

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**ACORDES E OPINIÃO: A CRÍTICA
MUSICAL NO BRASIL**

PHILIPPE ATHAYDE ARGÜELLES NOGUCHI

RIO DE JANEIRO

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**ACORDES E OPINIÃO: A CRÍTICA
MUSICAL NO BRASIL**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

PHILIPPE ATHAYDE ARGÜELLES NOGUCHI

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho

RIO DE JANEIRO

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Acordes e opinião: a crítica musical no Brasil**, elaborada por Philippe Athayde Noguchi.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação – UFRJ

Prof. Paulo Roberto Pires
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação – UFRJ

Prof. Augusto Gazir
Mestre em Ciências Sociais pela Universidade de Londres

RIO DE JANEIRO

2011

Dedicatória
Aos meus pais pelo apoio, de longe,
mas sempre presente

FICHA CATALOGRÁFICA

NOGUCHI, Philippe Athayde Argüelles.

Acordes e opinião: a crítica musical no Brasil. Rio de Janeiro, 2011.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

Orientadora: Eduardo Granja Coutinho

NOGUCHI, Philippe Athayde Argüelles. **Acordes e opinião: a crítica musical no Brasil**. Orientador: Eduardo Granja Coutinho. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Vivemos a década que democratizou, munida de cabos de fibra ótica, o direito à opinião. Hoje, milhares e milhares de críticos se espalham pela internet e, em diversos casos, passaram a ser mais lidos ou ouvidos do que os profissionais legitimados por grandes veículos de comunicação para este ofício. Este trabalho busca investigar as razões pelas quais esse fenômeno vem operando na web, priorizando o universo da crítica musical.

O presente trabalho nasceu da inocente pretensão de se traçar um panorama da história da imprensa musical no Brasil ao longo dos anos.

Palavras-chave: comunicação, jornalismo, crítica musical, internet, blogs

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

2. MÚSICA, OPINIÃO, JORNALISMO E HISTÓRIA

- 2.1. A música na história
- 2.2. A opinião na história do jornalismo
- 2.3. Crítica e opinião: dois conceitos

3. A CRÍTICA MUSICAL NO BRASIL

- 3.1. Panorama
- 3.2. Os cronistas carnavalescos
- 3.3. Década de 50: a “nova juventude” e o “novo jornalismo”
- 3.4. Bossa nova e o nascimento da crítica de música popular
- 3.5. Censura burra: a crítica musical na ditadura

4. OS BLOGS E A DEMOCRATIZAÇÃO DA OPINIÃO

- 4.1. Surgimento da internet e o jornalismo
- 4.2. Blogs, underground e cobertura internacional
- 4.3. A volta das revistas especializadas
- 4.4. A questão da credibilidade
- 4.5. O jabá e a crítica verdadeira

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7. ANEXOS

1. INTRODUÇÃO

A música – antes de ser transformada pela indústria cultural em um bem de consumo – nasceu como uma expressão artística natural do homem. Ela esteve presente em absolutamente todas as culturas conhecidas e é utilizada há milhões de anos para a comunicação, antes mesmo daquilo que podemos chamar de fala. Não por acaso, é considerada a mais universal das linguagens. Linguagem que – na definição simplista do dicionário – é capaz de “traduzir formas sonoras, comunicar sensações, sentimentos e pensamentos, por meio da organização e relacionamento expressivo entre o som e o silêncio”.

Entre tantos bens de consumo culturais, a música ganha uma posição de destaque por se fazer presente em praticamente todas as plataformas que se utilizem de tecnologias de áudio, audiovisual ou multimídia. Historicamente, a música nunca limitou-se a um único meio: era apresentada ao vivo por um artista, mas também alcançava seu público apoiada em diversas outras possibilidades de reprodução como o rádio, a televisão e até o cinema.

Como todo tipo de arte, a música pressupõe a expressão de ideias, percepções e sentimentos de um indivíduo: o artista. É, portanto, concebida através de processos subjetivos e, na mesma medida se dão seus efeitos sobre as emoções e desejos do seu interlocutor (o próprio homem). Eis o complicador do presente trabalho: não seria um contrassenso pensar a possibilidade de uma análise crítica (e, portanto, racional, objetiva) de uma manifestação criativa, subjetiva e – como prova a história – instintiva do homem?

Esta monografia surge do interesse pessoal do autor por música popular e, sobretudo, por esta reflexão, na posição de quem se viu diante dessas questões profissionalmente, escrevendo crítica de álbuns e canções para diferentes veículos. Surge também de uma hipótese, calcada na breve experiência do autor com o jornalismo na internet: de que a profusão de blogs e sites independentes na web se consolidaram como um fator positivo e acrescentador para a crítica musical a partir da virada do século.

Entretanto, o trabalho de pesquisa e entrevistas decorrentes da escolha do tema mostraram rapidamente ao autor que essa hipótese não somente era falsa, como contrária ao que se verifica na realidade. Os blogs e a democratização instituída pela internet contribuíram consideravelmente para o enfraquecimento da crítica especializada de música nos últimos anos, ao estimular a valorização da opinião superficial frente à análise.

Com isto em mãos, o autor partiu para uma análise mais abrangente da crítica musical, embasada historicamente, a fim de entender o seu significado em diferentes períodos. Somente então foi possível refletir sobre as razões pelas quais, hoje, ela opera dessa maneira.

Em um primeiro momento apresenta-se um resgate histórico do objeto central desta monografia – a música – com um conciso panorama de sua trajetória na história do homem, desde suas origens primitivas até os dias presentes, quando se estabelece como uma importante engrenagem da web 2.0. Em seguida, aplica-se a mesma estratégia para o segundo objeto de estudo da monografia – a crítica – com um breve resumo sobre jornalismo opinativo, explorando a sua caminhada lado a lado ao jornalismo internacionalmente.

Posteriormente, introduz-se os principais aspectos da crítica exercida no Brasil, a começar por um breve panorama histórico, no qual apresenta-se nossos primeiros escritores que hoje podem ser chamados de críticos musicais, repórteres (entre tantas outras coisas) especializados em música erudita, que utilizam suas pesquisas para desconstruir criticamente a música como era concebida naquele período.

Neste ponto, abre-se um grande parêntese para discutir o papel social e histórico dos cronistas carnavalescos, profissionais genuinamente brasileiros que começaram a aparecer na imprensa em meados do século XIX, na medida que o Carnaval se estabelecia como a grande “festa da nação”. Neste ponto, conta-se com a ajuda imprescindível do orientador Eduardo Coutinho (autor de *Os Cronistas de Momo*) para compreender de que maneira eles poderiam ser interpretados ou não como críticos musicais.

Em seguida, apresenta-se o contexto histórico da década de 1950, quando surge no país uma “nova juventude” inspirada no ideal norte-americano e, com ela, também um “novo jornalismo” que, também apoiado em ideias americanas, institui no Brasil o modelo de objetividade e imparcialidade jornalística. Neste ponto, surge a Bossa Nova e, com ela, o que são considerados os primeiros críticos de música popular no Brasil.

A esta análise, segue um apanhado histórico da implementação da ditadura militar no Brasil, seguida de uma série de depoimentos de entrevistados sobre a maneira bastante peculiar (e pouco inteligente) como a censura afetava diretamente o trabalho desses críticos musicais. Em seguida, discute-se uma questão importante no que se refere à crítica musical: o jabá e suas implicações, questionando-se a isenção (e, portanto, legitimidade verdadeira) da crítica de música historicamente no Brasil, também apoiada em depoimentos de jornalistas.

Depois deste histórico (sob o julgamento do autor, incompleto por limitações de espaço e tempo, mas bastante representativo) da crítica musical, foi possível inaugurar uma nova etapa de discussão do trabalho: a internet e a “crítica musical” nela exercida no Brasil. Para isso, primeiramente, discorre-se sobre o surgimento da internet e a maneira como este acontecimento histórico mudou paradigmas importantes no jornalismo. Em seguida, discute-se a contribuição progressiva desses veículos na divulgação e análise crítica de artistas considerados “underground” (ignorados pela grande imprensa), que viria a reverberar na imprensa de papel, com o fortalecimento das revistas especializadas.

Neste ponto, torna-se imperativa para o desfecho do presente trabalho uma breve análise comparativa entre textos de cada um destes meios: jornal, internet e revista. Utilizando-se de uma metodologia própria, foram analisadas e comparadas críticas de música veiculadas no mesmo período, com o objetivo de encontrar não somente divergências, mas também as convergências que possam auxiliar a traçar um perfil, sobretudo em termos de linguagem, da crítica musical que é exercida hoje no país.

2. MÚSICA, OPINIÃO, JORNALISMO E HISTÓRIA

2.1. A música na história

A expressão “música popular” está inevitavelmente atrelada ao conceito de “massa”. É qualquer gênero musical de grande apelo entre as pessoas, mas também acessível a qualquer público, o que se tornou possível historicamente, somente através de processos industriais. Distingue-se, portanto, da música folclórica (é uma evolução natural desta), que é disseminada de maneira oral a pequenas audiências e transmitida ao longo das gerações. Portanto, somente a música comercializada pode ser encaixada no conceito de música popular. Sendo este trabalho, focado na crítica de música popular, torna-se necessário, antes de tudo, traçar um histórico capaz de trazer à tona o momento histórico do surgimento da música popular, cuja hegemonia no cenário cultural mundial está atrelada a um projeto mercadológico e industrial-fonográfico na sua produção e comercialização e encontra sua origem na criação de aparelhos e mídias de registro físico da música, e alcança popularização através do surgimento e fortalecimento dos meios difusores de informação de massa, como o

rádio, a televisão e o cinema. A expressão música popular massiva refere-se, portanto, a um repertório compartilhado e intimamente ligado à produção, à circulação e ao consumo das músicas conectadas à indústria fonográfica.

O sociólogo Simon Frith (1996) ratifica esse pensamento e o ilustra de maneira completa ao estabelecer três fases históricas a partir das quais os processos de produção, circulação e consumo da música se organizam: o estágio *folk* (ou folclórico), o estágio *artístico* e o estágio *pop*. Em seu texto, Frith insinua perceptivelmente uma “evolução” entre esses estágios, valorizando o estágio pop em detrimento do artístico e este em detrimento ao *folk*, mas é importante lembrar que um estágio não precisa, necessariamente, substituir o outro: eles podem, inclusive coexistir dentro de lógicas segmentadas construídas pela própria indústria fonográfica.

O primeiro (*folk*) define-se como o estágio em que a música é produzida e armazenada através do corpo humano, ou de instrumentos, e executada em performances ao vivo e imediatas, para consumo imediato daqueles presentes fisicamente no local da apresentação. A música é uma arte que pode ser produzida, também, por indivíduos incultos e sem grandes recursos ou financiamentos, é intuitiva. Para fazer música, basta a voz como instrumento, talvez instrumentos artesanais de percussão etc.

Mas as origens remotas do que chamamos música popular como conhecemos hoje estão nos fins do século XI, quando artistas passaram a integrar música e poesia em uma peça curta, interpretada com instrumentos quaisquer e canto. Esses artistas eram “trovadores”, poetas que escreviam para as elites, ou “jograis”, artistas que focavam na interpretação (canto e instrumentos). No início, os cânticos eram transmitidos através da oralidade e consequente imitação. (PALUDO, 2010, p. 164).

O segundo estágio, o artístico, tem como característica fundamental o fato da música passar a ser armazenada em mídias mais maleáveis, sujeitas à reprodução e fácil transporte, como anotações e partituras, destacando-se nesse estágio as peças eruditas.

O homem por diversas vezes fez um “esforço” no sentido de materializar a música, transportá-la do plano imaterial para o material. A notação musical (partitura) pode ser encarada como o primeiro suporte genuíno eficiente com alto grau de precisão utilizado como memória auxiliar e veículo de divulgação. Sua reprodutibilidade modesta (se comparada à reprodução de massa atual) era tarefa destinada aos copistas. (PALUDO, 2010, p. 164)

Até a segunda década do século vinte não se podia imaginar a possibilidade de apreciar uma obra musical sem a presença dos músicos, ao vivo. Durante muitos séculos, a única forma de registro musical era a escrita, ou seja, a música não estava ali, no papel; as ondas sonoras não emanavam para os ouvidos de quem o detinha em mãos. Era preciso toda uma estrutura para extrair um som daquele papel, não era uma arte amplamente acessível.

Com o início da reprodutibilidade de textos impressos, puderam-se reproduzir também as partituras. Muitos autores atribuem a essas partituras e um de seus reprodutores, o piano, a origem da “música de massa”, ou em outras palavras, da música popular. Mas o fato é que a verdadeira revolução na reprodução de música ocorreu quando, em 1878, Thomas Edson concebeu o fonógrafo, aparelho capaz de reproduzir sons gravados em baixo relevo (sulcos) em folhas de estanho envoltas em cilindros.

A partir desta tecnologia foi possível ouvir sons registrados previamente, inaugurando a terceira fase descrita por Frith, o estágio pop, que seria o mais recente dos três, onde a música seria produzida mediante um diálogo com a indústria fonográfica, armazenada em fonogramas e executadas mecanicamente ou eletronicamente para o consumo de um público extremamente amplo.

Dos primitivos cilindros, passou-se aos discos de goma-laca e, 70 anos após o surgimento da técnica, surge o disco de vinil. Esse formato de disco, com 45 rpm, é também conhecido como *Longplay*, ou simplesmente LP. Essas nomenclaturas foram os sinônimos do termo “disco” durante algumas décadas. A comercialização desses discos fonográficos permitiu a audição doméstica da música, a reprodução infinita e a capacidade de armazenamento do material auditivo.

Fora o processo de gravação e reprodução analógico (descrito até então), já haviam se instituído outros formatos, principalmente o magnético, que era muito usado no processo de gravação dos estúdios, mas não popularizado para reprodução e consumo. O formato magnético que teve produção em larga escala, principalmente no final da década de 1970, foi a fita K7, que não abalou significativamente as vendas dos discos de vinil naquele momento. Para a fita K7 era necessário um outro equipamento específico para sua reprodução e foi a partir dela que surgiu as *boomboxes*, aparelhos portáteis estéreos, lançados pouco antes dos walkmans, se caracterizavam pela utilização compartilhada do espaço público.

Esse aparelho individual para apreciação da música inicia o processo de particularização da experiência musical (YUDICE, 2007). O primeiro aparelho compacto, o

walkman, que foi desenvolvido para ser utilizado com fones de ouvido, surge logo depois e institui um novo modo de ouvir e interagir com o fonograma.

A popularização do produto da Sony pode ser considerada uma dos processos caracterizadores da transferência de experiências da vida privada para o espaço público. O walkman seria um instrumento de acessibilidade a um depósito individualizado de música, o que denotaria uma nova etapa de organização do capitalismo. Proporcionou uma nova maneira de convivência: seria uma rede sem sociabilidade, oposta à ideia de comunidade.

Com a queda nas vendas de álbuns musicais devido aos fortes investimentos em singles, a alternativa encontrada pelas gravadoras para reerguer o mercado do disco no Brasil – nos primeiros anos da década de 1990 – foi a opção por tornar popular um novo formato de reprodução doméstica de música que utilizava a tecnologia digital: o CD. Este formato já havia sido desenvolvido, e até popularizado, na década de 1980 em países europeus e na América do Norte, chegando ao Brasil no final desta década. Porém, a sua popularização no país foi contida para um momento propício, já que o vinil estava vendendo bem até então. As fitas cassetes e CDs estimularam a troca de experiências e gostos musicais, além de difundir ritmos encurralados em guetos sociais, como o próprio funk carioca.

Pode-se afirmar que a segunda metade do século XX, mais precisamente seu final, e o início do século XXI trouxeram à tona um quarto estágio, não descrito por Simon Frith, que impactou e continuam a alterar a atual conjectura mercadológica musical predominante e a relação que os fãs de música estabelecem com ela e entre eles próprios.

Essa nova fase é fruto da acelerada evolução tecnológica dos microcomputadores nas duas últimas décadas e sua decorrente popularização; da insurgência de novos modos de manipulação de música enquanto dados de informação (arquivo); do surgimento de novos canais portáteis de comunicação e de tocadores de música, como celulares e MP3 players; e, principalmente, do nascimento e da consolidação da rede mundial de computadores, a internet, como principal forma de compartilhamento de informações a nível global e como plataforma de convergência para os outros meios midiáticos.

Dos fonogramas digitalizados, o formato mais popular é o MP3, que permite – por suas qualidades técnicas de compressão dos sinais sonoros – um maior armazenamento nos computadores e uma maior velocidade na cópia ou troca entre computadores. O Napster surge como a primeira ferramenta deste tipo: se difundiu entre os usuários de internet rapidamente –

entre o final da década de 1990 e início da de 2000 –, virando sucesso para os apaixonados por música e preocupação para as gravadoras.

Esses fatores foram os principais responsáveis por abalar as estruturas da indústria fonográfica tradicional, uma vez que eliminaram a necessidade de uma mídia física para a reprodução de músicas, permitiram o compartilhamento de informações e arquivos numa velocidade e amplitude jamais vistas, consentiram ainda maior visibilidade a artistas e nichos musicais antes isolados e proporcionaram às pessoas instrumentos que facilitam a produção musical de forma independente das grandes gravadoras.

Além disso, esse novo estágio é marcado por uma nova dinâmica entre os fãs de música, pois possibilita às pessoas entrarem em contato umas com as outras de uma maneira mais dinâmica, viabilizando a organização de movimentadas comunidades virtuais de discussão e troca de informações sobre música e artistas, numa evolução direta dos antigos fã-clubes. Além da criação de páginas pessoais na web, por parte dos próprios artistas, surgiram redes sociais específicas para divulgação de música, como o *MySpace* e o *Reverbnation*, que possibilitam a criação de perfis informativos de suas atividades musicais e espaços para divulgação de músicas, fotos, agenda de shows etc. Além disso, existem outros sistemas, como a Trama Virtual, que possibilita o download gratuito de músicas, de forma lícita, e remunera os artistas a partir de verbas publicitárias.

Se possibilidade da difusão de sons por meios eletroeletrônicos descrita no terceiro estágio de Simon Frith transformou a música popular em uma indústria milionária em todo o mundo, o quarto estágio (não descrito por ele) elevou essa lógica a potências ainda maiores.

2.2. A opinião na história do jornalismo

A necessidade de se comunicar surge junto com a própria existência do homem. Durante a história, ele concretizou tal necessidade por intermédio de gestos, desenhos, gravuras, escrituras ou palavras. E o relato de acontecimentos, histórias e situações fizeram com que nossas origens não fossem perdidas com a caminhada humana.

Mas a verdadeira mola propulsora do desenvolvimento de nossa sociedade foi a inquietação sob a presença do novo, o aprofundamento das minúcias corriqueiras e o próprio questionamento sobre a existência, que hoje podemos denominar de filosofia. Diante desta

inquietação sobre seu próprio cotidiano, na ânsia de se comunicar, o homem já espalhava nas ruas de Roma em 59 a.C., por ordem do imperador Júlio César, as *Acta Diurna*, tábuas de pedra postas diante do Fórum Romano, que são os primeiros jornais conhecidos, que divulgavam diariamente os principais acontecimentos da então República.

Em 713 d.C., em Pequim, na China, o *Kaiyan*, um panfleto manuscrito passou a ser publicado esporadicamente, com notícias diversas do Império Chinês, eternizando-se como o primeiro jornal impresso da história. Entretanto, somente em 1450 é criada a prensa gráfica, por Johan Gutenberg de Mainz. Inspirado pelas prensas de vinho de sua região natal, Gutenberg criou tipos móveis: caracteres avulsos gravados em blocos de madeira ou chumbo, que eram rearranjados numa tábua para formar palavras e frases do texto.

A prensa gráfica foi considerada uma das maiores invenções da época, por solucionar o lento método como as pessoas reproduziam seus livros, até então, feitos um a um, manualmente, com alto custo de produção e a sua chegada criou novos paradigmas para a incipiente imprensa, tornando possível a confecção de textos em maior escala.

O primeiro livro impresso por Gutenberg foi a Bíblia Sagrada de 42 linhas, que iniciou uma revolução na disseminação de informação. Pouco depois, em 1517, Martinho Lutero colocou nas ruas de Wittenberg suas famosas 95 teses, denunciando a prática de indulgências, mantida pela Igreja Católica; e as oficinas de impressão tiveram um papel importante, garantindo a grande difusão das suas ideias.

No final do século XVIII, nascia na França o folhetim, o primeiro formato de jornal impresso diário da história, com as principais notícias das cidades e, sobretudo, com um forte viés político de denúncia. Normalmente, um letrado se dirigia à praça da cidade e lia as notícias em voz alta (isso acontecia porque existia um grande número de pessoas analfabetas), destilando críticas contra a recém-instaurada República.

Até então, a opinião predominava fortemente sobre a informação nos folhetins (MELO, 1985) e este veículo passou também a ser repreendido pela elite no poder, que frustrava-se em proibir a publicação e venda dos jornais, mas conseguia orquestrar silenciosamente fortes punições para quem não “andasse na linha”. Para burlar essa censura, muitos escritores passaram a não assinar seus textos com os próprios nomes, e sim com pseudônimos. Muitos destes ficaram famosos na época.

As classes dominantes – alvos constantes dos textos veiculados na imprensa – criaram medidas como a censura prévia e impostos sobre os exemplares impressos, a fim de inibir as

publicações. Mesmo após os decretos de liberdade de imprensa surgirem nos países europeus, essas ações acabaram por acelerar a transição desses periódicos para o gênero informativo, que se tornaria uma categoria hegemônica posteriormente, no século XIX.

Em meados do século XVIII, o mundo viu eclodir o que se conhece como a primeira Revolução Industrial, quando os processos de desenvolvimento tecnológico estavam superando e/ou modernizando as atividades agrárias e substituindo o homem em algumas frentes de trabalho. Com a criação e o aperfeiçoamento de tecnologias e a formulação de novos métodos e procedimentos, como as linhas de produção em série, consolidou-se também a possibilidade de reprodutibilidade, em larga escala, dos mais variados objetos: mecânicos, eletrônicos, alimentícios, artísticos, etc.

Em meados do século XIX, os avanços da produção em larga escala, a abundância de bens de consumo e a necessidade de escoamento do que era produzido culminaram no desenvolvimento dos sistemas ferroviários e rodoviários, encurtando as distâncias e possibilitando o aumento da velocidade de distribuição. Esse excesso de oferta culminou em um amontoamento de produtos nas vitrines das lojas dos centros comerciais emergentes, que geralmente se localizavam próximos às indústrias que também se aglomeravam geograficamente.

Com a substituição da mão de obra do homem no campo por maquinários, os camponeses viram-se obrigados a migrar para os distritos industriais. A concentração de pessoas nos centros urbanos crescia exponencialmente e foi inevitável um grande aumento do consumo não somente de bens de subsistência, como, por impulso, das frivolidades disponíveis nas casas de comércio: um panorama que Baudrillard chamaria mais tarde de “sociedade de consumo”.

Os centros comerciais, aos poucos, tornaram-se também centros culturais e todas essas mudanças na sociedade tiveram reflexos diretos na imprensa de papel, que ainda amadurecia. As novas tecnologias fizeram com que os jornais deixassem para traz a fase de confecção “artesanal”. Com isso, também deixaram de ser veículos destinados somente à informação, mas também ao lazer. E, na mesma medida que aumentava o número de páginas do jornal, crescia a necessidade de se atrair a atenção do leitor. Nessa fase, tem início o que se pode chamar de jornalismo cultural, ainda completamente desconectado da crítica de arte.

As primeiras coberturas de cultura surgiram na França, com os panfletos literários e revistas dirigidas especificamente para o público feminino, mas encontraram espaço

verdadeiramente na Inglaterra. Sobre a origem do Jornalismo Cultural, Daniel Piza (2005) considera o marco inicial como consenso para diversos autores: a revista diária *The Spectator*, fundada pelos ensaístas ingleses Richard Steele e Joseph Addison em 1711, que fomentava a discussão sobre lançamento de obras artísticas e filosóficas a partir de ensaios.

[...] o jornalismo cultural, de certo modo, nasceu na cidade e com a cidade. [...] *The Spectator* se dirigia ao homem da cidade, “moderno”, isto é, preocupado com modas, de olho nas novidades para o corpo e a mente, exaltando diante das mudanças no comportamento e na política. Sua idéia era a de que o conhecimento era divertido, não mais a atividade sisuda e estática, quase sacerdotal, que os doutos pregavam. (PIZA, 2004, p.12)

Enquanto isso, nos jornais, passou a ser chamado de “folhetim” (*feuilleton*, no francês) o espaço no rodapé destinado ao entretenimento, que não economizavam estratégias no objetivo de seduzir o leitor de jornais. Neles, era possível encontrar piadas, charadas, receitas de cozinha, beleza etc. Neste momento a crítica de arte surge como uma alternativa para o ensaísmo típico do período. A crítica literária foi a primeira a surgir na imprensa: Piza (2004) aponta como o pai da crítica Dr. Johnson, que foi referência para uma longa linhagem de especialistas que, comumente, acumulavam as funções de jornalistas e escritores.

A crítica musical chegou pouco depois, na década de 1840, em publicações alemãs dedicadas exclusivamente à música erudita, como o jornal *Allgemeine Musikalische Zeitung* (“General Music Journal”, na tradução para o inglês) e a revista *Neue Zeitschrift für Musik* (“New Journal of Music”) – ambos editados na cidade de Leipzig.

O primeiro empregou o primeiro grande crítico de música erudita, E. T. A. Hoffmann, famoso por sua influente crítica da Quinta Sinfonia de Beethoven, que até hoje é uma das mais conhecidas e populares composições clássicas. Hoffmann classificou a obra à época como “uma sinfonia magnífica e indescritivelmente profunda”.

A crítica musical não demorou a chegar em outras grandes cidades europeias, como Londres e Paris (onde o compositor Hector Berlioz surgia como o principal nome) e o ofício passava a ganhar espaço em outras publicações não especializadas. Assim como a crítica de teatro ou literatura, a crítica de música ganhou espaço cativo nos jornais europeus da época.

Esses poderosos veículos de cultura exerceram o impacto de ligar as pessoas no tempo e no espaço, sincronizando efetivamente a sociedade. Pela primeira vez na história, era quase certo que não só

seu vizinho, mas também muitas pessoas de toda a cidade e talvez do país tinham lido as mesmas notícias que você nos jornais matutinos e extraído conhecimentos das mesmas músicas e filmes. (ANDERSON, 2006, p. 26)

A crítica de música popular, entretanto, chegou tardiamente comparada com as demais, pois acompanhou a popularização da música, que deixava de ser exclusivamente erudita progressivamente até ser predominantemente popular em meados do século XX. Mas antes disso, como já apontavam em seus estudos no mesmo período, Adorno e Horkheimer – dois dos grandes estudiosos da Escola de Frankfurt – a arte e o entretenimento viraram produtos a serem consumidos, foram incorporados às práticas de mercado, ao hall de itens na indústria de produção em série (ADORNO, 1978).

Quando o jornalismo atinge escala industrial, a partir da década de [19]30, começa a ampliar consideravelmente o público leitor abrangendo também a classe média e setores do operariado qualificado” (MELO, 1985, p. 98).

Com essas mudanças, a crítica cultural passa a se reestruturar, passando a abranger cada vez mais os produtos massificados da indústria cultural, se voltando para a orientação desse novo público leitor ao consumo dos bens culturais, como um mero divulgador. Neste ponto, surge um novo formato de texto, chamado resenha, que mesmo sendo classificada no meio acadêmico e profissional dessa forma, continua sendo popularmente conhecida como crítica. (MELO, 1985).

A resenha configura-se como um gênero jornalístico destinado a orientar o público na escolha dos produtos culturais em circulação no mercado. Não tem a intenção de oferecer julgamento estético, mas de fazer uma apreciação ligeira, sem entrar na sua essência enquanto bem cultural. Trata-se de uma atividade eminentemente utilitária; havendo muitas opções no mercado cultural, o consumidor quer dispor de informações e juízos de valor que o ajudem a tomar a decisão de compra. (MELO, 1985, p. 99)

Os textos apreciativos dos bens culturais nos jornais impressos passaram a exercer essa função de promoção, fomentando o consumo dos produtos da indústria cultural, ou no caso, do mercado fonográfico e de shows.

2.3 Crítica e opinião: dois conceitos

Historicamente, existem dois grandes gêneros jornalísticos: o opinativo e o informativo. Por definição, a crítica musical se encaixa no gênero opinativo, embora opinião e crítica se configurem como conceitos distintos. Beltrão (1980, p. 14) conceitua o termo opinião de forma sucinta, afirmando “que se trata da função psicológica, pela qual o ser humano, abastecido de idéias, fatos ou situações, exprime a respeito seu juízo”. E Melo (1985) define o jornalismo opinativo como tendo o papel de ser formador de opinião, orientar, explicar, educar, conduzir julgamentos ou valorar objetos e acontecimentos (MELO, 1985).

A história mostra que jornalismo e opinião sempre caminharam juntos. Nada mais natural: o homem é um ser parcial e subjetivo, repleto de valores, preconceitos, dúvidas, julgamentos e experiência de vida. Em um texto, até mesmo as palavras, fontes, ângulos, construções, títulos, e todas as outras escolhas feitas por esse homem transformam-no em um indivíduo indubitavelmente parcial.

Ignorando completamente essa realidade, os jornais norte-americanos do início do século XIX trouxeram consigo um forte ideal de imparcialidade e objetividade, como o melhor caminho para um jornalismo civilizado e racional. A tentativa era de superar um longo período de sensacionalismo, pelo respeito pelos fatos empíricos, dando rigor às técnicas de apuração e tratamento de informação.

Pela primeira vez, o espaço para a opinião e informação foram divididos dentro do jornal, inaugurando uma nova etapa no jornalismo cultural. A informação ganhou uma parte significativa, visto que propunha um conteúdo padronizado, feito especialmente para o consumo. A crítica de música, portanto, passava lentamente a ocupar áreas diferenciadas do jornal e nunca se misturava com o noticiário.

Crítica é uma prática utilizada pelos meios de comunicação para comentar o valor estético de uma obra, intérprete ou conjunto musical. A crítica cultural tem como foco a análise estética dos bens culturais, da maneira com que estão sendo promovidos, percebidos e do contexto sócio-político-cultural ao qual a obra foi produzida.

Segundo o dicionário Aurélio, a palavra “crítica” do grego kritiké, feminino de kritikós, é a arte ou faculdade de examinar e/ou julgar as obras do espírito, em particular as de caráter literário ou artístico. A palavra “crítica”, por sua vez, também se origina da palavra

grega *krinein* (*krinen*) que quer dizer quebrar: o esforço de quebrar uma obra em pedaços para pôr em crise a obra em si, para então interpretá-la.

[crítica é] o esforço de quebrar uma obra em pedaços para pôr em crise a obra em si. Acreditamos ser essa a função da crítica: fragmentar uma obra de arte, colocar em crise a idéia que se tem do objeto, para, assim, poder interpretá-la. (BOLLOS, 2005, p. 2)

Essa crítica ao conteúdo produzido pela indústria cultural pode ser exercida por simples indivíduos formados em jornalismo; especialistas com algum tipo de formação ou experiência no assunto; ou, ainda, jornalistas especializados no tema. Mas Melo (1985, p.101) reitera, afirmando que “se trata de uma atividade exercida por pessoas muitas vezes sem qualificação”.

Dentre várias propostas classificatórias apresentadas e analisadas por Melo (1985), as quais esquematizam os gêneros jornalísticos, é corriqueiro encontrar a crítica inserida na categoria de jornalismo opinativo. Isso se deve, principalmente, ao fato de esta fruir do caráter de formação de opinião, condução de julgamentos e valoração de objetos e acontecimentos (já mencionados no parágrafo anterior), que são características inerentes ao gênero opinativo.

3. A CRÍTICA MUSICAL NO BRASIL

3.1. Panorama

O nascimento da crítica no Brasil não acompanhou o nascimento do jornalismo. A imprensa, proibida durante todo o período colonial, surge no Brasil somente em 1808, com a chegada da corte de D. João VI. Nesse ano, saiu a primeira edição da Gazeta do Rio de Janeiro. O jornal semanal contava apenas com quatro páginas e era elitista por definição. Limitava-se a informar o estado de saúde de todos os príncipes da Europa e a reproduzir alguns documentos de ofício.

Algum flerte com o jornalismo cultural começa em meados do século XIX, quando os jornais modernizavam-se e procuravam expandir seu mercado com maior atenção ao entretenimento. Nesta época o jornalismo brasileiro novamente se apropria da forma dos

chamados folhetins europeus. Primeiramente, traduzia-se. Posteriormente, suas fórmulas impregnaram-se naturalmente em nosso modelo de jornalismo.

As crônicas passaram a fazer parte dos jornais, que se tornaram verdadeiros laboratórios criativos para uma grande leva de jovens escritores. Era possível encontrar naquela época, aos moldes europeus, críticas de peças e livros nos jornais.

Mas a crítica musical brasileira tem suas origens remotas de fato na década de 1930, com aquele que talvez fora o artista mais completo da última década. Mário de Andrade não somente foi romancista, fotógrafo e precursor da poesia modernista no país, como o nosso primeiro “repórter de música”. Recebeu educação formal em música clássica e por um bom tempo sobreviveu como professor de piano e colunista de jornal. Participou nos periódicos com sua opinião até meados da década de 1930, utilizando-se dos seus conhecimentos e critérios estéticos referentes à música erudita. Também escreveu resenhas sobre apresentações musicais na capital paulista em diversos jornais e revistas durante décadas.

Eternizou-se com o seu maior romance, *Macunaíma*, publicado em 1928, mas também produziu uma série de obras importantes sobre música popular brasileira, quando deixou São Paulo e iniciou uma extensa rotina como pesquisador no campo. Seus relatos documentaram a história, o povo, a cultura e, especialmente, a música do interior do Brasil, tanto em São Paulo quanto no Nordeste.

O segundo grande crítico musical que deixou sua marca foi o escritor e poeta Murilo Mendes, que também escrevia para jornais. Também era especializado em música erudita. Escritor modernista e poeta, colaborava regularmente em jornais escrevendo sobre música erudita com a proposta de auxiliar seus leitores a compor uma discoteca de música (BOLLOS, 2005, p. 271). Nos textos, nota-se uma preocupação grande de não somente analisar os aspectos musicais da obra, como informar e enriquecer a cultura musical do leitor, trazendo para o texto interpretações técnicas do repertório.

Essa era uma crítica restrita, contudo. A linguagem da música erudita só era acessível pessoas que a dominassem, não era destinada à massa. Além do mais, os objetos de análise eram as apresentações de música erudita em recintos fechados, não eram produtos da indústria massiva, acessíveis a todos. A música popular existia e até possuía espaço nas gravadoras, tendo iniciado a produção de discos desses gêneros já desde o início do século XX. Porém, por se tratar de um bem de cultura popular, não fazia parte do repertório de interesses das

publicações da época. Portanto, não era possível dizer que surgira no Brasil até aquele momento a figura do crítico de música popular.

Em 1932, ano do fim da República Velha, o Brasil viu o rádio ser impulsionado como o grande veículo de comunicação, dando início à Era de Ouro da rádio. Nesse momento, Getúlio Vargas libera e regulamenta a publicidade para as emissoras radiofônicas, que até o momento deveriam ter função apenas pedagógica.

O rádio torna-se, então, um negócio extremamente lucrativo e a indústria da música sofre um grande impulso. Una-se a isso a gravação elétrica (1927) e estão reunidos todos os fatores para a profissionalização da música popular. Nesse momento, o jornalismo cultural assume contornos não somente artísticos, mas também mercadológicos, sendo capaz de influenciar diretamente a venda de discos. A música ganha novas proporções: as intérpretes populares tornam-se ídolos.

Diferentemente da erudita, a música popular praticamente não foi pauta dos jornais diários em circulação na época, mas nesse período há um crescimento considerável no número de outras publicações especializadas em música popular. A primeira delas foi a revista *Phone Arte* (1928), que contribuiu para o aparecimento de críticos especialistas em música de massa (BOLLOS, p.274). Pouco depois, surgiram a *PRA Nove*, *Radiolândia* e a famosa *Revista da Música Popular*, lançada pelo jornalista Lúcio Rangel em 1954, trazendo as seguintes palavras no editorial de seu primeiro número:

(...) Aqui estamos com a firme intenção de exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira. Estudando-a sob todos os seus variados aspectos, focalizamos seus grandes criadores e cremos estar fazendo um serviço meritório. Os melhores especialistas no assunto estarão presentes, desde este número inaugural, nas páginas que se seguem.

A revista contava com a participação de intelectuais importantes como Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Millôr Fernandes e Rubem Braga; além de experts em MPB como Ary Barroso, Irineu Garcia e Sérgio Porto. Mas encerrou suas publicações após a décima quarta edição, em setembro de 1956, por razões ainda desconhecidas. Por seu time de profissionais e sua brevidade, os 14 números da *Revista da Música Popular* ganharam status de item de colecionador, raridade disputada em lojas e sites especializados.

3.2. Os cronistas carnavalescos

Discutindo em Brasil e jornalismo cultural, não seria possível deixar de falar sobre aquela que talvez seja a maior manifestação cultural do país e, ainda por cima, intimamente ligada à música. Embora tomemos o Carnaval como “nossa” grande festa, ele não é de fato uma invenção brasileira: foi trazido em sua forma mais rústica pelos portugueses.

No Brasil o Carnaval é festejado tradicionalmente no sábado, domingo, segunda e terça-feira anteriores aos quarenta dias que vão da quarta-feira de cinzas ao domingo de Páscoa. A princípio, a festa era chamada de “Entrudo”, por influência dos portugueses da Ilha da Madeira, Açores e Cabo Verde, que trouxeram para o Brasil, no início do século XVIII, as famosas brincadeiras de Carnaval, como as batalhas de confetes e serpentinas, as “loucas correrias e a mela-mela de farinha, água com limão” (COUTINHO, 2006), quando as pessoas jogavam água, ovos e farinha uma nas outras.

Nosso carnaval “primitivo” acontecia todos os anos ao ar livre, em meio à música, com pequenos grupos de mascarados e fantasiados de colombina, pierrô e Rei Momo, personagens que são de origem europeia, mas foram incorporados ao carnaval brasileiro. Em suma, era um Carnaval de proporções bem menores do que o que conhecemos hoje.

Somente no final do século XIX, começaram a aparecer os primeiros blocos carnavalescos, cordões e os famosos “corsos”, desfiles de carruagens enfeitadas, voltados para as elites. Estes últimos, tornaram-se mais populares no começo dos séculos XX e podem ser considerados o marco-zero dos carros alegóricos carnavalescos como conhecemos hoje. As pessoas se fantasiavam, decoravam seus carros e desfilavam pelas ruas das cidades.

Fora as brincadeiras herdadas dos entrudos, o Carnaval até então era uma festa voltada para as elites. Somente no século XX, o carnaval foi crescendo e tornando-se cada vez mais uma festa popular, apoiado também no crescimento das marchinhas carnavalescas, que caíram no gosto do povo. Em pouco tempo, surgiam novos e talentosos compositores e intérpretes, que ajudaram a fortalecer ainda mais o laço entre a festa e a música popular.

O Carnaval se tornou, sem grande esforço uma das maiores manifestações culturais do povo brasileiro e, sem sombra de dúvidas, o grande evento carioca. Era inevitável que praticamente todos os jornalistas e cronistas daquela época trouxessem o Carnaval para os seus textos, mesmo que eventualmente, sobretudo nas proximidades da grande festa.

A alegria, beleza e comoção popular gerada pelo Carnaval nunca deixaram de ser exploradas pelos grandes escritores, de Machado de Assis até Luis Fernando Veríssimo. Mas em um período de pouco mais de um século (de meados do século XIX até meados do século XX) foi possível observar o surgimento de profissionais não somente especializados, como exclusivamente dedicados aos “festejos de Momo”. Coutinho (2006) explica que os chamados “cronistas de Momo” não eram aqueles que apenas escreviam crônicas sobre o Carnaval:

[...] o fato de esses escritores tratarem do tema nas proximidades da folia não os torna propriamente cronistas carnavalescos. Isso se entendermos como *carnavalesco* não aquele que fala sobre o Carnaval, mas aquele que participa, organiza, orienta e vive apaixonadamente o Carnaval. Mais do que indicar uma qualidade ou especialidade do cronista, o termo carnavalesco, substantivo, nomeia um ser – o folião. O cronista- carnavalesco é antes de tudo um “súdito de Momo”, alguém que escreve com a intimidade de um personagem da festa (COUTINHO, 2006, p. 126)

Os cronistas carnavalescos, portanto, não somente traziam o Carnaval para os seus textos, como promoviam de fato a festa: fundavam blocos, desfilavam e muitos eram músicos, compunham marchas e sambas. Nesta lógica, em 1854, as crônicas de José de Alencar no rodapé da edição de domingo do *Correio Mercantil*, são consideradas hoje as primeiras crônicas carnavalescas, marcando o início de uma participação intensa da imprensa no Carnaval carioca.

Opinião e crítica conviviam juntas naquele discurso: Alencar era militante de um Carnaval “civilizado”. Foi o primeiro a criticar abertamente as “grosseiras e indecentes folias”, assim como as “molhadeiras” e todas as algazarras do Entrudo, como os “barulhentos” zé-pereiras tocadores de bumbo (temos opinião), mas também era um grande pesquisador da alta sociedade fluminense do Segundo reinado que, apesar de ser parte dela, procurava desconstruir criticamente em seus textos.

Ao encalço de José de Alencar, os jornais começaram a perceber a partir da década de 1870 o potencial mercadológico do Carnaval e passaram a dedicar um espaço cada vez maior à cobertura da grande festa. As crônicas carnavalescas vendiam jornal com facilidade e logo começaram a surgir especialistas para escrever nos jornais. A *Gazeta de Notícias* – um jornal barato e muito popular, também era favorável a esta visão “sanitária” em relação ao Carnaval – foi o primeiro a recrutar esses especialistas para matérias dedicadas ao Carnaval.

Alguns anos depois, a estratégia foi seguida por outros veículos, como *O País* e o *Jornal do Brasil*, que se tornaria o primeiro jornal a instituir uma coluna especializada em Carnaval. O sucesso foi grande durante todo o ano, mas rendia lucros estupendos às vésperas e durante o Carnaval, com tiragens enormes.

Eduardo Granja Coutinho (2006) questiona-se a que tipo de Carnaval serviam estes “cronistas de Momo”. A conclusão é que havia um modelo idealizado no imaginário desses jornalistas, de um Carnaval ordeiro, cujo ápice seria o “préstitos das grandes sociedades e dos *corsos* motorizados, nas luzidias *baratas* da burguesia”.

Em suma, desejaram para o Rio de Janeiro (o centro nevrálgico carnavalesco) o modelo de Veneza, Roma e Nice, onde as festas se dariam de maneira civilizada e os bailes de mascarados se tornaram o grande referencial daqueles jornalistas. As colunas classificavam como “terríveis” e “bárbaros” os cordões populares que multiplicavam-se pela cidade como uma ameaça ao bom gosto das elites.

Os entrudos (brincadeiras) populares eram abordados quase sempre com desprezo e preconceito. Condenavam as máscaras, os cordões, os batuques, as fantasias e os zé-pereiras (as “paradas” ou “blocos”, na denominação de hoje).

Este não seria, portanto, um Carnaval popular e os cronistas exerceram a sua época um forte influencia nessa iniciativa civilizatória elitista, embora para a grande festa brasileira o destino de popularizar-se fosse inexorável.

Nesta época surge aquele que talvez seja o mais marcante dos repórteres e críticos carnavalescos. Francisco Guimarães – que depois consagraria-se com o pseudônimo Vagalume – foi o mais prestigiado dos cronistas carnavalescos. Não somente era boêmio, como uma figura certa nas pequenas sociedades e folião militante.

Era reverenciado por sambistas e chorões por suas pesquisas e textos, que destrinchavam em detalhes a história da cultura afro-brasileira, incluindo o samba e o choro, o que classificava-o sem dúvida na categoria de crítico musical. Outras figuras importantes do período foram Paulo Barreto (João do Rio), João Ferreira Gomes (Jota Efegê) e Mauro de Almeida (Peru dos Pés Frios), que se tornaram figuras marcantes do Carnaval carioca.

Se Vagalume foi o grande nome da crônica carnavalesca na Primeira República, e Peru dos Pés Frios um dos mais populares, Jota Efegê [...] foi quem sobreviveu a ela para contar sua história. Seus livros guardam a memória das “figuras e coisas” de uma

cultura popular transicional, dos seus artistas, músicos, dançarinos, foliões, boêmios e cronistas. (COUTINHO, 2006, p. 120)

Como mostra Coutinho, Jota Efegê foi certamente o cronista carnavalesco mais ativo, tendo trabalhado por quase sessenta anos como repórter, redator, crítico de teatro e cronista carnavalesco, em vários jornais, como *A Noite Ilustrada*, *O Jornal*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*. “Exímio dançarino”, talvez tenha sido ele também o cronista mais assíduo nos salões de baile. É importante notar que – assim como conviviam profissão e lazer – crítica e o “jornalismo diário” (noticiário) confundiam-se nesta época, através da crônica, o grande gênero literário adotado por esses repórteres.

Desde o princípio, os jornalistas carnavalescos mesclaram informação e opinião em seus textos. Havia textos “sérios”, de denúncia, que em linguagem oficial militavam pelo Carnaval “civilizado”. E ao mesmo tempo era possível encontrar textos de pura chacota, inclusive dos mesmos autores. O músico e crítico musical porto-alegrense Arthur Nastroviski explica como se dava esse fenômeno:

A representação do Carnaval pela imprensa no início do século XX, ao contrário do que ocorre hoje, não se poderia dar por meio de uma narrativa distanciada, objetiva, estritamente jornalística. Tendo a festa um caráter transicional, visto que se encontrava entre o ritual comunitário e a cultura de massa, e sendo o cronista um mediador, [...] a plurivocidade de sentidos do colunismo carnavalesco deveria melhor se expressar por meio de um gênero essencialmente ambíguo – a crônica. (NESTROVISKI, 2000, p10).

Com o fim da República Velha, a partir de 1932, os “cronistas de Momo” passaram a assistir ao fim do Carnaval como conheciam. Getúlio Vargas, apoiado nos novos e poderosos meios de comunicação, passou não somente a intervir diretamente na organização da festa como também a patrociná-la, no que talvez tenha sido um dos mais significativos projetos de controle das manifestações de massa.

A festa popular torna-se pela mão do Estado uma cultura “oficializada”. Nesse período, as colunas jornalísticas começam a valorizar ainda mais a festa e os “produtos” instituídos pelo Governo, como a escolha da melhor marcha e do melhor samba do Carnaval, que são o embrião da gigantesca competição que conhecemos hoje no Carnaval carioca. Não por acaso, surgem nesse momentos as Escolas de Samba, que se organizam durante o ano para competir na grande festa.

Como grande símbolo desse processo de transição, realiza-se em 1932, por iniciativa do jornalista Mário Filho (irmão de Nelson Rodrigues e fundador do primeiro jornal brasileiro completamente dedicado ao esporte, *Mundo Esportivo*)¹, o primeiro concurso de Escolas de Samba, vencido pela Mangueira. O sucesso foi tamanho, que nos anos seguintes outros jornais realizariam a competição: *O Globo*, em 1933; *A Hora*, em 1934, etc. Finalmente, em 1935, o governo oficializa o Desfile das Escolas de Samba e o resto é consequência.

Nessa época, Luís Correia de Barros (o Marrom) foi um dos grandes repórteres carnavalescos e um dos últimos a escrever crônica à moda antiga: caindo na folia. Esse tipo de jornalista, com o tempo foi desaparecendo, assim como a crítica carnavalesca, que definhou lentamente até o início da década de 70, quando foi completamente substituída pelo noticiário como conhecemos hoje: distanciado, objetivo e pouco irreverente (para não dizer sisudo). No final dos anos 60 já era possível encontrar manchetes como “Beijo no Carnaval pode dar cadeia”, que escancaravam a nova visão da imprensa carnavalesca (COUTINHO, 2006).

Se Getúlio Vargas e o Estado revolucionário acabaram com o “bom e velho Carnaval” nas ruas; a televisão (sintetizada na figura da “Vênus Platinada”²) ajudou a enterrá-lo também no imaginário da população, que agora passava a esquecer o rádio e gastar boas horas do dia diante da telinha. Puritana, e rede de tevê deturpou lentamente o antigo erotismo dos bailes, convertendo-o em pornografia (COUTINHO, 2006).

A figura da mulher era resgatada de maneira deturpada, padronizada, com a Globeleza, que até hoje estampa as vinhetas de Carnaval na televisão. Do mesmo modo, a Vênus Platinada militava pelo fim da paródia como ferramenta do jornalista carnavalesco (não mais cronista), em prol da sonhada (e utópica) imparcialidade jornalística. Alguns “bravos saudosistas”, porém, resistiam da maneira que podiam, apoiados na lembrança de outros carnavais, como lembra Coutinho:

Apesar do desaparecimento da crônica carnavalesca, Jota Efegê não deixou de escrever crônicas sobre o Carnaval e a cultura popular, mas seu objeto, é certo, não eram as manifestações da cultura de massa e aquele Carnaval midiático que ele julgava sem

¹ Não raro, os cronistas carnavalescos se especializavam em mais de um assunto. E o esporte, entre tantas, editorias, talvez fosse a escolha mais recorrente dos foliões. Além de Mário Filho, alguns cronistas carnavalescos-esportivos importantes foram Perigoso, Fantomas, Príncipe Fofinho, Rigoletto e K.Noa.

² Como passa a ser chamada a TV Globo nos anos 70, com o seu luxuoso prédio espelhado na Rua Jardim Botânico, no Rio de Janeiro.

espírito, crítica e irreverência. Suas crônicas, agora memorialísticas, continuavam se referindo à cultura transicional dos teatros de revista, dos maxixes, dos ranchos, dos cafés, da boemia [...]. (COUTINHO, 2006, p. 124)

À exceção de Vagalume e Jota Efegê (que reuniram textos em livros) e Peru do Pés Frios (que eternizou seu nome na composição de sambas memoráveis, como *Pelo Telefone*) a verdade, um tanto cruel, é que a grande maioria dos cronistas carnavalescos foram esquecidos com o tempo. E a figura do cronista-folião se perdeu. Na década de 60, Sérgio Cabral surgia como um nome forte do noticiário carnavalesco no Jornal do Brasil e hoje testemunha que “poucos – ou quase nenhum de seus contemporâneos – era assíduo frequentador dos bailes carnavalescos”, ou mesmo entusiastas da folia.³

3.3 Década de 50: a “nova juventude” e o “novo jornalismo”

Em meados da década de 1950, o Brasil viu uma nova juventude ganhar espaço no país, fixada através do cinema e da música norte-americana, que culminaria no início dos anos 60 no que foi chamado a “nova juventude”. É impossível negar a influência que a imagem da juventude estadunidense estampada na música e no cinema exerceu sobre os jovens no Brasil. Tornaram-se comuns pela primeira vez, por exemplo, versões em português para sucessos estrangeiros (o rock, em particular, tornou-se bem popular no Brasil através de regravações como *Estúpido Cupido*, versão em português para *Stupid Cupid*, na voz de Cely Campelo, em 1959). A influência não parava no eixo Rio/São Paulo: na pequena cidade de Santo Amaro (cidade natal de Caetano Veloso), na Bahia, os rapazes de calças jeans e botas e moças de rabo-de-cavalo e chiclete na boca eram tipos conhecidos.

[...] como durante a segunda metade da década de 1960 a indústria do consumo resolvera ampliar o seu mercado investindo na juventude – o crescimento da classe média urbana em todos os países fazia aumentar o número de jovens com mesadas suficientes para tornarem compradores [...] Assim, se os jovens podiam tornar-se iguais em todos os continentes vestindo as mesmas calças Lee, também deveria haver um som universal. (TINHORÃO, 2010, p. 41)

³ Entrevista ao autor. Rio de Janeiro, 24 de maio de 2011.

Filmes como *Juventude Transviada* e astros do cinema como James Dean, e da música, como Elvis Presley traziam um novo conceito de juventude, rapidamente adotado pela indústria do entretenimento americana. Não por acaso, a primeira revista musical voltada para o público jovem no Brasil seria uma versão nacional para a *Rolling Stone*, uma das primeiras revistas voltadas para esse segmento nos Estados Unidos, que – nas palavras de seu fundador, o jornalista Jann Wenner – buscava “sintonia com os hábitos e gostos da juventude”. Suas pautas nunca se restringiram exclusivamente à música (apesar deste ter sido sempre o assunto principal). Também abarcavam política, cinema, televisão, jornalismo, esportes, crimes, seqüestros, astronautas, gurus, groupies, hippies, drogas, prostitutas, academias e todas as formas de comportamento social americano, nas palavras do próprio.

3.4 Bossa nova e o nascimento da crítica de música popular

A música popular brasileira ganhou força na chamada “Era de Ouro do Rádio”, que surgiu na década de 30 e teve seu ápice na década de 50. O *american way of life* estava presente como nunca no imaginário da sociedade brasileira, e deixou marcas permanentes em nossa música. Paralelamente aos expoentes da Jovem Guarda – que, basicamente, reproduziam fielmente o estilo americano de fazer música (com o apoio da então já poderosa TV Globo) – jovens cariocas de classe média buscavam uma alternativa original para a música brasileira naquele contexto, uma “evolução para o samba”, que era considerado por eles como “quadrado” (TINHORÃO, 1998, p. 312). A ideia era não somente importar a música americana, mas beber de suas influências para criar um novo tipo de samba modernizado, envolvendo procedimentos da música clássica e do jazz.

No ano de 1958, o cantor e violonista João Gilberto, lança seu primeiro registro fonográfico, o single “Chega de Saudade”, considerado o marco-zero da Bossa Nova. As canções desse trabalho traziam uma maneira diferenciada de tocar o violão e interpretar a letra (BOLLOS, 2005), que depois encontraria outros expoentes como Vinicius de Moraes, Toquinho, Tom Jobim e Baden Powell. Com a entrada nas rádios, o gênero popularizou-se e conquistou o público “dialogando com o popular e o massivo a partir do erudito”. Era uma revolução estética da música nacional e que se adequava bem aos novos interesses comerciais

dos jornais, os quais estavam se massificando e, nesse sentido, tinham um novo foco no que se referia aos produtos culturais.

Quando o cantor e violonista João Gilberto lançou o seu primeiro single, em 1958, com “Chega de Saudade” [...], o público imediatamente notou a originalidade, ou pelo menos, a estranheza daquela música, quando as rádios começaram a tocar. O impacto que essa música provocou foi enorme, considerada um verdadeiro divisor de águas, gerando as primeiras críticas jornalísticas, mas também influenciando o estilo de compor de vários músicos, ansiosos por uma música mais leve que o samba-canção. Em pouco tempo o cantor baiano se transformou na figura mais polêmica da música brasileira e impôs um novo padrão estético à música popular brasileira, inventando um diálogo entre a voz e o violão, transformando o violão em instrumento participante do processo criativo e não somente um “acompanhante” da voz, tão comum na época. (BOLLOS, 2005, p. 277)

A Bossa Nova traz consigo um novo fôlego às críticas musicais nos jornais. Na verdade, pode-se dizer com precisão que a crítica de música popular no Brasil teve início efetivamente neste período, quando a indústria da música estava estruturada e, finalmente, alguma grande novidade aparecia. A Bossa Nova foi, portanto, o alvo da primeira grande manifestação de crítica à música popular nos jornais brasileiros.

Primeiramente formou-se um grupo conciliador, que se preocupou em interpretar a nova música, mais de que impor o seu gosto, sua preferência, como musicólogos vindos da área acadêmica. O outro grupo, formado, em grande parte por cronistas que trabalhavam no jornal, mostrou-se em parte hostil ao movimento, tendo admitido seu gosto pessoal muitas vezes, não conseguindo propor uma interpretação da obra. (BOLLOS, 2005, p. 280)

A intelectualidade perdia espaço nos jornais a partir dessa quebra de paradigmas estético-musicais trazida pela Bossa Nova, mas também influenciada pela obrigatoriedade do diploma para os jornalistas a partir da década de 1960. E a crítica de música erudita viu sua participação no jornal diminuir, cedendo um pouco do espaço (que já era pequeno) à crítica de música popular, em decorrência do interesse abrupto dos leitores pela bossa nova, e mais tarde pelas outras formas de música popular, como o tropicalismo.

Se iniciou uma nova geração de críticos no jornalismo impresso nacional. Com isso, os textos tratavam cada vez menos de questões técnicas e teóricas e cada vez mais das letras,

do contexto histórico/ideológico e até da própria personalidade do artista por traz das criações e interpretações. A figura do “escritor” era substituída pelo “cronista”.

Em relação à Bossa Nova, a crítica estava dividida entre os que viam o estilo como sofisticado e os que o viam como uma abominação, uma tradução barata americana do “nosso samba”, transmutado em jazz. A canção *Chega de Saudade*, de Antônio Carlos Jobim e gravada por João Gilberto é a primeira a estourar nas rádios e foi bombardeada com elogios de grande parte da crítica. Mas alguns não engoliram. Entre os críticos mais exaltados estava José Ramos Tinhorão, que – sempre muito sincero e direto – chegou a escrever que a canção *Águas de Março* não passava de um mero plágio (TINHORÃO, 2010, p. 8).

Para ele, a Bossa Nova trazia à tona uma “surda luta de classes” daquele período, de uma nova burguesia que surgia: uma elite que “se identificava com o samba, mas não com os morros e barracões” (TINHORÃO, 2010). Tinhorão escreveu primeiramente, no final da década de 1959, para o extinto *Diário Carioca* e, pouco depois, para o *Jornal do Brasil*, onde seus comentários ácidos e, sobretudo, seus ataques a unanimidades como Tom Jobim e Chico Buarque - se tornaram famosos e lhe rendeu o apelido de “boca maldita”.

Talvez seja ele o melhor exemplo para o estereótipo formado a partir da figura do crítico de música. É inerente ao trabalho do crítico apontar defeitos, por mais que uma obra agrade, mas Tinhorão assumia quase sempre uma postura de ataque. Essa visão do crítico reclamão, com sua ajuda, ficou marcada no imaginário dos leitores e amantes de música. E falar mal dos críticos – em resposta – logo se tornou moda entre os artistas e leitores.

Apesar da “má fama” e do ódio de muitos artistas, Tinhorão é inquestionavelmente considerado hoje um dos grandes do panteão dos críticos musicais brasileiros, ao lado de nomes como Sérgio Cabral, João Máximo e Tárík de Souza.

3.5. Censura burra: a crítica musical na ditadura

É curioso perceber como a história tangenciava a música em tantas frentes naquele período. Paralelamente ao declínio dos cronistas carnavalescos, a sedimentação da imparcialidade objetividade jornalística com a “nova imprensa”, o surgimento da “nova juventude, da bossa nova e da crítica de música popular no país – o Brasil ainda entrava em naquele período em uma forte repressão política com a ditadura militar.

Em janeiro de 1961, Jânio Quadros tomou posse, em Brasília, como Presidente da República, após ter sido eleito num clima de euforia. A conquista de milhões de votos e o apoio de setores importantes da sociedade brasileira levaram muitos a acreditar que o governo Jânio poderia solucionar os impasses políticos e econômicos que o Brasil enfrentava. No entanto, essa expectativa rapidamente se dissolveu e poucos meses após sua posse, no dia 25 de agosto de 1961, Jânio entregou o documento oficial de sua renúncia ao Congresso.

Muitos acreditavam que Jânio, ao renunciar, não pretendia, de fato, abrir mão do governo, mas sim pressionar para que os poderes fossem ampliados, visto acreditar que o Congresso não daria posse ao vice-presidente João Goulart, uma vez que o mesmo mantinha uma forte ligação com as massas populares, sendo visto com grande reserva pelos setores mais conservadores do país. Porém a renúncia de Jânio foi aceita facilmente pelo Congresso, o que desencadeou uma grande crise política no país.

João Goulart encontrava-se em visita à China, um país comunista, o que, para os conservadores era um forte indício da sua ideologia esquerdista, que poderia levar o Brasil também ao Comunismo, sendo “Jango” também um forte apoiador e defensor dos interesses dos trabalhadores. Usando-se disso como pretexto, os militares colocaram-se enfim contra a posse do vice presidente, contrariando a Constituição Brasileira.

Um editorial da Folha de São Paulo (já um dos grandes veículos do país), chamado “Não bastam boas intenções” expunha toda a insegurança em que se encontrava a imprensa:

A hora em que escrevemos este editorial, pairam sobre a nação as mais sombrias apreensões. Não se sabe, ainda, se as Forças Armadas estão unidas, em todo o país, no veto oposto pelos ministros militares à posse do Sr. João Goulart na presidência da República. Também se ignora até que ponto o Congresso Nacional cumprirá o dever, ao mesmo tempo jurídico e moral, de recusar-se a mutilar a Constituição para afastar do governo o vice-presidente. Pode ser, mesmo, que, ao circular este jornal, o país já esteja correndo sangue, pois os acontecimentos são agora imprevisíveis. Não devemos examinar o mérito das acusações que os adversários do Sr. João Goulart levantam contra sua posse. Elas são apenas impertinentes, eleito que foi, e vaga como se encontra a presidência da República, com a renúncia do Sr. Janio Quadros. A solução constitucional é dar-lhe posse e em seguida vigiá-lo, para que não falte ao dever de governar dentro da lei e segundo mais convenha aos interesses nacionais. (FOLHA DE SÃO PAULO, 29 de agosto de 1961, página 2)

A crise se instalou, mas, apesar de um grande esforço dos conservadores mais radicais para que Jango não assumisse a presidência, ele o fez com a ajuda de seu cunhado, o governador Leonel Brizola, do Rio Grande do Sul, que convenceu o general José Machado Lopes, comandante do Exército do Rio Grande do Sul, de que a posse de Goulart deveria ser garantida. Foi estabelecido então um acordo entre deputados federais, senadores e militares para que João Goulart assumisse o governo, desde que ele tivesse seus poderes limitados, com a implementação do Parlamentarismo no país. Jango seria, então, somente Chefe de Estado. Esse modelo deveria ser votado em plebiscito em 1965.

Goulart teve um início de governo conturbado: somente de setembro de 1961 a janeiro de 1963, houve a substituição de dois primeiros ministros. Foram tantos problemas, que o plebiscito acabou sendo antecipado para 1963 e, como previsto, o sistema vencedor foi o presidencialismo, passando novamente a Jango todos os poderes de governo. Após várias tentativas fracassadas de enfrentar a crise financeira, Jango passa a defender a necessidade das reformas de base, prontamente apoiadas pela sociedade. Era o que faltava para os militares colocarem em prática o golpe militar de 1964.

Os militares tinham muita clareza sobre o papel político da comunicação midiática e reconheciam os meios de comunicação de massa como importantes e fundamentais para difundir ideias. Por isso, já deslumbravam nesse primeiro momento, junto a estas empresas a implementação de políticas para o desenvolvimento de seus veículos. A comunicação, ao lado dos poderes militares, políticos e econômicos, seria um dos quatro pilares básicos do poder nacional para a atingir a integração social da nação. E a crítica de arte exerceu um papel fundamental naquele período.

Após a promulgação do AI-5, os veículos de comunicação passaram a ser obrigados a ter pautas previamente aprovadas por agentes autorizados e a mesma regra se aplicou aos artistas. O principal alvo da censura eram as menções às torturas e mortes provocadas pelo Estado, que eram desconhecidas pela maioria da população, mas muitos outros assuntos também eram proibidos. Em setembro de 1972, a sucursal de Brasília do jornal O Estado de São Paulo recebia o seguinte telegrama:

De ordem do senhor ministro da Justiça fica expressamente proibida a publicação de: notícias, comentários, entrevistas ou critérios de qualquer natureza, abertura política ou democratização ou assuntos correlatos, anistia a cassados ou revisão parcial de seus processos, críticas ou comentários ou editoriais desfavoráveis

sobre a situação econômico-financeira, ou problema sucessório e suas implicações. As ordens acima transmitidas atingem quaisquer pessoas, inclusive as que já foram ministros de Estado ou ocuparam altas posições ou funções em quaisquer atividades públicas. Fica igualmente proibida pelo senhor ministro da Justiça a entrevista de Roberto Campos. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 15 de setembro de 1972, p. 2)

A resistência se dava de maneira camuflada na imprensa e na música: artistas vinculados à produção musical encontraram nas letras e composições de sentido ambíguo uma forma de protesto e denúncia, tentando alertar aos mais atentos e, ao mesmo tempo, despistar a atenção dos militares censores, que geralmente descobriam que a música se tratava de uma crítica à Ditadura somente depois da aprovação da mesma entre as comitativas de censores, quando o seu sucesso e repercussão entre o público já eram irreversíveis.

Estabelecido o império da censura política amparada na força de poder militar autoritário, as únicas formas de os artistas populares escaparem ao veto oficial foram as tentativas do uso da linguagem sibilina – a exemplo da música “Apesar de Você” (1970), de Chico Buarque – a retirada para o exterior ou, internamente, a realização de espetáculos com intenção subliminar de protesto. (TINHORÃO, 2010, p. 13)

Outro grande exemplo do jogo lingüístico e musical presentes do período é a canção *Cálice*, de Chico Buarque e Gilberto Gil, que além de trazer título com som idêntico à expressão “Cale-se” (numa referência inteligente e direta à censura), trazia versos ainda mais incisivos contra a repressão e violência dos militares: “Pai, afasta de mim esse cálice / De vinho tinto de sangue / Como beber dessa bebida amarga / Tragar a dor, engolir a labuta / Mesmo calada a boca, resta o peito / Silêncio na cidade não se escuta”.

Geraldo Vandré foi o artista mais marcante daquele período de censura com suas canções de protesto: venceu dois memoráveis Festivais da Canção com *Porta-estandarte* e *Disparada*, mas ganhou a antipatia dos militares ao colocar o Maracanãzinho para cantar *Para não dizer que não falei das flores*, que mais tarde se tornaria um hino para todo aquele período de repressão. O refrão “Vem, vamos embora / Que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora, / Não espera acontecer” foi interpretado como uma chamada à luta armada contra os ditadores e, pouco depois, Vandré era exilado. No festival daquele ano, a música ficou em segundo lugar, sob vaias do público, perdendo para *Sabiá*, de Chico Buarque e Tom Jobim.

O jogo não era arriscado somente para os artistas: os críticos também passavam pelo pente fino da ditadura. Se o jornalista demonstrasse qualquer apreço ou apoio à intenção oculta das letras, a censura era ativada. Apesar disso, muitos críticos respeitados, passaram imunes à censura. Sérgio Cabral foi um deles, garante que nunca deixou de escrever nada em função dos censores:

A ditadura não me incomodava como crítico, me incomodava como cidadão. Eu era atuante na minha luta [...], usava o meu conhecimento na música para lutar contra a ditadura, fazia shows para levantar recursos. Tanto que sou fichadíssimo na polícia por causa de espetáculos que fazia para levantar recursos para presos políticos, para organizações de oposição [...]. Como crítico, realmente não me lembro de alguma coisa que tivesse me afetado. [...] Nunca sofri pressões de jornal ou qualquer pessoa para ser a favor ou contra determinado artista.⁴

João Máximo, outro crítico importante da época, explica:

A ditadura em cima da música popular sempre foi extremamente burra. Então ela era muito passada pra trás. Os críticos, sem exceção, eram contra a ditadura. Pelo menos, não me lembro de nenhum que estivesse alinhado com o que estava acontecendo naquela época. Eles não seriam tolos de chamar atenção para músicas como “Apesar de Você” do Chico, nunca faríamos isso. Havia uma cumplicidade entre os críticos e os músicos. Ele elogiaria uma música qualquer, mas nunca explicaria uma música do ponto de vista da ditadura. O crítico nessa época não teve muito trabalho, mesmo sendo completamente de esquerda como o Tinhorão e o Sérgio Cabral, naquela época. Eram muito inteligentes para deixar que suas colunas fossem censuradas.⁵

A ditadura foi uma época prolífera para a música. No ano de 1967, a cantora Elis Regina mobilizou uma marcha contra a guitarra elétrica, símbolo da produção cultural importada da América do Norte, que acabava por influenciar a música nacional. Em 1968, foi a vez de tomar forma o Manifesto Tropicalista proposto pelo músico e compositor Caetano Veloso, acompanhado de vários artistas como Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes, entre

⁴ Entrevista ao autor. Rio de Janeiro, 24 de maio de 2011.

⁵ Entrevista ao autor. Rio de Janeiro, 28 de junho de 2011.

outros. O movimento ia de encontro com a MPB da época, no que se referia a influência das guitarras na sonoridade das canções nacionais, mas também buscava referências nas revoluções estéticas surgidas com a Bossa Nova. Além, claro, da Jovem Guarda, que estava em alta nas rádios e programas de TV, mas se mantinha ausente deste embate entre a MPB e a Tropicália. Na verdade, não era um movimento organizado e engajado como os outros, era deslocado à difusão cultural do período e fortemente influenciado por ritmos e modismos internacionais (ANDRADE, 2007). Trazia em suas letras temas da juventude alienada, mais amenos, como carros, rebeldia sem causa e paixões adolescentes.

Nesse período, os festivais de música tinham muita força em alguns canais de TV, e foram significativos para o mercado fonográfico nacional, consolidando-se como vitrines para os artistas com suas letras ideológicas de protesto. Em 1969, devido à forte repressão e censura militar, alguns dos músicos mais expressivos – que tinham posição política declarada, ou que apenas compunham letras consideradas de ordem subversiva pelos militares – foram submetidos ao exílio. Entre eles estavam Caetano Veloso, Chico Buarque, Geraldo Vandré e Gilberto Gil. Neste contexto riquíssimo, a crítica de música se reestruturou, ganhou força e voltou a ter popularidade no Brasil.

A crítica do período passa a exigir do criador um posicionar-se no mundo, assumindo a defesa de valores não somente estéticos, mas explicitamente políticos, que deveriam ser incorporados na obra, o crítico passa a possuir uma identidade e seu papel ser reconhecido. (NERCOLINI, 2010, p. 10)

Nos anos 70, outros grandes nomes, como Nelson Motta e Ezequiel Neves, começaram a surgir na crítica musical. A grande marca dessa geração era o grande envolvimento com os artistas e com o meio musical, que ia muito além da relação jornalista-artista, a exemplo de Sérgio Cabral, que já trabalhava com música há cerca de uma década e era amigo pessoal das principais figuras da MPB. Havia também um certo acúmulo de papéis por parte do crítico, que também produzia festivais, artistas e, não raro, tinha sua própria banda e escrevia sobre o que fazia.

Nelson Motta é o melhor exemplo desse novo feito de profissional: além de jornalista, era compositor, escritor, roteirista, produtor musical e letrista. É autor de mais de 300 músicas em parceria com artistas como Lulu Santos, Rita Lee, Ed Motta, Guilherme Arantes, Max de Castro, Erasmo Carlos e João Donato. Participou diretamente da Bossa Nova junto a nomes

como Edu Lobo e Dorival Caymmi, com quem compôs uma de suas canções mais importantes, *Saveiros*, conhecida na voz de Nana Caymmi. É autor de outros sucessos como *Dancing Days* (com Ruben Barra), *Como uma Onda* (com Lulu Santos), *Coisas do Brasil* (com Guilherme Arantes) e *Bem que se quis*, primeiro grande sucesso de Marisa Monte.

Nos anos 80, também ajudou no desenvolvimento do rock brasileiro, através de seu trabalho como jornalista em O Globo, ao lado de Ezequiel Neves (que escrevia para as extintas revistas POP, Música e Som Três). Idealizou e produziu programas de tevê, como o *Sábado Som* (1974), *Chico e Caetano* (1986) e *Armação Ilimitada* (1985), pela Rede Globo. E, como se não bastasse ainda foi diretor da Warner Music, produtor da Polygram (uma força na época) e escreveu uma série de *best-sellers*.

Esse acúmulo de funções, os tirava da posição simplista de observadores para a posição de realizadores de música, acrescentando vida aos textos, a exemplo dos cronistas carnavalescos. Era possível notar que os críticos tinham a capacidade de analisar um objeto de estudo de maneira distanciada, como observadores, ou de maneira muito próxima e íntima, na posição de produtores propriamente.

4. OS BLOGS E A DEMOCRATIZAÇÃO DA OPINIÃO

4.1. Surgimento da internet e o jornalismo

Na década de 1970, eram inventados os primeiros discos rígidos dos computadores (popularmente conhecidos por Hard Disk ou HD), e disseminava-se a possibilidade de converter informações variadas em dados binários e armazená-las. A tecnologia foi usada primeiramente no setor de serviços e nos governos, pois a tecnologia (ainda incipiente) não era nada prática: os discos rígidos eram caríssimos e muito grandes.

É quando, com o desenvolvimento de novas tecnologias, surge o que hoje é chamada “microinformática”, capaz de condensar em pequenos aparelhos domésticos os sofisticados mecanismos de armazenamento e processamento de dados. Em meados da década de 1980, essas máquinas se popularizam e começam a estar presentes nos lares, recebendo o apelido de *Personal Computers* (PCs ou computadores pessoais).

O armazenamento virtual de dados, por si só, se configurou como uma grande mudança no cotidiano das pessoas daquela época. Mas a verdadeira revolução na forma com que as pessoas se relacionavam com as máquinas e entre si mesmas, aconteceu somente na década de 1990, quando se difunde – em nível doméstico – a tecnologia de comunicação entre computadores com base em dados binários ou, em outras palavras, a internet.

Em alguns anos, a internet deixaria para trás o caráter doméstico e se transformaria em uma verdadeira rede – ou um conglomerado de redes – conectando pessoas em escala mundial. A nova invenção reestruturou a visão de mundo do ser humano, apresentando-lhe uma opção para a realidade palpável, o “ciberespaço”.

No Brasil, tanto os PCs quanto a internet alcançaram níveis comerciais e domésticos somente a partir de meados da década de 1990. Nesse mesmo período, a informática passa a fazer parte do cotidiano, sendo indispensável para a vida nos centros urbanos e nas empresas, inclusive as jornalísticas. A internet mudou a forma como os jornalistas tratam a informação e produzem o próprio conteúdo jornalístico. E mudou também profunda e definitivamente a forma como não somente as notícias, mas a própria música chegava às pessoas.

Antes da popularização da internet, os consumidores tinham acesso restrito ao que o mercado disponibilizava em suas prateleiras. No caso da música, os discos ou shows que chegavam até o conhecimento público através das mídias convencionais haviam sido selecionados anteriormente, por caça-talentos, executivos de estúdio e críticos. O público só tinha acesso ao que já estava filtrado.

Agora, os produtos musicais são todos lançados na internet aleatoriamente, e o consumidor precisa esforçar-se para localizar o que deseja, ou é o artista que precisa desdobrar-se para ser encontrado pelos ouvintes.

Conforme passava o tempo, crescia o número de autodidatas na internet e começavam a surgir os primeiros websites pessoais, simples, mas arduamente programados pelos internautas, obstinados em ter o seu próprio espaço no “ciberespaço”. Entre outras funções, muitos destes internautas passaram a usar estes espaços como diários, relatando acontecimentos banais do dia. Os blogs eram destinados a serem diários digitais, onde o seu dono pudesse escrever suas confidências e devaneios, como nos cadernos de outrora, mas acabaram tomando outro rumo. Com a possibilidade de os leitores postarem comentários sobre os textos na mesma página em que foram publicados, os “blogs transformaram-se em um importante espaço de conversação”. (PRIMO, 2007)

Estes primeiros blogs eram simplesmente componentes de sites, atualizados manualmente no próprio código da página, mas as ferramentas de hospedagem se aperfeiçoaram rapidamente. Foram criados diversos serviços de postagem, como o *Blogger*, que introduziu uma inovação fundamental para que essas ferramentas passassem a ser utilizadas como ferramentas jornalísticas – os permalinks, que garantiam as publicações de um blog numa localização (URL) permanente. Surgia nesse momento a “blogosfera”, que crescia em ritmo acelerado.

Desde o princípio, amantes de música (jornalistas ou não) utilizaram esse novo espaço como ferramenta de informação, replicando notícias e abrindo fóruns de discussão. Mas a crítica musical nesses veículos começa a ganhar mais espaço depois da popularização dos programas *peer-to-peer* (ou P2P), que possibilitavam a troca de arquivos digitais com facilidade pela internet:

Cada computador conectado à rede torna-se tanto “cliente” (que pode fazer download de arquivos disponíveis na rede) quanto um “servidor” (oferta seus próprios arquivos para que outros possam “baixá-lo”) [...] não importa quem são as pessoas que dispõem daqueles dados em seus computadores. (PRIMO, 2007)

Mais tarde, a popularização do YouTube trouxe consigo a “celebridade de internet”. Os canais de vídeo eram invadidos por uma grande quantidade de acessos, e ajudavam a revelar artistas, que das gravações caseiras em webcams acabavam incorporadas pelas gravadoras. Além de servir aos artistas, o YouTube também contribuiu para a propagação de uma nova modalidade de crítica musical que já vinha sendo realizada desde os anos 90 no exterior, sobretudo nos Estados Unidos: as críticas em vídeo. No Brasil, o modelo foi importado, muitos internautas passaram a gravar vídeos com comentários breves sobre discos ou mesmo singles recém-lançados, mas a moda (ao contrário dos EUA) não pegou.

4.2. Blogs, underground e cobertura internacional

Nota-se entre os os nomes mais respeitados da chamada “blogosfera”⁶, uma grande preocupação com os artistas esquecidos pela grande imprensa (lê-se jornais e televisão), a

⁶ São exemplos os blogs Move That Jukebox, Bloody Pop, Trabalho Sujo, Scream&Yell, Popload e A Day in the Life (em sua maioria mantidos por jornalistas e patrocinados).

exemplo do papel que exerciam os fanzines⁷ para o jornalismo impresso. Esse novo contexto permite repensar dentro dos meios de comunicação o conflito histórico entre alta e baixa cultura, que pode ser interpretada também a partir dos conceitos de *mainstream* e *underground* quando o assunto é música.

João Máximo é quase uma unanimidade quando o assunto é MPB, e admite que a crítica musical brasileira – sobretudo nos jornais – continua displicente quando o assunto são os artistas independentes. Sobretudo quando se fala em gêneros consagrados no exterior, mas ainda pouco amadurecidos no Brasil⁸.

Os artistas internacionais estiveram por um bom tempo fora das pautas, até os anos 80, quando chegou ao fim a ditadura militar. Com a democracia recuperada, a indústria do disco ganhou novo fôlego, assim como as gravadoras ganharam de volta seus xodós com o retorno dos exilados. Neste momento, os discos de vinil entravam com facilidade no país e a abertura para os discos de rock internacional – passaram a ter influência direta na produção crítica.

O jornalista carioca Mário Marques acumula quase 30 anos dedicados, basicamente, ao jornalismo impresso especializado em cultura. Criou as revistas *Laboratório Pop* e *Clava do Som* (aclamada décadas depois pelos fãs de rock progressivo), foi crítico e repórter de música do Segundo Caderno do Globo por 7 anos, antes de se tornar editor do Caderno B e da revista Programa e editor executivo de Cultura do Jornal do Brasil. Para ele, a crítica brasileira sempre foi medíocre, especialmente em relação à música que vinha de fora. Dos anos 70 até os 90, os críticos limitavam-se a comprar revistas estrangeiras nas livrarias/bancas e, baseado no que liam, "lançar" no Brasil como se fosse um furo.

Basta olhar o que aconteceu no final dos anos 90. As críticas, todas, eram muito parecidas com o que a NME achava ou o AllMusic. Isso também acontecia nos anos 80. Bastava ter em mãos as revistas "Rolling Stone", "Billboard", "Mojo" e "NME" e sacar que os textos publicados nos grandes jornais eram absolutamente semelhantes. A crítica, que já era ruim, tornou-se irrelevante.⁹

⁷ Da junção dos termos “fan” e “magazine”, traduzindo revista de fãs em inglês.

⁸ Entrevista ao autor. Rio de Janeiro, 28 de junho de 2011.

⁹ Entrevista ao autor. Rio de Janeiro, 20 de junho de 2011.

4.3. A volta das revistas especializadas

Desde o começo da primeira década do século XXI, diversas bandas *indies*¹⁰ vêm conquistando grandes públicos através do bom uso da Internet. E essas “descobertas da grande rede”, se mostraram um bom nicho editorial para as empresas de jornalismo impresso. Nesse contexto, ressurgem no cenário brasileiro um bom número de revistas especializadas, como a Bizz e Rolling Stone Brasil. Essas revistas trazem um bom espaço dedicado à crítica musical, mas devidamente separado das matérias informativas.

Editorialmente, bebem da grande imprensa e do modelo dos blogs de música *indie/underground*. Ao mesmo tempo que trazem em suas capas artistas como Cláudia Leite e Paul McCartney e resenhas de artistas como Chiclete com Banana (todos conhecidos do *mainstream* pop nacional e internacional), tratam de artistas independentes ou de pouca penetração no mercado musical brasileiro, como as cantoras Céu e Mallu Magalhães ou bandas menores, como Vanguard, Holger e Cidadão Instigado.

Abrindo bastante espaço para as chamadas bandas *indies*, ambas as revistas (Bizz e RSB) são bem recebidas pela crítica e pelo público, comprovando que há espaço para demanda por publicações do tipo, que unam o jornalismo musical tratado de forma séria com outros assuntos relacionados à cultura pop e comportamento. Ao contrário do que parece, a Rolling Stone não é uma revista de música — ou só de música. Os editores a definem como uma revista de mercado, sobre cultura pop. De fato, a publicação tem textos sobre política, cinema, games e televisão. E apesar da extrema preocupação com a imagem, principalmente com a capa, é uma revista que aposta nos textos longos.

4.4 A questão da credibilidade

Independentemente do gênero, qualquer produto jornalístico é construído com o objetivo imediato de ser lido, compreendido e, sobretudo, bem interpretado. Na crítica de arte, isso assume maiores proporções, na medida que atua, implicitamente, uma intenção de

¹⁰ Abreviatura, em inglês, para “independent”. O termo é usado para definir bandas que não são ligadas às grandes gravadoras e conglomerados de comunicação.

convencimento do leitor: o convencimento de que o que está sendo dito pelo crítico é a verdade sobre aquele produto/material. Essa “verdade”, obviamente, é uma construção falaciosa, mas ganha força através de um mecanismo simples: a credibilidade.

Um aspecto importante da crítica musical é a sua indeterminação enquanto ofício. A crítica musical é um meio carregado de códigos e os profissionais desta área são actualmente uma espécie rara de autodidactas. Apesar disso, curiosamente, é possível encontrar cursos preparatórios para críticos de música.

Um curso de “Jornalismo e Crítica Musical” organizado pela Escola Técnica de Imagem e Comunicação de Lisboa pretende formar críticos especializados em Música (Anexo I). O plano de estudos elabora o que seriam as “ferramentas essenciais” para tal: História da Música nos Séculos XX e XXI, técnicas de abordagem aos objectos de crítica, técnicas de escrita criativa - para o início de um percurso na área da crítica musical.

É importante notar que, ainda na sua descrição, o curso diz ser voltado não somente para jornalistas, como também para pessoas com interesse na área musical, bloggers, apresentadores de rádio, músicos, etc.

A grande parte dos blogs – sejam de música, cinema, gastronomia e outras áreas da cultura com relevância na rede – são escritos por “não-jornalistas” e, em razão disso, é possível afirmar sem dúvidas que eles democratizaram a opinião. Entretanto não é possível dizer que essa democratização vem contribuindo positivamente em relação à crítica musical.

Mário Marques é um forte crítico do que ele chama de “Geração Google”¹¹. Para ele, até 1998, a atuação do crítico era mais definidora. Ele tirava pessoas de uma temporada, fazia discos não venderem nada, influenciava mesmo. Com a internet, os blogueiros, que formaram a “Geração Google”, contribuíram para “sabotar” toda a credibilidade dos críticos estabelecidos há anos. Para ele, a nova geração seria comprometida em achar novidades da internet. Não estuda, não é ligada, não tem condições intelectuais de fazer uma crítica.

Nunca recebi um currículo de estágio de alguém com um blog de reportagem. É sempre "eu acho isso, eu acho aquilo, eu acho aquilo outro". "Mas... você já fez uma entrevista"? "Não". Fazer crítica hoje é gastar papel. A crítica é ruim, engana-se quem acha que o ofício da crítica de música existe. Ainda existe o de cinema,

¹¹ Entrevista ao autor. Rio de Janeiro, 20 de junho de 2011.

o de artes plásticas, o de cinema. Mas o de música acompanha o atual estágio da indústria fonográfica. Acabou.¹²

Essa declaração, obviamente, defende um ponto que pode parecer menos extrema, se retomarmos o conceito primordial (descrito inclusive pelo dicionário) que define crítica como “quebra”, como o esforço de quebrar uma obra em pedaços para pôr em crise a obra em si.

Hoje, o crítico de internet tem pouco tempo para decidir se gosta ou não de alguma coisa. Blogs com milhares de acessos diários como o do Lúcio Ribeiro (*Popload*) e do Alexandre Matias (*Trabalho Sujo*), não apresentam mais do que comentários superficiais e espaçados sobre as obras e os artistas.

Além disso, é possível notar que a crítica musical torna-se cada vez menos presencial no decorrer dos anos. No Brasil, nosso “primeiro crítico musical” baseia seus textos em suas viagens pelo Brasil, onde acompanha de perto as manifestações culturais e as músicas folclóricas dos muitos “interiores” do país. Em um segundo momento, com a modernização dos jornais no início do século XIX, é possível perceber que os repórteres mantêm o aspecto presencial, embora se contentem em atuar dentro de seus limites regionais, a exemplo dos cronistas carnavalescos.

Esses repórteres-foliões viviam intensamente o Carnaval e eram figuras importantes no bailes, clubes e salões. Finalmente, nos dias de hoje, a internet facilita o acesso universal à arte e à opinião, mas ao mesmo tempo distancia o crítico do seu objeto de estudo. A relação dos repórteres com os artistas torna-se cada vez mais virtual.

As facilidades na produção e a fácil (e gratuita) distribuição na internet, o volume da oferta de canções e propostas artísticas aumentou de forma exponencial. Sendo assim, a matéria-prima para os críticos desenvolverem seus textos é praticamente infinita.

4.5 O jabá e a crítica verdadeira

Existem formas variadas pelas quais os músicos divulgam os seus trabalhos (discos) e a principal delas são os show. Esses, por sua vez, são divulgados por cartazes, flyers, outdoors, televisão, revistas, internet. Mas o meio contemporâneo mais tradicional de divulgação de música é o rádio. “Houve uma época em que só havia um meio de lançar um

¹² Entrevista ao autor. Rio de Janeiro, 20 de junho de 2011.

álbum fonográfico de grande sucesso: o rádio. Nada mais alavancava tantas pessoas com tanta frequência” (ANDERSON, 2006, p. 96).

As gravadoras investiam forte em profissionais voltados somente para a divulgação, responsáveis por criar uma relação pessoal com os programadores das rádios e levavam até os radialistas, com certa regularidade, as novidades que a gravadora tinha interesse em promover. Essa prática ficou popularmente conhecida como “jabá”, ou “jabaculê”, que ocorre quando o divulgador – representando a gravadora ou mesmo o artista diretamente –, paga para um radialista ou para a própria rádio reproduzir o seu single, tantas vezes ao dia, em determinados horários de maior audiência (MIDANI, 2008). Há um debate polemico sobre a legalidade da utilização do jabá, visto que as rádios, bem como as TVs, são concessões públicas e tem um compromisso cívico e cultural com a população.

Com o estabelecimento do comércio musical, os músicos e produtores musicais, em nome da captura das plateias e dos compradores, passaram a manipular seu conteúdo com diversos tipos de favorecimento aos críticos. A indústria cultural além de lançar tendências através de bandas pagas, agrupadas por redes de comunicação, também faz uso da crítica para vender sua mercadoria com artigos pagos, manipulação dos meios de comunicação e a massificação de determinados estilos musicais. Com a vulgarização da prática do jabá, a isenção da crítica passou a ser questionada.

O jabá se desenvolveu em diversos tipos. Alguns eram rejeitados razões éticas ou por regras internas. Mário Marques, editor do Caderno B do Jornal do Brasil durante 7 anos, afirma que receber um uísque era terminantemente proibido após uma matéria boa endereçada a alguém, mas que aceitava outro tipo de jabá – os convites para viagens – sem problemas e com uma condição: escrever o que bem entender sem se preocupar com a repercussão. E resposta a jato: foi proibido de ir a festivais como o Abril Pro Rock por ter criticado o evento.

Eles queriam na verdade um robô para dizer que tudo era sensacional. O convite deveria ser recebido assim: "Eu vou, mas tenho independência de opinião". O jornalismo hoje é chapa branca em todos os sentidos. Como detonar o SWU sendo o jornal oficial do evento? Desde os anos 80, os assessores tentam escolher os jornalistas que eles querem que viaje ou faça entrevista. Para ter a garantia de que todas as linhas seriam de palavras elogiosas. Hoje o Segundo Caderno é digno de pena.¹³

¹³ Entrevista ao autor. Rio de Janeiro, 20 de junho de 2011.

O jornalista João Máximo (com mais de 40 anos de profissão e hoje contribuidor do jornal O Globo) considera que a última crítica negativa de peso feita a um artista no jornal tenha sido a sua matéria sobre o disco de João Gilberto lançado em 2000, *João Voz e Violão* e produzido por Caetano Veloso¹⁴, cuja expectativa era imensa. A repercussão da crítica negativa foi imensa: Caetano chegou a ligar para o jornal e poucos dias depois João Gilberto visitava a redação para um evento, sob um clima pesado. O seu texto recebeu então duras críticas, quase custando seu emprego. Depois do episódio, João Máximo se diz resignado na posição de não criticar mais nenhum artistas abertamente.

Por mais que João Gilberto seja uma exceção e, por razões inexplicáveis seja uma figura um tanto intocável da música popular (a exceção de Tinhorão), esse episódio leva a uma reflexão se o jornalista brasileiro, sobretudo dos grandes jornais, realmente assume a posição de crítico ou se somente exerce a sua função com mais uma de suas obrigações.

O que se tem observado é que muitos dos críticos se transformaram em simples “guias de consumo”, indicando o que se deve ou não comprar, reproduzindo releases já previamente prontos, participando e reproduzindo entrevistas coletivas previamente agendadas. O modelo clássico de crítica cultural opinativa nos jornais parece superado. Esse panorama é compreensível, principalmente considerando o caráter objetivo e massivo assumido pelos jornais impressos.

Sérgio Cabral surpreendeu-me dizendo que fazer crítica – de todas as funções que já teve no jornalismo – foi a tarefa que mais odiou. Era amigo próximo de muitos artistas como Cartola, Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola, Tom Jobim, Pixinguinha, Sérgio Ricardo, MPB4, Clara Nunes e, claro, Nara Leão. E usava esta amizade para trabalharem para ele enquanto jornalista, com os eventos e shows que organizava (sobretudo na época que editava O Pasquim). Nara Leão (sua grande amiga na época, a quem dedicou uma biografia mais tarde) parou de cantar por um período de tempo e chegou a brincar e dizer-lhe que desistira porque estava cansada de trabalhar de graça para ele.

A minha relação com os artistas sempre foi muito boa. [...] talvez eu não gostasse de fazer crítica porque não queria desagradar pessoas pelas quais eu já tinha um carinho – ou como artistas ou como seres humanos mesmo. Isso aconteceu algumas vezes e eu não gostava. Eu quero ser um boa-praça [...], não quero ficar brigando com os outros à toa por causa de crítica

¹⁴ Entrevista ao autor. Rio de Janeiro, 28 de junho de 2011.

Esse sentimento é compartilhado por João Máximo por exemplo.

Quem realmente assumiu o papel de crítico foi o Tinhorão e por isso ele foi tão amaldiçoado pelos artistas. Ele é brilhante como ensaísta, historiador da música popular e pesquisador, mas é um crítico comprometido com ideias assumidamente preconceituosas. Os artistas mais modernos não aceitaram a posição dele claramente anti bossa-nova e anti-americana

João Máximo acredita que, no Brasil, fixou-se no imaginário dos artistas que o grande trabalho do crítico seria a divulgação dos seus trabalhos. Para ele não pedem mais matérias, existem “avisos de pauta”. E aquele considerado por parte da imprensa o maior crítico brasileiro da MPB, parece não aceitar bem a alcunha. “Crítico? Não sei bem, não.”

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma visão geral desta monografia, permite perceber que não é apenas a indústria fonográfica que está em transformação no mundo da música. A mudança que a internet trouxe para o consumo de produtos culturais afeta a produção, o consumo e todos os “filtros comunicacionais”, como a crítica especializada. Essas mudanças reforçam a importância de estudos que abordem as práticas e as funções da crítica musical nesse novo contexto.

Permite perceber também que tão subjetiva quanto a interpretação e apreciação do homem por determinada obra de arte – seja ela música, pintura ou cinema – é o enquadramento de atividades do jornalismo cultural como crítica musical. Subjetividade esta que permite jornalistas contemporâneos¹⁵ (não em termos de idade, mas no sentido de terem vivido a mesma época) compartilharem pontos de vista tão diversos sobre a validade e legitimidade da crítica que exerciam no mesmo período e veículo.

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

¹⁵ Referência a Mário Marques e João Máximo

“Consumir música e consumir publicações que falem sobre música são duas coisas inteiramente diferentes. Assim sendo, é possível que o crítico musical, ou apenas jornalista musical se pergunte se o que produz é o suficiente para atender a demanda de consumo dessa categoria jornalística.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *A indústria cultural*. In: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Nacional, 1978.

ANDERSON, Chris. *A Cauda Longa: longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Campus, 2006.

ANDRADE, Jorge W. *A imprensa musical no Brasil e a revista Rolling Stone*. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Faculdade de Comunicação Social da Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2007.

ANDRADE, M. *Música e Jornalismo: Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec-Edusp, 1993.

BELTRÃO, Luiz. *Jornalismo opinativo*. Porto Alegre: Sulina, 1980.

BOLLOS, Liliana H. *Crítica musical no jornal: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. In: OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – nº 11 (2005). Disponível em: http://www.anppom.com.br/opus/opus11/O_Liliana%20Bollo.pdf (acesso em 4 de junho de 2011)

CARPEAUX, O.M. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1958.

COUTINHO, E. G. *Os cronistas de Momo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

JANOTTI JR, Jeder & CARDOSO FILHO, Jorge. *A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática*. In: FREIRE FILHO,

João & JANOTTI JR., Jeder (orgs.). *Comunicação & música popular massiva*. Salvador: Edufba, 2006. p. 11-23.

MELO, José M. de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Vozes, 1985.

MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

NESTROVISKI, Arthur. *Notas Musicais: Do Barroco ao Jazz*. São Paulo: PubliFolha, 2000.

PALUDO, Ticiano. *Reconfigurações Musicais: os novos caminhos da música na era da comunicação digital*. Dissertação. Porto Alegre: PUCRS/FAMECOS, 2010.

PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

PRIMO, Alex. *O aspecto relacional das interações na Web 2.0*. E- Compós (Brasília), v. 9, p. 1-21, 2007. Disponível em: <<http://www6.ufrgs.br/limc/PDFs/web2.pdf> >. Acessado em: 29 de maio de 2010.

SEVERIANO, J. e Z Mello. *A canção no tempo*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, J. R. *Crítica cheia de graça*. São Paulo: Editora Empório do Livro, 2010.

TINHORÃO, J. R. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho da Música, 1990.

TINHORÃO, J. R. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

YÚDICE, George. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa, 2007.