu maravilhoso disco, que deve ser seguido das suas outras duas também maravilhosas criações em 1950: "Come Rain Or Come Shine" e "Can't Get Out of This Mood", (Columbia nacional 30-1482). Sarah Vaughan Valor artístico: ***** — Comercial: **</p>	<p>Modelo perfeito do disco "cinco estrelas". Simplesmente grandiosa, a interpretação de Sarah Vaughan nestes dois "standards". Não sabemos o que mais elogiar: Se a afinação perfeita, se o extraordinário controle vocal, a suavidade do seu timbre ou o seu fraseado inesperado. Uma grande artista; no gênero, a maior da música americana em todos os tempos. Parabéns à nossa Columbia por haver editado este seu maravilhoso disco, que deve ser seguido das suas outras duas também maravilhosas canções em 1950: "Come Rain Or Come Sunshine" e "Can't Get Out of This Mood". (Columbia nacional 30-1482) Valor Artístico: ***** - Comercial: **</p>
--	---

FIGURA 20: Sylvio Tullio Cardoso em "O Globo nos Discos Populares", 14 de julho de 1951, p. 5. Crédito: reprodução⁷³. Material transcrito para auxiliar a leitura da fonte.

O comentário de Cardoso demonstra as características observadas por ele ao analisar cantores. Para ser uma obra prima, o crítico observa, na interpretação: "não sabemos o que mais elogiar: se a afinação perfeita, se o extraordinário controle vocal, a suavidade do seu timbre ou seu fraseado inesperado"⁷⁴.

Outro cantor que recebeu nota máxima foi Billy Eckstine, com a gravação de "I Apologize", que viria a ganhar o *Grammy Hall of Fame Award* em 1999. A música foi gravada em andamento lento e com a orquestra dando muito espaço para a voz de Eckstine demonstrar toda sua "riqueza de timbre, serenidade no fraseado, segurança e perfeição na emissão das notas", segundo Cardoso:

<p>BILLY ECKSTINE — "I Apologize" — "Be My Love"</p> <p>Extraordinária a interpretação de Mr. B no melódico "I Apologize". Uma maravilha de riqueza de timbre, serenidade no fraseado, segurança e perfeição na emissão das notas. Impressionante! Sarah Vaughan estava certíssima ao escolher este lado como o melhor</p> <p>já gravado por Eckstine. Acompanhamentos de Pete Rugolo na face A e de Russ Case no bonito "slow" de Sammy Cahn, "Be my Love". (MGM 9037). Valor artístico — Face A: ***** — B: **** — Comercial — A: ** B: ***</p>	<p>Extraordinária a interpretação do Mr. B no melódico "I Apologize", Uma maravilha de riqueza de timbre, serenidade no fraseado, segurança e perfeição na emissão das notas. Impressionante! Sarah Vaughan estava certíssima ao escolher este lado como o melhor já gravado por Eckstine. Acompanhamentos de Pete Rugolo na face A e de Russ Case no bonito "slow" de Sammy Cahn, "Be my Love". (MGM 9037). Valor Artístico - Face A: ***** - B: **** Comercial - A: ** - B: ***</p>
--	---

FIGURA 21: Sylvio Tullio Cardoso em "O Globo nos Discos Populares", 8 de maio de 1952, p. 10. Material transcrito para auxiliar a leitura da fonte.

⁷³ Ouça em: <https://www.youtube.com/watch?v=70eiPAom-Ng> <acesso em 15/03/2025>

⁷⁴ Comentário publicado em: "O Globo nos Discos Populares", 14 de julho de 1951, p. 5

Fats Waller, um dos maiores nomes do jazz dos anos 1930, cantor e pianista do que veio a ser conhecido como *harlem stride*⁷⁵, recebe nota máxima em LP lançado postumamente, mas somente na faixa gravada originalmente em 1935 “I’m Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter”:

FATS WALLER
"Treasury of Imortal Performances"

Finalmente, o esperado "Long Playing" de Waller, contendo oito de suas mais populares gravações na RCA, desde as mais antigas (You're not the Only Oyster in the stew, 1911), até às mais recentes (Jitterbug Waltz, 1912). Achamos que a escolha não foi de todo feliz, pelo menos artisticamente. Lados como "Sweet Pie", "Why Do I Lie to Myself About You" e "Sweet and Low", entre os mais representativos de Fats Waller, não deviam absolutamente faltar neste LP. As melhores faixas: o imortal "I'm Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter" e o belíssimo "slow" "Blue Turning Grey Over You". Perfeitamente substituíveis pelos três lados mencionados: "Swingin the Jingle Bells" e a versão de 12" de "Honeysuckle Rose". Completam a coletânea: "Darktown Strutters Ball" e "It's a Sin to Tell a Lie". Aguardamos uma seleção mais cuidadosa para o volume II da série e regozijamo-nos em ver transportada para o vinylite a música vibrante, exuberante de ritmo e "joie de vivre", do sempre lembrado cantor, compositor e pianista. (RCA Victor, Long Playing, WPT 8).

Valor artístico: "I'm Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter" ****
 "Darktown", "Oyster", "Blue Turning Grey" ***
 "Jitterbug Waltz", "It's a Sin" **
 "Honeysuckle Rose" e "Swingin the Jingle Bells" **

Comercial: **

Finalmente, o esperado "Long Playing" de Waller, contendo oito de suas mais populares gravações na RCA, desde as mais antigas (You're not the Only Oyster in the stew, 1926). Achamos que a escolha não foi de todo feliz, pelo menos artisticamente. Lados como "Sweet Pie", "Why Do I Lie to Myself About You" e "Sweet and Low", entre os mais representativos de Fats Waller, não deviam absolutamente faltar neste LP. As Melhores faixas: o imortal "I'm Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter" e o belíssimo "slow" "Blue Turning Grey Over You". Perfeitamente substituíveis pelos três lados mencionados: "Swingin the Jingle Bells" e a versão de 12" de "Honeysuckle Rose". Completam a coletânea: "Darktown Strutters Ball" e "It's a Sin to Tell a Lie". Aguardamos uma seleção mais cuidadosa para o volume II da série e regozijamo-nos em ver transportada para o vinylite a música vibrante, exuberante de ritmo e "joie de vivre", do sempre lembrado cantor, compositor e pianista. (RCA Victor, Long Playing, WPT8)

Valor Artístico: "I'm Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter" ****
 "Darktown", "Oyster", "Blue Turning Grey": ****
 "Jitterbug Waltz", "It's a Sin": ***
 "Honeysuckle Rose" e "Swingin the Jingle Bells": **
 Comercial: **

FIGURA 22: Cardoso em “O Globo nos Discos Populares”, 3 de novembro de 1951, p. 11.⁷⁶ Material transcrito para auxiliar a leitura da fonte.

Tratando de cantores, algumas das notas 4 dadas por Cardoso foram para os estadunidenses Bing Crosby (cantor e ator, superestrela da indústria do entretenimento estadunidense durante os anos 1940, influenciou Frank Sinatra), Frank Sinatra, Paul Weston (pianista, pai da “*mood music*”), e para os brasileiros Jorge Goulart (cantor carioca ligado ao samba), Luiz Gonzaga e o conjunto vocal cearense Vocalistas Tropicais (também ligado ao samba e a música regional).

⁷⁵ Foi uma maneira de tocar o piano misturando o estilo clássico do *ragtime* com técnicas de jazz que foram desenvolvidas no final dos anos 1920 e início dos 1930. Ouça: James P. Johnson, Willie "The Lion" Smith e Luckey Roberts.

⁷⁶ Ouça em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Okqw4Yyc6g> <acesso em 15/03/2025>

JORGE GOULART "São Paulo" – "Fim de estrada"	
<p><i>Inagavelmente Jorge Goulart é a maior revelação vocal da música popular brasileira no biênio 49-50. Jorge é dono de uma bela voz, clara, limpa e agradabilíssima. Seu timbre e entonação lembram insistentemente o Sílvio Caldas de há doze anos. Acrescentando o ciclo de exaltação às grandes cidades brasileiras, "S. Paulo" é um samba inflamado que Jorge vocaliza superbamente. Sua interpretação é vibrante, de uma grande força descritiva. Concorre bastante para sustentar o clima emocional a atuação da orquestra. O arranjo está bem vivo e executado com disposição. Na soberba samba-canção de Wilson Batista gravado no reverso, a voz de Jorge lembra ainda mais o Sílvio Caldas no apogeu de sua carreira. É impressionante a similaridade. Jorge repete aqui a "performance" da face A, cantando com magnífica expressão. Gravando material assim durante este ano, Jorge Goulart perfilar-se-á facilmente como o melhor cantor da nova geração – (Continental). Valor artístico **** Valor comercial ****</i></p>	<p>Inagavelmente Jorge Goulart é a maior revelação vocal da música popular brasileira no biênio 49-50. Jorge é dono de uma bela voz, clara, limpa e agradabilíssima. Seu timbre e entonação lembram insistentemente o Sílvio Caldas de há doze anos. Acrescentando o ciclo de exaltação às grandes cidades brasileiras, "S. Paulo" é um samba inflamado que Jorge vocaliza superbamente. Sua interpretação é vibrante, de uma grande força descritiva. Concorre bastante para sustentar o clima emocional a atuação da orquestra. O arranjo está bem vivo e executado com disposição. No soberbo samba-canção de Wilson Batista, gravado no reverso, a voz de Jorge lembra ainda mais Sílvio Caldas no apogeu de sua carreira. É impressionante a similaridade. Jorge repete aqui a "performance" da face A, cantando com magnífica expressão. Gravando material assim durante este ano, Jorge Goulart perfilar-se-á facilmente como o melhor cantor da nova geração - (Continental). Valor Artístico **** Valor Comercial ****</p>

AFIGURA 23: Sylvio Tullio em "O Globo nos Discos Populares", 31 de março de 1950, p. 3. Material transcrito para auxiliar a leitura da fonte.

3.2.2 As críticas das *Jazz Bands* e *Big Bands*

Foi na chamada *Golden Age* do jazz – entre os anos 1930 e 1940 – que as *Jazz Bands* e *Big Bands* se consolidaram como as principais formas de expressão musical na indústria do entretenimento norte-americana. Um dos principais marcos do início dessa era foi o sucesso da orquestra de Benny Goodman após sua apresentação no Palomar Ballroom em Los Angeles em 1935 – que viria a ser considerado o nascimento da *Swing Era* –. O *swing* rapidamente se tornou sinônimo de cultura jovem e popular, e as orquestras e bandas de Goodman, Count Basie, Duke Ellington e Tommy Dorsey, para citar alguns dos principais, passaram a dominar a crítica estadunidense, os programas de rádio e as turnês nacionais e internacionais. (Gioia, 2021, p. 160 - 172)

Segundo Gioia (2021, p. 305 - 306), durante os primeiros anos da década de 1950, as grandes orquestras de jazz enfrentavam um processo de transformação e declínio no campo jazzístico estadunidense. Após a "*Golden Age*" durante as décadas de 1930 e 1940 – tanto no entretenimento popular quanto na consolidação do jazz como linguagem artística –, esses grandes conjuntos passaram a conviver com desafios estruturais importantes: os custos elevados de manutenção de grupos numerosos, a retração do público de salões e casas de dança, as mudanças nos hábitos de consumo musical – com o estabelecimento da televisão e dos sistemas *high-fidelity* de som – e o crescimento de formatos menores como os trios, quartetos e quintetos. Ao mesmo tempo, as novas gerações de ouvintes e músicos, conectadas a movimentos culturais como o bebop e o cool jazz, passaram a associar as big bands a uma estética do passado, pouco alinhada com as demandas de renovação que circulavam entre os

círculos mais “modernos” do jazz norte-americano. Ainda assim, figuras como Stan Kenton, Woody Herman e Sun Ra mantinham orquestras ativas, explorando novos arranjos, formações e abordagens estilísticas, tentando conciliar tradição e inovação dentro do formato orquestral. (Gioia, 2021, p. 237 - 310)

No Brasil, no entanto, o ritmo dessas transformações ocorria de forma diferente. Como país periférico dentro do circuito fonográfico global e com uma indústria cultural relativamente pouco desenvolvida, o acesso às novidades musicais internacionais se dava de maneira desigual, muitas vezes defasada no tempo ou filtrada por mediações específicas. Nesse cenário, a crítica musical local operava com um grau distinto de atualização em relação aos debates estéticos em curso nos Estados Unidos. As críticas de Cardoso a seguir nos permitem observar de que maneira essas formações eram compreendidas e avaliadas na imprensa carioca de 1950 e 1951, a partir de um repertório crítico informado, mas atravessado por outras prioridades, temporalidades e sistemas de escuta.

Stan Kenton e sua orquestra estão entre as orquestras e bandas de jazz que receberam 5 estrelas por Cardoso dentro de nosso recorte:

Felicíssimo acoplo da Capitol nacional reunindo dois espetaculares lados da orquestra de Stan Kenton. "Peanut Vendor" é Kenton no que ele tem de melhor. A linorredoura página da música afro-cubana, escrita por Moysés Simon, recebeu de Kenton, através de um vigoroso arranjo de Pete Rugolo, um tratamento absolutamente inédito. Nunca uma orquestra americana executou uma peça afro cubana tão decisivamente. Esse "vendedor de amendoins" de Kenton é furiosamente afro: não dá dúvida que lá estão entre os instrumentos de percussão especialistas cubanos mexicanos ou porto-riquenhos. De outra maneira, nunca ele conseguiria obter aquele ritmo incessante, quase insuportável, das Maracas, claves, bongos, etc. Outro detalhe arrepiantemente moderno são as pontuações dos metais, atingindo dissonâncias que só mesmo os pistons e trombones kentonianos ousariam executar. Não acreditamos em Kenton quando executamos coisas vazias e pretensiosas como "Abstraction", "Sonambulism" e outras papagaiadas. Mas acreditamos, sim, e com fanatismo, quando nos deparamos com trabalhos como este "Peanut Vendor". Um monumento, formidável monumento em música moderna! Esplêndido, também, é "Peg O'My Heart", onde Kenton volta sorrateiramente ao "heat" do jazz... ...Assim, Kenton se redime totalmente de certos "equivocos musicais". O mínimo que este disco pode receber é nossa cotação máxima. (Cardoso, jornal *O Globo*, 5 de março de 1951, p. 6)⁷⁷

Stan Kenton (1911 - 1979) formou sua primeira orquestra em 1940, mas foi a partir de 1947 que a orquestra, só de músicos brancos, ganhou reconhecimento nacional nos EUA, se tornando a primeira orquestra de jazz a ter uma renda anual de 1 milhão de dólares em 1948 (Rout, 1968, p. 155). Durante os anos de 1947 e 1948, Kenton criou uma vertente chamada de *progressive jazz*, onde sua orquestra incorporou o cubano Jack Costanzo tocando bongos e o músico brasileiro Laurindo Almeida na guitarra:

⁷⁷ Ouça em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bajmk6vYkYs> <acesso em 15/03/2025>

Até então, todos os guitarristas da banda (principalmente Bob Ahern, que estava há muito tempo no grupo) atuavam estritamente como instrumentistas rítmicos, e Stan não tinha planos de mudar isso — até ouvir Laurindo Almeida. Recém-emigrado do Brasil e sem falar inglês, Laurindo falava um pouco de italiano, então Pete Rugolo atuou como intérprete, e lembrou, “Almeida se apresentou para nós, sentou-se e tocou, e ele era bom. Lembro dele tocando ‘Laura’ e algumas peças clássicas, e ele nos disse o quanto queria tocar com uma orquestra de jazz. Ele nos impressionou tanto que Stan o contratou na hora, e escrevemos músicas para destacá-lo com a banda.”

A influência latina foi reforçada pela adição permanente de Jack Costanzo nos bongôs. Costanzo não tinha dificuldades com o idioma; seu problema era que ele não lia partituras. Eddie Bert relata que, “quando ele entrou na banda, ele simplesmente fazia o que ouvia. Não havia partes escritas. Ele apenas tocava o que achava que se encaixava na situação. Ele tinha bom gosto, e acho que Rugolo percebeu o que Jack estava fazendo e passou a escrever as partes de bongô daquele jeito.” (Sparke, 2010, p. 64, tradução nossa⁷⁸)

É essa incorporação de elementos latino-americanos que Cardoso comenta e celebra em sua crítica. Com o declínio das big bands no começo da década de 1950, Stan Kenton e sua orquestra figuravam entre os poucos conjuntos remanescentes ligados ao swing que ainda mantinham espaço no mainstream. Para garantir sua relevância e viabilidade financeira em um cenário cada vez mais dominado por cantores como Frank Sinatra, Doris Day, Peggy Lee e Nat King Cole, as orquestras e big bands precisaram adotar diferentes estratégias de reinvenção. Entre elas, destacam-se a incorporação de elementos da música de concerto contemporânea, como as influências de Stravinsky, e a exploração de novos timbres e instrumentações associadas à chamada “sonoridade latina”.

A gravação de “*Peanut Vendor*”, analisada por Cardoso, ocorreu apenas uma semana após o influente concerto de Dizzy Gillespie com o conguista cubano Chano Pozo no Carnegie Hall, em setembro de 1947 (Gioia, 2021, p. 264). Essa proximidade temporal evidencia como a incorporação de ritmos e estruturas musicais afro-caribenhas ao jazz estava se consolidando naquele momento. Apesar disso, a crítica de Cardoso é publicada somente 4 anos depois da gravação original, o que evidencia não apenas o ritmo mais lento de circulação fonográfica no Brasil da época, como também revela a maneira com que o crítico buscava se atualizar em relação às transformações do jazz, mesmo com certo atraso em

⁷⁸ Until now all guitarists in the band (principally the long-serving Bob Ahern), had been strictly rhythm players, and Stan had no plans to change that, until he heard Laurindo Almeida. A recent emigre from Brazil who spoke no English, Laurindo did speak some Italian, so Pete Rugolo acted as interpreter, and recalled, “Almeida introduced himself to us and sat down and played, and he was good. I remember him playing ‘Laura’ and some classical pieces, and he told us how much he wanted to play with a jazz orchestra. He impressed us so much that Stan hired him on the spot, and we wrote music to feature him with the band.”

The Latin influence was reinforced by the permanent addition of Jack Costanzo on bongos. Costanzo had no language difficulties; his problem was he didn’t read music. Eddie Bert relates that “when he came on the band he did just what he heard. There were no parts. He just played what he thought would fit the situation. He had the taste, and I guess Rugolo picked up on what Jack was doing and wrote the bongo parts that way.” (Sparke, 2010, p. 64)

relação aos lançamentos nos Estados Unidos. Esse lapso entre o momento da gravação e sua crítica publicada em O Globo revela uma dinâmica comum do mercado fonográfico brasileiro nos anos 1950, em que os lançamentos internacionais demoravam meses – ou até anos – para chegar às prateleiras das lojas nacionais. A escolha de Cardoso por comentar esse disco específico, mesmo anos após sua gravação, indica que ele via ali uma relevância estética e histórica que justifica sua inclusão na coluna.

Por outro lado, ao dar nota máxima em sua crítica, o crítico alinhava-se, mesmo que com atraso, a essa tendência de renovação estilística, na qual clássicos da música cubana eram reconfigurados dentro de um arranjo jazzístico que dialogava simultaneamente com a tradição do *swing* e *bebop* e com a crescente influência das sonoridades afro-latinas e caribenhas na música norte-americana.

Também recebeu a rara nota máxima o clarinetista Artie Shaw e sua orquestra, que junto da orquestra de Benny Goodman, definiram o que seria o estilo *swing* orquestral durante o final dos anos 1930:



FIGURA 24: Sylvio Tullio Cardoso em "O Globo nos Discos Populares", 11 de agosto de 1952, p. 14. Crédito: reprodução⁷⁹

Entretanto, o melhor disco de música americana em 1952, segundo Cardoso, ficou com a *The Sauter-Finegan Orchestra*, tocando misturas de jazz com música indiana e música de concerto, com arranjos diferenciados e instrumentações inovadoras para conjuntos de música popular, nas faixas "Moonlight on The Ganges" e "April in Paris":

⁷⁹ Ouça em: https://www.youtube.com/watch?v=48cgFIT_M7c <acesso em 15/03/2025>

EDDIE SAUTER — BILL FINEGAN — "Moonlight on the Ganges" — "April in Paris"

Eddie Sauter e Bill Finegan, ex-arranjadores de Benny Goodman e Glenn Miller, respectivamente, são responsáveis por este disco extraordinário, o melhor do ano em música americana. Sauter e Finegan realizaram uma das mais fascinantes experiências no campo da música popular orquestral, usando uma instrumentação diferente (metais, palhetas, trompas, tuba, óboe, dois contrabaixos etc.) para obter matizes os mais originais em suas ousadas harmonias. Seja estranha introdução de "Moonlight on the Ganges", com o óboe em primeiro plano e um fundo sugerindo ritmos orientais, seja na bellissima passagem do vocal em câmara de eco em "April in Paris" ou seja ainda nas imponentes "ensembles", os dois jovens musicistas revelam um espírito criador absolutamente diferente. Provam da maneira mais inteligente que se pode usar uma instrumentação clássica em música popular sem a pretensão de um Stan Kenton, por exemplo. Um disco musicalmente riquíssimo. Recomendamo-lo com entusiasmo, especialmente aos nossos músicos e arranjadores modernos.

O SUCESSO DE HOJE

MEIO-DIA
(HIGH NOON)

Música de Dimitri Tiomkin. Versão de Augusto Mesquita. Gravada por Bob Nelson e os Carlocas (RCA Victor). Do filme "Matar ou Morrer".

Não me abandones, oh! querida,
 Não me abandones, amor
 Hoje uniremos nossas vidas
 Veni, por favor
 Com meu rival eu vou bater-me
 Em luta que é de vida ou morte,
 Seja o que for, o que me aguarda
 Eu serel forte, até à morte
 Eu mostrarei não ser covarde.
 O relógio finalmente
 Meio-dia vai bater
 É a hora de cumprir
 O meu dever.
 Enfrentar quem há de vir,

gem do vocal em câmara de eco em "April in Paris" ou seja ainda nas imponentes "ensembles", os dois jovens musicistas revelam um espírito criador absolutamente diferente. Provam da maneira mais inteligente que se pode usar uma instrumentação clássica em música popular sem a pretensão de um Stan Kenton, por exemplo. Um disco musicalmente riquíssimo. Recomendamo-lo com entusiasmo, especialmente aos nossos músicos e arranjadores modernos.

(RCA Victor 82-0943).

Valor artístico: *****
 — Comercial: **

FIGURA 25: Sylvio Tullio Cardoso em "O Globo nos Discos Populares", 26 de novembro de 1952, p. 2. Crédito: reprodução⁸⁰

A orquestra se destacava desde sua instrumentação, que fugia ao padrão das big bands da época. Enquanto a formação tradicional geralmente incluía cinco saxofones, quatro trompetes, quatro trombones, guitarra, piano, baixo e bateria, a Sauter-Finegan Orchestra adotava uma configuração distinta, incorporando cinco saxofones, três trompetes, três trombones, além de tuba, harpa, guitarra, piano, baixo, bateria e percussão, ampliando assim suas possibilidades sonoras e tímbricas.⁸¹

Por outro lado, vários discos de jazz receberam notas baixas pelos critérios de Sylvio Tullio. Mesmo nomes reconhecidos como Duke Ellington não escaparam, com a clássica gravação de "Singing in the rain" considerada "dissonante" e "pesada":

⁸⁰ Ouça em: <https://www.youtube.com/watch?v=WcXGtdpolFc> e https://www.youtube.com/watch?v=D8SGMpF_Buo <acesso em 15/03/2025>

⁸¹ Informação obtida em: <https://www.eddiesauter.org/sauter-finegan-the-band.html> <acesso em 22/03/2025>

**DUKE ELLINGTON — "Singin' in Rain"
"Don't Get aroud Much Anymore".**

É preciso ler com atenção na etiqueta o nome da orquestra, do contrario não se acredita que é a de Duke Ellington que executa este "Singin in the Rain". Palavra que eu nunca vi a grande banda negra tão mal representada na cera. "Singin in the Rain" nunca devia ter sido editado. A não ser o solo de Al Sears e aquele bom piston do final, é a orquestra de Ellington lam entavelmente irreconhecivel. Não há uma passagem orques-tral que o conjunto não execute pesada e dissonantemente. O ritmo é amarrado e a desarmo-nia instrumental, vergonhosa. Ainda bem que o reverseo disjar-ça um pouco a péssima impressão que me deixou o primeiro. Johnny Hodges está maravilhoso em sua dignidade quando expõe o tema de "Dan't Get Around Much Anymore", que Ellington grava agora pela terceira vez. Canta o cego Al Hibbler e o faz com grande personalidade. Hibbler tem uma ótima voz, sonora e bem negróide. Se vocês por acaso comprarem este disco, por favor ignorem a face A. — (Columbia 38464).

Valor artistico: Face A . Face B ... Valor comercial: ..



FIGURA 26: Crítica de Sylvio Tullio em 18 de março de 1950, edição número 7323, p. 4.

3.2.3 As críticas de jazz “moderno”

O chamado “jazz moderno” começa a partir dos anos 1940, com o surgimento do bebop e seus desdobramentos nos anos seguintes, como o cool jazz e o hard bop. Esses estilos rompiam com parte da linguagem do jazz tradicional e do swing, propondo novos caminhos de harmônicos, de improvisação e estrutura. Os principais nomes associados a esse período são Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Miles Davis, Max Roach, entre outros. No campo da crítica, essa virada estética gerou tensões e dividiu opiniões: enquanto críticos tradicionalistas como Hugues Panassié rejeitavam o bebop por considerá-lo inautêntico e distante das raízes afro-americanas do jazz, críticos como Leonard Feather e Charles Delaunay⁸² o defendiam como uma ampliação das possibilidades expressivas do gênero sem romper necessariamente com sua tradição.

No caso brasileiro, nos parece que, apesar de não estar completamente desconectado dos ideais de autenticidade e tradição defendidos por parte dos críticos de jazz na época, como Vinicius de Moraes e Lúcio Rangel – como explicitado no segundo capítulo da dissertação – Cardoso apresenta, em suas críticas, uma postura menos tradicionalista e mais alinhada ao grupo que reconhecia o bebop e suas vertentes como jazz. A análise das críticas de Cardoso a esse repertório moderno entre 1950 e 1952 nos permitirá observar como ele construiu sua posição frente a essa dualidade entre tradição e modernidade, articulando referências locais e internacionais no campo do jazz.

Diversos músicos de jazz “moderno” foram objetos da crítica de Cardoso. Ao saxofonista *Stan Getz* e seu conjunto *Bop Stars*, por exemplo, atribui nota 3 ao disco com “Five Brothers” e “Four and One Moore” e diz ser “um exemplo interessante do moderno “jazz”, mas nada de sensacional”⁸³.

Sobre o clássico do bebop “Scraple From the Apple”⁸⁴ composto por Charlie Parker em 1947 e gravado com o lendário quinteto de Parker com Miles Davis, Max Roach, Duke Jordan e Tommy Porter, Cardoso atribui nota 4 mas também não nos dá certeza de sua opinião:

⁸² Crítico francês, que fundou o *Hot Club de France* e a revista *Le Jazz Hot* junto de Panassié nos anos 1930 em Paris. Além disso, Delaunay fundou também o *Quintette du Hot Club de France*, primeiro conjunto do guitarrista Django Reinhardt. Delaunay tinha opiniões fortemente contrastantes de seu compatriota Panassié, abraçando o “jazz moderno” e seus representantes.

⁸³ Comentário publicado em: *O Globo*, número 7327, página 3, 23 de março de 1950

⁸⁴ Ouça em <https://www.youtube.com/watch?v=1GCuRj4eWSk> <acesso em 15/03/2025>

**CHARLIE PARKER — "Scrapple From the Apple"
"Don't Blame Me"**

Excelentes faces do quinteto de "Bird" Parker, com Miller Davis (piston), Max Roach (bateria), Duke Jordan (piano) e Tommy Potter (baixo). O incomparavel piston de Miles, o "jeau" resplandescete de Max, a perfeição de Jordan (na introdução de "Scrapple") e o genio de Parker, que tomba como uma ducha em "Don't Blame Me" — uma ducha que não sabemos se é fria, quente ou escocesa — nos trazem, com estes dois lados, grandes momentos do melhor jazz moderno. (Dial 102!).

Valor artistico: **** —
Comercial: A ** — B *

Meus dez discos favoritos
(Por Luiz Brunini)

EDITH PIAF: Adieu Mon Coeur —
ORLANDO SILVA: Lágrimas — EDITH
PIAF: Cousu de fil blanc — PAULO
FORTE: Granada — JACQUELINE
FRANCOIS: Bolesq — ISABRYNZA

FIGURA 27: "O Globo nos Discos Populares", 16 de agosto de 1951, p. 7

A própria escolha de Cardoso em criticar uma gravação feita originalmente em 1947 – quatro anos antes da publicação de sua crítica – revela elementos importantes sobre sua atuação e principalmente sobre a maneira que as gravações internacionais circulavam em um país periférico como o Brasil. Mais do que um atraso temporal, esse gesto demonstra sua atenção aos desdobramentos da modernização do jazz, mesmo quando os discos só se tornavam acessíveis ao público brasileiro anos depois. Suas colunas, portanto, não se limitavam à crítica de lançamentos recentes, funcionaram como uma espécie de atualização do cânone do jazz moderno para o público brasileiro, reafirmando seu papel como mediador entre o circuito internacional e o contexto local.

Um personagem que recebeu duras críticas de Cardoso, mas que também nos possibilitam compreender melhor as opiniões dele sobre jazz foi o saxofonista tenor Arnett Cobb:

<p>ARNET COBB – "I'm in the Mood for Love" – "Charmaine"</p> <p>Arnett Cobb, saxofonista-tenor da escola Ben Webster, executa razoavelmente os três chorus de "I'm in the Mood for Love", ostentando um timbre bem feio e algumas idéias interessantes. No "standard" do reverso, porém, Cobb toca no estilo do horroroso Eddie Davis. Nem a câmara de eco nem o acompanhamento deliberadamente retardado do baixo conseguem salvá-lo. (Columbia 30-1633). Valor artístico – Lado A: ** – B: zero – Comercial – A: ** – B: *</p>	<p>Arnet Cobb, saxofonista-tenor da escola Ben Webster, executa razoavelmente os três chorus de "I'm in the Mood for Love", ostentando um timbre bem feio e algumas idéias interessantes. No "standard" do reverso, porém, Cobb toca no estilo do horroroso Eddie Davis. Nem a câmara de eco nem o acompanhamento deliberadamente retardado do baixo conseguem salvá-lo. (Columbia 30-1633). Valor artístico - Lado A: ** - B: zero Comercial - A: ** - B: *</p>
--	--

FIGURA 28: "O Globo nos Discos Populares", 24 de setembro de 1952, p. 2. Material transcrito para auxiliar a leitura da fonte.

Eddie "Lockjaw" Davis, saxofonista tenor que Cardoso diz ter um "estilo horroroso", iniciou sua carreira atuando nas grandes orquestras lideradas por Cootie Williams, Lucky Millinder e Louis Armstrong, no começo dos anos 1940. Entre 1947 e 1952, Davis desempenhou um papel fundamental na cena do jazz nova-iorquino ao comandar as lendárias jam sessions no Minton's Playhouse, clube emblemático no desenvolvimento do bebop. Em 1952, ano que foi citado na crítica acima, começou a tocar também com a orquestra de Count Basie.

Gioia (2021) define bem o tipo de música que Basie fez a partir de 1952:

O trabalho de Count Basie após 1951 – as bandas do *New Testament*, como muitas as chamaram – representa quase a antítese do experimentalismo e das tendências pluralistas de Sun Ra e Stan Kenton. Embora Basie tenha preenchido suas bandas desse período com jovens talentos excepcionais, versados no idioma do bebop, o ethos dessa formação tardia compartilhava muitas semelhanças com seus diversos conjuntos da Kansas City e da era do swing. Basie, antigo ou moderno, fazia sua banda "swingar" com perfeição – alcançando aquela sensação confortável de *forward motion* que os músicos de jazz descrevem como "*in the pocket*." (Gioia, 2021, p. 319, tradução nossa⁸⁵)

"Lockjaw" foi um dos principais solistas de *bebop* do começo dos anos 1950, porém na crítica de Cardoso, não podemos perceber se ele o considera "horroroso" pelo fraseado ligado ao *bebop*, pelo timbre de seu saxofone, ou algum outro motivo.

Na gravação de "I'm in the Mood For Love"⁸⁶ (que recebeu duas estrelas), o timbre do saxofone é mais "aerado" e com menos potência, enquanto em "Charmaine" (recebeu zero

⁸⁵ Count Basie's post-1951 work - the New Testament bands, as many have called them - stands as almost the antithesis of Sun Ra's and Stan Kenton's experimentalism and pluralistic tendencies. Although Basie stocked his bands of this period with outstanding young talent versed in the bebop idiom, the ethos of this latter-day unit shared many similarities with his various Kansas City and Swing Era ensembles. Basie, old or new, would swing his band to perfection - achieving the comfortable sense of forward motion that jazz musicians describe as "in the pocket." (Gioia, 2021, p. 319)

⁸⁶ Ouça os dois lados em: <https://www.youtube.com/watch?v=7hAzH8DtSYY> <acesso em 15/03/2025>

estrelas) é mais “anasalado” e potente. As duas músicas foram gravadas em “bpm’s” muito próximos porém a primeira é tocada majoritariamente em quarteto (saxofone, piano, baixo e bateria), com entrada de outros instrumentos somente no final, enquanto “Charmaine” tem acompanhamento de outros instrumentos de sopro durante toda a gravação. Os solos de Cobb também tem temáticas um pouco diferentes, enquanto em “Im in the Mood for Love”, o saxofonista utiliza frases criando tensões maiores e atrasando a resolução⁸⁷ e trabalhando com mais cromatismos, enquanto em “Charmaine” o solo é mais “quadrado”, apesar de ainda se configurar como um solo de *bebop*, com cromatismos e arpejos conectando os acordes, ele utiliza resoluções mais comuns além da eventual escala “*blues*”⁸⁸.

Assim, a descrição destes solos nos permite concluir que os critérios de valoração adotados por Cardoso eram, muitas vezes, determinados por aspectos estilísticos e estéticos que nem sempre correspondiam a uma análise técnica ou formal consistente. A diferença entre as duas avaliações – duas estrelas para “I’m in the Mood for Love” e zero para “Charmaine” – sugere que especialmente o timbre e o estilo de improviso influenciavam a recepção do crítico. A aversão ao “estilo horroroso” de Lockjaw Davis poderia indicar tanto uma rejeição ao seu timbre particular quanto uma resistência às formas de articulação melódica e harmônica associadas ao *bebop* – o que não parece ser o caso, uma vez que o crítico comumente atribui boas notas a gravações do gênero. Porém, percebemos como essa tensão entre inovação e tradição aparece recorrentemente nas críticas de Cardoso, revelando uma escuta seletiva que valorizava certos modos de modernidade, ao mesmo tempo em que rejeitava outros – especialmente aqueles que fugiam de seu modelo bastante específico de “bom gosto”.

3.2.4 As críticas de jazz brasileiro ou música instrumental brasileira

Ao falarmos de jazz brasileiro, ou como Cardoso chamou, música instrumental brasileira, poucos nomes se destacam tanto quanto Laurindo Almeida no início da década de 1950. Nascido em Miracatu, São Paulo, em 1917, Almeida viveu em São Paulo e no Rio de Janeiro durante as décadas de 1920 e 1930. No Rio, consolidou-se como violonista, atuando em diversas rádios e colaborando com o arranjador e compositor Radamés Gnattali, de quem gravou várias composições. Em 1947, se mudou para Los Angeles, onde teve sua primeira

⁸⁷ Ouça minuto 1min20s até 1min40 do link acima.

⁸⁸ Ouça minuto 4min45s até 5min do link acima.

aparição no cinema, no filme *A Song Is Born*, com o grupo Samba Kings. Pouco depois, ingressou na orquestra de Stan Kenton, permanecendo nela até 1952 (Francischini, 2009, p. 13 - 43).

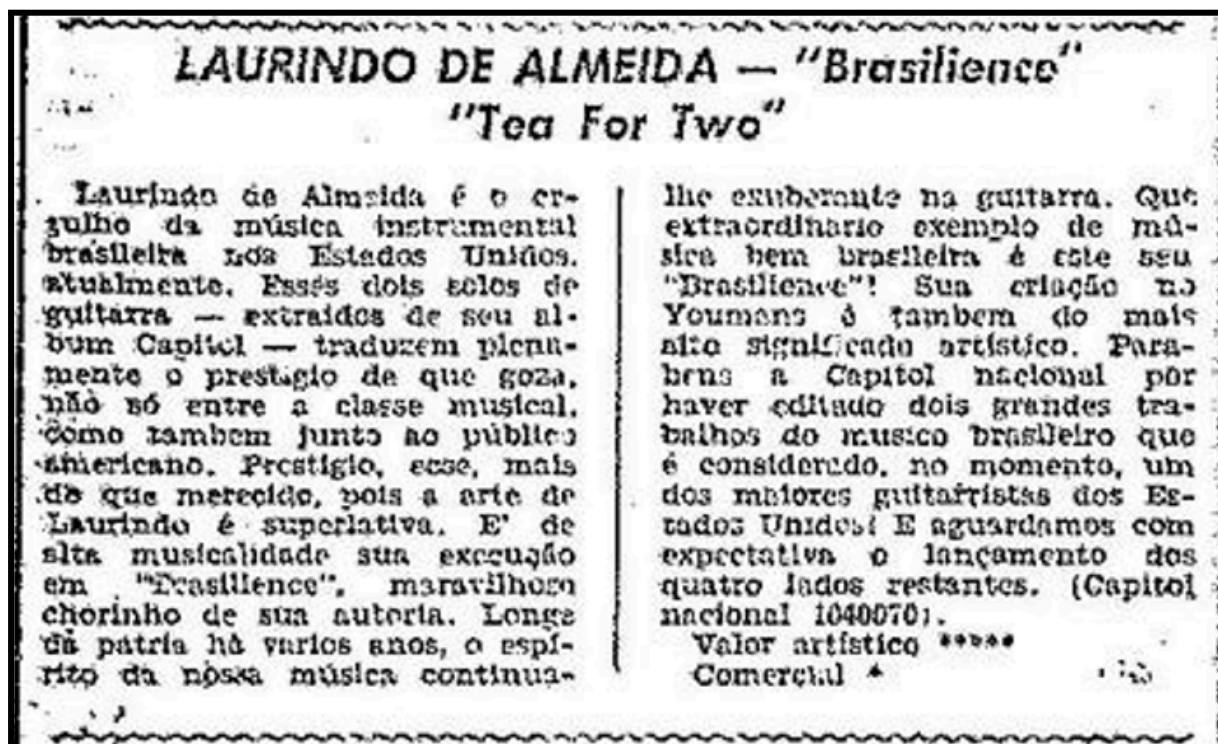


FIGURA 29: Sylvio Tullio Cardoso em “O Globo nos Discos Populares”, 10 de março de 1951, p. 9

Foi nesse contexto que Laurindo Almeida gravou o 78 rotações *Brasilliance* e *Tea for Two*, faixas que posteriormente integrariam o álbum *Brazilliance (feat. Bud Shank)*, lançado em 1953. Cardoso, ao analisar essas gravações, não guardou elogios e atribuiu nota máxima a ambas, evidenciando seu entusiasmo pelo sucesso de Almeida em um contexto internacional, e pelo seu estilo inovador que combinava elementos do violão brasileiro com o jazz.

A maneira como a produção de Laurindo Almeida e outros músicos de música instrumental brasileira foram categorizados ao longo do tempo refletem as transformações no próprio entendimento do jazz e de sua relação com a música brasileira. Sylvio Tullio Cardoso, ao analisar as gravações do violonista, referia-se a elas como “música instrumental brasileira”, um termo que, naquele contexto, buscava o distanciamento do jazz norte-americano e a aproximação de uma identidade brasileira idealizada. O próprio Almeida, posteriormente, passaria a utilizar a denominação “Sambajazz” para definir sua abordagem musical, evidenciando uma tentativa de combinar uma identidade brasileira e do jazz, utilizando uma nova nomenclatura que reconhecesse ambos campos musicais. Já em estudos mais recentes, como os de Ruiz (2023), há um movimento de reconhecimento dessa produção

utilizando um conceito de “jazz brasileiro” que amplia a ideia de jazz para além de sua origem norte-americana, incorporando interpretações locais e processos de hibridização. Corti (2015), neste contexto, por exemplo, nos mostra que o jazz não deve ser entendido como um gênero essencialmente estadunidense. Ele surgiu em um contexto portuário caribenho e combinou representações culturais do caribe com o contexto afro-diaspórico.

Para Cardoso, no entanto, jazz era um gênero exclusivamente estadunidense, produzido por músicos daquele país e enraizado em sua tradição cultural específica, com raras exceções concedidas a artistas estrangeiros que de alguma forma se inseriam na cena norte-americana. Essa visão purista e territorializada do jazz não era incomum entre os críticos da época, especialmente aqueles alinhados a perspectivas mais tradicionalistas – como John Hammond e Hughes Panassié – que viam o gênero como um fenômeno essencialmente ligado à cultura e à experiência afro-americana. Mesmo no caso de Laurindo Almeida, que já morava nos Estados Unidos há quatro anos, atuando como guitarrista na orquestra de Stan Kenton - uma das mais importantes do período - e gravando standards como *Tea For Two*, Cardoso ainda não considerava sua produção como jazz, mas sim como música instrumental brasileira.

Essa questão terminológica não se restringia a uma mera classificação de gêneros, mas envolvia disputas simbólicas e hierárquicas sobre pertencimento e autenticidade. Enquanto Almeida buscava transitar entre os dois universos e construir uma identidade híbrida para sua música, críticos como Cardoso (de maneira menos potente) faziam questão de diferenciar a música brasileira instrumental e o jazz, reforçando a noção de que tanto o gênero norte-americano quanto a música brasileira possuíam uma “essência” que não poderia ser reproduzida em outros contextos culturais.

OS COPACABANA — “Veludo” — “Granada”

Cem por cento no seu elemento, o nosso melhor conjunto instrumental brilha fulgurantemente no chorinho de Radamés e na canção de Agustín Lara, vertida num irresistível tempo de samba. Os uníssonos estão otimamente entrosados e os solos de Quincas (tenor), Wagner (trompete), Kuntz (clarinete) e Gagliardinho (trombone), executados com invejável “punch”. Não há dúvida, o melhor disco de música brasileira instrumental deste mês. (Slater 075).

Valor artístico: ****
Comercial: A ***
B ***

FIGURA 30: Sylvio Tullio Cardoso em “O Globo nos Discos Populares”, 23 de agosto de 1951, p. 7

Outro conjunto instrumental que recebeu elogios expressivos de Cardoso foi *Os Copacabana*. Fundado em 1947 pelo saxofonista Quincas e pelo clarinetista Kuntz, o grupo era formado ainda por Wagner (trompete), Gagliardi (trombone), Cid (bateria), Paul Kern (contrabaixo), Laerte (piano) e Popeye (pandeiro)⁸⁹. A formação instrumental combinava os moldes de uma jazz band tradicional — com metais, piano e contrabaixo — à presença de instrumentos de percussão brasileiros, como o pandeiro e a bateria adaptada ao estilo nacional. Essa mescla resultava em uma sonoridade que remetia tanto às orquestrações jazzísticas quanto às rodas de choro e aos conjuntos regionais cariocas.

Na crítica, Cardoso elogia as interpretações do choro “Veludo”, de Radamés Gnattali, e o samba “Granada”, de Agustín Lara. As notas positivas e o título de melhor disco de música brasileira instrumental do mês evidenciam o apreço de Cardoso por formações que conseguiam transitar entre sonoridades jazzísticas – com o que ele chama de “*punch*” dos solos – e os repertórios da música popular urbana brasileira, em uma linha que remete, ainda que indiretamente, à tradição de grupos como os Oito Batutas e outras formações híbridas do Rio de Janeiro de décadas anteriores.

Outro conjunto de música instrumental brasileira criticado por Cardoso foi a “Orquestra Copacabana”⁹⁰, que, segundo foi um dos principais conjuntos de estúdio da gravadora Odeon durante a década de 1930 no Rio de Janeiro, atuando tanto em gravações próprias quanto como acompanhamento de inúmeros cantores de música popular. Sua estreia

⁸⁹ Não encontramos os nomes completos.

⁹⁰ Informações obtidas em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/orquestra-copacabana/> <acesso em 20 de junho de 2025>

ocorreu em setembro de 1930, acompanhando Patrício Teixeira nos sambas “Pelo amor da mulata” e “Briga de namorados”. Nos anos seguintes, participou de gravações de sucesso com nomes como Francisco Alves, Mário Reis, Aracy Cortes, Vicente Celestino, Moreira da Silva, Carlos Galhardo e Noel Rosa. Entre 1930 e 1939, gravou 16 discos com 23 músicas e colaborou em 15 das 24 gravações da dupla Francisco Alves e Mário Reis no início da década de 1930.

ORQUESTRA COPACABANA — “Na baixa do Sapateiro” — “Misturado”

Tremendamente prejudicados por uma gravação paupérrima e uma massa deficiente, esses dois bons arranjos do maestro Gaya ainda poderão, mesmo assim, merecer as atenções dos entusiastas da música brasileira orquestral. O arranjo “Na Baixa do Sapateiro” é bem moderno e profeta dois bons solos do agradável clarinete de Zaccarias e piano de Fats Elpidio,

este, visivelmente influenciado por George Shearing e Al Haig. O reverso é um originalíssimo chorinho-bop, articulado desembarçadamente pelos rapazes. (Sinter 043).

Valor artístico:
 Face A **
 Face B ***

Comercial:
 Face A zero
 Face B *

FIGURA 31: Sylvio Tullio Cardoso em “O Globo nos Discos Populares”, 19 de abril de 1951, p. 2⁹¹

As notas baixas atribuídas por Cardoso nesse disco parecem se referir mais à qualidade da gravação e do LP como um todo do que aos arranjos de Lindolfo Gaya ou à atuação da orquestra, que, ao contrário, são bastante elogiados. A análise feita pelo crítico ressalta, por exemplo, a performance do pianista Fats Elpidio, comparado a nomes como George Shearing e Al Haig — o que revela, mais uma vez, o tipo de escuta formada por Cardoso e o lugar central que o jazz ocupava como referência estética em suas críticas. Ao comentar o reverso do disco, “Misturado”, Cardoso o chama de “chorinho-bop”, indicando a presença de elementos do *bebop* na melodia e no arranjo da música. A comparação não é isolada: em diversos momentos ele articula a música instrumental brasileira com o jazz,

⁹¹ Ouça os dois lados em:

<https://discografiabrasileira.com.br/disco/114857/sinter-00-00043> <acesso em 20 de junho de 2025>

mostrando como sua escuta está marcada por esse repertório e como utiliza o jazz como uma espécie de régua para pensar a sofisticação e autenticidade da música nacional.

ZACCARIAS & CONJ. - "Jezebel" - "Dance no Baião"

Esplêndida, a primeira versão instrumental de "Jezebel", executada em ritmo de bolero-mambo pelo ajustado conjunto de Zaccarias: Fats Elpidio (piano), Orlando (acordeon), Altamira Carrilho (flauta), ritmo e líder no clarinete. O arranjo, escrito pelo contrabaixista Bill, é original e moderno, a inquietação rítmica de música afro-americana está otimamente projetada, e a sonoridade coletiva, com perfeito "balance". Extremamente dançante também, o baião do reverso, cuja melodia é o tema "yidish" do qual Ziggy Elman extraiu o seu "And the Angels Sing". Gravação clara, som limpo e bom volume. — (RCA Victor n. B-0-0971).

O SUCESSO DE HOJE

LEVIANA

Bolero de Bororó. Gravação de Os Cariocas (RCA Victor),

A tua vaidade
De mulher leviana
Não diz a realidade
Teu coração engana,
Tu és deliriosa,
De natureza louca,
Tu finges amorosa

Valor artístico: ****
— Comercial — A: ***
— B: **

FIGURA 31: Sylvio Tullio Cardoso em "O Globo nos Discos Populares", 30 de julho de 1952, p. 13⁹²

Por fim, outro conjunto criticado por Cardoso foi o do regente, clarinetista e compositor Aristides Zaccarias, nascido em 1911 em Jaboticabal, São Paulo.⁹³ A formação do grupo reunia músicos de destaque da cena instrumental brasileira da época, como Fats Elpidio ao piano, Orlando Silveira no acordeon e Altamiro Carrilho na flauta. É especialmente interessante percebermos como Cardoso escreve positivamente sobre "Jezebel", tocada em ritmo latino bolero-mambo, com instrumentação brasileira e arranjo "moderno", o que aponta, novamente, para esta abertura estético do crítico, que não limitava suas análises na "pureza" das gravações e reconhecia inovações e combinações de diferentes contextos de música instrumental de maneira positiva.

⁹² Ouça os dois lados em:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/79314/jezebel> <acesso em 02/07/2025>

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/79318/dance-no-baiiao> <acesso em 02/07/2025>

⁹³ Informações obtidas em: <https://dicionariompb.com.br/artista/aristides-zaccarias/> <acesso em 02/07/2025>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez tendo sido apresentada a pesquisa, em seus diferentes ângulos de observação, é possível tecer algumas considerações a respeito dos resultados obtidos ao longo desta dissertação. A partir de uma retomada crítica dos três capítulos centrais, serão destacadas as principais contribuições, limitações e hipóteses que foram discutidas ao longo do trabalho. Em seguida, propomos algumas reflexões gerais sobre o trabalho como um todo, incluindo o lugar da crítica musical e os estudos acerca dela na historiografia da música popular brasileira, as especificidades do caso de Sylvio Tullio Cardoso e as possibilidades de desdobramento deste estudo em futuras pesquisas.

O primeiro capítulo foi importante para discutir o conceito de crítica musical e delimitar os contornos teóricos e metodológicos adotados ao longo desta dissertação. Ao traçar uma breve historiografia da crítica musical com base em textos seminais, como os de Maus et al. (2001) e Dingle et al. (2019), buscamos dar início a um trabalho que ainda carece de sistematização no Brasil: construir uma história da crítica musical em sentido amplo, articulando diferentes tradições e períodos, e, ao mesmo tempo, inserir o contexto brasileiro nos debates internacionais sobre o tema.

No segundo capítulo, a partir do levantamento bibliográfico realizado, percebemos um cenário de pesquisa ainda em desenvolvimento sobre a crítica musical no Brasil. Complementarmente, a predominância das dissertações de mestrado, que representam 70% dos trabalhos analisados contra 30% de teses de doutorado, também corrobora a ideia de ser uma área com muito espaço para pesquisas mais aprofundadas.

Além disso, a concentração das pesquisas no sudeste, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo, revela uma tendência geográfica no estudo da crítica musical brasileira, refletindo o papel histórico dessas cidades como centros acadêmicos do país. Essa concentração, apesar de esperada e compreensível, indica uma possível limitação na representação das críticas musicais de outras regiões, onde tradições e dinâmicas culturais diferentes também desempenham papéis importantes para os estudos sobre as músicas populares brasileiras.

O assunto mais comum em nosso levantamento de dados são as pesquisas sobre crítica musical que seguem uma linhagem do samba, como a Bossa Nova e a MPB. 16 das 30 dissertações e teses têm este viés. Dentro desta temática, o crítico mais citado e estudado é José Ramos Tinhorão, que é objeto central dos trabalhos de Bollos (2007), Lamarão (2008) e Ribeiro Junior (2018), além dos trabalhos de Wasserman (2002), Schoenherr (2005), Martins (2008), Cardoso (2011), Lamarão (2012), Silva (2017) e Amaral (2011) que utilizam críticas

publicadas pelo autor em suas dissertações ou teses. Percebemos também, 3 autores que trabalharam a *Revista da Música Popular (RMP)* como seu principal objeto de estudo, além de outros que utilizaram a revista de forma secundária. Silva (2012) e Wassermann (2002) abordam a *RMP* de maneira similar, tratando de questões como identidade nacional, folclorismo e modernismo, e como a revista contribuiu no estabelecimento das visões nacionalistas de modernistas como Mário de Andrade, por exemplo. Além de Ribeiro Júnior (2016), que trata do jazz na *RMP*.

Outro tema recorrente nas dissertações e teses da nossa revisão bibliográfica é a crítica da música de concerto e contemporânea, que corresponde a 17% dos trabalhos analisados, totalizando 5 pesquisas. Embora não estejam diretamente ligadas ao foco deste estudo, é relevante apresentá-las, pois oferecem contribuições importantes para a compreensão da profissão de crítico musical e do cenário da imprensa em diferentes períodos e contextos. Essas pesquisas frequentemente se concentram em figuras como o compositor Heitor Villa-Lobos e o crítico Mário de Andrade, cujas atuações foram amplamente debatidas. Além deles, nomes como Carlos Gomes e Alexandre Levy também são explorados, o que amplia a visão sobre o papel dos críticos na valorização e consolidação de obras de compositores brasileiros, assim como o desenvolvimento do mercado musical e as práticas jornalísticas relacionadas à crítica.

Os trabalhos de Cardoso (2016) e De Freitas (2011) são fundamentais para uma compreensão mais ampla do papel da imprensa, dos periódicos e dos críticos musicais na formação do gosto musical do público da época. O trabalho de Nogueira (2013) nos faz pensar sobre como a crítica musical tem se moldado em tempos de redes sociais e inteligência artificial. O que podemos perceber é que a crítica musical na era digital passou por uma transformação profunda, tanto em seus parâmetros quanto em seu papel na sociedade. Antes centralizada em veículos de comunicação impressa como jornais e revistas, a crítica tornou-se descentralizada com o advento de novas tecnologias. Plataformas como Facebook, Twitter, Youtube, blogs, entre outros, permitiram que não apenas críticos profissionais, mas também ouvintes e músicos compartilhassem suas opiniões sobre música de forma instantânea e acessível. Esse fenômeno ampliou o escopo da crítica, permitindo uma democratização sem precedentes, onde qualquer usuário pode opinar e influenciar o gosto musical de uma vasta audiência.

No entanto, essa descentralização trouxe desafios significativos. Enquanto antes os críticos especializados ofereciam análises consideradas profissionais (ainda que não seja regra), a era digital fomentou a proliferação de críticas fragmentadas e muitas vezes

descontextualizadas. O excesso de vozes e a rapidez com que as informações são disseminadas nas redes sociais criaram um ambiente de potencial superficialidade e volatilidade. Esse cenário dilui o valor da crítica tradicional, enfraquece o rigor analítico e expõe tanto ouvintes quanto músicos a um debate menos qualificado, muitas vezes mais pautado por tendências momentâneas do que por uma reflexão crítica sólida. Existem diversos críticos, porém, que conseguiram utilizar os meios digitais para escrever e falar sobre música de forma aprofundada para um público grande.⁹⁴

Por fim, observamos 5 trabalhos que têm o jazz como objeto principal de pesquisa. As pesquisas de Cesar (2022) e Ribeiro Junior (2016, 2018) nos ajudam a compreender melhor o cenário da crítica de jazz no Brasil nos anos 1950 e 1960, principalmente, e a dissertação de Amaral (2011) trabalha críticas sobre um festival específico em São Paulo. Apesar de ser um trabalho importante, o livro de Ribeiro Júnior (2016) é fruto de seu TCC e não se propõe a abordar com profundidade a crítica de jazz feita fora da *RMP* durante a década de 1950, e sua dissertação de 2018 se concentra principalmente nas críticas de Tinhorão e Tárík de Souza durante a década de 1960. A tese de César (2022), apesar de também estudar crítica musical, tem um enfoque maior em questões culturais e de raça, e suas análises sobre a crítica de jazz dos anos 1950 tem um número limitado de críticos, quase todos ligados à *RMP*.

A *RMP* se tornou objeto importante dos trabalhos que estudam crítica de jazz no Brasil por incluir uma seção dedicada ao Jazz, ocupando aproximadamente 15 páginas, em todos os seus números (com exceção de um dedicado inteiramente a uma homenagem a Carmen Miranda após seu falecimento). Esta seção é o foco principal do livro de Ribeiro Júnior (2016). Apesar de o Jazz parecer não se enquadrar nos objetivos principais da revista, há semelhanças temáticas, uma vez que os críticos que contribuíram para essa seção também o analisaram sob uma perspectiva folclorista e purista, considerando o Bebop (a principal vertente do Jazz nos anos 1950) como inautêntico. Para os críticos, assim como na música popular brasileira o “verdadeiro” jazz era o dos anos 1920 e 1930, citando músicos como Jelly Roll Morton, Louis Armstrong, Buddy Bolden, Lester Young, King Oliver, entre outros, como os grandes músicos do gênero. (Egg, 2022, p. 12 a 26)

O mapeamento realizado busca oferecer uma visão abrangente das tendências e lacunas presentes nos estudos sobre crítica musical no Brasil. Observa-se que as décadas de 1960 e 1970, com foco predominante na Bossa Nova e na MPB, dominam amplamente a

⁹⁴ Alguns exemplos que conhecemos são: Ted Gioia, Adam Neely, Rick Beato, o podcast You'll Hear It, e o brasileiro Discoteca Básica Podcast.

produção acadêmica. No entanto, existem também pesquisas que se voltam para gêneros menos estudados, como o jazz, o brega e o tecnobrega.

Especialmente para a nossa dissertação, a carência de estudos sobre a crítica e os críticos de jazz na década de 1950, destaca a importância deste trabalho. Estabelecer uma base de dados ampliada e realizar uma análise detalhada das críticas publicadas em periódicos da época para além dos textos da RMP serão passos fundamentais para identificarmos as diferentes vozes do debate crítico e entendermos suas influências sobre a música popular e a imprensa brasileira.

Esse aprofundamento é ainda mais relevante ao considerarmos o contexto sociopolítico do final do governo Vargas e início do governo Kubitschek, marcado pela expansão da industrialização e pela ampliação do acesso à educação. Esse ambiente impulsionou o desenvolvimento de uma crítica musical especializada, refletindo uma nova posição para a crítica dentro do cenário cultural brasileiro.

Por fim, destacamos a relevância de ferramentas como a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e os acervos dos jornais — como o do *O Globo*, utilizado neste trabalho — para a ampliação das pesquisas sobre crítica musical no Brasil. Esses acervos oferecem acesso a milhares de periódicos online, com recursos de busca avançada que facilitam o trabalho dos pesquisadores e ampliam o alcance às fontes históricas. No entanto, a plataforma de *O Globo* apresenta limitações tecnológicas significativas, que impossibilitaram o uso de buscas automatizadas nesta pesquisa. Por isso, foi necessário realizar o levantamento manualmente, edição por edição do jornal. Esse processo, embora tenha demandado um tempo consideravelmente maior, permitiu uma leitura mais atenta e aprofundada das edições, proporcionando um olhar mais contextualizado sobre o periódico como um todo e garantindo, até certo ponto, que todas as colunas do recorte estabelecido fossem de fato catalogadas.

As análises propostas no terceiro capítulo buscam contribuir para a compreensão da crítica de jazz dos anos 1950 no Brasil como um campo autônomo, mas intimamente conectado, nos moldes do pensamento de Pierre Bourdieu. Nesse sentido, entende-se que os críticos musicais não apenas avaliavam discos e performances, mas participavam da construção simbólica e hierárquica do campo da música popular brasileira. Ao produzirem discursos sobre autenticidade, inovação e tradição, esses agentes buscavam acumular capital cultural e simbólico, legitimando suas posições dentro do campo e estabelecendo critérios de valoração musical que influenciavam tanto a recepção da música pelo público quanto às trajetórias dos músicos criticados. A disputa por autoridade no julgamento da música não era apenas uma questão estética, mas refletia dinâmicas sociais e de poder mais amplas,

evidenciando como a crítica de jazz nos anos 1950 no Brasil se inseria em um contexto de redefinição dos lugares ocupados pelos críticos musicais em um mercado fonográfico emergente.

Observamos assim como sua crítica se aproxima do conceito discutido por Moore (2002) que trabalha a “autenticidade” como uma ferramenta de autenticação. Ou seja, para o autor, a autenticidade não é uma qualidade essencial que reside nas obras, mas um efeito discursivo produzido em contextos específicos, por meio de agentes – como os críticos – que validam ou invalidam determinadas práticas musicais. A autenticidade, nesse sentido, é menos uma propriedade objetiva da música e mais um regime de autorização simbólica, dependente das posições que os agentes ocupam e dos códigos de legitimidade que circulam naquele espaço social. (Moore, 2002, p. 220, 221)

Em Cardoso, esse processo é visível tanto nas notas quanto nos textos de suas críticas. As escolhas do que criticar – e o que não criticar –, os repertórios que são reiteradamente valorizados, e as rejeições sistemáticas a determinados estilos revelam uma crítica que não atua apenas como mediação entre público e a indústria, mas também como instrumento de legitimação ou deslegitimação. Trata-se de uma espaço que pretende organizar, filtrar e hierarquizar, buscando contribuir para a construção de cânones e para a definição do que valia a pena se escutar naquele contexto.

Ao mesmo tempo, percebemos como Cardoso construiu sua autoridade crítica a partir de uma noção bastante específica de “boa música”, alinhada a valores estéticos que se aproximavam do contexto atualmente categorizado como longo modernismo (Napolitano, 2014; Ruiz, 2021) e de uma escuta educada nos pensamentos dos críticos norte-americanos e franceses (Panassié e Hammond, por exemplo), que pretendiam ressignificar o jazz como uma forma de arte “superior” equiparada a música de concerto. Essa inclinação se manifesta não apenas na seleção dos discos comentados, mas também em sua relutância em tratar com regularidade gêneros como o samba de morro ou o samba-enredo, frequentemente associados a outras camadas sociais e outros tipos de escuta. Tal escolha aponta para uma forma de filtragem estética que, mesmo não sendo explicitamente normatizada, opera por exclusão e legitimação seletiva, reproduzindo modelos que, embora aplicados localmente no contexto deste capítulo, carregam traços da crítica internacional, corroborando também com a hipótese colocada na introdução a partir de Maus (2001) onde a crítica musical, apesar de internacionalmente conectada, depende de uma série de fatores histórica e geograficamente específicos. Nesse sentido, investigar a crítica de Cardoso nos permite não apenas compreender um estilo individual de crítica, mas também conectar com um contexto mais

amplo entre os modelos de crítica musical “moderna” em contextos nacionais e internacionais e suas reconfigurações no Brasil dos anos 1950, especialmente na coluna “O Globo nos Discos Populares”.

A atuação de Sylvio Tullio Cardoso entre 1950 e 1952 deve ser entendida nesse contexto. A análise de suas críticas se torna importante para observarmos as negociações simbólicas e culturais que marcaram a primeira metade dos anos 1950, especialmente em relação à música popular comercial: o baião, o samba, o choro e, principalmente, o jazz. Ao discutir quase diariamente, em um dos maiores jornais do país, música popular em sua coluna, Cardoso desempenhou um papel importante nos debates sobre autenticidade, raça, “americanização”, entre outros, trabalhando como mediador entre artistas, público e a indústria de discos. Além disso, suas análises conectam-se e, de certa forma, precedem os folcloristas que formariam a Revista da Música Popular em 1954, reforçando os debates correntes sobre a importância do período na definição da por eles chamada “era de ouro” da música popular brasileira.

Por outro lado, no contexto específico do jazz, diferente de críticos internacionais como John Hammond, Leonard Feather e Hugues Panassié, que testemunharam e muitas vezes até participaram ativamente do desenvolvimento da carreira de músicos para além da crítica por eles publicada, críticos brasileiros como Cardoso não tinham contato direto com os músicos europeus e norte-americanos que analisaram. Essa falta de proximidade impôs barreiras que tornaram o contexto local e as tradições musicais dos próprios críticos brasileiros elementos adicionais a serem explorados nas suas interpretações e análises críticas. Concomitantemente, percebemos a proximidade de Cardoso com músicos nacionais.

Nesta tentativa de compilar o máximo de informações sobre Sylvio Tullio Cardoso, buscamos não apenas observar suas críticas no jornal *O Globo*, mas inseri-lo em um contexto mais amplo — tanto nacional quanto internacional — considerando as redes culturais das quais participou, os modelos de crítica que mobilizou e os espaços que ocupou no campo musical da época. Sua atuação como crítico não se limita à publicação de textos em jornais: ela se articula com um conjunto mais amplo de práticas e relações que envolvem músicos, jornalistas, fãs e instituições culturais. Procuramos, assim, compreender as conexões que estabeleceu ao longo da vida com figuras centrais da crítica e da música popular, especialmente no ambiente da zona sul carioca, onde viveu e atuou. Ao considerar sua trajetória nos primeiros anos da década de 1950, a dissertação buscou entender não apenas os sentidos atribuídos às músicas por ele comentadas, mas também as condições históricas, sociais e culturais que possibilitaram sua escuta, sua escrita e sua circulação — contribuindo,

assim, para a construção de uma historiografia da crítica musical brasileira no período, atenta aos critérios de legitimação que organizavam o gosto, o prestígio e o reconhecimento no campo musical urbano daquele momento.

Essa busca, a nosso ver, foi parcialmente alcançada. Embora tenhamos identificado algumas informações relevantes sobre as conexões de Cardoso para além de suas críticas publicadas, ainda não consideramos que elas sejam suficientes para traçar esses diálogos de maneira mais profunda e convincente. Pesquisas futuras — especialmente sobre o prêmio dos Discos de Ouro, organizado por Cardoso, e sua participação na comitiva brasileira do concerto de Bossa Nova no Carnegie Hall, em 1962, além da sua atuação em periódicos internacionais — podem oferecer informações importantes para aprofundar o entendimento sobre suas articulações com músicos brasileiros, assim como sobre seu papel na mediação entre diferentes esferas do campo musical da época.

REFERÊNCIAS

- BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.
- BERGOLD, Rogério de Brito. *Aramis Millarch e a criação da Associação dos Pesquisadores em Música Popular Brasileira como instituição da esfera pública – identidade, gosto e consumo na crítica de música brasileira popular em O Estado do Paraná entre 1965 e 1976*. 187f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais Aplicadas). UEPG, 2019.
- BOLLOS, Liliana Harb. *Um exame da recepção da Bossa Nova pela crítica jornalística: renovação na música popular sob o olhar da crítica*. São Paulo. 282 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). PUC-SP, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, Pierre; ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
- CARDOSO, Everton Terres. *O suplemento cultural como rede de relações: Os intelectuais no Caderno de Sábado do jornal Correio do Povo (Porto Alegre, 1967-1981)*. 255f. Tese de Doutorado. Pós-Graduação em Comunicação e Informação/UFRGS, 2016.
- CARDOSO, Sílvia Oliveira. *Eu não sou lixo: Música “brega”, indústria fonográfica e crítica musical no Brasil dos anos 1970*. 133f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Pós-Graduação em Comunicação/Universidade Federal Fluminense, 2011.
- CARDOSO, Sylvio Tullio. *Dicionário Biográfico de Música Popular*. Rio de Janeiro: Emp. Gráfica Ouvridor, 1965.
- CAVALHEIRO FILHO, Roberto Dante. *A música na pauta jornalística d’”O Estado de S. Paulo”*: 1947 - 1968. São Paulo. 292f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes). USP, 1996.
- CESAR, Rafael do Nascimento. *Swing dos trópicos: arranjos transnacionais na música popular*. Campinas. 317 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) Unicamp, 2022.

- COLEÇÃO. *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte / Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.
- CORTI, Berenice. *Jazz Argentino, la música “negra” del país “blanco”*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones, 2015.
- Davis, John S. *Historical Dictionary of Jazz*. Plymouth, United Kingdom: The Scarecrow Press, 2012.
- DE BARROS, Lydia Gomes. *Tecnobrega: a legitimação de um estilo musical estigmatizado no contexto do novo paradigma da crítica musical*. 268f. Tese (Doutorado em Comunicação). PPG-COM/UFPE, 2011.
- DEREVECKI, Daniel Dal Ponte. “*Chico Buarque: a canção de quem venceu*” – a construção de um artista pelo olhar do *Jornal do Brasil* em tempos de repressão (1965-1968). 154f. Dissertação (Mestrado em Música). PPGMUS/UNESPAR, 2021.
- EAGLETON, Terry. *The Function of Criticism*. London: Verso Books, 2005
- EGG, André. Modernismo e defesa do jazz em textos na imprensa em 1927 e 1928. In: XXXIII Congresso da ANPPOM, 33, 2023, São João del-rei. *Anais...* Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1782/public/1782-7634-1-PB.pdf <Acesso em: 03/07/2024>.
- EGG, Caio Felipe. “O crítico argentino Nestor Oderigo e o jazz na Revista da Música Popular”. In: *Anais* do VI Encontro Anual de Iniciação Científica da UNESPAR, 2020. p. 1368-1376.
- EGG, Caio Felipe. *Jorge Guinle - crítico de jazz e mediador cultural (décadas de 1940 e 1950)*. 42f. Monografia de Graduação (Bacharelado em Música Popular) - Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2022.
- EPPERSON, Bruce. *More important than the music: A history of jazz discography*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.
- FONSECA, Letícia Pedruce. *A Construção visual do Jornal do Brasil na primeira metade do século XX*. 214p. Dissertação de Mestrado (Departamento de Artes e Design) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008.

- FRANCISCHINI, Alexandre. *Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- GARCIA, Tânia da Costa. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50”. *ArtCultura*, v. 12, n. 20, jan-jun 2010, p. 7-22.
- GARSON, Marcelo. Roberto Carlos como mediador cultural: música jovem, TV e rádio. *Tempo Social*, São Paulo, Brasil, v. 32, n. 2, p. 101–122, 2020. DOI: [10.11606/0103-2070.ts.2020.168418](https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2020.168418). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/168418>. Acesso em: 12 maio. 2025.
- GENNARI, John. *Blowin’ hot and cool: jazz and its critics*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006. 495p.
- GIOIA, Ted. *The jazz standards: a guide to the repertoire*. New York, USA: Oxford University Press, 2012.
- GIOIA, Ted. *The History Of Jazz*. New York, USA: Oxford University Press, 2021.
- GILLER, Marília. *O Jazz no Paraná entre 1920 E 1940: um estudo da obra O Sabiá, fox trot shimmy de José da Cruz*. 213f. Dissertação de Mestrado, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2013
- GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo: edUSP, 2004.
- GOLDBERG, Luiz Guilherme; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick. *Transcrições guanabarinhas: antologia crítica*. Porto Alegre, RS : LiquidBook, 2019.
- GUINLE, Jorge. *Jazz Panorama*, Rio de Janeiro: Editora Agir, 1953.
- INACIO, Denise Scandarolli. *Ópera e representação histórica na obra de Carlos Gomes*. 284f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP, 2008
- KUBIK, Gerhard. *Jazz Transatlantic, Volume 1: the African undercurrent in twentieth-century jazz culture*. Jackson: University Press of Mississippi, 2017. 457p.

- PANASSIÉ, Hugues. *Discographie critique des meilleurs disques de jazz*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1958.
- LAMARÃO, Luisa Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda: Mediações culturais na MPB (1968-1982)*. 270f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia/UFF, 2012
- LEITÃO, Robson dos Santos. *Heitor Villa-Lobos: da antropofagia às narrativas de Alejo Carpentier e Mário de Andrade*. 158f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura). Instituto de Letras/Universidade Federal Fluminense, 2017.
- LIMA, Thiago Pimentel Barbosa. *THE SOUND OF PERSEVERANCE: Práticas contemporâneas da crítica musical sob a perspectiva do heavy metal*. 139f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFPE, 2019.
- LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. *Suplemento literário de "O Estado de S. Paulo" (1956 a 1974)*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). ECA/USP, 2002.
- LUCA, Tânia Regina de. “Fontes impressas. História dos, nos e por meio dos periódicos”. In PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111–153.
- MARINO, Ian Kisil; de Moraes, José Geraldo Vinci. *Notas historiográficas sobre a obra de Ary Vasconcelos*:
<https://www.memoriadamusica.com.br/index.php/textos-e-audios/artigos/notas-historiograficas-sobre-a-obra-de-ary-vasconcelos-ian-kisil-marino-e-jose-geraldo-vinci-de-moraes-original-2014/>, 2014.
- MARQUES, Renata Letícia. *O trabalho de Lúcio Rangel na imprensa: os textos para a revista Manchete (1953-1957)*. 86f. Dissertação (Mestrado em Música). PPGMUS/UNESPAR, 2023.
- MARTINS, Eder. *A MPB entre o nacional, o popular e o universal: Edu Lobo e Caetano Veloso, engajamento político e atualização musical em debate (1965-1968)*. 187f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História/PUC-SP, 2008.
- MARTINS, Manoel Ruiz Corrêa. “*Velha roupa colorida*”: a crítica musical da “Ilustrada” (1979-1985). 209f. Dissertação (Mestrado em História). Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Universidade Federal de São Paulo, 2022

MAUS, Fred Everett, Glenn Stanley, Katharine Ellis, Leanne Langley, Nigel Scaife, Marcello Conati, Marco Capra, Stuart Campbell, Mark N. Grant, and Edward Rothstein. Criticism. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2001. v. 8, p. 670-696.

MONTEIRO, Maria Helena Guerra. “*You must be my Lucky star*”: Crítica, agendamento e valor sobre a obra da cantora Madonna na Revista Rolling Stone. 149f. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) CCHLA/UFPB, 2015.

MOORE, Allan. *Authenticity as Authentication*. In: *Popular Music*, v. 21. Número 2. Cambridge University Press: Cambridge, 2002. p. 209-223.

NAPOLITANO, Marcos. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa históricas*. In: *ArtCultura*. Uberlândia: EDUFU, v.8 no 13, 2006, p.135-150.

NAPOLITANO, Marcos. *A música brasileira na década de 1950*, Revista USP, São Paulo, n.87, p. 56-73, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e política no Brasil: História e Historiografia. In EGG, André; FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane (orgs). *Arte e política no Brasil: Modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

NOGUEIRA, Bruno Pedrosa. “*Go With the Flow*”: a nova crítica de música a partir do fluxo fragmentado de mensagens nos sites de redes sociais. 210f. Tese (Doutorado em Comunicação), Faculdade de comunicação e culturas contemporâneas/UFBA, 2013.

PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. *História & Perspectivas*, no 3, Departamento de História, UFU, 1990.

PIMENTEL, Pablo Silva. “*Não vai mesmo ter golpe*”: um estudo sobre os editoriais de O Globo nos impeachments de Fernando Collor (1992) e Dilma Rousseff (2016). 226f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). PPGCP/UFPR, 2019.

POLETTO, Fábio Guilherme. *Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira 1953-1958*. 148f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História /UFPR, 2004

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 50*. 338f. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação da UFRJ, 2000.

RIBEIRO JUNIOR, Antonio Carlos Araujo. *Polifonia de vozes e produção de sentidos na imprensa: Um estudo sobre os discursos da crítica musical brasileira acerca da influência do Jazz na MPB (1962-1970)*. 233 f. Dissertação de Mestrado. PPGCS/UFMA, 2018.

RIBEIRO JUNIOR, Antonio Carlos Araujo. *O lugar do jazz na construção da música popular brasileira*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2016.

ROUT JR, Leslie; BROWNE, Ray Broadus. *Economics and Race in Jazz*. In: *Frontiers of American Culture*. 1968, p. 154-171.

RUIZ, Renan Branco. Jazz no Brasil ou jazz brasileiro? Um balanço histórico sobre o jazz durante o longo modernismo (1920 – 1980). *História e Cultura*. v.10, n.2, dez/2021. DOI: <https://doi.org/10.18223/hiscult.v10i2.3425> Acesso em: 12 maio de 2025.

RUIZ, Renan Branco. *"O novo rumo para a música popular": a Vanguarda Paulista Instrumental entre as permanências e rupturas do jazz no Brasil (1920 – 1980)*. 485f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História/Unesp, 2023

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. 109 f. Dissertação (Mestrado em História). PUC-RJ, 2007.

SATO, Eduardo Tadafumi. *Mário de Andrade n'A Gazeta (1918-1919): um "plumitivo incipiente"?* Dissertação (Mestrado em Filosofia). IEB/USP, 2016.

SCHOENHERR, Rafael. *Disputas sociais na crítica musical jornalística: o potencial polêmico da Folha de São Paulo*. 244f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação/Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2005.

SCHWARCZ, Lilia M., & STARLING, Heloísa M. *Brasil: Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Rafael Mariano Camilo da. *Desafinado: dissonâncias nos discursos acerca da influência do Jazz na Bossa Nova*. 159f. Dissertação de Mestrado, PPGMUS/UFU, 2017.

SILVA, Rodrigo José Brasil. *Mediações culturais, identidade nacional e samba na Revista da Música Popular (1954-1956)*. 256f. Dissertação (Mestrado em comunicação). Programa de Pós-Graduação em Jornalismo/UFSC, 2012.

SOUZA, Tárík de. *Revista da Música Popular: a bossa nova da imprensa musical*. In: *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte / Bem-te-vi Produções Literárias, 2006.

SPARKE, Michael. *Stan Kenton: This is an Orchestra!*. Denton, Texas: University of North Texas Press, 2010.

TUMA, Said. *O Nacional e o Popular na música de Alexandre Levy: Bases de um projeto de modernidade*. 202f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música/USP, 2008.

VASCONCELOS, Ary. In: *O Globo*, 27 de setembro de 1967, p. 6

ZAN, José Roberto, *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira*. Tese de Doutorado em Sociologia. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1996.