

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

JULGAMENTO TÉCNICO OU JUÍZO DE GOSTO? REFLEXÕES
SOCIOLÓGICAS SOBRE A CRÍTICA MUSICAL JORNALÍSTICA

FERNANDO EDUARDO MACHADO DOS SANTOS FERNANDES

RIO DE JANEIRO, 2012

JULGAMENTO TÉCNICO OU JUÍZO DE GOSTO? REFLEXÕES
SOCIOLOGICAS SOBRE CRÍTICA MUSICAL JORNALÍSTICA

por

FERNANDO EDUARDO MACHADO DOS SANTOS FERNANDES

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Silvio Augusto Merhy.

RIO DE JANEIRO, 2012

Fernandes, Fernando Eduardo Machado dos Santos
F363 Julgamento técnico ou juízo de gosto? Reflexões sociológicas sobre a crítica musical jornalística / Fernando Eduardo Machado dos Santos Fernandes, 2012.
149f. ; 30 cm

Orientador: Silvio Augusto Merhy.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Musica – História e crítica. 2. Crítica musical. 3. Jornalismo e música.
4. Análise do discurso. 5. Sóciomusicologia. I. Merhy, Silvio Augusto. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.9



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

Agradeço a Deus, aos meus queridos pais, aos meus familiares, aos meus queridos amigos: Fernando Neunayer, Elisa Tardata, Paulo Almeida e Cecília Bastos pela simplicidade emocional e material, aos meus caríssimos amigos de faculdade Victor Melo e D... Silveira por sua amizade e apoio. Também agradeço a todos os colegas de trabalho acadêmico. Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo investimento concedido e também aos futuros leitores desta dissertação.

“JULGAMENTO TÉCNICO OU JUÍZO DE GOSTO? UMA SOCIOLOGIA DA CRÍTICA MUSICAL JORNALÍSTICA”

por

Fernando Eduardo Machado dos Santos Fernandes

BANCA EXAMINADORA

Prof.º Dr.º Silvio Augusto Merhy (orientador)

Prof.ª Dr.ª Carole Gubernikoff

Prof.º Dr.º Marcus Wolff

Conceito: Aprovado

MARÇO DE 2012

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, aos meus queridos pais, aos meus familiares, aos meus queridos amigos Fernando Neumayer, Elisa Tandeta, Paulo Almeida e Cecília Bastos pela cumplicidade emocional e material, aos meus eternos amigos de faculdade Victor Melo e Diogo Salles, ao meu sábio mestre e amigo Silvio Merhy, agradeço a todas estas pessoas pela paciência, confiança, crédito, correção e dedicação nesse período de trabalho acadêmico. Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo investimento concedido e também aos futuros leitores desta dissertação.

A menos que desejemos absolutizar as obras de arte, não podemos separar a ordem estética das instituições que as mantêm, nem das lutas pelo poder que as atravessam.

Loic Wacquant

FERNANDES, Fernando Eduardo M. S. *Julgamento técnico ou juízo de gosto? Reflexões sociológicas sobre a crítica musical jornalística*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto as críticas publicadas nos principais jornais de grande circulação do Rio de Janeiro e de São Paulo. Foram selecionados os textos das críticas publicadas entre 2009 e 2011. A partir da noção de que a crítica musical jornalística é uma ativa prática social, foram necessários para as principais reflexões e conclusões, conceitos trazidos das ciências sociais. A imersão em textos não estritamente musicológicos se deu graças às características próprias dos discursos da crítica jornalística nos quais são escassos os termos técnicos ou teórico-musicais. Concepções sociológicas e filosóficas de autores como Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Teun A. Van Dijk, Robert Darnton e Michel de Certeau serviram de base teórica para as análises e conclusões referentes ao material coletado. O trabalho relata a diferença ocorrida entre a crítica musical da primeira metade do século XX e a atual. A tendência ao anonimato dos críticos do presente difere muito da época em que os autores de críticas musicais eram intelectuais renomados. Dentre os principais nomes havia Mario de Andrade, Andrade Muricy, Octavio Bevilacqua, Oscar Guanabara, Monteiro Lobato e Otto Maria Carpeaux. Sem exaltar a crítica antiga, esta dissertação descreve a prática atual como uma espécie de inversão do que se atribui como sendo a função oficial da crítica. Essa inversão está no fato de que o crítico ao invés de influenciar a mente dos leitores ou orientar o gosto do público, se insere, enquanto agente social, em uma rede de juízos que faz com que o leitor veja representado no texto da crítica o seu próprio gosto. As principais conclusões se aliam à noção de que o discurso sobre obras musicais se integra ao momento de produção das mesmas e não pertence apenas ao momento posterior de análises acessórias.

Palavras-chave: Crítica musical – Sociomusicologia – Análise de discurso

FERNANDES, Fernando Eduardo M. S. *Technical judgment or personal opinion? Sociological reflections about musical criticism in the press*. 2012. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation aims at the reviews published in the main newspapers of Rio de Janeiro and São Paulo. Texts of reviews published between 2009 and 2011 have been selected. From the notion of which the musical criticism in the press is a very active social practice, concepts brought from the Social Sciences were necessary for the main reflections and conclusions. The immersion in texts not necessarily musicological was possible thanks to the journalistic criticism's discourses and its characteristics in which the technical and theoretical musical terms are scarce. Sociological and philosophical conception from authors such as Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Teun A. Van Dijk, Robert Darnton and Michel de Certeau served as theoretical basis to the analysis and conclusions regarding the collected material. This work shows the difference that occurred between the musical criticism in the first half of the twentieth century and the current one in the culture sections of newspapers. Today's critics tend to be quite anonymous and this is a lot different from the time in which they were renowned intellectuals. Among the main names were Mario de Andrade, Andrade Muricy, Octavio Bevilacqua, Oscar Guanabara, Monteiro Lobato e Otto Maria Carpeaux. Not meaning to celebrate the old criticism, this work describes the current practice as a kind of inversion of what is usually attributed as being its official function. This inversion lies in the fact that the critic, instead of influencing readers or orienting public's tastes emerges, as a social agent, in a web of opinions that makes the reader to see his own taste represented in the published reviews. The main conclusions are aligned to the notion that the discourse about musical works belongs to their own creative process, not just as subsequent comments.

Keywords: Musical Criticism – Sociomusicology – Discourse Analysis

SUMÁRIO

| | Página |
|---|--------|
| INTRODUÇÃO..... | 1 |
| CAPÍTULO 1..... | 9 |
| 1.1 Classificações de adjetivos e expressões adjetivas..... | 12 |
| 1.2 O juízo de gosto..... | 25 |
| 1.3 O juízo de gosto sobre o belo na crítica..... | 30 |
| 1.4 A Crítica musical e a reprodução de reconhecimento..... | 43 |
| 1.5 A Crítica musical e a MPB..... | 55 |
| | |
| CAPÍTULO 2..... | 66 |
| 2.1 As relações de poder determinantes para a crítica musical..... | 69 |
| 2.2 A coincidência dos juízos..... | 77 |
| 2.3 As imagens..... | 82 |
| 2.4 O refinamento submetido ao gosto comum..... | 83 |
| 2.5 A vontade de verdade e as interdições da crítica..... | 86 |
| 2.6 As sanções simbólicas..... | 92 |
| 2.7 Uma via de mão dupla..... | 95 |
| 2.8 Tipos de sanções simbólicas na prática dos críticos musicais..... | 100 |
| 2.9 A orelha de Van Gogh..... | 107 |
| 2.10 O gosto comum e o capital cultural..... | 108 |
| 2.11 A Crítica dos “Experts”..... | 109 |
| 2.12 A nova cena da música brasileira..... | 112 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 127 |
| | |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 132 |
| | |
| LISTAGEM DE CRÍTICAS..... | 134 |

Introdução

O discurso sobre música sofre transformações constantes em todas as áreas em que é produzido, especificamente na crítica musical. As mudanças podem ser observadas nas críticas de produções musicais e lançamentos de Cds e DVDs, publicadas nos jornais e revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo: O Globo, Jornal do Brasil, O Dia, Estadão, Folha de São Paulo, revista Rolling Stone e Veja. As críticas para análise foram selecionadas entre dezembro de 2009 e dezembro de 2011. As análises resultaram também na observação de que há um distanciamento considerável entre os estilos literários das críticas, quando comparadas às publicadas nas décadas de 1930, 1940 e 1950. O distanciamento imposto aos estilos pelas mudanças nas condições sociais pode ser notado na linguagem dos autores das críticas e na mudança da sua imagem projetada no público. Esse distanciamento se reflete na diferenciação dos graus de erudição dos autores das críticas de distintos períodos. A presença mais marcante, nos textos publicados, de termos que remetem à linguagem mais coloquial e de juízos de gosto que partem dos autores distingue a prática mais atual da crítica jornalística dos discursos especializados sobre música produzidos em outros tempos. A diferença entre a imagem que o público leitor tem hoje dos críticos de jornais e a imagem de prestígio e respeito que havia há cinco, seis décadas, é algo considerado neste trabalho e digno de maiores estudos no futuro. Apesar de o recorte feito aqui traçar uma análise principalmente das críticas publicadas no presente, se faz essencial também uma comparação que revela que o discurso sobre música não é algo estático e eterno, mas sim, algo vivo, que se concretiza de acordo com as estruturas sociais e as relações de poder que giram em torno destas. O discurso sobre música a partir de suas diversas aparições (como nos sites de relacionamento, nos jornais, revistas, romances, biografias, documentários, filmes, clipes, telejornais, no cotidiano do cidadão comum, etc.) concorre de forma determinante para a transformação e produção das práticas musicais.

O sociólogo Pierre Bourdieu explica que “o discurso sobre a obra de arte não é um simples acompanhamento, destinado a favorecer sua apreensão e apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor” (2008, p. 96). Com isso, o autor busca desconstruir a noção tradicional de que a crítica integra uma fase posterior à produção da obra, uma fase em que o sentido da obra já estaria dado pelo compositor, pintor ou escritor. O sentido, então, não estaria na obra em si, mas sim,

seria o produto de todo o campo artístico no qual a crítica assume um papel fundamental de construção e não apenas acessório, ou complementar. Na relação entre discurso (representado pela crítica) e prática, é preciso ter-se em mente ao se prosseguir na leitura dos próximos textos, a noção de que o que se fala sobre música no cotidiano não é somente consequência das práticas, mas também sua causa. É preciso se perguntar, por exemplo, em que medida, compositores, arranjadores ou intérpretes buscam criar, executar ou reproduzir um acorde de quatro ou cinco sons, com tensões harmônicas características do jazz ou da bossa-nova, pelo fato de se ter corrente em alguns discursos sobre música que acordes triádicos são simplistas e medíocres? Questões como estas podem ser elaboradas de diversas formas e sobre diversos aspectos da música, mas o que se torna mais relevante aqui, neste pensamento, é o abandono da separação ingênua entre teoria e prática ou entre prática e discurso. Sabe-se hoje, que a linguagem musical como um todo extrapola o pentagrama e os tratados de harmonia de décadas ou séculos atrás. Tão importante quanto “falar” sobre música, sobre questões musicológicas, históricas, biográficas, analíticas, é falar sobre o “falar sobre música”. Assim como nas ciências sociais temos intelectuais como Michel Foucault que se definiu como um filósofo da história da filosofia, temos que procurar, no âmbito mesmo da musicologia contemporânea, compreender o compreender sobre música. E esse compreender, não se reduz ao ambiente teórico, acadêmico, pois pessoas comuns ou leigas, falam, escrevem, publicam sobre música diariamente em todas as partes do mundo. A monopolização do “falar” sobre música e necessariamente a centralização do “compreender a música” em um ambiente acadêmico, ou intelectual, deve ser contestada e devemos fugir das amarras que nos prendem aos tratados europeus sobre música, nos quais seus autores não viveram o suficiente para ver sequer a abolição da escravatura ou a proclamação de independência das nações colonizadas. Contudo, o discurso sobre música publicado nos jornais e analisado aqui, não é visto nessa pesquisa como algo menor, mas como uma importante e inevitável prática social em que pessoas que tem com a música uma relação íntima, às suas maneiras, expressam suas opiniões, se defendem ou atacam os grupos rivais em lutas simbólicas que precisam ser compreendidas e registradas. Ter preconceito em relação ao “falar sobre música” do leigo, do cidadão comum, está próximo do preconceito ao “fazer música” do músico não escolarizado, e isso a história da música popular do século XX nos provou que é um erro. Pois o discurso sobre a obra artística “faz parte do momento de sua produção” (Bourdieu, 2008, p. 96). Estão intimamente ligados o dizer e o fazer musical.

A classificação apresentada no primeiro capítulo foi feita com o objetivo de sistematizar os adjetivos e expressões existentes nas críticas. Foram necessários três passos iniciais na busca por estabelecer divisões relativas às diferentes características do material. A primeira grande divisão as separa em críticas descritivas e críticas adjetivas, sendo que a designação “descritivas” é usada para os textos que, em sua grande maioria, não apresentam adjetivação e por isso não são considerados juízos de gosto e ou juízos de valor. Neles o crítico evita explicitar sua opinião, positiva ou negativa, e usar termos em que há uma implicação de qualidade, uma exaltação da forma, da composição e/ou da instrumentação. Nas críticas (estritamente) descritivas não se encontram expressões que demonstrem a aprovação ou desaprovação do autor do texto em relação às obras, isto é, sua opinião ou seu gosto pessoal não estão explícitos. Nelas não há qualquer transparência em relação à sensação que a obra, a canção ou o álbum, possa ter suscitado à imaginação do crítico.

No caso das críticas adjetivas (que em muitos casos podem ser descritivas pela forma do texto), diferentemente, ocorre uma ampla utilização de adjetivos e expressões que adjetivam, os quais impõem aos leitores uma valoração hierarquizada das obras, nem sempre aceita sem contestação. As críticas adjetivas utilizam um léxico bem mais rico e por isso receberam, nesse trabalho, uma ordenação mais sistematizada, tendo sido classificadas e agrupadas segundo critérios variados. Porém, a distinção entre críticas adjetivas e descritivas não trata ambos os estilos como sendo puros. Principalmente as adjetivas que podem ser expressas a partir de textos com estilo mais descritivo. O termo “descritivas” utilizado para designar um estilo de crítica se refere ao caráter mais imparcial do texto, onde não há adjetivos que indiquem o grau de qualidade da obra. As críticas adjetivas podem ser reunidas em grupos que as subdividem de acordo com a seguinte classificação: sensação do ouvinte, juízos de gosto que apresentam referências técnicas, qualidade técnica, gênero musical como indicativo do valor da obra, qualidade formal da composição, modismos e linguagens atuais e maneiras generalizadas de compor e de interpretar. Contudo, tal classificação não se mostrou plenamente fechada. Outros grupos de críticas podem ser identificados com graus menores ou maiores de semelhança em relação aos grupos previamente demarcados. A utilização dos termos pelos críticos é aparentemente fortuita e aleatória, mas na verdade oculta padrões e estruturas cuja reprodução se torna em grande parte perceptível. A classificação das críticas adjetivas auxilia na comprovação de que os juízos técnicos ou juízos de gosto

sobre as obras não têm variações infinitas e suas possibilidades são limitadas, isto é, em termos não só de linguagem, as críticas sugerem uma quantidade limitada dos aspectos a serem julgados. Os juízos dos críticos que aparentam ser frutos de uma subjetividade cuja extensão perceptiva se mostra ilimitada demonstram, após uma tentativa inicial de agrupamento, uma tendência à padronização em relação aos objetos de julgamento. Se por um lado, os termos que esses profissionais criam, em busca de destaque e afirmação de criatividade para com seus pares, apresentam uma variedade gigantesca e pouca possibilidade de repetição, por outro, o alvo de suas avaliações possui uma quantidade mensurável de aspectos a serem julgados.

O ponto de vista das ciências sociais sobre as práticas culturais foi determinante para a reavaliação da idéia da liberdade individual absoluta se tratando do ofício do crítico musical dentro do campo artístico. A conexão de discursos individuais isolados à uma rede de pensamento delimitado socialmente, noção básica vinda de ciências como a sociologia e a antropologia, conduziram as investigações para um nível de reflexões onde o juízo de um crítico nunca é considerado único. O crítico enquanto agente social é considerado como porta voz do grupo social a que pertence e a originalidade de suas impressões, quando ocorre, reflete, dentre outras coisas, a importância que a idéia de originalidade tem para seu grupo de origem bem como para os leitores que identificarão tal aspecto. Textos como *A Morte do Autor* (2004) de Roland Barthes, *A Ordem do Discurso* (1996) e *O que é um Autor* (1992) de Michel Foucault, *A Gênese Histórica da Estética Pura* (2010), *A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos* (2008), *Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos* (2009) e *O Mercado de Bens Simbólicos* (2009) de Pierre Bourdieu, *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* de Stuart Hall (2006), *Estruturas do Discurso e Estruturas do Poder* de Teun A. Van Dijk (2008), *A Invenção do Cotidiano* de Michel de Certeau (1996), *A Ordem dos Livros* de Roger Chartier (1994), *A Estética da Recepção: Colocações Gerais* (1979) de Hans Robert Jauss, *Cultura na Prática* de Marshall Sahlins (2004) orientaram a direção das análises elaboradas nesse trabalho.

O viés teórico inserido nas Ciências Sociais e na História Social teve como aliada uma pesquisa em torno de alguns textos representativos e importantes da Filosofia. A utilização dos termos *juízo de gosto*, em oposição (ou em complementaridade) aos *juízos técnicos*, nos obrigou a fazer um importante levantamento de teorias vindas da estética filosófica que tratam mais profundamente desses termos. Mais precisamente do primeiro termo: juízo de gosto. Foi necessário ir à

filosofia de Kant para ver com precisão do que se tratam, de fato, esses juízos. Parágrafos selecionados da Crítica da Faculdade do Juízo deram a nós o sentido que o termo possuía para o autor e para o período histórico em que este está inserido. Contudo, a dissertação não defende um resgate do sentido original do termo e busca menos ainda justificar, através da Teoria Estética de Kant, os juízos de gosto expressos pelos críticos musicais dos jornais do Brasil. Porém, como o sentido proposto pelo filósofo não se mostra completamente divergente do sentido que se atribui no presente, a expressão foi adotada aqui como uma forma de apontar para a diferença entre os juízos que expressam um “gosto próprio”, individual e como afirma Kant, os juízos que dependem de um “desinteresse”, ou seja, que escapam à justificativas empíricas, dos juízos em que as justificativas técnicas são determinantes, ou seja, os “juízos técnicos”. Essa não imersão total nas “verdades” da teoria estética do filósofo do século XVIII, foi devida à leitura de textos retirados do livro *A Distinção* de Pierre Bourdieu. O autor trata de comparar as concepções Kantianas sobre os juízos de gosto com o que foi levantado por ele a partir dos discursos de agentes das classes mais populares e desfavorecidas. O autor, de certa forma, propõe teorias que põem em questão a possibilidade de se entender os juízos de gosto de certos grupos e classes sociais contemporâneas a partir de Kant. Bourdieu introduz um conceito de gosto próprio de um mundo contemporâneo e o relaciona (o gosto) com as lutas entre as diversas classes sociais em busca de distinção. Ele também opõe explicitamente a concepção de gosto que, por exemplo, as classes mais desfavorecidas reproduzem, à concepção do “gosto” de Kant. O autor fala ainda em estética “anti-kantiana” para se referir às expressões de gosto das classes populares. A diferença entre a concepção de gosto que parte da sociologia da segunda metade do século XX e a concepção do gosto vinda da filosofia (“romântica”) moderna é explicitada também no primeiro capítulo desse trabalho. A diferença histórica entre ambas as concepções ocorre apesar de as idéias do livre pensar, do livre julgar, da individualidade irreduzível às experiências externas, da ideologia do gênio, do criador plenamente autônomo, da intuição artística, ainda estarem presentes nos discursos dos críticos publicados pelos cadernos de cultura dos jornais de hoje.

Ainda em torno da relação entre teorias estéticas românticas e o senso comum atual, a hipótese desenvolvida no primeiro capítulo de que - apesar de anacrônicas quando utilizadas para entender as práticas artísticas e discursivas do presente - as teorias estéticas de alguma forma sobrevivem em muitos dos juízos contidos no discurso corrente se alia à afirmação do antropólogo Marshall Sahlins, presente no texto

“Cultura na Prática” (2004), de que as ideias herdadas dos filósofos iluministas estão incorporadas nos “dogmas do folclore ocidental médio comum” (2004, p. 15).

Contudo, o que se segue nas próximas páginas deste trabalho pode ser designado como uma *meta-crítica*, isto é, uma crítica da crítica, onde não se busca defender ou atacar o lugar de ofício dos críticos. Não se busca aqui, expressar uma suposta superioridade, em termos de discurso sobre música, daqueles que “sabem” fazer música, que são os músicos profissionais. Certamente haverá, principalmente no segundo capítulo que foi parcialmente descrito acima, momentos em que a posição do crítico, seu valor, seu poder e sua “influência” nas mentes e nos gostos, serão postos em questão, graças às argumentações que têm como base conceitos e noções vindas da sociologia da arte e da filosofia estética. Porém, justamente graças à utilização das sistematizações e do pensamento defendido por Michel Foucault em *A Ordem do Discurso*, é que foi possível pensar o papel histórico do crítico no campo musical e demonstrar que uma de suas principais funções (a do crítico), é publicar (e com isso materializar) um discurso que muitas vezes não é expressão de algo, mas sim, um alvo, um fim em si mesmo, algo que para ele é “objeto de desejo” (1996). Mesmo sem “tomar partido” nessa inevitável tensão entre críticos musicais e músicos profissionais, a pesquisa não ignora que a disputa entre esses agentes é bastante relevante para conclusões sobre a produção e a recepção, em se tratando do campo musical. Os textos das críticas possuem muitas vezes fortes impactos negativos ou positivos e em alguns casos os músicos que têm suas produções criticadas negativamente vão à público para se defenderem. A classe dos músicos reage com uma certa frequência e seus membros buscam defender e reafirmar sua liberdade de criação e autonomia, gerando assim uma contra-crítica. Os contra-ataques dos músicos muitas vezes questionam os conhecimentos sobre música dos críticos da grande imprensa. Muitas dessas manifestações de defesa são facilmente achadas em entrevistas com músicos que são transmitidas pela televisão e também publicadas em revistas e jornais de grande circulação. Elas geram também mais ataques por parte dos críticos que deixam contaminar seus juízos com um espírito de retaliação a discursos de artistas que se opõem à classe como um todo.

O interesse pela crítica musical, que gerou esse trabalho, vem principalmente do interesse pelo discurso sobre música. A crítica de jornais possui a interessante capacidade de materializar o discurso corrente sobre música, principalmente nos casos mais atuais onde alguns seguimentos dos jornais buscam se inserir no gosto da maioria

do público ou nos discursos que defendem a “música de qualidade”. Essa inserção se dá graças às estratégias de produção que envolvem a divulgação, o marketing, a publicidade e outros mecanismos que servem às grandes instituições fonográficas e aos grandes produtores. Ao utilizarmos o termo *gosto* estamos, automaticamente, tratando do discurso, pois o gosto não é visto como algo independente, eterno, universal, transcultural ou trans-histórico. Ao contrário, resulta que o discurso ou os discursos que expressam gostos e suas diferenças estruturais, revelam a nós que a educação familiar, a educação escolar, o meio social, o lugar de origem, a posição econômica, a geografia, são fatores determinantes para o aprendizado cultural que vai se constituir naquilo que é conhecido como o *gosto*. Por isso, algo que é alvo de crítica e condenação nessa pesquisa é a busca por universalização de um específico gosto de classe.

Na pesquisa foi possível gerar um grande aparato discursivo que se formou com a grande quantidade de textos de crítica musical jornalística recolhidos. A partir desse material é possível perceber que existe também uma busca por universalizar um gosto que pertence a um grupo social que reivindica o direito ao monopólio da legitimidade cultural assim como o reconhecimento da essência artística das obras musicais que são apreciadas (e em certa medida produzidas) por ele. Esse grupo tende a impor aos demais grupos a forma correta, “natural” ou “evoluída” de se ouvir, consumir e produzir música. Esse trabalho atribui a si, então, uma função social de desnaturalização e deslegitimação dos discursos sobre música que interditam constantemente (e cotidianamente) as práticas tanto discursivas quanto musicais consideradas por eles como “desnaturadas”. O discurso que parte desse grupo social dominante, quando legitimado, reflete um abuso de poder e uma dominação cultural dissimulada, que é eufemizada pelo próprio discurso e sua aparência fortuita e natural. Seguindo o exemplo do analista do discurso Teun A. Van Dijk, que procede “utilizando como instrumento a Análise de Discurso Crítica” e que “concluiu que as elites simbólicas, que têm acesso privilegiado aos discursos públicos, também controlam a reprodução discursiva da dominação na sociedade”, esse trabalho busca denunciar as reproduções das dominações culturais e o abuso do Poder Simbólico que habitam também as práticas de escrita jornalística. O autor defende que o pesquisador deve assumir uma posição crítica. São seguidos aqui, então, muitos de seus passos em relação à análise crítica do discurso. Como afirma Teun Van Dijk em seu livro *Discurso e Poder*, “os métodos dos Estudos Críticos do Discurso são escolhidos de modo que a pesquisa possa contribuir

para a apoderação social de grupos dominados, especialmente no domínio do discurso e da comunicação.” (2010, p. 13).

No segundo capítulo do trabalho estão presentes as argumentações sobre tudo aquilo que está implícito ou dissimulado na publicação de um caderno de cultura. Busca-se desvendar, por exemplo, quais elementos da diagramação da folha do jornal podem estar contribuindo para a manutenção de uma posição privilegiada tanto de artistas quanto da classe ou grupo social que estes representam. Esses elementos são desde o léxico utilizado pelos autores das críticas até a estrutura da folha. São alvos de uma análise crítica, também, os aspectos visuais mais aparentes (e por isso, talvez, mais naturalizados), como aquilo que está em destaque em oposição àquilo que está mais escondido, bem como o tamanho reservado para tais artistas em detrimento de outros, por exemplo. Pois como afirma Van Dijk, “os métodos dos Estudos Críticos do Discurso concentram-se de forma específica nas complexas relações entre a estrutura social e a estrutura discursiva”. Esta última é traçada dentro do contexto atual do Brasil e dentro das formas de escrita utilizadas pelos críticos profissionais que atuam em cadernos de cultura de jornais da grande imprensa. O principal critério de divisão entre o primeiro capítulo e o segundo é a passagem da observação dos aspectos mais aparentes do espaço físico dos cadernos, do léxico utilizado pelos críticos, para um estágio mais avançado. Este segundo nível de observação consiste em análises dos aspectos implícitos e ocultos que são também determinantes para o sentido das críticas. A discussão sobre os dispositivos de poder envolvidos na prática da crítica jornalística é um resultado desse olhar que foi direcionado para aquilo que está além das aparências. Para a realização dessa segunda seção foram essenciais tanto conceitos quanto algumas ferramentas metodológicas vindas das ciências sociais tais como: o conceito de campo, de capital cultural e simbólico, de *habitus*, de *ethos* de classe, de sanção simbólica, de monopólio da legitimidade cultural, de luta simbólica, as noções de interdição, de interditos, de poder, de identidade cultural, o par subjetividade/objetividade bem como os procedimentos dos Estudos Críticos do Discurso de Teun Van Dijk.

Fez-se necessário que, diferentemente do que ocorre usualmente, o capítulo mais teórico sucedesse à primeira parte que apresenta o material mais descritiva e sistematicamente. Tal necessidade se deu graças à extensão e densidade da seção teórica que apresenta grandes trechos de reflexões e propostas entre os conceitos. Pois esta segunda seção se precedesse a apresentação do material privaria o leitor de uma visualização de como tais noções e conceitos se aplicam ao material pesquisado.

CAPÍTULO 1

Ao se ter contato com as críticas publicadas nos cadernos de cultura de diversos jornais, é possível se deparar com uma linguagem um tanto distinta daquela que é própria do cotidiano do leitor comum. Isso ocorre mais em relação ao léxico e à forma de construir as frases do que propriamente aos juízos que fazem os críticos, pois como será visto adiante existe na crítica uma forte tendência para a reprodução dos juízos que, no âmbito da música, são predominantes. Esses termos, que são colocados aqui como sendo próprios da linguagem dos críticos, em grande parte dos casos são tão rebuscados que passam a ser de difícil compreensão e interpretação. Nota-se com isso que o crítico não possui somente a função de dar conceitos aos discos que são avaliados pelos jornais, mas também exerce um papel que em si possui uma carga autoral muito forte. É possível notar um aspecto literário nos textos produzidos bem como a expressão da criatividade dos autores. De início, é reconhecível uma maneira de ajuizar muito peculiar que gira em torno dos adjetivos. Ao se ler esses textos e ao se reparar menos no objeto da crítica e mais na forma como esse objeto está sendo abordado, é perceptível uma busca por parte do crítico de se destacar de seus pares ou ainda, de se afirmar como um criador original. A afirmação da individualidade e a busca por um reconhecimento autoral parecem ser algo que os autores das críticas estão buscando constantemente. Essa busca e afirmação geram uma variedade enorme de termos e expressões aparentemente novas e se torna muito difícil encontrar um padrão de linguagem homogêneo. A curiosidade do material apresentado aqui está nesse aspecto do texto da crítica, que funciona como uma obra que avalia outra, ou seja, o texto do crítico que expressa juízos sobre uma música ou um álbum é tratado aqui como uma prática, que não é só um instrumento que leva ao leitor informações sobre obras, mas que é em si uma obra. A mesma coisa se dá em relação à figura do autor. É possível notar que o crítico não é só um agente que utiliza a linguagem escrita para se referir a autores, e no caso específico a compositores, mas sim um agente que busca se afirmar enquanto autor e criador de algo a ser, também, apreciado.

Depois de uma primeira fase de contato inicial com as críticas, onde os textos e os termos presentes neles parecem não revelar uma linguagem tão unificada e padronizada, é possível passar para uma segunda fase de análise, onde surgem as primeiras sistematizações dessa espécie de caos literário. Uma parte reduzida dos adjetivos coletados se repete, isto é, uma pequena parcela é reutilizada por outros

críticos. Em função da busca pela afirmação criativa desses profissionais, os adjetivos, em seu todo, se repetem com uma baixa frequência, dificultando em muito o trabalho de conceituação desses termos. Isto significa dizer que mesmo que os críticos musicais de jornais utilizem os mesmos adjetivos em relação à obras distintas, é quase impossível afirmar se esse adjetivo possui o mesmo significado, ou se indica o mesmo grau de valorização ou condenação. Expressões como “telecoteca praieiro”, “som pesado e sem gorduras excessivas”, “delicadeza primal”, “geografia musical desterritorializada” ou “a luminosidade sonora do grupo”, por exemplo, se não forem questionadas diretamente aos críticos que as publicaram, podem sugerir um leque enorme de significados, dificultando até o entendimento sobre o sentido das avaliações feitas, se estas são positivas ou negativas. Talvez a busca pela originalidade e a afirmação da criatividade do profissional sejam tão grandes que o próprio autor da crítica pode se deparar com uma dúvida sobre o que significou tal adjetivo. A crítica é considerada aqui, então, não somente um instrumento de ajuizamento de obras musicais, mas também como um objeto de apreciação do leitor. Este último corre o risco, inclusive, de se perder no texto dos críticos e de esquecer do objeto da crítica, ou seja, daquilo que está sendo avaliado. O caráter literário da prática escrita dos críticos pode prevalecer sobre a prática musical que está sendo avaliada, pois se tratando dos lançamentos de álbuns, por exemplo, o leitor, diferentemente do crítico, pode ainda não ter tido contato auditivo com a obra em questão. Esse fato é um indicador do poder existente na relação crítico-leitor, onde esse último tem *a priori* uma posição de desvantagem. O ato de leitura de uma crítica ou resenha jornalística sobre um álbum recém lançado, não acompanha necessariamente o ato de audição, ou seja, é certo que muitos leitores recebem as avaliações dos críticos sem sequer ter contato com as obras avaliadas.

A vantagem da posição do crítico em relação ao leitor se dá pela distância marcada para o leitor entre a leitura do jornal e o acesso à audição da música: ao entrar em contato com um texto crítico sobre uma determinada obra, o leitor do jornal não consegue conferir imediatamente se os adjetivos ali expressos estão de acordo, de fato, com tal obra. Por isso, muitas vezes, a crítica jornalística assume um fim em si mesma, pois o malabarismo das adjetivações desloca a atenção da obra criticada para si. O leitor não consegue visualizar, por exemplo, o que de “telecoteca praieiro” possui a canção avaliada (adjetivo encontrado na crítica de Marcos Antonio Barbosa ao Cd *Uma coisa é uma coisa outra coisa é outra coisa* de Mu Chebabi). E mesmo se de alguma forma tivesse acesso à obra em questão, no momento mesmo em que lê a avaliação, seria

impossível determinar quais aspectos musicais específicos despertaram no crítico a necessidade de utilizar tal adjetivação. Na prática de leitura das críticas musicais, considerando a forma de adjetivação feita pelos críticos, não importa muito se o leitor é leigo ou músico profissional, pois as adjetivações extrapolam tanto os termos que pertencem a um léxico acadêmico, teórico-musical, quanto ao léxico utilizado na linguagem comum, cotidiana. Há na maioria das vezes, mesmo na crítica não especializada, uma linguagem poética, fantástica, ou como afirma o crítico Alex Ross da revista *The New Yorker*, uma linguagem “floreada”. Esta, segundo o crítico, se opõe à crítica que ele intitula de inexpressiva, onde os críticos se atêm somente a questões técnicas e expressam seus juízos de forma pragmática e fria (2011, p. 11). É preciso, contudo, se inserir nesta prática e se familiarizar com os códigos específicos da crítica musical para poder compreender o significado de grande parte dos termos criados por esses profissionais. Não só pela significação em si dos termos, mas principalmente pela relação desses termos e adjetivos com as características propriamente musicais que eles buscam classificar. Por isso, a compreensão do material apresentado aqui, em função de características próprias, inerentes, não está restrita à uma análise estritamente musicológica, pois escapa à musicologia tradicional a compreensão dos termos que são criados e recriados diariamente pela prática jornalística. Os profissionais da crítica de jornais, como pôde ser percebido, estão certos e conscientes da forma não “musicológica” de sua linguagem e até condenam esse tipo de manifestação. Eles optam pela escrita “floreada”, como dito acima. Por isso as análises musicológicas restritas ao formalismo ou à “linguagem” propriamente musical não cabem nesta prática.

A linguagem dos críticos se faz também enquanto discurso, sendo imprescindível para a pesquisa, assim, o contato com estudos filosóficos e sociológicos. Os teóricos dessas áreas observados (como Pierre Bourdieu e Michel Foucault) entendem o discurso sobre arte como sendo tão importante quanto as obras, os autores e a relação produção-recepção. Faz-se necessário o entendimento de como se dá a relação entre a produção das críticas, enquanto práticas literárias, e a recepção, ou seja, a leitura e apropriação das críticas enquanto prática social. Por apresentar intrinsecamente um aspecto extra-musical, ou extra-musicológico, o material coletado e analisado fez com que fosse essencial ter como ponto de vista não só o lugar da musicologia tradicional ou o lugar da teoria musical, mas também o da filosofia e da sociologia. A compreensão da prática da crítica musical é irreduzível à ciência que explica a música em sua estrutura

sonora, sendo as Ciências Sociais as que mais fornecem conceitos que podem auxiliar nas argumentações e nas reflexões sobre o tema.

O primeiro passo para a tentativa de entender de forma mais sistemática o caos literário e o uso aparentemente aleatório de termos e expressões que adjetivam, foi o agrupamento dos textos em alguns grupos classificatórios. Apesar da aparente espontaneidade e da busca por originalidade, os críticos criam suas expressões de acordo com critérios de avaliação cujo caminho para a explicação poder ser inicialmente traçado. São critérios que estão ligados à prática composicional ou interpretativa, isto é, à elaboração de elementos fundamentais em uma obra musical, e que simplesmente são escolhidos de acordo com o que o crítico busca enfatizar em sua avaliação. A composição, a interpretação, a parte mais técnico-musical, a execução dos instrumentistas, a sensação que a obra desperta no público, em qual gênero (estilo) está inserida, a qualidade da gravação, como a carreira do artista determina a produção de uma obra específica, questões sobre fama e reconhecimento, questões mercadológicas, separação entre o “comercial” e o que é “obra de arte”, questões sobre a “genialidade” do compositor, dentre outras, servem como base para o processo de julgamento feito pelos críticos. O critério de agrupamento dos textos e dos adjetivos encontrados nos cadernos de cultura dos jornais tem como base essas categorias deajuizamento que foram extraídas do próprio material coletado. Todo critério de classificação das críticas apresentado a seguir deve sua estruturação e aplicação às características fundamentais do material acumulado.

Classificações de adjetivos e expressões que adjetivam

Juízos de gosto (juízos estéticos)

Esse grupo de críticas é integrado pelas críticas que revelam um efeito estético tido pelo crítico, quer dizer, quando os textos expressam um *juízo de gosto* de seus autores. São as críticas que contém adjetivos que foram, em parte, estudados pela estética filosófica. O crítico, neste caso, se afasta temporariamente da função mais técnica de sua prática e demonstra de forma mais livre a sensação de prazer ou desprazer que tais obras despertaram nele próprio. As frases onde se expressam os juízos de gosto possuem um caráter mais pontual em que a adjetivação do crítico basta por si só, dispensando assim maiores justificativas. Elas passam a idéia de que “gosto

não se discute”, porém, nestes casos, o gosto do crítico. Os termos “belo”, “belíssimo” e “sublime” são próprios desta divisão. Alguns juízos de gosto podem ser inseridos em um sub-grupo cujo efeito que a obra suscita ou suscitará se torna determinante.

- Efeito. O primeiro deles é aquele que trata do efeito para o público, ou seja, da sensação do ouvinte (Katharsis). São os textos onde o crítico revela quais sensações a obra em questão irá despertar no ouvinte, tanto em um sentido positivo quanto em um sentido depreciativo. Também quando a crítica possui uma função de predição (ou previsão) do sucesso ou do fracasso do álbum. Exemplos:

- Sobre Duke Ellington / Live in Zurich, Switzerland 2.5.1950 **** (‘JAZZ’) - Caderno Estúdio / O DIA – 26/04/2010:

Amantes do jazz vão se deliciar com esta gravação ao vivo da orquestra de Duke Ellington (1899 – 1974) – regida pelo pianista – captada em show feito na Suíça, em 1950. Entrosado, o grupo toca temas da lavra do próprio maestro. (Mauro Ferreira)

- Sobre Puccini / La Bohème - - Caderno Estúdio / Jornal O DIA – 19/04/2010:

Fãs de ópera vão gostar do DVD editado pela Universal Music com o registro da célebre montagem de ‘La Bohème’, de Puccini, feita em 1981, no Metropolitan Opera (NY, EUA).

Juízos técnicos:

1 – Avaliação técnica/estética. Este agrupamento é integrado pelos textos onde há juízos de gosto ou juízos estéticos que são acompanhados por alguma justificativa técnica. São textos onde os juízos mais pessoais e individuais de prazer ou desprazer convergem com informações mais técnicas para que haja uma boa ou má avaliação da obra em questão. Os juízos de gosto presentes aqui não possuem um caráter tão pontual como no primeiro agrupamento apresentado acima. Uma continuação retórica, por parte do crítico, que explique de alguma forma tal juízo se faz aparente. Exemplos:

- Sobre Roberta Sá / Quando o canto é reza *** - Caderno B/ JB – 3/08/10:

É justamente o arrojamento do disco Quando o canto vira reza que destaca Roberta dentre as inúmeras “novas vozes femininas” que aparecem semanalmente no mercado (...); O equilíbrio entre a voz de Roberta e as cordas do trio em Chita fina, Zambiapungo, Cocada, Água doce, Marejada. As

descrições das cenas baianas e de seus tipos humanos – presentes na maioria das canções, como a belíssima Orixá de Frente aproximam-se do samba carioca (...) em To fora; São os temas já gravados que permitem perceber a delicadeza do álbum; Ainda que feito com nítida despretensão, o encontro de Roberta Sá, Roque Ferreira e o Trio Madeira Brasil rendeu um dos melhores discos do ano. (Nelson Gobbi)

- Sobre Mumford & Sons / *Sign No More* (“ótimo”) **** - C2 + Música/ Críticas/ Estadão – 23/04/2011:

As canções de seu álbum de estréia – como *Little Lion Man*, *Sign no More*, *White Blank Page* e tantas outras – são de uma beleza ímpar, entre melancólicas e vigorosas e sofisticadas nos arranjos; Às vezes soa anacrônico, mas tem a vitalidade de um clássico contemporâneo. (Lauro Lisboa Garcia)

- Sobre Alessandro Penezzi e Alexandre Ribeiro/ *Cordas ao vento* (ótimo) – Segundo Caderno/ O Globo – 26/04/2011:

Alessandro Penezzi sabe unir virtuosismo e delicadeza, o que volta a provar nos seus belos choros deste CD, feito com o clarinetista Alexandre Ribeiro. (Luiz Fernando Vianna)

2 – Qualidade técnica - Ao contrário do agrupamento que envolve os juízos de gosto (juízos estéticos) que dispensam qualquer explicação técnica, este estilo de crítica se dá pela presença de uma justificativa para a avaliação positiva ou negativa do crítico. São os textos onde o crítico busca explicar seu julgamento através, muitas vezes, de questões musicais de composição ou execução e não há aqui a presença de juízos que expressam a fruição e o deleite estético do crítico, ou seu juízo de desprazer. Comentários sobre a trajetória do artista, sobre os músicos que integram a banda, sobre os profissionais envolvidos na produção, sobre a instrumentação ou o status dos instrumentistas, se fazem presentes neste tipo de avaliação. São os textos onde a qualidade técnico-artística é o foco maior de atenção e possibilidade de existir comentários teórico-musicais é maior. Exemplos:

- Sobre Luiz Tatit – *Sem Destino* **** (‘MPB’) - Caderno Estúdio / O DIA – 26/04/2010:

Fino estilista da canção, o compositor apresenta ótima safra de 13 inéditas. ‘De Favor’ e a faixa-título, ‘Sem Destino’, são destaques. ‘Almas Gêmeas’ destila ironia ácida. Já ‘Relembrando Nazareth’ traz a voz límpida de Na Ozzetti, Ouça! (Mauro Ferreira)

- Sobre Cássia Eller / Violões DVD - Caderno Estúdio – 26/04/2010:

E o fato que é o registro está à altura da videografia de Cássia.; ‘Rubens’ em especial, é exemplo de como o canto de Cássia crescia no palco; Somados à voz áspera da cantora, os violões conferem peso e atitude a músicas como ‘Socorro’ e ‘Metrô Linha 743’; ‘Violões’, o show, tinha pegada. (Mauro Ferreira)

- Sobre Stace Kent / Raconte-moi... *** - Caderno B/ JB – 13/04/2010:

Dona de um fraseado de divisões e métricas impecáveis, timbre cristalino e um estilo de sensibilidade singular, Kent deita sua voz no limiar entre o despojamento e a sofisticação. (Luiz Felipe Reis)

- Sobre Dora Vergueiro/ Samba Valente - caderno B/ JB do dia 2/02/10:

O disco traz boas canções; reverência excessiva à tradição do samba o desloca de sua época; Os arranjos de gafeira e os versos que parecem evocar uma “pureza”, soam forçados a despeito de sua boa escolta instrumental. (Nelson Gobbi)

- Sobre Arranco de Varsóvia / Pãozinho de Açúcar DVD ***** (Homenagem a Martinho da Vila) – Segundo Caderno – 13/04/2010:

A seleção do Arranco foge do óbvio, (...) seja garimpando tesouros menos evidentes nos álbuns clássicos do artista; A harmonização das vozes (...) realça a riqueza melódica das músicas e dá a elas novas cores, assim como o piano de Malaguti; (...) escolhe a música certa. (Leonardo Lichote)

3 – Gêneros musicais - Neste agrupamento, os textos remetem às divisões tradicionalmente reconhecidas dos gêneros ou “estilos” musicais. Estão presentes nesta divisão os textos em que se revelam juízos onde a competição entre os gêneros musicais se faz aparente. Muitos desses juízos apresentam como justificativa os códigos específicos de avaliação pertencentes a gêneros musicais específicos. Geralmente, alguns dos álbuns que pertencem a estilos específicos são direcionados a críticos que estão mais familiarizados com tais gêneros. São textos onde o conhecimento específico dos gêneros musicais e seus universos próprios se mostram determinantes para a avaliação da obra em questão. Exemplos:

- Referência ao Country

Sobre K. D. Lang / Recollection ** Caderno B/ JB – 27/04/2010:

Emoção rasgada característica do country

- “Um disco roqueiro”

Sobre Scorpions / Sting in the Tail - Segundo Caderno / O Globo – 03/05/10:

Os Scorpions optaram por um disco roqueiro, em canções como a faixa-título e a rasgadona “Rock Zone”, além da bela ‘The good die young’. (Bernardo Araújo)

- “Soul-samba carioca”

Sobre Tonho Crocco / O lado brilhante da lua (Bom) - Segundo Caderno / O Globo – 03/05/2011:

O ex-Ultramen acerta ao beber da fonte soul-samba carioca da década de 1970, num tributo a Tim Maia, Cassiano, Black Rio e Originais do Samba – química que faz valer mesmo as letras menos inspiradas. (L. L.)

- “Pop insosso” e “r & b industrial”

Sobre Justin Bieber / My Words ** - Caderno Estúdio / Jornal O DIA – 19/04/2010:

Mostra que ele faz pop insosso, embebido em r & b industrial. (Mauro Ferreira)

- Referência ao Funk carioca

Sobre Wanessa / DNA (Regular) Segundo Caderno/ O Globo – 02/08/2011:

A ciência permitiu a Wanessa e ao produtor Mister Jam replicar o código de Lady Gaga e produzir um genérico inócuo. O funk carioca em ‘Sticky dough’ é que dá sinal de uma promissora mutação. (S.E.)

4 – Forma e Qualidade da composição - Neste agrupamento se faz importante tanto a forma de compor quanto o nível de criatividade envolvido na criação do repertório que está sendo criticado. Esses textos focam a habilidade ou a ausência de habilidade dos criadores e giram também em torno de tudo que está vinculado a capacidade de criar estruturas musicais, arranjos, harmonias e letras que sejam bem feitas e bem apreciadas pelo público leitor. A qualidade da criação é o ponto central onde em torno giram os comentários secundários que compõem o texto. A justificativa para uma boa ou má avaliação esta intimamente ligada à existência ou ausência de um processo composicional capaz de gerar uma obra musical cuja idéia criativa demonstra qualidade.

Exemplos:

- “Ele mostra que faz pop insosso, embebido em r & b industrial”

Sobre Justin Bieber / My Worlds ** - Caderno Estúdio / Jornal O DIA – dia 19/04/2010:

Ídolo adolescente da vez, Bieber vem quebrando recordes nas paradas do Brasil e dos EUA, mas ‘My Worlds’, que reúne faixas dos dois primeiros CDs do canadense de 16 anos, mostra que ele faz pop insosso, embebido em r & b industrial. (Mauro Ferreira)

- “Insosso Pop-Rock”

Sobre Rod Stewart (cantor) - O Globo/ Segundo Caderno – 29/12/09:

O insosso pop-rock que imperou até o início do século XXI (Antonio Carlos Miguel)

- “Repertório de primeira”, “belo samba de Adriana Calcanhoto”, “inéditas autorais de tom quase sempre melancólico”.

Sobre Teresa Cristina / *Melhor Assim* DVD - Caderno Estúdio / O DIA – 26/04/2010:

Teresa está mais solta em cena. E o repertório é de primeira, destacando belo samba de Adriana Calcanhoto (‘Beijo Sem’) entre inéditas autorais de tom quase sempre melancólico. É luxo só!! (Mauro Ferreira)

- “Demonstrações frias de habilidade musical”

Sobre Rush / *Moving Pictures* ** (“rock”) – Ilustrada/ Folha de S. Paulo – 08/06/2011:

Indicado apenas para quem se amarra em demonstrações frias de habilidade musical.¹ (T. M.) Sigla (grifo do autor)

- “Mármore esculpido À base de porrada”

Sobre Cavalera Conspiracy / *Blunt Force Trauma* **** (“metal”) – Ilustrada / Folha de S. Paulo – 04/05/2011:

Segundo álbum do projeto dos irmãos Cavalera, é um mármore esculpido à base de porrada. Comparável a clássicos da banda. (Carlos Messias)

5 – Modismo e Linguagens atuais – classificação onde o que está em foco no texto do crítico são as questões relacionadas ao modismo e a atualidade dos elementos musicais que integram tais canções. Aqui, o que importa mais seria a capacidade do compositor de se manter atualizado no que diz respeito a ritmos, arranjos (eletrônicos, digitais), bem como instrumentação ou qualidade da gravação. Também, a condenação da adesão ao

¹ A banda Rush é conhecida pelas composições que requerem uma grande habilidade instrumental principalmente por parte das linhas de baixo e de bateria. A crítica acima se encaixa no agrupamento Forma – Qualidade da composição por este motivo. A idéia de “demonstrações frias de habilidade musical”, muito comum em textos de outros críticos, neste caso, se refere à própria estrutura formal da música. Diferente de uma crítica deste tipo que fosse direcionada a momentos de improvisos como ocorre no jazz, por exemplo.

novo que está predominando é possível em textos que se direcionam mais para esses elementos. Exemplos:

- “gravado em um iPad”

Sobre Gorillaz / The Fall ** (“eletrônico”) – Ilustrada / Folha de S. Paulo – 04/05/2011:

‘The Fall’, gravado em um iPad, foi lançado sem alarde. Provavelmente porque sabe que pode fazer melhor. (Carol Nogueira)

- “o código de Lady Gaga”

Sobre Wanessa / DNA (Regular) Segundo Caderno/ O Globo – 02/08/2011:

A ciência permitiu a Wanessa e ao produtor Mister Jam replicar o código de Lady Gaga e produzir um genérico inócuo. O funk carioca em ‘Sticky dough’ é que dá sinal de uma promissora mutação. (S.E.)

6 – Maneiras e Modos de compor, interpretar. (Estilístico) – Nestes casos importam mais para o crítico a forma de execução ou composição, isto é, a maneira com que, diferentemente de outros, o intérprete ou o compositor avaliado tratou o material musical. Por exemplo: a avaliação em torno das “pegadas” dos intérpretes, da capacidade criativa dos compositores, dos estilos de impositações de voz dos cantores, etc. Geralmente, neste agrupamento, é possível perceber que assim como os textos que integram a listagem anterior, as “maneiras” podem estar diretamente relacionadas aos gêneros musicais. Isto quer dizer que a avaliação dos críticos pode ter como parâmetro, também, a hierarquia de gêneros que estes agentes possuem de forma internalizada. Esta hierarquia resulta, por exemplo, no elogio de um solo de guitarra pelo seu caráter jazzístico em oposição a um caráter roqueiro mais simplista.

- “pouco manejo em sua voz sussurrada”

Sobre Cristina Braga/ Feito um peixe * - Caderno B/ JB – 01/06/10:

Instrumentista de ótimos recursos quando escoltada por sua grande harpa, Cristina Braga exhibe pouco manejo em sua voz sussurrada, mas de pouco apelo sensorial. Com produção caprichada de Ricardo Medeiros e Kassim; releituras que acrescentam pouco aos originais. (Luiz Felipe Reis)

- “interpretação parece presa à frieza da partitura”

Sobre Marcelo Costas / A música de Astor Piazzolla * - Caderno B/ JB – 3/08/10:

Mas, na maioria das faixas, a interpretação parece presa à frieza da partitura. Faltou, o que Piazzolla tem de melhor: alma. (Paulo Márcio Vaz)

- “interpretam com brio e convicção”

Sobre Trio Puelli/ Primma *** (“música erudita”) – Ilustrada/ Folha de S. Paulo – 08/06/2011:

Interpretam, com brio e convicção, obras de seis distintos autores brasileiros, indo da linguagem popular de Villani-Côrtes (“Cinco Miniaturas Brasileiras”) à sofisticação de Edson Zampronha (“O Acorde Invisível”). (Irineu Franco Perpetuo)

- “Tudo é sutil e plácido, sem complicações”, “intervenções precisas do guitarrista Leo Amuedo”

Sobre Antonio Adolfo / Chora Baião ** (“Instrumental”) Ilustrada/ Folha de S. Paulo – 3/08/2011:

O pianista Antonio Adolfo modela seu elegante instrumental, aqui regado a tinturas extraídas do choro e do baião. Tudo é muito sutil e plácido, sem complicações. A ágil ‘Chora, Baião’ destaca-se pelas intervenções precisas do guitarrista Leo Amuedo. (Fabrício Vieira)

Como foi dito anteriormente, o processo de divisão das críticas desenvolvido neste trabalho deve sua estruturação ao contato com o material acumulado, que são as críticas publicadas nos cadernos de cultura dos principais jornais do Rio e São Paulo. O primeiro critério de seleção dos textos é o que focaliza as críticas de caráter adjetivo, ou seja, aqueles textos nos quais os críticos tecem uma espécie de juízo, utilizando a ferramenta da adjetivação. Os termos *juízo* e *juízo* são tratados como possuindo significados muito próximos, sendo ambos utilizados para designar as avaliações que partem dos autores das críticas (ou de toda uma rede no qual o crítico é apenas um representante, como será discutido no capítulo seguinte, onde são determinantes desde a estrutura física da sala de redação até o campo artístico como um todo). Essas avaliações com caráter adjetivo têm como função, em princípio, expressar juízos de qualidade sobre canções, álbuns, DVD’s, concertos, etc. A qualidade pode estar sendo atribuída com base tanto em uma visão mais técnica da obra quanto em uma visão mais pessoal (de gosto pessoal). Esta visão em que transparecem o gosto e a sensação do crítico em relação à obra é chamada aqui de juízo estético. Mas nem todos juízos são

estéticos, pois existem aqueles textos em que há atribuição de qualidade à obras sem transparecer o gosto pessoal ou a fruição do crítico.

As críticas que não são as *adjetivas* e que por enquanto não serão tratadas aqui como sendo relevantes para demais subdivisões, são chamadas de críticas descritivas. Estas críticas, como a classificação mesmo diz, possuem a função menos de julgar e mais de descrever. Por isso são juízos não-estéticos. Muitas delas descrevem a instrumentação, falam algo sobre a carreira do artista ou dizem quais são os profissionais envolvidos na produção ou os membros da banda que fazem parte do trabalho em questão. As críticas *descritivas* assim como as *adjetivas* integram as seções dos cadernos que recebem aqui grande atenção, que são as seções de Lançamentos. Esta seção está presente em todos os jornais, e como pôde ser percebido, as críticas descritivas podem estar também, inseridas em um mecanismo de cotações estabelecido pelos cadernos. Porém essa cotação é extra-textual, ou seja, não é dada pelo texto do crítico. Nas seções que ajuízam os lançamentos de álbuns, DVD's, concertos e shows, as cotações representam, também, em si, um critério de ajuizamento. Além dos adjetivos que são determinantes (segundo o estatuto da crítica) para a noção que o público leitor terá das obras ali publicadas, as seções de lançamentos de diversos jornais possuem uma legenda classificatória que atribui aos títulos recém-lançados notas e cotações. Contudo é possível perceber que muitas críticas adjetivas possuem, também, a características de serem descritivas. O fato de uma crítica ser adjetiva não excluiu a possibilidade de ela apresentar descrições, por exemplo, sobre aspectos musicais e/ou elementos de pós-produção. Um grupo irrisório de críticas pode ser considerado puramente descritivo (possuindo críticas puramente descritivas), ou seja, não conter qualquer critério analítico ou adjetivo é algo que ocorre em pouquíssimos textos de críticas. Porém, apesar da pouca quantidade elas existem.

Os textos, de uma maneira bastante geral, podem apresentar simultaneamente um caráter adjetivo (onde há juízos estéticos, por exemplo) e descritivo. Os dois aspectos podem ser amplamente encontrados em um só texto. As críticas adjetivas podem ser também bastante descritivas. Diferentemente, as críticas designadas como puramente descritivas, se possuíssem um aspecto importante de adjetivação, seriam integradas logo no grupo das que possuem juízos, isto é, das adjetivas. Há casos também em que o grau de descrição de uma crítica adjetiva se mostra muito baixo fazendo com que estes textos possam ser interpretados como críticas puramente adjetivas. São os textos onde o crítico demonstra enfaticamente seu gosto ou desgosto

em relação à obra, sem preocupações com descrevê-la. Resumidamente, o primeiro critério de caracterização das críticas consiste então em determinar se elas são adjetivas, adjetivas & descritivas (medindo a prevalência da adjetivação ou da descrição) ou puramente descritivas. Contudo, as seções de lançamentos são, também, alvos de discussões que envolvem reflexões sobre a indústria cultural e funções como as de divulgação, promoção, publicidade e celebração. Como consequência do primeiro critério de caracterização, as críticas puramente descritivas foram descartadas com o objetivo de que só pudessem ser sub-classificadas as críticas cujo caráter central é adjetivo (o que inclui as adjetivas que também são descritivas). O critério consistiu em observar e transcrever as frases em que canções e álbuns são adjetivados, ou seja, julgados e avaliados, e serviu de base para as caracterizações mais precisas que envolvem diferentes padrões de avaliação utilizados pelos críticos. A utilização desses padrões pelos críticos se mostrará como sendo um procedimento complementar ao ato de julgar determinadas obras musicais, como as que foram apresentadas anteriormente. O juízo, mesmo sendo guiado por diferenciados padrões de avaliação, se mostra aqui como o fundamento mais importante para a crítica.

A primeira destas classificações de críticas adjetivas, propostas na pesquisa, que representa o segundo critério do processo de caracterização das críticas, consiste em determinar se os adjetivos transmitem uma idéia *positiva* ou *negativa*. Novamente, como no critério de caracterização anterior, pode haver simultaneamente em um texto de crítica aspectos positivos e negativos, porém, é possível identificar qual dos dois aspectos prevalece. Principalmente com o advento das legendas de cotação presentes quase sempre ao lado do título do álbum e do nome de seu autor. As cotações criadas pelos cadernos de cultura dos jornais inserem as obras em classificações hierárquicas com a utilização dos adjetivos “péssimo”, “ruim”, “bom”, “ótimo” e até, como é o caso do caderno de cultura do jornal *O DIA*, “obra prima”. A partir do primeiro critério de caracterização proposto que focaliza as críticas adjetivas e a partir da possibilidade de relacioná-las a idéia de *juízo* (positivo ou negativo), que constitui neste trabalho uma idéia central para a relação que estas práticas jornalísticas têm com estudos vindos da sociologia e da estética filosófica, foi possível tecer uma linha divisória entre dois tipos principais de críticas com função adjetiva: Os *juízos de gosto* e os *juízos de valor*. A pergunta inicial, “Crítica musical jornalística: julgamento técnico ou juízo de gosto?”, gerou todas as outras perguntas que direcionaram as reflexões surgidas no processo de pesquisa. Para lidar com as suposições iniciais surgidas a partir dessa questão, foi

necessária a utilização, nos textos produzidos, de teorias elaboradas por autores pertencentes aos campos da sociologia e da filosofia. O objetivo inicial da pesquisa não foi buscar uma resposta em si para essa pergunta e a crença na existência de uma resposta fechada para ela seria uma limitação. Na verdade, a utilização do terceiro critério de caracterização das críticas, o que separa textos com *juízos de gosto* de textos com *juízos técnicos* (ambos de caráter positivo ou negativo), já sugere uma das respostas possíveis para a pergunta matriz: Crítica musical jornalística: julgamento técnico & juízo de gosto.

- Terceiro critério de caracterização dos textos de crítica:

| | | |
|--|----|-----------------------------|
| Juízo de gosto | ou | Juízo de valor |
| Estética | | (Análise técnica) |
| (sensação a priori) | | Qualidades técnico-musicais |
| Fruição, prazer (deleite) ou desprazer imediatos | | |

No âmbito da crítica musical jornalística existem tanto os textos que passam a idéia de juízo de gosto, com adjetivos que aparentemente expressam o gosto ou a opinião mais pessoal do crítico, quanto os textos em que o crítico se mostra mais imparcial ou mais frio filtrando suas emoções pessoais e deixando transparecer apenas questões mais técnicas. Isto significa dizer também que em um mesmo texto de um crítico, referente a uma só obra, podem ocorrer tanto expressões do gosto quanto avaliações mais técnicas. Mesmo em uma crítica que possua somente as impressões pessoais e as emoções que a obra musical despertou no crítico, não podemos desconsiderar os critérios e conhecimentos técnicos que permitiram ao crítico adorar ou odiar determinado álbum ou canção. Em outras palavras, mesmo em um juízo de gosto que aparenta ser “puro”, ou seja, que aparenta ser uma expressão do gosto íntimo do crítico, existe um conhecimento técnico, empírico, uma “competência cultural”. Esse conhecimento empírico é apreendido (e principalmente, aprendido) por um processo de educação, que precede tal ajuizamento. As noções de “camada primária dos sentidos” e de “camada dos sentidos secundários” desenvolvidas pelo sociólogo Pierre Bourdieu (2006) com base em noções como as “propriedades sensíveis” de Erwin Panofsky,

serviram de base para a divisão das adjetivações entre juízos de gosto, chamados também de *juízos estéticos*, e os juízos técnicos. Nesses últimos, o autor do juízo revela a utilização de um “código específico” e demonstra um conhecimento prévio dos “conceitos” que superam as chamadas propriedades sensíveis, que são mais básicas. Ao fazer uso de conhecimentos explicitamente apreendidos - como, em música, por exemplo, a noção teórica, harmônica, conhecimentos sobre instrumentos, sobre modos de tocar, timbres, noções sobre contraponto e construção melódica, saberes históricos e estilísticos, em suma coisas que são consideradas mais comumente como sendo ensinamentos – aquele que julga uma obra artística passa para um outro nível de ajuizamento. O trecho abaixo explica que

o espectador desprovido do código específico sente-se submerso, ‘afogado’, diante do que lhe parece ser um caos de sons e de ritmos, de cores e de linhas, sem tom nem som. Por não ter aprendido a adotar a disposição adequada, ele limita-se ao que é designado por Panofsky como ‘propriedades sensíveis’, identificando uma pele como aveludada ou uma renda como vaporosa, ou, então, às ressonâncias afetivas suscitadas por essas propriedades, falando de cores ou de melodias austeras ou alegres. De fato, a possibilidade de passar da ‘camada primária do sentido que podemos adentrar com base na nossa experiência existencial’ para a ‘camada dos sentidos secundários’, ou seja, para a ‘região do sentido do significado’, só ocorre se possuímos os conceitos que, superando as propriedades sensíveis, apreendem as características propriamente estilísticas da obra. (2006, p. 10).

Foi necessário por isso, considerar que os críticos que podem demonstrar em seus textos um julgamento mais próximo de um juízo de gosto, estão momentaneamente ou aparentemente se inserindo em um grupo de agentes “desprovidos do código específico” que tem como base para avaliações suas sensações primeiras, mais básicas. Obviamente, no caso da crítica musical jornalística especializada, é preciso observar que tais críticos certamente possuem códigos específicos, referentes a diversos gêneros musicais e em níveis também diversos. Uns críticos são mais próximos dos gêneros regionais brasileiros, outros “entendem” (como se diz) e falam de Rock ou Heavy Metal, alguns são especialistas em Jazz, etc. Isto significa dizer que apesar de obterem os códigos específicos para uma avaliação sincera, os críticos muitas vezes preferem utilizar impressões e termos mais básicos e simplistas como os que são muitas vezes encontrados no agrupamento das críticas referente aos juízos de gosto. Essas avaliações mais básicas e tidas como sendo mais genuínas, segundo Bourdieu, são resultantes, também, de uma “competência cultural” ou de um “patrimônio cognitivo”. Elas são frutos de um aprendizado cultural que pode ser, em muitos casos, dissimulado (2008,

p.10). Seguem abaixo exemplos em que os críticos utilizam a “camada primária dos sentidos” e acionam suas propriedades sensíveis mais básicas:

- Sobre Filhos da Judith / *Filhos da Judith* *** (“Rock”) Ilustrada/ Folha se S. Paulo – 3/08/2011:

Sua roupagem ‘vintage’ apenas realça a pegada dançante e as melodias implacáveis de faixas como ‘Technicolor Love’ e ‘Sem dizer Jamais’. Rock nostálgico que não perde a força nem o frescor. (Carlos Messias)

- Sobre Daniel Murray / *Tom Jobim para Violão Solo* ** (“instrumental”) – Ilustrada / Folha de S. Paulo – 04/05/2011:

As 14 faixas incluem arranjos das conhecidas composições “Luiza” e “Gabriela”. Eles se destacam pela delicadeza – e é aí, também, que pecam: o disco carece de vibração. (Roberto Vaz)

- Sobre Mumford & Sons / *Sigh no more* (Bom) - Segundo Caderno/ O Globo – 26/04/2011:

A incensada banda de folk-rock inglesa mostra inspiração em seu disco de estréia, que ocupa bons lugares nas paradas pelo mundo. Destaque para o instrumental e para a voz atormentada de Marc Mumford. (B. A.)

Adiante, exemplos em que os críticos fizeram uso da “camada dos sentidos secundários”:

- Sobre Leny Andrade / *Alvorço* **** (“MPB”) Ilustrada/ Folha se S. Paulo – 3/08/2011:

Leny se afasta dos estatutos do jazz e da bossa nova, que regiam sua obra, e permite-se mergulho psicodélico, atuando entre a tropicália e o Clube da Esquina. (...) destacam-se temas obscuros de Fagner, Belchior e Milton Nascimento. (Marcus Preto)

- Sobre Messias Elétrico / *Messias elétrico* (“Regular”) Segundo Caderno/ O Globo 13/12/2011:

Em lançamento do histórico selo *indie* Baratos Afins (www.baratosafins.com.br), a banda de Maceió realiza curioso exercício de estilo: soa tal e qual Os Mutantes na fase *prog* dos anos 1970. (Silvio Essinger)

- Sobre Tonho Crocco / *O lado brilhante da lua* (Bom) - Segundo Caderno / O Globo – 03/05/2011:

O ex-Ultramen acerta ao beber da fonte soul-samba carioca da década de 1970, num tributo a Tim Maia, Cassiano, Black Rio e Originais do Samba – química que faz valer mesmo as letras menos inspiradas. (L. L.)

O juízo de gosto

As críticas que contêm adjetivos como “belo”, “belíssimo” ou “sublime” são identificadas aqui como juízos de gosto expressos. São, geralmente, textos em que o crítico não faz transparecer uma justificativa para o uso desses adjetivos, transmitindo assim a idéia de que não há necessidade de se ter em mente os motivos para tal avaliação. Se faz necessário trazer a tona novamente a noção de “camada primária dos sentidos” para afirmar que mesmo quando há essa espécie de ocultação dos motivos para um juízo pretensamente inexplicável, ou “desinteressado”, o crítico pode estar fazendo uso de suas competências culturais e de seu patrimônio cognitivo, que podem estar inconscientes ou, diferentemente, conscientes porém ocultos no texto. Essas adjetivações passam uma idéia de pontuação, justamente por serem apresentadas sem uma continuação, sem algo escrito que complemente ou justifique tal juízo. Em alguns casos a idéia de pontuação coincide com um ponto real, expresso no papel, representando objetivamente a conclusão do texto elaborado pelo crítico. Os adjetivos que giram em torno da idéia do “belo”, integram o grupo dos juízos de gosto e não dos juízos técnicos, por precederem um ponto final, e por representarem muitas vezes o ponto final da avaliação do autor da crítica. Por conterem adjetivos que dispensam maiores argumentações por parte de quem os utilizam, os textos onde os críticos fazem uso de termos que acabam por pontuar uma avaliação, são vistos aqui como sendo mais próximos da “camada primária dos sentidos”. Nesta camada, a música é percebida a partir das “propriedades sensíveis” e das sensações básicas do corpo. Mas é preciso, contudo, saber que neste ofício dos críticos há profissionais envolvidos com a música e que muitos deles certamente possuem os códigos específicos para bem apreciá-las, o que não impede que seus textos passem a idéia para o público leitor de que suas sensações foram desprovidas desses códigos específicos. Mesmo possuindo em suas histórias de vida processos de aprendizagem musical específicos, os críticos podem preferir passar a impressão ao público leitor de que seu juízo de gosto foi “puro”, ou ainda, que a “beleza” está inerente à obra, transmitindo assim a noção de que a obra pode ser apreciada por qualquer pessoa, de forma universal. É nesse ponto que se

encontra a relação da prática escrita dos críticos com a concepção de universalidade do Belo, tão trabalhada em Kant.

Seriam esses casos – aqueles onde o crítico parece ter uma relação de desprendimento com a obra e onde faz questão de passar a idéia de que o ensinamento sobre certas técnicas e estilos artísticos não são necessários para a contemplação de algumas obras musicais - os que mais interessam ao público leitor? Existe uma identificação por parte do leitor, quando este imagina que o crítico, assim como ele, dispensa maiores conhecimentos musicais ou que dispensa a necessidade de tocar um instrumento para elaborar uma avaliação? À essa identificação é somado o reconhecimento do leitor pelo fato de o crítico tecer avaliações que são dignas de serem publicadas na grande imprensa? A idéia de um juízo aparentemente livre de qualquer explicação teórica, expresso por um texto também livre de maiores argumentações, pode despertar no leitor comum uma identificação que une a crítica jornalística às suas práticas cotidianas de ajuizamento.

O termo *juízo de gosto* foi trazido da Teoria Estética Kantiana e está ligado diretamente, para o filósofo, às idéias de prazer e desprazer. O juízo de gosto em Kant é também algo não lógico e sim estético. Aliado à esta noção do estético ser o não-lógico, está o pensamento da época que determina que o juízo de gosto, justamente por ser estético, não é precedido por nenhum conhecimento, e sim, é algo que se dá com a fruição, *a priori* e sem precedentes cognitivos. O juízo de gosto puro, para Kant, é aquele que não está contaminado pelo “interesse” e só é realmente puro se estiver ligado intimamente ao *desinteresse*, que constitui uma propriedade essencial para o reconhecimento de um objeto belo. Kant afirma: “Cada um tem de reconhecer que aquele juízo sobre beleza, ao qual se mescla o mínimo interesse, é muito faccioso e não é nenhum juízo de gosto puro.” E também que “não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para em matéria de gosto desempenhar o papel de Juiz.” (Duarte, 1997, p. 95 – 96). O juiz, então, seria aquele que julga, aquele que percebe e classifica algo como sendo belo. O objeto percebido e julgado só será verdadeiramente belo se não houver por parte do juiz, qualquer interesse neste objeto.

O interesse pode ser um conceito um tanto impreciso e é importante observar que, na concepção Kantiana, ele precede um julgamento quando é relacionado a algo lógico e não estético. Juízo de gosto, estética e desinteresse são termos e conceitos que caminham juntos e todos eles possuem uma mútua dependência dentro do pensamento

do filósofo. A idéia de interesse e de desinteresse pode parecer, em um primeiro contato com a filosofia de Kant, como algo que vem depois da contemplação do objeto belo, como se o momento de fruição do belo gerasse no indivíduo um interesse (ou ao contrário, um desinteresse) posterior, uma vontade de estar conectado a este objeto que lhe despertou tal sentimento de prazer. Mas não é esse o caso. Não que não possa haver um interesse, neste outro sentido, por parte do sujeito que julga, porém, os termos interesse e desinteresse para Kant significam mais aquilo que precede a contemplação de algo belo (ou não belo). Para haver um juízo de gosto que designa algo como belo, é preciso necessariamente que haja entre o sujeito e o objeto uma relação de desinteresse. Segundo Kant, o belo satisfaz sem nenhum interesse e é distinto do agradável e do bom que são vinculados a interesses e à faculdade de desejar. A beleza para ele é referida a uma *finalidade sem fim* e é diferenciada do perfeito e do útil. A noção de interesse está muito ligada também à idéia de utilidade e de funcionalidade. Para que algo seja ajuizado como belo, a partir de um *juízo de gosto puro*, este deve estar fora de qualquer relação de utilidade com o sujeito, isto é, fora de qualquer relação de interesse. Diferentemente, a noção de desinteresse está ligada à idéia de indiferença, de despreendimento e de inutilidade. Kant afirma que o

gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independente de todo interesse. O objeto de uma tal complacência chama-se belo. (Duarte, 1997, p. 98)

Embora não se esteja tentando aplicar de forma integral os conceitos da filosofia Kantiana na análise dos textos de crítica musical, é necessário partir do princípio de que certos juízos sobre obras musicais publicados nos jornais passam a impressão de que foram gerados a partir de uma sensação *a priori*, desinteressada e puramente estética por parte do crítico. Como é o caso, por exemplo, dos adjetivos presentes nas críticas sobre um concerto de jazz de Tommy Flanagan e Hank Jones, sobre o disco *Quando o canto é reza* de Roberta Sá e sobre o CD de Alessandro Penezzi e Alexandre Ribeiro, publicadas no Segundo Caderno do jornal O Globo nos dias 12/01/2010, 03/08/2010 e 26/04/2011 respectivamente:

- Sobre Tommy Flanagan e Hank Jones: “belíssimo concerto; (...) linda balada; toque mais suave; bela ‘*Polka dots and moonbeams*’ (...). Só a qualidade da música, porém,

impede que ela seja obscurecida pelo desleixo do encarte; (...) um disco musicalmente esplêndido.”

- Sobre Roberta Sá: “(...) As descrições das cenas baianas e de seus tipos humanos – presentes na maioria das canções, como a belíssima *Orixá de frente* (..)”

- Sobre Alessandro Penezzi e Alexandre Ribeiro/ (*Cordas ao vento*): “Alessandro Penezzi sabe unir virtuosismo e delicadeza, o que volta a provar nos seus belos choros deste CD, feito com o clarinetista Alexandre Ribeiro.”

Os juízos de gosto que partem dos críticos musicais são considerados aqui como sendo aqueles que, de certa forma, dispensam, ou melhor, aparentam dispensar maiores explicações para tal avaliação. São aqueles que não demonstram os critérios de avaliação utilizados nem os aspectos técnicos que justificam a aprovação da obra em questão. E justamente por não haver um amplo conhecimento de quem são os críticos autores dos textos (no que diz respeito à crítica jornalística de hoje), suas biografias, suas trajetórias profissionais, as trajetórias até a ascensão ao posto que ocupam, é que estes julgamentos escritos podem passar de forma implícita, ao leitor (ou mesmo para quem propõem análises destes textos, como é o caso específico deste trabalho), a idéia de que estão próximos dos juízos de gosto discutidos em Kant. Isto ocorre pelo simples fato de não ser possível identificar o “interesse” daquele que julga, em grande parte dos juízos com esta característica. O termo “interesse” presente aqui, remete novamente a concepção ligada ao envolvimento, à funcionalidade e à utilidade que liga o sujeito que percebe a obra, em uma comunhão não estética, apenas lógica - já que para Kant, o interesse presente em um juízo de gosto é o indicativo para este não ser considerado um juízo estético “puro”. Seriam juízos um tanto facciosos, segundo o autor. A crença no desinteresse, vinda de indivíduos que mesmo não tendo contato com a teoria estética de Kant, carregam consigo ideais romantizados (bastante comuns em discursos que partem do *senso comum*), conduz necessariamente à idéia de que tais juízos podem ser estéticos e não lógicos, ou seja, que podem ser, de fato, desprovidos de qualquer interesse.

O pensamento de Kant e todo o contexto a que está vinculado, logo de início, entra em um embate teórico com as noções, apresentadas anteriormente, de “camada primária do sentido que podemos adentrar com base na nossa experiência existencial” e de “camada dos sentidos secundários”, discutidas e desenvolvidas por Pierre Bourdieu e

Erwin Panofsky. Primeiramente pelo fato de a concepção Kantiana do juízo de gosto, que designa um objeto como sendo belo, ter como atribuição primeira um caráter puro e não lógico, isto é, desprovido de pré-requisitos ou conhecimentos empíricos. Já a concepção sociológica da “apreciação” artística (principalmente ocidental), que no caso da música se dá no ato de ouvir uma canção ou peça, revela que mesmo a impressão de “amor à primeira vista” pelo objeto artístico, por parte do sujeito que julga, “pressupõe um ato de conhecimento, uma operação de decifração e decodificação, que implica o acionamento de um patrimônio cognitivo e de uma competência cultural.” (A *Distinção*, p. 10). Este embate teórico-metodológico em nada prejudica as reflexões desenvolvidas neste trabalho, pelo contrário, é um dado importante que demonstra uma linha do tempo dos estudos filosóficos e sociológicos sobre a arte (ou sobre as artes) e demonstra também como estas análises são representantes de um contexto histórico-social determinante para suas conclusões. Contudo, o sociólogo Pierre Bourdieu em uma seção seguinte do livro *A Distinção*, propõe uma análise da “estética antikantiana” que seria aquele padrão de avaliação e ajuizamento de obras de arte mais próximos das classes populares, onde o interesse, a funcionalidade e a utilidade da obra de arte são características fundamentais e necessárias para que haja a aprovação desta pelo sujeito que a “aprecia”. Se a obra não estiver em sintonia com a ética, com a moral e se não possuir uma “importância social”, ou seja, se não estiver dentro de uma “representação realista”, não será designada como “bela” pelo integrante das classes mais populares (p. 45). Para este, na relação que é mantida por ele com as obras de arte, deve haver justamente o “interesse”.

Bourdieu revela que a teoria estética de Kant que gira em torno da noção de *juízo de gosto puro* não dá conta de explicar as práticas de ajuizamento que se baseiam na utilidade e na relação da obra com o cotidiano do indivíduo que profere um juízo de gosto positivo sobre a mesma (aspectos comuns ao *ethos* das classes populares, segundo o autor). Pois como afirma o sociólogo, “(...) nada é mais estranho à consciência popular que a idéia de um prazer estético que, para retomar a afirmação de Kant, seria independente do prazer das sensações.” (é necessário complementar que os procedimentos metodológicos etnográficos de Bourdieu têm como ponto central a acentuada divisão de classes francesa) (*A Distinção*, p. 44). Por isso, no desenvolvimento das argumentações referentes aos julgamentos encontrados nos textos dos críticos musicais, tem-se como base a noção Kantiana de *juízo de gosto*, porém, se aliam a ela, em complementaridade, as concepções sociológicas de Pierre Bourdieu e

Erwin Panofsky. Esse contraste é representativo, também, da oposição existente entre o pensamento sociológico sobre arte e sobre o gosto e a concepção das teorias estéticas clássicas e românticas. Bourdieu afirma também, que

a incessante repetição, pela teoria estética, de que a única maneira de reconhecer a obra de arte pelo que ela é – autônoma, *Selbständig* – implicava o desprendimento, o desinteresse e a indiferença, fez com que acabássemos por esquecer que tais palavras significam verdadeiramente desinvestimento, desprendimento e indiferença, ou seja, recusa de investir-se e de levar algo a sério. (2006, p. 37).

O juízo de gosto sobre o belo na crítica

Nesta seção serão analisados alguns trechos representativos de uma rede de expressões e adjetivos que remetem a um *juízo de gosto* por parte do autor da crítica. Serão apresentados tantos os adjetivos que exaltam a obra quanto os que a condenam. Primeiramente serão demonstradas críticas que contêm adjetivos mais incisivos e que se ligam mais explicitamente a uma idéia de sensação e de deleite estético. São adjetivos que constituem uma família em que se encaixam termos como: belo, belíssimo, beleza, sublime, encantador, ótimo, maravilhoso, majestosa, etc. Evidentemente existirão aqui, os casos em que análises mais técnicas e mais relacionadas a aspectos musicais estarão combinadas com estes adjetivos mais incisivos para produzirem um juízo de gosto. Como foi dito anteriormente, mesmo os juízos onde há a impressão de “amor à primeira vista” por parte de quem julga, que no caso são os críticos, existe uma competência cultural e um conhecimento que precedem tal juízo. Existe a possibilidade de os críticos simplesmente não deixarem transparecer no papel (ou mesmo de não serem sancionados pelos editores) os vestígios que revelam que seu juízo de gosto aparentemente puro e “desinteressado” possui todo um “patrimônio cognitivo”. Essa ocultação do patrimônio cognitivo feita de forma inconsciente ou consciente possui uma justificativa: em música as idéias romantizadas de pureza e desinteresse assumem um caráter atrativo. A demonstração do capital cultural (isto é, do nível de conhecimento cultural) do crítico pode quebrar o encanto que há nos julgamentos em que os termos belo ou sublime, por exemplo, acabam dispensando maiores justificativas técnicas ou “lógicas” para que haja esta ideia de contemplação “pura” na relação crítico-leitor. Aliada a essa idéia da contemplação pura está a que atribui à obra avaliada uma beleza inerente. A demonstração de conhecimentos técnicos e de um aprendizado (formal ou informal)

sobre as especificidades estilísticas de um tipo de obra de arte, por exemplo, pode retirar desta a sua “magia”, ou seja, pode desfazer a crença de que a beleza identificada é inerente à obra, retirando assim, também, sua universalidade. Talvez esse veto no âmbito da música seja mais comum do que em outros campos da arte, pois a música é tida como “a linguagem universal”. Alguns exemplos de críticas ilustram essa discussão:

- Sobre Anna Netrebko / *In the Still of The Night* CD – Caderno Ilustrada /Folha de S. Paulo – 2/06/2010. De Irineu Franco Perpétuo

Louvada pela voz e pela beleza física, a soprano russa Anna Netrebko, 38, fez, em 2009, no Festival de Salzburgo, um recital de canções acompanhada pelo pianista Daniel Barenboim. Ela interpreta uma bela seleção de obras de Rimski-Korsakov e Tchaikovski com senso de estilo, convicção e brilho.

- Sobre Till Fellner (intérprete/pianista) – (“excelente”) – C2 + m / O Estado de S. Paulo – 30/04/2011. De João Marcos Coelho

Houve críticos que puseram reparos justamente à articulação e ausência de poesia no piano de Fellner no andante. Pois é justamente esta recusa ao excesso que faz a beleza da interpretação. De modo bem aparentado a Brendel, Fellner deixa que a força da música de Beethoven se imponha, sem acentuá-la desnecessariamente.

- Sobre Teresa Cristina / *Melhor Assim* DVD - Caderno Estúdio / O DIA – 26/04/2010. De Mauro Ferreira

Sem sair do samba, a cantora expande parcerias e latitudes neste registro ao vivo que supera o editado em 2005. Teresa está mais solta em cena. E o repertório é de primeira, destacando belo samba de Adriana Calcanhoto (‘Beijo Sem’) entre inéditas autorais de tom quase sempre melancólico. É luxo só!!

- Crítica/ DVD/ Dona Ivone Lara/ Caderno B do dia 12/01/10. De Luiz Felipe Reis

...Em DVD ao vivo recheado com 20 faixas, Dona Ivone deita o seu canto e improvisos pra ornamentar canções do seu vasto repertório autoral. Clássicos como Acreditar, Alvorecer, Sonho meu, Nasci pra sonhar e cantar, Sorriso de criança e Candeeiro da vovó ilustram o rico teor de sua mais constante e frutífera parceria, ao lado do compositor Dêlcio Carvalho, que, no show, exhibe o seu belo e grave registro, com divisões peculiares e boa extensão vocal...

- Crítica sobre o álbum “Meia-noite meio-dia” de Chico Pinheiro. De Marcos Antonio Barbosa.

Um dos mais incensados talentos da geração 2000 da MPB, o cantor, compositor e violonista relança seu primeiro disco – com direito a uma faixa-bônus: *Canto vagabundo*, bela criação do compositor sobre um poema de Maysa. Reouvir o debute, que estava fora de catálogo, comprova o toque refinado de Chico Pinheiro. Canções como Aquela (com Chico César) e Popó (com Aldir Blanc) revelam uma síntese moderna de influências emepébísticas.

- Crítica sobre o álbum “Scratch my back” de Peter Gabriel. DE Marcos Antonio Barbosa.

De uma proposição prosaica – um álbum de covers – Peter Gabriel retira um trabalho surpreendente, tanto na seleção de repertório quanto no escopo sonoro. Acompanhado apenas por belíssimos arranjos orquestrais (de John Metcalfe), voz em grande forma, o cantor renova pérolas de veteranos (como Heroes, de Bowie, e The boy in the bubble, de Paul Simon) e temas indie de Arcade Fire, Magnetic Fields e Bom Iver.

Uma porcentagem relativamente baixa das críticas encontradas em jornais apresenta adjetivos como “belo” ou outros que passam uma certa idéia de deleite estético. Talvez porque esse aspecto mais relacionado à estética esteja dissimulado nessas outras críticas que não apresentam esses termos, mas que demonstram também esse caráter de forma menos explícita. Os termos relacionados ao “belo” são algo que devem ser destacados e analisados, pois podem representar um deslize da função de julgamento técnico creditada à crítica de arte, neste caso à crítica musical - gerando uma forte ideia de contradição já que o estatuto da crítica não pode admitir que sua função principal é publicar os gostos pessoais dos profissionais que tem como dever a avaliação de obras musicais. O crédito e o reconhecimento que se dá à uma seção de crítica musical está no fato de existir a crença de que os críticos que estão ali expondo o seu julgamento, são profissionais capazes de avaliar tecnicamente um trabalho artístico. A seriedade investida neles está vinculada a esse pensamento de que esses profissionais entendem de música. Quando encontramos um termo que remete a uma sensação tida pelo crítico, podemos perder o crédito na ideia de se estar lendo um julgamento imparcial que não está relacionado a um gosto pessoal. A partir do momento em que há a transparência do gosto pessoal do crítico, ou seja, quando ele demonstra em seu texto aprovar algo que costuma o agradar, a ideia de crítica enquanto algo que orienta leitores perde sua força. A noção de que o juízo de gosto possui uma forte carga de parcialidade pode colocar em risco o estatuto de críticas com esta característica. O profissionalismo

dos críticos e o aspecto técnico da seção do jornal só não seriam questionados se o termo “belíssimos” usado no texto, por exemplo, não estivesse ligado à sensação do autor da crítica e sim, diferentemente, se estivesse remetendo à “forma” ou a uma maneira de dispor a instrumentação, o andamento, as estruturas melódicas ou os encadeamentos harmônicos. Isto significa dizer que a ideia de parcialidade do gosto individual seria descartada se o crítico não estivesse expressando uma sensação e opinião própria e sim se estivesse apontando uma característica da obra que é socialmente determinada e intitulada como sendo algo “belíssimo”. Isto ocorre comumente, graças ao fato de termos como “belíssimo” e “sublime” estarem mais restritos à obras de um gênero específico (ou à obras cujas características giram em torno de um mesmo gênero). Grande parte das críticas onde há termos como esses representam textos que avaliam positivamente obras com aspectos musicais semelhantes (arranjos orquestrais, melodias romantizadas, presença de violinos, andamentos não tão elevados). Será então que no caso da crítica feita ao álbum de Peter Gabriel (e citada acima), por exemplo, o fato de o álbum ter sido gravado somente com arranjos orquestrais não contribui para relacioná-lo diretamente ao adjetivo “belíssimo”? A orquestra e tudo mais que está relacionado a ela (desde as ambientações européias onde acontecem os concertos até a sua distinção em relação à música “vulgar” ou “ligeira” e também a ideia da “boa música”) podem contribuir para que os juízos de gosto que designam uma música orquestrada como “bela” sejam vistos como expressões de um deleite estético?

É possível que o senso comum possua uma representação social amplamente compartilhada que enxerga arranjos orquestrais, arranjos de cordas, com desenhos melódicos românticos e estruturas características da chamada “música clássica”, como sendo algo digno de ser relacionado ao adjetivo belo. Esse discurso, vindo do senso comum, poderia influenciar o discurso do crítico de música que trabalha para os jornais e revistas? A atribuição de “belíssimo” pode remeter menos a uma sensação do ouvinte (neste caso do crítico enquanto ouvinte) do que a um reconhecimento de um gênero que é socialmente relacionado a uma ideia de beleza. O “belíssimo” neste caso sim, poderia ser visto como um julgamento técnico, mas somente neste caso, onde o “patrimônio cognitivo” e a familiarização do crítico com o ambiente “erudito” puderam gerar a utilização de adjetivos como esses. Os termos “Belo” e “Belíssimo” pertencem a um léxico da música erudita, ou da música dos períodos romântico, clássico e barroco e estão inseridos no conjunto de noções próprias desta “estética”. Os juízos de gosto das

peças chamadas de “clássicas” são mais expressos por termos que estão neste conjunto, onde o “belo” se faz presente. A aprovação, que só ocorre em função do conhecimento de aspectos técnicos e que demonstra também que quem julga possui toda uma competência cultural, pode ser simplesmente expressa pelos termos “bela” ou “belíssimo”, apesar de essa competência cultural permanecer muitas vezes oculta no texto.

Dentro de outros gêneros musicais a aprovação expressa por termos como estes pode não estar de acordo com a linguagem usual e própria do público. No caso de gêneros como o Funk ou o Trash Metal, por exemplo, o uso do adjetivo “belo”, por parte de quem julga, pode não fazer sentido. É importante considerar aqui, que o público específico desses gêneros expressa sua aprovação daquilo que é bom, de maneira tão enfática quanto os que integram o público da “boa música”, mesmo que a aprovação que parte deles não seja representada em seus discursos por adjetivos como os que representam aprovações em discursos que avaliam obras da chamada música de concerto ou de gêneros que se aproximam desta. Com isso, o grau de aprovação do autor de uma crítica não pode ser inteiramente medido pelos adjetivos que são utilizados por ele, pois, o léxico presente nos textos pode ser representativo de gêneros musicais específicos, mesmo que se ligue a uma forte intenção de universalidade, como o caso do grupo em que o termo “belo” faz parte. E por isso, também, a comparação entre o grau de aprovação de dois textos de críticos que avaliam obras de gêneros musicais distintos é um ofício delicado e complexo. Sendo assim, defender uma hierarquização de adjetivos presentes em textos de crítica musical apenas contribui para a reprodução da hierarquia existente entre os gêneros musicais na sociedade, onde os termos usados para bem avaliar a música feita para e pelas classes dominantes assume um sentido universal, como por exemplo, o adjetivo “Belo”. Diferentes gêneros musicais foram e são apropriados por diferentes classes sociais. A disposição hierárquica entre os diferentes gêneros reflete a disposição hierárquica existente entre as classes sociais, entre os bairros da cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, entre as profissões, entre as práticas religiosas e até entre os sexos. E essa disposição é sempre rearranjada como nos mostra o fato de o samba “de raiz”, “do morro”, ser defendido por todos, menos pelos moradores das favelas, que parecem se interessar pelo Funk, pelo Hip Hop e por gêneros mais explicitamente híbridos, eletrônicos americanos e etc. Do mesmo modo que a apropriação da música clássica não se restringe aos lugares de maior poder aquisitivo da cidade do Rio. Somente um amplo e longo trabalho de caráter

musicológico, sociológico, antropológico e etnográfico pode mapear e determinar precisamente tal estruturação sócio-geográfica.

De volta aos termos presentes na crítica jornalística, não é inteligente defender uma comparação entre as obras criticadas, se são ou não dignas de determinadas adjetivações. Não se pode medir a qualidade de uma canção pelos termos que são utilizados pelos críticos, isto é, não se pode afirmar que uma música designada como “belíssima” por um crítico tenha despertado um nível de sensação de prazer maior do que a sensação tida por outro crítico em relação à outra obra cuja avaliação foi expressa por termos menos impactantes (como por exemplo, “adorável” ou “impecável”). Pois o adjetivo “belíssima” pode ter sido suscitado unicamente pela percepção dos elementos característicos da música que é socialmente e historicamente designada como bela. A sensação de prazer não está necessariamente (e nem universalmente) vinculada a esse termo. O fato de discursos críticos que expressam juízos sobre o Funk, por exemplo, não conterem o adjetivo “bela”, não significa que uma sensação de prazer ou de fruição em alto grau não exista na relação do ouvinte com as obras deste gênero. O significado do adjetivo “bela” não se reduz a palavra “bela” em si. Outros termos podem ser utilizados para expressá-lo, como é possível observar facilmente em conversas de adolescentes e de ouvintes das músicas menos legitimadas culturalmente. Termos como “irado”, “sinistro”, “show de bola” são amplamente usados para expressar um grau máximo de aprovação em relação à obras musicais. O maior problema há quando um gênero específico como a música de concerto monopoliza, histórica e socialmente, um termo como o “bela”. E principalmente, quando junto à essa monopolização lexical está a monopolização do sentimento ou da sensação que o termo traduz, ou seja, quando se crê que a música de hoje não transmite beleza como em outros tempos.

Resumidamente, a aprovação máxima de uma obra ou conjunto de obras em detrimento de outras é um aspecto comum a diversos gêneros, sendo que o termo bela e sua conceituação foram monopolizados pela música “séria” e são vistos, de forma simplória, como próprios da sensação que só este gênero musical faz suscitar. É difícil determinar qual dos dois casos (se o bela como expressão de uma fruição ou se o bela como termo que vem de um léxico próprio de um estilo) está presente nesta crítica de Marcos Antonio Barbosa vista acima. No critério de zero a três estrelas, sendo zero = ruim e três = ótimo, o álbum de Peter Gabriel ganhou duas estrelas.

Crítica sobre a banda Hot Chip – álbum “One Life Stand” no Caderno B/ JB do dia 2/02/10. De Marcos Antonio Barbosa.

As ambições de Aléxis Taylor e Joe Goddard, a dupla de vocalistas e compositores que manda no HC, são mais bem demonstradas em faixas ambiciosas como *Hand me down your love* e *I feel better* – miniépicas dotados de belas melodias e arranjos que incorporam camadas de sintetizadores e cordas.

Crítica sobre Corinne Bailey Rae – álbum “The Sea” no Caderno B/ JB do dia 2/02/10. De Nelson Gobbi

Com letras densas, o álbum reflete o impacto da morte do marido da cantora, em 2008, em belas canções como *Are you here*, *Love's son its way* e a faixa-título.

Nesta última crítica de Nelson Gobbi, está demonstrada a relação da beleza das canções com o caráter emotivo e sentimental expresso pela compositora, neste caso uma emoção triste e melancólica. A idéia de beleza contida nesta crítica está em primeiro lugar sendo prescritiva - ou um termo talvez menos áspero – está conduzindo o leitor a uma fruição que está relacionada com as características emocionais da cantora. Há de se questionar até que ponto a noção de transparência das emoções do compositor em suas obras não contribui para a atribuição do adjetivo “bela” às mesmas. A capacidade de um compositor expor suas emoções na música (com ou sem a ajuda da letra) é uma qualidade que pode conferir à sua obra o status de bela. No caso desta crítica do Caderno B resta perguntar também até que ponto a atribuição de beleza escrita pelo crítico não influi na avaliação ou até mesmo na fruição do leitor do jornal. Ora, resta saber também se esta correspondência entre emoção do compositor e beleza se difundida no discurso do senso comum pode, ao contrário, influenciar a avaliação do próprio crítico no momento de expor suas avaliações no caderno a ser publicado. É preciso tomar cuidado, entretanto, para não generalizar ou criar uma unidade sobre uma atribuição de beleza vinda do senso comum. É preciso, inclusive, investigar se o reconhecimento da correspondência entre características musicais de uma canção e a emotividade do compositor não é uma preocupação de um único grupo social. Ou se até mesmo o reconhecimento da idéia de beleza como nos é facilmente compreendida, não é algo pertencente a um *ethos* de classe, ou seja, a uma ética de uma classe social específica.

Uma questão que surge: existe algum gênero musical urbano ou do meio rural em que os juízos de gosto referentes a eles não são usualmente expressos por adjetivos como “belo” e “sublime”? O Funk carioca atual, por exemplo, pode não ser considerado um gênero que expresse as “emoções” de seus autores ou que não desperte emoções em seu público. A relação que os ouvintes do Funk têm com suas músicas não é aquela que se reduz a apreciação, isto é, a uma audição contemplativa no qual o ouvinte recebe passivamente o som. Diferentemente do que ocorre com os ouvintes da música de concerto que quanto mais passivos, quietos, mais demonstram estar recebendo o som, a prática de audição do Funk parece demandar uma maior interação do ouvinte com a obra. É uma relação de maior interatividade (para usar um termo atual). A noção de transmissão ou de comunhão entre a emoção do autor e a emoção do ouvinte, ou seja, a interpretação da emoção do autor pelo ouvinte, costuma ser vista como mais próxima do tipo de audição comum à chamada música “clássica”. Por isso muito se crê que as emoções puras, ricas (em duplo sentido), contemplativas não são transmitidas pelas características da musicalidade do Funk, ou de outros gêneros tidos como “brutos”, “violentos”, como o Heavy Metal, o Hardcore, o eletrônico (chamado pejorativamente de “bate-estaca”), dentre outros. O caráter agressivo, sexual, “grosseiro” que há, muitas vezes, na relação dos ouvintes com as obras destes gêneros musicais é acreditado, ingenuamente, como sendo um aspecto inerente à música, ao som. Esta crença tende a legitimar as agressões simbólicas que muitos discursos direcionam ao Funk, por exemplo. Não se reflete sobre o uso social que é feito do tipo de som que a música Funk produz, uso este que pode, sim, representar atos agressivos e exageradamente sexuais. Não há, contudo, muitas investigações sobre quais os tipos de emoção que o público que dança nos bailes funk e os apreciadores deste gênero identificam nas canções, pelo fato de a idéia de emoção, trazida do discurso dominante ou do discurso do senso comum (nos quais seus falantes se apropriam do discurso dominante de diversas formas), ser fechada e ligada à características musicais específicas que são alvo de análises de um grupo também específico.

O discurso dominante e o discurso do senso comum, por um certo ponto de vista, podem ser o mesmo se este último for encarado como dominante pelo seu amplo compartilhamento e também pela sua capacidade de legitimar, reconhecer e reproduzir o senso estético das classes dominantes. A crença na relação entre emoção e a música vinda do romantismo musical pode contribuir para este congelamento da noção de “emoção” que está em sua grande maioria relacionada ao *pathos*, ao sofrimento, à

individualidade do compositor isolado e indiferente ao contexto social e histórico de que faz parte. Assim como havia sido comentado sobre a crítica ao cantor e compositor Peter Gabriel, neste caso também, a idéia de beleza pode ter sido suscitada pelo tipo da canção, isto é, pelas características estruturais e musicais específicas. Ela pode ser menos a expressão de uma fruição ou deleite e mais um adjetivo classificatório, um rótulo que é compartilhado coletivamente, graças ao “patrimônio cognitivo” e a “competência cultural” comum entre os agentes do campo artístico.

O sociólogo Pierre Bourdieu cita passagens de Ortega y Gasset na seção *O gosto puro e o “gosto bárbaro”* em seu livro *A Distinção* (2006). O discurso do último é relacionado, pelo sociólogo, à “ideologia carismática do dom”, isto é, segundo Bourdieu, Ortega y Gasset reforça a crença na capacidade restrita da boa apreciação e compreensão da arte moderna (p. 34). Este último defende que ela (a arte moderna) possui a capacidade de dividir o público em duas “castas antagônicas”: “aqueles que a compreendem e aqueles que não a compreendem”. Segundo Ortega y Gasset, citado por Bourdieu, esta divisão possui um “curioso efeito sociológico” pelo fato de revelar uma divisão que se estabelece entre frações da sociedade. Bourdieu demonstra como as idéias de Ortega y Gasset são representativas de uma visão sobre a arte bastante elitista e anti-popular. Colocando a fonte da compreensão das obras de arte moderna na pessoa, ou seja, na capacidade individual de um “olhar puro”, tal pensamento atribui aos “homens comuns”, uma incapacidade inerente. A divisão sociológica a que se refere Ortega y Gasset seria o simples reflexo de uma incapacidade individual que em termos macro-sociais identifica e distingue diferentes classes. Ela seria também resultado dessa diferenciação que segundo a crença é produto da “essência” interior de diferentes tipos de pessoas. Portanto, dentro desse pensamento elitista, a explicação para uma diferenciação social estaria na própria natureza dos indivíduos diferenciados. A citação de Ortega y Gasset presente no texto do sociólogo Pierre Bourdieu é a seguinte:

Isto, afirma Ortega, implica que uns possuam um órgão de compreensão recusado, ao mesmo tempo, aos outros; que se trata de duas variedades distintas da espécie humana. A nova arte não é para todo mundo, à semelhança da arte romântica, mas destina-se a uma minoria dotada de dons especiais. (2006, p. 34)

A emoção que está vinculada às expressões como “belo” e “sublime”, quando estas são associadas de forma obrigatória a aspectos da música erudita, tanto sonoras quanto visuais, pode fazer parte da ideia que ignora que um juízo de gosto depende de

aprendizados e conhecimentos socialmente compartilhados, que existem sob a aparência de propriedades inatas e características espirituais privilegiadas de certos indivíduos (ou pior, de certa classe de indivíduos). Os aspectos da música erudita que suscitam a ideia do “belo” são desde a instrumentação própria, passando pela imagem que se tem das salas de concerto, os aspectos físicos dos instrumentos, como a voluta, os movimentos do maestro, bem como seu temperamento pessoal, até o som, as características sonoras marcantes das cordas orquestrais, dos metais, a característica própria da dinâmica orquestral em oposição à dinâmica estática e mais uniforme da música popular, assim como a diferenciação da agógica heterogênea em oposição a homogeneidade de andamentos da música popular, as idéias de gênio criador absoluto e todo o capital simbólico atribuído à música de concerto. A música erudita assim como a arte moderna, pode possuir este “efeito sociológico” que consiste em dividir arbitrariamente a sociedade entre aqueles que a compreendem e aqueles que não a compreendem. Em música esta afirmação pode ser traduzida para: a divisão entre aqueles que “conseguem sentir” e aqueles que “não conseguem”. Os que “não conseguem sentir” seriam, para este senso segregador, aqueles que estão afastados da “grande música”, como os fãs do Funk, do Pagode, do Sertanejo (“universitário”), do Punk Rock, do Axé e que estariam em oposição àqueles que pertencem à “arte de privilégio, de nobreza de nervos e de aristocracia instintiva”. Afastamento que é, verdadeiramente, sócio-econômico e que é a única razão para “o desinteresse que ela [a arte moderna, mas aqui também a música erudita] suscita na massa ‘indigna dos sacramentos artísticos’”. (2006, p.34).

A noção de que a arte moderna só está acessível para “aqueles que a compreendem” não é somente defendida por aqueles que são alvo da crítica de Pierre Bourdieu, como o filósofo Ortega y Gasset. O gosto, dentro de diversas concepções filosóficas e de certa forma, em diversas manifestações discursivas do senso comum, não é comumente visto como sendo suscitado por um conhecimento que o indivíduo traz consigo e que foi constituído por um aprendizado ao longo de toda a sua vida. A idéia do gosto enquanto algo inato faz parte da inculcação feita por instâncias de legitimação como a escola, a religião, a família e a mídia. O trabalho que visa a legitimação do gosto distinto tem como ferramenta a reprodução de valores amplamente estabelecidos na sociedade, e se tratando de arte e de música, a reprodução desses valores se reduz à reprodução de um conjunto de obras, de autores, de letras que são transmitidos como sendo dignos de admiração eterna, de forma transcultural. Trata-se aqui do caso em que práticas discursivas do senso comum podem ter conexões ou

mesmo origem em discursos filosóficos mais elitistas. A ressignificação espontânea de muitas concepções filosóficas consagradas pode fortalecer, paradoxalmente, um anti-popularismo que sobrevive no senso comum ou mesmo a criação e legitimação de dogmas expressos em discursos amplamente compartilhados. Sobre o ranço de traços negativos do Iluminismo filosófico na sociedade, Marshall Sahlins afirma:

Ouse saber! Mas de que servidão intelectual precisaria a antropologia libertar-se em nossa época? Sem dúvida, de uma porção de ideias herdadas, inclusive o sexismo, o positivismo, o geneticismo, o utilitarismo e muitos outros desses dogmas do folclore nativo ocidental médio, comum, que se fazem passar por formas universas de compreensão da condição humana. (...) A antropologia moderna ainda luta com o que pareceu ser o Iluminismo para os filósofos do século XVIII, mas veio a se revelar uma consciência provinciana da expansão européia e da *mission civilisatrice*. (Sahlins, 2004, p. 535)

Contudo, o gosto daqueles que estão em formação escolar, de crianças e adolescente, é também construídos por um aprendizado, que está ligado intimamente ao ensinamento das obras que “devem” ser apreciadas. Justamente por ser amplamente reconhecido como sendo um “ensinamento”, é que esse trabalho de transmissão de obras dignas de serem aprovadas passa a ser visto pelos que estão aprendendo como um aprendizado legítimo e natural. Somente pelo fato de um conjunto de obras fazer parte do “conteúdo” a ser passado para os alunos (conteúdo que privilegia determinados artistas em detrimento de outros) é que esse trabalho de transmissão passa a ser legitimado e protegido de um ataque que o colocaria como sendo algo arbitrário. O ataque a um arbitrário cultural amplamente naturalizado e legitimado se encerra quando este é afirmado como arbitrário, isto é, quando suas relações, estruturas e mecanismos são vistos como beneficiando uns em detrimento de outros. O que prolonga a existência de um arbitrário cultural segregador é justamente os mecanismos que o fazem aparecer como natural, da natureza humana. A escola é vista na concepção de Pierre Bourdieu como sendo uma importante instância de legitimação.

O sucesso do trabalho de inculcação consiste exatamente no fato de este processo ser visto como um processo legítimo de transmissão de algo legítimo, eterno e não como a reprodução de uma ordem artística arbitrária, porém estabelecida. Pois a visão de mundo dos agentes que promovem a inculcação é também produzida graças à mesma inculcação, que só é retransmitida. Se tratando de música, esta inculcação pode estar mais distante de ser vista como um arbitrário, em função de ela ser vista como a

arte das emoções puras e eternas e pelo fato de estas crenças serem transmitidas inseparavelmente à transmissão das obras. As emoções puras são atribuídas a autores (compositores) e ao público ouvinte, na mesma medida em que a obra musical é vista como a conexão entre estes. A emoção ou a sensação que é despertada no ouvinte (pensa-se aqui no ouvinte que inicia seus conhecimentos sobre música) é ensinada como sendo a justificativa para a obra e o autor que as suscitou serem vistos como dignos de serem transmitidos. Pois, se crê que as obras que foram interditadas pelo sistema de ensino, como muitas vezes ocorre com o Funk carioca, por exemplo, só o foram porque, segundo a crença, não possuem a capacidade de despertar emoções. A explicação óbvia (porém dissimulada) para essa incapacidade, está no fato de estas obras serem proibidas de pertencerem ao conjunto de obras que transmitem o “belo” aos ouvintes. Este termo, como foi visto anteriormente, pertence ao léxico das canções designadas como possuidoras de “emoções”. Por isso, as que mais são transmitidas pelo sistema escolar podem ser aquelas que são vistas como sendo as que mais possuem tal capacidade, as mais “belas”. Talvez essa discussão, no âmbito das artes, possa conduzir a uma resposta para uma importante questão elaborada por Paulo Freire: “Por que não estabelecer uma ‘intimidade’ entre os saberes curriculares fundamentais aos alunos e a experiência social que eles têm como indivíduos?” (2007, p. 30).

A crítica de Bourdieu à ideia de que a arte só é reconhecida e bem apreciada pela “nobreza de nervos” por ser uma “arte de privilégio”, tem relações diretas com o que Robert Darnton afirma na seção A História Social das Idéias no livro O Beijo de Lamourette (2010). Darnton afirma que Peter Gay defendia que a influência do Iluminismo sobre a Revolução Francesa era algo problemático porque, ao contrário do que é comum se supor, teria sido muito pequena. O autor afirma também que diferentemente do que se imagina, os filósofos iluministas não compartilhavam necessariamente dos mesmos ideais que mais tarde iriam unir o povo à burguesia em busca da tomada do poder. Darnton revela que “a última geração de *philosophes* [grupo de filósofos que compartilhavam os principais ideais iluministas] já se tornava subsidiada, amimalhada e totalmente integrada na alta sociedade.” (2010, p. 241). Pois o elitismo e o distanciamento do povo são demonstrados por Darnton com uma passagem de Voltaire, em seu *Dictionnaire philosophique*, onde o filósofo diz que “O gosto, portanto, é como a filosofia; pertence a um número muito pequeno de espíritos privilegiados. [...] É desconhecido nas famílias burguesas, onde a pessoa está constantemente ocupada com os cuidados com sua fortuna” (Idem, p. 241). Esse

aristocratismo dos filósofos iluministas, desvelado por Peter Gay, pode ter sido a base para um pensamento que está contido nos dias de hoje em alguns discursos sobre arte que giram em torno do gosto. Esta noção de Voltaire sobre o gosto, semelhantemente à idéia criticada acima que diz ser o gosto pela arte moderna uma habilidade inata daqueles “que a compreendem” em oposição aos “que não compreendem”, pode ter deixado resquícios nas concepções atuais sobre o que é “o gosto”, encontradas no discurso do senso comum e na crítica musical jornalística (a esta suposição se alia a afirmação de Marshall Sahlins, no trecho anteriormente citado, sobre os dogmas do “folclore nativo ocidental médio” terem sido herdados da filosofia iluminista – voltar à página 41).

Em uma crítica feita ao grupo Paralamas do Sucesso e ao disco *Novelas* (que contém todos os sucessos que fizeram parte da trilha sonora de novelas da Rede Globo), publicada no Caderno B do Jornal do Brasil no dia 13 de abril de 2010, o crítico Luiz Felipe Reis afirma que “o CD elucida a criatividade do trio acerca do tema: baladas inspiradas, letras nunca banais, pop de referências inteligentes, mas sempre acessível.”. O discurso do crítico revela a idéia de que normalmente “baladas inspiradas” e “referências inteligentes” não são acessíveis, pelo uso da conjunção “mas”, ou seja, o crítico diz que diferentemente da maioria dos casos, a produção do grupo possui a capacidade de ser inteligente e inspirada e ao mesmo tempo ser de fácil acesso. Este ponto, para o crítico, é o trunfo da produção que está sendo avaliada e julgada por ele. Ora, o crítico revela, talvez inconscientemente, que aquilo que é de fácil acesso quase sempre é não-inteligente e não-inspirado, estando ligada, assim, a sua concepção de um gosto (próprio de uma minoria preparada para o “inteligente” e para o “inspirado”), ao senso que restringe a compreensão da arte moderna à “aristocracia de nervos”. Seu discurso defende, também, uma concepção que está próxima daquilo que Voltaire entendia por “gosto”. Isto não quer dizer que o crítico tenha conhecimentos sobre a arte moderna ou que seja um leitor de Voltaire, porém, o que fica claro aqui é que existe uma conexão entre discursos filosóficos visivelmente elitizados sobre “o gosto” e algumas manifestações discursivas que são materializadas na crítica musical jornalística de hoje. Pois as reflexões sobre o que é o gosto, presentes nas teorias estéticas dos filósofos, ou dos *philosophes* (os grandes filósofos Iluministas), podem se afastar em muito daquilo que é a definição utilizada pelos membros das classes populares atuais para expressar a aprovação de uma “obra de arte” bem feita, como bem mostra Pierre

Bourdieu na seção *Uma estética antikantiana* do livro *A Distinção* comentada acima. (2006, p. 43).

O problema da escolha em utilizar as noções presentes nas teorias estéticas dos *philosophes* para analisar e entender as práticas atuais (principalmente daqueles a que Bourdieu se refere como sendo membros das “classes populares”), pode estar presente também quando se tenta entender as práticas musicais orientais a partir da filosofia ocidental moderna. Além de se correr o risco de um anacronismo, ou seja, de aplicar uma visão de mundo pertencente ao século XVII e XVIII às práticas musicais do presente, a aplicação das noções da teoria estética europeia às práticas musicais orientais, por exemplo, pode resultar em um etnocentrismo ou eurocentrismo (ou em suas aplicações violentas) de grandes proporções, como uma afirmação feita por Kant pode sugerir: “(...) a beleza da música falta entre os povos orientais.” (Kant citado por Zaljko Loparic no artigo *Os juízos de gosto sobre a arte na terceira crítica* – p. 43). Ou como pode ser percebido também em um parágrafo das *Preleções Sobre a Estética* de Friedrich Hegel:

A propósito, lembremos desde já que o defeito de uma obra de arte nem sempre provém de uma falta de dons do artista porque também da insuficiência do conteúdo pode resultar a insuficiência da forma. Assim acontece, por exemplo, que os chineses, os judeus e os egípcios criaram obras de arte, imagens de deuses e ídolos informes ou com formas imprecisas a que faltava a verdade, sem jamais terem podido alcançar a beleza verdadeira porque as suas representações mitológicas, porque o conteúdo e as idéias incorporadas nessas obras de arte também eram ainda imprecisos ou mal precisos, não tinham um caráter absoluto. (Duarte, 1997, p. 153)

A Crítica Musical e a Reprodução de Reconhecimento

É notável, quando se coleta diferentes jornais e seus respectivos cadernos de cultura publicados dentro do período de uma semana, a presença de matérias ou críticas que se referem a um mesmo álbum que está sendo lançado naquele exato momento. Na maioria dos casos analisados, essas matérias sobre um lançamento, vêm acompanhadas de uma foto do artista em questão, que quase sempre é a mesma foto para os diferentes jornais. Fontes da pesquisa asseguram que uma das principais funções de um assessor de imprensa ou de uma assessoria de imprensa é garantir que haja pelo menos uma matéria, “nota”, ou crítica sobre o lançamento de um disco ou DVD de um artista ou sobre um evento ou show acontecido recentemente, em diferentes cadernos de cultura

de jornais de grande circulação. Sendo assim, esse procedimento padrão dos assessores de imprensa faz com que a produção do artista ou mesmo a gravadora entre em contato com os editores dos jornais em busca de que seus clientes (os artistas) tenham publicados seus lançamentos ou shows no exato momento em que estes ocorrem. Os editores, por procedimentos comuns à profissão, garantem também que estes lançamentos sejam publicados o quanto antes, e na maioria das vezes, como ocorre inevitavelmente, são publicados simultaneamente, pois uma vez presente em um jornal, uma matéria sobre um lançamento não fará sentido se publicada muito tempo depois da primeira publicação feita por outro jornal. Talvez isso explique o fato de dois importantes cadernos de cultura (do jornal O Globo e do Jornal do Brasil) serem publicados no mesmo dia da semana, às terças-feiras.

A primeira crítica comentada a seguir se trata de um lançamento, porém, um lançamento de uma caixa com seis álbuns já conhecidos de Raul Seixas. Pois se é possível ter a impressão de contradição em relação à idéia de uma parte importante do caderno de cultura ser reservada a fazer uma “crítica” de um lançamento de algo já recebido pelo mercado e pelo público há décadas atrás, o texto do crítico pode também, de certo ponto de vista, acentuar essa impressão de contradição a partir do momento em que reproduz o reconhecimento que foi construído ao longo dessas décadas em torno do nome do artista e em uma seção que apresenta cotações, isto é, notas que vão de “ruim” a “ótimo”. A crítica seria em torno de que? Da obra já lançada e consagrada? Neste caso não haveria muita possibilidade de baixas cotações, dentro do pensamento que consagra tais obras do compositor. Considera-se a existência de uma contradição existente neste veículo de comunicação. Esta análise põe em questão a suposta função de publicação de “críticas” que as seções dos cadernos de cultura atribuem a si mesmas, que pode estar ocultando, inconsciente ou conscientemente, uma função de reproduzir a crença em torno do valor atribuído a certos artistas considerados como sendo “mitos” da música popular brasileira.

Em seguida, uma comparação entre duas críticas publicadas na mesma semana nos cadernos de cultura do jornal O Globo e Jornal do Brasil, investiga possíveis semelhanças entre os textos das críticas em relação às palavras, aos adjetivos, às classificações, ao léxico utilizado por ambos os críticos, e até mesmo em relação à estrutura do discurso. Ao se enxergar algumas fortes semelhanças entre os dois textos analisados foi possível refletir primeiro: sobre a possibilidade de comunicação entre os editores ou até mesmo entre os críticos, com objetivo de padronizar as informações

publicadas para que a concorrência se atenuasse e informações importantes não se percam, ou segundo: a existência de um discurso presente no senso comum que “vaza” para os conhecedores da música popular e que estaria sendo materializado em um caderno sobre música de um jornal de grande alcance. Neste último caso as críticas seriam reproduções de um mesmo discurso e expressariam uma mesma opinião.

A seguir, há reflexões sobre a crítica musical baseadas em afirmações do sociólogo Pierre Bourdieu e no que ele chama de “discurso de celebração”. O autor afirma sobre o tema:

Vê-se, de passagem, que é no aparelho da celebração que reside o próprio princípio da estrutura e, inseparavelmente da função, do discurso de celebração, do qual o discurso a respeito da moda, a publicidade ou a crítica literária são outros tantos casos particulares, separados apenas pelo grau de dissimulação da função. Todas essas formas de discurso têm em comum o fato de descrever e, ao mesmo tempo, prescrever, de prescrever sob a aparência de descrever, enunciar prescrições que tomam a forma da descrição. (Bourdieu, 2008, p. 165)

Nessa lógica, o discurso de celebração, a biografia em especial, desempenha um papel determinante, menos, sem dúvida, pelo que diz do pintor e de sua obra do que pelo fato de o constituir em personagem memorável, digna do relato histórico, à maneira dos homens de Estado e dos poetas.” (Bourdieu, 1996, p. 327)

Uma sociologia genética [...] deveria levar em conta o efeito que pode exercer sobre eles e sobre a imagem que têm de si mesmos e de sua produção e, por isso, sobre sua produção mesma, a imagem de si mesmos e de sua produção que lhes é remetida pelos outros agentes lançados no campo, os outros artistas, mas também os críticos, os clientes, comanditários, colecionadores etc. (Bourdieu, 1996, p. 327)

Apesar do número aparentemente reduzido de críticas que foram comparadas, podemos, como afirma Lévi-Strauss, iniciar uma espécie de gramática ou estabelecer estruturas que servem de base para o surgimento ou reprodução de um discurso, neste caso, o discurso sobre música. Em relação a isso o autor afirma que

a experiência prova que um número irrisório de frases, em comparação com todas as que um lingüista poderia teoricamente ter coletado, permite-lhe elaborar uma gramática da língua que ele estuda. E mesmo uma gramática parcial, ou esboço de gramática representam aquisições preciosas quando se trata de línguas desconhecidas. (Lévi-Strauss, 2004, p. 26)

Críticas sobre Raul Seixas e Gilberto Gil

Em matéria do caderno B do Jornal do Brasil, o crítico Luis Felipe Reis faz uma crítica à caixa com seis álbuns do cantor e compositor Raul Seixas, já lançados anteriormente, porém nunca condensados em um só volume e disponibilizados para o público. O crítico relata que o cantor no início da carreira “descarregava, de vez, sua energia mutante e abusada.” A rebeldia e a irreverência neste caso surgem ligadas à novidade, trazidas na época do surgimento do cantor e celebradas hoje. O autor da crítica afirma que os dois primeiros lançamentos do cantor foram “fracassos de público e crítica”. Tal afirmação pode integrar um mecanismo de estratégia de produção que é favorecido pela ideia de que aquilo que possui um rótulo de “abusado”, de rebelde e de vanguarda só é confirmado como tal se houver vestígios de uma má recepção por parte da sociedade. A má recepção ocorrida no passado é transformada em uma espécie de troféu quando a estratégia é associá-la à falta de compreensão. Esta acaba por engrandecer o artista que é visto como injustiçado ou “a frente de seu tempo”. A crítica atual, quando aliada à uma forte estratégia de valorização do artista, “joga” com a má recepção de uma obra lançada há alguns anos. A ideia de evolução da compreensão artística contribui também para este mecanismo. Isto significa que a desaprovação presente na crítica de ontem pode ser automaticamente a celebração da crítica de hoje quando está em jogo a imagem tanto do produto, da arte, quanto da *persona* de um artista considerado de vanguarda. A crítica de hoje reconhece o “erro” de ontem (por ter desaprovado tal artista), como quem reconhece uma inaptidão própria, e faz crer que o artista em questão só pôde ser compreendido tempos depois, em função de estar à frente de sua época e por isso incompreendido em seu tempo presente. O crítico afirma que

a ousadia dos compositores [se refere a Paulo Coelho e Raul Seixas] não passou batida pela população e, muito menos, pelos militares, é claro. Exilados em Nova York, retornam ao Brasil pouco tempo depois – e ainda mais viscerais. (Luiz Felipe Reis)

Esta afirmação alimenta certa oposição, se tratando do interesse da “população” *versus* rejeição vinda dos “militares”. O povo surge para reconhecer a qualidade artística da dupla que “não passou batida” e em relação aos militares há a confirmação do protesto e da rebeldia daquela arte que se tornou ofensiva e perigosa para a ditadura militar a ponto de provocar o exílio desses artistas - não há dúvidas sobre o caráter

heróico de certos artistas ao terem sido exilados por uma ditadura que deixa seqüelas sociais até hoje. Porém, o importante é compreender como tais acontecimentos contribuem para a produção do sentido e do valor de obras artísticas, mesmo quando estas não tratam diretamente (ou metaforicamente) do tema. A expressão “é claro” remete à ampla naturalização existente em relação à contestação proposta por Raul Seixas. Seria o caso então, de questionar se há uma espécie de esquizofrenia contida nesta crítica e neste “gênero” mais celebratório de discurso, presentes em cadernos de cultura? Ao mesmo tempo em que há a decisão de fazer uma crítica, de registrá-la e por fim de publicá-la, há a ideia da naturalização das informações contidas neste texto a partir de elementos como a expressão “é claro”, isto é, há uma necessidade paradoxal de se publicar e de se informar algo que já é sabido, algo que já pode ter sido assimilado pelo senso comum. A esquizofrenia consiste nesta co-existência simultânea de duas funções um tanto opostas: a de informar (ideia comum aos fundamentos do jornalismo) e a de reproduzir, isto é, a de reiterar ou mesmo legitimar manifestações discursivas amplamente disseminadas na sociedade. Tal patologia se revela em grau elevado quando há, por um lado, a consciência da amplitude do compartilhamento das informações contidas no texto (como nos indica a expressão “é claro”) e por outro, a intenção de publicá-las na seção de crítica (isto é, de avaliação) de “Lançamentos”.

O autor da crítica não protege a sua avaliação pessoal nestas classificações. Não há nesse caso, termos como “segundo o público” ou “os fãs acreditam que”. O próprio crítico se incluiu na recepção que está sendo analisada por ele. Mas isso não é característica única deste crítico ou de alguns críticos. A crítica em geral possui este aspecto curioso, diferentemente de um discurso acadêmico ou mais histórico, não há preocupação em não tomar partido ou em não expressar o gosto pessoal, pelo contrário, o gosto do crítico pode (e deve) ser parte constitutiva da crítica e pode produzir tanto o seu sentido quanto o sentido da obra criticada. O estatuto da crítica permite que em seu ofício os críticos expressem publicamente seus gostos pessoais. Tais expressões favorecem a função da crítica de orientar o leitor em relação às “melhores” ou “piores” obras lançadas. Em outras palavras, a crítica possui essencialmente um mecanismo que sanciona o gosto pessoal do crítico nos textos publicados porque se trata em si (a crítica) de uma ferramenta analítica, julgadora. Há irrisórios casos onde há a intenção, em um caderno que possui críticas sobre obras musicais, de relativizar os gostos, de compreendê-los, de subjetivá-los ou de tratá-los como fonte de análise imparcial. O texto de um crítico é inseparável de sua intenção por universalizar um gosto particular.

Sem gosto não há crítica, mesmo quando sua aparição é substituída por critérios técnicos. Não importa muito se não há no texto de um crítico a aparição de um gosto, o próprio local em que se encontra o seu discurso (a seção de críticas) transforma o sentido de sua análise, pois os leitores de seu texto tenderão a recebê-la como julgamento, graças ao próprio estatuto da crítica. Principalmente se tratando de discursos sobre música que é dificilmente inseparável de expressões sobre gostos.

Contudo, o gosto próprio, no caso desta crítica a Raul Seixas está em completa sintonia com o gosto do público em geral (dentro da crença dos que utilizam as críticas para se orientar na hora de avaliar ou de comprar um disco lançado). Com a afirmação: “fundamentais na linha evolutiva do rock brasileiro, no que tange à mistura de gêneros e ao lirismo ferino debochado e inteligente da parceria com Paulo Coelho...”, o autor da crítica faz um comentário que é em si, um juízo de gosto próprio e que é, simultaneamente, um comentário representativo de um juízo de gosto coletivo (e também técnico já que o fato do público ter aprovado e gostado justifica e induz à uma boa avaliação técnica e estética, se tratando de música). Tal juízo é também legitimado pela idéia de que esses artistas “influenciaram” outras gerações de artistas. Neste caso também há uma outra inseparabilidade. O juízo expresso pelo crítico assume uma dupla função: a de juízo pessoal (pois é expresso pelo indivíduo crítico, aquele que assina o texto no final) e a de juízo coletivo (que é materializado pelo indivíduo crítico). A dupla função é revelada pelo fato de o crítico conferir inteligência a Paulo Coelho. Esta atribuição demonstra um juízo próprio que ocupa o mesmo espaço de um juízo coletivo, socialmente construído e visto, em grande parte, como incontestável. O crítico com uma só frase e usando um só sujeito, se refere ao seu próprio juízo e ao mesmo tempo à realidade dos fatos, ou melhor, à realidade que é acreditada em discursos como o seu. Tal imagem da realidade é tida como verdadeira graças ao amplo compartilhamento de ideias como a inteligência de Paulo Coelho. A partir da emissão da voz única do crítico, está expressa também, de forma implícita, uma voz coletiva. Ora, isso constitui um paradoxo conceitual porque a ideia de crítica pode implicar em uma avaliação positiva ou negativa (sem pensar na ideia de publicação, que é a de informar “algo” para alguém). Por que há a necessidade de publicar uma informação amplamente compartilhada e assimilada?

Se tratando das críticas onde há um discurso de celebração que reproduz uma crença presente no discurso do senso comum, essa idéia de avaliação, de possibilidade de pontuações baixas ou altas, perde o sentido e a estrutura deste discurso impresso nos

cadernos de cultura passa a ter uma outra função: possivelmente a de reproduzir uma avaliação socialmente determinada no qual o crítico passaria a ser somente um porta-voz deste juízo coletivo pré-existente. O fato de o crítico assumir a *função* de autor e de seu texto assumir a forma de uma obra, graças ao próprio formato em que é publicado, oculta as diversas determinações sociais que sofrem suas avaliações. As determinações sociais estão contidas no texto de forma invisível, porém, muitas vezes, são mais atuantes que os aspectos visíveis. A perda de um dos principais sentidos dados pelo estatuto da crítica é percebida justamente quando se percebe o choque entre a ideia de publicação de algo novo (mais ainda quando o texto é sobre um lançamento) com a noção sociológica de que o juízo presente no texto do crítico é a materialização de um juízo compartilhado coletivamente. Isto é, o sentido atribuído à crítica perde sua força quando a crença na capacidade individual de avaliação (do crítico) se choca com a pré-existência coletiva de um tipo de juízo. A ideia de uma avaliação socialmente determinada não consiste, de forma simplória, no questionamento da competência profissional do crítico, mas sim, na noção de que seu critério de avaliação não surgiu junto ao seu texto. A competência do crítico estaria na percepção e na condensação (inconsciente) dos critérios avaliativos que estão dispersos coletivamente? Tal questão faz sentido pelo fato de que o nascimento da expressão de um juízo através de sua publicação em um caderno de cultura, ou seja, o “nascimento” de um texto de crítica, não deve ser confundido com o nascimento do juízo lá presente. É como se este último não nascesse, e sim, fosse apenas *uma* dentre as milhares de aparições possíveis de um tipo de juízo que está em estado potencial em membros de um grupo ou de diversos grupos sociais. Sua especificidade está no fato de ele (o juízo do crítico de jornais) ter sido publicado, isto é, materializado. Contudo, o leitor da crítica pode não reconhecer de forma consciente o seu próprio discurso no discurso do crítico e isso pode gerar uma sensação de identificação ou de aprovação sua em relação ao texto publicado, como algo que não se opõe a sua avaliação própria sobre um determinado artista ou sobre uma determinada música. A não visibilidade do aspecto circular e da reversibilidade que há na relação crítico-leitor pode não ser fortuita e é preciso investigar qual é de fato a função ou pelo menos apontar as possíveis intenções presentes em uma crítica que segue este modelo de celebração de um “mito”, de quem está partindo e para que classe (não só no sentido de classe social, mas no sentido de grupo social, que apresente opiniões e maneiras próprias de perceber a arte).

No dia primeiro de junho de 2010, terça-feira, foram publicadas nos cadernos de cultura dos jornais O Globo e Jornal do Brasil, duas matérias sobre o disco recém lançado do cantor Gilberto Gil. Os espaços físicos de ambas as críticas se assemelham, primeiramente, no que diz respeito ao tamanho. Porém a crítica que está publicada no caderno B (Jornal do Brasil) apresenta um espaço maior em relação à outras críticas presentes nesta mesma seção intitulada “lançamentos”. Na parte inferior da folha, essa seção de lançamentos apresenta referências a cinco álbuns sendo um deles o “Fé Na Festa” de Gilberto Gil e os outros quatro dos artistas Cristina Braga, Mu Chebabi, Tulipa Ruiz e Teenage Fanclub. O Texto que faz a apresentação do lançamento de Gil ocupa um espaço equivalente ao espaço ocupado pelas outras quatro apresentações dos quatro discos, revelando neste caso uma possível hierarquização que já remete ao aspecto do discurso de celebração, que foi comentado anteriormente sobre os discos de Raul Seixas. Gil por ser mais conhecido, renomado e talvez mais “popular”, recebeu uma quantidade muito maior de palavras na avaliação do lançamento de seu disco, ocupando um espaço quatro vezes maior do que o dos outros artistas. A mesma foto de Gil, feita de forma profissional e com o objetivo de ilustrar mais sua divulgação, é disposta junto aos textos das críticas em ambos os jornais.

A seção do Jornal do Brasil oferece cotações para os lançamentos publicados e com os álbuns do dia primeiro de junho não foi diferente, Gilberto Gil recebeu duas estrelas que equivalem ao conceito “Bom”. As cotações passam por ruim, regular, bom e ótimo (nenhuma, uma, duas e três estrelas respectivamente). Sabe-se lá porque o álbum não recebeu o conceito máximo já que as palavras presentes no texto da crítica de Luiz Felipe Reis possuem um alto grau de engrandecimento e reconhecem o mito construído em torno de Gil. Ambas as críticas do Segundo Caderno e do Caderno B tocam em assuntos “chave” como a exploração de ritmos nordestinos, a especificidade do “fornó de Gil”, a importância da influência de Luiz Gonzaga e o talento do cantor. No Segundo Caderno (jornal O Globo) o tamanho da crítica reservada ao cantor é bem maior do que a publicada no outro jornal, no que se refere ao espaço reservado para toda a matéria, incluindo o título em letras grandes dizendo “Gil levanta poeira”, o sub-título que diz “Cantor empresta seu talento para atualizar as vertentes do fornó”, a foto (que como dito é a mesma colocada no caderno B) em que aparece embaixo a seguinte informação: “Gil: RESPEITO à simplicidade e à sofisticação ensinadas por mestres como Gonzagão e Jackson”. O caráter de discurso de celebração contido nessas duas críticas não está exercendo sua função de reprodução de um reconhecimento

unicamente ao cantor Gilberto Gil, mas também, a outros mitos da música popular brasileira que como aparece nos dois jornais são grandes influências para o cantor, já que são apresentados como seus “mestres”. No caso da crítica do O Globo, no que diz respeito também aos adjetivos usados pelo autor da matéria que por si só já mitificam a figura do cantor (e que podem ser produtos de uma mitificação “sofrida” pelo próprio crítico), encontramos fortes elogios tanto ao cantor quanto aos artistas que o influenciaram. A seguir, há uma comparação mais direta entre os dois textos das duas críticas de ambos os jornais, com o objetivo de traçar diferenças e semelhanças e de tentar estabelecer se os discursos de ambos possuem um padrão ou se apresentam alguma estrutura que possa estar presente também em outros discursos com funções de celebrar outros artistas.

O crítico J. P. do Segundo Caderno inicia seu texto dizendo que o disco de Gil é “inteiramente dedicado aos ritmos nordestinos como o xote, o maxixe e o baião” e diz que o fato de este estar sendo lançado no mês de junho pode indicar uma espécie de “jogada oportunista”. O crítico L. F. do outro jornal afirma no início que o disco foi lançado “num grande show ao ar livre” e afirma também que o disco em questão “é retrato de uma nova e revitalizante imersão de Gilberto Gil na cultura musical nordestina.”, apresentando então uma semelhança em relação ao texto de J. P. no outro jornal, sendo que L. F. parte para uma celebração mais explícita. J. P. (O Globo), seguindo em sua crítica diz que diferentemente de outros momentos de Gil, este álbum não faz tributo a Bob Marley ou a Luiz Gonzaga, mas sim a todo um “gênero musical que há muito deixou de ser regional” e finaliza a frase dizendo que “Gil se impõe pela sua personalidade e por seu talento”. O autor da crítica finaliza o parágrafo dizendo também que o disco “Fé Na Festa” tem ligações com o disco anteriormente lançado por Gil “Banda larga cordel”. Luiz Felipe Reis, crítico do Caderno B, por sua vez, após a parte inicial de sua crítica, segue dizendo que “Gil assina um conjunto de belas canções.” (adjetivo que pode remeter mais diretamente a um caráter emotivo, de fruição, de juízo de gosto, se afastando assim de um caráter técnico e imparcial). Luiz Felipe continua e fala agora que “Gil mostra que a poderosa ascendência de Luiz Gonzaga permanece, além de intacta, pungente e declarada como nunca, além das palavras concedidas em entrevistas.”. Muitas vezes, a idéia de influência está ligada à crença de que artistas com renome e sucesso só são vistos como sendo influenciados por outros artistas renomados e igualmente consagrados, como numa espécie de transmissão da “grandeza” no qual são passados de um artista para outro não só o “estilo” ou

características musicais, mas também a fama, a “genialidade”, o renome, ocorrendo assim uma espécie de esquecimento (inconsciente ou consciente) dos fatores sociais, mercadológicos e culturais que permitiram a ascensão do artista “influenciado” rumo à sua consagração. É necessário, também, refletir sobre até que ponto um artista assume como sendo sua maior influência um outro artista consagrado sabendo que a crença na “influência” entre “gênios” pode o colocar no mesmo patamar criativo, técnico e artístico de seu “mestre” e também como essas atribuições de influência, assumidas pelos próprios artistas, podem contribuir para a sua mitificação.

L. F., autor da crítica publicada no Caderno B, após destacar a “poderosa ascendência de Luiz Gonzaga” presente no trabalho de Gil, diz que o álbum foi concebido, segundo seu autor, com o objetivo de animar festas juninas, mas que “as 12 novas peças que compõem o trabalho ecoam muito além de seu intento original” e para comprovar essa análise o autor da crítica afirma que “as sublimes melodias de *O livre-atirador e a pegadora*, seguida pela suingada *Estrela azul do céu* servem como prova.”. “Sublime”, outro termo que remete ao juízo de gosto e à estética filosófica. Ele pode estar em um patamar acima do adjetivo “belas” usado anteriormente, hierarquia essa trazida por filósofos como Immanuel Kant em sua “Crítica da Faculdade do Juízo” e Arthur Schopenhauer em sua “Metafísica do Belo” sendo o “sublime”, para ambos, uma atribuição de maior excelência em relação ao “belo”.

É possível encontrar em críticas jornalísticas termos que remetem ao discurso presente em textos de Teorias Estéticas de caráter histórico mais romântico (dos séculos XVIII e XIX) como as obras citadas acima. Da mesma forma, existem em outras práticas discursivas da sociedade, termos e idéias relacionadas também a esse período (principalmente no que diz respeito aos diversos discursos sobre música como as falas e diálogos correntes do cidadão “comum”). De certa forma no campo da música, ainda se encontram presentes ideias romantizadas e análises direcionadas à “essência” das obras, que oferecem grande imprecisão quando o objetivo é analisar histórica e sociologicamente obras musicais.

Luiz Felipe finaliza o parágrafo inicial de sua crítica ao disco de Gilberto Gil analisando as duas canções citadas por ele anteriormente O Livre-atirador e a Pegadora e Estrela Azul do Céu, e diz que ambas “navegam por delicadas construções harmônicas”. Dando continuidade à comparação com a crítica do O Globo publicada no mesmo dia, logo após o parágrafo inicial, o crítico J. P. atribui à mesma canção citada por Luiz Felipe, O Livre Atirador e a Pegadora, o adjetivo “ótima” e traça uma conexão

da mesma com outra canção chamada “Despedida de Solteira” do disco lançado anteriormente. Em seguida, L. F. diz que Gil assina um “disco eminentemente percussivo, mesmo quando as levadas são puxadas por seu violão, caso da intimista e metafísica *Não tenha medo da vida...*”. Está aí mais um caso de adjetivação em que os termos não possuem uma clara conceituação e transparece também o aspecto romântico que foi dito anteriormente, principalmente a partir do adjetivo “metafísica”. Já no decorrer da crítica do Segundo Caderno, já deixando a parte inicial, há um pequeno parágrafo onde o autor J. P. afirma que o forró de Gil tem assinatura e criatividade de sobra. Percebe-se, então, um momento comum entre ambas as críticas onde aparecem fortes palavras de elogio ficando claro que para o crítico J. P. a criatividade do artista pôde transparecer no disco. A crítica que recebe o título do disco e mostra uma imagem da capa no início, passa agora a fazer uma avaliação positiva e um juízo relacionado, primeiro ao “forró de Gil”, quer dizer, às músicas compostas e tocadas pelo artista que estejam inseridas nesse gênero musical, e segundo à figura do cantor em si, de acordo com o destaque à sua criatividade. Os elogios feitos diretamente ao artista aparecem mais em seguida, quando o crítico afirma que

ele [Gilberto Gil] passeia com total liberdade e autoridade sobre os ritmos e desafia sua inventividade nas letras e melodias, respeitando a receita da simplicidade aliada à sofisticação ensinada por mestres como Gonzagão e Jackson do Pandeiro. (J.P.)

Os termos liberdade e autoridade, atribuídos ao artista demonstram uma reverência muito forte que pode estar ligada diretamente ao renome do cantor. Aqui é possível encontrar um reconhecimento, isto é, uma aprovação (ou legitimação) de algo que vem sendo reproduzido ao longo dos anos. Reconhecer a autoridade do artista é tratá-la como legítima já que atribuir autoridade implica em reconhecer um passado, uma história de vida que vem sendo há anos aliada justamente à uma capacidade de julgar, de conhecer, de liderar, e à todas as qualidades que fazem algum indivíduo ser classificado como uma autoridade. Depois deste momento, J. P. tece um breve comentário sobre a faixa do disco chamada “A estrela azul do céu”, canção citada também pelo crítico do outro caderno discutido.

L. F. (do Caderno B) segue em sua crítica, depois de relatar a autoria de três músicas do disco que não são assinadas por Gil, dizendo que bastam alguns segundos para perceber que o trabalho em questão está longe do “oportunismo barato” que é comum em discos temáticos e que isso é comprovado pelo fato de o próprio artista

comentar que o disco “se trata de algo direcionado”. O crítico finaliza seu texto dizendo que o artista “sabe que sua música é maior que suas palavras” reconhecendo aqui, de novo, o passado e a história da carreira do cantor, legitimando o fato de este ser considerado um mito. Elogios que trazem à tona o alto valor simbólico que há em torno de uma carreira como a de Gilberto Gil estão aqui bastante presentes. A partir desta super-aparição e do seu alto grau de posituação é possível refletir sobre uma espécie de contradição, já que a seção do jornal se propõe a criticar “lançamentos”. A carreira consagrada e o grande renome do cantor assumem qual papel neste contexto, se o estatuto da crítica de lançamentos é dar ao leitor do jornal conhecimento e informações sobre este disco recém chegado ao mercado? É possível que o renome seja uma forte ferramenta para direcionar a opinião sobre o disco, ou prescrever uma maneira de ouvi-lo e “interpreta-lo”? Outras questões podem ser também formuladas: ao ter que falar de Gilberto Gil, o crítico se vê obrigado, sem qualquer ordem explícita de um editor, a reproduzir toda a opinião já formada e amplamente compartilhada sobre o artista? Caso tal opinião não fosse trazida à tona, tal omissão poderia ser recebida como uma agressão simbólica² à figura de Gil? Se for considerado que o objetivo da crítica é julgar tecnicamente um trabalho musical, este caráter de trazer à tona o renome de um artista não condiz com a função oficial de tal veículo, porque se afasta da ideia de avaliação e passa a ser, unicamente, um discurso de celebração. Tal ato de exaltação consiste também em uma redundância, diante da proposta de dar cotações (que são notas ou conceitos) aos discos. Tal mecanismo de avaliação disposto por graus de qualidade (como as estrelas que vão de zero à três) acabam por dissimular (ou eufemizar) muitos discursos que reproduzem o reconhecimento de diversas figuras mitificadas. O alto grau de renome do artista pode ter gerado, por exemplo, substantivos como “liberdade”, “autoridade” e “inventividade”, presentes no texto do crítico, sendo um enorme ato de agressão simbólica (e por isso evitado) negar esses valores à obra criticada, já que estas qualidades são justificadas pelo próprio fato de o artista ser consagrado e renomado, numa espécie de lógica circular.

² Termo utilizado pelo sociólogo Pierre Bourdieu no artigo “Você disse popular?” (1983) que se refere a uma agressão direcionada a algo fortemente estabelecido simbolicamente. O autor se refere à agressão simbólica que ocorre em alguns casos em que se busca criticar noções que dizem respeito ao “povo”.

A Crítica Musical e a MPB

A idéia para essa reflexão sobre a contribuição da crítica jornalística atual para a noção de MPB foi inspirada no artigo de Carlos Sandroni intitulado “Adeus à MPB” (2004). A espécie de evolução do conceito de MPB proposta pelo autor fez surgir questões que estavam em sintonia com estudos e análises presentes na dissertação. O alerta do autor para a não legitimação da fé que temos na capacidade de representação que a sigla MPB supostamente possui, abriu portas para o desenvolvimento de pensamentos iniciados por ele e o surgimento de novos que, baseados na desconfiança um tanto cientificista, podem talvez aqui, pôr em questão outras noções que estão profundamente ligadas a esta sigla tão naturalizada. O texto a seguir apresenta uma observação sobre como a crítica musical jornalística especializada de hoje se comporta em relação à denominação MPB.

Crítica sobre o CD/DVD *O Pirulito da Ciência* de Tom Zé (Terça-feira, 6 de abril de 2010)

O Crítico Nelson Gobbi, em seu texto publicado no Caderno B do Jornal do Brasil, faz uma crítica ao show de Tom Zé documentado no DVD *O pirulito da Ciência* e destaca principalmente todo o lado provocativo e experimental que, para o crítico, “parece provocar a platéia durante todo o show para que esta não espere ver nada pré-concebido no palco.” Seguindo com sua crítica, Nelson Gobbi aponta duas canções presentes no show que pertencem ao álbum *Estudando o Samba*, que pelas palavras do crítico é o “seu álbum mais famoso e um dos mais importantes da MPB”. As canções citadas são *Tô*, *Ui* e *Hein?*. O cantor e compositor Tom Zé é um dos artistas no qual a atribuição da sigla MPB tanto à determinadas obras quanto à carreira como um todo, é algo visto talvez como incontestável e inegável. Outros artistas como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento, etc., podem ser integrantes de uma espécie de grupo de artistas cuja atribuição do nome MPB à sua obra não soa controverso ou duvidoso, pelo contrário, é uma classificação que pode estar hoje totalmente naturalizada. O que há de comum entre estes artistas se tratando de aspectos musicais? Seria necessária talvez uma análise de suas músicas, das estruturas melódicas, harmônicas, rítmicas, análises dos gêneros regionais a que fazem referências, para saber se de fato esses artistas, no qual a classificação MPB se encaixa perfeitamente do ponto

de vista do senso comum, possuem características comuns que os permitam serem inseridos no mesmo “estilo” musical. Em outras palavras, é necessário investigar se a utilização do termo MPB para se referir a certos artistas é um agrupamento feito a partir de critérios musicais.

É possível que uma reflexão mais atenta, anterior a uma análise estritamente musicológica, revele que estes artistas consagrados e tratados como ícones da MPB não possuam em suas canções características musicais tão comuns e que até em alguns casos, existem diferenças extremas entre uns e outros, se tratando de questões mais direcionadas ao ritmo, a andamentos, e à harmonia. Resta investigar, também, se a classificação MPB não está relacionada à recepção destes artistas, isto é, ao público que foi se constituindo, ao longo dos anos, como amante deste tipo de música. Tal público pode não se ver enquanto um grupo específico, isto é, enquanto um dos grupos da “música popular brasileira” em que seus integrantes possuam um poder aquisitivo semelhante ou que fazem parte de uma mesma classe social com opiniões e hábitos comuns - já que a sigla MPB remete à idéia de Música Popular Brasileira em um sentido geral, nacional e como diz Carlos Sandroni, à “idéia de república”.

Talvez se o nome atribuído a esse conjunto de artistas fosse menos generalizante, a possível existência deste agrupamento relacionado à recepção pudesse ser mais facilmente constatada. Mas as práticas musicais unificadas pela sigla MPB - que remete ao termo música popular brasileira e que remete também a todo um significado mais abrangente como “música de todo o Brasil” ou “música ouvida pela maioria dos brasileiros” ou “música presente em todas as regiões em função do rádio” ou “música que representa as práticas musicais de todas as regiões” - podem não ser vistas enquanto representativas de um dos “gêneros” possíveis. O caráter totalizante da sigla MPB pode esconder o fato de esta ser somente uma classificação dada arbitrariamente a um grupo de artistas que talvez nem possuam qualquer unidade estilística, no sentido musical, mas que são ouvidos por um mesmo grupo social e que este sim, possui características sociais e econômicas, assim como políticas e ideológicas bastante comuns. O deslocamento da identificação e da unidade de um grupo social que ouvia os mesmos artistas e possuía as mesmas opiniões políticas e ideológicas, para a identificação e classificação do conjunto de compositores e artistas que esse grupo social consumia e utilizava como ferramenta de distinção (mesmo estes não representando de fato uma unidade constituída por aspectos musicais semelhantes) é algo que deve ser pensado.

É por isso de vital importância a proposta de Carlos Sandroni de traçar uma evolução do conceito de MPB em que ele afirma ser diferente a idéia de MPB em diferentes períodos do século XX. O que a sociedade via como MPB nas décadas de 60 e 70 não é de fato o que era classificado como MPB na década de 90. O autor considera a ideia de que com o passar das décadas foi aumentando a percepção de que a sigla MPB, nos anos 60 e 70, remetia a um conjunto específico de cantores e compositores (independentemente se estes e o grupo social a que representavam tivessem a intenção de incluir nesta sigla todas as práticas musicas da nação). Seguindo tal reflexão, é possível considerar que os artistas que antes, nos períodos de 60 e 70, se enxergavam dividindo a protagonização de uma enorme peça em que ia sendo incluído quem quer que surgisse, puderam ser vistos anos depois como os personagens centrais de uma manifestação que se tornou excludente - ou que talvez já dissimulasse o caráter excludente nos seus inícios vistos como democráticos e abrangentes. Os personagens principais diziam fazer parte do todo ou na verdade estavam afirmando que o todo poderia fazer parte do grupo que estavam buscando construir? Sobre a expressão “música popular brasileira” em torno de 1960, Carlos Sandroni afirma que “nos anos finais da década, ela se transforma mesmo numa sigla, quase uma senha de identificação político-cultural: MPB.” (2004).

O autor diz também que a noção de MPB no período que vai de 1960 à 1980, estava ligada a três importantes fatores que serviam de base para a construção e permanência do termo, bem como de ferramenta para a afirmação, talvez de forma não tão consciente, de sua força simbólica. Segundo o autor estes três fatores são primeiro: a possibilidade de se dar à música que fugisse dos padrões convencionados tanto da música dita erudita quanto da música considerada folclórica, uma identidade que servisse também como ferramenta para diferentes análises, assumindo assim a forma daquilo que o autor chama de “categoria analítica”. O segundo fator seria o caráter de “bandeira” dado ao gênero, que representou um conjunto de opiniões sobre a sociedade e sobre os rumos políticos que deveriam ser abolidos ou incorporados e que juntos formaram o que o autor chamou de “opção ideológica”. Tal opção talvez tivesse sido menos determinada pela produção, isto é, pelas tomadas de posição dos artistas e por suas declarações de caráter político do que pelas tomadas de posição política de um grupo social que assumiu como seus representantes esses músicos, cantores e compositores. A repressão e a censura instituídas pela ditadura militar, a forte pressão e imposição cultural impostas pelos Estados Unidos, a desigualdade social que assolava a

nação eram uns dos principais alvos de ataque dos que estavam “engajados” nesta posição política. O exílio de artistas como Caetano Veloso, Chico Buarque ilustra bem tal quadro de eleição de ícones “revolucionários”. O terceiro fator a qual a noção de MPB estava fortemente ligada, segundo Sandroni, era o fato de a sigla ter se transformado em um importante instrumento que delimitou um perfil específico de consumo. Este fator sim, representa mais questões relacionadas com a recepção e menos com atribuições nunca totalmente comprovadas que se faziam em relação aos artistas e suas decisões artísticas e ideológicas.

Sandroni (2004) afirma que neste período a sigla MPB se pretendia unificadora e que tanto os artistas quanto o público acreditavam que este termo seria suficiente para abranger praticamente todas as práticas musicais e principalmente todos os artistas que se projetassem pelo rádio e televisão, independente da região de origem e das referências musicais a que faziam. Ele afirma que na época a sigla MPB podia incluir obras de compositores que iam de “Tom Jobim a Nelson Cavaquinho, passando por Roberto Carlos e Gilberto Gil.” Existe, contudo, em torno desta questão uma importante mudança que faz com que a sigla MPB não seja tão utilizada para classificar artistas que surgem nos dias de hoje. E ao mesmo tempo, artistas classificados como integrantes importantes da MPB nos anos 60 e 70, dificilmente conseguem se ver livres dessa classificação. Talvez seja conveniente para alguns deles manter esta atribuição justamente por ser uma noção que possui uma força simbólica muito grande. Tal vantagem não se reduz à simples inserção em um “estilo” musical que os une a outros artistas. É o caso da crítica feita ao DVD de Tom Zé onde há um momento do texto em que o autor traz à tona a história da obra do compositor e mais precisamente o álbum considerado por ele como “um dos mais importantes da MPB”. Neste caso a sigla é resgatada com a intenção talvez de direcionar o leitor ao valor histórico do artista em questão. Artistas nos quais se podia atribuir facilmente a sigla MPB e que foram citados por Carlos Sandroni, como por exemplo, Tom Jobim, Nelson do Cavaquinho, Roberto Carlos, Gilberto Gil, e outros, talvez sejam ainda hoje considerados pela crítica jornalística, pela academia e pelo senso comum como artistas de MPB. Tal consideração pode estar mais diretamente relacionada à questão histórica (já que tais nomes representam muito mais que um grupo de artistas unidos por aspectos musicais e poéticos comuns) que contribuiu para a manutenção de um valor simbólico constituído ao longo das últimas quatro ou cinco décadas.

O crítico Nelson Gobbi em sua crítica ao DVD *O Pirulito da Ciência* de Tom Zé segue em sua avaliação afirmando que “contra qualquer saudosismo, vale notar o quanto a produção de Tom Zé nos anos 90 rivaliza com seu auge nos anos 60 e 70”. Sem explicitar o porquê desta distinção e por quais motivos tal época é considerada o “auge” do compositor, imaginamos que o crítico esteja se referindo à questões musicais, estéticas, instrumentais, de arranjo, de timbres, de instrumentação ou à questões poéticas, políticas, literárias. Contudo, neste caso, fica completamente vaga a comparação e a opção feita por ele pela produção do Tom Zé que pertence às décadas de 60 e 70. Mas pode-se considerar que o crítico está expressando uma opinião que não pertenceria exclusivamente ou definidamente ao senso comum, mas de fato (e também) aos “conhecedores” de música popular brasileira, em seu segmento mais ligado à intelectualidade, no qual esta frase “com o seu auge nos anos 60 e 70” produz um sentido que seria facilmente compreendido por ter sido construído e consolidado coletivamente. Talvez para o crítico (no qual a explicação para tal distinção pode estar implícita na própria proposta de comparação), uma breve afirmação pode trazer à memória toda uma opinião coletivamente construída que se for pensada como sendo uma espécie de rede que perpassa por diferentes seguimentos da sociedade, pode ter legitimado a intenção de separar metade de uma folha do caderno de cultura do Jornal do Brasil para uma crítica que reproduz o renome de um dos grandes protagonistas da cena musical brasileira dos anos 60 e 70. Talvez isto esteja relacionado mais diretamente ao que Carlos Sandroni chama de “conjunto de noções estéticas e ideológicas que ecoam na sigla “MPB” (2004).

O crítico segue em seu texto afirmando que “Tom Zé continua sendo um exímio observador de seu tempo, pouco interessado em manter sua obra engessada, ligada a um passado do qual muitos de seus colegas parecem não querer sair.”. Com esta afirmação relacionada aos “colegas” de Tom Zé, é possível enxergar a conclusão sobre a existência de um grupo no qual Tom Zé seria um dos integrantes. Segundo Nelson Gobbi, os outros participantes deste grupo, diferentemente de Tom Zé, permanecem ligados a um passado que os consagrou e que garante a eles até hoje uma identidade na qual a admiração está muito relacionada ao que representa este período da música popular brasileira da segunda metade do século XX. O crítico parece crer, com esta crítica feita aos “colegas”, que estes exerceram uma importante função nos anos que os consagraram, mas que esta posição não foi mantida nas décadas seguintes. Esta crença se alia à imposição de um compromisso de manutenção da rebeldia e de um certo

espírito de protesto. A crítica pode agir como porta-voz do discurso que impõe a tais nomes uma espécie de atualização de seus “espíritos” de rebeldia aos acontecimentos políticos do presente. A afirmação “continua sendo um exímio observador de seu tempo” pode confirmar essa hipótese.

Logo abaixo da seção reservada para a crítica do DVD de Tom Zé, no Caderno B do Jornal do Brasil publicado no dia 6 de abril de 2010, encontramos na seção intitulada “lançamentos” uma crítica sobre o DVD *Voz e violão* de Celso Fonseca. O crítico Marcos Antonio Barbosa faz a avaliação, que recebe duas estrelas, isto é, o conceito que representa na legenda de cotações a atribuição de “Bom”, em uma escala que vai de “Ruim” a “Ótimo” (três estrelas). Marcos Antonio dá início à sua crítica dizendo que “neste DVD ao vivo, acústico e quase solo, Fonseca mira numa MPB passada a limpo. Agindo muito mais como intérprete apenas do que como compositor [...] ele dribla os rótulos.” O crítico segue afirmando que Celso Fonseca “percorre a bossa, claro, mas conjuga também o pop e o popularesco: recria Beatles, Lulu Santos e Rita Lee, Roberto & Erasmo e Buchecha.”. Tal observação pode remeter ao que Carlos Sandroni afirma como sendo o caráter abrangente que antes era tão comum nas atribuições que envolviam a sigla MPB ou, de fato, é possível enxergar aqui uma relação com esta sigla que escapa à questões puramente musicais. Pode estar presente nesta classificação de MPB dada ao DVD de Celso Fonseca uma atribuição baseada em questões performáticas e visuais, quer dizer, baseada em como estão dispostos visualmente, no palco, os músicos, e principalmente o cantor com seu violão em um ambiente mais intimista, que não poderia ter como classificação principal o rótulo de “pop” ou “popularesco”. Estas últimas são como sub-classificações, não oficiais, mais direcionadas à músicas isoladas, e participam de uma espécie de hierarquia onde prevalece a sigla MPB como classificação mais adequada para se classificar, de uma forma geral, o “estilo” de um artista com as características descritas acima. Seria neste exemplo, o caso onde questões visuais prevaleceram sobre questões sonoras e musicais? Teria a representação e a imagem do violão determinado tal classificação? Pode existir no inconsciente coletivo algo que conecta automaticamente a classificação MPB à aspectos irredutíveis à prática musical. A aparência do artista, suas características físicas, seu figurino, sua cenografia, seu modo de criar letras e temas, seu grupo social de origem, seus contatos sociais, podem ser atributos extra-musicais, ou extra-sonoros, que contribuem ou mesmo determinam que sua obra seja classificada como MPB. Contudo, vale notar aqui, que o termo “popularesco” que Carlos Sandroni afirma ter

sido abandonado no congresso de folclore dos anos 1950, por proposta de Oneyda Alvarenga, - que buscou que fosse adotada naquele momento uma divisão entre “folclore” e “popular”, já que até então se usava muito o termo “música popular” para falar das práticas musicais que depois passou a se entender por folclore, e o “popularesco” era usado pejorativamente para designar a música da cidade, de caráter mais comercial – volta aqui talvez sem a carga negativa do passado, mas ainda com a capacidade de designar um tipo de música comercial e que atinge um grande público. Por influência também de músicos e figuras importantes da música produzida nos centros urbanos como Almirante e Ari Barroso, o termo “popular” no lugar do depreciativo “popularesco” passou a ser adotado para falar das práticas a que representavam (Ibidem, 2004).

A sigla MPB, pode estar repleta de todo um significado que foge de questões meramente musicais. O que pode comprovar tal afirmativa é a menor possibilidade que há no presente de se atribuir a um artista surgido, também nos dias hoje, o gênero de MPB. Os artistas de hoje surgem em uma época em que a tensão política é menor em relação à época em que havia na sigla MPB uma ideia de abrangência. A sigla hoje pode ser indissociável de todo um significado político específico de um período histórico. E talvez por isso seu uso se tornou mais delicado e reduzido. Quando um artista de hoje é considerado como integrante da MPB talvez não haja nesta classificação a mesma força de significação que estaria vinculada à atribuição de Nelson Gobbi sobre o álbum antológico de Tom Zé, no qual o crítico utiliza a sigla MPB como rótulo. Isso pode estar relacionado ao fato de o caderno de cultura da Folha de S. Paulo, o Ilustrada, dispor seus textos de críticas agrupados por gêneros musicais. Tais classificações escritas em destaque e colocadas abaixo de cada lançamento publicado pelo caderno já fazem parte, de certa forma, do texto da crítica justamente por prescreverem para o leitor uma audição de acordo com os critérios de apreciação e avaliação de cada gênero musical. No espaço reservado para cada lançamento, encontramos informações básicas que são, em ordem de aparição: o nome do álbum criticado, o nome do artista, a gravadora, o preço em média, e por final a avaliação, que é cotada por estrelas. Acima destas cinco informações há em destaque e com letras azuis o gênero no qual o álbum estaria inserido.

No quadro de lançamentos do caderno Ilustrada (Folha de S. Paulo) do dia 14 de julho de 2010 encontramos os seguintes artistas nos quais aparecem atribuições do gênero MPB como primeira informação básica dos seus CDs lançados: CD *Na Boca do*

Lobo de Vânia Bastos; CD *Transeunte* de Mauro Aguiar; e o CD *Harmonia* de Lô Borges. Os outros gêneros musicais atribuídos a outros CDs presentes na mesma seção são: *Erudito* para Daniel Barenboim; *Folk* para Crosby, Stills & Nash; e *Pop* para a banda Fresno. No caderno Ilustrada da semana anterior, do dia 7 de julho de 2010, temos os seguintes Cds inseridos na classificação de MPB: CD *Meu Segredo Mais Sincero* de Leila Pinheiro e o CD *De amor e Mar* de Ligiana.

A edição do caderno Ilustrada do dia 2 de junho de 2010 se destaca das demais edições descritas acima. Ela apresenta uma seção que recebe um tratamento de destaque e uma vantagem no que diz respeito ao espaço ocupado. Nesta seção há uma crítica feita por Marcos Preto, ao disco recém lançado de Gilberto Gil, “Fé Na Festa” e uma entrevista com o cantor divide o espaço com a crítica. Na parte referente ao texto do crítico há a classificação do gênero do álbum avaliado, que recebe a sigla MPB logo acima do título da crítica: “Forró extrapola tributos a Gonzagão e mira o futuro”. No espaço reservado para a crítica do lançamento de Gilberto Gil, nas outras edições do mesmo caderno citadas acima, do dia 7 e do dia 14, encontramos na primeira, uma crítica a um lançamento de DVD’s com obras de Jimi Hendrix, e na segunda edição há uma matéria intitulada “Memória”, onde o crítico Carlos Calado traça um breve resumo (com tom de homenagem) da carreira do clarinetista Paulo Moura. Os temas que são discutidos neste espaço do caderno Ilustrada parecem não demonstrar um padrão estilístico, isto é, não são, por exemplo, sempre críticas, ou matérias sobre lançamentos, ou notas sobre acontecimentos importantes relacionados à música, etc. Na parte separada para os demais lançamentos não há nesta edição nenhum CD criticado com a classificação de MPB e o grande espaço ocupado pela matéria e a entrevista com Gilberto Gil parecem compensar esta ausência. A partir destas informações, é possível refletir sobre duas questões importantes. A primeira delas está relacionada à distinção proposta pelo caderno Ilustrada, da Folha de S. Paulo, feita para classificar os artistas citados acima como inseridos no gênero MPB. Seria possível traçar semelhanças entre estes artistas consistentes o bastante para se crer que a classificação atribuída a eles não é arbitrária? Ou seja, existe uma unidade estética a que tais artistas fazem parte? E esta unidade pode nos convencer de que este rótulo MPB está de acordo com a impressão que os leitores e ouvintes dos álbuns criticados têm sobre qual gênero tais músicas se inserem?

Estas classificações escolhidas pelos cadernos de cultura dos jornais podem não ser tão fortuitas, se pensarmos na relação de expectativa que existe entre os leitores do

jornal, divididos em diferentes grupos sociais, e os críticos que os representam. Continuando na linha de pensamento que considera a reprodução da sigla MPB como não sendo de fato e completamente direcionada a caracterizar um conjunto de artistas com características musicais comuns, é possível refletir também se quando um crítico classifica um álbum como sendo MPB, ele não está direcionando este mesmo álbum a um público que está pré-determinado como sendo consumidor de tais obras. As divisões em gêneros propostas pelos cadernos de cultura, e principalmente pelo caderno Ilustrada, pode ser uma pretensão por parte dos críticos, de que determinados álbuns serão consumidos por determinados consumidores (pré-concebidos por eles). Tal idealização pode estar sob a aparência da intenção de facilitar a leitura do caderno e de “orientar” a escolha dos leitores na hora de comprar um CD. Seria um pensamento que relaciona um álbum dirigido a um tipo de leitor e por isso também, seria um discurso, quando publicado nos cadernos, que prescreve a obra e integra o momento de sua produção.

A recepção idealizada pelos críticos dos cadernos de cultura implica também a crença na existência de um leitor que espera do jornal de sua preferência uma classificação de gêneros, e principalmente do gênero a que este se integra “esteticamente”. Tal relação entre os dois mecanismos de classificação (de críticos e leitores) pode ser de fato eficaz, principalmente quando o discurso sobre a diferenciação dos gêneros dos críticos está em sintonia com os critérios de diferenciação dos leitores. Pierre Bourdieu afirma que

um crítico só pode exercer *influência* sobre seus leitores na medida em que estes lhe atribuem tal poder porque estão estruturalmente afinados com ele em sua visão do mundo social, suas preferências e todo o seu *habitus*. (Bourdieu, 2001. p. 57)

De modo que será necessário tornar-se cego para não enxergar que o discurso sobre a obra de arte não é um simples acompanhamento, destinado a favorecer sua apreensão e apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor. (Bourdieu, 2001, p. 96)

A segunda questão importante seria sobre o espaço que foi reservado para o compositor Gilberto Gil. Como foi pensado acima, existem artistas que integram um grupo mitificado (no qual sua mitificação é naturalizada) a que Gilberto Gil, por exemplo, faz parte, junto a outros artistas ou “colegas” como afirmou o crítico Nelson Gobbi. Tal grupo possui grande autoridade em função de representarem uma MPB dos

anos 60 e 70, cheia de conotações valiosas e que pode não ter o mesmo significado que a MPB atribuída, por exemplo, ao CD “Transeunte” de Mauro Aguiar, criticado pela mesma seção do caderno publicado em 14 de julho. A atribuição de MPB referente ao CD de Mauro Aguiar pode ter uma função maior de classificação, ou seja, pode conter em um grau bastante reduzido o sentido que possui a atribuição de MPB quando direcionada aos grandes nomes da década de 1960 e 70. A existência destas duas “MPB’s”, distinguidas de forma não tão explícita pelos críticos, pode explicar o fato de o espaço reservado para o lançamento do cantor Gilberto Gil ser de fato muito maior do que o espaço reservado para os outros artistas, mesmo os classificados como sendo MPB, que tiveram seus álbuns criticados na seção “lançamentos”. A rivalidade entre esses dois sentidos da mesma sigla que pode ser utilizada para designar diversos artistas que variam de valor simbólico de acordo com o período a que se refere sua obra, pode ser encontrada no texto do crítico Nelson Gobbi, em sua crítica ao DVD de Tom Zé, quando este afirma que “vale notar o quanto a produção de Tom Zé nos anos 90 rivaliza com seu auge nos anos 60 e 70”.

Pierre Bourdieu afirma algo sobre a incerteza que há nas definições e conceitos utilizados para pensar a obra de arte, e que esta indefinição presente nos julgamentos e classificações alimentam as lutas que são travadas entre os diferentes grupos que atribuem a si tais denominações. (Bourdieu, 1996, p. 330). O autor afirma:

Isso sem dúvida porque o uso que é feito delas [das classificações indeterminadas] e o sentido que lhes é dado dependem dos pontos de vista particulares, situados socialmente e historicamente e, com muita freqüência, perfeitamente irreconciliáveis, de seus usuários.

No caso da sigla MPB, atribuída a artistas como Gilberto Gil, foi possível encontrar o caso em que o significado está “situado socialmente e historicamente” diferente do significado que o mesmo termo pode produzir quando está sendo direcionado a um outro artista no qual o nome está afastado do grupo a que Gil faz parte, ou a um artista de produção recente. Por isso, a sigla MPB não possui um sentido inerente ou essencial e muito menos há nela uma discriminação puramente estética ou musical. Ela pode produzir sentidos e valores diversos de acordo com o artista a que está sendo referida e de acordo com os diversos “pontos de vista particulares” dos leitores e de seus grupos. Porém há os casos em que existe a sintonia entre os pontos de vistas dos críticos e dos leitores.

Por final, a idéia de que o caráter abrangente e acolhedor da noção de MPB foi perdido há anos, como foi bem observado por Carlos Sandroni, pode ser confirmada a partir de indícios presentes nas edições dos cadernos Ilustrada da Folha de S. Paulo, nos quais apresentam na seção lançamentos, álbuns que possuem em suas informações básicas, dadas pelos críticos, classificações como: Samba, Rock, MPB, Pop, Reggae, Erudito. Como demonstra o autor, tais gêneros, há décadas atrás, poderiam ser incluídos na mesma noção de MPB. Hoje, diferentemente, há uma separação no qual a MPB se torna apenas uma das classificações possíveis. Tal separação esta representada nos jornais através da divisão dos CD's por gêneros. A separação física dos espaços nos jornais é a materialização da separação simbólica existente no campo da música hoje e nos discursos que a acompanham. Teriam estas demarcações utilizadas pelos críticos alguma relação com as divisões das prateleiras das lojas de CDs que Sandroni afirma ter encontrado em sua volta ao Brasil no final dos anos 1990, em que a sigla MPB teria passado “a ser compreendida também como etiqueta mercadológica”?

CAPÍTULO 2

O primeiro capítulo tratou de aspectos da crítica musical jornalística que são mais visíveis. Tais aspectos se tornaram alvo de análises que tiveram sempre como base o discurso expresso nos textos, nas legendas, nos títulos ou junto às imagens. Isto é, as análises e reflexões feitas até aqui surgiram da observação do material acumulado e este auxilia na ilustração do texto. A retórica parte da comparação (não somente no sentido de estabelecer diferenças) entre as diversas edições dos cadernos de cultura coletados. Diferentemente, esta segunda parte do trabalho efetua um olhar mais aprofundado para a crítica musical no que ela tem de menos aparente. Primeiramente fez-se necessário uma análise das questões relacionadas aos dispositivos de poder que estão dissimulados na prática da crítica musical. Muito além dos aspectos visuais do texto, da linguagem utilizada pelos críticos, da estrutura desses textos na diagramação de um caderno de cultura e, também, do léxico utilizado para o ajuizamento, este capítulo trata de estabelecer uma análise daquilo que não possui uma representação visível muito explícita. O termo “discurso” atribuído aqui à crítica musical tem como base a sistematização feita por Michel Foucault sobre os discursos, em *A Ordem do Discurso*. Os conceitos de Foucault foram determinantes para as análises feitas neste processo de investigação graças, primeiramente, ao status de discurso que ele atribui à crítica literária e, em seguida, por relacioná-la intimamente à constituição do “personagem do autor e a figura da obra” (1996, p. 64). Sobre a determinação da crítica na construção do personagem do autor e da noção de obra que talvez tenha chegado até nós, ele afirma que

poderíamos também considerar a maneira pela qual a crítica e a história literárias nos séculos XVIII e XIX constituíram o personagem do autor e a figura da obra, utilizando, modificando e deslocando os procedimentos da exegese religiosa, da crítica bíblica, da hagiografia, das “vidas” históricas ou lendárias, da autobiografia e das memórias. (1996, p. 64-65)

Foucault afirma que a crítica literária é um discurso e, como todo discurso, possui também mecanismos e procedimentos de limitação, funções de exclusão e sistemas de interdição (esses conceitos serão retomados mais à frente). A crítica, por ter sido historicamente, em nossa sociedade, um dos fatores constituintes das figuras, tanto da obra quanto do autor, se faz de grande importância no âmbito das artes. Talvez ainda mais no âmbito da música onde as noções de autor e de obra representam elementos tão

poderosos e determinantes. Em outras palavras, ter em mente a contribuição da crítica na gênese histórica de representações tão naturalizadas como estas pode contribuir para a transformação de muitas concepções que são amplamente compartilhadas no campo musical. Afirmando que a crítica literária foi determinante para o surgimento da figura do autor, Foucault traz para um campo tão romantizado e mistificado questões que reduzem o papel do autor a uma função. É o que ele chama de *função-autor*. Porém, essa questão tem importância reduzida nas investigações sobre a crítica musical, sendo indispensável sim, um outro aspecto dos discursos que os estudos de Foucault tratam: o Poder. No discurso do filósofo tal noção é central. Questões que não estão explícitas nos textos de crítica musical, se tornaram mais aparentes, e foi possível esboçar um mapa de alguns dos dispositivos de poder envolvidos nessa prática. Foi indispensável aqui, a noção do filósofo de que o discurso não é só um instrumento da expressão dos desejos, mas que constitui em si um objeto de desejo (1996, p. 10). A partir dessa afirmação foi possível dar início a um conjunto de análises que passaram do nível da observação do aspecto físico dos textos, isto é, dos aspectos mais aparentes do material, como os que foram revelados no primeiro capítulo, para o nível dos aspectos implícitos ou dissimulados, que são também, referentes ao material.

Foucault conclui que as duas tarefas reveladas por ele para se estudar as diferentes manifestações discursivas, a análise crítica e a análise genealógica, não se excluem entre si. Sendo duas ferramentas diferentes, porém complementares e muitas vezes intrincadas. Enquanto a análise crítica estuda “os processos de rarefação, mas também de reagrupamento e de unificação dos discursos, a genealogia estuda sua formação ao mesmo tempo dispersa, descontínua e regular.” (Idem, p. 66). Para justificar a complementaridade destas duas ferramentas Foucault afirma que

na verdade, estas duas tarefas não são nunca inteiramente separáveis; não há, de um lado, as formas de rejeição, da exclusão, do reagrupamento ou da atribuição; e, de outro nível mais profundo, o surgimento espontâneo dos discursos que, logo antes ou depois de sua manifestação, são submetidos à seleção e ao controle. A formação regular do discurso pode integrar, sob certas condições e até certo ponto, os procedimentos de controle (é o que passa, por exemplo, quando uma disciplina toma forma e estatuto de discurso científico); e, inversamente, as figuras de controle podem tomar corpo no interior de uma formação discursiva (assim, a crítica literária como discurso constitutivo do autor) (p. 66)

Essa afirmação conduziu também, neste trabalho, à seguinte questão: se a crítica literária foi determinante para a constituição da noção de autor que temos hoje, o que foi

capaz de constituir a crítica musical? A importância de conceitos vindos das Ciências Sociais, e mais especificamente de Michel Foucault, para uma séria reflexão sobre a crítica musical jornalística é legitimada pela relação de produção que o autor traça entre discurso e práticas artísticas. A ênfase na importante contribuição do discurso para a construção de noções básicas compartilhadas por agentes do campo da arte (como a noção de obra e a figura do autor) faz com que investigações sobre produtos e produtores artísticos só se tornem de fato eficazes se passarem por investigações em torno do discurso. Conclui-se a partir disso que uma pesquisa sobre práticas artísticas que não considere a força construtiva do discurso se revela incompleta. Considerando a capacidade de construção da realidade atribuída ao discurso por filósofos como Michel Foucault e por sociólogos como Pierre Bourdieu, é importante investigar o que pôde (e o que pode ainda) constituir, especificamente, os discursos sobre música produzidos pela crítica especializada. As noções de Bourdieu apresentam grande relevância por toda sua concepção do campo artístico como sendo o conjunto de elementos e agentes que determinam o sentido das obras junto com o autor ou com o compositor. Um desses importantes agentes determinantes para a existência da obra de arte e da relação desta com seu público específico, são os críticos, aqueles que discursam sobre as obras. Justamente pela sua importante afirmação de que “o discurso sobre a obra de arte não é um simples acompanhamento, destinado a favorecer sua apreensão e apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor”, é que se faz indispensável em uma pesquisa sobre qualquer aspecto do campo musical, a investigação sobre o grau de determinação que diferentes discursos sobre música exercem sobre diferentes práticas musicais. (2008, p. 96). A crítica jornalística é vista aqui, como uma das formas possíveis de materialização de um tipo de discurso sobre música e este pode extrapolar o âmbito da prática jornalística. Portanto é importante reparar que duas das principais fontes que servem de base teórica neste trabalho, Pierre Bourdieu e Michel Foucault, consideram a crítica de arte como sendo um discurso. Discurso que para um, faz parte do “momento de produção da obra” e que para o outro “constituiu o personagem do autor e a figura da obra”, figuras que em nossa sociedade são naturalizadas e, também, amplamente reconhecidas (1996 p. 64).

As relações de poder determinantes para a crítica musical

Ao se pensar as relações de poder envolvidas no trabalho escrito dos críticos, que são publicados nos cadernos de cultura dos jornais, é possível refletir sobre alguns agentes que atuam nesta prática com um alto nível de determinação tanto para o juízo de valor quanto para o juízo de gosto expresso pelo crítico. Porém este nível elevado de determinação ou influência nunca é explicitamente demonstrado, além de estar na maioria das vezes dissimulados pelo fato de o texto da crítica ser assinado, quer dizer, pelo fato de que cada texto se apresenta com supostas marcas ou características específicas de cada autor. Esta assinatura tende a fazer crer que determinada avaliação parte do crítico enquanto indivíduo, de um critério pessoal, íntimo e acima de tudo profissional. Por isso, a opressão existente na relação profissional dos críticos com seus editores-chefes pode ser automaticamente neutralizada pela possibilidade do crítico exercer a função-autor em seu trabalho. O caráter autoral da crítica jornalística faz esquecer, *a priori*, os determinantes extra-individuais do ofício. É certo, também, que os níveis de atuação destas forças externas podem variar de acordo com o tipo de jornal e os profissionais envolvidos. Críticos mais renomados e mais reconhecidos como especialistas no campo em que suas avaliações se inserem, tendem a ser vistos como mais independentes e imunes às pressões de editores-chefes ou de superiores na hierarquia da redação.

Partindo então deste raciocínio, quanto mais individual ou autoral for o texto da crítica (e isso implica o grau de renome do crítico que assina tal texto), mais dissimuladas podem estar as relações de poder que atuam de forma convergente para o sentido final da crítica. O crítico mais renomado e que possui um respeito maior entre seus pares, bem como entre o público, pode estar blindado contra as suspeitas de que suas avaliações estão respeitando o *establishment*³ ou que seus juízos estão comprometidos com forças que estão em um nível mais elevado na pirâmide de poderes em que estes profissionais estão situados. A idéia de autonomia e de independência associadas ao renome do profissional da crítica, dissimula em um grau muito elevado os dispositivos de poder que podem não ser, neste caso, aqueles que determinam diretamente o juízo do crítico, mas que certamente atuam indiretamente para a

³ Termo utilizado pelo cantor Ed Motta para se referir a um grupo de artistas e bandas estabelecidos e blindados contra acusações e más avaliações. O cantor fez tal afirmação em discurso televisionado, no programa Altas Horas da Rede Globo dentro de uma discussão com o crítico Álvaro Pereira Júnior.

elaboração de tal julgamento. Eis abaixo algumas críticas em que o aspecto literário, ligado à criatividade autoral e individual do crítico, se mostra bastante aparente. Estes textos, em muitos casos, acabam por desviar a atenção do leitor para termos desenvolvidos pelos próprios críticos. Por isso, o alvo de atenção dos seguintes exemplos deve ser mais a maneira como os objetos da crítica são avaliados, ou seja, o grau de inventividade que há na aplicação de certos termos e expressões e menos os álbuns e artistas em si. A compreensão de tais termos tende a se dissipar ou a gerar sentidos divergentes, dependendo da interpretação de diferentes leitores, pois o significado de alguns deles dificilmente possui um consenso amplo comum.

1_ “Delicadeza primal”, “telecoteco praieiro”

Sobre Mu Chebabi/ *Uma coisa é uma coisa outra coisa é outra coisa* * - Caderno B/ JB – 01/06/10:

um repertório de sambas com sabores variados, da delicadeza primal de *Seu Zé* ao telecoteco praieiro de *A Morena*. Interessante. (Marcos Antonio Barbosa)

2_ “Mistura invocadíssima”; “punk-rock com shoegaze”; “opiáceo sonoro”; “como massa no girar da colher de pau”; “cimento na betoneira”; “hipnose viscosa”; “melodias negras e lânguidas”

Sobre Warpaint / *The Fool* **** - C2 + Música / Estadão – 19/03/11:

The Fool é uma mistura invocadíssima de pós-punk com shoegaze, um opiáceo sonoro do bom, capaz de intimidar qualquer marmanjo cabeludo que se julgue roqueiro.; A imponência da banda se dá de modo sutil, em viagens amplas que se densificam com repetição, como massa no girar da colher de pau, cimento na betoneira. Quando se dá conta, já se está sob a hipnose viscosa de *Warehouse* ou *Undertow*, seduzido pela vastidão de seus espaços, de suas melodias negras e lânguidas.

3_ “Mármore esculpido à base de porrada”

Sobre Cavalera Conspiracy / *Blunt Force Trauma* **** (“metal”) – Ilustrada / Folha de S. Paulo – 04/05/2011:

Segundo álbum do projeto dos irmãos Cavalera, é um mármore esculpido à base de porrada. (...) Comparável a clássicos da banda. (Carlos Messias)

4_ “O corpo seco, desenhado pela ioga, comporta uma alma em constante movimento; magnético em qualquer plano”; “a bordo de canções esculpidas a partir de inusitadas

construções melódicas e rítmicas”; “mas é a mente irrequieta que faz de "Religar" uma ode vertical ao desconhecido”; “uma exótica combinação de matizes sonoros”; “uma usina de brasilidade”

Sobre Leo Cavalcanti – O Globo Online – seção Cultura - 05/12/2010:

RIO - Das madeixas onduladas escorrem cachos volumosos que aquecem uma mente em ebulição, enquanto o corpo seco, desenhado pela ioga, comporta uma alma em constante movimento. Assim é Leo Cavalcanti: inquieto. Tímido fora do palco, expansivo dentro dele e magnético em qualquer plano - seja na linguagem corporal, com suas intensas performances ao vivo, na escrita, com seus versos filosóficos, e, principalmente, na musical, a bordo de canções esculpidas a partir de inusitadas construções melódicas e rítmicas. "Religar" (yb), seu álbum de estréia, é uma amálgama de todos esses predicados; Tenor de voz ambígua e agudos límpidos, Leo tem nas cordas vocais um poderoso instrumento, mas é a mente irrequieta que faz de "Religar" uma ode vertical ao desconhecido - assustador e prazeroso - que há em cada um de nós; De "Religar" explode uma exótica combinação de matizes sonoros, que perpassa o flamenco, a ancestral percussividade africana, o naipe de metais com tintas caribenhas, cordas, guitarras, programações eletrônicas, além de colagens sonoras com diálogos de filmes de Glauber Rocha, poemas de Fernando Pessoa e versos de Federico García Lorca. Em meio a tudo isso, as raízes da Música Popular Brasileira dão o tom. Da embolada de Jackson do Pandeiro aos sambas de Noel Rosa e Nelson Cavaquinho, da sutileza de Dorival Caymmi até a ousadia poética dos ícones tropicalistas, "Religar" é, sobretudo, uma usina de brasilidade. (Luiz Felipe Reis)

Uma das funções mais aparentes da crítica é realizar uma influência que se dá no sentido crítico-leitor, isto é, o poder do primeiro sobre o segundo se apresenta supostamente *a priori*, pelo simples fato de os cadernos de cultura serem comprados pelos leitores que recebem passivamente uma informação, um conteúdo, segundo a crença. O sentido oficializado e naturalizado deste diálogo entre crítico e leitor, faz com que a comunicação seja vista como uma via de mão única (no sentido crítico-leitor). Esse pensamento está intimamente relacionado com o fato de esses cadernos focarem, em grande parte, os “lançamentos” tanto de álbuns quanto de shows registrados em CD e em DVD. A ele está ligada a crença de que existe uma relação de poder que em princípio coloca o crítico em uma posição mais elevada, pois para tomar conhecimento prévio sobre determinado álbum recém lançado o leitor deve se submeter antes ao juízo do crítico (dentro do estatuto da crítica jornalística). A idéia de que os leitores serão informados sobre algo e assimilarão um conteúdo publicado pelo jornal, se alia assim com a intenção dos cadernos de manter uma importante parte de seu espaço físico para

os “lançamentos”, pois o conhecimento sobre os álbuns recém produzidos só chega ao público graças à publicação em mídias como os jornais, segundo o estatuto da crítica. Pois tal relação não se reduz a uma passividade da parte de um termo e uma atividade da parte de outro. Mais à seguir será discutida toda a reciprocidade da “influência” que faz da relação crítico-leitor uma via de mão dupla.

A relação crítico - leitor

A primeira relação de poder, de fato mais aparente, mesmo não sendo totalmente consciente, é a relação crítico – leitor, onde o primeiro se coloca em uma posição que o permite determinar e influenciar o segundo. Mesmo esta relação sendo em princípio mais aparente, não pode, contudo, ser verificada em níveis mais precisos, pois não há a possibilidade de o crítico ou de o jornal como um todo conferir o grau de influência que determinada avaliação exerceu sobre um leitor/consumidor na compra de um CD. Em outras palavras, é impossível prever o uso que será feito das críticas, bem como o modo que elas serão recebidas. Considerando a dificuldade de se medir o grau de influência de uma crítica feita a determinado álbum recém lançado na vendagem do mesmo, resta perguntar então, o que faz com que o crítico permaneça em posição de vantagem em relação ao leitor? Qual fator social atua mais diretamente na construção do poder que um determinado crítico recebe? Alguns exemplos a seguir mostram a idéia de influência ou aconselhamento quando estas partem dos próprios autores das críticas.

1_ “Ouça!”

Sobre Luiz Tatit – *Sem Destino* **** (‘MPB’) - Caderno Estúdio / O DIA – 26/04/2010:

Fino estilista da canção, o compositor apresenta ótima safra de 13 inéditas. ‘De Favor’ e a faixa-título, ‘Sem Destino’, são destaques. ‘Almas Gêmeas’ destila ironia ácida. Já ‘Relembrando Nazareth’ traz a voz límpida de Na Ozzetti, Ouça! (Mauro Ferreira)

2_ “Fãs de ópera vão gostar”

- Sobre Puccini / *La Bohème* - - Caderno Estúdio / Jornal O DIA – 19/04/2010:

Fãs de ópera vão gostar do DVD editado pela Universal Music com o registro da célebre montagem de ‘La Bohème’, de Puccini, feita em 1981, no Metropolitan Opera (NY, EUA).

3_“Mais um disco apenas para fãs”

Sobre The Doors / *Live in Vancouver 1970* (Ruim) – Segundo Caderno/ O Globo – 25/01/2011:

Este CD duplo pouco acrescenta à obra do grupo, que já tinha um bom registro de seus shows em ‘Absolutely live’, também de 1970. Mais um disco apenas para fãs. (A.C.M)

4_“Um nome a ser observado”

Sobre Bruno Lara / *Crunching* (Bom) – Segundo Caderno/ O Globo – 25/01/2011:

O guitarrista mostra musicalidade e técnica neste disco de jazz-rock instrumental; na linha do britânico Jeff Beck (não à toa, uma das faixas se chama ‘Hey Jeff’). Um nome a ser observado. (B. A.) [a abreviação por iniciais é muito comum nos cadernos de cultura]

Nos tempos atuais os críticos da grande imprensa não possuem um alto grau de reconhecimento no campo da música, diferentemente de outras épocas em que o crítico era conhecido pelo nome e suas avaliações eram mais relevantes para o consumidor em função de suas biografias (suas histórias de vida), que eram mais amplamente conhecidas na sociedade. A respeitabilidade de nomes como Mario de Andrade, Oscar Guanabara, Andrade Muricy, Otto Maria Carpeaux e Monteiro Lobato são exemplos do grau de renome de certos críticos da primeira metade do século XX. Hoje o conhecimento da trajetória profissional de um crítico que atua nos jornais não mais extrapola o âmbito de seus pares. Seus nomes e biografias não são amplamente difundidos e tanto o acesso à sua posição quanto a permanência nesta, são menos o resultado de um poder que estaria vinculado ao seu capital intelectual, cultural e social (rede de contatos). Então, o que lhes confere, hoje, tal poder de julgar? É possível encontrar nos cadernos de cultura dos jornais, em diversos casos, críticas não assinadas. Muitas delas assinadas somente com as iniciais do crítico, como a demonstrada acima. Isso pode ser resultado da baixa determinação que possui o nome do crítico na imposição de valor daquilo que está escrito nos cadernos de cultura. Talvez os leitores não estejam tão interessados em saber quem escreve as críticas, apesar de todas elas serem apresentadas em espaços individuais, isto é, apesar de o jornal disponibilizar um espaço específico para cada texto de cada crítico.

Por isso, se for possível considerar a relação crítico–leitor como uma relação de poder, deve-se acrescentar que a ideia de que a influência de um crítico sobre seus leitores não deve se referir unicamente ao indivíduo crítico, à sua história de vida, ao

seu “background”, à sua personalidade única, ou ao renome que possa estar vinculado a ele, mas deve se referir sim ao poder de uma *função* que é socialmente determinada. Esta função (que está aqui no sentido de ofício ou posição ocupada), no campo da crítica musical jornalística, por exemplo, parece poder ser assumida por um indivíduo que não possui, necessariamente, uma relação tão profunda ou profissional com as práticas musicais. Se a trajetória de vida do crítico não é tão relevante para determinar sua posição de “formador de opinião” (como se diz), tem-se com isso que os demais agentes coadjuvantes desta relação crítico–leitor atuam muito determinadamente para que o primeiro possua um poder maior que o segundo e que este poder possa não ser dado unicamente por atributos próprios e pessoais. A questão que permanece se mostra importante: quais fatores extra-pessoais são mais determinantes para a construção do poder da função-crítico? Ou em outros termos: quais são os determinantes externos à figura do crítico que mais contribuem para o consenso em relação ao seu poder?

A relação em que a influência se dá no sentido leitor - crítico

A relação que se estabelece entre o crítico e expressões vindas do senso comum, que pode estar associada a um certo poder, pode ser a menos aparente, justamente porque o estatuto da crítica a coloca, *a priori*, de forma invertida e por ser também uma *determinação indireta*, isto é, não aparente e talvez não consciente, mesmo no âmbito dos profissionais da crítica, onde não há, neste caso, uma *determinação direta* de um agente para o outro, como é o caso da relação editor–crítico em que o poder é legitimado pelo próprio meio profissional e por isso, explícito e consciente. Tal forma invertida que se dá *a priori* tem a ver com o próprio fundamento da relação jornal – leitor, no qual este último adquire a edição, isto é, recebe o material que é direcionado a ele. A inversão, como será visto mais adiante, está ligada ao sentido que contraria tal fundamento. Ele (o sentido inverso) coloca o crítico (e o jornal) na posição de receptor daquelas informações e discursos que partem do grande público, ou seja, do senso comum. O estatuto da crítica que se torna oficial e que é defendido pelos profissionais do meio que se beneficiam com esta oficialização faz crer que a relação de influência se dá no sentido crítico – público/senso comum. Mas partindo do conceito de *campo* de Pierre Bourdieu é possível enxergar a circularidade existente no campo artístico, que faz com que um determinado crítico possa ser também integrante do senso comum em função de possuir a mesma “visão de mundo” do leitor. Contudo, é possível considerar

a existência não tão explícita de um sentido inverso desta relação: o sentido senso comum – crítico, isto é, um sentido que faz com que o juízo de valor ou de gosto do crítico seja diretamente determinado pelo senso comum. Esta hipótese põe em questão a função declarada da crítica musical que seria a princípio, a de esclarecer o público, e de formar opinião. Neste caso, o crítico seria apenas um porta-voz que estaria materializando em um caderno de jornal, uma opinião socialmente compartilhada.

Por ser socialmente pré-determinado, este juízo que tem como ponto de origem um grupo social ou um senso amplamente compartilhado, passa a ser aprovado automaticamente pelo leitor, quando este confia na relação oficializada do crítico-leitor. Esta relação só poderá ser vista em sua verdade se for considerada a sua inversão. Um senso amplamente compartilhado assumiria, nestas situações, um papel de editor, que induz o crítico à uma determinada opinião e que faz com que ele se constranja a contrariar uma consagração. A crítica publicada, graças à própria forma e materialização do texto, apresenta-se dissimuladamente como individual e autoral. Diferentemente, nos casos em que o crítico possui um alto grau de reconhecimento e é notoriamente um erudito em assuntos correlatos à música, a noção de inversão, proposta aqui, tem menos chances de ser comprovada, pois a influencia deste profissional sobre os leitores tende a ser mais real. Eis alguns exemplos em que fórmulas de expressão (e de ajuizamento) utilizadas pelos críticos aparecem também em discursos mais próximos do senso comum. Não somente pela forma do ajuizamento mas também pelo objeto do ajuizamento, ou seja, pelos nomes a serem criticados.

1_ “Em plena comunhão com seu talento”

Sobre Cauby Peixoto / Cauby canta Sinatra (Show – DVD)- Segundo Caderno / O Globo – 03/05/10:

O que se viu no palco foi um senhor cantor; o que se via ali era um artista em plena comunhão com seu talento.

2_ “o que Piazzolla tem de melhor: a alma”

Sobre Marcelo Costas / *A música de Astor Piazzolla* * - Caderno B/ JB – 3/08/10:

Mas, na maioria das faixas, a interpretação parece presa à frieza da partitura. Faltou, o que Piazzolla tem de melhor: alma. (Paulo Márcio Vaz)

3_Celebração ao Beatle Ringo Starr – “apego nostálgico ao bom e velho rock n roll”

Sobre Ringo Starr – JB – Caderno B/Crítica – 19/01/10:

Boas canções e um apaixonante apego nostálgico ao bom e velho rock n roll; Voltado para um som mais básico; soa mais jovem e conectado. (Nelson Gobbi)

4_Celebração de Nelson Freire e Liszt – “Impecável!!”

Sobre Nelson Freire / Liszt: Harmonies du Soir (“clássico”) **** - Caderno Estúdio/
Jornal O Dia – 25/04/2011:

Antecipando-se aos festejos pelo bicentenário de Liszt, a ser celebrado em outubro, o pianista brasileiro mostra técnica e classe em CD em que lapida jóias românticas do compositor húngaro. Impecável!” (Mauro Ferreira)

5_Celebração de Ray Charles – “Ray foi o melhor intérprete de sua música”

Sobre Willie Nelson e Wynton Marsalis / Here We Go Again (Dica) - Caderno Estúdio/
Jornal O Dia – 25/04/2011:

Com (azeitada) mistura de country e jazz, o cantor Willie Nelson e o trompetista Wynton Marsalis celebram a música plural do gênio Ray Charles (1930 – 2004), com intervenções da cantora Norah Jones. Ray foi o melhor intérprete de sua música. Mas o tributo, gravado ao vivo em show, resulta digno da obra do cantor de ‘Unchain my Heart’.

6_O clichê da menção ao “verão dos trópicos”

Sobre Eagle-Eye Cherry (POP) Segundo Caderno / O Globo - 19/01/10: “Canções leves, mais associadas ao verão dos trópicos.”

7_A oposição ao aspecto “farofa” da música. Aspecto hoje amplamente condenável no âmbito do Pop-Rock

Sobre Tango Down / *Damage Control* - Caderno B / Jornal do Brasil – 12/01/10:

Graças a uma certa tendência a não exagerar na farofa, fizeram um som pesado e sem gorduras excessivas. (Ricardo Schott)

8_Conferir inteligência às letras de Hebert Vianna – “pop de referencias inteligentes”

Sobre Paralamas do Sucesso / *Novelas* ** - Caderno B/ JB – 13/04/2010:

O CD elucida a criatividade do trio acerca do tema: baladas inspiradas, letras nunca banais, pop de referências inteligentes, mas sempre acessível. (Luiz Felipe Reis)

9_Conferir o status de “tesouro” à obra de Dolores Duran

Sobre Dolores Duran - Caderno Estúdio / Jornal O DIA – 19/04/2010:

O tesouro reside nos quatro álbuns gravados pela compositora; Ambos ressaltam a habilidade da artista como ‘crooner’, além de trazerem registros de ‘Por Causa de Você’, ‘Não me Culpe’ e ‘Solidão’ na voz da compositora. (Mauro Ferreira)

A coincidência dos juízos

Pierre Bourdieu lança mão de um conceito que busca explicar a relação entre crítico e leitor quando esta se mostra bem sucedida ou como o autor mesmo coloca, quando a crítica de arte se torna “eficaz”. A noção de *coincidência* proposta por ele desvenda o que há por trás de uma crença que trata essa eficácia da crítica de arte como algo “acidental”, ou seja, demonstra o que verdadeiramente existe quando a relação crítico – leitor se torna coerente graças à uma concordância entre o juízo do crítico e o juízo do leitor/consumidor sobre determinada obra artística. Em outras palavras, tal concordância entre crítico e leitor tende a ser sentida pelo último como algo acidental, daí a relação desta impressão com o efeito de coincidência. Esta gira em torno da “homologia estrutural e funcional” entre a produção da obra e os que as consomem, nos quais os críticos, também, são agentes inseridos nesta última classificação. Críticos de arte e consumidores (e inclusive autores) aplicam juízos semelhantes a produtos culturais graças à equivalência entre suas estruturas mentais e a estrutura social do espaço de produção das obras, segundo Bourdieu. Este termo coincidência (no qual obviamente o autor utiliza com um sentido irônico) remete à impressão tida pelos agentes do campo ao estabelecerem relações como as de crítico e leitor ou a de autor e consumidor, por exemplo, e esta impressão se mostra como algo legítimo em função de os agentes não considerarem que seus juízos fazem parte de uma rede que liga enunciados de discursos aparentemente fortuitos a todo um sistema de pensamento pré-determinado.

De um lado estão os bens culturais, as obras, as canções e de outro os consumidores (leitores das críticas), os críticos, os autores que por possuírem as mesmas estruturas mentais produzem juízos e opiniões homólogas sob a aparência da expressão da liberdade e de uma independência que é atribuída ao fato de estes agentes receberem variadas funções em um campo que por si só se apresenta como autônomo e livre às demandas dos outros campos e instâncias da sociedade. Isto significa que a

crença na liberdade individual tão forte e determinante no âmbito das artes acaba exercendo a função de ocultar as determinações sociais que sofrem os diversos agentes envolvidos no campo artístico. Pierre Bourdieu defende que a crítica de arte quando se mostra eficaz existe nela uma sinceridade, que está ligada necessariamente à sinceridade dos leitores quando concordam com determinados juízos publicados. Graças a esta homologia estrutural das estruturas mentais dos agentes do campo, o crítico agrada o leitor, quando este provém do mesmo grupo social que o outro, e quando estas visões de mundo socialmente equivalentes são dissimuladas pela idéia de coincidência. O autor parece alertar aqui, com esta noção, que a crítica feita à crítica de arte, que a reduz a um ajuste grosseiro aos gostos do público, pode ser totalmente equivocada. Isto fica claro se forem consideradas as teorias do Campo e do *Habitus* que enxergam as crenças na liberdade artística e na contemplação pura e desinteressada como grandes equívocos quando defendidas pelos estudiosos da arte, já que para o autor a individualidade do agente do campo artístico não é desacreditada por completo, mas possui sua origem em determinações unicamente sociais e históricas. A liberdade individual independente de tais determinações é ela própria uma construção histórico-social, ou seja, são justamente elas (as determinações) que permitem o consenso coletivo sobre a legitimidade de mecanismos como a autonomia e a liberdade no campo artístico.

Se for trazida para a discussão proposta aqui que investiga as propriedades de um grupo hegemônico nos quais os agentes que o integram possuem um gosto e um senso amplamente compartilhados, existirá também a idéia de coincidência. O juízo de gosto do crítico musical de jornais da grande imprensa, pode ser bem recebido pelo leitor e a eficácia existente nesta relação pode ser baseada na sinceridade que parte de ambos. Uma sinceridade produzida também graças à homologia estrutural que une autores/obras a consumidores/críticos e que é produzida também em função da “correspondência entre a estrutura social dos espaços de produção e as estruturas mentais” (Ibidem, p. 187). Se tratando, ainda, e principalmente, das críticas que se afastam de um juízo mais técnico onde termos de teoria musical são evitados, pode-se supor que os críticos possuem suas estruturas mentais e seus sistemas de avaliação construídos a partir dos mesmos esquemas estéticos que possuem seus leitores. Estes esquemas são os que giram em torno dos juízos considerados mais livres, ligados à sensações mais espontâneas e à “camada primária dos sentidos” (conceito comentado no primeiro capítulo). As críticas que se caracterizam por obterem juízos de gosto e que pouco apresentam saberes teórico-musicais por parte de seus autores se ligam

necessariamente a demanda de leitores que reproduzem e afirmam seus gostos de acordo com suas impressões mais básicas, que como foi visto são homólogas as impressões dos críticos. Crítico e leitor quando são integrantes deste grupo hegemônico que revela seu *ethos* como natural e indiscutível, recorrem às idéias românticas do dom, do talento, da genialidade, da pureza, do compositor soberano, podendo com isso dispensar avaliações de caráter mais técnico (e quando os debates giram em torno do *gênio* e do *talento* as questões técnicas são de fato vistas como dispensáveis). A adesão a tais ideais acabam se tornando tanto a causa da ausência de implicações mais técnicas (graças à ideia de que propriedades inatas como o dom e o talento são pontuais, isto é, dispensam explicações empíricas), quanto sua consequência, pois sem ter conhecimentos técnico-musicais ou sem ter acesso a um discurso mais especializado, o cidadão comum recorre aos discursos sobre a genialidade e o dom como forma de se isentar da cobrança por justificações mais técnicas, os quais não dominam. O mecanismo de identificação do leitor com o texto da crítica a partir de um discurso que está seguro de suas implicações não técnicas, trabalha com *sansões* simbólicas (termo que aparecerá explicado mais à frente), quando são enaltecidos e reconhecidos artistas ou gêneros “blindados” e canonizados pelo gosto comum, e/ou com interdições, quando sabe-se que são excluídas impressões negativas sobre determinados gêneros e figuras consagradas.

A crença, então, de que o crítico através do veículo que amplifica a sua voz, que é o caso do jornal, induziria o público leitor a um gosto ou a um juízo que teria como início o julgamento publicado, estaria aqui, equivocada. Considerar o sentido invertido e abandonar por um momento a idéia de “manipulação” que parte de alguns agentes que analisam o papel da imprensa, é pensar em uma estrutura que se apresenta como seu inverso, isto é, que vista de fora aparenta ser o oposto do que realmente é. Hoje, o reconhecimento dos autores das críticas jornalísticas extrapola muito pouco o âmbito dos seus pares e o público dificilmente possui informações sobre a trajetória destes profissionais. Em sua maioria, não são profissionais que possuem uma carreira musical anterior ou paralela e por isso podem não ser facilmente identificados, tampouco, pelos músicos profissionais.

A situação atual, em termos de renome de críticos jornalistas, se encontra desfavorável à idéia de que o público leitor se permite influenciar pelo julgamento do crítico em função da confiança que possui nestes profissionais. A reflexão sobre o conceito de *Coincidência* trazida para cá, já desconstrói de início esta noção. Este não

reconhecimento do crítico por parte do leitor conduz a uma questão importante: Considerando que haja uma concordância por parte do leitor do jornal depois de ter lido a crítica feita a determinado músico ou disco, o que permite que este leitor decida considerar tal juízo (se for a intenção aqui, buscar uma explicação que transponha o conceito de Bourdieu para crítica musical jornalística)? Uma das respostas possíveis certamente será a de que o leitor não recebeu tal informação vinda do crítico no qual resolveu dar crédito graças à confiança que deposita neste profissional, mas sim de que este mesmo leitor viu naquele discurso escrito materializado uma representação de seu próprio discurso, considerando que este leitor use também este mesmo discurso, que parte de um senso amplamente compartilhado, como forma de expressar seus juízos de gosto e de valor. Partindo deste raciocínio, o leitor que se “atualiza” semanalmente com as informações sobre os lançamentos avaliados no caderno de cultura de um jornal específico, seria menos aquele que orienta suas escolhas estéticas a partir do julgamento de um conhecedor, que seria o crítico, e mais aquele que identifica neste caderno de cultura, juízos estéticos que estão em sintonia com os seus próprios gostos. A identificação com um determinado caderno de cultura, por parte de um leitor, seria neste caso a escolha por textos em que sua própria visão de mundo, junto a um juízo estético semelhante ao seu, estejam mais bem representados e expressos. Na verdade a questão da escolha por parte de um leitor por um jornal específico se dá em um âmbito coletivo se for considerado que este, por fazer parte de um grupo social, escolhe os meios de comunicação que são feitos pela e para a sua classe (econômica e social).

Ora, pensando agora sobre um senso amplamente compartilhado e por isso mesmo, se tratando de crítica musical jornalística, sobre um gosto amplamente compartilhado, surge a necessidade de se pensar na questão do poder. Antes de considerar a luta de poderes que pode estar presente em um jornal que trate de cultura, isto é, antes de analisar e identificar os grupos que lutam para terem de forma mais predominante seus juízos e seus gostos expressos nos jornais, é preciso considerar como sendo representantes de um grupo hegemônico (se tratando de julgamentos de valor e de gosto e por isso de “visão de mundo”), os críticos que buscam se inserir conscientemente em um discurso que represente este gosto mais amplamente compartilhado que pode ser denominado *gosto comum*. Tal concepção pode ser ilustrada pela idéia apresentada anteriormente no qual o público leitor do jornal, enquanto grupo que apresenta juízos comuns que são simbolicamente predominantes, assume o papel de

editor-chefe⁴ conduzindo o crítico a determinados critérios de avaliação baseados no gosto comum. Ela pode ser identificada também quando Robert Darnton revela em suas histórias sobre sua vivência profissional nas salas de redação do *The New York Times* e afirma que uma “nova geração abandonou o modelo predominante na *época da inocência*, quando a comunicação era entendida como um processo unilateral de inculcar mensagens nos receptores.” (2010, p. 77). É justamente esse processo unilateral de inculcação acreditado como sendo produzido maquiavelicamente nas redações dos jornais que a noção de *coincidência* de Bourdieu também desmonta, como foi mencionado acima. A metáfora, pensada aqui, que coloca o público como editor-chefe do jornal e que inverte esta concepção da “época da inocência” da teoria da comunicação, está diretamente ligada à realidade cotidiana das redações onde editores-chefes, de fato, trabalham e elaboram seus comandos de acordo com os paradigmas pertencentes ao público específico de cada seção de cada caderno de um jornal. Tal análise tende a discordar de qualquer idéia de inocência que possa haver dentro da concepção Bourdieuriana de *coincidência*, pois deve-se ter em mente que as regras específicas da profissão do repórter, ou do jornalista/crítico, impede que seus juízos e opiniões sejam impensados ou livres de qualquer auto-censura. A reflexão sobre a *coincidência* na crítica musical não deveria conduzir a um pensamento sobre o crítico como profissional que publica seus juízos de forma livre, sem respeitar estratégias.

Robert Darnton relata que no início de sua carreira no *The Times* “sabia que devia escrever todos os casos pensando numa garota imaginária de doze anos de idade.” (p. 13). Mesmo o autor demonstrando que essa imagem da menina de doze anos era apenas uma forma que os editores-chefes encontravam de frear uma certa erudição de jornalistas como ele (Darnton é historiador e nessa época cobria as delegacias de polícia de Nova York), e mesmo o público leitor de sua seção não sendo verdadeiramente meninas com esta idade, o que se torna marcante é o fato em si de haver uma imagem, uma representação nas mentes dos editores simbolizada apenas por esta figura de baixo capital escolar, que representava o público leitor das seções policiais e que orientava a estrutura do texto e a linguagem própria a ser utilizada para que a relação jornal – leitor se mantivesse “eficaz”. Darnton afirma que a “época da inocência” na teoria da comunicação dava lugar à noção de “imagens”.

⁴ O público enquanto editor-chefe é uma metáfora para ilustrar o condicionamento de profissionais da comunicação ao que será bem recebido pelos leitores. Tal poder dos leitores sobre o crítico remete ao poder de imposição que exerce um editor-chefe no meio profissional do jornalismo.

As imagens

Robert Darnton diz que a noção de “imagens”, tida pela ciência social como teoria que dava conta de certas práticas jornalísticas, não era de fato a explicação para o que ocorria nas salas de redação. Darnton relata que o “grupo de referência” que orientava e estimulava a produção de um texto a ser publicado “encontrava-se espalhado em torno de nós na sala de redação, ou no ‘buraco da cobra’ como dizíamos.”(2010, p. 78). Sem desacreditar no fato de que a competição entre os pares é algo estimulante em quase todas as profissões, é necessário estar atento para a “imagem” da menina que servia para ilustrar um público a ser satisfeito pelos repórteres e editores. Nota-se que mesmo com a negação do autor ao fato de a orientação principal de seus textos dever vir do público, invertendo assim uma relação de poder que faz do jornalista ou do crítico alguém que possui mais conhecimento do que o leitor (dependente e ansioso pelas informações a serem publicadas), pode-se crer sem grandes incertezas que a eficácia das mensagens jornalísticas está no fato de os profissionais do ramo terem como objeto de desejo, a linguagem e o discurso que parte dos que oficialmente são relegados a serem o lado passivo desta grande relação, que são os leitores. Na reflexão apresentada anteriormente, sobre o gosto comum servir de base para os juízos publicados pelos críticos, a noção de “imagens” de Robert Darnton pode ser encaixada perfeitamente. Os editores de um caderno cultural que tem como função a produção semanal de uma seção onde há a avaliação de lançamentos de álbuns, podem também ter em suas mentes tais representações. No caso específico da crítica musical, essas “imagens” são menos orientadas para estarem de acordo com uma capacidade reduzida do leitor de ler ou compreender um texto que possua um maior nível de erudição (como é o caso da “imagem”, da menina de 12 anos, a ser seguida pelos repórteres na seção policial do *The New York Times*), e mais diretamente orientadas para estarem de acordo com os gostos do grupo social dos leitores do caderno. Se tratando de música, a “imagem” a ser seguida pelos autores das críticas, para que haja a eficácia do caderno de cultura, pode ser a de um indivíduo imaginário que expressa seus juízos de gosto de acordo com o *gosto comum* predominante. A imagem que serve de parâmetro para os juízos dos críticos, é irredutível a uma classe social específica, perpassa por grupos sócio-econômicos delimitados bem como simboliza de fato uma massa de pessoas que pensa e opina sobre música de acordo com um *senso* amplamente compartilhado.

O refinamento submetido ao gosto comum

O gosto comum amplamente compartilhado pode extrapolar as fronteiras que separam grupos ou classes sociais. Pode comportar agentes de extratos sociais diversos e também aqueles que em outras áreas possuem gostos mais refinados e juízos mais embasados tecnicamente mas que, se tratando de música, mantêm-se presos a uma visão romantizada, tradicional e conservadora. A uma classe social considerada como elite não correspondem necessariamente gostos artísticos refinados. Indivíduos que possuem um alto conhecimento em outras áreas profissionais ou até em outras áreas artísticas podem identificar na crítica musical jornalística que está comprometida com o gosto comum, os seus próprios discursos e juízos sobre música. Contudo, é importante questionar se há a possibilidade de um profissional do jornalismo, ou um crítico mais precisamente, buscar se inserir de forma consciente em um discurso que expressa o gosto comum.

Deste ponto em diante, serão discutidas noções que se diferem do princípio da *coincidência* introduzido por Pierre Bourdieu. Voltando um pouco, esse princípio gira em torno da ideia de que os críticos não se ajustam demagogicamente ao gosto de seu público, devido ao fato de suas estruturas mentais (tanto dos autores quanto dos críticos e do público) já estarem em sintonia e gerarem juízos que são convergentes, sendo então, sinceras suas impressões de concordância mútua. Na *coincidência*, também, o *ethos* do crítico coincide com o *ethos* do leitor, gerando assim a eficácia da crítica por ela ser (de forma dissimulada ou não explícita) a materialização e a publicação do gosto que representa o grupo de determinados leitores. Após a transposição dessa concepção para a prática da crítica musical jornalística, surgiu a necessidade de tratar dos casos em que o crítico ou o editor-chefe da redação se ajustam ao gosto do leitor (ainda aqui, que se ajusta à “imagem” do leitor predominante ou “comum”). Diferentemente, a proposta de reflexão a partir daqui está baseada na concepção de que os profissionais envolvidos na produção de críticas musicais, se inserem no discurso que expressa um gosto comum, de forma plenamente consciente. Esse ajuste se dá, muitas vezes, em conflito com seus gostos pessoais. O gosto pessoal mais refinado, que entra em choque com o gosto que deve ser expresso no texto da crítica, é o que os definem como possuidores de uma forma específica de perceber a música, uma forma treinada ou baseada em um capital cultural acumulado, que demonstram uma “competência cultural”, como visto anteriormente.

Robert Darnton revela em suas histórias sobre as décadas de vivência profissional nas salas de redação do *The New York Times* o drama que viveu por ter ficado dividido entre o costume de escrever textos com um aspecto mais erudito e acadêmico e o ajuste imposto pelos editores-chefes que faziam com que sua erudição fosse “interditada” para que o texto fosse melhor digerido pelo público leitor. O relato de Darnton demonstra que o jornalista pode, de fato, reprimir seus impulsos criativos e literários em nome de um estilo de escrita que é determinado pelos editores-chefes. Darnton, em princípio, assume uma certa culpa coletiva por parte dos historiadores acadêmicos, afirmando que “escrevemos [os historiadores] de maneira que nos legitima aos olhos dos profissionais e torna nosso trabalho inacessível a qualquer outra pessoa.” (p. 14). Em seguida prossegue revelando-se “incapaz de pôr a Revolução em palavras que pudessem passar por um editor do *The New York Times*”, já que o seu dever em uma determinada edição foi escrever sobre o bicentenário da Revolução Francesa em uma seção que tinha como público alvo leitores que não estavam muito familiarizados com a linguagem acadêmica nem com os jargões da historiografia científica. Assumindo então uma superioridade da ética jornalística ao se mostrar um tanto infeliz com a desaprovação do editor, Darnton, antes de culpar-se plenamente por isso, pensa na hipótese de que “devia dividir a culpa com o editor – não pessoalmente, claro (provavelmente, ele é tão seletivo e intelectualizado em seus gostos como todos nós) (...)” (p. 14). Com essa afirmação, Darnton abre mais terreno aqui para a reflexão sobre o fato de que os profissionais que são determinantes na produção diária de jornais, têm como meta profissional preparar o melhor discurso escrito possível para que sua clientela seja satisfeita. Esta meta, porém, pode estar em desacordo com seus gostos e sua ética pessoal.

Traduzindo esse debate para o trabalho dos editores nos cadernos de cultura e pensando sobre as determinações que sofrem os críticos musicais para que seus textos sejam bem recebidos pelos seus leitores (que são pagantes dos jornais acima de tudo), deve-se seguir aqui com a seguinte questão: não agiriam também os críticos e editores dos cadernos culturais, reprimindo e interditando seus próprios gostos pessoais em nome de um poder que será obtido por eles (a curto prazo entre os pares e a longo prazo entre o público) ao assumirem a função de “porta-vozes” de um gosto amplamente compartilhado? Pierre Bourdieu em *A Economia das Trocas Simbólicas* trata também dessa questão quando introduz a noção da “autocensura”. Esta, segundo o autor, ocorre com os produtores culturais, ou seja, no caso da música, com os compositores. O

sociólogo afirma que os produtores culturais lançam mão de estratégias que visam “assegurar interesses materiais e simbólicos muito divergentes e, ao mesmo tempo, reativar pela evocação do ‘espectador médio’ a tendência para a autocensura engendrada pelas vastas organizações industriais e burocráticas.”. Quando o autor fala na “evocação do espectador médio”, seria justamente a estratégia de evocar uma “imagem” (semelhante à imagem revelada por Darnton).

A “evocação” de imagens, realizada pelos agentes do campo artístico envolvidos em relações profissionais pertencentes à chamada indústria cultural, tem como objetivo orientar ações que visam a “extensão máxima do público”, ou seja, a rentabilidade de seus investimentos (2009, p. 138). E quando fala da autocensura, ideia que está relacionada também à noção de sanção simbólica (que nesse caso, seria uma auto-sanção), proposta também por ele, Bourdieu revela que para atender às demandas de executivos comprometidos com a indústria cultural e sua lógica da rentabilidade dos investimentos, os críticos podem censurar suas próprias percepções sobre determinada obra em nome da expectativa deste grande público. A autocensura enquanto conduta profissional (individual) favorece o jornal a se manter em comunhão com a política do consumo em larga escala. O gosto amplamente compartilhado, assim como o consumo em larga escala passam a ser objetivos profissionais que, quando realizados, satisfazem interesses econômicos de lucratividade e rentabilidade. Esses interesses passam a orientar o ofício dos críticos de arte para que estes não produzam barreiras para tais metas.

A vontade de verdade e as interdições da crítica

O poder vinculado ao discurso escrito não se trata diretamente de um poder econômico ou político, mas sim de um poder que está relacionado, segundo Foucault, com a *vontade de verdade*. Professar um discurso amplamente compartilhado e por isso mesmo com forte tendência a se apresentar como verdade, principalmente o discurso sobre a música que é uma arte em si amplamente compartilhada e discutida, é obter de certa forma um poder. Mas o poder visado pelo crítico, ao querer ser porta voz de um discurso poderoso, depende não só de sua vontade de verdade, mas também, da forma como esse se apresentará, dos instrumentos que farão com que sua voz se apresente como verdade e que se transforme com isso em uma verdade expressa. A verdade do crítico que se insere no discurso amplamente compartilhado só se coloca como tal

justamente pelo fato de ser compartilhada. É uma verdade que só é reconhecida porque está, como um código, dentro também de quem a reconhece como verdade e, quanto mais compartilhada, quanto mais pessoas possuírem este código internamente, mais vezes será reconhecida e vista como verdade. Foucault nos coloca que:

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; (1996, pág. 10)

Pensemos então que um crítico decide ser porta voz do gosto amplamente compartilhado em busca do poder que esta posição lhe oferece, poder que está associado como afirma o autor, às interdições, quer dizer, a proibições e vetos. Esta condição de porta voz pode não ser para o crítico, em alguns casos, totalmente consciente, o que pode resultar na ideia de que a identificação que o público leitor tem com seu discurso ocorre em função da sua capacidade de julgar, de seu conhecimento pessoal (muitas vezes visto como inato). O poder do crítico pode lhe ser atribuído justamente pelo fato de o público leitor do jornal também não o ver como seu porta-voz, isto é, de não o ver como porta-voz de um discurso anterior, em que ele (o crítico) apenas se insere. Isto ocorre em função de o público crer no sentido que o estatuto da crítica constrói e faz ser o mais aparente, o sentido crítico-leitor, fazendo assim com que a voz do crítico seja reconhecida como possuidora da verdade. Daí viria também o seu poder, do fato de possuir a verdade, se tratando daqueles que se apegam à ética de uma classe que compartilha amplamente um senso artístico. Por isso talvez, a trajetória pessoal e profissional do crítico, hoje, não sejam mais determinantes para haver sua aprovação por parte do público leitor. É como se o que importa não é mais “quem” fala, mas sim, “o que” está sendo falado. A aprovação e confiança podem existir quando o leitor vê a sua própria verdade expressa por outro agente, que é nesse caso o crítico, ou seja, quando o leitor vê em exposição um discurso que ele compartilha. Por isso a noção de que ambos, crítico de arte e seu leitor, possuem a mesma “visão do mundo social”, colocada por Pierre Bourdieu, em *A Produção da Crença* (2008, p. 57), torna mais provável que aquilo que é transmitido pelo crítico tende a ser bastante arbitrário. É preciso, contudo, para se prosseguir nesta reflexão, se tratar do termo que Foucault coloca: Interdição. Só poderá haver atribuição de poder na função do crítico, quando houver a possibilidade de interditar. Estão ligados ao ato de interditar, também, aquilo

que o autor chama de “procedimentos de exclusão” (1996, pág. 9). É preciso considerar como interdição o ato de excluir um tipo de discurso, e como interditos, aquilo que está proibido de ser dito. O discurso não seria objeto do desejo ou de uma *vontade de verdade* se não tivesse nele a possibilidade de se obter uma vantagem sobre o outro. Se é possível pensar o discurso que parte do senso comum como algo que se torna objeto de desejo, é preciso também, refletir sobre o que faz com esses juízos e valores amplamente compartilhados se tornem poderosos. Talvez pelo fato justamente de os agentes que o proferem não o enxergarem como discurso, ou melhor, como sendo um dos discursos possíveis. Primeiro, atribuir o estatuto de verdade para o discurso predominante como sendo uma percepção que se adquiriu inatamente ou como algo que a “natureza” humana básica fez concluir, é algo que coloca quem nele se insere, em uma posição de poder. O discurso que parte do senso comum (e que expressa um gosto comum) e sua pretensão à verdade, tem como característica básica a noção que atribui a si mesmo de eternidade. A “verdade” do senso amplamente disseminado talvez não identifique suas fronteiras espaciais e temporais graças à imagem do “eterno” que produz de si mesma. O crítico sofre, por um lado, uma forte interdição quando se vê obrigado, graças estratégias profissionais dos editores-chefes, a escrever aquilo que será aprovado, e por outro, quando cala (ou censura) aquilo que será discordado ou o que extrapola os limites da compreensão do leitor que pensa a partir de um senso amplamente compartilhado. Pois não há nada que produza mais interdições do que a verdade.

A primeira e talvez mais aparente interdição, se tratando do discurso presente nas críticas jornalísticas de hoje, é aquela que excluiu a possibilidade de se avaliar negativamente um músico ou compositor de grande renome. O artista consagrado e renomado está necessariamente ligado ao senso amplamente compartilhado, justamente pelo fato de este senso maior lhe atribuir tal reconhecimento. O crítico que vê neste discurso que pertence ao senso mais amplo uma forma de atingir um poder e obter ele também um amplo reconhecimento e aceitação, faz interdições em seu texto, excluindo aquilo que pode estar em desacordo com o gosto predominante. Assim, o crítico assume uma função que revela e confirma o poder que há no discurso mais amplo, atuando como agente que interdita outros discursos e, no caso de sua profissão, que interdita outros juízos de gosto que serão rejeitados pelo senso comum. Porém, como também afirma Foucault, além deste caráter repressivo e excludente do poder, há nele um aspecto (talvez não tão explícito) daquilo que ele chama de “concepção positiva”

(2010). Como afirma Roberto Machado, professor do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, na introdução de *Microfísica do Poder* (2010), em livros como *Vigiar e Punir* e *A Vontade de Saber* “ele, [Foucault], está constantemente querendo demonstrar que é falso definir o poder como algo que diz não, que impõe limites, que castiga.”. O discurso do senso comum e o procedimento da crítica jornalística que interdita outros tipos de discurso para restar somente em um determinado texto aquilo que está de acordo com o senso predominante, não excluem ou restringem somente, mas também produzem. No caso específico da crítica jornalística este aspecto produtivo do poder, pensado inicialmente nas ciências sociais por Foucault, pode explicar a própria iniciativa de se pôr em um caderno de jornal aquilo que será bem aceito por este poder. Não é simplesmente uma questão de o crítico estar condicionado a avaliar positivamente algum álbum de um artista consagrado, mas também o próprio ato de o editor-chefe do caderno de cultura selecionar tal álbum para ser criticado (bem criticado). Novamente aqui pode-se refletir sobre um fundamento determinante para a existência da crítica que está oculto ou dissimulado por sua função oficializada. Por trás do estatuto que atribui a si a função de divulgar ou de informar, pode estar presente uma vontade de poder que contribui em muito para gerar esses textos onde artistas renomados são constantemente celebrados. Esta vontade de poder transformada em uma conduta profissional que privilegia fórmulas de discurso de grupos poderosos simbolicamente, contribui também para a reprodução de poderes já existentes e é bem quista por aqueles que os reconhecem e que os identificam, que são nesse caso, os indivíduos que enxergam como legítimos tais juízos. Roberto machado cita Foucault e afirma que

É preciso parar de sempre descrever os efeitos do poder em termos negativos: ele ‘exclui’, ele ‘reprime’, ele ‘recalca’, ele ‘censura’, ele ‘abstrai’, ele ‘mascara’, ele ‘esconde’. De fato, o poder produz; ele produz real; produz domínios de objetos e rituais de verdade. (Foucault citado por Roberto Machado, p. XVI)

Eis alguns exemplos a seguir em que as críticas apresentam juízos positivos de tal forma e intensidade que fica difícil crer na possibilidade oposta, isto é, na possibilidade de o crítico ter tido a liberdade de escolha entre uma avaliação positiva ou negativa de acordo com seus critérios pessoais. Essa interdição do juízo negativo está geralmente condicionada pelo alto grau de renome do artista e pelo “respeito” a obras canônicas. Contudo, existem muitos casos em que o juízo negativo está presente, porém

expressado com a ajuda de eufemismos ou de termos mais suaves que “consideram” o nome do compositor ou intérprete em questão.

1_ “plena comunhão com seu talento”

Sobre Cauby Peixoto / Cauby canta Sinatra (Show – DVD)- Segundo Caderno / O Globo – 03/05/10:

O que se viu no palco foi um senhor cantor; o que se via ali era um artista em plena comunhão com seu talento.

2_ Mensão a “célebre” Nona sinfonia de Beethoven. Quando o foco deveria ser a Eroica.

Sobre OSESP, Neschling e Tortelier / Beethoven (“Bom”) *** - C2 + Música/ Críticas/ Estadão – 23/04/2011:

A Eroica, como é conhecida a peça, não é apenas uma das mais ousadas criações de Beethoven, marco de sua reinvenção estilística comparável somente, no campo sinfônico, à célebre Nona.; Não se trata apenas da sonoridade coesa, mas também da atenção às dinâmicas, em um todo contrastante e rico em expressividade. (João Luiz Sampaio)

3_ A “videografia” consagrada da cantora Cássia Eller parece determinar a atribuição de qualidade direcionada ao DVD *Violões*.

Sobre Cássia Eller / *Violões* DVD - Caderno Estúdio – 26/04/2010:

E o fato que é o registro está à altura da videografia de Cássia; ‘Rubens’ em especial, é exemplo de como o canto de Cássia crescia no palco; Somados à voz áspera da cantora, os violões conferem peso e atitude a músicas como ‘Socorro’ e ‘Metrô Linha 743’; ‘Violões’, o show, tinha pegada. (Mauro Ferreira)

4_ A consideração ao renome de Beto Guedes parece atenuar às más críticas ao disco lançado.

Sobre Beto Guedes / *Outros Clássicos* (Bom) – Segundo Caderno/ O Globo – 25/01/2011:

Em uma cada vez mais rara aparição, Beto Guedes gravou ao vivo canções escolhidas por seus fãs via internet. O resultado foi um disco equilibrado, com clássicos e músicas menos conhecidas. (J.P)

5_ O renome dos artistas Bebel Gilberto e Carlinhos Brown parece notadamente redirecionar o juízo do crítico em relação ao álbum que vinha sendo até então desaprovado. O álbum todo é rejeitado exceto quando a crítica gira em torno da

participação de tais nomes. Destaca-se também o eufemismo ao se criticar a faixa de Ivete Sangalo: “estranhamente discreta e contida”.

Sobre Trilha sonora do filme “Rio” (sem cotação) – Segundo Caderno/ O Globo – 05/04/2011:

O disco (...) bate asas para bem longe das belezas musicais da cidade que lhe empresta o nome e, descolado das suas impressionantes imagens, soa, muitas vezes, como o clássico ‘samba de gringo’; Esse balanço diferente, com gosto de plástico, que povoa as 14 faixas do disco, só é quebrada durante a participação de Bebel Gilberto, que salva a sua pátria com uma suave e bela versão de ‘Samba de Orly’; Brown também mostra talento pop em ‘Let me take you to Rio’, enquanto Ivete Sangalo aparece estranhamente discreta e contida em ‘Take you to Rio’; O resto do disco vai por aí, dando ao ouvinte a impressão de que os Black Eyed Peas vão aparecer em cena a qualquer hora, com tamborim na mão, gritando: ‘Let’s samba!’ (Carlos Albuquerque)

As críticas que são publicadas nas seções de avaliação, nos quais possuem cotações que vão de “ruim” a “excelente”, e que são referentes a artistas consagrados, como por exemplo, Gilberto Gil, Cauby Peixoto, Roberto Carlos, etc., além de estarem relacionadas ao lucro econômico das gravadoras que se beneficiam com a publicidade de seus artistas, estão relacionadas também a um poder simbólico, que dá estímulo à produção desse tipo de texto. Os textos celebratórios favorecem também aos interesses dos autores das críticas, por os colocarem em sintonia com o poder do discurso amplamente compartilhado e legitimado. Daí o motivo da aparição nestes cadernos, nas seções onde também são encontrados textos que exaltam artistas renomados, de uma tabela de avaliação que possui cotações. Talvez isso ocorra como uma estratégia para dissimular a função de discurso de celebração que estes textos possuem, dando a falsa impressão ao leitor de que aquele artista e seu disco passaram por um processo de avaliação justo, onde havia pretensamente a possibilidade de se avaliar negativamente tais artistas. Por exemplo, pôr uma tabela de cotações que vai de “ruim” a “excelente”, no mesmo espaço físico da folha do caderno de cultura que é reservado para um texto que critica o lançamento de uma “caixa” com boa parte da obra de Raul Seixas, transmite falsamente a noção de que tal lançamento estaria sob uma visão crítica que teria a chance de lhe atribuir tanto o conceito “ruim” quanto o “excelente”. Aceitando essa falsa noção, o leitor pensa que tal obra foi lançada à sorte para a avaliação atenta dos críticos, quando se sabe que artistas como Raul Seixas dificilmente receberiam a cotação “ruim”, inclusive se tratando do relançamento de boa parte de sua obra já consagrada. A aparição de uma boa cotação para um artista de grande renome é

justificada (pelo leitor que não visualizou tal estratégia) pela posição ocupada por esse artista no meio artístico. O texto que celebra é produzido graças ao renome do artista (e ao poder que o autor do texto visa) e a boa avaliação (que existe graças ao renome) é justificada pelo próprio fato de este artista ser renomado e conhecido amplamente, principalmente em artes, onde existe a crença na correspondência direta entre renome e qualidade.

Se tratando de crítica musical e, por isso, de julgamento e de avaliação, é ainda mais provável que agentes que expressam um senso amplamente compartilhado, não tenham aqui, neste âmbito, uma auto-imagem, e uma visão de si enquanto falantes de um tipo específico de discurso. A idéia, também amplamente disseminada de que “gosto não se discute”, sendo considerada na amplitude do senso comum, gera mais poder e se atribui ainda mais o status de verdade a estes acontecimentos discursivos. É necessário pensar se aquilo que Foucault chama de “procedimentos de exclusão” e de interdições, não sejam aqui, sequer vistos como tal pelos membros do senso amplo, já que os demais discursos que seriam excluídos e renegados por eles teriam validade nula, isto é, seriam vistos de fato como loucura ou como delírio, em função dos agentes que o proferem não terem possuído a capacidade humana básica de perceber a “verdade” (como se crê), atributo tão “indiscutível” para senso comum. O discurso amplamente compartilhado, e os agentes que o vêm como um fim, isto é, como um objeto de obtenção de poder, talvez não compartilhem da consciência de que seus juízos são excludentes, restritivos e coercitivos, justamente por os considerarem como verdades e por justificarem essa pretensão a verdade com a própria qualidade de serem amplamente compartilhados. Os demais discursos seriam então (dentro da concepção de verdade que os agentes que proferem tais juízos atribuem a si) não-verdades, percepções deficientes e seriam responsáveis por suas próprias restrições e exclusões, contribuindo assim, automaticamente, para o sucesso de ações coercitivas vindas dos agentes que buscam se inserir no discurso predominante, no senso comum.

O autor holandês Teun Van Dijk em seu livro *Discurso e Poder* utiliza um termo que se aproxima da noção de *interdição* de Michel Foucault e fala especificamente do discurso jornalístico. Van Dijk aponta que o discurso não atua de forma influente nas crenças e opiniões públicas de forma tão imediata e que cabe às elites simbólicas “controlar os tipos de discurso, os tópicos, os tipos e a quantidade de informação, a seleção e a censura dos argumentos e a natureza das operações retóricas.” (2008, p. 50). A esse processo de interdição Van Dijk dá o nome de “seleção restritiva” (Idem). O

autor retira dos autores Burton e Carlen a noção de que esse processo seletivo de censuras e restrições determina não só os conteúdos dos textos jornalísticos, mas também o conhecimento público de certos tópicos em detrimento de outros. Segundo ele, a seleção restritiva determina também as hierarquias de crença e a “amplitude do consenso”, isto é, a amplitude de um compartilhamento uniforme e estável de opiniões. No caso da crítica musical jornalística esse amplo compartilhamento de opiniões se reflete também no âmbito do gosto, mais precisamente na hierarquia dos gostos e no consenso sobre o que é mais ou menos digno de aprovação. Esse consenso pode englobar tanto os críticos quanto os leitores que concordam com juízos feitos a álbuns ou a artistas. Assim como Robert Darnton, Van Dijk afirma que a seleção restritiva de tópicos, que busca o enquadramento dos textos produzidos e publicados às demandas e expectativas inseridas nesse amplo consenso e compartilhamento de opiniões, é dirigida “por todo um sistema de valores e de ideologias profissionais sobre as notícias e sobre o que deve ou não ser notícia (...)” (2008, p.50). Todo o aparato de procedimentos e condutas profissionais, bem como o olhar crítico dos pares, alimenta e induz diretamente cada profissional de uma redação de jornal a ter como meta principal a comunhão entre o texto que será publicado e a aprovação de leitores/ consumidores a esse texto, segundo as visões de Darnton e Van Dijk. O último aponta que

nos meios de comunicação jornalísticos, essa estratégia de controle do conhecimento exerce-se por meio da seleção restritiva de assuntos e, mais geralmente, por meio de reconstruções específicas das realidades sociais e políticas. (2008, p. 50)

As sanções simbólicas

A crítica musical jornalística e sua relação com os produtos culturais ou bens simbólicos, que são alvos de julgamentos técnicos ou estéticos, pode ser vista também como uma *instância de legitimação*, termo utilizado por Pierre Bourdieu para caracterizar instâncias da sociedade que integram o

sistema das instituições que possuem a atribuição específica de cumprir uma função de consagração ou que, ademais, cumprem tal função assegurando a conservação e a transmissão seletiva dos bens culturais (2009, p. 118).

Bourdieu dá como exemplo destas “instâncias que consistem em instituições específicas”, as academias, os museus, as sociedades eruditas e o sistema de ensino e, embora a crítica jornalística de hoje não apresente a magnitude de instituições como o sistema de ensino ou como os museus, os textos produzidos por críticos, onde está materializado o discurso do senso comum, pode conter uma gama de ferramentas usadas pela indústria cultural para legitimar uma ordem conveniente no campo e no mercado musical. Bourdieu diz que elementos importantes constituem a “estrutura das relações de força simbólica”. O autor afirma que existem nesse processo

as relações objetivas entre os produtores e as diferentes instâncias de legitimação que consiste em instituições específicas (...) capazes de consagrar por suas sanções simbólicas e, em especial, pela cooptação (princípio de todas as manifestações de reconhecimento) um gênero de obras e um tipo de homem cultivado (trata-se de instâncias mais ou menos institucionalizadas, como os cenáculos, os círculos de críticos, salões, grupos e grupelhos mais ou menos reconhecidos ou malditos, reunidos em torno de uma editora, de uma revista, de um jornal literário ou artístico. (2009, p. 119)

Pois são exatamente estas “sanções simbólicas” que podem ser encontradas nas críticas musicais jornalísticas onde o discurso do senso comum se faz presente. Os críticos, com base na política editorial do jornal, utilizam a reprodução de reconhecimentos e usam juízos naturalizados para manter ou gerar a legitimação de obras musicais. Assim como as interdições e os procedimentos de exclusão do discurso, apresentados e discutidos por Michel Foucault em *A Ordem do Discurso*, as sanções simbólicas de Bourdieu, se tratando do discurso expresso pela crítica jornalística, consistem em ferramentas que dentro do campo artístico, no setor orientado pela indústria cultural, possuem a função de calar vozes que contestem a ordem estabelecida das relações comerciais favoráveis e de autorizar vozes que estão de acordo com esta ordem. A sanção simbólica é o outro lado da interdição dos discursos, ambas trabalham de forma conjunta. A primeira sanciona algo que se destaca justamente pelo fato de não ter sido interditado, e complementarmente, a interdição atinge aquilo que não pode ser sancionado simbolicamente. O conceito de sanção simbólica e a noção de interdição apresentados pelos autores retratam a existência não somente teórica, mas real e presente nos tempos atuais, de instituições que possuem em suas próprias estruturas (como a crítica jornalística), forças que visam eliminar a existência de manifestações discursivas que se opõem à elas e que põem em risco a legitimidade arbitrária dos bens culturais cuja reprodução e circulação garantem a manutenção de uma ordem sócio-

econômica conveniente. A hierarquia mantida pelo processo de legitimação da ordem social vigente, se apresenta como uma pirâmide (principalmente econômica mas, sobretudo, simbólica) onde os que ocupam um lugar privilegiado mantêm sua posição através da reprodução do discurso predominante.

A sanção simbólica no âmbito do jornalismo pode ser considerada como aquilo que ocorre tanto em um nível social, quanto em um nível temporal, histórico. Por parte de um repórter, por exemplo, existem importantes determinações que conduzem o sentido de seu texto para que haja uma empatia deste com os seus leitores. Determinações que não estão somente ligadas à visão que relega aos profissionais da imprensa o único objetivo de agradar o assinante e o público que compra as edições dos jornais. Não que não possam existir esses casos, mas o que se torna relevante aqui, com a noção de sanção simbólica na prática do jornalismo, e mais precisamente na da crítica jornalística, é a afirmação de que as matérias publicadas em jornais respeitam uma forma. Esta, não se restringe somente à forma física dos textos impressos nas folhas, mas significa também o enquadramento técnico àquilo que Robert Darnton chama de “repertório tradicional dos gêneros”. Exatamente pelo fato de o autor afirmar que elaborar matérias “era como fazer biscoitos com uma velha forminha de bolachas” é que podemos concluir que o que ele chama de “velha forminha”, e por ser velha principalmente, são essas determinações históricas, constituídas dentro campo profissional do jornalismo (2010, p 102). A afirmação do autor de que “a mão morta do passado, portanto, modela sua percepção do presente”, representa o conhecimento que os próprios profissionais do ramo têm de que é preciso, de forma bem honesta, na elaboração de uma matéria, “se adequar a categorias herdadas de seus predecessores.” (p. 103).

Com o objetivo de combater a subestimação dos “determinantes culturais profundos” da produção das matérias (subestimação que parte de muitos historiadores do jornalismo), Darnton afirma que a prática jornalística só funciona se forem respeitadas essas categorias preestabelecidas, mas admite também que “a redação de notícias é fortemente influenciada por estereótipos e concepções prévias sobre o que deve ser a matéria.” (p. 103). O sucesso na relação jornal-leitor ocorre principalmente quando a matéria elaborada pelo repórter, a partir de uma “percepção treinada” que identifica e utiliza de forma correta os moldes e fôrmas, consegue despertar tanto nos leitores quanto nos editores uma “reação convencional”, ou seja, uma reação inserida nos paradigmas sociais consagrados e nos paradigmas próprios da profissão. Darnton

revela que o repórter pode até fugir, nas etapas iniciais do texto, deste conjunto de regras com o objetivo de gerar um certo “desconforto”, porém, esta sensação só é permitida se for suscitada com o objetivo de que ocorra depois uma satisfação, por parte de quem lê. Essa satisfação, aliada ao entendimento da conclusão da matéria, está ligada intimamente ao prazer que o leitor tem ao perceber que não foi levada às últimas conseqüências a quebra de paradigmas proposta levemente no início da história contada pela matéria, e que a forma tradicional esteve, por final, presente. Darnton afirma que na redação de um jornal, a comprovação desta comunhão entre leitor e formas estabelecidas é representada por uma afirmação imaginária expressa por ele, o “Está certo.”, que dá a idéia de concordância. O sucesso desta relação, afirma também o autor, ocorre quando o redator não se afasta do “repertório conceitual que partilha com seu público e das técnicas de prepará-lo, que aprendeu com seus predecessores.” (p. 104). Ora, esta idéia do “está certo”, expressão que simboliza a comunhão entre leitor e jornal, bem como a aprovação por parte do primeiro, pode ser relacionada no âmbito da crítica musical com a relação de satisfação entre o juízo de gosto do leitor e do crítico. Essa aprovação tem relações com a noção de coincidência discutida anteriormente e é explicada, também, pela “correspondência entre a estrutura social dos espaços de produção e as estruturas mentais que autores, críticos e consumidores aplicam aos produtos (...)” (Bourdieu, Regras da Arte, p. 187). Contudo, as sanções simbólicas na crítica musical são também sanções culturais que submetem igualmente críticos e leitores.

Uma via de mão dupla

É possível perceber que existe também uma espécie de “circulo vicioso” (para usar uma expressão mais comum), ou seja, assim como os críticos jornalistas, que recebem o peso das sanções simbólicas e interdições em seus discursos escritos, os leitores das críticas são também sancionados simbolicamente. Isso se deve em função de que os leitores são indivíduos sociais que expressam discursos falados. Eles também, muitas vezes, materializam tais discursos a partir do “livre” acesso às novas formas de publicação, que ocorre graças à sites da internet como Facebook, Orkut, Twitter, LinkedIn e outros. Se esta sanção ou mesmo interdição estiverem ligadas à uma rede de outras manifestações e interdições discursivas, que integram os hábitos de uma coletividade, o controle pode de fato estar na direção jornal-leitor, onde o primeiro

colabora (graças à sua própria condição de mídia de massa) para a constituição, via sanção/interdição, do juízo que o leitor possui e expressa. De forma mais simples, o crítico que se inseriu no discurso predominante em busca do poder que tal posição lhe oferece, e que teve sancionadas em seu texto opiniões estéticas ou fórmulas discursivas reconhecidas e aprovadas pelo “grande número”, pode colaborar para a imposição deste discurso nas mentes de novos leitores/consumidores. Essa noção de que existe uma “via de mão dupla” na relação jornal–leitor, resulta na formulação de um pensamento mais equilibrado se tratando da questão da “influência” ou da “manipulação”. Equilibrado no sentido de que é preciso considerar tanto as imposições que o público (e o lucro que este garante) exerce sobre a feitura de uma matéria ou de fato de toda uma linguagem de um caderno, como também as imposições que partem das redações e das salas de reuniões com portas fechadas que decidem o que deve ser inculcado nas mentes da população para que se mantenha a ordem estabelecida. Ordem que é tão conveniente para aqueles que lidam com o grande capital.

Um autor que apresenta uma linha de pensamento um tanto diferente da concepção de autores como Pierre Bourdieu, é o Holandês Teun Van A. Dijk. Este, em seu livro *Discurso e Poder* possui uma concepção que enxerga a relação jornal–leitor/público menos como uma troca mútua de imposições e enquadramentos e mais como uma relação onde o primeiro fator exerce uma grande opressão sobre o segundo. Segundo os estudos desse autor o público leitor se permite sofrer, de forma passiva, uma espécie de lavagem cerebral. Van Dijk procede suas pesquisas e conclusões baseado na linha dos Estudos Críticos do Discurso e assume o caráter normativo desta “escola” afirmando que existem quatro pontos que devem servir de orientação para uma conduta “crítica” por parte do pesquisador dos ECD. Antes, revela o autor, que “estudar questões ou problemas sociais é uma tarefa normal das ciências sociais, mas esses estudos tradicionais não são inerentemente ‘críticos’.” (Van Dijk, p. 15). Com isso, ele dá início a uma análise sobre o discurso em nossa sociedade que tem como base a crítica aos poderes ou ao “abuso de poder”. Esse abuso é realizado pelos instrumentos de comunicação de massa onde os poderosos e as elites são diretamente favorecidos. Os quatro pontos normativos para o pesquisador que busca seguir tais concepções são:

1_“Relações de dominação são estudadas principalmente da perspectiva do grupo dominado e do seu interesse.”

2_“As experiências dos (membros de) grupos dominados são também usadas como evidências para avaliar o discurso dominante.”

3_ “Pode ser mostrado que as ações discursivas do grupo dominante são ilegítimas.”

4_“Podem ser formuladas alternativas viáveis aos discursos dominantes que são compatíveis com os interesses dos grupos dominados.”(2008, p. 15)

Van Dijk defende uma linha de pensamento que vê as classes dominadas da sociedade como grupos que sofrem um controle constante que parte da elite que possui o monopólio do poder. O autor afirma também que o discurso é um importante instrumento de reprodução do poder e muitas vezes daquilo que ele destaca como sendo pior: a reprodução do “abuso de poder” (p. 27).

O controle se aplica não só ao discurso como prática social, mas também às mentes daqueles que estão sendo controlados, isto é, aos seus conhecimentos, opiniões, atitudes, ideologias, como também às outras representações pessoais ou sociais. Em geral, o controle da mente é indireto, uma intencional, mas apenas possível ou provável consequência do discurso. E uma vez que as ações de pessoas são controladas por suas mentes (conhecimento, atitudes, ideologias, normas, valores), o controle da mente também significa controle indireto da ação. (2008, p. 18)

Com essa postura metodológica, Van Dijk se difere de autores como Pierre Bourdieu ou Michel Foucault que crêem em noções e concepções menos “conspiratórias” e explicam o poder e a dominação como uma relação que para se manter viva depende da cumplicidade dos dominados, isto é, as relações de poder e dominação estão enraizadas nos inconscientes dos “sujeitos sociais” e não são eliminadas com a simples tomada de consciência. Essa dificuldade de superação ocorre graças à naturalização que este estado de dominação recebe de instituições legitimadoras como a escola, a família e a Igreja, segundo os dois últimos. No caso da cultura, por exemplo, a tomada de consciência crítica, por parte de indivíduos da classe oprimida e dominada, não é o suficiente para desconstruir tal dominação, pois há esquemas de percepção, esquemas lingüísticos e intelectuais que são inculcados nos indivíduos por instituições oficiais, fazendo com que estes esquemas sejam percebidos como naturais e legítimos. A concepção de sociólogos como Pierre Bourdieu é mais profunda, de certa forma, do que a concepção da imposição unilateral que relega aos

membros das classes sociais dominadas econômica e socialmente, a função de receptores passivos de ordens que determinam suas ações e pensamentos, ou seja, aquilo que Van Dijk chama de “controle das mentes”. Bourdieu afirma que “Os esquemas lingüísticos e intelectuais determinam muito mais o que os indivíduos apreendem como digno de ser pensado e o que pensam a respeito, pois atuam fora do alcance das tomadas de consciência crítica” (A Economia das Trocas Simbólicas, 2009, p. 213). Longe de uma postura pessimista em relação às relações de dominação e opressão que dão lugar privilegiado às elites econômicas, a concepção de Bourdieu, defende que os esquemas de avaliação e de percepção do que é digno de ser bem apreciado, se tratando de literatura ou arte, são inculcados por entidades como a escola, que produz o compartilhamento dessas estruturas mentais entre os indivíduos de diferentes classes sociais. A grande crítica de Bourdieu ao sistema escolar é que esses esquemas de pensamento, de avaliação e de ajuizamento do que é legítimo em termos artísticos e culturais, estão em sintonia com os hábitos e os bens culturais compartilhados pelos indivíduos das classes dominantes. Isso explica, por exemplo, na concepção do sociólogo, porque membros das classes dominantes são mais bem sucedidos em todo o aparato escolar, justamente porque a escola contribui de forma extremamente eficaz para a reprodução do estado de dominação que há fora dela, na sociedade adulta. A escola, segundo autores como Pierre Bourdieu e Michel Foucault, reproduz e inculca nas mentes, ou seja, faz com que as mentes não percebam tal inculcação e a vejam como um “ensinamento” de algo natural e legítimo, as hierarquias sociais e os esquemas de pensamento que mantêm tais hierarquias tanto no âmbito cultural quanto no âmbito econômico.

Ao se pensar a prática da crítica musical jornalística, a diferença entre as concepções de Bourdieu e Van Dijk se reflete de tal maneira: de acordo com Van Dijk poderíamos concluir que os textos de crítica musical que exaltam determinadas obras recém lançadas, vão induzir os leitores a terem um juízo bastante semelhante ao do crítico ao ouvirem o álbum ou a música criticada. Essa indução estaria próxima ao que o autor chama de “controle indireto das ações” através do “controle das mentes”. O juízo do crítico que avalia de forma positiva uma obra musical e a coloca em uma posição de destaque em meio a outras, seria então um discurso que visaria a publicidade do artista e a alta vendagem de seu álbum, de forma que o retorno financeiro dos investimentos (da gravadora) fosse atingido e o lucro também fosse garantido. Principalmente, a crítica positiva a gêneros mais “elitizados” como o jazz ou a música erudita, os lançamentos

das “novas revelações” do jazz americano, bem como os novos “gênios” instrumentistas, estariam dentro desse conjunto de obras que são impostos às classes dominadas como dignas de apreciação. Com a observação dos cadernos de cultura acumulados na pesquisa, é possível perceber que essas práticas “elitizadas” são as que mais recebem atenção. As “novas revelações” do jazz, por exemplo, recebem constantemente o maior (e melhor) espaço físico do caderno, e se encontram mais nas capas. Se tratando dos juízos e das cotações atribuídas a essas figuras, dificilmente um crítico avalia negativamente um artista que tenha surgido recentemente e que se insere no Jazz. Ao se analisar as críticas musicais semanais, têm-se a impressão de que alguns artistas “nascem” com boas cotações e avaliações positivas. Quanto maior a publicidade em torno do artista (principalmente os americanos), mais baixas são as chances de avaliações negativas por parte dos críticos. Porém isso não ocorre frequentemente com todos os gêneros musicais. A pré-determinação da qualidade do artista recém surgido no campo musical é própria para aqueles que se inserem em gêneros como o jazz contemporâneo ou a música chamada “clássica”, como os intérpretes considerados “novos gênios”. Gêneros como o pagode, o Hip Hop americano, grupos eletrônicos, grupos mais “teens”, bem como cantores de Axé que tiveram sua fama perdida, mesmo com grande apoio publicitário, não estão blindados, *a priori*, para as más avaliações da crítica, graças aos rótulos a que se associaram. O gênero musical, ou o “estilo”, como se chama correntemente, na prática da crítica musical jornalística, é um grande fator de determinação para inibir ou gerar críticas negativas.

Voltando para a concepção de Van Dijk essas publicações presentes nos cadernos de cultura dos grandes jornais, representariam possivelmente, o “abuso da linguagem” e, de fato, o *abuso de poder comunicativo* que possuem veículos de comunicação como O Globo, ou a Folha de São Paulo, e outros (p. 28). Este abuso estaria a favor dos grandes produtores e das grandes gravadoras que visam o lucro financeiro e tem como ferramenta para essa meta o discurso público jornalístico. Já sob o olhar das concepções de Pierre Bourdieu, entenderíamos essa prática da crítica musical dos grandes jornais - onde ganham grande destaque e valorização simbólica a música mais próxima das classes dominantes e das elites como a música clássica, o “novo” jazz, o Rock europeu, o British Pop, o “novo” Soul americano, dentre outros gêneros – como simplesmente a legitimação cultural de um *ethos* de classe, isto é, a legitimação de uma ética, de um estilo de vida e uma visão de mundo das classes superiores. Esse *ethos*, segundo a ponto de vista do autor, está predisposto a ser

reconhecido e almejado (tanto pela classe que o compartilha com mais proximidade, quanto pelas classes que não têm acesso a ele) como algo culturalmente legítimo e digno de aprovação. Neste caso, tanto o crítico, quanto seus leitores estão fadados a aprovarem determinados gêneros musicais ou a condenarem outros, de acordo com os esquemas de percepção e avaliação que foram inculcados em suas mentes e que estão enraizados em estado não consciente, graças ao processo a que estes agentes (leitores e também críticos-jornalistas) foram igualmente submetidos no sistema de ensino. O amplo compartilhamento da aprovação de gêneros musicais dominantes é construído pelos programas escolares e por todo o processo de aprendizado social a que estão sujeitos os indivíduos. Mesmo quando não aprovam diretamente uma obra musical considerada de um gênero comum às classes superiores, os membros das classes dominadas reconhecem a legitimidade e o valor dessas obras ao atribuírem a culpa por não as terem “compreendido” a si próprios, como bem revela o autor:

Embora possa ser inteiramente desmentido pela prática, o reconhecimento das obras e do consumo legítimo acaba sempre por exprimir-se de algum modo (...) seja sob a forma de uma simples profissão de fé (‘gosto bastante’), seja através de uma declaração de boa vontade (‘gostaria de conhecer’) ou de uma declaração de indiferença (‘isto não me interessa’). Esta última modalidade (a despeito das aparências) não deve ser confundida com uma recusa terminante, estando quase sempre tingida pelo sentimento de que a falta de interesse não se encontra no objeto, mas no sujeito. (2009, p. 133)

Tipos de sanções simbólicas na prática dos críticos musicais:

1 _A reprodução do reconhecimento

Uma das principais sanções simbólicas, também discutida em outra seção deste trabalho, pode ser chamada de *reprodução de reconhecimento*. As críticas que têm como objetivo avaliar um álbum de um artista consagrado e reconhecido como Raul Seixas ou Gilberto Gil, por exemplo (dois artistas que serviram de base para análises feitas anteriormente), apresentam textos onde o crítico parece não perceber a redundância que é promover em demasia um reconhecimento que já é amplamente compartilhado na sociedade. O texto do crítico tende a estar em sintonia com o gosto comum a partir do momento em que ele decide elaborar uma crítica onde o álbum lançado (ou relançado) é menos objeto de julgamentos técnicos ou estéticos e mais uma exaltação da própria figura do artista. O texto de uma crítica, publicado na seção de

lançamentos, que tem como objetivo aparente a divulgação (não em um mau sentido) de um bem cultural que acabou de chegar ao mercado e que está acessível ao público consumidor, pode estar repleto de elogios e de clichês celebratórios, nos quais o alvo principal é a própria carreira do artista. Trata-se de uma espécie de lógica circular: o conhecimento da trajetória amplamente consagrada e respeitada de um determinado artista é aquilo que mais colabora para que o crítico fale mais a respeito desta mesma trajetória e menos do lançamento em questão. Na verdade, nestes casos, a trajetória do artista amplamente reconhecido pode ser o que mais colabora para a venda dos trabalhos mais recentes e pode ser uma ótima ferramenta para as estratégias de produção e para os mecanismos de publicidade e de divulgação. Sabendo da eficácia deste mecanismo, o crítico recebe a aprovação do jornal quando escreve um texto que terá grandes chances de ser aprovado tanto pelo campo artístico quanto pela sociedade. Isto ocorre graças ao fato de que os leitores das críticas praticam as mesmas sanções em níveis menores, mas proporcionalmente equivalentes. As sanções ordinárias estão constantemente em seus discursos e em suas reflexões mais íntimas, já que, como foi visto anteriormente, existe uma “correspondência entre a estrutura social dos espaços de produção e as estruturas mentais que autores, críticos e consumidores aplicam aos produtos (...)” (As Regras da Arte, p. 187).

2_ A sanção da rebeldia amplamente reconhecida e dos descendentes privilegiados.

A imagem de rebeldia de certos artistas considerados pelo campo musical como sendo contraventores pode ser o produto de estratégias que buscam neutralizar forças rebeldes mais autênticas, principalmente as forças adolescentes de rebeldia, para que estas não sejam verdadeiras ameaças aos interesses de reprodução dos artistas consagrados e do lucro financeiro que eles proporcionam. Esta idéia dos “Top 10” ou “Top 5” dos mais vendidos ou dos mais votados pela internet, não deve desviar a atenção para uma análise que possa concluir que existem artistas e bandas que estão estacionados em “paradas” de Top 10 permanentes. O fato de haver uma variação muito grande no “ranking” dos artistas mais ouvidos da semana ou do mês, não exclui a possibilidade de haver uma estagnação muito grande em um “ranking” mais distinto: aquele que é ocupado por artistas durante um período de tempo mais extenso. Enquanto se observam artistas que ocupam os primeiros lugares das listas semanais passarem progressivamente às últimas posições e em seguida desaparecerem, é preciso perceber,

paralelamente, que grandes nomes da música parecem estar sempre bem cotados pelos cadernos de cultura dos jornais, de forma praticamente vitalícia. É sabido que este é um processo que já ocorre há algumas décadas e que muitos dos artistas super-reconhecidos que estão hoje no altar da consagração passaram também pelos “rankings” mais rápidos de sucessos no início de suas carreiras, como é o exemplo da banda Los Hermanos. Ela teve um único grande sucesso em todo o Brasil, a canção “Anna Julia”, e hoje tem o nome sustentado por um prestígio aparentemente inabalável. É mais que sabido também que artistas que se tornam líderes dos topos, ou dos “tops” de sucesso por meses, com mais de uma música “na boca do povo”, podem não chegar necessariamente ao nível de consagração de artistas como os integrantes do Los Hermanos e de cantores como Marisa Monte, Chico Buarque, Caetano Veloso, dentre outros. Estes artistas parecem fazer parte, hoje, de um ranking de artistas mais celebrados independentemente de aparecem ou não nos rankings semanais ou mensais. Por isso, os rankings semanais onde há grande variação de posições (colocações), não devem desviar a atenção para o fato de que existem rankings permanentes, vitalícios, constantes e quase intransponíveis, de artistas canonizados. Rankings que possuem proporções temporais enormes em relação às variações estilísticas ou posicionamento estético de seus integrantes. Um ranking que por não ser materializado em jornais ou em programas de TV, se mostra invisível, tornando difícil determinar exatamente todos os artistas que o integram, mas que mostra facilmente aqueles que ocupam as primeiras cinco ou dez posições. Os integrantes desse “Top 10” vitalício podem manter suas privilegiadas posições graças a mecanismos como a reprodução de reconhecimento, como pode ser visto em outra seção deste trabalho. Outros mecanismos são determinantes para a manutenção dessas superposições e, apesar de ser bastante complexo apontá-los, é possível em princípio, observar que questões de gosto ou de “qualidade musical” não são os únicos fatores determinantes para a manutenção dessa “listagem” de músicos canonizados. Embora sejam vistos como fatores explicativos, os atributos musicais e “estéticos” não podem ser encarados unicamente como aquilo que justifica a posição privilegiada de certos artistas canonizados, já que esta seria uma legitimação muito conveniente para aqueles que ocupam essas posições, como também para seus fãs e os profissionais que obtêm lucros simbólicos e econômicos por estarem envolvidos com tais nomes.

Contudo, o que é proposto aqui, é uma reflexão em torno dos artistas “rebeldes” que demonstram uma carga de revolta contra outros artistas do campo que ocupam lugar

privilegiado. Esse privilégio é mantido graças a uma consagração que vem sendo reproduzida por anos ou mesmo décadas. Por mais que artistas com uma imagem rebelde ocupem posições de destaque na ponta dos Top's semanais, seria muito decepcionante contar com a possibilidade de esta posição de destaque nos Top's momentâneos substituir a posição que alguns super-artistas ocupam nos Top's vitalícios. Mesmo que tentem atacar a ordem estabelecida, e consequentemente os artistas e músicos que a representam (que muitas vezes dizem respeito a gerações anteriores, já que compositores e intérpretes possuem também a capacidade de representar uma época e seus valores culturais), os artistas-rebeldes do momento não conseguem desestabilizar completamente a estrutura do poder que os coloca inferiores aos grandes nomes de um passado recente. É provavelmente por isso que uma importante via atual de sucesso seja a descendência artística. Muitos dos novos artistas de sucesso, aqueles que surgiram a partir dos anos 2000, são descendentes de outros artistas que foram consagrados em épocas anteriores. Muito do valor que é atribuído a eles está ligado à idéia da qualidade artística geneticamente transmitida e consequentemente, esta idéia passa a ser um fator legitimador do sucesso. Ela faz ver o sucesso como algo que pode ser transmitido geneticamente, estando atrelada a isso a qualidade musical. Por isso o surgimento de artistas como Preta Gil, Maria Rita, Mart'nália, Jair Oliveira, Moreno Veloso, Vanessa Camargo, Davi Moraes, dentre muitos outros, pode ter como forte fator de legitimação a idéia de que a qualidade e o sucesso dos grandes nomes do passado, que pertencem ao Top 10 vitalício, só poderão ser continuados ou mesmo substituídos (mas no sentido de continuação) por seus filhos, em uma espécie de *monarquia artística*. Mesmo os artistas que não são biologicamente descendentes daqueles que ocupam as super-posições das "paradas vitalícias" podem ser sancionados pelo mercado, pela crítica musical e pelo público se se colocarem dentro de uma postura que passa a impressão de descendência criativa, isto é, de que herdaram tais qualidades graças a uma afiliação artística e não biológica. É o caso de Marcelo Camello, que não possui laços sanguíneos com Chico Buarque mas é visto pelo campo musical como seguidor do seu modo de criar poesias e estruturas harmônicas. Com isso, uma importante sanção simbólica da crítica musical, isto é, aquilo que é autorizado a ser bem avaliado nos cadernos de cultura e que é bem visto pelo público são as ligações que novos artistas demonstram manter com os ícones da música. Estes são os que antigamente fizeram parte dos Top's 10 de sucesso momentâneo e que foram elevados para o patamar dos cânones que ocupam o Top permanente. Deve-se ter mente, contudo,

que o discurso de aprovação (vindo de qualquer agente social) referente a uma obra artística simbolicamente sancionada pelo público e pela crítica pode proporcionar ao falante uma posição privilegiada que o faz receber lucros simbólicos como recompensa para sua inserção em tal discurso. Esse seria mais um caso, dentro do pensamento Foucaultiano, em que o discurso é “objeto de desejo”.

Paradoxalmente, a crítica musical pode contribuir para a crença nesse poder genético, dos filhos e descendentes simbólicos dos grandes nomes do Top 10 vitalício e ao mesmo tempo estimular uma rebeldia, uma contravenção que parte de novos artistas que visam mudar a ordem das coisas, mas que estão presos à mesma estrutura mercadológica que faz com que os artistas canônicos estejam protegidos de verdadeiras “heresias” contra o seu poder simbólico. Por um lado, a estrutura mercadológica faz ascender artistas-rebeldes momentâneos, e por outro, promove a manutenção do pódio em que os grandes nomes da música estão situados confortavelmente, justamente pelo fato de esses rebeldes serem apenas momentâneos, e assim, inofensivos à estrutura. Graças à escolha, ou mesmo à construção, de artistas rebeldes por parte da indústria cultural, é que a manutenção dos grandes nomes ocorre, se pensarmos que sob a vigilância desta indústria a rebeldia é controlada e medida para que não haja ameaça de fato. Uma prova desta contravenção artificial são os encontros musicais que esporadicamente ocorrem sob o aval das gravadoras como, por exemplo, a apresentação da banda Fresno com a dupla Chitãozinho e Xororó transmitida pelo VMB da MTV ou a junção do guitarrista do Sepultura Andréas Kisser com a dupla Sandy e Junior. É por isso também que o ataque de Marcelo D2 a Caetano Veloso não causou nenhum abalo a posição deste último. Certamente não houve preocupação por parte dos profissionais envolvidos com a figura de Caetano, com a agressão feita por D2. Mas não só a heresia deste, que ocupa uma boa posição no Top 10 atual, se mostra inofensiva, como a ortodoxia do outro (que já foi herege em um outro contexto) está protegida. A posição desse último está mantida graças ao fato de ele pertencer à listagem intransponível e inabalável do “TOP” vitalício.

Esse aspecto inofensivo de algumas figuras do campo artístico que são vistas como rebeldes, e que dá suporte, contraditoriamente, a estrutura mercadológica que se beneficia com a canonização dos grandes nomes da música, é algo que não está presente somente no campo musical. Esse mecanismo há também, por exemplo, no campo político, no qual Pierre Bourdieu analisa. Sendo mantidas, proporcionalmente, as mesmas relações entre ortodoxia e rebeldia. O autor não fala diretamente do campo

musical, mas a partir do foco que dá a campos como o político e o religioso, é possível transpor tais noções para outras áreas onde há também uma economia de trocas simbólicas. O autor afirma que “a concorrência entre partidos políticos ou sindicatos, falsamente opostos, tende a exercer um efeito análogo de *desvio* da energia revolucionária.” (2008, p. 166). O desvio a que se refere o autor, no campo da música, é aquele mesmo que faz com que as gravadoras e outros setores da indústria cultural invistam na fabricação de bandas e cantores “rebeldes” como forma de controle da rebeldia que é verdadeiramente herética e que está presente em estado potencial no público consumidor e nas bandas de caráter mais independente. Ocupando o lugar que seriam de artistas rebeldes por direito, com artistas inofensivamente rebeldes, a indústria se mantém monopolizadora de toda e qualquer expressão musical, seja rebelde ou ortodoxa.

O princípio do *desvio* que há no campo político é análogo ao desvio das verdadeiras energias revolucionárias que poriam em perigo a hegemonia de grupos sociais e de seus artistas e críticos representantes, que possuem o “monopólio da legitimidade” no campo artístico musical. Pois com base na constatação de Pierre Bourdieu, a luta, também no âmbito da produção de bens culturais, entre aqueles que visam quebrar a estagnação dos nomes canonizados da música e aqueles que estão do outro lado, buscando a manutenção deste poder estabelecido a partir de uma continuidade genética ou simbólica, só beneficia a ordem das coisas. Essas batalhas só contribuem para manter a “cena” musical onde existem, por um lado, os meros artistas e por outro, os “deuses” imortalizados. Deuses que passam a servir de parâmetro tanto para a tentativa de transgressão como para o reacionarismo artístico e que, sendo na manutenção ou na contestação, são reconhecidos, ainda, como “deuses”. Como afirma o autor sobre o campo religioso, e em seguida sobre todos os campos,

(...) a ortodoxia necessita da heresia porque a oposição entre uma e outra implica o reconhecimento do interesse que está em jogo, reconhecimento desconhecido – isto é, afirmado e, ao mesmo tempo, negado na própria oposição – que exclui a possibilidade de um verdadeiro agnosticismo. (...) Tais pares de posições epistemológicas, antagônicas e complementares, que correspondem a oposições sociais entre adversários cúmplices, são observados em todos os campos. (2008, p. 167)

A super-aparição desses artistas rebeldes e a ostentação feita pela imprensa de seus atributos e qualidades contestadoras, produzem a crença de que o mercado musical é algo tão livre e acessível que é possível existir dentro dele, a oposição e o ataque aos

seus próprios protegidos (os artistas consagrados). A briga entre Marcelo D2 e Caetano Veloso ajuda a produzir a crença de que a indústria fonográfica está aberta para a existência de um conflito entre gerações. Ela leva à idéia da possibilidade de uma luta entre o consagrado, o careta, o intocado e o incriticável em oposição ao inovador-rebelde. Porém, como foi visto anteriormente, o surgimento do artista opositor de forma alguma ameaça o lugar de prestígio do artista consagrado, pelo contrário, faz parte de uma estratégia que faz com que uma oposição amena seja usada como arma de ataque para que não se possa ser encontrada uma forma de oposição verdadeiramente danificadora. Aqueles mesmos que reproduzem a crença que celebra o artista consagrado, enviam ao mercado o artista rebelde (e esta a rebeldia é usada sempre de maneira relativa) sem o objetivo, com isso, de ameaçar o alto valor simbólico dos artistas estabelecidos.

É necessário, para a preservação do poder de quem obtém a autoridade para exercer funções de produção da crença, que o grupo dos rebeldes e seus artistas titulares desconheçam este mecanismo de preservação, e esse desconhecimento é favorecido pelo próprio fato de os rebeldes serem apresentados pelos produtores da crença como rebeldes legítimos (Bourdieu, *A Produção da Crença*, pág. 165). Eles são favorecidos pelo sistema que teme o seu verdadeiro poder de ataque e destruição e este favorecimento e os lucros a ele relacionados é que os incentivam a não agirem de forma verdadeiramente ofensiva. Os rebeldes passam a usufruir de uma posição privilegiada antes mesmo de atacarem os que ocupam uma posição de prestígio equivalente, só que na outra extremidade. Isto significa dizer que aos hereges são dadas posições de prestígio e reconhecimento semelhantes às que ocupam os ortodoxos, e isso ocorre antes mesmo de os primeiros questionarem se é de fato legítima a possibilidade de se ocupar tal posição. Depois de o rebelde ocupar uma posição de poder, que é semelhante à posição de poder do consagrado, isto é, a posição de destaque, fica voltada para ele próprio (o rebelde), a ameaça de hipocrisia, se este resolver contestar a fundo o valor atribuído à posição do artista consagrado e estabelecido. Essa ameaça de hipocrisia é conveniente para a manutenção do sistema e de sua estrutura como um todo. É todo um mecanismo que mantém posições privilegiadas legitimando seus altos valores simbólicos, que são constantemente convertidos em altos valores econômicos, seja produzindo artistas rebeldes ou artistas reacionários.

A orelha de Van Gogh

A parcela relativa ao trabalho da consagração não cessou de crescer à medida que o campo artístico ganhava autonomia e se constituía à imagem social do artista: a vida do artista, a orelha cortada de Van Gogh e o suicídio de Modigliani fazem parte da obra desses pintores, do mesmo modo que suas telas, que lhes ficam devendo uma parcela de seu valor. (2008 p. 169)

Bourdieu insiste na idéia de que o trabalho de consagração é parte constitutiva da obra de arte. A produção da obra não se reduz à produção material do objeto que ganha a assinatura do artista dando a entender, pela própria definição, que ali foi produzido um objeto único, que ninguém mais poderia ter produzido. O autor afirma que “o aparelho de produção não deve ser reduzido ao aspecto que é diretamente responsável pela fabricação do objeto material” (p. 167). Então há por parte da produção da obra, todo um trabalho exterior a fabricação do objeto em si, que seria o trabalho de consagração, em que uma das principais ferramentas seria a ênfase dada às adversidades que o artista teve de superar em sua vida pessoal. Transferindo para o campo da música popular onde há uma espécie de antagonismo ou conflito entre rebeldes-contraventores e artistas consagrados-estabelecidos, a idéia de produzir uma obra que seja a expressão do sofrimento e da superação das adversidades por um determinado artista, pode ser um mecanismo fundamental para a crença nas letras e na poética dos artistas que possuem a imagem de opositores. Seria por esse motivo que no Brasil, parte dos artistas consagrados (antigos compositores) foram exilados políticos ou enfrentaram problemas com a ditadura militar e a censura imposta por ela? A partir da teoria de Bourdieu, pode se considerar que a obra de artistas como Chico Buarque e Caetano Veloso não teriam o mesmo valor simbólico se em suas biografias não tivessem episódios relacionados à perseguição sofrida pela ditadura militar.

Partindo do princípio do uso metafórico de frases como “sem lenço sem documento”, que supostamente possuem significados subliminares, o campo artístico produz a crença de que a letra da canção simboliza algo que não podia ser dito abertamente e que expressa a revolta e a busca pela liberdade. Não se trata de negar a existência de uma metáfora que buscava enfrentar a censura, mas sim de se ter em mente que existe uma imposição de valor arbitrária ou como afirma Bourdieu um “arbitrário da criação de valor” (Bourdieu pág. 162). Uma vez obtida esta “consciência” ou esta visão de que os valores podem existir em função de uma

imposição arbitrária que é reconhecida como autêntica, pode-se superar o que o autor chama de desconhecimento coletivo. Bourdieu coloca que

o poder das palavras não reside nas próprias palavras, mas nas condições que dão poder às palavras criando a crença coletiva, ou seja, o desconhecimento coletivo do arbitrário da criação de valor que se consuma através de determinado uso das palavras. (2008, p. 162).

A Força das palavras que auxiliam na produção da crença e que afirmam que a letra da canção é o retrato da rebeldia e do combate à opressão (palavras estas difundidas por setores como o jornalismo e a crítica musical, ou incorporadas e enraizadas no discurso do senso comum) não está nessas próprias palavras, mas sim na capacidade que o sentido destas palavras teve de se estabelecer como autêntico. Aí constitui a força delas, no desconhecimento coletivo dessa arbitrariedade. A crítica musical, por ser uma forma de materialização dos discursos e das sanções que aprovam o que é simbolicamente valioso, contribuiu certamente para a imposição arbitrária do valor contido nessas palavras.

O gosto comum e o capital cultural

Do ponto de vista acadêmico, o discurso do senso comum não deveria ser visto como inofensivo para a construção dos saberes sobre música. Se tratando de uma arte tão romantizada como a música, as falas do cotidiano sobre ela podem ser consideradas como enunciados que são espécies de *micro-teorias* incontestáveis. Essas falas são extremamente poderosas e determinantes para o pensamento predominante, que pode vazar muitas vezes para o pensamento científico, justamente por ser *objeto de desejo* e de um desejo de poder. É preciso, contudo, estar consciente de que os enunciados proferidos pelo senso comum e materializados principalmente por setores da imprensa, estão ligados aos sentimentos que as pessoas possuem, se tratando da música. O pesquisador, o biógrafo e também o jornalista de linha mais científica, enquanto indivíduos que consomem música e que possuem uma relação emocional forte com esta desde a infância, podem não querer retirar de si próprios as crenças e as vozes que explicam as manifestações musicais com saberes metafísicos. Nestes, se encontram, por exemplo, as amplamente difundidas idéias do “dom”, do “talento”, da transmissão genética das aptidões musicais, dentre outras. O discurso do senso comum pode não ser somente alvo de desejo dos jornalistas ou críticos menos especializados, mas também

ser uma importante ferramenta utilizada pela indústria cultural através da publicidade. Por isso algo que possa parecer irrelevante cientificamente, por girar em torno de saberes mais populares e por partir de indivíduos que reproduzem crenças do senso comum, pode não ser só predominante se tratando do número de aparições, mas também dominante. Essa dominação ocorre devido ao poder que a maioria ou que o “maior número” (expressão que aparece no artigo “Cultura Popular” de Roger Chartier (1992)) é capaz de conferir àqueles que fazem um uso estratégico desses enunciados vindos de indivíduos vistos como sendo menos qualificados para falar sobre “A Música”. Os que fazem um uso estratégico do discurso predominante passam a ser economicamente dominantes, graças aos mecanismos da indústria cultural que giram em torno do lucro das grandes vendagens.

A Crítica dos “Experts”

Um olhar sobre a dissertação *Koellreuter e Crítica de Andrade Muricy*, defendida por Adriana Miana de Faria

Como continuação da discussão sobre o poder que há implícito no discurso que reproduz opiniões e juízos que partem do senso comum, é necessário demonstrar uma diferença histórica envolvendo as duas últimas décadas da primeira metade do século XX e os dias de hoje. A partir da hipótese de que o senso comum possui a crítica jornalística como ferramenta de expressão e que os críticos muitas vezes tem como *objeto de desejo* o discurso que está de acordo com este senso mais amplo, foi essencial para esta pesquisa um olhar voltado para outros tempos em que a situação da crítica jornalística, como observado, tendia menos para a reprodução e a celebração de figuras “míticas” do senso comum e mais para a avaliação técnica e estética de obras musicais eruditas. Mostrou-se extremamente importante uma investigação sobre a linha do tempo em que estivesse clara esta transição que implicou na passagem de uma prática discursiva com fundamentos técnicos musicais, para textos com objetivo de reproduzir reconhecimento e de celebrar figuras consagradas. Por isso, este momento de transição que certamente não se deu por um decreto nem possui seu início em um dia ou ano específico, se mostra importante para a compreensão das mudanças sociais que contribuíram para a consolidação dos discursos celebratórios presentes na crítica sobre música dos jornais.

A pesquisadora mostra a trajetória profissional de um crítico musical que atuou no Jornal do Comércio, na coluna Pelo Mundo da Música, entre os anos de 1937 à 1969 e a relação dos seus textos publicados com a sociedade desta época. Seus estudos mostram também as realizações do crítico que se deram paralelamente à sua função jornalística, bem como a formação intelectual alcançada por ele antes e durante a sua consagração na imprensa. Andrade Muricy foi fundador e diretor da revista modernista Festa, principal órgão do movimento no Rio de Janeiro. Entre 1921 e 1932, assume a cadeira de Geografia Econômica da Escola superior e Comércio. Foi também professor de história da música e estética musical na Universidade do Distrito Federal. Entre os anos de 1952 e 1953 assume a direção do Teatro Municipal, é eleito professor honorário do Conservatório Brasileiro de Música, assumindo em 1942 a cadeira de Estética Musical a convite de Oscar Lorenzo Fernandez, segundo consta nas informações biográficas presentes na dissertação de Adriana Miana.

Na investigação da trajetória intelectual dos críticos de jornais que atuam nos dias de hoje é improvável que se encontre um profissional, dentre eles, que possua posição semelhante à de Andrade Muricy ou o preparo musical e intelectual que este alcançou antes de ocupar a função de crítico. O fato em si de haver um trabalho acadêmico extenso como o de Adriana Miana de Faria traz a questão se seria possível no presente uma pesquisa com essa amplitude sobre um único crítico musical que atua nos jornais. Talvez não haja hoje um profissional deste ramo que possua um renome e um reconhecimento, tanto entre os consumidores quanto entre os profissionais do campo da música, como o que possuiu Andrade Muricy e que pudesse servir de protagonista para uma ampla pesquisa musicológica. A própria existência da dissertação de Adriana Miana é um dos indícios da mudança histórica ocorrida, se for comparado o período atual com os anos que giram em torno da metade do século XX, se tratando do discurso sobre música publicado por jornais.

A posição atingida por Andrade Muricy e seu capital intelectual estão vinculados ao prestígio conquistado por ele e ao crédito que possui suas palavras, pois o crítico se manteve nesta função por mais de trinta anos e seus juízos eram validados por sua erudição em torno da música e das matérias que à ela estão relacionadas. Nos tempos atuais, a trajetória dos críticos de jornais que publicam textos nos cadernos de cultura que circulam semanalmente no Rio e em São Paulo não é conhecida pelo público consumidor ou pelos músicos profissionais. É possível que uma discussão, sobre a importância ou não de uma formação musical e intelectual para se criticar obras

musicais, aconteça com pouca frequência. Esta diferença histórica - percebida diante da própria existência de um trabalho acadêmico sobre o crítico Andrade Muricy - que se revela entre a crítica musical jornalística das décadas de 40 e 50 e a crítica jornalística de hoje, pode ser relacionada a dois pontos importantes de reflexão que são: primeiro, o fato de as avaliações escritas pelos críticos de hoje apresentarem um caráter muito mais aparente de juízo estético, ou seja, de juízo de gosto. Daí viria esta menor importância da trajetória e da formação musical destes profissionais para determinar os julgamentos sobre canções, discos, shows, concertos, etc. Pois estes juízos mais estéticos são acreditados como sendo mais livres, espontâneos, puros e *desinteressados*. O segundo ponto seria o que de certa forma responde as perguntas: o que faz com que estes juízos estéticos dos críticos de hoje sejam levados em consideração? E ainda: o que faz com que o juízo do crítico seja o que tem a amplificação⁵ proporcionada pelo jornal, e não seja, por exemplo, os juízos dos leitores, já que não há um conhecimento coletivo sobre a trajetória desses profissionais?

Os críticos que atuam nos cadernos de cultura dos jornais que circulam no presente não apresentam o renome e o reconhecimento que possuía os críticos contemporâneos à Andrade Muricy. Na seção “Música” do Segundo Caderno do jornal O Globo, os nomes dos autores das críticas feitas a lançamentos de discos não aparecem sequer escritos por extenso e completos, estando lá somente suas iniciais como J.P., B.A., etc. O discurso publicado nos jornais e veiculado pela mídia e imprensa, é validado e válido somente pelo fato de estar sendo publicado para um número grande de leitores? É possível afirmar com segurança, portanto, que o nome do crítico perdeu sua relevância, isto é, um caráter mais anônimo pode estar presente na crítica atual, tanto no sentido da aparência dos nomes no espaço físico do jornal quanto do conhecimento que o leitor possui (ou melhor, que o leitor não possui) sobre a biografia dos autores das críticas que lêem. É possível, com isso, uma discussão sobre o fato de o crítico de hoje, que publica suas avaliações nos jornais de grande circulação, assumir uma função de porta voz ou de representante de um senso mais amplamente compartilhado e por isso, sua individualidade, isto é, seu nome e sobrenome, sua trajetória de vida, sua formação musical e intelectual não sejam mais relevantes para este meio profissional. Este senso amplamente compartilhado, que se pode chamar aqui também de senso comum, está

⁵ O cantor e compositor Roberto Frejat, em depoimento sobre sua relação com os críticos, diz que a crítica é “só mais uma opinião”, porém “amplificada”. Segundo o relato do artista no programa Altas Horas da Rede Globo o crítico deve ser responsável e cuidadoso quanto às agressões pessoais direcionadas à artistas, em função desse grande alcance.

associado também a um *ethos* ou a um senso estético que representaria o ponto de vista de um grupo social amplo, heterogêneo e predominante.

A ausência de termos técnicos musicais trazidos dos estudos sobre teoria, harmonia, contraponto, instrumentação, arranjo, percepção musical, nos textos dos críticos que atuam hoje, pode ser um indício de que o discurso que está sendo materializado nos jornais esteja, de fato, partindo do senso comum ou deste senso amplamente compartilhado e não de um grupo especializado. O crítico seria somente a ponta deste grande iceberg. Daí também viria esta espécie de canal no qual o discurso do crítico poderia passar sem maiores constrangimentos ou desconfortos: os juízos de gosto ou os julgamentos "estéticos". A crença na idéia de que "gosto não se discute" reforça esta tendência atual de afastamento do "avaliador" em relação ao conhecimento teórico-musical, ao mesmo tempo em que pode ser uma das "frases de efeito" representativas do presente. Pois com este escudo da estética suas avaliações estariam assim protegidas, podendo ser discordadas mas não contestadas. Diante disto uma questão permanece: A avaliação do crítico é algo que já está implícito no capital cultural do leitor? A idéia de *inversão* do estatuto da crítica se mostra aqui coerente se considerarmos que o leitor, isto é, o consumidor do jornal, não recebe uma informação e sim, vê publicada a materialização de uma informação pré-existente em um senso amplamente compartilhado, no qual seu próprio juízo está inserido.

A "nova cena" da música brasileira

"Quem pensa esta cena?". É o título da matéria de Luiz Fernando Viana publicada no *Segundo Caderno* do *O Globo* no dia 28 de abril de 2011. Na capa do caderno aparecem fotos de 22 rostos da chamada "nova música brasileira", que circunscrevem o seguinte sub-título: "Renovação da música brasileira iniciada nos anos 1990 e hoje madura ainda não foi alvo de uma produção reflexiva." A suposição de que essa crítica dentro da crítica seja direcionada ao ambiente acadêmico e intelectual brasileiro é confirmada pela citação de Frederico Coelho e pelo complemento sobre sua linhagem profissional acadêmica que diz: "historiador, DJ e pesquisador da PUC-RJ". A aparição de tais rostos com seus respectivos nomes em legenda sugere logo de início, principalmente para quem analisa tais matérias há algum tempo com olhar crítico, de fora, uma defesa de tais artistas por parte dos responsáveis pela matéria. A cena musical, segundo a matéria, é composta pelos músicos Rômulo Fróes, Mariana Aydar,

Kassin, Tulipa Ruiz, Jonas Sá, Marcelo Jeneci, Karina Buhr, Marcelo Camelo, Tié, Curumin, Luísa Maita, Moreno Veloso, Domenico Lancellotti, Marcelo Callado, Fernando Catatau, Lucas Santtana, Thalma de Freitas, Mariano Morovatto, Leo Cavalvanti, Pedro Sá, Rodrigo Amarante e Nina Becker. Alguns nomes facilmente reconhecíveis (dentro de certos grupos sociais), outros aparentam ser bastante desconhecidos.

Anteriormente a uma análise do texto do crítico, de outras citações lá presentes, de outras referências e transparências de opiniões, é preciso se perguntar se tal “cena musical” é acreditada ou de fato defendida pelos próprios artistas protagonistas. É preciso, de início, não analisar suas canções e apontar os pontos e aspectos comuns a elas, mas principalmente, é necessário questionar se tais artistas da “cena” se consideram como integrantes de uma tendência, não somente unificada por aspectos musicais, mas também por aspectos ideológicos ou simplesmente poéticos. Esse questionamento é importante para se estabelecer de início uma distinção, ou melhor dizendo, uma separação (pois a distinção está presente aqui também, em um outro sentido mais grave como será visto mais adiante). Essa separação consiste em focalizar (e destacar) em discursos jornalísticos como os que são publicados nos cadernos de cultura e como este que está sendo analisado, aquilo que mais é idealizado, isto é, aquilo que está presente somente no universo discursivo dos críticos e dos que pensam a música popular em mídias de grande alcance como os jornais. Pois tal idealização pode não estar em sintonia com aquilo que é pensado pelos artistas, pelos músicos que trabalham com tais artistas, pelo público que os acompanha mais proximamente ou pelo público que os vê um pouco mais de longe. A divergência entre o que os críticos acreditam ser a realidade das práticas e o que os agentes mais atuantes e determinantes para essas práticas atribuem à elas pode ser um dos principais fatores para o desprestígio atual da crítica jornalística. Em outras palavras, o público e os músicos podem eles próprios ser hoje, os produtores de críticas e análises graças à possibilidade de uma maior liberdade de publicação de discursos em sites como twitter, facebook, blogs, myspace, etc. A crítica jornalística parece não representar mais o monopólio da capacidade crítica e discursiva sobre música. A defasagem entre o discurso do público e o discurso dos críticos coloca estes últimos na mira de uma acusação de idealização da realidade das práticas da música brasileira. Contudo, a arbitrariedade presente no agrupamento de certos artistas em uma “cena musical” específica não é o maior dos pecados de todo o campo discursivo especializado do presente, assim como a

idealização das práticas culturais não é algo específico do universo jornalístico. Toda análise com o objetivo de sistematizar bens e produtores culturais (no sentido sociológico do termo) possui em maior ou menor grau uma tendência para a imaginação e arbitrariedade, pois como afirma Eduardo Viveiros de Castro, a filosofia clássica mesmo, ou a filosofia “real”, “abunda em selvagens imaginários”, isto é, estabelece conceitos sobre uma realidade imaginada nas mentes e nos discursos dos filósofos. Segundo o autor, em contraposição, a antropologia sofre menos com tal problemática, pois ela “faz uma filosofia ‘imaginária’ com selvagens reais” (2002). O que se revela mais importante nessa discussão é a diferenciação inicial entre a realidade das práticas e a realidade imaginada nos discursos sobre tais práticas. Principalmente quando é atribuído a um certo número de artistas que têm suas canções veiculadas em um espaço temporal comum, o nome de “cena” (mesmo não tendo este termo o mesmo grau de integração e síntese que a expressão “movimento musical”).

Voltemos ao sub-título da matéria: “Renovação da música brasileira iniciada nos anos 1990 e hoje madura ainda não foi alvo de uma produção reflexiva.” É possível perceber aqui, que o crítico Luiz Fernando Viana faz muito mais do que simplesmente integrar em uma mesma cena musical os 22 rostos ilustrados na capa do Segundo Caderno. Com o termo “renovação” o crítico liga não somente os artistas citados entre si, mas também os conecta à “safra” (como eles adoram dizer) dos artistas que supostamente integram o que ele chama de “música brasileira” de antes de 1990. Algo faz crer entre os críticos defensores da “nova cena” que estes artistas são sucessores dos nomes antigos. A pergunta mais importante em relação a essa crença é: Por que precisamos de sucessores? Por que necessitamos tanto de substitutos para Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, Elis Regina, Nara Leão, João Gilberto? Antes de perguntarmos se esses novos nomes estão “à altura” dos nomes célebres precisamos nos perguntar por que há a necessidade desse “alcance”, dessa equiparação. O sonho das novas gerações em ser a geração dos anos 60 e 70 pode ser uma das forças propulsoras para tamanha corrida. Mas qualquer resposta agora pode ser apenas uma gota nesse mar de análises sócio-culturais, políticas, econômicas, antropológicas e históricas que tanto necessita o nosso tempo presente e as lutas pela legitimidade cultural entre diferentes classes e grupos sociais que o caracterizam. A música precisa parar de ser vista como um balão mágico voando solto e desprendido do chão da sociedade, da economia, da política, da administração pública, das relações

internacionais, das mudanças de partidos políticos no poder, das relações de dominação entre classes e grupos sociais.

Em princípio, podemos reparar em algo que prova a relação direta da “nova cena” com fatores sócio-culturais, econômicos e políticos. Entre os 22 rostos que circunscrevem a matéria analisada somente 1 é um rosto de uma pessoa negra. Longe de querer entrar no universo do racismo, de suas causas e conseqüências, o que se mostra fundamental em tal observação é o fato de que essa maioria de 21 rostos de pessoas mais próximas da figura do branco (ou da branca) representa uma classe social: a classe média dos grandes centros brasileiros de hoje. A observação da questão racial está diretamente vinculada à questão social. O destaque para o único rosto negro é apenas uma observação da divisão de classes existente e determinante para a idealização dessa “cena”. Estando atrelado a isso a distinção. Mas de que forma e com quais características a distinção está presente nessa realidade? Primeiramente os músicos que integram essa cena e que possuem atributos musicais (e até físicos, pois são geralmente jovens, magros, com barba por fazer e roupas “despretenciosas”) específicos, são considerados “artistas”. Diferentemente dos funkeiros, dos pagodeiros, dos cantores de Axé, que fazem suas barbas diariamente e são talvez mais fortes e corpulentos. Contudo, eles não são simplesmente “artistas e ponto final”. Eles são artistas em oposição a todos os que não são. São distintos, possuem “distintivos”. Pertencem a uma classe que atribui a si o monopólio da capacidade artística, da inventividade, da criatividade e até da genialidade, ou como se diz muito, “da poesia”. Marcelo Camelo, Rodrigo Amarante, Marcelo Jeneci, Leo Cavalcanti, Tulipa Ruiz e Tiê são artistas, mas só o são por que Tati Quebra Barraco, Mulher Melancia, Exaltasamba, Mc Leozinho, não o são. Dentro do discurso que contribui diariamente para a construção da figura dos novos “artistas” estão contidas a *interdição* e a exclusão de certas figuras que não podem integrar o sub-campo artístico habitado pelos “artísticas genuínos” (atribuição feita pela cantora Fernanda Takai ao citado acima Leo Cavalcanti). A construção desse sub-campo dentro do campo artístico representa não uma simples sub-classificação. Este ato de divisão é um ato de distinção que implica na negação de integrantes de outros grupos como sendo “artistas”. E essa atribuição não pode ser simplesmente relativizada, pois ela representa uma exclusão social, uma renegação, um ato de violência simbólica. É necessário salientar que esse sistema de atribuições e exclusões em torno da figura do “artista” e do “não-artista” tem sua gênese no discurso e somente em seguida as práticas sofrem as suas conseqüências. De fato, não há um palco

projetado somente para os “artistas” e outro para os “não-artistas”, por exemplo, como também não há, de forma explícita, a classificação e divisão entre ambos em prateleiras de lojas de CD. Porém um seguimento da crítica jornalística contribui para pôr em prática essa etiquetagem simbólica e invisível. Consequentemente, essa invisibilidade gera uma maior eficácia, pois, como combater um alvo invisível? Como relutar contra a coerção que diz não estar onde está?

A maior questão não é crer ou não se existe o “artista”, mas sim crer ou não se é legítima ou natural a monopolização desta figura, que um grupo específico de pessoas atribui a si. Sendo a descrença mais justa, obviamente. Pois crer firmemente ou mesmo desacreditar hereticamente no “artista” ou no “gênio” é um tanto inútil, pois essas figuras estão em constante reconstrução, estão, ao longo das décadas e séculos, sempre em um processo de redefinição. A crença fiel na figura do “artista” não acompanha a infidelidade e a fugacidade dos diferentes sentidos que escapam a essa nomenclatura. O que aparenta ser mais eterno e constante são as figuras de poder que ao longo da história diferentes grupos remodelam de acordo com suas próprias características. A palavra “artista” continua a mesma, mas seu significado pode ser remodelado de acordo com interesses de manutenção e obtenção de poder social. Pois o compositor de canções de “música brasileira” de hoje, principalmente o da chamada “nova cena” é uma dessas figuras em que o poder atribuído e recebido implica uma exclusão e impõe um não-ser a membros de outros grupos. Impossível não complementar tal afirmativa com a noção de que tal posição gera lucros pessoais e simbólicos e já que a música está, também, ligada por nervos ao “cérebro” sócio-econômico, esses lucros são muitas vezes convertidos em lucros (ou manutenção de lucros) econômicos. Pois como afirma Pierre Bourdieu em *A Produção da Crença*, é justamente negando o interesse econômico que se mantém um lucro econômico baixo porém prolongado, vitalício. O sociólogo Loic Wacquant ao expor em artigo de forma bem concisa e objetiva o conceito de campo de Bourdieu e suas principais contribuições para uma efetiva ciência das artes, busca solucionar os problemas das análises de obras culturais apontando três operações que são indispensáveis. Tais operações estão vinculadas às análises e reflexões propostas nesta seção e devem ser seguidas para futuras e maiores conclusões:

1_ A primeira é localizar o microcosmos artístico (literário, poético, musical, etc) *dentro do “campo de poder”*, isto é, na teia de instituições na qual circulam os poderes econômicos, políticos e culturais que a classe dominante se esforça por reservar para si própria.

Esta operação pode ser traduzida, dentro do que vem sendo argumentado, da seguinte forma: Localizar o grupo formado por esses artistas considerados da “nova cena”, como se deu sua formação, como se dá sua reprodução, seus principais integrantes e suas características sociais, suas redes de contato, e mais, localizar a posição de suas gravadoras, de seus produtores, dos críticos que os defendem e as políticas culturais públicas e privadas que os favorecem, dentro do campo do poder ou da “teia de instituições” no qual se inserem.

2_ O segundo momento da análise de campo consiste em traçar uma *topologia da estrutura interna* do campo artístico, de modo a desvendar a estruturação das relações (de supremacia e subordinação, distância e proximidade, complementaridade e antagonismo) que vigoram, em determinado momento, entre os agentes e as instituições – artistas maiores e menores, escolas e revistas, salões e tertúlias, academias e galerias – competindo pela legitimidade artística.

Esta operação consiste em medir a importância da hierarquia existente entre os agentes que atuam dentro desse grupo da “nova canção brasileira” e qual a determinação da mesma para as principais relações que vão orientar a elaboração dos produtos culturais do grupo. Ela consiste também em traçar um mapa que revele tal hierarquia e os mecanismos próprios de hierarquização, ou seja, que revele os produtores mais respeitados em oposição aos menos, os músicos mais cotados e reconhecidos, as gravadoras mais influentes em oposição às menos e o grau da legitimidade artística e do “talento” de cada um dos nomes e de suas *personas*.

3_ O terceiro e último passo envolve a construção de *trajetórias* sociais dos indivíduos que entram em concorrência no interior do campo, de modo a tornar visível o sistema de disposições socialmente constituído (*habitus*) que guia a sua conduta e as suas representações dentro e fora da esfera artística.

Esta última operação mostra a importância de se investigar as trajetórias pessoais de cada um dos artistas envolvidos no grupo (a matéria nos dá um bom ponto de partida ao dispor seus nomes e fotos em lista). Porém tal operação deve estar distante do aspecto celebratório de algumas investigações biográficas cuja função se reduz a exaltar e a reproduzir um reconhecimento canonizado. Ela deve, principalmente, se aproximar de uma investigação séria em torno da trajetória de vida do artista e das determinações sociais que contribuíram para sua constituição.

Quem ouviu essa cena?

Esta pergunta não está na matéria. Pois ela não é investigativa, amigável. É uma pergunta retórica, crítica, destrutiva. Ela afirma: ninguém ouviu esses artistas. Pode ser parcialmente verdadeira tal afirmação apesar de bem radical. Nela está presente a forte idéia da imposição, do poder indutivo da “indústria cultural”. Nela, também, não está presente uma simples e inofensiva constatação “não há público para tais práticas musicais” e sim um ataque direto e fulminante a uma arbitrariedade gravíssima, a uma tentativa de reconstrução e sabotagem de uma realidade vista como mais verdadeira.

Eis um dos parágrafos iniciais da matéria:

É possível, portanto, ver a nova geração da música feita em São Paulo num só quadro. Mas é praticamente impossível encontrar reflexões sobre esse quadro e as condições que o formaram, ver suas relações com a também intensa produção do Rio, entender o papel dessa cena na história da música brasileira. Embora não tenha começado ontem, mas esteja num momento maduro, a turma que vem revitalizando a canção nacional não encontra, no ambiente acadêmico ou fora dele, quem a trate como tema prioritário de análises.

A expressão “música brasileira” no contexto desta matéria de Luiz Fernando Vianna tem um significado que vai muito além do simples ato de nomear ou classificar as produções e práticas musicais feitas dentro do território brasileiro por artistas nascidos aqui e que escrevem letras na nossa língua oficial. A expressão, dentro desse contexto, tem um caráter exclusivamente distintivo, excludente e preconceituoso. Segundo o crítico, essa turma vem “revitalizando a canção nacional”. Tal afirmativa pode ser considerada arbitrária? Do ponto de vista do grupo social de que fazem parte tais artistas a resposta seria não, pois se trata de um grupo cujos membros são também intelectuais, isto é, músicos que produzem e ao mesmo tempo pensam suas produções bem como a produção de outros músicos dentro e fora de seu grupo. No que consistem tais ofícios paralelos, o de compor e o de pensar a composição? Ou melhor, no que consiste essa possibilidade do “artista” assumir paralelamente a função de criador e de pensador? Consiste na relação íntima entre discurso e prática. Na mútua estruturação e produção de ambos os fatores. O discurso do crítico possui a mesma origem social e cultural do discurso dos músicos integrantes da cena, pois como afirma Pierre Bourdieu em *As Regras da Arte* críticos, público e artistas possuem uma mesma “estrutura mental” que organiza a produção e a percepção dos produtos culturais. Segundo o

sociólogo existe uma "correspondência entre a estrutura social dos espaços de produção e as estruturas mentais que autores, críticos e consumidores aplicam aos produtos." (2010, p. 187). Isto quer dizer que artistas, críticos e o público de um determinado espaço de produção cultural ou de um determinado gênero ou "tendência" tendem a concordar entre si antecipadamente. Os produtos culturais como as canções, por exemplo, tendem a ser aprovados por esses três agentes do campo (compositor, crítico, consumidor) antes mesmo de serem concluídas e publicadas, pois são produzidas com base na estrutura de pensamento, de avaliação e com base na visão de mundo e na visão "estética" que perpassam pelos hábitos dos três agentes. Isto ocorre principalmente (que fique claro) quando a produção e a recepção das obras estão em harmonia, quando não há na relação produtor-obra-receptor qualquer intenção de quebra de paradigmas artísticos. Essa é a concepção sociológica que explica o efeito de "coincidência miraculosa" que há quando público e críticos "se encontram" (como se diz) em um movimento ou cena artística. Mas não existem desaprovações na crítica? Um crítico mesmo sendo integrante do grupo social e ideológico de um artista não pode desaprová-lo? Quando ocorrem desaprovações, estas estão, de forma quase inofensiva, vinculadas a correções estéticas, habilidades de execução instrumental e vocal, variações dos níveis poéticos das letras, mas nunca em torno da ideologia estética de forma geral. As desaprovações de críticos inseridos no próprio movimento se dão em torno de pequenas nuances estéticas se for comparada, por exemplo, com uma desaprovação que estive direcionada a entrada de um Death Metal em um trecho instrumental de algum dos artistas também pertencentes à "cena", estando, neste caso, a permanência do artista no grupo comprometida.

Na matéria do crítico Luiz Fernando Vianna e da "nova música brasileira" como esse pensamento se aplica especificamente? O discurso da necessidade da "renovação da música brasileira" que está presente nas mentes e nas rodas de conversa de músicos, críticos e público que levantam a bandeira de tal "cena" faz com que, automaticamente, suas produções artísticas e musicais saiam com este selo. Falar de toda a produção de um artista atribuindo à esta uma nomenclatura única, generalizante e abrangente como a expressão "música brasileira", quando esta está sendo usada por membros que defendem tal cena, não tem muito a ver com as canções ou álbuns em si. Esta classificação tem a ver mais com os nomes, as *personas* que esses artistas assumem. Quer dizer, a simbolicamente poderosa classificação de "nova música brasileira" atribuída a tais artistas, na verdade, não diz respeito estritamente às características sonoras e estéticas

de suas canções, mas sim aos seus capitais sociais, isto é, à sua rede de contatos pessoais, às suas relações profissionais e às suas posições na hierarquia do “campo do poder”. Tal ato diz respeito também à ética do grupo de que fazem parte, ou seja, às suas idéias sobre como “deve ser” a música brasileira e à própria idéia da necessidade de se instituir uma distinção entre “música brasileira” e outros estilos nem tão brasileiros. O ato de classificar e defender como real a unicidade deste grupo está ligado a fatores irredutíveis às questões puramente musicais ou poéticas. A arbitrariedade do agrupamento em questão está justamente no fato de uma visão de mundo (ou de Brasil) particular, específica de um grupo nos quais os membros habitam as capitais e regiões metropolitanas mais privilegiadas, gerar produtos culturais cujos criadores recebem os lucros do alto poder simbólico que possui a atribuição “música brasileira”.

Um bom exemplo da mútua relação de produção entre discurso sobre o que deve ser a música brasileira e as práticas dos artistas da “cena” (cujos discursos tendem a monopolizar para si a continuidade da “boa” canção) é o parágrafo escrito pelo crítico Luiz Fernando Vianna em que há a citação de um importante membro do considerado grupo. Nessa declaração, o músico Rômulo Fróes assume a postura paralela de pensador do movimento. Dentro da concepção sociológica descrita acima sabe-se que tal discurso do artista está provavelmente em estado potencial nas mentes dos demais integrantes do movimento.

- Existe uma cena que começa no disco do Mulheres Q Dizem Sim (de 1994) e que tem no Los Hermanos a sua maior expressão – situa Rômulo Fróes, decano (39 anos) da nova geração paulista e único ator da cena a escrever frequentemente sobre ela, incluindo artigos sobre os cariocas Nina Becker e Domenico Lancellotti. – Como ninguém escrevia sobre a gente, eu fui escrever.

Ao tratarmos de analisar a atribuição de “renovação da música brasileira” que o crítico dá ao grupo em questão caímos, inevitavelmente, a partir do ponto de vista sociológico de autores como Pierre Bourdieu e Loic Wacquant, na observação de um processo distintivo e excludente. Como foi afirmado acima, certos grupos sociais e certos artistas e “movimentos” que os representam buscam monopolizar aspectos como a criatividade, a autenticidade, a originalidade e a inventividade. É o caso dos praticantes e “pensadores” dessa cena musical que atribuem a si, a partir de discursos e de práticas geradas com base nestes discursos, o monopólio tanto da capacidade de “renovação” quanto da habilidade restrita de produzir a “música brasileira artística” ou da capacidade de “dar continuidade” às práticas musicais que receberam ao longo de

anos a atribuição de "genuína música brasileira artística". O potencial excludente e preconceituoso presente em todo esse cenário social está contido no princípio do ser em oposição ao não-ser. Se um grupo específico, com visão de mundo (e de Brasil) particular atribui a si o monopólio da capacidade de produzir artisticamente a música brasileira, ou de dar "continuidade" a ela, há implicado nesta posição a ação de apontar o dedo para todos os que não são "música brasileira". Ou mesmo de considerar que todos são, porém, apontando alguns como o sendo de forma "errada", "alienada", "deturpada", "não artística". Quem são os considerados "música-não-artística" pelo grupo que reiteradamente busca atribuir a si o monopólio da capacidade poética? O Funk, o Pagode, o Axé, o Sertanejo Universitário, dentre outros. Contudo, pode-se considerar que uma parcela das práticas desses últimos gêneros não foi realmente produzida com uma intenção propriamente artística ou poética - muitos dos produtos culturais de gêneros como o funk, por exemplo, podem estar vinculados a uma intenção de distinção invertida, de afastamento da música "de arte", "fresca" ou "careta". Deveríamos transpor esse raciocínio para o outro lado da oposição: será que os artistas e críticos apoiadores da "renovação da canção nacional" conseguem se perguntar se alguns de seus colegas e suas produções podem *não* ser consideradas artísticas ou poéticas? A desigualdade que há na baixa possibilidade dessa auto-avaliação por parte dos produtores que atribuem a si a capacidade artística e poética em oposição à vasta possibilidade de casos em que esta pergunta pode ser direcionada aos "não-artistas", se dá como consequência da arbitrariedade e da parcialidade contidas na oposição *música brasileira artística X música comercial feita no Brasil* e na oposição entre os valores tidos como essenciais e inerentes a elas. A idéia de oposição, presente nas mentes e nos discursos dos artistas que dizem integrar tal movimento pode ser ilustrada pela frase de Rômulo Fróes no qual o crítico Luiz Fernando Vianna cita em seu texto.

Rômulo mostra que a democratização dos meios de gravação resultou no domínio destes meios por parte dos artistas e, em seguida, na criação de músicas que justificassem tal domínio, pois "antes uma grande canção mal gravada do que uma bobagem de altíssima qualidade sonora".

A frase de Rômulo citada por Luiz Fernando indica uma espécie de teoria da continuidade da "boa" canção nacional. Nesta "teoria" há implícita uma justificativa para tal produtividade que gira em torno da evolução e da democratização, como diz o artista, dos meios tecnológicos de gravação e de pós-produção. Isto quer dizer, segundo tal pensamento, que a democratização da possibilidade de gravação, diferentemente de

tempos passados onde havia um grande muro entre o artista e o ato de gravar, contribuiu para que fosse germinada uma gama de boas obras e bons artistas. Pois, segundo ele, somente uma “grande canção” para fazer jus à tamanha possibilidade de registros musicais de boa qualidade sonora. É possível perceber que Rômulo traz para si e para o grupo que integra a idéia da “grande canção”. Pois segundo esta idéia, a grande canção sobreviveu graças ao acesso mais livre às formas de gravação com alta qualidade. As “bobagens de altíssima qualidade”, certamente, estariam longe das produções desse grupo.

A idéia da continuidade da “grande canção”, direcionada a esse agrupamento de artistas que é tido como real pelos críticos (como mostra a capa do caderno), tem como grande aliada a noção da descendência artista. Junto à idéia de que existe um grupo específico de artistas no Brasil que é capaz de fazer a “grande canção” sobreviver, está a reverência aos descentes dos nomes mais importantes que em outros momentos históricos deram início ou sobrevida a este mesmo gênero de obras musicais. Como pode ser observado em outra seção desse trabalho a descendência e o sobrenome consagrado têm grande determinação sobre a produção de juízos positivos nos discursos dos críticos dos jornais. O sobrenome funciona, neste caso, como uma espécie de atestado incontestável da continuidade da “qualidade” artista, quando esta está relacionada ao nome e sobrenome em questão. Nesta crença podem estar contidas algumas idéias confusas e um tanto incorretas sobre a transmissão genética de habilidades ou “dons”. Sem propor aqui uma passagem pelo vasto mundo da genética ou das recentes descobertas das ciências biológicas, fica evidente dentro dessa reflexão que a descendência e o sobrenome são bastante convenientes para os que querem fazer crer que a continuidade da “grande canção”, de sua qualidade e de suas especificidades artísticas e poéticas, *não* pode ser realizada por “qualquer um”. Esse grupo recebe então um forte fator de legitimação, um tanto impreciso e de fácil aceitação pelo senso comum: a herança genética do dom artístico.

A ostentação do sobrenome assume o papel de um distintivo, um atestado que lembra e reforça a distinção entre os artistas “legítimos” e os não-artistas. Pois é exatamente o que ocorre na seqüência do texto. Luiz Fernando Vianna cita Rômulo Fróes, integrante do grupo dos heróis da continuidade da “grande canção”, que diz que “Caetano (Veloso) [é necessário para ele pôr o sobrenome distintivo entre parênteses, ou seja, em destaque] se aproximou da turma ao montar a banda Cê (em 2006), e aí abriu os olhos de José Miguel (Wisnik).” Aqui há um grande fator de legitimação que se

dá quando existe um ato de aprovação por parte de um grande nome do passado. Caetano “(Veloso)” representa a confirmação inegável e incontestável de que tal grupo deve ser reconhecido como possuindo o monopólio da capacidade de dar continuidade à grande canção, segundo esse pensamento. Mas a crença não se dá de forma tão simples. Existe uma tensão em torno desse discurso. Rômulo afirma mais a frente que sente “falta de um diálogo com a geração surgida nos anos 1960, tida como a última grande canção brasileira.” Rômulo reivindica, em seu discurso, o atestado da continuidade artística aos próprios artistas ícones da grande canção, quer dizer, os artistas já consagrados deveriam reconhecer que a qualidade de suas obras está sendo continuada por este grupo como forma de admitir que o salvamento daquilo que eles deram início está sendo efetuado. Quando o autor do texto Luiz Fernando Vianna, em outro parágrafo revela que

opinião semelhante é a de Domenico [Domenico Lancellotti, um dos 22 rostos presentes na capa do caderno], parceiro e grande amigo do filho mais velho de Caetano, Moreno: - Não tem nenhum outro que continue se arriscando assim.

podemos enxergar melhor o “peso” que o sobrenome possui no discurso sobre a continuidade da qualidade, que dá a membros de um grupo a restrita capacidade de se distinguirem de tantos outros cantores de tantos outros gêneros e estilos musicais no Brasil do presente. Esses cantores ganham o título de “artistas”. Porém tal designação não é fortuita, ela assume uma função de distinguir, e possui uma alta carga de violência simbólica quando faz crer que outros artistas de diferentes estilos estão fora desse nobre circuito que assume para si a predominância e a prevalência restrita da capacidade artística e poética. Os que discursam sobre a nova cena parecem querer dar ao caminho que constroem e que seguem, as formas (legítimas e distintas) que foram dadas à Tropicália, a Bossa Nova, ao Rock Brasil dos anos 80, e parecem acreditar que para existir a continuidade de um caminho basta que haja apenas seus construtores. Os integrantes e idealizadores da nova cena podem ter uma grande decepção quando (e se) perceberem que o público (brasileiro) esperado para traçar o chamado caminho da continuidade da “grande canção brasileira” se dispersou em outros caminhos onde a nostalgia e a busca do “artístico” não são a paisagem predominante.

Uma legitimação multilateral

Segundo Julio Diniz (que como afirma o crítico, é “coordenador do Nelim e interlocutor freqüente de Maria Bethânia”) há um “hiato na produção acadêmica sobre a música brasileira”. Assim como foi possível perceber anteriormente a importância que o sobrenome Veloso possui para a idéia expressa pelo crítico, a menção ao nome de Maria Bethânia também não está presente aqui por acaso. O crítico busca confirmar a sua idéia de continuidade (que não é somente sua, mas do grupo que ele assume a função de porta-voz) fazendo a conexão entre a “nova cena” e pessoas que têm proximidade com os grandes nomes da canção já consagrada. Essa conexão é enfatizada pelas citações que Luiz Fernando transcreve em seu texto como o exemplo da frase de Julio Diniz que inicia um novo parágrafo: “praticamente não há reflexão sobre o que aconteceu nos últimos 20 anos”. As seguintes citações que o autor da matéria Luiz Fernando faz sobre Fred Góes (UFRJ) e Santuza Cambraia Neves (PUC) parecem atenuar um pouco o momento de críticas direcionadas a academia, que giram em torno do fato de esta não demonstrar, segundo o pensamento do crítico, estudos sobre o afloramento de uma nova “grande canção nacional”. Luiz Fernando escreve a seguinte frase de Fred Góes em contraponto aos ataques à conduta acadêmica: “-Você há de convir que a academia é um pouco canônica. Mas, também, é normal que ela olhe coisas mais sistematizadas, para não ficar superficial, presa a modas”. Podemos crer, contudo, que a oposição discurso acadêmico *versus* discurso jornalístico é um tanto idealizada nesses casos. São, na verdade, discursos diferenciados nos quais seus falantes possuem regras, metas e preocupações próprias.

O discurso acadêmico demonstra uma maior tendência ao meta-discurso ou ao meta-pensamento que contribuem para gerar um tipo de texto onde o que é dito é sempre situado em um contexto, em uma rede de ideias e concepções. Quer dizer, no discurso acadêmico há o procedimento constante de referências, que dá ao leitor de uma monografia, dissertação, artigo científico ou tese a noção de que aquilo que está sendo lido e aquele que escreve consegue, de certa forma, se vê de fora. Este “ver-se de fora” significa que o texto acadêmico deve ser situado pelo próprio autor em um tipo específico de texto e de ideias, mesmo tendo estas ideias pretensão à verdade. Diferentemente, (e não opostamente) o discurso jornalístico possui também uma pretensão à verdade, porém, sem uma visão de si, isto é, os críticos e editores, graças à escassez de “referências” a outros autores em seus textos, não contextualizam suas

idéias, dando a noção de que sua opinião sobre os fatos é a única existente. Talvez a idéia mesmo de opinião (ou de “uma opinião”) precise estar longe da mente do crítico, do jornalista e do leitor quando estão envolvidos na prática de leitura ou escrita de uma matéria para que a verdade jornalística se torne eficaz. No texto jornalístico pode haver com muito pouca frequência o discurso sobre o próprio discurso, ou seja, o pensamento sobre o próprio pensamento. Pois as características históricas e fundamentais dos textos acadêmicos bem como as regras mais básicas de produção desses discursos podem fazer com que os acadêmicos busquem sim, se afastar do discurso jornalístico. E não somente do discurso jornalístico, mas também da comum precipitação de “ver” ou “relatar” uma tendência do presente, porque a própria busca por falar sobre tais manifestações atuais, de “entender” as práticas do presente do ponto de vista jornalístico, é a base para conclusões um tanto arbitrárias sobre a realidade. Isso ocorre justamente pelo fato de no ofício dos jornalistas não caber (ou simplesmente não haver tempo para) a coleta de dados sobre o que os praticantes pensam sobre suas práticas e sobre o que os ouvintes pensam sobre tais práticas ou sobre suas próprias práticas de ouvir. O texto acadêmico, diferentemente, é produzido com a contribuição não só do ponto de vista do autor, mas também do ponto de vista de outros autores, dos que pensam de forma semelhante ou divergente e de outros pontos de vista de outros agentes envolvidos nas mesmas práticas. A pretensão à verdade parece se dar de forma muito diferente em ambos os tipos de discurso. Mas talvez esse ato de trazer ao texto acadêmico outros pontos de vista que não somente o do autor/pesquisador não seja comum a todos os tipos de textos acadêmicos. Os estudos mais próximos da antropologia e da sociologia que dão atenção especial ao que Pierre Bourdieu chama de “propriedades subjetivas”, ou seja, “as representações que os agentes sociais possuem das divisões da realidade” (da existência de grupos, suas divisões e fronteiras), tendem a incorporar de forma mais efetiva o ponto de vista daqueles que são objeto de estudo (2008, p. 114). O autor fala também que quanto menos seguros de sua ciência e de seu estatuto estão os cientistas sociais, maior a tendência a tratar as representações do “senso comum” como algo a ser rompido, isto é, a tratá-las como uma oposição, pois descartar a representação da realidade dos agentes que vivem tal realidade é assumir a participação ingênua em uma luta pela melhor capacidade de falar sobre a sociedade. Luta esta que é travada pela academia contra o senso comum e vice-versa. Pois, é justamente essa busca por diferenciação, vinda de um seguimento das produções acadêmicas sobre a música popular preocupado com o ponto de vista dos agentes que atuam em tais práticas, que

parece ir contra os planos dos legitimadores da “nova canção” brasileira. Os idealizadores, os críticos, os pensadores, os músicos e produtores que buscam trazer para a realidade a consagração da “nova cena” como sendo um movimento genuinamente artístico parecem se incomodar com a resistência da academia para contribuir com tal legitimação.

Considerações Finais

O discurso sobre música dá sinais de ocorrência em momentos diversos do cotidiano do cidadão comum. Além, é claro, dos lugares onde suas aparições são oficiais e institucionalizadas como a academia e as escolas de música. A crítica musical jornalística demonstra ser uma rica ferramenta de materialização de discursos. Ela tende a se inserir na classe de discursos do senso comum por dois motivos: primeiro pela ausência, nos textos publicados, de termos e expressões próprios do léxico acadêmico e teórico, e segundo por se considerar o fato de que tais textos devam se manter inteligíveis para os leitores comuns dos jornais de grande tiragem como O Globo, o extinto Jornal do Brasil, O Dia, o Estadão, dentre outros. A consideração do sociólogo Pierre Bourdieu que dá aos discursos sobre obras de arte a capacidade de contribuir para a produção do sentido das mesmas foi determinante principalmente para se quebrar a noção habitual de que a crítica se insere em um momento posterior de análise (estética ou técnica) da obra. A crítica enquanto veículo de discursos que constroem o sentido da obra junto ao compositor e aos demais envolvidos em sua produção deve receber então a importância que lhe cabe. O “falar” sobre música deve receber um olhar central e não apenas periférico ou disperso.

Os textos de crítica musical jornalística do presente apresentam uma forma que não se reduz propriamente a um comentário acessório onde o objeto maior de atenção deva ser a obra criticada. Os críticos demonstram grande criatividade ao utilizarem uma linguagem rica, mesmo esta sendo distante do léxico teórico-musical científico. Como defende o renomado crítico americano Alex Ross da revista *The New Yorker* os profissionais da crítica musical devem fugir da crítica “inexpressiva” onde há somente questões técnicas e juízos frios (2011, p. 11). Parece ser um código estabelecido dentro do ofício dos críticos musicais a utilização de um estilo “floreado” (como afirma Ross) onde o autor do texto demonstra grande inventividade retórica. Tal concepção faz da prática da crítica musical algo que se situa muito além do simples ato de julgar produtos artísticos: ela própria assume a forma de obra. O caráter autoral e literário dos textos demonstra uma concorrência interna entre os críticos, em busca de prestígio e reconhecimento. Tal concorrência, muitas vezes, parece fazer alguns críticos fugirem dos trilhos naqueles casos em que o texto rouba a atenção da obra criticada para si. Ocorre também a possibilidade de desinterpretação dos juízos publicados

principalmente quando os termos não possuem consenso quanto à significação. Esta pesquisa, no início, pretendia estabelecer um breve glossário dos principais adjetivos, com o objetivo de determinar o que tais termos e expressões significavam. Pensava-se em traduzir para a linguagem musical tais adjetivações como forma de identificar a que características sonoras alguns dos termos se referiam. Tal proposta foi enfraquecida a partir do momento em que se constatou que a repetição dos termos utilizados pelos críticos é bastante pequena. Em outras palavras, a escassa reaparição dos adjetivos impossibilitou uma investigação sobre a significação dos mesmos. Em contrapartida se percebeu que a atenção não deve estar no significado dos adjetivos em si, mas sim no uso que é feito deles. A significação de uma expressão que adjetiva depende do contexto da crítica, da obra a que se refere e do valor que se quer dar (ou retirar) à ela. Sem contar o fato de que muitos termos são inventados, verbos são substantivados e substantivos são verbalizados, revelando assim um uso da linguagem muito específico. Muitas adjetivações parecem ter sentido somente no texto da crítica em que se encontram.

Devido à aparição (um tanto esporádica) de termos como “belo”, “belíssimo(a)”, “sublime”, foi necessário uma investigação sobre o que a Teoria Estética diz sobre seus sentidos e usos já que são termos amplamente considerados por filósofos como Kant ou Schopenhauer. A síntese desta concepção estética sobre obras de arte é que tais termos remetem à uma relação de “desinteresse” onde a obra e o receptor se ligam pela fruição ou deleite. Concepção que crê na ausência de interesse, isto é, de envolvimento, para que haja uma comunhão estética pura entre o sujeito e o objeto artístico. Se faz importante aqui uma contextualização histórica e não uma adesão metodológica que aplicaria tais noções às relações entre obras musicais e ouvintes do presente. Porém tal afastamento não impediu de se perceber que tais concepções “românticas” da filosofia do século XVIII e XIX de alguma forma se mantêm vivas em alguns discursos do senso comum. Considerando a crítica musical jornalística como importante lugar de aparições desses discursos tais concepções possuem uma função determinante na hierarquia da qualidade das obras musicais avaliadas. Hierarquia defendida por filósofos como os que foram citados acima e que dispõem os termos “belo” e “sublime” como expressões máximas de aprovação à obras artísticas. Porém, estudos sociológicos como o de Pierre Bourdieu desconstroem a ideia da aplicabilidade de tais teorias para se compreender os juízos de gosto das classes sociais consideradas “populares”. Ao considerar os sistemas e critérios de avaliação dessas classes como “estética antikantiana” ele explicitamente

determina que a visão de mundo de filósofos como Kant e Schopenhauer se difere em muito da visão de mundo de membros das classes menos favorecidas do século XX. Tal confronto de teorias estéticas e mesmo de ciências gerou neste contexto dos julgamentos da crítica jornalística às seguintes questões: por que ocorre ainda hoje a aparição de textos publicados nos quais os juízos são expressos por tais termos (belo, belíssimo, sublime, magnífico)? Quais os determinantes sociais que permitem a manutenção e reprodução de ideias como o “talento”, a “genialidade”, as habilidades artísticas inatas e a transmissão genética dos dons? Uma das considerações possíveis dentre tantas que possam existir em torno deste tema foi a de que tais termos são utilizados na crítica de hoje não como expressão da fruição do crítico (como defenderia a filosofia moderna), mas sim como identificação estilística. Constatou-se que tais adjetivos são mais manifestados nos casos em que os objetos da avaliação são obras ligadas ao romantismo musical, ao universo orquestral, às características próprias da harmonia e instrumentação clássicas, às propriedades estruturais das melodias românticas, ao timbre próprio das cordas orquestrais, etc. Por isso a utilização de termos como “belo” é menos a expressão do deleite estético do autor da crítica e mais o acionamento de uma competência (ou aprendizado) cultural que conecta aspectos sonoros (e estilísticos) próprios de um gênero à termos que remetam à visão de mundo de uma sociedade romântica moderna. Apesar de a aparição desses termos na crítica não se restringir às obras com características do universo “clássico” (os temas folclóricos também recebem muito tais atribuições), o que fica claro é a quase nula possibilidade de se encontrar a utilização desses termos na aprovação de obras de gêneros como o Funk, o Pagode, o Axé, o Heavy Metal, etc. Entende-se a partir daí que a hierarquia estética adotada pela crítica especializada reflete a hierarquia dos gêneros musicais presente na sociedade. Tal hierarquia não remete à uma pirâmide unicamente econômica mas sobretudo simbólica onde alguns restritos gêneros estão sancionados a receber adjetivos como “belo” e “sublime”.

O primeiro capítulo trata, ainda, de uma importante prática comum aos cadernos de cultura dos grandes jornais: a de classificar os álbuns criticados por gêneros ou “estilos”. As obras ganham com frequência atribuições quanto ao agrupamento a que fazem parte, tais como “MPB”, “Rock”, “Clássico”, “Erudito”, “Samba”, dentre outros. Estas práticas de demarcação são relacionadas ao argumento apresentado por Carlos Sandroni no texto “Adeus à MPB” (2004) onde o autor traça uma evolução do conceito de MPB, ou de música popular brasileira. Ao estágio final da linha do tempo dos

diversos usos da sigla MPB ao longo do século XX, Sandroni relaciona a capacidade que o termo ganhou de etiquetar obras musicais. Em outras palavras, o autor atribui ao uso mais recente da sigla MPB o objetivo das lojas de discos de rotular mercadologicamente álbuns e canções. Tal objetivo é identificado também neste trabalho no que se refere aos rótulos presentes nos cadernos de cultura que mais buscam naturalizar a arbitrária divisão das obras em “estilos”. A aparente função de “orientar” os leitores/consumidores do caderno de música, que se inserem em diferentes “estilos” quanto ao gosto musical, esconderia um processo de etiquetagem mercadológica que se alia a mecanismos publicitários.

O material acumulado suscitou olhares para a relação crítico-leitor cujo foco foge da noção simplista de que jornal, editores e críticos exercem influência direta sobre as mentes dos leitores comuns. Esta concepção unilateralista de poder acaba por reconhecer ou legitimar uma suposta superioridade dos critérios de avaliação dos profissionais do jornalismo sobre o cidadão “comum”. Pois tal vantagem não se dá assim de forma tão simples. Relatos de vivências profissionais de Robert Darnton nas salas de redação do The New York Times revelam o árduo trabalho que repórteres e editores exercem para ajustar a linguagem e os temas à compreensão do público leitor. Darnton corrobora com a hipótese surgida de que além da habitual imagem que há da reportagem “influenciando” as opiniões do público, os profissionais do jornalismo têm como procedimento profissional padrão o ajuste ao modelo que será bem recebido pelos leitores. A tradução desta espécie de inversão para o âmbito da crítica musical gera a seguinte noção: apesar da crítica jornalística em grande parte apresentar uma linguagem criativa, inventada e “floreada”, o ajuste ao entendimento do público também existe mas está deslocado para uma adesão ao gosto do leitor comum. Isso explica duas características básicas e bem aparentes da crítica musical jornalística do presente: a ampla presença de clichês nos textos e a reprodução do reconhecimento de artistas consagrados e mitificados. À esta última característica se soma a crítica à contradição inerente aos cadernos de cultura. Pois a intenção de publicar e de informar é contradita pela reprodução constante de expressões do gosto amplamente compartilhado e estabelecido. Considera-se ainda que a diferença entre a crítica musical de jornais de grande tiragem da primeira metade do século XX para a crítica jornalística de hoje pode ser resumida pela seguinte fórmula: antes a legitimação e respeitabilidade estavam ligadas a “quem” dizia, hoje, o crítico é respeitado pelo “o que” ele diz, ou seja, pelo “o que” ela aprova. Optou-se primordialmente pela não adesão à oposição discurso

acadêmico *versus* discurso jornalístico tampouco por uma correção das análises dos críticos a partir dos critérios teórico-musicais oficiais. Tal imparcialidade se deu graças à intenção de se considerar tal oposição como objeto de análise e à ideia de que para bem visualizá-la seria preciso não tomar partido.

Referências Bibliográficas

BOLLOS, Liliana Harb. *Crítica musical no jornal: uma reflexão sobre a cultura brasileira*.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento* – 1. reimpr. – São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

_____. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário* / Pierre Bourdieu ; tradução de Maria Lúcia Machado. – São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

_____. *A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos* / Pierre Bourdieu; - 3.ed.reimpr. - Porto Alegre, RS: Zouk, 2008

_____. *A economia das trocas simbólicas* / Pierre Bourdieu ; introdução, organização e seleção Sergio Miceli. – São Paulo : Perspectiva, 2009. – (Coleção estudos ; 20 / dirigida por J. Guinsburg)

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette : mídia, cultura e revolução* / Robert Darnton ; tradução Denise Bottmann. – São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

DEKENS, Olivier. *Compreender Kant*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

DIJK, Teun A. van. *Discurso e Poder* / Teun A van Dijk ; Judith Hoffnagel, Karina Falcone, organização . – São Paulo : Contexto, 2008.

DUARTE, Rodrigo. *O belo autônomo: textos clássicos de estética* / Rodrigo Duarte: organização e seleção dos textos. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso* / Michel Foucault – São Paulo, Brasil, Edições Loyola, 2ª edição: agosto de 1996.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema* / Michel Foucault; organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta; tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos e escritos; III)

_____. *Microfísica do poder* / Michel Foucault; organização e tradução de Roberto Machado. – Rio de Janeiro : Edições Graal, 1979

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade* / Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*; tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LÉVY-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. v.1. São Paulo: Cosac & Naify. 2004.

MERQUIOR, José Guilherme, 1941 – *Crítica 1964-1989* José Guilherme Merquior. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990 (Ensaaios)

ROSS, Alex. *Escuta Só / Alex Ross* ; tradução Pedro Maria Soares ; revisão técnica João Marcos Coelho – São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

SAHLINS, Marshall. *Cultura na Prática* ; tradução: Vera Ribeiro ; Editora UFRJ, 2004

SANDRONI, Carlos. *Adeus à MPB / Decantando a República*, v. 1 : inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira / Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg, organizadores. – Rio de Janeiro : Nova Fronteira ; São Paulo : Fundação Perseu Abramo, 2004

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. São paulo: Editora UNESP, 2003.

VIDEIRA, Mario. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O Nativo Relativo / Mana*. Editor: Federico Neiburg, PPGAS/UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.

WACQUANT, Loic. *Mapear o Campo Artístico / Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 48, 2005, pp. 117-124.

Listagem de críticas adjetivas

- Sobre Joshua Bell (violinista) – O Globo/ Segundo Caderno – 29/12/09: “som redondo e expressivo”
- Sobre Vivica Genaux (mezzo-soprano) – O Globo/ Segundo Caderno – 29/12/09: “árias barrocas cantadas com uma ornamentação ágil e rebuscada”.
- Sobre Rod Stewart (cantor) - O Globo/ Segundo Caderno – 29/12/09: “... e o inosso pop-rock que imperou até o início do século XXI” Antonio Carlos Miguel
- Sobre a OSB (orquestra) - O Globo/ Segundo Caderno – 29/12/09: “O público adorou, os músicos tocaram com grande apuro (os metais, sobretudo estão, de parabéns)”
- Sobre Nenê Trio/ Disco Outono (musica brasileira instrumental) - O Globo/ Segundo Caderno – 05/01/10: “A faixa-título, com lírico desenho melódico, é um exemplo da musicalidade do Nenê Trio.” Antônio Carlos Miguel
- Sobre Tommy Flanagan e Hank Jones/ Live in Marciac (jazz) – Segundo Caderno – 12/01/10: “belíssimo concerto”, “linda balada”, “toque mais suave”, “bela ‘Polka dots and moonbeams’”, “Só a qualidade da música...”, “um disco musicalmente esplêndido.” Rafael Teixeira
- Sobre Beyoncé/ I am... yours – Caderno B – 12/01/10: “destaque para a raivosa You oughta know “; “os momentos mais empolgantes”
- Sobre Doidivinas/ Envenenada - Caderno B – 12/01/10: “ganha contornos mais atraentes” (Ricardo Schott)
- Sobre Edvaldo Santana / Ao Vivo - Caderno B – 12/01/10: “ele abre o trabalho com o grooveado *Blues Cabocl*” ; “um emaranhado de referências que não sintetizam um estilo original” (Luiz Felipe Reis)
- Sobre Sabonetes/ Sabonetes - Caderno B – 12/01/10: “canções deliciosamente grudentas” ; “Indie rock dançante e a referência mais imediata...” ; “o grupo consegue mostrar personalidade e inspiração, não só nas músicas *Para a pista* mas também nas mais introspectivas, como *Marcapagina*.” Rodrigo Ortega
- Sobre Jack Johnson/ Em concert - Caderno B – 12/01/10: “o resultado é um apanhado monótono de cenas comuns, que revelam o caráter despojado e talvez amador do ex-surfista tornado pop star.” ; “performances pouco inspiradas” Luis Felipe Reis
- Sobre Austrian Death Machine/ Double Brutal - Caderno B – 12/01/10: “ O Death Metal do grupo soa meio repetitivo...” Ricardo Schott
- Sobre Tango Down/ Damage Control - Caderno B – 12/01/10: “Graças a uma certa tendência a não exagerar na farofa, fizeram um som pesado e sem gorduras excessivas...” Ricardo Schott

- Sobre Eagle-Eye Cherry (POP) Segundo Caderno 19/01/10: “*canções leves, mais associadas ao verão dos trópicos*”
- Sobre Galocantô (Samba) Segundo Caderno/ Discolândia 19/01/10: “*ótimos sambas autorais*” J. P
- Sobre R.E.M. Segundo Caderno/ Discolândia 19/01/10: “*disco repetitivo demais*” A.C.M.
- Sobre Ringo Starr – JB – Caderno B/Crítica – 19/01/10: “*boas canções e um apaixonante apego nostálgico ao bom e velho rock n roll*” “*Voltado para um som mais básico...*” “*soa mais jovem e conectado...*” Nelson Gobbi
- Sobre Hot Chip/ One life stand – Caderno B/ JB – 02/02/10: “*O Hot Chip é um dos patronos dessa estética, fazendo um som ao mesmo tempo introspectivo e apto para as pistas de dança.*” Marcos Antonio Barbosa
- Sobre Corinne Bailey Rae – álbum “The Sea” no caderno B/ JB do dia 2/02/10: “*Com letras densas...*”; “*O Soul inspirado que a consagrou...*” Nelson Gobbi
- Sobre Kesha/ Animal - caderno B/ JB do dia 2/02/10: “*dance-pop descartável...*”; “*o som é totalmente qualquer-nota...*”; “*a jovem californiana soa artificial demais*” Marcos Antonio Barbosa
- Sobre Sandra de Sá - caderno B/ JB do dia 2/02/10: “*Abre o disco insossas levadas...*”; “*produção descuidada e arranjos pouco originais...*”; “*fraca reunião de composições da cantora...*” Luis Felipe Reis
- Sobre Dora Vergueiro/ Samba Valente - caderno B/ JB do dia 2/02/10: “*O disco traz boas canções...*”; “*reverência excessiva à tradição do samba o desloca de sua época.*”; “*Os arranjos de gafeira e os versos que parecem evocar uma “pureza”... soam forçados... a despeito de sua boa escolta instrumental.*” Nelson Gobbi
- Sobre o disco Tantas Marés de Edu Lobo – JB – Caderno B – 9/02/10: “*Edu Lobo dá novo fôlego ao seu repertório autoral.*”; “*sua sofisticada obra*” “*apesar de uma nostalgia dominante*”; “*um tortuoso baião*”; “*arranjo e desenho melódico jobinianos*”
- Sobre Massive Attack/ álbum: Heligoland – Caderno B/ JB – 09/02/10: “*...sucede o igualmente ótimo 100th window*”; “*a dupla de Bristol cria um som denso, desesperançoso*”; “*garantem brilho extra aos temas...*” “*na dilacerante Saturday Comes Slow.*” Nelson Gobbi
- Sobre Peter Gabriel/ Álbum: Scratch my back - Caderno B/ JB – 09/02/10: “*Acompanhado apenas por belíssimos arranjos orquestrais...*” Marcos Antonio Barbosa.
- Sobre Os Cariocas/ Álbum: nossa alma canta - Caderno B/ JB – 09/02/10: “*arranjos elaborados.*” Marco Antonio Barbosa
- Sobre Chris Isaak/ álbum: Mr. Lucky - Caderno B/ JB – 09/02/10: “*...continua cantando música caipira apaixonada*”. Marcelo Costa

- Sobre DJ Marlboro/ Tributo ao Funk - Caderno B/ JB – 09/02/10: “temas mais descartáveis, como *O tamborzão tá rolando*.” Nelson Gobbi
- Sobre Luiza Dionizio/ Devoção - Caderno B/ JB – 09/02/10: “Além de afinada e precisa, dona de canto que não desperdiça notas...” Marco Antonio Barbosa
- Sobre o Monobloco – Segundo Caderno – 23/02/10: “...desde o seu início foi um fenômeno popular.” “ apoiado em uma forte base percussiva.” João Pimentel
- Sobre o disco Sambolero de João Donato – S. Caderno – 23/02/10: “o trio em plena forma.”, “ Donato esbanja balanço e lirismo no piano” – Antônio Carlos Miguel
- Sobre o disco Battle Studies de John Mayer – S. Caderno – 23/02/10: “ John Mayer joga muito charme em suas baladas melosas...” B. A
- Sobre Aqui tem Tom vol. 1 e 2/Tom Jobim/ Vários artistas - Caderno B/ JB – 23/02/10: “Algumas gravações chagam mesmo a soar batidas...”; “...a amplidão estética de suas composições”; “numa delicada *Por Causa de Você*”. Marcos Antônio Barbosa
- Sobre Helloween// Unarmed - Caderno B/ JB – 23/02/10: “arranjo de metais duvidoso”; “a tentativa de fazer diferente rendeu um disco brega.” Taís Toti
- Sobre Fabiana Cozza/ Quando o céu clarear - Caderno B/ JB – 23/02/10: “Cantora de voz cheia e potente”; “releituras que não acrescentam aos originais” Luiz Felipe Reis
- Sobre George Michael/ Live in London - Caderno B/ JB – 23/02/10: “mas You have been loved, na seqüência, é cansativa.” Taís Toti
- Sobre Marié Digby/ Breathing under water - Caderno B/ JB – 23/02/10: “pouco potencial autoral” Luiz Felipe Reis
- Sobre Hiperativo / *Strike* (“pop rock”) ** - Caderno Estúdio (Jornal O Dia) – 12/04/2010: “(...) o grupo mineiro faz rock de peso calculado para não afastar a tribo ‘teen’ (...); “ A produção de Rico Bonadio situa o Strike dentro do padrão.” “O trunfo é ‘Dogtown Style’.” Mauro Ferreira
- Sobre Lil Wayne / *Ribirth* (“rap”) *** - Caderno Estúdio (Jornal O Dia) – 12/04/2010: “ (...) cumpre a promessa de se aproximar do universo do rock em álbum formatado com batidas envolventes.” Mauro Ferreira
- Sobre Agnaldo Timóteo / *Obrigado São Paulo Obrigado Brasil* ** - Caderno Estúdio (Jornal O Dia) – 12/04/2010: “Com a voz ainda forte, mas sem o viço de tempos áureos, o cantor lança CD fiel ao seu estilo ‘over’. (...) Já a regravação de ‘Nosso Amor’ (1977), esquecido hit de Roberto Carlos, é boa sacada ...” Mauro Ferreira
- Sobre Bobby McFerrin / *Vocabularies* *** - Caderno Estúdio (Jornal O Dia) – 12/04/2010: “Embora este primeiro álbum de Ferrin em oito anos seja de difícil assimilação, o projeto em si é interessante: o criador de ‘Don’t Worry Be Happy’

combina vozes humanas (de mais de 50 cantores) em sete longas faixas experimentais.”
Mauro Ferreira

- Sobre Sergio Serra / *Vai, Serginho!* – Segundo Caderno 13/04/2010: “(...) Em um clima absolutamente BRock, com pitadas de blues, ele dá o seu recado.” 3 estrelas B. A.

- Sobre 4 Cabeça / *4 cabeça* – Segundo Caderno – 13/04/2010: “Sua MPB-pop-carioca vence com a despreensão.” 4 estrelas (L.L)

- Sobre Arranco de Varsóvia / *Pãozinho de Açúcar* DVD (Homenagem a Martinho da Vila) – Segundo Caderno – 13/04/2010: “A seleção do Arranco foge do óbvio, (...) seja garimpando tesouros menos evidentes nos álbuns clássicos do artista.”; “A harmonização das vozes (...) realça a riqueza melódica das músicas e dá a elas novas cores, assim como o piano de Malaguti”; “ (...) escolhe a música certa.” 4 estrelas.
Leonardo Lichote

- Sobre Paralamas do Sucesso / *Novelas* ** - Caderno B/ JB – 13/04/2010: “ (...) o CD elucida a criatividade do trio acerca do tema: baladas inspiradas, letras nunca banais, pop de referências inteligentes, mas sempre acessível.” Luiz Felipe Reis

- Sobre Fábio Zanon / *Obra completa...* ** - Caderno B/ JB – 13/04/2010: “ (...) Zanon destaca a sofisticação do maestro e compositor [Villa-Lobos] (...)”; “A primeira parte do álbum, com cinco faixas que vão da mazurka ao choro, é uma aula sobre nossas referências sonoras.” Nelson Gobbi

- Sobre Stace Kent / *Raconte-moi...* *** - Caderno B/ JB – 13/04/2010: “assinam um trabalho irretocável, em que a cantora reafirma seu talento e originalidade como intérprete.” ; “... empresta seu ar contemporâneo...” ; “ ... peças de compositores renomados (...) ganham interpretações majestosas” ; “ Dona de um fraseado de divisões e métricas impecáveis, timbre cristalino e um estilo de sensibilidade singular, Kent deita sua voz no limiar entre o despojamento e a sofisticação.” Luiz Felipe Reis

- Sobre Dori Caymmi / *Mundo de Dentro* – Estúdio (Mauro Ferreira) / Jornal O Dia – 12/04/2010: “‘Quebra-Mar’ é obra-prima”; “Quebra-Mar se impõe em fino repertório autoral ...”; “Magistral, ‘Quebra-Mar traz a voz de Renato Braz (...)”; “‘Mundo de Dentro’ é disco interiorizado e denso. ‘Delicadeza’ expõe a melancolia que pontua boa parte do CD (...)”

- Sobre Dolores Duran / Caderno Estúdio / Jornal O DIA – 19/04/2010: “O tesouro reside nos quatro álbuns gravados pela compositora.” ; “Ambos ressaltam a habilidade da artista como ‘crooner’, além de trazerem registros de ‘Por Causa de Você’, ‘Não me Culpe’ e ‘Solidão’ na voz da compositora. (Mauro Ferreira)

- Sobre Justin Bieber / *My Words* ** - Caderno Estúdio / Jornal O DIA – 19/04/2010: “(...) mostra que ele faz pop insosso, embebido em r & b industrial.” (Mauro Ferreira)

- Sobre Erykah Badu / *New Amerykah Part Two Return of the Ank* *** - Caderno Estúdio / Jornal O DIA – 19/04/2010: “Embora não seja ruim, este novo álbum da artista é menos sedutor do que o anterior. Badu aposta em instrumental mais orgânico e

diminui o teor político, abordando questões afetivas em temas de qualidade mediana. Ouça ‘Window Seat’.” (Mauro Ferreira)

- Sobre Cidade Negra / *Que Assim Seja* ** - Caderno Estúdio / Jornal O DIA – 19/04/2010: “Reduzido a um trio, o Cidade Negra lança seu primeiro álbum de inéditas em cinco anos sem exibir brilho ou renovação. O trio faz pop reggae com eventual incursão pelo rap (‘Quem Diz que Homem Não Chora?’). O novo vocalista é bom.” (Mauro Ferreira)

- Sobre Banda Calipso / *10 anos* - Caderno Estúdio / Jornal O DIA – 19/04/2010: “Já distante dos tempos áureos, a banda de Joelma e Chimbinha revisa sua primeira década de carreira com gravação ao vivo feita em Recife (PE)” (Mauro Ferreira)

- Sobre Puccini / *La Bohème* - - Caderno Estúdio / Jornal O DIA – 19/04/2010: “Fãs de ópera vão gostar do DVD editado pela Universal Music com o registro da célebre montagem de ‘La Bohème’, de Puccini, feita em 1981, no Metropolitan Opera (NY, EUA).”

- Sobre Cássia Eller / *Violões* DVD - Caderno Estúdio – 26/04/2010: “(...) E o fato que é o registro está à altura da videografia de Cássia.”; “‘Rubens’ em especial, é exemplo de como o canto de Cássia crescia no palco.”; “Somados à voz áspera da cantora, os violões conferem peso e atitude a músicas como ‘Socorro’ e ‘Metrô Linha 743’ (...); “‘Violões’, o show, tinha pegada.” (Mauro Ferreira)

- Sobre Teresa Cristina / *Melhor Assim* DVD - Caderno Estúdio / O DIA – 26/04/2010: “Teresa está mais solta em cena. E o repertório é de primeira, destacando belo samba de Adriana Calcanhoto (‘Beijo Sem’) entre inéditas autorais de tom quase sempre melancólico. É luxo só!!” (Mauro Ferreira)

- Sobre Luiz Tatit – *Sem Destino* **** (‘MPB’) - Caderno Estúdio / O DIA – 26/04/2010: “Fino estilista da canção, o compositor apresenta ótima safra de 13 inéditas. ‘De Favor’ e a faixa-título, ‘Sem Destino’, são destaques. ‘Almas Gêmeas’ destila ironia ácida. Já ‘Relembrando Nazareth’ traz a voz límpida de Na Ozzetti, Ouça!” (Mauro Ferreira)

- Sobre Duke Ellington / *Live in Zurich, Switzerland 2.5.1950* **** (‘JAZZ’) - Caderno Estúdio / O DIA – 26/04/2010: “Amantes do jazz vão se deliciar com esta gravação ao vivo da orquestra de Duke Ellington (1899 – 1974) – regida pelo pianista – captada em show feito na Suíça, em 1950. Entrosado, o grupo toca temas da lavra do próprio maestro.” (Mauro Ferreira)

- Sobre Martha Argerich / *Argerich Plays Jobim* **** (‘CLÁSSICO’) - Caderno Estúdio / O DIA – 26/04/2010: “Dos discos editados para festejar o bicentenário do compositor polonês Frédéric Chopin (1810 – 1849), este CD da pianista argentina é dos mais relevantes para recuperar gravações feitas por Argerich em 1967 para rádios alemãs. Registro raro!!” (Mauro Ferreira)

- Sobre Etna / *Sorte Grande* * (‘POP ROCK’)) - Caderno Estúdio / O DIA – 26/04/2010: “Famosa nas redes sociais da internet, a banda paulista chega ao CD sem um mínimo de personalidade. É difícil identificar em pop rocks como ‘A Hora É Agora’

algo que diferencie o Etna de outros grupos que miram o público adolescente.” (Mauro Ferreira)

- Sobre Keane / *Night Train* ** Caderno B/ JB – 27/04/2010: “ (...) embalagem sonora de clima caótico, soturno e industrial, anuncia a chegada de um álbum sofisticado, pretensioso e, até certo ponto, megalomaniaco.” ; “ (...) o álbum segue a linha dançante do anterior, mas indica uma guinada assertiva em direção ao mais (im)puro pop.” “ (...) a intervenção de instrumentos diversos tem dosagem em boa medida e o talento para cravar melodias instigantes ao primeiro sopro reverbera intacto por cada contorno harmônico.”; “ (...) a geografia musical desterritorializada que a banda aposta como caminho.” “ (...) Night Trais revela uma pungente necessidade de avanço.” (Luiz Felipe Reis)

- Sobre K. D. Lang / *Recollection* ** Caderno B/ JB – 27/04/2010: “(...) emoção rasgada característica do country (...);

“confere sobriedade ao Neil Young de *Helpless*;”

“e delicadeza a *Hallelujah* (...)”

“(...) Lang doma a dramaticidade de *Crying* (...)”

“(...) as delicadas *Trail of broken hearts* e *I dream of Spring*”

“e a buliçosa *Summerfling* (...)”

(Marcos Antonio Barbosa)

- Sobre Jorge Drexler / *Amar la trama* ** Caderno B/ JB – 27/04/2010: “(...) Drexler agora soa orgânico e mais quente, acompanhado por densos arranjos de metais e percussão.” (Luiz Felipe Reis)

- Sobre Katherine Jenkins / *Believe* (“ruim”) Caderno B/ JB – 27/04/2010: “Em seu disco mais recente, Katherine relê clássicos como *No woman, no cry*, *Who wants to live forever* e *Parla piu piano* (tema de O poderoso chefão) esvaziando-os por completo de seu brilho original.” (Nelson Gobbi)

- Sobre Scorpions / *Sting in the Tail* - Segundo Caderno / O Globo – 03/05/10: “ (...) os Scorpions optaram por um disco roqueiro, em canções como a faixa-título e a rasgadona “Rock Zone”, além da bela “The good die young”. (Bernardo Araújo)

- Sobre Cauby Peixoto / *Cauby canta Sinatra* (Show – DVD)- Segundo Caderno / O Globo – 03/05/10: “(...) o que se viu no palco foi um senhor cantor.”; “ (...) o que se via ali era um artista em plena comunhão com seu talento.”

- Sobre Teenage Fanclub/ *Shadows* ** - Caderno B/ JB – 01/06/10: “Seu décimo disco não tem mais o vigor de clássicos do power pop como *Grand Prix* (1995) e investe mais na sonoridade Folk do que nas guitarras distorcidas.”; “ a serenidade deixa ainda mais à mostra a perfeição dos arranjos, como *I still have thee*, cheia de versos espertinhos, e no POSSÍVEL INDIE-HIT *Baby Lee*.” Rodrigo Ortega

- Sobre Cristina Braga/ *Feito um peixe* * - Caderno B/ JB – 01/06/10: “Instrumentista de ótimos recursos quando escoltada por sua grande harpa, Cristina Braga exhibe pouco

manejo em sua voz sussurrada, mas de pouco apelo sensorial. Com produção caprichada de Ricardo Medeiros e Kassin ...”; “releituras que acrescentam pouco aos originais...” (Luiz Felipe Reis)

- Sobre Tulipa Ruiz/ *Efêmera* *** - Caderno B/ JB – 01/06/10: “Ela se inspira na Tropicália e no Clube da Esquina, mas sem saudosismo e com personalidade. As letras, ora informais, ora bucólicas, e a variedade de ritmos sem sair da linha pop justificam o rótulo.” (Rodrigo Ortega)

- Sobre Mu Chebabi/ *Uma coisa é uma coisa outra coisa é outra coisa* * - Caderno B/ JB – 01/06/10: “um repertório de sambas com sabores variados, da delicadeza primal de *Seu Zé* ao telecoteco praieiro de *A Morena*. Interessante.” (Marcos Antonio Barbosa)

- Sobre Roberta Sá / *Quando o canto é reza* *** - Caderno B/ JB – 3/08/10: “É justamente o arrojamento do disco *Quando o canto vira reza* que destaca Roberta dentre as inúmeras “novas vozes femininas” que aparecem semanalmente no mercado (...); “O equilíbrio entre a voz de Roberta e as cordas do trio em *Chita fina, Zambiapungo, Cocada, Água doce, Marejada*. As descrições das cenas baianas e de seus tipos humanos – presentes na maioria das canções, como a belíssima *Orixá de frente* aproximam-se do samba carioca (...) em *To fora* (...); “(...) são os temas já gravados que permitem perceber a delicadeza do álbum.”; “Ainda que feito com nítida despreensão, o encontro de Roberta Sá, Roque Ferreira e o Trio Madeira Brasil rendeu um dos melhores discos do ano.” (Nelson Gobbi)

- Sobre Chemical Brothers / *Further* * - Caderno B/ JB – 3/08/10: “(...) os irmãos químicos são aqueles que menos de deixaram contaminar pela cafonice.”; “Further, contudo, não decepciona (...); “ (...) *Snow* seduz com sua rítmica de baixo e vocais repetitivos.”; “Já as faixas como *Horse power* e *Swoon* trazem algumas marcas de assinatura da banda, com todos os seus códigos e *gimmicks* (alguns, é preciso admitir, um tanto irritantes).” (Bolívar Torres)

- Sobre Marcelo Costas / *A música de Astor Piazzolla* * - Caderno B/ JB – 3/08/10: “Mas, na maioria das faixas, a interpretação parece presa à frieza da partitura. Faltou, o que Piazzolla tem de melhor: alma.” (Paulo Márcio Vaz)

- Sobre Sergio Loroza / *Loroza & US Madureira ao vivo* * - Caderno B/ JB – 3/08/10: “A linha é interessante, mas o cantor nem tanto.” (Bernardo Costa)

- Sobre Meat Loaf / *Hang cool Teddy Bear* * - Caderno B/ JB – 3/08/10: “(...) tem muito da trilogia *Bat out of hell*, mas não chega ao mesmo brilho.” (Ricardo Schott)

- Sobre Beto Guedes / *Outros Clássicos* (Bom) – Segundo Caderno/ O Globo – 25/01/2011: “Em uma cada vez mais rara aparição, Beto Guedes gravou ao vivo canções escolhidas por seus fãs via internet. O resultado foi um disco equilibrado, com clássicos e músicas menos conhecidas.” (J.P)

- Sobre Superchunk / *Majecty shredding* (Bom – “Emo”) C2 + m/críticas/ Estado de S. Paulo 15/01/2011: “os veteraníssimos roqueiros são hiperfluentes nas linguagens (emo e pop punk) que mais agradam aos ‘aborrecentes’. Trazem nuances criativas às melodias

açucaradas e ao frenesi de britadeira de guitarras distorcidas que domina o rock comercial.” (Roberto Nascimento)

- Sobre Cake / *Showroom of Compassion* (Regular – “Pop-Rock”) C2 + m/críticas/ Estado de S. Paulo 15/01/2011: Mas Brown deixou a banda há mais de dez anos e o que sobrou é a angustiante nostalgia que permeia Showroom of Compassion. A falta de criatividade nos arranjos e o tédio dos músicos imperam.” (R. N.)

- Sobre Mariano Marovatto / *Aquele amor nem me fale* (Bom – “MPB”) C2 + m/críticas/ Estado de S. Paulo 15/01/2011: “Banquinho e violão com Asa de Águia não parece combinação muito animadora. Porém, até Não Tem Lua, hit banda baiana de axé, cai bem na voz sutil e no violão cheio de bossa de Mariano Marovatto.” (Lauro Lisboa Garcia)

- Sobre M.I.A. / *Vicki Leekx Mixtape* (Bom – “Eletrônico”) C2 + m/críticas / Estado de S. Paulo 15/01/2011: “A nova mixtape de M. I. A. é feita em esquema de guerrilha: um sampler, como os usados para fazer funk carioca, desenha a maioria das batidas e dá o verniz gueto e de baixo custo às faixas da MC. Isso ela sempre faz, mas sem a produção elaborada que a acompanha em seus discos, melodias e letras saltam ao primeiro plano e a força das canções depende mais da cantora do que de seus produtores. Isso traz dinâmica e nuances ao trabalho. M. I. A. se desliga um pouco da persona frenética e marrenta refugiada do Sri Lanka, flertando até com a sutileza ao cantar sobre os temas de sempre: política, interconectividade e sexo. (R.N.)

- Sobre Daniel Boaventura / *Italiano* (Regular – “Italiana”) C2 + m/críticas / Estado de S. Paulo 15/01/2011: “Sua nova investida, um disco só com canções italianas, vem a fechar o perfil de um artista sem pudores em ‘jogar para a galera’. A empostação não é a do Daniel dos musicais, mas o recado é bem dado.” (Julio Maria)

- Sobre Mercedes Sosa / *Deja la vida volar* (Bom – “Latina”) C2 + m/críticas / Estado de S. Paulo 15/01/2011: “Um ano antes de morrer, Mercedes Sosa fez uma grande turnê por países da Europa e em sua própria nação, a Argentina. Com quase 74 anos, mostrava ainda os graves seguros e um poder de comover grandes platéias sem apelações que marcou toda sua carreira. A despedida de Mercedes, gravada durante essa turnê de 2008, tem belos momentos, desde *Zamba para no Morrir* até *Maria Maria*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, desfilando por pedras do quilate de *Como la Cigarra*, *Gracias a la Vida* e *Guitarra Dímelo Tu*. (J. Maria)

- Sobre Roy Orbison / *The last concert* (Ótimo) - Segundo Caderno / O Globo – 18/01/2011: “Dois dias antes de morrer com apenas 52 anos, em um momento em que era redescoberto, Roy Orbison desfila com elegância seu repertório de clássicos com ‘In dreams’ e ‘Oh, pretty woman’.” (B. A)

- Sobre André Carvalho / *Tempo do tanto* (Bom) - Segundo Caderno / O Globo – 18/01/2011: “Filho de Dadi, André se mostra bom compositor – nem tão bom cantor – em sua estréia. Transitando num terreno Novos-Baianos-encontra-Marcelo-Camelô, ele mostra força em momentos com ‘Aparição’.” (L.L.)

- Sobre Christina Aguilera e Cher / *Burlesque* (Regular) - Segundo Caderno / O Globo – 18/01/2011: “Christina Aguilera interpreta oito das dez canções do CD com a trilha de

‘Buslesque’, sua estréia como protagonista no cinema, ao lado da veterana Cher, que canta as outras duas faixas e venceu o Globo de Ouro. (A. C. M.)”

- Sobre Quincy Jones (“e convidados”) / *Soul bossa nostra* (Regular) - Segundo Caderno / O Globo – 18/01/2011: “O veterano produtor pouco acrescenta em CD com diferentes intérpretes por faixa (algumas com até quatro cantores), a maioria da cena hip-hop – uma das exceções é Amy Winehouse, em ‘It’s my party’.” (A. C. M.)

- Sobre The Doors / *Live in Vancouver 1970* (Ruim) – Segundo Caderno/ O Globo – 25/01/2011: “ (...) este CD duplo pouco acrescenta à obra do grupo, que já tinha um bom registro de seus shows em ‘Absolutely live’, também de 1970. Mais um disco apenas para fãs.” (A.C.M)

- Sobre Vários / *Viva viola* (Bom) – Segundo Caderno/ O Globo – 25/01/2011: “Os violeiros mineiros Joaci Ornelas, Chico Lobo, Pereira da Viola, Wilson Dias, Bilora e Gustavo Guimarães se reúnem em um belo painel de estilos e uma reverência à altura das modas de viola e seus cantadores.” (J.P.)

- Sobre Thiago Férté Quarteto / *Underground scene* (Bom) – Segundo Caderno/ O Globo – 25/01/2011: “O grupo é ótimo, com destaque para o guitarrista Bernardo Bosísio, mas a maior surpresa neste CD de estréia é o repertório original, todo do saxofonista Thiago Férté. Jazz, contemporâneo e atemporal.” (A.C.M)

- Sobre Bruno Lara / *Crunching* (Bom) – Segundo Caderno/ O Globo – 25/01/2011: “O guitarrista mostra musicalidade e técnica neste disco de jazz-rock instrumental; na linha do britânico Jeff Beck (não à toa, uma das faixas se chama ‘Hey Jeff’). Um nome a ser observado.” (B. A.)

- Sobre Glad Azevedo / *Canto de Lá* (“MPB”) *** - Ilustrada / Folha de S. Paulo – 26/01/2011: “Um dos principais intérpretes maranhenses canta em seu terceiro CD apenas compositores do Estado natal. Começa forte, com ‘Minha História’ (João do Vale/ Raimundo Evangelista) e tem bons momentos, mas oscila negativamente nas faixas militantes (‘Oração Latina’) e pop (‘Canção em Alfa’). Melhor é o fecho suave, recitando ‘Traduzir-se’ (Ferreira Gullar).” (Luiz Fernando Vianna)

- Sobre Beto Guedes / *Outros Clássicos* (“MPB”) ** - Ilustrada / Folha de S. Paulo – 26/01/2011: “Virou moda encomendar aos fãs-clubes, via internet, o repertório que se vai registrar em CD e DVD ao vivo. Foi o que Guedes fez aqui. Não faltaram sucessos, como ‘O Medo de Amar É o Medo de Ser Livre’ (gravada em 1982 por Elis Regina) e ‘Luz e Mistério’. Mas os fãs se concentraram em lados B do artista – o que levanta o nível deste lançamento. Wagner Tiso, Daniela Mercury e Célio Balona participam.” (Marcus Preto)

- Sobre Nelson Cavaquinho / *Degraus da Vida* – vários artistas (“samba”) **** - Ilustrada – Folha de S. Paulo – 09/03/11: “A coletânea dupla celebra o centenário de Nelson Cavaquinho (1911-1986) em 28 gravações. A seleção, do pesquisador Rodrigo Faour, polariza os sambas trágicos do compositor entre ‘sucessos imortais’ e as ‘composições raras’. Entre os intérpretes de obras-primas como ‘Folhas Secas’ e ‘Juízo Final’ estão Beth Carvalho, Clara Nunes, Roberto Silva, Paulinho da Viola e Elizeth Cardoso.” (MP)

- Sobre Yes / *Astral Traveller* (“rock”) *** - Ilustrada – Folha de S. Paulo – 09/03/11: “Os baús de gravações dos anos 1960 e 1970 parecem não ter fundo. Entre caça-níqueis, alguma coisa boa vem à tona. É o caso desses registros do Yes em programas da rádio BBC de Londres. Antes da entrada de Rick Wakeman e Steve Howe, ou seja, quando a formação era mais rock experimental, sem a pompa da fase clássica da banda. Por isso, tudo soa menos pretensioso e mais livre, correndo riscos. (Thales de Menezes)

- Sobre Rubinho Troll / *Stinking like a Brazilian* (“rock”) *** - Ilustrada – Folha de S. Paulo – 09/03/11: “Parceiro eventual do Patu Fu e autor de letras que transitam entre ironia e escatologias, o ex-vocalista do Sexo Explícito lança disco solo produzido por John Ulhôa. Com pegada pop, muito parecida com a do próprio Pato Fu, mostra brilho nas primeiras faixas (“Alma Turbinada”, “Peçonhas Ocultas”, “Gênio de Três Corações”), mas descamba para a chatice engraçadinha mais para o final.” (Alexandra Moraes).

- Sobre Warpaint / *The Fool* **** - C2 + Música / Estadão – 19/03/11: “The Fool é uma mistura invocadíssima de pós-punk com shoegaze, um opiáceo sonoro do bom, capaz de intimidar qualquer marmanjo cabeludo que se julgue roqueiro.”; “A imponência da banda se dá de modo sutil, em viagens amplas que se densificam com repetição, como massa no girar da colher de pau, cimento na betoneira. Quando se dá conta, já se está sob a hipnose viscosa de *Warehouse* ou *Undertow*, seduzido pela vastidão de seus espaços, de suas melodias negras e lânguidas.”

- Sobre Black Sabbath / *Dehumanizer* (Relançamento) **** - C2 + Música / Estadão – 19/03/11: “O resultado foi *Dehumanizer*, lançado em 1992 e resgatando o Black Sabbath das trevas. Moderno, pesado e transbordando energia, o álbum traz canções antológicas, como *TV Crimes*, *Computer God*, *After All* e *I*.”

- Sobre Guerra-Peixe / *O Piano de Guerra-Peixe – Ruth Serrão* (“Erudito”) *** - Ilustrada – Folha de S. Paulo – 23/03/2011: “Vazada na estética nacionalista, da qual ele foi um dos mais ferrenhos militantes, a interessante música para piano do influente compositor, regente e professor fluminense César Guerra-Peixe (1914-1993) ganha um CD duplo. O álbum inclui as duas sonatinas, os ‘Prelúdios Tropicais’ e peças breves – uma exploração cuidadosa e sistemática feita por Ruth Serrão.” (Irineu Franco Perpetuo)

- Sobre Avril Lavigne / *Goodbye Lullaby* (“Pop”) *** - Ilustrada – Folha de S. Paulo – 23/03/2011: “Depois de se tornar um dos furacões musicais na década passada, Avril Lavigne deu um tempo para cuidar do casamento. Nessas férias, viu surgir Lady Gaga, Kate Perry, Ke\$ha e outras moças. Para voltar a achar seu lugar no pop, caprichou em seu quarto álbum. As baladas continuam redondinhas, competentes, mas é no lado roqueira que Avril faz a diferença. Solta a voz e dá espaço para as guitarras de sua boa e bem jovem banda de apoio.” (TM)

- Sobre Green Day / *Awesome as F**K* (“Rock”) *** - Ilustrada – Folha de S. Paulo – 23/03/2011: “O quarto álbum ao vivo da banda de pop punk norte-americana é, na verdade, uma coletânea de CD e DVD gravada em shows em 16 cidades diferentes. Neste, a banda traz algumas canções raras de sua carreira, como “J.A.R.”, composta pelo baixista Mike Dirnt, que está na trilha do filme “Angus” e “Cigarettes and Valentines”, que nunca foi lançada.” (Carol Nogueira)

- Sobre Carlinhos Vergueiro / *Dá Licença de Contar* (“Samba”) *** Ilustrada – Folha de S. Paulo – 23/03/2011: “Parceiro de Adoniran Barbosa (1910-1982) em sambas como ‘Minha Nega’ e ‘Torresmo à Milanese’, Carlinhos Vergueiro presta aqui sua homenagem aos agora 101 anos do compositor de ‘Trem das Onze’. Também um pouco filhos de Adoniran, Martinho da Vila e Chico Buarque lhe fazem companhia em ‘Saudosa Maloca’ e ‘Bom Dia Tristeza’”. (MP)

- Sobre Trilha sonora do filme “Rio” (sem cotação) – Segundo Caderno/ O Globo – 05/04/2011: “o disco (...) bate asas para bem longe das belezas musicais da cidade que lhe empresta o nome e, descolado das suas impressionantes imagens, soa, muitas vezes, como o clássico ‘samba de gringo’.”; “Esse balanço diferente, com gosto de plástico, que povoa as 14 faixas do disco, só é quebrada durante a participação de Bebel Gilberto, que salva a sua pátria com uma suave e bela versão de ‘Samba de Orly’.”; “Brown também mostra talento pop em ‘Let me take you to Rio’, enquanto Ivete Sangalo aparece estranhamente discreta e contida em ‘Take you to Rio’.”; “O resto do disco vai por aí, dando ao ouvinte a impressão de que os Black Eyed Peas vão aparecer em cena a qualquer hora, com tamborim na mão, gritando: ‘Let’s samba!’”. (Carlos Albuquerque)

- Sobre Leandro Sapucahy/ *Malandro também ama* (regular) - Segundo Caderno/ O Globo – 05/04/2011: “Nos melhores momentos do CD, o cantor se liga à bela tradição dos sambas românticos de um Fundo de Quintal. Nos piores, patina num pagode baba genérico. Mas, no balanço final, ele se safa.” (L.L)

- Sobre Willie Nelson e Wynton Marsalis / *Celebrating the Genius of Ray Charles* (ótimo) - Segundo Caderno/ O Globo – 05/04/2011: “Willie Nelson e Wynton Marsalis, com participação de Norah Jones, homenageiam Ray Charles de forma deliciosa em clássicos como ‘Makin whoopee’, ‘Losin’ hand’ e ‘Cryin’ time’.” (B.A)

- Sobre Green Day/ *Awesome as f**k* (bom) - Segundo Caderno/ O Globo – 05/04/2011: “O exagerado show que o rio viu em 2010 aparece em CD e DVD, com a energia, o entrosamento e as boas composições do trio californiano e mais o excesso de ô-ô-ô e outras presepadas.” (B.A.)

- Sobre Rise Against / *Endgame* (regular) - Segundo Caderno/ O Globo – 05/04/2011: “Em seu sexto disco, a banda punk de Chicago mostra a boa pegada de sempre, mas falta originalidade – em muitos momentos soa demais como o Bad Religion – e às vezes o emo ronda as melodias.” (B.A.)

- Sobre Rubinho Troll / *Stinkin like a Brazilian* (Bom) - Segundo Caderno/ O Globo – 05/04/2011: “A originalidade inquietante, punk e meio besta de Rubinho Troll sustenta os arranjos e as letras – versos sobre endoscopia ou jogos nos quais Pelé não marcou. A produção é de John Ulhoa.” (L.L)

- Sobre Foo Fighters / *Wasting light* (“ótimo”) **** - C2 + Música/ Críticas/ Estadão – 23/04/2011: “Nada lembra a sujeira dos anos 90, mas a energia está lá.”; “O sétimo álbum da carreira do Foo Fighters pouco tem a ver com aquele grunge sujo e apoteótico de duas décadas atrás, mas em nenhum momento abandona a idéia de um rock que possa ser energético e palatável, sem virar produto de nicho.”; “o Foo Fighters faz da dinâmica o seu grande trunfo. Não há música plana. Como numa narrativa, Grohl sugere intenções, prepara seu ouvinte para refrões explosivos, cria espaços para o sóbrio e o

dramático.”; “Não há música que não valha ouvir um montão de vezes. *Wasting Light* é um disco, o melhor do ano até agora.” (Emanuel Bomfim)

- Sobre OSESP, Neschling e Tortelier / Beethoven (“Bom”) *** - C2 + Música/ Críticas/ Estadão – 23/04/2011: “A *Eroica*, como é conhecida a peça, não é apenas uma das mais ousadas criações de Beethoven, marco de sua reinvenção estilística comparável somente, no campo sinfônico, à célebre *Nona*.”; “Não se trata apenas da sonoridade coesa, mas também da atenção às dinâmicas, em um todo contrastante e rico em expressividade.” (João Luiz Sampaio)

- Sobre Mumford & Sons / *Sign No More* (“ótimo”) **** - C2 + Música/ Críticas/ Estadão – 23/04/2011: “As canções de seu álbum de estréia – como *Little Lion Man*, *Sigh No More*, *White Blank Page* e tantas outras – são de uma beleza ímpar, entre melancólicas e vigorosas e sofisticadas nos arranjos.”; “Às vezes soa anacrônico, mas tem a vitalidade de um clássico contemporâneo.” (Lauro Lisboa Garcia)

- Sobre Radiohead / *The Kings of Limbs* (“rock”) ** Caderno Estúdio/ Jornal O Dia – 25/04/2011: “Lançado em fevereiro no site do Radiohead, o oitavo álbum do grupoganha edição em CD no Brasil. Arremedos de melodias são alvos de experimentações excessivas. Chato!” (Mauro Ferreira)

- Sobre Nelson Freire / Liszt: *Harmonies du Soir* (“clássico”) **** - Caderno Estúdio/ Jornal O Dia – 25/04/2011: “Antecipando-se aos festejos pelo bicentenário de Liszt, a ser celebrado em outubro, o pianista brasileiro mostra técnica e classe em CD em que lapida jóias românticas do compositor húngaro. Impecável!” (Mauro Ferreira)

- Sobre Derek and the Dominos / *Layla and Other Assorted Loved Songs* (reedição) (“Buels/Rock”) **** - Caderno Estúdio/ Jornal O Dia – 25/04/2011: “Fartas (e boas) faixas-bônus valorizam a reedição do álbum de 1970, o único gravado por Eric Clapton como membro do grupo Derek and the Dominos. ‘Layla’, a canção, já é clássico do rock romântico.” (Mauro Ferreira)

- Sobre Willie Nelson e Wynton Marsalis / *Here We Go Again* (Dica) - Caderno Estúdio/ Jornal O Dia – 25/04/2011: “Com (azeitada) mistura de country e jazz, o cantor Willie Nelson e o trompetista Wynton Marsalis celebram a música plural do gênio Ray Charles (1930 – 2004), com intervenções da cantora Norah Jones. Ray foi o melhor intérprete de sua música. Mas o tributo, gravado ao vivo em show, resulta digno da obra do cantor de ‘Unchain my Heart’.”

- Sobre Toquinho / *Mosaico* (Regular) – Segundo Caderno/ O Globo – 26/04/2011: “Pouco inspiradas (salvo uma ou outra exceção), as 12 parcerias de Toquinho com Paulo César Pinheiro para musical de Millôr têm arranjos que, passeando por fado, samba etc., soam sempre como pastiche.”. (L.L)

- Sobre Alessandro Penezzi e Alexandre Ribeiro/ *Cordas ao vento* (ótimo) – Segundo Caderno/ O Globo – 26/04/2011: “Alessandro Penezzi sabe unir virtuosismo e delicadeza, o que volta a provar nos seus belos choros deste CD, feito com o clarinetista Alexandre Ribeiro.” (Luiz Fernando Vianna)

- Sobre Fundo de Quintal / *Nossa verdade* (Bom) – Segundo Caderno/ O Globo – 26/04/2011: “De casa nova (Biscoito Fino), o Fundo de Quintal, sem surpresas, se reafirma: seu lugar (“Lá debaixo da tamarineira”), sua música (“Nossa bossa”), seus hits (“Conselho/”Insensato destino”). Não precisa mais.”. (L.L)

- Sobre Mumford & Sons / *Sigh no more* (Bom) - Segundo Caderno/ O Globo – 26/04/2011: “A incensada banda de folk-rock inglesa mostra inspiração em seu disco de estréia, que ocupa bons lugares nas paradas pelo mundo. Destaque para o instrumental e para a voz atormentada de Marc Mumford.” (B. A.)

- Sobre Adele / *21* (Ótimo) – Segundo Caderno/ O Globo – 26/04/2011: “No segundo álbum, a cantora britânica comprova que é mais que um rostinho (e um vozeirão) bonito. Com seu soul negro, desta vez com toques country e de outras cores, ela valoriza sua boa safra de canções.” (L.L)

- Sobre Maná / *Drama y Luz* *** “Bom” (“PopRock”) - Caderno Estúdio/ Jornal O Dia – 02/05/2011: “O grupo mexicano volta excessivamente pop e baladeiro em seu primeiro disco de inéditas em cinco.” (Mauro Ferreira)

- Sobre Fundo de Quintal / *Nossa Verdade* **** “Ótimo” (“Samba”) - Caderno Estúdio/ Jornal O Dia – 02/05/2011: “Anunciado desde janeiro, o CD do grupo chega, enfim, às lojas sem decepcionar. Seja na roda baiana (‘Teu Jogo’) ou no partido alto (‘Nossa Bossa’), o quintal do Fundo ainda dá samba de primeira. Ouça!” (Mauro Ferreira)

- Sobre Pixinguinha / *Pixinguinha for flute and Sax - Vários artistas* *** “Bom” (“Choro”) - Caderno Estúdio/ Jornal O Dia – 02/05/2011: “A obra de Pixinguinha (1897-1973) é levada na flauta por time de solistas que inclui Dirceu Leite (‘Joaquim Virou Padre’), Mário Séve (‘Os cinco Companheiros’) e Carlos Malta (‘Desprezado’). Desce bem.” (Mauro Ferreira)

- Sobre Cavalera Conspiracy / *Blunt Force Trauma* *** - “Bom” (“Metal”) - Caderno Estúdio/ Jornal O Dia – 02/05/2011: “Já que a reunião de Iggor e Max Cavalera com o Sepultura parece impossível, o segundo álbum do novo grupo dos irmãos serve de alento. É heavy metal feito com fúria, coesão e energia. ‘Warlord’ é dez!” (Mauro Ferreira)

- Sobre Stacey Kent e Jim Tomlinson / *The lyric* (“Dica”) - Caderno Estúdio/ Jornal O Dia – 02/05/2011: “Lançado em 2006, somente no exterior, ‘The Lyric’ ganha edição no Brasil no embalo da vinda da cantora e do saxofonista de jazz a São Paulo para show. Sorte dos fãs de Stacey Kent, que canta 10 dos 13 ‘standards’ do disco. A combinação de sua voz com o sax de seu marido resulta classuda. O repertório rebobina ‘Corcovado’ e ‘Manha de Carnaval’.” (Mauro Ferreira)

- Sobre Adele / *21* – (Matéria principal) - Caderno Estúdio/ Jornal O Dia – 02/05/2011: “Amy Winehouse gravou o disco que a consagrou, ‘Back to Black’ (2006), movida pela dor de ter sido largada pelo marido. Adele, cantora britânica que têm causado sensação no Reino Unido este ano, foi pelo mesmo caminho ao gravar seu segundo álbum, ‘21’, lançado este mês no Brasil. O disco é excelente e mostra como uma dor-de-cotovelo pode render belos CDs e impulsionar uma carreira.” (Mauro Ferreira)

- Sobre Stacey Kent e Jim Tomlinson / *The Lyric* (Ótimo) – Segundo Caderno / O Globo – 03/05/2011: “‘The Lyric’, (...) é um disco do bom saxofonista Tomlinson *featuring* a ótima Stacey.”; “Stacey é herdeira da ala de intérpretes americanas com vozes sem grande extensão, mas extremamente envolventes, como se cantassem ao pé do ouvido (...)” “‘My heart belongs to daddy’ é um bom exemplo do estilo de Stacey, pois a canção de Cole Porter, frequentemente gravada com muito vigor e malícia, ganha ternura com ela.” “ (...) músicas que mostram como Stacey pode ser tão original quanto reverente ao enfrentar os *standards*.” (exemplo de crítica com juízos técnicos) (Luis Fernando Vianna) – PARTE SUPERIOR DA FOLHA, ocupando metade do espaço total. Conceito ótimo. Os demais álbuns de conceito ‘Bom’ ficaram na parte inferior.

- Sobre Pedro Ivo / *Leve o porto* (Bom) – Segundo Caderno / O Globo – 03/05/2011: “Ao lado de quatro cantoras, mostra qualidade” (L. F. V.)

- Sobre Marky / *Fabric Live* (Bom) - Segundo Caderno / O Globo – 03/05/2011: “Numa mixagem impecável, ele passeia pelos caminhos recentes do drum and bass.” (C. A.)

- Sobre Tonho Crocco / *O lado brilhante da lua* (Bom) - Segundo Caderno / O Globo – 03/05/2011: “O ex-Ultramen acerta ao beber da fonte soul-samba carioca da década de 1970, num tributo a Tim Maia, Cassiano, Black Rio e Originais do Samba – química que faz valer mesmo as letras menos inspiradas.” (L. L.)

- Sobre Cavalera Conspiracy / *Blunt Force Trauma* **** (“metal”) – Ilustrada / Folha de S. Paulo – 04/05/2011: “Segundo álbum do projeto dos irmãos Cavalera, é um mármore esculpido à base de porrada. (...) Comparável a clássicos da banda.” (Carlos Messias)

- Sobre Gorillaz / *The Fall* ** (“eletrônico”) – Ilustrada / Folha de S. Paulo – 04/05/2011: “‘The Fall’, gravado em um Ipad, foi lançado sem alarde. Provavelmente porque sabe que pode fazer melhor.” (Carol Nogueira)

- Sobre Daniel Murray / *Tom Jobim para Violão Solo* ** (“instrumental”) – Ilustrada / Folha de S. Paulo – 04/05/2011: “As 14 faixas incluem arranjos das conhecidas composições ‘Luiza’ e ‘Gabriela’. Eles se destacam pela delicadeza – e é aí, também, que pecam: o disco carece de vibração.” (Roberto Vaz)

- Sobre Trio Puelli/ *Primma* *** (“música erudita”) – Ilustrada/ Folha de S. Paulo – 08/06/2011: “interpretam, com brio e convicção, obras de seis distintos autores brasileiros, indo da linguagem popular de Villani-Côrtes (“Cinco Miniaturas Brasileiras”) À sofisticação de Edson Zampronha (“O Acorde Invisível”).” (Irineu Franco Perpetuo)

- Sobre Rush / *Moving Pictures* ** (“rock”) – Ilustrada/ Folha de S. Paulo – 08/06/2011: “Indicado apenas para quem se amarra em demonstrações frias de habilidade musical.” (T. M.) Sigla

- Sobre The Modern Jazz Quartet/ *The 40th Anniversary tour* *** (“jazz”) Ilustrada/ Folha de S. Paulo – 08/06/2011: “Nesse show captado em 1992, (...) o quarteto estava distante de seus tempos áureos. Mas ainda exibia a elegância e o lirismo que fizeram sua fama no cenário da música. John Lewis (Piano e direção musical) e Milt Jackson

(vibrafone) comandam em faixas como ‘Alexander’s Fugue’, a luminosa sonoridade do grupo” (Fabrício Vieira)

- Sobre Leny Andrade / *Alvorço* **** (“MPB”) Ilustrada/ Folha se S. Paulo – 3/08/2011: “Leny se afasta dos estatutos do jazz e da bossa nova, que regiam sua obra, e permite-se mergulho psicodélico, atuando entre a tropicália e o Clube da Esquina. (...) destacam-se temas obscuros de Fagner, Belchior e Milton Nascimento.” (Marcus Preto)

- Sobre Filhos da Judith / *Filhos da Judith* *** (“Rock”) Ilustrada/ Folha se S. Paulo – 3/08/2011: “Sua roupagem ‘vintage’ apenas realça a pegada dançante e as melodias implacáveis de faixas como ‘Technicolor Love’ e ‘Sem dizer Jamais’. Rock nostálgico que não perde a força nem o frescor.” (Carlos Messias)

- Sobre Antonio Adolfo / *Chora Baião* ** (“Instrumental”) Ilustrada/ Folha se S. Paulo – 3/08/2011: “(...) o pianista Antonio Adolfo modela seu elegante instrumental, aqui regado a tinturas extraídas do choro e do baião. Tudo é muito sutil e plácido, sem complicações. A ágil ‘Chora, Baião’ destaca-se pelas intervenções precisas do guitarrista Leo Amuedo.” (Fabrício Vieira)

- Sobre Pedro Bonifrate / *Um futuro inteiro* (ótimo) Ilustrada/ Folha se S. Paulo – 3/08/2011: “A ambivalência pastoral é marcante em ‘cidade nas Nuvens’ e ‘Naufrágios’, que poderiam ter saído de uma sessão – lisérgica – do Clube da Esquina, berço de artistas como Lô Borges e Beto Guedes. (...) A concepção de sua arte o músico conduz com firmeza e direção, antenado com a criatividade sem restrições de um mundo sem fronteiras.” (Edson Valente)

- Sobre Trio Corrente / *Trio Corrente* (ótimo) Segundo Caderno/ O Globo – 02/08/2011: “O conjunto dos paulistas Edu Ribeiro, Fabio Torres e Paulo Paulelli concilia nos temas instrumentais a improvisação do jazz com a delicadeza do choro, do samba e da canção brasileira.” (Luiz Fernando Vianna)

- Sobre Wanessa / *DNA* (Regular) Segundo Caderno/ O Globo – 02/08/2011: “A ciência permitiu a Wanessa e ao produtor Mister Jam replicar o código de Lady Gaga e produzir um genérico inócuo. O funk carioca em ‘Sticky dough’ é que dá sinal de uma promissora mutação.” (S.E.)

- Sobre The Decemberists / *The king is dead* (Bom) Segundo Caderno/ O Globo – 02/08/2011: “Salvam-no da irrelevância as boas canções do líder Colin Meloy.” (S.E.)

- Sobre Swami Jr. / *Mundos e Fundos* (ótimo) Segundo Caderno/ O Globo – 02/08/2011: “Conhecido por acompanhar artistas como Chico César e Zeca Baleiro, o violonista brilha em um disco instrumental, em que toca o próprio material, além de Dorival Caymmi e Jacob do Bandolim.” (B.A)

- Sobre Exaltasamba / *Exalta 25 anos* (Bom) Segundo Caderno/ O Globo – 02/08/2011: “A máquina de fazer shows do Exalta recebe convidados que vão de Mr. Catra ao Padre Reginaldo Manzotti, passando por Chãozinho e Xororó. Mesmo atirando para tantos lados, o show continua redondo.” (B.A)

- Sobre Geraldo Azevedo / *Gozos da alma* (Bom) Segundo Caderno / O Globo – 13/12/2011: “Este disco de letrista reúne 12 parcerias do peta com Francis Hime, Egberto Gismonti, Astor Piazzola e outros, com vários intérpretes. Boa amostra de um compositor por vezes subestimado.” (Luiz Fernando Vianna)

- Sobre Cristina Renzetti / *Origem é giro* (Bom) Segundo Caderno / O Globo – 13/12/2011: “A italiana radicada no Rio empresta sua boa voz a música de jovens e talentosos autores, como Thiago Amud, Edu Kneip e Kiko Dinucci. Arranjos não convencionais embalam sambas, fados e canções” (L. F. V)

- Sobre Megh Stock / *Minha mente está em seu caos* (Bom) Segundo Caderno / O Globo – 13/12/2011: “A sumida ex-cantora do Luxúria manda bem em seu segundo disco solo, em que volta a investir no blues, em canções como “O Rei”, e em baladas, como “Sambando só”.” (B. A.)

- Messias Elétrico / *Messias elétrico* (Regular) Segundo Caderno/ O Globo 13/12/2011: “Em lançamento do histórico selo *indie* Baratos Afins (www.baratosafins.com.br), a banda de Maceió realiza curioso exercício de estilo: soa tal e qual Os Mutantes na fase *prog* dos anos 1970.” (Silvio Essinger)

- Sobre Festa Sertaneja / coletânea (Regular) Segundo Caderno/ O Globo 13/12/2011: “A coletânea reúne sem muito capricho coisas ótimas e fraquíssimas. Seu mérito maior é registrar a cena sertaneja – que, com apelo rítmico sedutor e malícia, bebe criativamente do axé, do forró, do rock e do funk.” (L. L.)