

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

**A QUESTÃO DA QUALIDADE NA CRÍTICA MUSICAL
ONLINE**

BEATRIZ DE CARVALHO FELIX

RIO DE JANEIRO
2014

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

**A QUESTÃO DA QUALIDADE NA CRÍTICA MUSICAL
ONLINE**

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

BEATRIZ DE CARVALHO FELIX

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho

RIO DE JANEIRO

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **A questão da qualidade na crítica musical online**, elaborada por Beatriz de Carvalho Felix.

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

Profa. Cristina Rego-Monteiro da Luz
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. William Dias Braga
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

FELIX, Beatriz de Carvalho.

A questão da qualidade na crítica musical online. Rio de Janeiro, 2014.

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

Orientador: Eduardo Granja Coutinho

FELIX, Beatriz de Carvalho. **A questão da qualidade na crítica musical online.**
Orientador: Eduardo Granja Coutinho. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em
Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise da crítica musical como gênero jornalístico e das especificidades de sua veiculação atual por meios digitais. O objetivo dessa pesquisa é identificar quais critérios de valoração artística e musical os críticos que atuam em sites utilizam para descrever e avaliar a música quanto à sua qualidade, bem como quais estratégias linguísticas são utilizadas por esses críticos para passar os critérios de qualidade ao leitor. Um estudo sobre o discurso das resenhas do site brasileiro especializado em jornalismo musical *Monkeybuzz*, com textos publicados nos três primeiros meses de 2014, serve como exemplo sobre a crítica online. Para fundamentar essa análise, são apresentados conceitos de valoração estética social da música, o lugar da produção musical em relação à indústria cultural e um breve histórico da crítica musical impressa no Brasil.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

2. O OBJETO DA CRÍTICA: MÚSICA POPULAR NA INDÚSTRIA CULTURAL

2.1 QUALIDADE E TRADIÇÃO

2.2 PÚBLICO SEGMENTADO

2.3 DISTRIBUIÇÃO IMATERIAL (E GRATUITA) DA MÚSICA

3. CRÍTICA MUSICAL, DO IMPRESSO AO ONLINE

3.1 CRÍTICA MUSICAL: DEFINIÇÃO E ORIGENS

3.2 CONVERGÊNCIA E CRÍTICA MUSICAL NA INTERNET

4. A CRÍTICA MUSICAL NAS RESENHAS DO WEBSITE MONKEYBUZZ

4.1 APRESENTAÇÃO DO SITE

4.2 ANÁLISE DAS RESENHAS

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7. ANEXOS

1. INTRODUÇÃO

A crítica musical popular é um gênero textual jornalístico frequente em cadernos ou suplementos de cultura e em publicações especializadas em música. Assim como a crítica musical erudita, sua antecessora, ela é construída a partir de uma tentativa de produzir discurso objetivo sobre uma obra musical (ou conjunto de obras musicais). Portanto, tem as funções primárias de mediar o contato do público com uma obra em especial – um álbum, um show, uma obra completa – e de servir como balizador para as escolhas dos indivíduos desse público sobre suas futuras apreciações musicais.

A produção de críticas musicais na imprensa tem como objeto principal de análise o registro fonográfico da música, dentro de um contexto criado durante o século XX: o da indústria cultural de massa, no qual a música sofre uma espécie de empacotamento para circular como mercadoria, conforme será detalhado ao longo deste trabalho. Apresentações de grupos musicais ao vivo também são largamente avaliadas por críticos, mas esse tipo de matéria é secundário em frequência de publicação. Um dos motivos é o acesso mais fácil a vários CDs do que a vários *shows* em diferentes locais. Os chamados *shows* são, quase sempre, avaliados em comparação com o registro fonográfico da música, feito em estúdio, o qual é considerado a “obra original” na música popular.

Assim como a linguagem jornalística geral, a linguagem da crítica musical é híbrida de jargões técnicos específicos e de uma busca pela abertura do texto ao público leigo ou não envolvido diretamente com o mundo da música. Nesse caso, são três principais jargões envolvidos: o da teoria musical; o do “fazer musical” de cada gênero ou estilo; e o das técnicas de gravação, emissão e tratamento do áudio. Esse texto híbrido também exige um autor híbrido. O jornalista que escreve crítica (ou o especialista que se propõe a escrever para a imprensa) precisa dominar minimamente o conhecimento musical e, ao mesmo tempo, achar formas de tornar o texto não apenas interpretável ao público, mas também atraente e convincente.

A crítica musical, apesar de seu caráter mediador cultural, é um gênero jornalístico de pouco destaque no contexto midiático geral e, provavelmente, um dos menos visados pela academia – conforme uma pesquisa inicial por referências bibliográficas sobre o tema, no Brasil, pode confirmar. O espaço disponível a esse tipo de texto é ausente em grande parte dos jornais no país, a não ser nos suplementos, nos chamados *quality papers* e nas revistas especializadas em cultura, conforme citado anteriormente. Cabe ressaltar que o

acesso a esses tipos de publicação é para públicos restritos (seja por poder aquisitivo, faixa etária, identidades de gosto ou estilo pessoal).

Enquanto isso, na Internet, fãs de música tornam-se críticos e jornalistas amadores por meio de blogs (páginas pessoais online com recursos simples de edição e publicação) e divulgam artistas e estilos pouco recorrentes na chamada grande mídia. Ainda assim, o alcance de público desses numerosos blogs é fragmentado em pequenos nichos, além de ser limitado pelo próprio amadorismo de sua criação. Vale ressaltar, também, que todas essas páginas são restritas ao público com acesso à rede de computadores. Onde estaria, então, a importância de se pesquisar sobre a crítica musical online atual?

A resposta está no próprio caráter muito mais qualitativo do que quantitativo da crítica musical, tanto em volume de produção e publicação quanto em abrangência de público e conteúdo discursivo. Assim como as outras formas de crítica de arte, o gênero textual em questão depende de um conhecimento em um campo artístico específico, capacidade analítica e um repertório prévio que constitua uma referência a ser comparada com as obras criticadas. Em vez de se debruçar sobre os fatos ocorridos para então comunica-los publicamente, conforme o jornalismo por excelência funciona, o crítico de artes se debruça sobre uma unidade criativa humana, um projeto que constitui um mundo próprio. A função dos fatos passa a ser secundária (não em importância, mas na ordem da percepção), que é a de contextualizar a obra artística e expor, diante do leitor, as relações implícitas entre o mundo próprio da música e o mundo real no qual ela foi concebida. Essas relações podem ser bastante reveladoras sobre este, aquele ou ambos os mundos.

Além disso, sendo a crítica um texto declaradamente opinativo e analítico (*declaradamente*, porque nenhum discurso é isento), ela trabalha mais a fundo os mecanismos de significados e sentidos. O gênero é especialmente destacado dos outros por se tratar de um discurso que tenta por em palavras a experiência estética auditiva do crítico e o juízo de valor feito por ele sobre essa experiência.

O objetivo desta pesquisa é identificar sob que formas a ideia de qualidade musical se manifesta no texto da crítica musical popular, especificamente no contexto dos veículos online. Com todas as limitações quantitativas do volume de amostra alcançado, a abordagem adotada na pesquisa é subdividida em duas questões fundamentais, ambas tendo como foco a qualidade musical abordada pela crítica. A primeira questão é sobre que critérios são usados pelos vários críticos (ou jornalistas) para analisar os diversos componentes de uma obra e, a partir daí, que valores influenciam na classificação da obra

como música de boa ou má qualidade. A segunda questão é sobre que estratégias esses comunicadores utilizam para passar esses valores ao leitor.

Para chegar a essas questões, é necessário traçar os antecedentes do que é produzido hoje nos meios que emergiram mais recentemente, trazer a história que sustenta essa produção crítica. Dessa forma, no segundo capítulo, serão primeiramente discutidas as formas sociais diversas de valoração em relação à música – quais possíveis condições levam grupos de indivíduos a gostar ou não gostar de tais músicas ou estilos musicais. Essa dimensão sociocultural denuncia em que valores coletivamente aceitos e criados o crítico se apoia, ou seja, como o indivíduo-crítico canaliza esses valores aparentemente dispersos e subjetivos em seu discurso. Em um segundo momento, no mesmo capítulo, serão apresentadas as dinâmicas culturais e econômicas que movem a produção e a apreciação coletiva da música nas sociedades urbanas de massa, já que esses fatores são percebidos como definidores (e co-criadores) dos regimes de valoração referidos.

Ainda sob uma perspectiva histórica, o terceiro capítulo traz algumas tentativas de definição da crítica musical como gênero jornalístico e de suas funções comunicativas na imprensa tradicional escrita e na crescente imprensa online. Essa história é apresentada desde a origem do gênero na crítica de música erudita até o estabelecimento do modelo de crítica popular atual, que é o objeto propriamente dito deste trabalho. A produção brasileira é priorizada, por uma necessidade de limitação geográfica do tema e pela origem do site escolhido como objeto de análise desta pesquisa. Porém, assim como o próprio modelo de jornalismo no país sofreu constantes influências externas (principalmente norte-americanas, na década de 1950), a crítica musical também foi bastante importadora de modelos, e essas relações devem ser notadas. O próprio site escolhido como objeto de análise – Monkeybuzz, nome criado a partir de dois termos em *inglês* – é um exemplo de como as relações políticas e econômicas internacionais, em uma dimensão macro, deixam rastros no campo do cotidiano, da cultura, em uma dimensão micro.

As perspectivas expostas acima justificam a escolha por um método de análise qualitativo, a fundo, dos discursos da crítica, a partir da seleção e leitura desse tipo de material. O veículo escolhido como um estudo de caso de veículos online na atualidade foi o site brasileiro Monkeybuzz, especializado em jornalismo musical. A escolha desse site se revelou interessante para esta pesquisa porque, conforme será mais detalhado no capítulo quatro, o Monkeybuzz é um veículo que surgiu em 2012 com uma proposta alternativa baseada na atual cultura de comunicação amadora dos blogs na Internet e, ao mesmo

tempo, procura se estabelecer como empresa de comunicação e, portanto, economicamente sustentável. O que será efetivamente analisado no site é a sua seção de resenhas (críticas) de álbuns musicais, ainda que o site também apresente uma seção de resenhas de shows, com uma crítica mais voltada para o registro dos eventos. Foram reunidas e analisadas resenhas publicadas no Monkeybuzz durante os três primeiros meses de 2014. A entrevista feita pela autora deste trabalho com Lucas Repullo, criador e editor-chefe do Monkeybuzz, tem o objetivo de contextualizar o surgimento do site e seu posicionamento no cenário da imprensa brasileira atual, esclarecer a proposta da linha editorial do site e trazer à superfície todo o trabalho envolvido na produção e na seleção das resenhas.

2. O OBJETO DA CRÍTICA: MÚSICA POPULAR NA INDÚSTRIA CULTURAL

A música, em seu sentido mais universal e abrangente, é uma prática artística e cultural que precede qualquer tentativa de juízo de valor – o “bom”, o “belo”, o “gosto pessoal” – e ultrapassa séculos e civilizações. Apesar de ser a arte imaterial por excelência, pois só existe como ondas sonoras pelo tempo em que é reproduzida, a música é materializada das mais diversas formas nas relações sociais humanas. Ela esteve e está nos cantos litúrgicos, nas festas e celebrações populares, nos hinos nacionais, nas estruturas narrativas das tradições orais folclóricas, nos *jingles* publicitários e no videoclipe mais votado da semana na TV.

Na cultura ocidental, há uma mescla de tradições em que o conhecimento está constantemente atrelado ao sentido da visão (na expressão “ver para crer”, na leitura, na observação do pensamento científico). A música, então, ocupa posições bastante específicas na história, passando muito mais tempo como um fator cultural complementar do que como um atrativo em si mesma ou como uma arte ou linguagem autônoma (FUBINI, 2003).

A própria colocação da música na categoria de linguagem é problemática. De acordo com o musicólogo italiano Fubini,

a música, embora seja desprovida de elementos figurativos, não reproduzindo nada de determinado, sendo destituída de qualquer virtude imitativa, possui, porém, um impacto emotivo – mesmo para o ouvinte mais desprevenido e sem competências musicais específicas – desconhecido em qualquer outra arte. (FUBINI, 2003, p. 15)

Partindo do ponto exposto acima, o objetivo deste capítulo é trazer o contexto da produção e do consumo da música que serve como objeto do discurso da crítica na mídia. Primeiramente, será feita uma reflexão sobre a origem dos principais critérios utilizados socialmente para avaliar peças musicais, já que a formação de um juízo de valor está constantemente incluída no impacto emotivo que esses sons causam nos indivíduos. Embora o crítico de música detenha o poder de disseminar suas opiniões sobre obras avaliadas, a própria tendência social a achar uma música agradável ou desagradável precede a manifestação do crítico. Em seguida, serão apresentadas dinâmicas culturais e econômicas recentes, com alcance global e responsáveis por importantes mudanças no mercado em que a música está inserida como produto – mudanças que se refletem na

forma como se fala sobre música e na definição de *quem* pode falar publicamente sobre música na mídia atual.

Um importante diferencial entre a percepção de um som qualquer e da música é que, de acordo com os estudos de Pierre Schaeffer, “[m]uita coisa é ouvida, mesmo quando o ouvinte não está interessado em escutar” (CARDOSO FILHO, 2011, p. 86). Escutar música é então uma ação, porque depende de uma escolha do ouvinte, e é culturalmente condicionada. O aspecto ativo da escuta “implica usar os códigos e repertórios existentes na percepção das relações e dinâmicas do som” (CARDOSO FILHO, 2011, p. 86), quase da mesma forma que um falante da língua portuguesa precisa acumular um repertório de palavras e expressões para compreender outros falantes da mesma língua.

Os gêneros musicais e suas inúmeras subdivisões são responsáveis pela organização do condicionamento da escuta, dividido em diversas comunidades. O samba, o rock, o reggae, a música eletrônica, cada um deles é sustentado por uma tradição e um código próprios. A partir da tradição, os integrantes de cada grupo compartilham os repertórios utilizados na codificação dos sons com que eles se identificam culturalmente.

Cada gênero privilegia um aspecto musical e, portanto, uma competência, aplicabilidade, situação e não seletividade específicas. Há a música feita para palácios, catedrais e igrejas, arenas de shows ou mesmo para alto-falantes. Cada uma delas condiciona a experiência musical. (CARDOSO FILHO, 2011, p. 89)

Em uma cultura densamente perpassada pelas múltiplas mídias, as condições físicas de escuta são dadas pelo uso dessas tecnologias no cotidiano dos ouvintes. Quando a escuta passa a ser realizada pelas gravações do som, e não mais exclusivamente na presença dos músicos e instrumentos acústicos no mesmo espaço, muda o próprio contexto de percepção do ouvinte. As tecnologias voltadas para o mercado criaram tanto limites à produção musical – como o tempo de gravação disponível em um disco de vinil – quanto possibilidades novas – como a gravação de instrumentos um a um, garantindo um produto final mais fácil de editar.

Portanto, antes mesmo de tecer uma avaliação estética, o crítico depende de sua própria capacidade acumulada de percepção – das suas práticas de escuta relacionadas a cada gênero musical e a cada contexto físico de escuta. Isso reforça a importância de uma formação cultural abrangente para o crítico, porque

o objeto de avaliação estética de um gênero musical só pode ser determinado quando há respeito aos pontos do mapa que configuram aquela cultura de audição, caso contrário performance, gravação ou *track*

[faixa de um disco] surgem como pressupostos duvidosos (CARDOSO FILHO, 2011, p. 97).

2.1 Qualidade e tradição

As sociedades urbanas de massa não são formadas por um ambiente cultural homogêneo, como sugere o termo “massa”. Do mesmo modo que as relações desiguais de poder entre grupos sociais se expressam na disputa política oficializada, a cultura é o campo da expressão simbólica das diferentes visões de mundo e modos de viver defendidos pelos indivíduos que compõem cada grupo (GRAMSCI *apud* COUTINHO, 2002).

Os valores culturais predominantes (ou seja, adotados pela maioria) são expressão do poder de influência dos grupos dominantes, e aqui se incluem as classificações de experiências estéticas como “música boa” ou “música ruim”. Porém, Trotta (2011) afirma que as ideias de boa música e música de má qualidade são moderadamente flexíveis e propensas a reavaliações: “os critérios de qualidade aplicados a uma determinada prática musical poderiam variar enormemente de acordo com as condições de experiência musical e [...] esses critérios poderiam variar também a partir de um único ponto de escuta” (p. 118). Conforme será desenvolvido no próximo capítulo, segundo Hall (2005), atualmente esses indivíduos podem transitar por várias identidades de grupo social – até mesmo identidades contraditórias entre si, o que torna o quadro ainda mais complexo.

O paradigma de qualidade musical no ocidente é a “música de concerto de tradição clássica-romântica europeia” (TROTТА, 2011, p. 118). Esse modelo é claramente legitimado pela hegemonia histórica europeia e pela própria concepção de educação musical nas escolas e conservatórios. Segundo Coutinho (2002), a conservação dessa *forma* de se fazer música como um ideal tem mais a ver com a afirmação de um *conteúdo*, de um sistema de valores, do que com a mera perpetuação de uma forma musical, que não tem valor intrínseco, em si mesma, sem um contexto.

Quanto à forma musical, portanto, é necessário considerar em que condições os indivíduos a produzem, reproduzem e apreciam ou experimentam. No caso do repertório erudito, todas essas práticas estão relacionadas aos valores análogos de racionalidade e civilidade (TROTТА, 2011), conferindo status elevado a seus praticantes.

Na época da expansão colonial europeia, desde que a sociedade ocidental ainda tinha uma organização em estamentos com a nobreza no topo (e uma burguesia

ascendente), as condições de escuta dessa música eram relacionadas ao estilo de vida da elite. O acesso aos teatros, o tempo livre, o incentivo familiar para estudar instrumentos musicais, o modo de se comportar nos eventos culturais, eram todos privilégios. O processo de colonização foi um importante vetor de expansão desses valores. Trotta (2011) faz a seguinte consideração sobre os seus reflexos na realidade brasileira:

Ainda que possamos questionar a validade da aplicação do conceito de capital cultural de Bourdieu [práticas e saberes culturais que denotam status social] para a realidade latino-americana, partindo da ideia de que a formação da burguesia entre nós se deu de forma particularmente insuficiente (ORTIZ, 2001) e que a modernização no continente permanece até hoje cercada de conflitos e contradições (CANCLINI, 2000), os critérios de consagração de legitimidade da cultura erudita permanecem válidos através de uma complexa trama de valorizações e validações interculturais e são efetivamente acionados cotidianamente no nosso exercício constante de valorar. (TROTТА, 2011, p. 119)

Os critérios de classificação e escolha da música erudita são baseados nos valores já referidos de racionalidade e civilidade, que encontravam sua oposição nos modos do “selvagem” colonizado. Era um ideal de controle da razão sobre os impulsos animais, primitivos do corpo. Tem-se um padrão de escuta silenciosa, estática e atenta, “descorporificada” (TROTТА, 2011, p. 119) da música – o típico comportamento que se espera de um público em uma sala de concerto.

A composição dos sons também está mergulhada no ideal da razão, já que consiste na combinação complexa e simultânea de notas, timbres (diferentes instrumentos) e dinâmicas (sons fracos e fortes). Esses elementos variam de forma organizada em um sistema igualmente complexo e racional, o da música tonal, baseado em relações matemáticas entre as frequências sonoras que remontam à antiguidade clássica. Uma música complexa é racional e, por isso, é valorizada.

Um segundo critério, não exclusivo da música erudita, é o tempo ou noção de historicidade, segundo o qual é necessário sempre reverenciar os “mestres” do passado e inovar esteticamente a música a partir das condições dadas pelas grandes obras. A tradição estabelece um cânone, uma espécie de mito de origem cultural, que serve como referência para a “evolução” até o futuro.

Quase todos os gêneros musicais populares apelam para algum tipo de relação referencial com o passado, adotando seus clássicos e seus gênios. São os “monstros sagrados” do rock, as “divas” do jazz, as “velhas guardas” do samba, os “mestres” do choro (TROTТА, 2010). Suas obras permanecem como “pedras” seguras de referenciais valorativos e, através delas, as novas criações disputam legitimidade estética. Mais do que isso, assim como na tradição legitimada da música de concerto, a construção

de um repertório de autores e obras consagrados do passado representa a sedimentação de determinados padrões musicais reconhecidos como característicos e referenciais naquele gênero. (TROTТА, 2011, p. 122)

A partir da relação dos indivíduos com o passado, mais um critério de qualidade aparece: o da autoria do artista, derivado do conceito moderno de sujeito. O compositor (ou o instrumentista virtuose) é visto como um gênio criador que usa seu próprio dom para manipular a técnica e produzir a obra, imprimindo nela sua marca, seu estilo autoral e *original*. Ao contrário das tradições orais folclóricas, trata-se de “uma música *assinada*” (TROTТА, 2010, p. 120) por um autor. Este é um traço marcante da cultura letrada. A criação artística musical depende da técnica, de um saber acumulado e da condição de gênio; é uma função para iniciados.

A ideia de autenticidade transformadora, segundo Coutinho (2002), se concretiza em uma relação orgânica entre forma histórica e conteúdo histórico. O que é autêntico tem um sentido histórico de resposta criativa do sujeito (o artista) a uma interpelação das criações de seus antepassados, dos traços e narrativas deixados por eles às gerações seguintes. A diferença entre esta noção de tradição dialética e a tradição histórica erudita é que, na tradição erudita, vigora uma concepção linear, progressista de História, típica da modernidade, que visa a uma “evolução” em sentido único.

Ao contrário da visão de tradição dialética exposta acima, a visão predominante sobre o conceito de tradição – predominante, porque hegemônica – é a tradição metafísica. O termo “metafísica” é utilizado em seu sentido de apartamento da vida material. A tradição, nesse caso, é remetida a uma forma, um “modo de fazer” passado, que é colocado como modelo criativo a ser seguido indefinidamente. O caráter de pureza primordial confere, então, a esse modelo uma sacralização; toda prática cultural que o contraria ou o modifica radicalmente (ou seja, na raiz) apresenta-se aos tradicionalistas como impuro, dessacralizado, inferior. Como exemplo, é esse pensamento que ajuda a gerar a dicotomia popular entre o pagode romântico que fez sucesso a partir de fins da década de 80 e o que se convencionou chamar “samba de raiz”, originado na era de ouro do rádio (ou feito mais recentemente, mas ao modo da época).

Portanto, não se trata da mera conservação de uma forma cultural, de um entretenimento ou arte que seria esteticamente superior por si mesmo. Trata-se da conservação de uma forma, cujo conteúdo (e sentido) histórico se quer naturalizar como verdade (valor) absoluta.

Compreendendo a luta pela hegemonia como luta pela construção e destruição de tradições, pode-se dizer que a música popular se apresenta como importante instrumento de hegemonia pela maneira como opera o acervo histórico-cultural legado pelo passado e afirma determinada concepção de mundo. (COUTINHO, 2002, p. 39)

Dessa forma, um exemplo claro de luta política no campo da cultura apresentado pelo autor, no Brasil, é a já referida era de ouro do rádio, que se apresentou durante o chamado Estado Novo do então presidente Getúlio Vargas, na década de 30. O governo se apropriou de uma forma popular, o samba, para misturar a ela um conteúdo nacionalista-ufanista, de inspiração no período romântico, servindo a uma propaganda estatal para criar uma ideia mais coesa de nação brasileira em um contexto de concentração de poder no executivo federal. Nesse caso, em vez de conservar uma forma do passado, o processo ocorrido foi o esvaziamento de uma forma popular para inserção, nela, de um conteúdo, a princípio, conservador – que nada tinha a ver com a fala dos compositores tradicionais de samba.

Por outro lado, a conservação das formas culturais, se levada sob o projeto de uma tradição dialética, faz parte da afirmação da identidade do grupo que construiu a história dessa cultura desde suas raízes – daí, a expressão “de raiz”. Coutinho afirma que, “seguramente, uma batucada não é um conjunto de sons vazios de sentido: é a afirmação de uma cultura, de um passado, de uma memória” (2002, p. 45). As formas e os sentidos produzidos no passado continuam sendo pensados e materializados pelos sujeitos do presente que, apesar disso, não mantêm essa historicidade como um grilhão criativo. A função dessa tradição é ser um fator de coesão social, de pertencimento e um ponto de partida para o futuro, para novas experiências estéticas. Afinal, nenhuma tradição nasce pura e original da natureza – outras práticas anteriores tiveram que ser reelaboradas coletivamente por sujeitos ao longo da história, até o estabelecimento de cada cultura.

Durante o século XX e ainda se estendendo ao início do XXI, o sistema cultural internacionalmente hegemônico, no que concerne à música, é o da produção industrial fonográfica. A música – mais especificamente, o registro fonográfico feito em estúdio e com aparato técnico complexo – é produzida e distribuída dentro desse sistema como uma mercadoria que deve atender a uma demanda de consumo. Esse novo sistema trouxe outros critérios de qualidade musical, que entram em choque com os critérios derivados da música erudita.

O critério da interação corporal vai contra a escuta mental proposta pela tradição erudita e remonta às tradições orais populares, às situações de celebração e comunhão entre pessoas que mantêm algum vínculo identitário entre si. A música não atua como a obra de arte que possui uma aura (BENJAMIN, 1989) a ser apreciada em toda sua mística complexa. Em vez disso, sua função é compor um ambiente para a interação corporal dos indivíduos com os sons e para a interação dos indivíduos entre si, promovendo entretenimento e expressão conjunta dos participantes. É a música das festas, dos grandes eventos, das boates, dos shows com plateias que cantam junto e batem palmas (TROTТА, 2011). Para estimular tanto a coesão quanto a movimentação dos corpos, o parâmetro sonoro mais importante é o *ritmo* – uma dimensão praticamente tátil nas batidas a intervalos regulares, que podem ser acompanhadas facilmente.

Também vale ressaltar que, na sociedade industrializada e urbanizada, as noções de novidade, de tecnologia e de modernidade aparecem como positivas e são ligadas à ascensão da juventude como padrão de estilo de vida ideal e hedonista. O critério da tecnologia (TROTТА, 2011) pode se manifestar de diversas formas: desde a simples potência do som reproduzido nos alto-falantes (como o alto “pancadão” no *funk* carioca), passando pela possibilidade de manipular timbres gerados por instrumentos acústicos, como a guitarra distorcida do *rock*, até timbres gerados sinteticamente, na música eletrônica e no *pop* em geral.

A partir do termo indústria cultural, utilizado por Adorno e Horkheimer de forma pessimista, pode formar-se um gradiente entre dois extremos: a música pode tender mais à indústria (valor de troca, lucratividade) ou à cultura (valor de uso, obra de arte). Schneider (2011) também trabalha com essa noção de disputa por hegemonia dentro do próprio mercado. Apesar de também partir da crítica feita pela escola de Frankfurt, o autor ressalta que essa análise anterior desconsidera os seguintes agentes importantes: “as formas culturais emergentes mais orgânicas e as tradições culturais extramidiáticas sobreviventes, sobretudo as populares” (SCHNEIDER, 2011, p.12).

De acordo com o autor, o gosto musical popular se transformou ao longo do século XX, em decorrência da ascensão econômica da indústria fonográfica. Em um contexto onde o acesso à música se mostra ao público quase exclusivamente pelo mercado de bens culturais e pela música como produto, torna-se possível que os consumidores-ouvintes construam como valor estético a própria popularidade do som (ou potencialidade de

popularidade deste) e da imagem mediatizada dos artistas vinculados a ele. Isso pode ser resumido na tautologia de gostar do que faz sucesso.

Embora essa lógica soe simplista, ela é resultado de um histórico de interações socioculturais perpassadas pelo mercado musical. Schneider (2011) cita a urbanização em escala internacional como o principal fator de origem da hegemonia do gosto popular pela chamada música comercial. Ao longo desse processo histórico, as grandes cidades se reforçaram como polos atrativos de mão de obra destinada à indústria e aos serviços – mão de obra constituída por populações imigrantes de diversas origens. O que antes eram núcleos culturais passou a ser entendido pela indústria cultural como uma sociedade de massas urbana, onde as diferenças se misturam em um ritmo de vida acelerado, em direção à homogeneização.

As formas de se fazer e distribuir música foram gradativamente sendo moldadas em favor dos interesses da indústria, dentre os quais: lucratividade, rapidez, padronização das formas musicais (para diminuir custos e riscos), abrangência de público (para obter grandes volumes de vendas), garantia de retorno financeiro. Essas condições, todas externas ao trabalho dos compositores e intérpretes, passaram a se traduzir dentro da música como indícios formais característicos, perceptíveis aos ouvidos e aos olhos e pessoalmente apreciados pelos consumidores. Assim, “se o gosto [musical dos indivíduos] é uma formação socialmente mediada, podemos desde já concluir que os donos da indústria cultural detém atualmente a hegemonia desta mediação” (SCHNEIDER, 2011, p. 10).

As mudanças econômicas e tecnológicas ocorridas em fins do século XX levaram à digitalização dos meios e a popularização da rede mundial de computadores, a *World Wide Web* ou Internet. A rede surgiu como a principal revolução a partir desse período, porque possibilitou novos canais de distribuição de informação e de bens culturais em seu aspecto imaterial intrínseco. Compartilham-se músicas, não mais CDs, via *web*.

Já considerando esse novo quadro, Schneider reafirma o poder de influência da indústria fonográfica sobre os valores culturais, com as devidas ressalvas:

[A] despeito das promissoras novidades trazidas [...] pelas novas dinâmicas de distribuição e consumo no ciberespaço, a maioria das pessoas ainda parece se limitar a [...] gostar das músicas que a companhia fonográfica produz [registra], reproduz [em série] e, junto ao rádio e à TV, põe em circulação. (SCHNEIDER, 2011, p. 1)

Na contramão da influência já instaurada culturalmente, as novas dinâmicas referidas por Schneider foram capazes de iniciar uma crise nesse antigo modelo de mercado. Dois fatores importantes contribuem para isso: a segmentação de público e a distribuição imaterial de músicas digitalizadas, em um regime de compartilhamento de baixo custo unitário para quem envia e para quem recebe, via fibra ótica e satélites.

2.2 Público segmentado

A segmentação de público é uma demanda que antecede o uso das tecnologias digitais. O “colapso da radiodifusão (*broadcasting*) em favor do *narrowcasting* e da produção midiática sob demanda destinada a nichos” (JENKINS, 2010, p. 32) é uma situação prevista desde a década de 90. De acordo com Anderson (2013), em uma cultura de massa, os indivíduos são levados a buscar o consumo padronizado, mesmo que isso represente um atendimento parcial a seus gostos pessoais. Já no novo modelo emergente de mercado, as vendas funcionam em um gráfico de cauda-longa, no qual cada vez mais títulos diferentes são vendidos a públicos cada vez menores. Anderson explica que

os ouvintes não só pararam de comprar tantos CDs quanto antes, mas também estão perdendo o gosto pelos grandes sucessos que até então atraíam multidões para as lojas, nos dias de lançamento. Ao se defrontarem com a possibilidade de escolher entre uma *boyband* ou algo novo, cada vez mais pessoas estão optando pela exploração de novidades, e quase sempre ficam mais satisfeitas com os resultados da busca [...] O que emerge desses dados é nada menos que uma migração cultural dos artistas de hits para os artistas de nichos.” (ANDERSON *apud* PEDRADA, 2013, p. 25)

Esse processo de segmentação dos interesses pelo consumo cultural, que são partes da subjetividade humana, tem origem na crise das identidades, de acordo com Hall (2005), no período considerado pós-modernidade (a partir de meados do século XX). Nas sociedades ocidentais, duas noções básicas de indivíduo anteriores, estabelecidas durante a modernidade, serviram como estabilizadoras de valores do mundo social: o indivíduo racional e centrado em si mesmo, do Iluminismo, e o indivíduo sociológico determinado pelo meio, do século XIX. "A identidade, então, costura [...] o sujeito à estrutura" (HALL, 2005, p. 12), ou seja, liga o sujeito à coletividade.

A nova identidade pós-moderna surge pelos processos de descentralização, deslocamento e fragmentação da noção de pertencimento, de como o indivíduo se encaixa,

se identifica, se declara como pertencente aos diferentes grupos sociais (nações, comunidades locais, grupos ideológicos, classes sociais etc). De acordo com Hall,

[o] sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. [...] O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2005, p. 12)

A globalização tem um papel fundamental nas mudanças sofridas pelas identidades nacionais, e é entendida por Hall como um conjunto de processos “que atravessam fronteiras nacionais, [...] conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (HALL, 2005, p. 67). Esse é o contexto propício para a explosão de identidades culturais, que resulta numa grande variedade de novos e volúveis nichos globais para o mercado cultural.

2.3 Distribuição imaterial (e gratuita) da música

Um público segmentado não deixa de ser um público: ele continua consumindo os produtos do mercado e fazendo girar o capital. As empresas produtoras, distribuidoras e os artistas e técnicos envolvidos precisam investir no emprego de tecnologias que garantam, ao mesmo tempo, variedade de escolha para os nichos consumidores e lucratividade. O segundo problema começa quando o público consegue obter música gratuitamente na Internet, quebrando o estágio final de todo o processo que sustenta a indústria fonográfica, o do consumo *pago*.

Um marco inicial da quebra no padrão de distribuição musical (discos de vinil e CDs) foi a criação do formato de áudio digital mp3. O novo tipo de arquivo permitia uma grande compactação do sinal de áudio analógico em registros numéricos digitais, pois excluía sons que são captados, mas não são perceptíveis ao ouvido humano. Como resultado, os arquivos de música ficaram muito leves, sem perda significativa de qualidade sonora e facilmente armazenáveis em computadores domésticos.

O formato mp3 iria possibilitar uma maior liberdade de movimento ao consumidor (escutar música a qualquer hora e qualquer lugar) e iria lhe dar também a possibilidade de armazenar muito mais conteúdo em um pequeno aparelho. No entanto, seria necessário que o consumidor tivesse

que se equipar com as novas tecnologias associadas (computador e acesso à Internet) e acostumar-se a utilizá-las. (LANNES, 2009, p. 47)

As gravadoras perderam o controle sobre o compartilhamento do registro fonográfico na Internet. A primeira plataforma de sucesso mundial para o estabelecimento de uma rede de distribuição paralela foi o Napster, programa criado em 1999 por um estudante norteamericano, que permitia o transporte de arquivos diretamente entre usuários domésticos em um sistema P2P (*Peer-to-peer*). Vários sites também passaram a disponibilizar links diretos para download de arquivos armazenados em um servidor (computador mais robusto, que pode centralizar acessos de vários computadores a conteúdos *online*).

A crise no modelo analógico e material de distribuição de bens da indústria fonográfica ocorre porque as empresas desse meio ainda não conseguiram se adaptar à realidade digital e imaterial criada pelas empresas de outro segmento, as produtoras de TICs digitais como o formato mp3, os mp3 *players* e a própria infraestrutura de rede aberta da Internet. Se as vendas de álbuns musicais físicos caem atualmente, a peça-chave dessa economia cultural passa a ser a própria música, seja pelo registro imaterial do som transformado em dados ou pela sua reprodução ao vivo, em shows. Em relação à indústria cultural,

ao mesmo tempo em que as organizações devem socializar seus conhecimentos, produtos e serviços para agregar valor, elas também encontram dificuldades em garantir seu direito de propriedade intelectual, o qual está na base da riqueza dessa nova economia. (PEREIRA & HERSCHMANN, 2002, p. 33)

Várias empresas têm criado e apoiado ações políticas de alcance internacional nas redes, com o objetivo de conter esses avanços dos internautas. Dois exemplos recentes nos EUA foram o SOPA (*Stop Online Piracy Act*), em 2012, e o PIPA (*Protect Intellectual Property Act*), em 2011. Segundo artigo publicado no jornal britânico *The Guardian*, ambas as medidas foram “propostas legislativas movidas por distribuidoras de filmes e música”¹ (MC GEVERAN, 2012) para aumentar a vigilância dos serviços de busca e mídias sociais, como Youtube, Google e Facebook, sobre a atividade dos usuários, sobre sites ou páginas de compartilhamento de arquivos e impor sanções aos desvios encontrados.

¹ Disponível em: <<http://www.theguardian.com/commentisfree/cifamerica/2012/jan/25/sopa-and-pipa-theyll-be-back>> Acesso em: 04/10/2014.

A realidade digital e conectada abre novas possibilidades aos ouvintes de música, que podem ter acesso, então, a uma variedade nunca antes possível, por nenhum custo além do necessário para comprar a plataforma de acesso (o computador pessoal) e manter o serviço de conexão à rede. Os internautas de hoje podem, então, escutar músicas antigas ou atuais; músicas comercialmente populares ou de seu(s) próprio(s) nicho(s); música erudita ou de outras culturas tradicionais pelo mundo.

Nesse universo múltiplo, os vários critérios de qualidade musical apresentados continuam sendo referenciais, em vários níveis diferentes, para os ouvintes e para os críticos que estimulam esses ouvintes a buscarem esta ou aquela música. Em um breve resumo, esses critérios são os seguintes: complexidade harmônico-melódica ou de conteúdo lírico (letra); referência à tradição (inovadora ou não, reelaborada ou não); originalidade autoral do artista; potencial de interação corporal; tecnologia aplicada ao som; e popularidade comercial da música.

3. CRÍTICA MUSICAL, DO IMPRESSO AO ONLINE

Assim como a definição da qualidade musical hoje contém critérios derivados da música erudita europeia, a própria ideia do desenvolvimento de um discurso crítico e valorativo sobre a música surgiu dentro dessa tradição, na cultura letrada burguesa. Esse papel coube à imprensa, porque ela passou a ser o grande agregador de informações e visões sobre a realidade nas sociedades industrializadas urbanas, ganhando legitimidade em seu discurso à medida que se direcionava para um modelo de circulação regular e em grande escala.

2.1. Crítica musical: definição e origens

Na área do jornalismo cultural, a crítica musical se apresenta primeiramente como um gênero opinativo. O objeto primário do seu discurso não são as declarações de personagens ou os fatos, como é predominante no jornalismo, mas a música como obra de arte e como produto cultural. O termo “resenha” refere-se ao mesmo gênero textual, e ambos os termos são utilizados na mídia e em pesquisas acadêmicas (ASSIS, 2008).

O lugar da crítica musical na imprensa tradicional pode ser exemplificado por uma análise de conteúdo da extinta revista cultural *Bravo!*, publicação de alcance nacional da editora Abril. Segundo o estudo feito por Assis, dentre os gêneros jornalísticos opinativos encontrados na revista,

o formato mais utilizado é a resenha (19%), que corresponde à crítica definida por Piza, Aguiar e Teixeira Coelho. Seu uso mais freqüente está na apreciação das atrações culturais disponíveis no mês em que a revista circula, como forma de contribuir [...] com a tomada de decisões para o consumo cultural. Não por menos, os textos dessa natureza sempre estão acompanhados de ‘serviços’ que indicam onde encontrar determinados atrativos. (ASSIS, 2008, p.12)

Considerando sua função de orientador de consumo cultural para o público-leitor, o crítico se encaixa na categoria comunicacional de *gatekeeper* – profissional que seleciona o que se torna público, o que se torna notícia (e o que não se torna). Sobre essa posição privilegiada nas sociedades midiáticas, Bordieu afirma que

um crítico apenas pode ter ‘influência’ sobre seus leitores na medida em que eles lhe concedem esse poder porque estão estruturalmente de acordo com ele em sua visão do mundo social, em seus gostos e em todo o seu *habitus* (BOURDIEU *apud* PEDRADA, 2013, p. 12).

O trabalho do crítico de arte, de acordo com Bollos (2005), é “fragmentar uma obra de arte, colocar em crise a ideia que se tem do objeto para, assim, poder interpretá-la” (p. 271) em profundidade, ultrapassando suas próprias concepções mais subjetivas e superficiais. O objetivo desse esforço é “identificar o projeto do artista analisando a obra, possibilitando que esta seja divulgada e assimilada por outras pessoas” (BOLLOS, 2005, p. 272). Vale lembrar que o projeto do artista, com todas as interferências gerenciais da indústria fonográfica em seu trabalho, traz sempre uma visão de mundo e uma escolha política dentro do campo da cultura (COUTINHO, 2002) – daí, a importância da superação da própria subjetividade do crítico, para uma análise contextualizada da obra.

A crítica de arte ainda demoraria a se estabelecer no Brasil com as condições da colonização portuguesa, os entraves ao desenvolvimento artístico local e ao próprio surgimento da imprensa (proibição, censura) ou de um público leitor (alto analfabetismo). No campo da música erudita, o primeiro grande crítico foi Mário de Andrade. O consagrado escritor do movimento modernista da década de 20 também era músico – portanto, com conhecimento e experiência prática dentro da área. Andrade publicou em vários periódicos sobre concertos apresentados na capital paulista e escreveu livros sobre estética e história da música. Na seguinte passagem, o crítico discorre sobre o título de uma obra composta no Brasil. Fica claro o tipo de linguagem dos seus textos, alcançável apenas por um público com um mínimo conhecimento teórico musical.

É uma obra admirável, que só tem de defeituoso o nome. Não vejo razão pra batismo tão complicado. Se trata legitimamente duma Sonatina, duma sonatina dos nossos dias, está claro, de espírito bem moderno. Mas a sua construção, o tamanho, a seriação dos andamentos, a integridade de concepção temática, o espírito esquerzoso, nos deixam a sensação nítida duma Sonatina, e não de Três Estudos. Mas isso é esmiuçar detalhes sem importância. (ANDRADE *apud* BOLLOS, 2006, p. 121)

Esses escritores atingiam apenas uma elite urbana apreciadora de artes. Não estavam sendo postos em análise os artistas da música popular emergente como mercado em escala nacional, na passagem da década de 20 para a década de 30, com o início da era do rádio.

A crítica de música popular só viria a se formar como gênero jornalístico no Brasil a partir da década de 50, em uma conjunção de modernização das redações dos maiores jornais impressos que já atingiam camadas operárias urbanas e a chegada da bossa-nova no Rio de Janeiro, centro difusor cultural e então capital da República. Essa dinâmica é compreensível, já que a bossa-nova foi uma tentativa de sofisticação formal do samba

popular – ou seja, um critério de qualidade herdado da música erudita. Assim, passando para um público mais abrangente e menos informado sobre música, a crítica assume “um caráter mais ideológico e histórico e menos estético, deixando os aspectos musicais para segundo plano” (BOLLOS, 2005, p. 272).

O músico e compositor Chico Buarque falou, em entrevista à Folha de S. Paulo, sobre o apagamento da música na crítica: “Você não vai publicar uma partitura num jornal, publica uma letra, porque qualquer um pode julgar aquilo” (*apud* BOLLOS, 2005, p. 273). Nesses casos, a função do crítico de analisar uma obra que contém tanto aspectos verbais (letra) quanto não verbais (elementos musicais) fica reduzida pela metade.

Outro grande crítico de destaque, já nessa fase popular, foi o historiador José Ramos Tinhorão, embora seu destaque tenha se originado de uma imagem negativa diante da classe artística. O crítico tinha uma visão tradicionalista e conservadora sobre a música popular brasileira e defendia a proteção das culturas de raiz contra a influência norte-americana (COUTINHO, 2002), o que o levava a atacar a bossa-nova desde sua proposta de misturar o samba com complexidades externas. Em sua carreira, 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’. (NOGUCHI, 2011, p. 24)

Em um exemplo mais recente, em entrevista ao programa *Roda Viva* da TV Cultura, o próprio historiador e crítico fala sobre vários aspectos que o levam à sua posição contrária à cultura de massa e aos projetos reformuladores da música popular, como a bossa-nova, chegando a comparar a obra do compositor Tom Jobim à música da *Broadway*². No seguinte trecho, Tinhorão responde a uma pergunta do apresentador sobre suas críticas de cunho político à obra do cantor Belchior, sucesso popular na década de 70.

Então, por exemplo, o seu gosto é mais refinado que o cara empregado lá do prédio onde você mora. Por quê? Porque ele não teve o acesso. Na hierarquia da informação cultural, ele ficou limitado. Saiu no terceiro ano primário. Você estudou, estudou no exterior, então você sabe, você vai gostar de música. Isso é até uma coisa interessante de lembrar, ainda do meu tempo de crítico. Uma vez eu pus isso no Jornal do Brasil. Estava fazendo aquele sucesso, Roberto Carlos. Aquela coisa diluída, igual. Aí, de repente, começou a fazer sucesso Belchior. Com aquela vigarice de dizer: "os nossos pais" [referência à música "Como nossos pais", de Belchior], fazendo aquela falsificação da realidade social, substituindo a

² Programa *Roda Viva* exibido em 03/04/2000. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/257/entrevistados/jose_ramos_tinhorao_2000.htm>. Acesso em: 21/10/2014.

luta de classes pela diferença de gerações. "Os nossos pais" e tal. E aquilo não valia nada. Ele era apenas um sujeito que aparecia nas fotografias fumando charuto. E virou um símbolo sexual de um metro e sessenta.³

Outro crítico e ensaísta de destaque nas artes no Brasil, contemporâneo a Tinhorão, é Augusto de Campos. Ele apresentava uma visão divergente do conservadorismo anterior, no seguinte trecho de sua coletânea de textos publicados na imprensa, intitulada *Balanço da bossa e outras bossas*:

no estágio de desenvolvimento de nossa música, a discriminação proposta pelos “nacionalistas” só nos poderá fazer retornar à condição de fornecedores de “matéria-prima musical” (ritmos exóticos) para os países estrangeiros. Foi a bossa nova que pôs fim a este estado de coisas, fazendo com que o Brasil passasse a exportar pela primeira vez produtos acabados de sua indústria criativa. (CAMPOS *apud* COUTINHO, 2002, p. 87)

Feitas essas considerações, a crítica musical, apesar de ser um texto opinativo assumido, depende de uma análise consciente da obra. O jornalista precisa ter conhecimento na área para poder abordá-la de forma interpretativa e realmente crítica – como acontece em outra área qualquer, como política e economia, que possuem jargões e sistemas de pauta e apuração próprios. A falta de uma base teórica, técnica ou mesmo de uma vivência própria abrangente da música gera opiniões fundamentadas no leviano, subjetivo “gosto pessoal”. Essa abordagem pouco acrescenta ao leitor no entendimento dos possíveis significados e estruturas por trás do som percebido pelos ouvidos instantaneamente.

A condição autodidática da crítica musical também contribui para esse quadro. Os jornalistas que exercem a função crítica entram em contato com o universo musical muito mais por experiências de convívio com o meio artístico e pela leitura do trabalho de outros críticos do que por alguma formação técnica ou acadêmica específica – ainda incipiente nos cursos de jornalismo. Por isso, em um estudo feito no Brasil a partir de entrevistas com profissionais dessa área, já nos anos 2000,

em nenhum momento os críticos, mesmo os profissionais, citaram uma vivência ou formação em jornalismo como necessária para o exercício da crítica. [...] Para estes críticos, escrever é prática, e está muito mais relacionada com as vivências culturais do que estritamente com uma formação específica. (PEDRADA, 2013, p. 47)

³ Programa Roda Viva exibido em 03/04/2000. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/257/entrevistados/jose_ramos_tinhorao_2000.htm>. Acesso em: 21/10/2014.

2.2. Convergência midiática e crítica na Internet

A separação que existia entre o plano das representações midiáticas e o mundo real experimentado no cotidiano passa a se diluir com as tecnologias e os usos feitos delas pelas pessoas, principalmente e expressivamente a partir do final da década de 80. A diferença está na direção e sentido da veiculação das informações. Antes, na fase analógica das comunicações, o modelo era de empresas emissoras levando conteúdo para grandes massas. Agora, com a digitalização das plataformas, toda a informação pública pode ser acessada a qualquer momento, disponível em algum banco de dados físico, e todo ponto de acesso à Internet também é um ponto de emissão, de interação.

[O] que crescentemente se revela como fundamental na dinâmica sociocultural são circuitos comunicacionais ou intensos deslocamentos de fluxos de sentidos que se valem de recursos midiáticos. Assim, não apenas a mídia, mas o campo da comunicação [...] desempenha esse papel chave [...] de constituir-se em ambiente por excelência de construção da realidade contemporânea. (PEREIRA & HERSCHMANN, 2002, p. 30)

A Internet possibilita uma variedade de usos por ser uma plataforma multimídia, a partir do ponto em que se traduziu em unidades de informação digital (bits) tanto textos como sons e imagens. Além de proporcionar um conteúdo de formas múltiplas, na constituição em rede horizontal onde qualquer ponto é acessível,

pode-se estabelecer comunicação de diferentes maneiras e segundo modelos variados de comunicação: um-um [ponto-a-ponto], um-todos [ponto-a-massa] e todos-todos, dependendo do software ou do lugar ocupado no ciberespaço. (PEREIRA & HERSCHMANN, 2002, p. 38)

Apesar das novas possibilidades de participação, não se pode desconsiderar o poder das grandes decisões empresariais sobre a infraestrutura que suporta a rede, que são determinadas por interesses políticos e econômicos em escala internacional. Por isso,

[a] intensificação do processo de globalização coloca essas empresas de comunicação em posição de crescente destaque tanto no plano nacional quanto no transnacional, uma vez que seus produtos e serviços contribuem fortemente para a circulação de informações e conhecimento, [...] têm forte papel político [...] no que se refere a questões de imagem, pertencimentos territoriais ou mesmo possibilidades de construção de cidadania no novo contexto de uma economia política do imaterial. (PEREIRA & HERSCHMANN, 2002, p. 39)

Desta forma, é perceptível, por exemplo, como a hegemonia cultural norte-americana ainda se manifesta nos conteúdos e formatos veiculados nas novas redes, seja por empresas, seja por usuários-produtores.

Essa permanência hegemônica é acompanhada de um processo de concentração das empresas de comunicação sediadas nos EUA em alguns poucos conglomerados, cada vez maiores. Cresce o interesse econômico em espalhar um mesmo conteúdo por diversas mídias controladas pelo mesmo conglomerado. “O que estamos vendo hoje é o *hardware* divergindo, enquanto o conteúdo converge” (JENKINS, 2009, p. 43). O conceito de convergência é apresentado por Jenkins como um

fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, [...] cooperação entre múltiplas mercados midiáticos e [...] comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (JENKINS, 2009, p. 29)

A ideia predominante do que seja a convergência de mídias acaba por cair na falácia da caixa-preta, segundo a qual todas as funcionalidades e linguagens deveriam convergir para um único aparelho multifuncional. Jenkins (2009) critica essa linha, primeiro, porque a convergência não é dada por uma evolução natural da tecnologia, mas por processos de modificação cultural que se apropriam da tecnologia e geram demandas a esse mercado. Segundo, porque os vários meios de comunicação tendem a se estabelecer em posições complementares entre si ao longo de sua história. Meios novos surgem, como a televisão e o computador pessoal, e meios antigos nem sempre desaparecem – ganham novos usos em novos contextos. Portanto, “a convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídias díspares” (JENKINS, 2009, p. 30).

Com a variedade de *hardware* (meios) e uma variedade de contextos de uso destes, surge também uma variedade de públicos com modos específicos de acesso tecnológico aos conteúdos disponíveis. Ou seja, quais mídias são preferidas para acessarem o mesmo tipo de conteúdo e em quais situações próprias ao estilo de vida, às identidades e pertencimentos culturais (HALL, 2006) de cada público.

Segundo Jenkins (2009), ao lado da *convergência corporativa*, que ocorre nas decisões empresariais (a portas fechadas, vale ressaltar), existe a *convergência alternativa*, que engloba todo o conteúdo produzido pelo próprio público a partir das novas tecnologias digitais e da popularização da Internet, conforme apresentado no capítulo anterior. Assim

como ocorreu com a distribuição de registros fonográficos da música, o público passou a ter ferramentas para produzir e canais para distribuir seus próprios conteúdos midiáticos (informações, textos, vídeos, criações artísticas em geral).

Se antes esses canais estavam restritos às empresas (canais de TV e rádios, sujeitos a concessão pública; circuito comercial de cinemas; publicações impressas de grandes tiragens), as “novas tecnologias reduziram os custos de produção e distribuição [...] e permitiram aos consumidores arquivar conteúdos, apropriar-se deles e colocá-los de volta em circulação de novas e poderosas formas” (JENKINS, 2009, p. 45). Essa participação produtiva reforça o status da mídia como parte integrante das práticas culturais cotidianas, conforme explicado anteriormente por Pereira e Herschmann (2002). Ainda assim, é preciso lembrar que grande parte da população, no Brasil e no mundo, ainda não tem pleno acesso à Internet e telefonia móvel, principalmente fora dos centros urbanos e nas camadas mais pobres, conforme pondera Jenkins (2009).

De acordo com Shirky (2011), a cultura de participação não é uma novidade. Nas tradições folclóricas, as próprias comunidades produziam e reproduziam símbolos culturais e narrativas coletivamente, em suas interações cotidianas. Embora essa produção tenha sido deixada em segundo plano em função da indústria cultural, essa tendência reaparece com mais força nas interações digitais.

O direcionamento do nosso excedente cognitivo permite que as pessoas se comportem de forma cada vez mais generosa, pública e social, em comparação com seu antigo status de consumidores e bichos-preguiça. A matéria prima dessa mudança é o tempo livre disponível para nós, tempo que podemos investir em projetos que variam da diversão à transformação cultural. Se tempo livre fosse a única coisa necessária, entretanto, as atuais mudanças teriam acontecido há meio século. Agora temos à nossa disposição as ferramentas e as novas oportunidades que elas viabilizaram. (SHIRKY, 2011, p. 29)

No processo de convergência midiática e aumento da participação popular, o conceito do profissional de comunicação – e, portanto, do crítico musical – como *gatekeeper* é constantemente atacado. Um grande volume de informações é publicado 24 horas por dia, seja por sites jornalísticos de notícias, seja por outras fontes variadas, como páginas de instituições, empresas e usuários comuns de mídias sociais. De acordo com Bruns,

na medida em que as publicações noticiosas se estabelecerem nos ambientes on-line, onde as contagens das páginas disponíveis ou as durações das transmissões não inerentemente limitam mais a profundidade, a amplitude e a duração da cobertura jornalística, por que

um sistema rígido de *gatekeeping* deveria ainda ser necessário [...]?
(BRUNS, 2011, p. 123)

No lugar do *gatekeeper*, a figura do *gatewatcher* (BRUNS, 2011) aparece como um filtro do conteúdo lançado na rede, porque este desempenha a função de dar destaque às informações mais importantes, além de contextualizá-las. O trabalho de contextualização é determinante, já que a rapidez de produção dos veículos noticiosos tende a tratar os acontecimentos de maneira efêmera, pouco aprofundada e cada vez mais homogeneizada pelas agências de notícias e fontes oficiais. Metaforicamente, o *gatewatcher* é aquele que não limita a passagem, mas vigia o portão.

O novo papel mediador pode ser desempenhado pelos profissionais, na seleção de pautas para produção de reportagens e artigos originais, ou pelo próprio público, por meio da criação de blogs e postagens em mídias sociais, que servirão como pontos de compartilhamento, de comentários analíticos e opinativos sobre as informações que já circulam na rede. Como a hierarquização do que é mais ou menos importante varia de acordo com cada público leitor, as “organizações noticiosas especializadas – seja com um foco geográfico local, seja com uma especialização estreita de temas – poderão sair-se melhor nestas áreas” (BRUNS, 2011, p. 137).

Os *blogs* musicais surgiram dentro dessa cultura digital de nichos. São *gatewatchers*, porque republicam, comentam e analisam informações divulgadas pela mídia especializada ou diretamente pelos artistas; são participativos, porque são mantidos, em sua maioria, por jornalistas amadores. São fãs de música popular que escrevem e publicam por interesse próprio, com pouco ou nenhum retorno financeiro. Esses blogs desempenham uma função similar à dos fanzines, revistas editadas e impressas em pequenas tiragens por fãs de bandas de rock a partir dos anos 70, com a cultura *punk* (FLETCHER, 2013).

Dentro da cultura digital de convergência e participação (JENKINS, 2009; SHIRKY, 2011), os blogs se organizam em redes de parceiros, de divulgação mútua de páginas e conteúdos. Nessa chamada *blogosfera*, “importa que várias pessoas, tendo lido o mesmo livro ou ouvido e apreciado um mesmo tipo de música e tendo alguma informação sobre tais materiais, 'conversem' sobre tais objetos e interajam com base nesse estímulo” (BRAGA *apud* NOGUEIRA, 2011, p. 143), formando “uma ‘esfera pública midiática’ na forma de sites, cineclubes e fóruns” (NOGUEIRA, 2011, p. 143).

A ideia de mídia militante trazida pela fanzines do movimento punk não é uma proposta de se colocar acima da realidade noticiada, como na imprensa tradicional. Os blogs se colocam ao lado dos movimentos culturais e dos artistas que divulgam. A atividade de comunicação não remunerada vale por si mesma, porque reforça uma identidade cultural de nicho e serve ao desejo do autor de se expressar publicamente pela escrita, incentivado por uma cultura de participação em redes (SHIRKY, 2011). Além disso,

em lógicas de produção independente, com gêneros que estão distantes do consumo massivo clássico, os blogs passam a desempenhar uma função tão relevante no processo da música quanto uma revista especializada de grande circulação. (NOGUEIRA, 2011, p. 147)

Os blogs de mp3 foram criados com a função dupla de distribuição dos álbuns e jornalismo cultural, unindo em um mesmo pacote digital a crítica musical e seu objeto. Graças às funcionalidades multimídia do jornalismo online e à digitalização do áudio, o leitor pode ouvir a obra analisada no momento do acesso à página, em vez de procurar depois pelo disco nas lojas (ou de esquecê-lo completamente após a leitura da crítica).

A prática de associar a matéria jornalística a outros produtos de consumo cultural já existia, primeiro, na imprensa analógica. São dois exemplos:

as compilações de música clássica e história da Música Popular Brasileira encartados no jornal Folha de S. Paulo, ou as edições mensais da extinta revista Outra Coisa, que sempre encartavam um CD inédito em cada edição. (NOGUEIRA, 2011, p. 138)

Os fanzines analógicos também entravam nesse sistema. Durante a década de 80, “publicações independentes diversas vezes usavam seus canais de distribuição para fazer com que músicas circulassem pelo Brasil no formato de fita K7” (NOGUEIRA, 2011, p.140), possibilitando uma projeção bem-vinda para as bandas menores, de cenários independentes locais. A diferença é que, com os blogs, a distribuição da música e a leitura do texto são gratuitas para o leitor, já que não estão sendo pagos direitos autorais nem aos artistas, nem às gravadoras. Embora essa gratuidade seja positiva para os artistas independentes, é alvo de combate da indústria fonográfica.

Como essa segunda prática ainda continua ilegal, outros veículos online buscam como solução a incorporação de links para serviços legais de música online – principalmente, os veículos profissionais ou em busca de se estabelecerem como empresas de comunicação. Plataformas utilizadas atualmente na Internet, como os sites Rdio,

Soundcloud e Youtube, oferecem uma biblioteca de músicas gratuitamente online (no caso do Youtube, de vídeos musicais), mas com restrições de tempo de acesso e/ou interrupções de publicidade paga. A música é oferecida ao leitor por *streaming* – a escuta é apenas online, como uma amostra-grátis, e não estará disponível como arquivo no computador pessoal do leitor.

Apesar das diferenças de suporte midiático, em todos os três casos descritos acima, “independente do juízo de valor que é atribuído, a ação de falar sobre o produto, ou de escolhê-lo para ser avaliado, faz parte de uma formação de identidade e contrato de leitura com o público” (NOGUEIRA, 2011, p. 138). O próprio ato de levar o produto junto com sua análise textual ao leitor já denota um juízo de valor por parte da publicação, que está dizendo ao seu público o que vale a pena ouvir.

Isso não significa que esses críticos *gatewatchers* não possam passar para o outro lado da mídia. A transição do amadorismo de um blog para o profissionalismo remunerado de publicar regularmente em um site com estrutura empresarial – esse é exatamente o caso do Monkeybuzz, site de jornalismo musical analisado neste trabalho.

4. A CRÍTICA MUSICAL NAS RESENHAS DO WEBSITE MONKEYBUZZ

Conforme sugerido no capítulo anterior, o site brasileiro Monkeybuzz⁴ foi escolhido como exemplo de estudo sobre produção de crítica musical na Internet. Alguns aspectos desse veículo online especializado em música e de seu posicionamento no contexto midiático atual contribuem para justificar a escolha de análise.

Primeiramente, o Monkeybuzz tem um alcance de público com números próximos às tiragens de revistas de distribuição nacional. Sua página na rede social Facebook acumulou por volta de 54 mil seguidores em menos de três anos de publicação, enquanto uma revista impressa especializada em música e cultura, no Brasil, tem uma tiragem de “25 mil a 50 mil [exemplares] por mês” (STAUT *apud* SENA, 2006, p. 26), como a *Roadie Crew* e as extintas revistas *Bravo!* e *Bizz*. Ainda de acordo com o levantamento feito por Sena (2006), um importante *blog* brasileiro de música, o *Scream&Yell* (ativo há 14 anos) chegou a números próximos, com cerca de 40 mil visitantes por mês. Considerando esses números, pode-se afirmar que o conteúdo veiculado pelo site Monkey Buzz atende a uma demanda coletiva considerável.

Em segundo lugar, o site escolhido apresenta um formato híbrido entre o blog e a mídia empresarial tradicional. Assim como um blog, ele oferece conteúdo alternativo para públicos de nicho, tem foco em opinião e abriga vários autores que não são jornalistas por formação (e que começaram escrevendo em blogs propriamente ditos). Por outro lado, assim como a mídia tradicional, ele é atualizado com regularidade diária e funciona em uma estrutura empresarial, ainda que de pequeno porte, na qual os autores e editores são pagos pelas funções que desempenham, a partir da renda gerada por publicidade e por investimentos captados no início do projeto. Além disso, o site foi absorvido pelo portal online da MTV (grande emissora de origem norteamericana, especializada em música), que agrega vários outros blogs como forma de incorporar conteúdos variados e acaba dando maior visibilidade e credibilidade a essas páginas menores. “É um gatilho de audiência pra gente, e um selinho de qualidade pra quem não conhece”⁵, segundo Lucas Repullo, criador do site. O modo de funcionamento do Monkeybuzz será detalhado mais adiante, neste capítulo, e influi diretamente na produção das resenhas.

⁴ Disponível em: <monkeybuzz.com.br>. Acesso em: 03/08/2014.

⁵ Entrevista concedida à autora.

Quanto à metodologia desta análise das resenhas do site Monkeybuzz, os seguintes aspectos textuais foram considerados:

a escolha de palavras (lexicalização), sobretudo ao nível da predicação (atributos) e da pressuposição (pressupostos de conhecimento – em termos do público alvo [...]) e o tipo de linguagem utilizada, no que diz respeito ao modo de abordagem ao acontecimento e aos recursos retóricos, entre outros aspectos (TORRES SILVA, 2014, p. 20).

A metodologia citada foi utilizada em um estudo da mídia impressa portuguesa (TORRES SILVA, 2014), com textos jornalísticos exclusivamente de gêneros informativos (reportagem, notícia) na área musical. Mesmo tendo sido excluídos os gêneros opinativos (crítica e artigo) da amostra de pesquisa, verificou-se uma hibridação constante entre opinião e informação nas estratégias discursivas dos jornais portugueses.

Nas resenhas do *Monkeybuzz*, juntamente com essa análise de nível linguístico, foi feita uma identificação dos diferentes critérios de valoração da qualidade musical levados em conta pelos autores. Uma análise aberta permitiu a identificação tanto dos critérios que foram apresentados no primeiro capítulo deste trabalho quanto de novos critérios que pudessem surgir nas resenhas do site.

A amostra considerada para esta análise foi de 25 resenhas de álbuns musicais, publicadas em um período de 3 meses – janeiro, fevereiro e março de 2014 – por vários autores (ver Anexo II). O total de resenhas publicadas nesse período foi de 137 (aproximadamente 10 resenhas por semana), uma quantidade considerável para um veículo pequeno. Os títulos analisados foram escolhidos de forma a incluir os textos de todos os autores possíveis, garantindo uma variedade máxima dos estilos e pontos de vista existentes dentro do site.

4.1 Apresentação do site

Monkeybuzz é um projeto de longa data do designer e publicitário Lucas Repullo, 22 anos, morador da cidade de São Paulo. O primeiro apoio para a execução do projeto aconteceu na incubadora de empresas da faculdade de Publicidade que o criador cursou na ESPM (Escola Superior de Propaganda e Marketing); o site começou a ser montado em 2011 e entrou no ar em 2012. A proposta da criação do site, de acordo com Repullo, é a de preencher um espaço percebido como vazio no jornalismo musical brasileiro – espaço que os blogs ainda não conseguiram preencher.

No Brasil, essa crítica musical através dos blogs tinha um bloqueio pra crescer, justamente pela falta de profissionalismo. Dificilmente alguém conseguia sobreviver desses blogs, era uma atividade paralela, e não tinha a frequência que o leitor precisava. A gente viu esse *gap* e quis entrar nisso (REPULLO, 2014)⁶.

O nome do site, em inglês, é uma junção de dois termos inicialmente desconexos. “Monkey” (macaco) foi escolhido em função do desenho de macaco no logotipo do site, criado previamente por Repullo em suas aulas de design. O termo “*buzz*” (que pode ser traduzido como “burburinho”) é mais significativo, porque remete ao “burburinho” das novidades compartilhadas entre fãs de música na blogosfera e na internet em geral. A função do Monkeybuzz como veículo, portanto, é concentrar esse *buzz*, assumindo claramente o papel do *gatewatcher* diante de seu público (BRUNS, 2011).

O público pelo qual a gente se interessa é o que ama música, ouve aquele disco um milhão de vezes, tem vontade de conhecer coisas novas, mas não sabe como, onde procurar. Nossa proposta é fazer o leitor que está ouvindo a música de forma mais passiva refletir sobre a música, falar com esse público mais abrangente, não com aquele público ‘cabeçaduro’, que já tem sua opinião formada. Não limitando por idade, mas um público que está aberto a querer saber mais, esse é o foco (REPULLO, 2014).

O conteúdo do site é dividido nas seguintes seções: “notícias”, “resenhas” (de álbuns e de shows), “artigos” (textos interpretativos e de análise assinados), “ouça” (seção dedicada à apresentação de novas bandas, clipes, músicas e que inclui também algumas matérias da seção “resenhas”), “agenda” (datas de shows), “tv” (canal audiovisual do site) e “especiais” (coberturas de grandes festivais de música no Brasil e no exterior). O canal audiovisual do site, apelidado de Monkey TV, apresenta vídeos de conteúdo original produzido pela equipe, como programas de bate-papo, notas rápidas da semana cobertas com imagens de divulgação, entrevistas e sessões ao vivo com os artistas (a maioria, nesse caso, brasileiros).

Lucas Repullo se identifica como um leitor assíduo de jornalismo musical internacional, e cita como uma das influências de modelo do Monkeybuzz o site norteamericano Pitchfork⁷, um veículo exclusivamente online, especializado em música alternativa. O termo “pitchfork” significa “diapasão”, instrumento em forma de garfo utilizado como referência para afinação de instrumentos musicais e da voz humana. Esse

⁶ Entrevista concedida à autora.

⁷ Disponível em: <pitchfork.com>. Acesso em: 15/10/2014.

conceito de *referência* no mundo da música é transposto para a função mediadora do site entre o público e a música alternativa. Daí, o seu slogan: “The essential guide to independent music and beyond”⁸ (o guia essencial para a música independente e além).

Assim como o Monkeybuzz, o Pitchfork foi criado dentro das dinâmicas de comunicação da blogosfera musical, pelo jornalista e crítico amador Ryan Schreiber, então com 19 anos. Segundo uma matéria da revista *Time*⁹, Schreiber “codificou as resenhas do Pitchfork em uma fórmula assinada – uma longa e divagante opinião pessoal sobre um álbum, acompanhada por uma nota em uma escala de 0.0 a 10.0” (SUDATH, 2010). O site se tornou referência em 2000, após uma de suas resenhas, sobre o recém-saído álbum da banda Radiohead, prever o sucesso que seria alcançado pelo título contra todas as expectativas da grande mídia.

A reduzida equipe fixa do Monkeybuzz é composta por Lucas Repullo, que exerce a função de editor-chefe, e por mais dois editores, Nik Silva e André Felipe de Medeiros. Todos os integrantes da equipe, incluindo os demais colaboradores do site, já tiveram experiência em blogs e assumem a função de redatores. Cada um deles possui um perfil descritivo próprio, uma espécie de “quem sou eu” (ver lista completa no Anexo II) que é exibido ao final de uma matéria assinada como forma de humanizar o autor e possibilitar que o leitor se familiarize ou identifique mais facilmente. Como exemplo, a descrição exibida logo abaixo da assinatura nas matérias de André Felipe de Medeiros é: “[c]omunicador, arteiro, crítico e cafeinado”¹⁰.

Sobre os critérios utilizados na contratação de redatores para a equipe, Lucas Repullo explica:

Se chegar uma pessoa que tenha as características que a gente procura: escreva bem, tenha senso crítico e não tenha preconceitos [musicais], a gente não se limita a procurar alguém que se formou em jornalismo. Já contratamos jornalistas que nos decepcionaram e, ao mesmo tempo, gente que não era jornalista e surpreendeu bastante, e vice-versa. Então, é variado. Vai da pessoa, do texto dela.¹¹

O sistema de produção das resenhas do Monkeybuzz funciona como uma pré-edição dos textos de cada autor. O autor recebe primeiro a pauta, elabora o próprio texto e

⁸ Disponível em: <pitchfork.com>. Acesso em: 15/10/2014.

⁹ How Pitchfork Struck a Note in Indie Music. Disponível em: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2007424-1,00.html>. Acesso em: 15/10/2014. Tradução da autora. Texto original: “codified the Pitchfork review into a signature formula — a long, rambling personal opinion of an album, accompanied by a rating on a scale from 0.0 to 10.0.”

¹⁰ Disponível em: <http://monkeybuzz.com.br/autores/5/andre-felipe-de-medeiros/>. Acesso em: 15/10/2014.

¹¹ Entrevista concedida à autora.

submete a versão parcial a um dos editores, apelidado de “padrinho” desse autor, por meio de uma plataforma online de colaboração. Os dois discutem sobre o álbum avaliado, e o padrinho tem a função de tornar a argumentação textual do autor mais apurada, independente do julgamento feito sobre o álbum. De acordo com Repullo, esse “é um desafio de todo veículo, que é conseguir dar voz para o redator e, ao mesmo tempo, continuar com a linha editorial”¹².

A qualidade musical é o valor mais defendido pela linha editorial do Monkeybuzz, assim como é comum entre blogs e veículos identificados com o mercado alternativo e com a afeição de seus públicos por uma música que vá além do que toca nas rádios. Isso é colocado de forma clara em um trecho da página “Sobre”, que apresenta a proposta do site:

[...] funcionamos como o seu filtro para as bandas surgidas recentemente e os novos sons que definem o nosso tempo. Com isso em mente, produzimos diariamente notícias da cena nacional e estrangeira sem distinguir entre os artistas que você já ouviu falar e aqueles que você vai conhecer por aqui. Afinal, nosso principal foco é na qualidade da música [...]¹³

Já que se fala em qualidade musical, se fala também a partir de critérios de qualidade, embora eles estejam implícitos ou não declarados no conteúdo discursivo das matérias. Quando questionado sobre o que seria a qualidade musical, o criador do site a define da seguinte forma:

A tecla que a gente mais bate é música original. A gente tenta acabar com essa máxima de que não se faz mais nada de novo, tudo é cópia, música nova não presta, que é a cabeça de muita gente que continua ouvindo as mesmas bandas há décadas. Gente que esteja tentando fazer algo minimamente novo, criar algo diferente, que seja sincero pra ela, mas que tenha essa relevância não de criar uma nova cena musical; relevância de influenciar o dia de uma pessoa, o momento de alguém, e que a gente acredite que vá tocar o nosso leitor de alguma forma. Isso, pra gente, é música de qualidade.

Os dois critérios citados por Repullo como fundamentais para a linha editorial do Monkeybuzz remetem a dois valores apresentados no primeiro capítulo: a *originalidade*, no sentido do que é novo, do que está dialogando com o passado (referência dialética à tradição); e a *expressividade* artística, derivada do indivíduo criador da obra, aquele que expressa sua subjetividade por meio dela (originalidade autoral do artista). Esses conceitos básicos foram observados, com efeito, em todas as resenhas analisadas. Porém, conforme

¹² Entrevista concedida à autora.

¹³ Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/sobre/>>. Acesso em: 28/10/2014.

será exposto mais adiante, há uma variedade maior de critérios de qualidade musical, até mesmo por causa da variedade de opinião entre os autores.

Os critérios de qualidade estão estreitamente ligados aos próprios critérios de seleção de pautas que serão publicadas (no caso das resenhas, seleção de álbuns musicais). Os títulos resenhados pelo Monkeybuzz são majoritariamente de artistas estrangeiros de língua inglesa, porque os gêneros musicais que interessam ao público do site têm origem estrangeira – música eletrônica, hip-hop, indie rock e indie pop –, embora esses modos de fazer música já tenham sido largamente apropriados por artistas brasileiros.

Essa preferência externa é um exemplo de como as identidades culturais do público (e da própria equipe do veículo), em uma sociedade globalizada, podem ser variadas e descentradas em relação à origem geográfica desses indivíduos, em relação às noções de pertencimento a uma comunidade local ou a uma nação (HALL, 2005). A discrepância entre os números, no site, é notável: em 137 álbuns resenhados, 76 ocorrências (56%) são de origem norteamericana, além de mais 26 ocorrências (19%) de álbuns de origem britânica. Os álbuns de artistas brasileiros ou cantados em língua portuguesa somaram 12 ocorrências (9%).

Sobre essa desigualdade numérica nas resenhas publicadas, Lucas Repullo justifica que “realmente, tem muito mais [resenhas] sobre bandas internacionais. Mas é uma questão simplesmente de oferta [de álbuns lançados], que é infinitamente maior do que a de bandas nacionais”¹⁴. A maior parte do conteúdo brasileiro é contemplada por outras seções do site, inclusive por causa da possibilidade de estabelecer um contato qualitativo, físico com os artistas brasileiros. “Quando a gente acha uma banda nacional legal, você vai ver a banda participando de tudo que é programa nosso de sessão, de artigo, entrevista”, afirma Repullo. O editor do site completa falando sobre a identificação cultural local do público com as bandas geograficamente próximas, relações de pertencimento e afetividade que coexistem com (ou resistem a) o processo de globalização:

Tudo o que a gente acredita está nas bandas brasileiras. A experiência de conhecer a banda desde o começo, [quando] só tem você e mais dez pessoas no show, ter uma relação que, daqui a cinco anos, a banda vai ser enorme e você vai ter conhecido. Isso não tem preço e é uma das coisas que a gente mais valoriza.

¹⁴ Entrevista concedida à autora.

4.2 Análise das resenhas

O modelo básico de resenhas no site MonkeyBuzz tem em torno de cinco parágrafos (ou 2.500 caracteres). Um tamanho médio, próximo ao de uma coluna de opinião em mídias impressas tradicionais. A estrutura dos textos é variada, começando pelas formas de abertura do primeiro parágrafo, que serão apresentadas mais adiante. Durante o desenvolvimento da resenha, os autores utilizam uma série de recursos linguísticos para descrever a música e a imagem do artista, argumentar sobre sua qualidade e reportar brevemente fatos relacionados ao contexto de produção e concepção do álbum. Ao final das resenhas, os autores podem reiterar sua opinião sobre o álbum ou especular sobre tendências futuras para a carreira dos artistas (ou mesmo para o seu gênero). Todo o texto da resenha contém, em algum grau, os critérios de valoração musical que o autor leva em conta – ainda que esses critérios estejam implícitos no texto.

Foi observado que os autores escolhem começar o texto de três formas gerais, que também podem aparecer combinadas entre si: com uma espécie de *lead* apelativo ao leitor, como uma frase de efeito; com uma introdução genérica sobre o cenário cultural em que o artista está inscrito; ou, no caso de bandas quase desconhecidas, uma apresentação factual sobre a origem do(s) artista(s) e breve histórico de sua produção. Abaixo, estão exemplificadas as três formas de abertura, respectivamente, nos parágrafos iniciais completos de três resenhas.

“Algumas vezes temos aquele sentimento de ‘eu já ouvi isso antes’. E, apesar de bom, o som das September Girls trazem [*sic*] essa dúvida e que logo após algumas faixas ouvidas de *Cursing the Sea*, disco de estreia do grupo, entendemos do que se trata” (FERRARI, 2014a)¹⁵.

Quando anunciou o lançamento de *High Hopes*, em novembro de 2013, Bruce Springsteen disse que as canções do disco precisavam de um lar. A totalidade do repertório do novo trabalho do Boss é composta por sobras de estúdio e registros feitos nos anos 00, que, com o passar do tempo, foram adquirindo vida própria, deixando o status de diversão ou improvisado, para merecer um destino melhor que os bootlegs de fãs ao redor do planeta. Devidamente exposto ao poder de fogo de Bruce e sua E Street Band ao vivo, o Brasil desenvolveu súbito interesse pelas

¹⁵ September Girls – *Cursing the Sea*. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/albums/8535/september-girls---cursing-the-sea/>>. Acesso em: 24/09/2014.

andanças do músico, uma expectativa por um retorno próximo aos palcos do país e pelo novo disco. (LIMA, 2014a)¹⁶

The Green EP é o mais recente trabalho de Stephen Wilkinson em seu projeto como Biobio. Sem grandes ambições, mas usufruindo bem das facilidades que a tecnologia trouxe à produção e distribuição musical, o produtor inglês lançou uma espécie de *spin-off* de seu mais recente álbum, *Silver Wilkinson*, presente em nossa lista de Melhores álbuns de 2013. (REPULLO, 2014a)¹⁷

Em qualquer dos três casos gerais de abertura, é frequente o autor apresentar um prenúncio do julgamento feito por ele sobre o álbum avaliado, mesmo antes dos argumentos e descrições de experiência auditiva serem oferecidos ao leitor. Então, dois aspectos já entregam ao leitor a conclusão da resenha antes do desenvolvimento: a nota de 1 a 5 que foi conferida ao álbum, mostrada de forma gráfica no topo da página, e o primeiro parágrafo do texto.

As estratégias linguísticas utilizadas nas resenhas, conforme já citado, servem a diversas funções textuais. A descrição tem um papel de destaque entre essas funções, pois serve para oferecer ao leitor uma prévia do que será ouvido naquele álbum. O autor pode descrever o álbum a partir de sua experiência auditiva, mas também de outras informações já disponíveis na imprensa, caso seja necessário identificar quais instrumentos ou efeitos (técnicas) estão por trás de cada música, por exemplo. Porém, a forma mais frequente e expressiva de caracterização da música nas resenhas é a recorrência a analogias e figuras de linguagem – principalmente para traduzir a dimensão sonora em dimensão imagética, conceitual, emotiva ou narrativa.

Em várias das resenhas analisadas, podem ser encontradas as seguintes expressões: “melodias pegajosas” (SILVA, 2014b)¹⁸, “aspecto obscuro e quase teatral” (MEDEIROS, 2014a)¹⁹, “a bateria se coloca à frente” e “texturas sonoras” (ROLIM, 2014a)²⁰, “doce, mas com uma dosagem de mistério” (FERRARI, 2014a), “crocante” (LIMA, 2014a). Essas

¹⁶ Bruce Springsteen – High Hopes. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/album/8590/bruce-springsteen---high-hopes/>>. Acesso em: 24/09/2014.

¹⁷ Biobio – The Green EP. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/album/8818/biobio---the-green-ep/>>. Acesso em: 24/09/2014.

¹⁸ Stephen Malkmus And The Jicks - Wig Out At Jagbags. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/album/8453/stephen-malkmus-and-the-jicks---wig-out-at-jagbags/>>. Acesso em: 24/09/2014.

¹⁹ Hierofante Púrpura - A Sutil Arte De Esculhambar Música Alheia. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/album/8446/hierofante-purpura---a-sutil-arte-de-esculhambar-musica-alheia/>>. Acesso em: 24/09/2014.

²⁰ Lee Bannon – Alternate/Endings. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/album/8479/lee-bannon---alternate-endings/>>. Acesso em: 24/09/2014.

expressões se referem a aspectos da percepção sonora das músicas, mas nenhuma delas tem uma abordagem direta sobre o som. Os autores tentam relacionar sensações sonoras com dimensões visuais e táteis, outros sentidos do corpo humano – portanto, um uso maciço de sinestesia.

É necessário sublinhar que é mais fácil (e acessível a um número maior de leitores) que o autor descreva uma imagem ou uma sensação tátil, por mais imprecisas que sejam essas escolhas. Para se referir a aspectos estritamente musicais com expressões denotativas, o autor precisaria contar com um leitor iniciado no vocabulário da teoria musical, dos parâmetros sonoros (como timbre, altura, dinâmica), que é um vocabulário culturalmente pouco difundido ou dominado.

Apesar dessas restrições, os críticos utilizam vários termos musicais, de formas mais ou menos familiares aos leitores: “percussões”, “pianos” (FERRARI, 2014b)²¹, “camadas de baixo e elementos sobrepostos”, “excelente melodia” (ROLIM, 2014c)²², “harmonia simples dos vocais” (MEDEIROS, 2014b)²³, “guitarras se entrelaçam” (LIMA, 2014b)²⁴, este último com alguma licença poética. A referência à harmonia, por exemplo, pode ser problemática para o entendimento exato do que o autor quis expressar, já que o conceito de harmonia, na música, não é o mesmo do senso comum (harmonia como sinônimo de paz e concordância). Da mesma forma, o senso comum sobre o termo “tom” é largamente utilizado pelos resenhistas para se referir a características emotivas ou conceituais (como em tom alegre, tom escuro), enquanto, na teoria musical, “tom” é um aspecto estrutural harmônico e uma unidade de medida entre sons mais agudos e mais graves (isto, dentro da tradição ocidental).

Há, ainda, as descrições baseadas em abstrações (emoções, sensações, construções narrativas ou de cenário etc). Esse tipo de descrição depende em grande parte da imaginação do leitor e de sua leitura pessoal, própria, sobre as analogias evocadas pelos autores. Conforme será discutido mais adiante neste capítulo, o próprio potencial da música de causar impressões subjetivas variadas, emotivas e complexas em nuances é um

²¹ Snowbird – Moon. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/albums/8929/snowbird---moon/>>. Acesso em: 24/09/2014.

²² Young Fathers – Dead. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/albums/8880/young-fathers---dead/>>. Acesso em: 24/09/2014.

²³ Submarinos – Pela mágica imaginação. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/albums/9255/submarinos---pela-magica-imaginacao/>>. Acesso em: 24/09/2014.

²⁴ Tinariwen – Emaar. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/albums/9099/tinariwen---emmaar/>>. Acesso em: 24/09/2014.

valor qualitativo muito recorrente, defendido de forma implícita nas resenhas do site Monkeybuzz.

Dentro dessa temática abstrata, foram encontradas expressões como as seguintes, nas resenhas: música “cerebral”, “pedantismo”, “cara de trilha sonora” (MEDEIROS, 2014b)²⁵, faixas “urgentes”, “dinâmicas” (SILVA, 2014a)²⁶, “riffs mais energizantes e dedilhados mais delicados”, “cheios de espírito”, “instrumental mais etéreo” (FERRARI, 2014c)²⁷, “momento mais sensual” (ROLIM, 2014b)²⁸. Cabe notar que várias dessas expressões parecem presumir que a música traz dentro de si uma significação – ou seja, há uma crença geral de que certos sons representam ou mantêm alguma correspondência com certas sensações.

O fechamento dos textos, na estrutura geral das resenhas do site, apresenta duas possibilidades principais, conforme já citado: reafirmação da opinião do autor sobre o álbum ou especulação sobre tendências futuras para a carreira do artista. O primeiro caso pode ser exemplificado com o seguinte parágrafo final:

A produção feita pela rapper coincide com Raps básicos dos anos 1990. *Cash, Diamond, Swimming Pools* tem um baixo de música Eletrônica daquela época, assim como em *Total Ignore* soa retrô e bom ao mesmo tempo. No entanto, a repetição de estruturas pode cansar um pouco mesmo, com uma média de três minutos por música. Cada parte da faixa se repete ao menos quatro vezes ao longo de sua duração, o que não é ruim comparada à diversão proporcionada, mas podem enjoar rapidamente em alguns casos. (ROLIM, 2014b)

Já no segundo caso, o autor traça um possível caminho do artista analisado, partindo de dentro da temática do álbum em questão para fora deste – seja para o futuro geral da carreira do artista, seja para o futuro do próprio gênero ou estilo em que o álbum está inserido. Abaixo, é transcrito um exemplo de como os autores valorizam e expõem a questão mercadológica da carreira musical nessas especulações.

Ao final do percurso musical de pouco mais de 30 minutos, CEO [nome artístico do músico e compositor] consegue convencer os aventureiros pelo novo que seu Pop nórdico é louvável, e cresceu de lá pra cá através de um disco redondo e coeso. No entanto, a epopeia do rapaz só começa e

²⁵ Submarinos – Pela mágica imaginação. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/album/9255/submarinos---pela-magica-imaginacao/>>. Acesso em: 24/09/2014.

²⁶ Nai Harvest – Hold open my head. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/album/9452/nai-harvest--hold-open-my-head/>>. Acesso em: 24/09/2014.

²⁷ Solids – Blame confusion. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/album/9452/nai-harvest--hold-open-my-head/>>. Acesso em: 24/09/2014.

²⁸ Dena – Flash. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/album/9596/dena---flash/>>. Acesso em: 24/09/2014.

ainda há muito a ser moldado caso sua intenção seja conquistar grandes públicos, como focar numa linguagem menos rebuscada em dados momentos e uma busca maior por singles que se destoe[m] [sic] enquanto faixa dentro do trabalho. (GALASSI, 2014a)²⁹

No campo das valorações – da questão da qualidade musical – defendidas nas resenhas do Monkeybuzz, serão apresentados primeiro os critérios mais valorizados pelos autores e que acabam por leva-los a uma avaliação mais positiva ou negociável das músicas. Conforme percebido na entrevista com Lucas Repullo, a autenticidade subjetiva do artista é, com efeito, um critério que aparece em todas as resenhas analisadas. Frequentemente, os autores identificam essa característica como uma construção, feita pelo artista que mistura gêneros e tradições diferentes. Abaixo, um exemplo de explicação do resenhista sobre como o artista em questão construiu sua identidade musical:

é evidente que os mesmos elementos (sua própria versão do Indie Rock e o hibridismo com o Blues e Jazz) continuam tão afiados como sempre foram. Esse é o som que Malkmus sempre fez e que aperfeiçoou com o passar dos anos, sendo assim, este disco é resultado da maturação de quase duas décadas [...]. (SILVA, 2014b)

Em segundo lugar, aparece a relação do artista e de sua obra com a sua respectiva tradição. Neste caso, os autores de forma geral parecem sustentar um ideal de combinação de referência ao passado e inovação autoral, uma espécie de “melhor de dois mundos”. O critério de relação do músico com a tradição pode ser subdividido em duas ideias específicas de tradição: a história interna da carreira do artista (e de seu suposto desenvolvimento) e a história geral do próprio gênero ou estilo em que o artista está inserido. A noção de historicidade interna pode ser avaliada de forma positiva caso o autor perceba que o artista manteve sua “essência”, mas inovou o suficiente para que aquele trabalho seja um passo a frente dos anteriores.

O resto do álbum continua em ritmo acelerado e também mais parecido com os discos anteriores da banda, porém mais cru, mais compacto e ao mesmo tempo efêmero. O grupo parece ter criado um registro mais oblíquo que exige intenção de desvendar os seus segredos, além de terem também se mostrado mais abertos para a experimentação de seu próprio som, dentro de seu estilo. (FANUCCI, 2014)³⁰

²⁹ CEO – Wonderland. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/albums/8882/ceo---wonderland/>>. Acesso em: 24/09/2014.

³⁰ Johnny Foreigner - You Can Do Better. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/albums/9571/johnny-foreigner---you-can-do-better/>>. Acesso em: 24/10/2014.

Por outro lado, a avaliação sobre a obra pode ser negativa caso o artista tenha rompido com sua identidade e suas características anteriores, como ocorre no seguinte parágrafo de conclusão de uma resenha sobre a banda Pixies (considerada clássica no gênero rock alternativo):

Pixies se mostra como a própria metáfora exposta em Blue Eyed Hexe: a de “uma bruxa que muda de forma”. Ainda que seja impressionante tal talento, é preciso tomar cuidado para saber no que se transformar. Não é um registro tão necessário para o conhecimento obra do quarteto, apenas uma sonoridade que ignora o histórico da banda. Uma escutada basta. (CASSOLI, 2014)³¹

A noção de historicidade geral segue a mesma lógica. Na resenha sobre o grupo Big Ups, o autor percebe que os músicos conseguem se encaixar na interseção tênue entre seguir um modismo de *revival* (resgate) da tradição e continua-la. “Embora suas raízes estejam no Hardcore do final dos anos 80 e início dos 90, tornando mais fácil de situar sua música como Post-Hardcore, seu ‘pós’ tem muito de ‘old school’” (VALENÇA, 2014)³².

Assim como no já citado estudo da mídia musical impressa em Portugal, “as descrições subjetivas são acompanhadas por uma abordagem que tenta gerar empatia com o leitor, traduzindo em palavras a experiência auditiva e/ou sensorial do jornalista” (TORRES SILVA, 2014, p. 24) no site Monkeybuzz. A reação emocional do autor é tratada ao mesmo tempo como forma de aproximação do leitor e como caráter valorativo da música. A obra é “boa” porque é capaz de causar certas emoções ou alterações no estado de espírito do ouvinte. Além do valor de expressividade do artista, é colocado como valor o potencial da obra de causar impressões ao ouvinte, transportá-lo a outro espaço-tempo e estimular sua imaginação, a criação de *imagens* mentais a partir dos *sons* percebidos.

Os singles *Whorehouse*, *Mirage*, *Ultrakaos* e a própria faixa-título são os grandes destaques do álbum [...]: vocais agudos, adocicados e essencialmente hipnotizantes se mesclam a um pastiche de informações eletrônicas infundáveis - sintetizadores que te transportam do espaço sideral para uma vegetação amazônica em um lapso de segundo; inserções de diferentes percussões e aparições de instrumentos como o violino convidam o ouvinte a um passeio por novos territórios, mas

³¹ Pixies – EP2. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/album/8496/pixies---ep2/>>. Acesso em: 26/10/2014.

³² Big Ups - Eighteen Hours Of Static. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/album/8485/big-ups---eighteen-hours-of-static/>>. Acesso em: 26/10/2014.

protegidos por uma espessa camada açucarada que é a música Pop. (GALASSI, 2014a)³³

Nesse sentido, todos os textos analisados apresentam forte inserção pessoal do autor. Além da própria abordagem subjetiva do autor sobre os álbuns analisados, foram encontrados outros recursos frequentes de aproximação entre o crítico e o leitor: o uso da primeira pessoa do plural, perguntas retóricas e uso do “você” como apelo direto. A capacidade de transporte imaginativo percebida na música por esses críticos justifica que falem livremente sobre os rumos de sua própria imaginação provocada pela obra – provavelmente, o ápice da subjetividade nas descrições estéticas sonoras dessas resenhas.

Os elementos objetivos responsáveis por compor essa simulação de atmosfera sonora para o ouvinte são as intervenções tecnológicas, o que denuncia uma relação entre o critério de tecnologia apresentado anteriormente (CARDOSO FILHO, 2011; TROTTA, 2011) e esse critério de valoração das impressões subjetivas identificado nas resenhas do site. Alguns exemplos de destaque, determinantes na qualidade tecnológica em questão, são: o uso de efeitos para causar diferentes simulações de propagação do som no espaço, como reverberação (referido como *reverb* nas resenhas); mudança de timbres de instrumentos (geralmente aplicada a guitarras, como a distorção *overdrive*); e criação de sons sintéticos, que não correspondem a nenhum instrumento ou fonte acústica físicos, conforme os sintetizadores descritos por Galassi (2014a) no último trecho de resenha apresentado.

Os critérios de valoração musical mais relacionados a uma baixa qualidade ou a considerações negativas sobre as obras criticadas, nas resenhas, são a (falta de) *expressividade artística* e a *popularidade comercial* (SCHNEIDER, 2011). Esses dois aspectos aparecem quase sempre ligados um ao outro quando se trata de músicas que não apresentam nenhuma inovação estética ou expressão única, pessoal. O discurso recorrente entre os autores das resenhas é que esse tipo de música segue caminhos artísticos já traçados e apenas atendem a uma demanda de mercado já existente. Aliados à popularidade comercial, estão, portanto, a repetição, a falta de originalidade em relação à tradição, a falta de expressividade artística e a pouca complexidade estética musical, conforme o seguinte trecho:

³³ CEO – Wonderland. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/album/8882/ceo---wonderland/>>. Acesso em: 24/09/2014.

A trinca inicial, juntamente com a já citada Luna, são os grandes trunfos do álbum. Ótimas faixas que, numa primeira audição, fazem qualquer crítica ao trabalho parecer exagerada, mas a questão é justamente esta, são hits instantâneos, mas superficiais. Ao ouvir o disco algumas vezes, o fã vai se encantar, se divertir e vai buscar algo a mais naquilo, mas não vai encontrar. Em seguida, desistirá da busca e voltará para se contentar com os hits gostosos que ouviu anteriormente, mas se decepcionará em ouvi-los e não achá-los mais tão interessantes assim. [...] [O álbum] funciona em alguns ambientes como festas e trilhas sonoras, devem [*sic passim*] até render bons cliques, mas mostram sua fragilidade em outros momentos, por não possuir carga emocional que o torne memorável. (REPULLO, 2014b)³⁴

Nos casos em que o problemático fator *pop* aparece como positivo nas resenhas, ele é entendido e apresentado pelos autores como uma questão de acessibilidade a novos públicos, aos ouvidos não treinados. Mesmo assim, esse fator deve aparecer combinado com características autênticas do artista para que a avaliação da obra seja positiva. No seguinte trecho, o autor compara o álbum analisado com as obras anteriores da banda norte-americana Foster The People: “[...] as novidades denotam maturidade e, sim, o talento dos músicos, principalmente o de Mark Foster como produtor. Ele consegue fazer música de qualidade tão alta quanto sua popularidade” (MEDEIROS, 2014c)³⁵. Em um outro exemplo:

Apesar de às vezes aproximar-se de um Pop mais melancólico, os hits também estão presente no trabalho, tal qual a já conhecida XXX 88 e a antecipadamente apresentada Don't Wanna Dance, com refrões fáceis, letras populares e feitas pra grudar na cabeça. Um dos pontos interessantes de MØ é a maneira da qual ela consegue somar traços próprios a músicas de fácil assimilação, seja nos efeitos de duplicação vocal (agora melhorados) ou por meio de gritinhos e expressões bradadas quase como rimas, elevando sua originalidade e não deixando a monotonia contagiar seu registro. (GALASSI, 2014b)³⁶

Assim, busca-se um suposto equilíbrio entre os extremos de popularidade e complexidade (ou qualidade artística) – de forma parecida com o equilíbrio buscado pelos críticos entre inovação autoral e referência ao passado da tradição.

³⁴ Bombay Bicycle Club - So Long, See You Tomorrow. Disponível em:

<<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/albums/8938/bombay-bicycle-club---so-long-see-you-tomorrow/>>.

Acesso em: 01/11/2014.

³⁵ Foster The People – Supermodel. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/albums/9588/foster-the-people---supermodel/>>. Acesso em: 01/11/2014.

³⁶ MØ - No Mythologies To Follow. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/resenhas/albums/9551/m---no-mythologies-to-follow/>>. Acesso em: 01/11/2014.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar das diferenças entre a crítica ontem (meio impresso, profissionalizado, *gatekeepers*) e a crítica hoje (meio digital, amador, *gatewatchers*), o ponto de partida para a construção de um texto do gênero continua o mesmo. No Monkeybuzz, o site tomado como estudo de caso deste trabalho, há uma permanência da visão da música como obra de arte a ser apreciada pelo indivíduo por meio da escuta atenta e interpretativa. Uma mudança percebida durante a análise das resenhas é a maior flexibilidade da avaliação final da obra, já que os autores procuram relativizar seus julgamentos em vez de conferir os valores absolutos de “bom”, “mediano” ou “ruim” à música. A decisão final é deixada para o leitor.

É importante observar que a atual tendência dos meios eletrônicos a tornar leitores em comunicadores potenciais tem papel fundamental. Os autores do Monkeybuzz – e de muitos outros blogs e sites semelhantes – só são críticos porque, antes disso, são fãs de música. Essa condição pode gerar uma fácil identificação com o público de fãs leitores do site.

Também por uma questão de identidade, os textos das resenhas são assumidamente pessoais e subjetivos, ainda que a vasta leitura de material midiático sobre música e o contato com profissionais do meio permitam aos escritores enxergar além do gosto pessoal. Assim, eles demonstram uma abrangência de possibilidades analíticas, críticas e de percepção auditiva e conceitual das obras. O interlocutor desses autores está principalmente no público jovem urbano com acesso à internet, domínio da língua inglesa e interesse por música alternativa em geral. Apesar dessa limitação, esse estilo de crítica musical atende ao seu leitor e cumpre seus objetivos, em maior ou menor grau, a cada publicação.

Quanto aos critérios de valoração musical levados em conta pelos críticos, percebe-se, em resumo, uma combinação de valores artísticos tradicionais (complexidade estrutural da obra, expressividade, relação com a tradição) e tendências mais recentes (exploração de possibilidades da tecnologia). O ideal de qualidade musical proposto por muitos dos autores é que a música atenda equilibradamente a vários desses critérios. Como o site analisado busca mostrar a música alternativa, justifica-se a quase ausência do critério de interação corporal coletiva em suas matérias e a visão negativa sobre a música de caráter muito popular, facilmente assimilável.

A estratégia dos autores para comunicar os aspectos musicais não verbais pode ser resumida em dois caminhos recorrentes. O primeiro modo é usar expressões próprias dos gêneros musicais apreciados pelo público leitor, pois eles já dominam um vocabulário relativo a certas práticas musicais, mesmo os que não são músicos. O segundo modo é traduzir o jargão menos acessível da teoria musical em figuras de linguagem e recursos estilísticos variados, que apelam para a imaginação e sensibilidade do leitor. Mesmo que o próprio crítico não domine essa teoria musical acadêmica, ele pode achar novas formas de transmitir ao leitor suas experiências auditivas por meio das palavras. Assim, a crítica ganha uma dimensão mais próxima da crônica, com uma linguagem que tende à informalidade da conversa e à poética.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural – O Iluminismo como mistificação das massas. IN: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ASSIS, Francisco. “Gêneros e formatos do jornalismo cultural: vestígios na revista Bravo!”. IN: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 31, 2008, Natal. ANAIS ELETRÔNICOS... Natal: Intercom, 2008.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____, *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOLLOS, Liliana H. “Crítica musical no jornal: uma reflexão sobre a cultura brasileira”. 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%20Bollos.pdf> Acesso em: 25/09/2014.

_____. “Mário de Andrade e a formação da crítica musical brasileira na imprensa”. MÚSICA HODIE, v. 6, nº2, 2006. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/1581/12054>>. Acesso em: 22/10/2014.

BRUNS, Axel. “Gatekeeping, Gatewatching, Realimentação em Tempo Real: novos desafios para o Jornalismo”. IN: SBPJor, 9, 2011, Rio de Janeiro. BRAZILIAN JOURNALISM RESEARCH... Rio de Janeiro: SBPJor, 2011 vol. 7, no. 11. Disponível em: <<http://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/342/315>> Acesso em: 25/09/2014.

CARDOSO FILHO, Jorge. “Práticas de escuta e cultura de audição”. IN: JANOTTI JR, Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (orgs.). *Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

FLETCHER, Tony. *A Light That Never Goes Out: The Enduring Saga of The Smiths*. Londres: Windmill, 2013.

FUBINI, Enrico; ESCOBAR, Sandra (trad.). *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, 10 ed.

JENKINS, Henry; ALEXANDRIA, Susana (trad.). *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

LANNES, Wilson Vieira. *A crise e as novas fronteiras para a indústria fonográfica*. Orientador: Paulo Motta. Rio de Janeiro: FGV, 2009. Dissertação (Pós-Graduação em Administração).

NOGUCHI, Philippe Athayde Argüelles. *Acordes e opinião: a crítica musical no Brasil*. Orientador: Eduardo Granja Coutinho. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2011. Monografia (Graduação em Jornalismo).

NOGUEIRA, Bruno. *Por uma função jornalísticas nos blogs de MP3 - download e crítica ressignificados na cadeia produtiva da música*. IN: JANOTTI JR, Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (orgs.). *Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

PEDRADA, Daniel Fardin. *Música e internet: tensões no campo da crítica musical*. Orientador: Henrique Moreira Mazetti. Viçosa: UFV, 2013. Monografia (Graduação em Jornalismo).

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; HERSCHMANN, Micael. “Comunicação e novas estratégias organizacionais na era do conhecimento”. *COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE*. São Bernardo do Campo: PósCom-Umesp, a.24, n. 38, p. 27-42, 2º. sem. 2002.

SCHNEIDER, Marco. “Comunicação, economia e música: o papel da indústria cultural na composição de subjetividades ao longo do século XX”. *REVISTA DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO...* Brasília: E-compós, 2011, v.14, n.2.

SENA, Sheila Louzada de. *A cobertura jornalística especializada em música: comparação entre os meios impresso e eletrônico*. Orientador: Eduardo G. Coutinho. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2006. Monografia (Graduação em Jornalismo).

SHIRKY, Clay; PORTOCARRERO, Celina (trad.). *A Cultura da Participação: criatividade e generosidade no mundo conectado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

TORRES SILVA, Marisa. “Jornalismo musical: estratégias enunciativas e retóricas”. *REVISTA COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA*, Lisboa, v. 9, n. 1, p. 12-35, jan-abr 2014.

TROTTA, Felipe. “Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba brasileiro”. IN: JANOTTI JR, Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (orgs.). *Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

Referências eletrônicas

Monkeybuzz: <http://monkeybuzz.com.br>

The Guardian: <http://www.theguardian.com/>

Time: <http://time.com>

7. ANEXOS

Anexo I – Resenhas do site Monkeybuzz

Títulos destacados foram utilizados na análise:

	DATA	ARTISTA/ GÊNERO	PAÍS	AUTOR DO TEXTO
1	06/01	Stephen Malkmus And The Jicks / Indie Rock	EUA	Nik Silva
2	07/01	Hierofante Púrpura/ Rock psicodélico	Brasil	André Felipe de Medeiros
3	07/01	Lee Bannon / Eletrônica	EUA	Gabriel Rolim
4	08/01	Pixies / Indie Rock	EUA	Lucas Cassoli
5	09/01	Sianvar / Rock Progressivo	EUA	Lucas Cassoli
6	09/01	Angel Haze / Hip Hop	EUA	Gabriel Rolim
7	10/01	September Girls / Pop	Irlanda	Vitor Ferrari
8	10/01	Big Ups / Post- Hardcore, Rock	EUA	Roger Valença
9	13/01	Blank Realm / Pop Experimental	Austrália	Vitor Ferrari
10	13/01	Patterns / Indie Pop	Inglaterra	Nik Silva
11	13/01	Sharon Jones / Soul, Jazz, Funk	EUA	Roger Valença
12	14/01	Palinoia / House, Disco, Nu Funk	Brasil	Nik Silva
13	14/01	Bruce Springsteen / Rock clássico	EUA	Carlos Eduardo Lima
14	15/01	Alcest / Post-Rock	França	Gabriel Rolim
15	15/01	Beachwood Sparks / Rock, Country	EUA	Carlos Eduardo Lima
16	16/01	Ed Harcourt / Indie	Inglaterra	Carlos Eduardo Lima
17	16/01	James Vincent Mcmorrow / Indie R&B, Eletrônica, Folk	Irlanda	Roger Valença
18	17/01	You Blew It / Emocore Revival	EUA	Lucas Cassoli
19	17/01	Painted Palms / Rock Psicodélico	EUA	Gabriel rolim
20	17/01	East India Youth / Eletrônica	Inglaterra	Vitor Ferrari
21	20/01	I Break Horses / Dream Pop	Suécia	Vitor Ferrari
22	20/01	Mogwai / Post-Rock	Escócia	Gabriel Rolim
23	21/01	The Cristal Method / Eletrônica	EUA	Carlos Eduardo Lima
24	21/01	Warpaint / Indie Rock, Art Rock	EUA	Nik Silva
25	22/01	Damien Jurado / Indie, Folk	EUA	Carlos Eduardo Lima
26	22/01	Young The Giant / Pop	EUA	André Felipe Medeiros

27	23/01	Happy Diving / Indie Rock	EUA	Lucas Cassoli
28	23/01	Thee Silver / Rock experimental	EUA	Gabriel Rolim
29	24/01	Samantha Crain / Folk	EUA	Roger Valença
30	24/01	Seixlack / Eletrônica	Brasil	Gabriel Rolim
31	27/01	Eugene Quell / Indie Rock	Inglaterra	Nik Silva
32	27/01	Gem Club / Dream Pop	EUA	Roger Valença
33	28/01	The Gaslight Anthem / Indie Rock	EUA	Carlos Eduardo Lima
34	28/01	Biobio / Folk, Eletrônica	Inglaterra	Lucas Repullo
35	29/01	Hospitality / Folk, Synthpop, Indie	EUA	Gabriel Rolim
36	29/01	David Crosby / Rock	EUA	Carlos Eduardo Lima
37	30/01	Cherry Glazerr / Rock	EUA	Vitor Ferrari
38	30/01	Nina Persson / Pop	Suécia	Carlos Eduardo Lima
39	31/01	Cashmere Cat / Eletrônica Soul, R&B	Noruega	Lucas Cassoli
40	31/01	Cities Aviv / Rap, Post-Punk	EUA	Roger Valença
41	03/02	Vitreux / Folk Rock	Brasil	André Felipe de Medeiros
42	03/02	Dum Dum girls / Pop	EUA	Vitor Ferrari
43	04/02	CEO / Pop	Suécia	Fernando Galassi
44	04/02	Young Fathers / Rap, Hip Hop	Escócia	Gabriel Rolim
45	05/02	The Reverend / Rock psicodélico	EUA	Carlos Eduardo Lima
46	05/02	Bombay Bicycle Club / Indie Rock	Inglaterra	Lucas Repullo
47	06/02	Broken Bells / Dance, Indie Pop	Inglaterra	Nik Silva
48	06/02	Snowbird / New Wave	Escócia	Vitor Ferrari
49	06/02	Xiu Xiu / Art Rock, Experimental	EUA	Gabriel Rolim
50	06/02	Nicole Atkins / Pop	EUA	Carlos Eduardo Lima
51	06/02	Kwabs / R&B, soul, eletrônica	Gana	Fernando Galassi
52	07/02	Law / Hip Hop, Trip	Escócia	Lucas Repullo
53	07/02	The Autumn Defense / Dream Pop	EUA	Carlos Eduardo Lima
54	07/02	Sun Kill Moon / Folk rock	EUA	Vitor Ferrari
55	10/02	Aan / Rock psicodélico	EUA	Nik Silva
56	10/02	Sophie Ellis-Baxter / Pop, Dance	Inglaterra	Carlos Eduardo Lima
57	11/02	Broods / Pop	Nova Zelândia	Gabriel Rolim
58	11/02	Vulkano / Post Punk	Inglaterra	Nik Silva
59	11/02	Speedy Ortiz / Indie Rock	EUA	Lucas Repullo
60	12/02	Drowners / Indie Rock	EUA	Gabriel Rolim
61	12/02	Fanfarlo / Indie Folk	Inglaterra	Maynara Fanucci
62	13/02	Angel Olsen / Folk Rock	EUA	Fernando Galassi
63	13/02	Crosses / Industrial,	EUA	Vitor Ferrari

		Dream Pop		
64	13/02	Tinariwen / Blues	Argélia	Carlos Eduardo Lima
65	14/02	Marissa Nadler / Indie Folk	EUA	André Felipe de Medeiros
66	14/02	Temples / Pop Psicodélico	Inglaterra	Roger Valença
67	17/02	Maximo Park / Indie Rock	Inglaterra	Gabriel Rolim
68	17/02	Katy B / Pop	Inglaterra	André Felipe de Medeiros
69	18/02	William Fitzsimons / Indie Folk	EUA	André Felipe de Medeiros
70	18/02	Neil Finn / Pop Rock	Nova Zelândia	Carlos Eduardo Lima
71	18/02	Phantogram / Synthpop	EUA	Fernando Galassi
72	19/02	Gustavo Galo / MPB	Brasil	Maynara Fanucci
73	19/02	Modern Baseball / Pop Punk	EUA	Roger Valença
74	19/02	Julie Byrne / Folk	EUA	Gabriel Rolim
75	20/02	Beck / Indie Rock	Inglaterra	Gabriel Rolim
76	20/02	Guided By Voices / Indie Rock	EUA	Nik Silva
77	21/02	Com Truise / Eletrônica, Pop	EUA	Fernando Galassi
78	21/02	Wilis Earl Beal / Blues, Folk	EUA	Fernando Galassi
79	21/02	Submarinos / Indie Rock, MPB	Brasil	André Felipe de Medeiros
80	24/02	Russian Red / Indie Pop	Espanha	Vitor Ferrari
81	24/02	Bleeding Rainbow / Post-Grunge, Rock Alternativo	EUA	Fernando Galassi
82	24/02	Cassorla / Pop Rock	EUA	Lucas Repullo
83	25/02	St. Vincent / Pop experimental	EUA	Roger Valença
84	25/02	Neneh Cherry / Eletrônica, R&B	Suécia	André Felipe de Medeiros
85	26/02	Skaters / Punk Rock	EUA	Roger Valença
86	26/02	Major Laser / eletrônica	EUA/ Inglaterra	André Felipe de Medeiros
87	27/02	Special Explosion / Indie Rock, EMO	EUA	Fernando Galassi
88	27/02	The Notwist / Eletrônica	Alemanha	Carlos Eduardo Lima
89	27/02	Fuzzcas / Rock Alternativo	Brasil	Carlos Eduardo Lima
90	28/02	Wild Beasts / Synthpop	Inglaterra	Nik Silva
91	28/02	Saint Pepsi / Eletrônica	EUA	Gabriel Rolim
92	28/02	Cibo Matto / Indie	EUA	Carlos Eduardo Lima
93	05/03	Pharrel / Pop, Funk, Soul	EUA	Gabriel Rolim
94	05/03	Real Estate / Dream Pop	EUA	Roger Valença
95	05/03	Blood Red Shoes / Indie Rock	Inglaterra	Vitor Ferrari
96	06/03	Death Vessel / Folk	EUA	Roger Valença

97	06/03	Nai Harvest / Indie Rock, EMO	Inglaterra	Nik Silva
98	06/03	Son Lux / eletrônica	EUA	Nik Silva
99	07/03	Solids / Indie Rock	Canadá	Vitor Ferrari
100	07/03	We are Scientists/ Indie Rock	EUA	Fernando Galassi
101	10/03	Elbow / Britpop, Rock alternativo	Inglaterra	Vitor Ferrari
102	10/03	Eternal Summers / Indie rock, Dream Pop	EUA	Nik Silva
103	10/03	Metronomy / Indie Rock	Inglaterra	Gabriel Rolim
104	11/03	Arthur Beatrice / Indie Rock	Inglaterra	Roger Valença
105	11/03	Kimono Kult / Rock Experimental	EUA	Nik Silva
106	12/03	Dan Croll / Eletronica, Pop	Irlanda	Roger Valença
107	12/03	The Men / Rock	EUA	Gabriel Rolim
108	13/03	MO / Synthpop	Dinamarca	Fernando Galassi
109	13/03	St. Paul and the broken bones / R&B, Soul	EUA	Vitor Ferrari
110	13/03	Johnny Foreigner / Indie Rock	Inglaterra	Maynara Fanucci
111	14/03	Dena / Hip Hop	Bulgária	Gabriel Rolim
112	14/03	Foster The People / Indie Pop,	Inglaterra	André Felipe de Medeiros
113	17/03	Drive By Truckers / Rock	EUA	Carlos Eduardo Lima
114	17/03	Silva / Synthpop, Indie	Brasil	André Felipe de Medeiros
115	18/03	Juçara Marçal / MPB, Experimental	Brasil	Vitor Ferrari
116	18/03	Sisyphus / Hip Hop, Indie	EUA	Gabriel Rolim
117	18/03	Mike Oldfield / Art Rock	Inglaterra	Carlos Eduardo Lima
118	19/03	Leo Cavalcanti / MPB, Indie Pop	Brasil	Gabriel Rolim
119	19/03	Eagulls / Punk	Inglaterra	Vitor Ferrari
120	19/03	Disco Doom / Indie Rock	Suíça	Lucas Repullo
121	20/03	Black Lips / Punk	EUA	Roger Valença
122	20/03	Fernanda Takai / Pop, MPB	Brasil	Gabriel Rolim
123	21/03	Bossacucanova / Bossa-nova, Eletrônica, MPB	Brasil	Carlos Eduardo Lima
124	21/03	Perfect Pussy / Punk	EUA	Nik Silva
125	24/03	Liars / Eletrônica	EUA	Roger Valença
126	24/03	Spain / Indie, Alternativo	EUA	Lucas Cassoli
127	25/03	Shit Robot / Eletrônica, Dance	EUA	André Felipe de Medeiros
128	25/03	The War on Drugs / Folk rock	EUA	Nik Silva
129	26/03	Howler / Indie Rock	EUA	Vitor Ferrari

130	26/03	The Hold Steady / Indie Rock	EUA	Nik Silva
131	27/03	Future Islands / Synthpop	EUA	Fernando Galassi
132	27/03	The High Wire / Folk, Indie	Inglaterra	Gabriel Rolim
133	27/03	Dean Wareham / Rock Alternativo	EUA	Carlos Eduardo Lima
134	28/03	Schoolboy Q / Rap	EUA	Nik Silva
135	28/03	Johnny Cash / Country	EUA	Carlos Eduardo Lima
136	31/03	La Dispute / Indie Rock, EMO	EUA	Nik Silva
137	31/03	Thievery Corporation / Eletrônica, Bossa-nova	EUA (vários idiomas, incluindo português)	Carlos Eduardo Lima

Dados:

Total de álbuns: **137**

Ocorrências de álbuns brasileiros ou em português: **12 (9%)**

Ocorrências de álbuns norte-americanos: **76 (56%)**

Ocorrências de álbuns ingleses: **26 (19%)**

Anexo II

Lista de descrições dos autores do site Monkeybuzz

NIK SILVA: Desde criança apaixonado por Rock and Roll, consumidor compulsivo de música e chato.

ANDRÉ FELIPE DE MEDEIROS: Comunicador, arteiro, crítico e cafeinado.

GABRIEL ROLIM: Economista, corinthiano e amante da boa música, independente do gênero.

LUCAS CASSOLI: Designer frustrado, julgador de capas de discos e odiador daqueles que põem o feijão antes do arroz.

VITOR FERRARI: Marketeiro, baixista, e sempre ouvindo música. Precisa comer toneladas de arroz com feijão para chegar a ser um Thunderbird (mas faz o que pode).

ROGER VALENÇA: Discreto e silencioso. Falo pouco, ouço bem, porém.

CARLOS EDUARDO LIMA: Carioca, rubro-negro, jornalista e historiador. Acha que o mundo acabou no meio da década de 1990 e ninguém notou. Escreve sobre música e cultura pop em geral. É fã de música de verdade, feita por gente de verdade e acredita que as porradas da vida são essenciais para a arte.

LUCAS REPULLO: Nerd de música e fundador do Monkeybuzz

FERNANDO GALASSI: Jornalista por formação, fotógrafo sazonal e aventureiro no design gráfico.

MAYNARA FANUCCI: Largadora por vocação. Largou faculdades, o primeiro namorado e o interior. Hoje só quer saber de arte, cinema, música, fotografia e sair correndo pelo mundo.