

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - HABILITAÇÃO EM
PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

JORGE EDUARDO TAVARES

**A CRÍTICA MUSICAL NA ERA DO CONSUMO DIGITAL:
Um estudo sobre os sentidos da crítica à música popular**

**São Leopoldo
2021**

JORGE EDUARDO TAVARES

**A CRÍTICA MUSICAL NA ERA DO CONSUMO DIGITAL:
um estudo sobre os sentidos da crítica à música popular**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como pré-requisito para obtenção do grau em Comunicação Social – Hab. em Publicidade e Propaganda. Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Paula da Rosa

São Leopoldo

2021

Dedicado a todos aqueles que procuram por
companhia para conversar sobre música.

AGRADECIMENTOS

Uma pesquisa nunca é feita sozinho, principalmente sendo um trabalho de conclusão de curso. Por conta disso, sou grato pelo apoio de toda rede familiar e de amigos que ofereceu suporte para concluir este estudo.

Agradeço a minha mãe, por todo o apoio, no estudo e na vida, ao longo dos meus 24 anos. Se levantei questionamentos ao longo desta pesquisa, foi graças a ela, que desde cedo me ensinou a questionar.

A meu pai, também pelo apoio, e pelas incontáveis vezes que me lembrou o quão mais importante é o estudo do que qualquer emprego que eu pudesse encontrar. Com ele, aprendi que empregos são cíclicos, mas o estudo é permanente.

A meus avós, que, ao longo de seis anos, viajaram mensalmente entre Uruguaiana e Porto Alegre apenas para me visitar. Não há apoio emocional maior que o abraço da família.

Aos meus tios e primas, que me acolheram quando, aos 18 anos, cheguei em São Leopoldo. Os domingos teriam sido muito mais difíceis sem o apoio deles. Repito, não há apoio emocional maior que o abraço da família.

Ao corpo docente do curso de publicidade e propaganda, por todos os ensinamentos e bom momentos. Em especial, a Profa. Dra. Ana Paula da Rosa, que me apresentou o – lindo – mundo da pesquisa e com quem desenvolvi este estudo, do qual muito me orgulho. Obrigado pela disponibilidade, pela paciência, e pela imensa dedicação.

A todos os amigos que fiz na UNISINOS, e em especial, a amiga Manuela Massochin, com quem compartilho risadas desde que iniciei o curso em comunicação social. Obrigado por todos os momentos felizes que guardarei com muito carinho. Sem amigos, uma universidade seria só a parte chata.

Ao meu namorado, Igor Sastro, por diariamente me ouvir falar sobre esta pesquisa, me calmar e encorajar quando até mesmo eu duvidei da minha capacidade de concluir este estudo.

E ao meu gatinho de estimação, Percy, que ficou ao meu lado, sentado em minha mesa de estudos enquanto escrevi cada palavra desta pesquisa. A companhia de um animal de estimação é transformadora para quem mora sozinho.

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a investigar os sentidos da crítica musical voltada a música popular, dentro do contexto do consumo digital. Partindo da observação do pesquisador, foi construído um ângulo teórico para este produto através da convergência de características da crítica de arte, midiática e das processualidades críticas da sociedade. A midiatização foi o principal referencial teórico e norteou a aproximação e a análise do objeto, a crítica, pois este foi identificado como um dispositivo interacional. Juntamente foi estudado o conceito de gosto social e de gosto performático, a fim de elucidar o direcionamento do trabalho no que diz respeito a gosto musical. A problemática central sendo: *como se configura e que papel ocupa a crítica sobre música popular na era da música digital?* Em busca de tal resposta, o trabalho tem dois objetivos centrais: *como circula a crítica musical voltada à música popular na contemporaneidade? E qual o papel do consumo de música em formato digital nesta circulação?* Utilizando das metodologias Cartografia e análise da circulação de sentidos, foram examinadas duas críticas, uma em formato textual, veiculada no portal *Pitchfork*, e outra veiculada em vídeo, no site *Youtube*. Também foi organizada uma mesa com críticos do cenário nacional, buscando compreender a percepção destes sobre suas próprias produções e sobre crítica musical como um todo. Como inferências finais, podemos destacar realocações de atores envolvidos no processo original de circulação e consumo da crítica, assim como a construção de novos relacionamentos com este produto, levando a novos questionamentos.

Palavras-chave: crítica musical, música popular, midiatização, dispositivo interacional, circulação.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Página inicial do site <i>Pitchfork</i>	17
Figura 2 – Crítica do álbum <i>Melodrama</i> , veiculada no site <i>Pitchfork</i>	18
Figura 3 – Publicação na página oficial no Facebook do site <i>Pitchfork</i>	20
Figura 4 – Print de vídeo do crítico Anthony Fantano	22
Figura 5 – Print da sessão de comentários do vídeo “Kendrick Lamar - To Pimp A Butterfly ALBUM REVIEW”	23
Figura 6 – Esquema para explicação da midiatização desenvolvido por Verón	31
Figura 7 – Esquema de Verón relacionado ao contexto desta pesquisa	32
Figura 8 – Prints da postagem sobre o lançamento de “Te Amo Lá Fora”, na conta do blog <i>Miojo Indie</i> , no site <i>twitter</i>	40
Figura 9 – Print de postagem no <i>twitter</i> pessoal de Jill Mapes	67
Figura 10 – Print de resposta ao <i>tweet</i> que divulga a crítica de Jill na conta do site <i>Pitchfork</i>	68
Figura 11 – Print da manchete do website brasileiro sobre música e cultura <i>Tenho Mais Discos que Amigos</i>	68
Figura 12 – Print da manchete da versão online do jornal britânico <i>The Daily Mail</i>	69
Figura 13 – Print da página do álbum “ <i>My Beautiful Dark Twisted Fantasy</i> ” na plataforma <i>Metacritic</i>	73
Figura 14 – Print do vídeo de Anthony analisando “ <i>My Beautiful Dark Twisted Fantasy</i> ”	74
Figura 15 – Print de comentários e respostas ao comentário no vídeo de Anthony	75
Figura 16 – Print de comentário no vídeo de Anthony	75
Figura 17 – Print de comentário no vídeo de Anthony	76
Figura 18 – Print de comentário no vídeo de Anthony	76
Figura 19 – Print de comentário no vídeo de Anthony	76
Figura 20 – Print de comentários e respostas ao comentário no vídeo de Anthony	77
Figura 21 – Print de comentário no vídeo de Anthony	77
Figura 22 – Print de comentários e respostas ao	

comentário no vídeo de Anthony	78
Figura 23 – Print de comentário no vídeo de Anthony	78
Figura 24 – Print de comentário no vídeo de Anthony	79
Figura 25 – Print de post onde Anthony no Instagram, publicado em 17 de outubro de 2020	80
Figura 26 – Print de post onde Anthony satiriza a crítica em específico através de outro vídeo, com sua voz distorcida, publicado em 9 de fevereiro de 2021	80
Figura 27 – Print de post onde Anthony satiriza a crítica em específico através de um meme, publicado em 18 de agosto de 2020	81
Figura 28 – Print de post onde Anthony satiriza uma postagem do artista Kanye West, publicado em 30 de julho de 2020	82
Figura 29 – Print do comércio online Redbubble, onde está a venda um adesivo com a capa do álbum de Kanye e a nota conferida por Fantano, na mesma tipografia que é utilizada em seus vídeos	82
Figura 30 – Print do vídeo “Kanye West - My Beautiful Dark Twisted Fantasy REDUX REVIEW”	83

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 CASO DE INVESTIGAÇÃO.....	14
2.1 A MÚSICA POPULAR E A COMUNICAÇÃO.....	14
2.2 OBJETO EMPÍRICO	16
2.2.1 A crítica musical da atualidade.....	16
2.2.2 O campo de observação.....	24
2.3 INFERÊNCIAS INICIAIS.....	26
2.3.1 O crítico musical contemporâneo e sua formação.....	26
2.3.2 A Crítica como um espaço para debate.....	27
3 PERCURSO TEÓRICO.....	28
3.1 A CRÍTICA MUDIÁTICA	28
3.1.1 A crítica em um cenário de midiatização	28
3.1.2 A crítica voltada a música popular	32
3.1.3 A crítica como dispositivo interacional	38
3.1.4 O crítico musical na sociedade em midiatização	41
3.2 DO GOSTO AO CONSUMO: TRANSFORMAÇÕES DO SOCIAL	46
3.2.1 O popular x música popular	47
3.2.2 O gosto como constructo social	50
3.2.3 Transformações no modo de reprodução da música	54
3.2.4 Modos de reprodução e consumo da música hoje.....	57
4 PERCURSO METODOLÓGICO	59
4.1 MÉTODO	59
4.2 DELINEAMENTO DA PESQUISA	60
4.2.1 Cartografia	61
4.2.2 Análise da Circulação	62

4.3 COLETA DE DADOS.....	62
4.4 LIMITAÇÕES DE MÉTODO	63
5 ANÁLISE DOS OBSERVÁVEIS	65
5.1 CRÍTICAS SELECIONADAS	65
5.1.1 Objeto A: o “folklore” de Taylor Swift e o terror do afrente aos fãs	66
5.1.2 Objeto B: a fantasia de Kanye West versus a realidade de Fantano	71
5.2 A CRÍTICA VISTA DE DENTRO	84
5.2.1 Formato e participantes	85
5.2.2 Relato do Dispositivo	86
5.3 ANÁLISE TRANSVERSAL	89
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
APÊNDICE I - INTEGRA DA TRADUÇÃO DA CRÍTICA AO ALBÚM	
“FOLKLORE” VEÍCULADA NO PORTAL PITCHFORK	102
APÊNDICE II - PROVOCAÇÕES QUE NORTEARAM A MESA	
COM CRÍTICOS	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	107

1 INTRODUÇÃO

Observando mudanças que o formato digital trouxe ao consumo da música popular, paira no ar uma questão: qual o papel da crítica especializada voltada à música popular em um momento histórico onde o acesso à grande maioria da música se dá através de uma plataforma digital que cobra um valor fixo mensal? Por música popular nos referimos à toda obra que é destinada a ser acessível ao grande público, independentemente de seu gênero.

Originalmente, o papel do conteúdo crítico voltado para as artes é apontar a qualidade do que é produzido, seja nas artes plásticas, cinema, música ou qualquer expressão artística. O papel do crítico é ser um indivíduo com grande conhecimento sobre uma área artística, e isso o tornaria capaz de apontar o nível de qualidade do que é produzido dentro de um período histórico.

Dos anos 70 até o atual momento, a sociedade persiste consumindo e produzindo música popular. Porém, ocorreram também persistentes mudanças no modo como a música é consumida. — dos LPs, passando por CDs, até chegar nos serviços de *streaming*.

Dentre as diferenças proporcionadas pelo formato digital, podemos apontar duas: o desprendimento da necessidade de um suporte físico de armazenamento da música (no que diz respeito ao consumidor) e a possibilidade de acessar um acervo completo de música popular a partir de uma assinatura mensal, de valor similar ou até menor ao de uma cópia de um CD físico.

A partir desse panorama, levanto as provocações: como se configuram, e até mesmo qual a relevância, da crítica na indústria da música atual, dado as recentes mudanças no formato de consumo da música? A partir do momento que o consumidor pode ouvir, dentro de uma mesma assinatura, produtos musicais aclamados pela crítica e outros rechaçados por ela, qual o objetivo de se fomentar publicações opinativas? Em uma realidade onde o consumidor pode optar por qualquer música já disponibilizadas, a crítica ainda se faz necessária nesse contexto? Esta pesquisa visa entender quais funções exerce a crítica e de que maneiras afeta o consumo de música, tendo em vista as mudanças na forma de consumir geradas desde a grande aderência do público a plataformas digitais de distribuição de música. Para nortear esta pesquisa, levanto a

seguinte problemática principal: **como se configura e que papel ocupa a crítica sobre música popular na era da música digital?**

Para que essa questão seja compreendida, acredito ser necessário o seu estudo em dois eixos analíticos, delimitados pelas seguintes problemáticas secundárias:

- Como circula a crítica musical voltada à música popular na contemporaneidade?
- Qual o papel do consumo de música em formato digital nesta circulação?

A relevância de estudar esse conteúdo a partir da perspectiva da comunicação se apresenta em diversos pontos do trabalho. Levando em consideração que a crítica sobre música popular pode ser considerada jornalismo cultural, e é direcionada ao público que consome música, podemos observar uma interessante interseção entre duas das habilitações do estudo da comunicação (jornalismo e publicidade). A crítica é um conteúdo que busca gerar algum sentido dentro de um público-alvo específico e com hábitos de consumo já desenvolvidos. O presente trabalho não se abstém de ser um exercício para compreender como, dentro de um o público específico, age a crítica, mesmo quando produzida por indivíduos que não são profissionais especializados, podendo afetar comportamentos de consumo. A partir desse ponto, é possível também levantar inquietações sobre o espaço do midiático no processo de decisão de consumo do público (neste caso, consumidores de música).

Sendo a crítica um conteúdo que, assim como a música, passou por intensas mudanças quando migrou para o digital, os tópicos aqui levantados dão conta de desenhar paralelos entre as transformações de ambos os campos de forma intrínseca. Analisando as produções que estão na intersecção desses conteúdos, podemos reparar simultaneamente as gerações de sentido causadas nas duas esferas principais deste trabalho (a música e a crítica).

Outro ponto que chama atenção é como muitos veículos que produzem críticas à música popular atualmente podem também constituir marcas. Se observarmos o website *Pitchfork*, por exemplo, podemos ver um site dedicado a crítica da música popular do gênero alternativo que, além de manter um website abastecido diariamente com críticas, produz editoriais, entrevistas e diversos conteúdos jornalísticos atrelados a indústria fonográfica, todos escritos por profissionais especializados. Além disso, o portal realiza anualmente festivais de música com shows de diversos artistas em Chicago (desde 2006) e Paris (desde 2011). Esse formato de se apresentar para o público como um portal de crítica que também realiza eventos relacionados a indústria musical é

compartilhado por diversas marcas e também fomenta a indústria da música financeiramente, já que movimenta profissionais, artistas e o público. Esses canais deixam de ser apenas veículos de conteúdo e oferecem experiências para além do formato digital, pois se materializam através de eventos, gerando assim diversos pontos de contato com o público.

Dentre os motivos, da esfera pessoal, que me levaram a direcionar esta pesquisa, ressalto meu interesse em críticas musicais. Creio que a experiência da escuta de músicas é ricamente ampliada através da crítica. Particularmente, não tive contato com músicos, com a prática musical ou com uma orientação a escuta mais atenta de obras musicais em minha infância. Porém, o prazer em ouvir música sempre foi presente em minha vida. Ao longo dos anos, esse prazer foi crescendo, assim como meu interesse em expor esse prazer, dialogar sobre ele, descobrir se outras pessoas compartilhavam das mesmas sensorialidades que eu ao ouvir música. Acredito que dessa forma conheci a crítica à música popular, através dessa busca por saber se as obras que eu apreciava também eram apreciadas por outros ouvintes. Esse é um dos motivos que me leva a consumir críticas até hoje.

Embora avalie o trabalho de artistas, acredito que a crítica auxilia a apreciar a música para além do prazer de ouvir música. A crítica ressalta detalhes, explica minúcias que podem passar despercebidas e torna a experiência de absorver uma obra mais interessante e facilitada para aqueles que estão dispostos a ouvi-la. Acredito nisso pois penso ser o que aconteceu comigo, a crítica me possibilitou refletir sobre o modo como ouço música, e me mostrou possibilidades muito mais amplas do que eu imaginava existirem dentro de um compilado de faixas musicais.

Acredito que a esfera do consumo de música apresenta grande potencial como área a ser estudada através desse viés. Podemos observar diversas mudanças no modo como a música é consumida nos últimos 20 anos. São mudanças que afetaram o mercado da música, os conteúdos que a música gera, o ponto de vista do público sobre esses produtos, dentre outras questões. Além disso, tenho particular interesse em entender como as práticas de produção da crítica já existentes antes da popularização do jornalismo web se mantêm, reinventam ou caem em desuso no atual contexto comunicacional que convivemos.

Estudar os efeitos dessas transformações foi o que mais me orientou no processo de lapidar esta pesquisa. Assim, o objetivo geral desta pesquisa é compreender através

de um panorama atual como se configura a crítica especializada da música popular atualmente. Como objetivos específicos, apresento:

- Identificar as transformações que a crítica sobre música popular sofreu que estão conectadas à popularização do consumo de música no formato digital.
- Estudar as motivações de quem produz crítica musical voltada à música popular atualmente.
- Compreender as motivações do público para o consumo de crítica sobre música popular na contemporaneidade.
- Investigar os efeitos exercidos pela crítica sobre música popular no comportamento de consumo do público;

Em vista do que foi até aqui apresentado, o objeto estudado pelo presente trabalho se configura sendo a crítica voltada para a música popular veiculada digitalmente. A crítica aqui estudada não é apenas a que é produzida por profissionais especializados, mas sim toda aquela que tiver como foco tecer análises que demonstrem embasamento sobre a música popular. Críticas que tenham como objetivo compreender os produtos musicais lançados atualmente e gerar questionamentos sobre eles, expondo um ponto de vista e atraindo grande audiência. Esse conteúdo pode ser veiculado em meios como blogs (Miojo Indie), websites e publicações (*Pitchfork*, *Rolling Stones*), canais no Youtube (*theneedledrop*), entre outros.

O desenvolvimento desta pesquisa iniciou com uma contextualização, explicitando o que seria observado ao longo do trabalho, apresentando o objeto empírico assim como outros conceitos relevantes ao estudo. Logo em seguida, é apresentado o percurso teórico percorrido para conceitualizar com mais profundidade os temas centrais deste estudo. No capítulo subsequente, é construído o percurso metodológico, focado nas técnicas e abordagens utilizadas para coleta de dados e desenvolvimento da pesquisa.

Após isso, são apresentados a aplicação do método e os observáveis, descrevendo o contexto de cada um deles, e encerrando com uma análise transversal que buscou tensionar os conceitos apresentados no percurso teórico e os observáveis. Este trabalho é encerrado com as considerações finais, onde se concentram com mais intensidade as descobertas atingidas ao longo da pesquisa, assim como minhas percepções sobre o que foi pesquisado.

2 CASO DE INVESTIGAÇÃO

A crítica à música popular é veiculada atualmente de diferentes formas. Seja através de revistas especializadas, podcasts, portais ou vídeos, o exercício de analisar – seja essa análise feita por músicos, especialistas ou interessados na área – a qualidade dos produtos musicais lançados prevalece na cultura popular. Para além disso, é cabível dizer que essa prática foi impulsionada quando transitou para o espaço digital.

A popularização de blogs, *websites* que possibilitam a troca de opiniões e diversas outras plataformas do meio digital, abriu novos horizontes para a crítica musical em seu formato e em sua produção. A possibilidade de veicular críticas e análises de forma alheia a uma publicação especializada - ou outros atores midiáticos de peso - e ainda assim atingir um grande público é um dos diferenciais da crítica produzida a partir dos anos 2000.

Com isso em vista, o presente capítulo apresenta uma breve elucidação sobre a crítica produzida atualmente, seus atores, elementos de circulação e relações com o campo da comunicação.

2.1 A MÚSICA POPULAR E A COMUNICAÇÃO

A expressão *música popular*, quando usada isoladamente, pode remeter a uma imensidão de conceitos, práticas e produções. A expressão se tornou ainda mais diversa com a crescente difusão, a partir dos anos 90, de suportes para a reprodução sonora extremamente individualizados – toca discos portáteis, aparelhos de mp3, plataformas de streaming, entre outros – que possibilitam a escuta individual através de fones de ouvido.

Tamanha é a complexidade do termo, que atualmente é aceitável definir como *música popular* a trilha sonora da novela das 21h - amplamente conhecida pela população e divulgada no maior canal televisivo do país. Ao mesmo tempo, não seria errôneo usar a expressão para se referir a uma faixa *indie*, de uma banda iniciante e talvez desconhecida, com menos de 500 mil reproduções no *Spotify*. Ou seja, o termo música popular é relativo, pois a própria ideia de *popularidade* é relativa atualmente – relativa à local, a cultura, a público, a ponto de vista e a gosto pessoal, dentre outros fatores.

Em vista dessa amplitude abarcada pela expressão música popular, é necessário especificar qual viés apoia a presente pesquisa. A ideia de música popular massiva, já conhecida no campo da comunicação, está diretamente ligada a uma série de estruturas sonoras, midiáticas e de consumo. Tendo sua produção atravessada pelo modo como é consumida, a música popular massiva por si só pressupõe um caso de estudo interessante. A presente pesquisa tenta, através da crítica musical voltada a dita música popular massiva, compreender o papel de uma das diversas práticas midiáticas ligadas a este produto cultural.

Historicamente, a crítica “sempre teve um papel fundamental na orientação do público sobre uma obra, sobretudo quando se trata de aspectos culturais” (OLIVEIRA, 2015, p. 50). Ou seja, ao longo do tempo, a crítica teve a função de atribuir a produtos culturais seu valor cultural, sua qualidade levando em conta aspectos como a relação desse produto com o momento histórico no qual foi produzido e suas características em comparação com outros produtos culturais semelhantes e criados na mesma época, ou que o antecederam. Isso aplica-se também a música e por consequência, à crítica musical.

Dentre outras funções, a crítica musical auxilia o ouvinte a compreender a obra que está disponível para seu consumo. Tem um teor elucidativo, uma preocupação em tornar acessíveis aspectos que necessitam um olhar mais especialista para serem percebidos - o olhar de um crítico. Alguém capaz de interpretar e relacionar a cultura que consome. Por estas características, é possível apontar a crítica, em alguns de seus formatos, como uma mediadora entre a arte e o público.

Se pensarmos na crítica musical como um segmento do jornalismo cultural, podemos apontar este conteúdo como uma plataforma interpretadora da produção cultural e do pensamento de uma época (GOLIN; CARDOSO, 2010). É importante ressaltar que o jornalismo cultural é um elemento em constante transformação, visto que o mesmo se expressa como voltado para a cultura contemporânea, ou pelo menos, de um olhar contemporâneo para produtos midiáticos clássicos.

Mesmo podendo ser observado como um esforço jornalístico e opinativo – embora muitas vezes não seja exercida por jornalistas – o conteúdo da crítica está intrinsecamente conectado a opinião daquele que a produz. Sendo produto do gosto pessoal de um indivíduo ou equipe combinados aos seus repertórios culturais

desenvolvidos ao longo de suas vivências, voltados para analisar os produtos midiáticos que consomem

É possível afirmar que ao estudar a crítica da música popular, também estamos estudando a crítica das práticas midiáticas. Ou seja, a análise de produtos culturais veiculados através da mídia. Sobre a crítica a produtos midiáticos, Braga aponta:

A crítica sobre os produtos midiáticos e os dispositivos sociais são elementos mais visíveis dos processos de circulação, assim como “produtos e programas” são a face visível dos processos de produção, e os usos concretos (escolhas, zapping, “leitura”, “audiência”, acolhimento, resistência, fruição, “edição”...) são face mais visível dos processos de recebimento. Assim, se os examinarmos em busca de perceber suas lógicas ao fazer circular reações sociais sobre os processos e produtos midiáticos, podemos ampliar nossa compreensão sobre o sistema interacional e, indiretamente, sobre os processos midiáticos em geral (BRAGA, 2006, p. 37).

Entende-se que a crítica a esses produtos são uma consequência da circulação dos mesmos. Logo, a crítica a música popular massiva é uma consequência da circulação da música popular massiva, e de forma mais abrangente, da circulação da música como produto midiático. Circulação essa que foi facilitada e ampliada pelo advento da internet, como apontado anteriormente neste trabalho.

2.2 O OBJETO EMPÍRICO

Como mencionado anteriormente, a crítica da música popular tem passado por diversas transformações, desde onde é publicada, passando por quem produz e até mesmo o formato que é veiculada. Tendo em vista tais transformações, se faz necessário um olhar exploratório para este objeto, no que diz respeito a esta pesquisa, a fim de entender seu papel no processo de consumo.

2.2.1 A crítica musical da atualidade

Pensando na crítica da música popular, Bollos (2005, p. 271) comenta que “Além de informar o leitor, analisam estética e historicamente obras dos grandes mestres, contribuindo para que os leitores pudessem analisar e apreciar a obra indicada”.

A crítica que interessa esta pesquisa, está conectada fortemente a um senso de *zeitgeist*¹. São conteúdos que buscam primeiramente compreender, interpretar e veicular as características do objeto que está sendo criticado. Assim como revela – ou pelo menos, tenta revelar – as mensagens que estão sendo passadas pela música e, então, relacionam estas mensagens com o contexto – social, histórico, referencial, entre outros que estejam envolvidos – de forma explicativa.

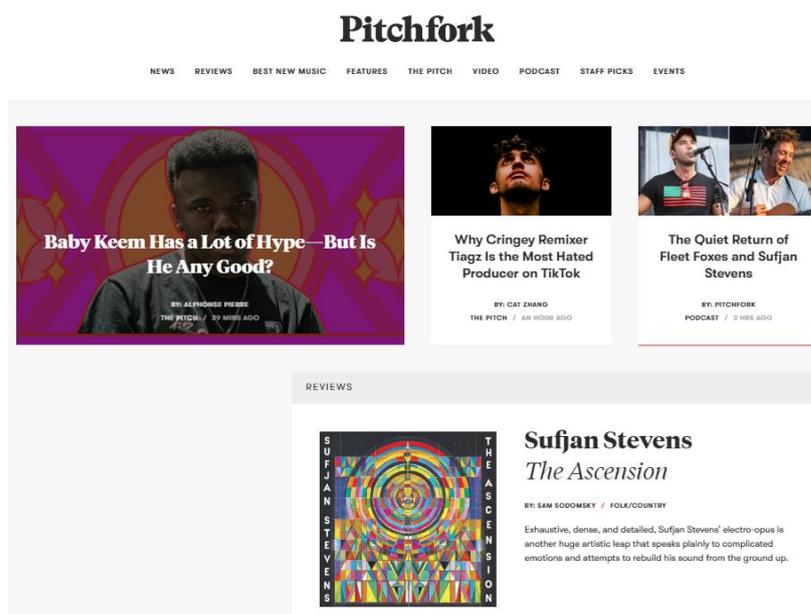
Para além disso, a crítica também tem sua função mais óbvia, criticar. Embora contextualize a obra do artista, a crítica é um conteúdo que visa apontar a qualidade – ou a falta dela – no que está analisando. Tenta indicar, a partir de um ponto de vista, o nível de qualidade do que é produzido. Essa tentativa se constrói a partir de uma argumentação, o crítico expõe seu ponto de vista e o defende, detalhando os motivos que construíram sua percepção.

Um dos pontos de interesse dessa pesquisa é entender como a crítica a música popular atua no contexto de consumo da música digital. Ou seja, buscar a configuração dessa prática tendo a vista a maneira como o produto que a mesma analisa é consumido.

Para isso, é necessário olhar para onde a crítica circula atualmente. Os sites voltados para a crítica concentram o maior volume de produção de conteúdo crítico voltado para a música popular massiva. Dentre eles, o portal *Pitchfork* emerge como um dos mais populares atualmente. Autointitulado como “A voz mais confiável na música”, o site produz conteúdo sobre diversas áreas da indústria musical, veiculando notícias, editoriais e conteúdos relacionados a lançamentos e também a história da música popular, porém, o carro-chefe do portal são as críticas musicais.

¹ Termo alemão que se traduz como espírito do tempo e está conectado ao senso intelectual e cultural de uma época.

Figura 1 - Página inicial do site *Pitchfork*



Fonte: Site *Pitchfork*. Acesso em: 25 set 2020

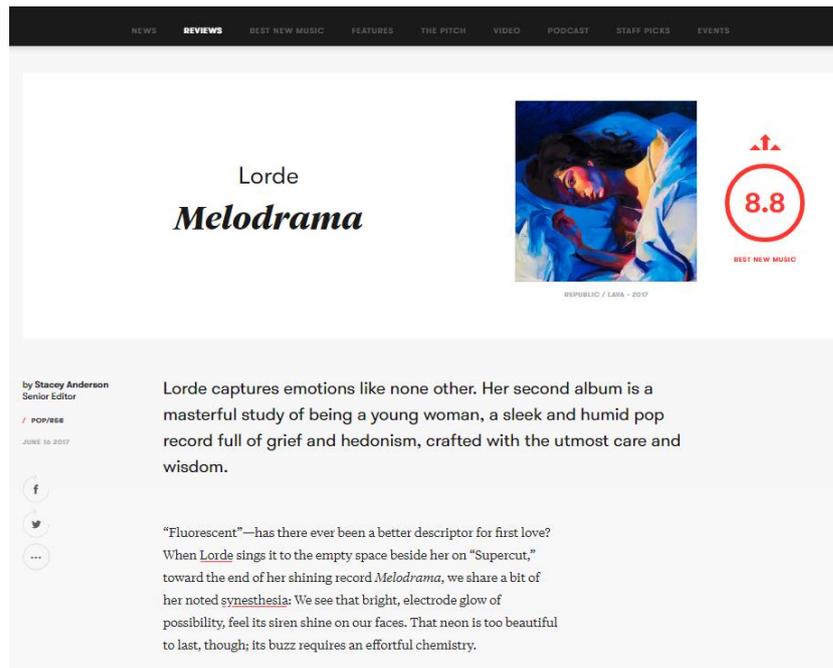
São lançadas no site, em média, quatro críticas para álbuns e uma para faixa individual por dia, de segunda a sexta-feira, produzidas por diferentes escritores ou jornalistas da equipe do site. Também é mantida uma curadoria dos melhores relançamentos do mercado, mas veiculada em menor frequência. Além disso, o site mantém colunas semanais, destacando os melhores álbuns dentre os que foram criticados, fazendo uma seleção semanal dos 10 melhores lançamentos e, aos domingos, são veiculadas críticas a álbuns emblemáticos do passado, revisitando grandes momentos na história da música global.

Todas essas produções são no formato textual, discorrem analiticamente sobre o que criticam e contextualizam os artistas que estão por trás do projeto, sejam eles cantores, produtores, DJ's, etc. Todas também são numericamente valoradas, sendo atribuídas notas de 0 a 10, estas notas estão diretamente conectadas a qualidade que o site atribui ao projeto que está sendo criticado. Os textos são compartilhados nas redes sociais oficiais do portal – *facebook*, *twitter* e *instagram* – assim que são publicadas.

A página onde a crítica é veiculada no site centraliza o texto, traz a capa do álbum que está sendo analisado junto com seu título, artista e a nota obtida pela obra no topo da página. Logo em seguida, destaca-se um lead que, de alguma forma, sucinta o posicionamento da crítica em relação ao projeto que foi analisado. A lateral esquerda da página contém a data da publicação da crítica e a identificação do autor, assim como

suas redes sociais. Todos os elementos em relação ao autor da crítica são colocados de forma discreta na página, é interessante observar que no portal o local do crítico - da pessoa que redigiu o texto - é um pouco diminuído. Não há foto ou descrição sobre o crítico, visto que a ideia é que a crítica circule como sendo do portal, do Pitchfork, e não do crítico que a escreveu.

Figura 2 - Crítica do álbum *Melodrama*, veiculada no site *Pitchfork*.



Fonte: site *Pitchfork*. Acesso em: 25 set 2020.

A crítica veiculada textualmente no portal tem um perfil extenso, se debruçando por uma média mínima de 5 parágrafos onde são discorridos elementos sobre a obra em questão:

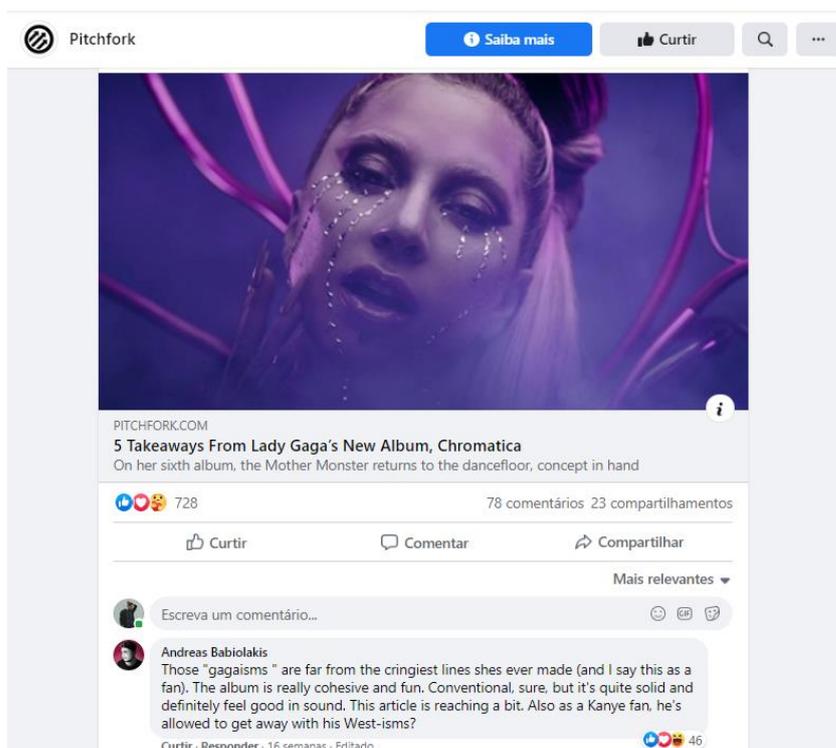
There's considerable power in how Apple entertains so many of these wild, inexhaustible impulses. "Don't you, don't you, don't you, don't you shush me!" she chips back on "Under the Table." She will not be silenced. That's patently clear from the start of Fetch the Bolt Cutters. In gnarled breaths on its opening song—feet on the ground and mind as her might—Apple articulates exactly what she wants: "Blast the music! Bang it! Bite it! Bruise it!" It's not pretty. It's free. (PELLY, 2020) ²

² Existe considerável poder em como Apple convém tantos destes selvagens, inesgotáveis impulsos. "você não, você não, você não me cale!" ela responde em "Under the Table". Ela não vai ser silenciada. Isto é explicitamente claro desde o começo de "Fetch the Bolt Cutters". Em respiros nodosos na música de abertura - pés no chão e mente como seu poder – Apple articula exatamente o que ela quer: "Exploda a música! Bata! Morda! Machuque!". Não é bonito, é livre.

Ao analisarmos a crítica que é exposta no site, podemos observar uma construção preocupada principalmente com quatro elementos: contextualizar o momento na carreira do artista onde a obra que está sendo analisada foi concebida; relacionar a obra com o restante do catálogo do artista, com obras contemporâneas e obras clássicas da cultura popular que apresentem similaridades com o projeto; expor a opinião crítica em relação ao projeto; tratar os três últimos itens com uma escrita leve, que seja de fácil entendimento e tenha um teor quase irônico em alguns momentos, prezando por um texto que flerta com informalidades divertidas.

É válido destacar que o site não apresenta espaço para comentários em suas páginas. Podemos pensar que essa configuração se dá por dois motivos: de certa forma, ao se abster de um espaço direto para comentários, o portal pode aproximar-se do formato de revista impressa mais clássica, onde o leitor não tinha a possibilidade de expressar suas opiniões em relação ao conteúdo que era publicado de forma tão facilitada e livre. O outro motivo seria a veiculação das críticas e notícias nas páginas oficiais das redes sociais do portal, que já dispõem nativamente de uma área para comentários.

Figura 3 - Publicação na página oficial no *Facebook* do site *Pitchfork*



Fonte: Facebook – Postagem do portal *Pitchfork*. Acesso em: 25 set 2020.

Esse espaço, como visto no *print* acima, serve muitas vezes para leitores expressarem sua própria opinião sobre o produto que está sendo analisado, assim como suas opiniões sobre a análise feita pelo portal.

Outra produção do website que interessa a esta pesquisa é o *podcast* “*The Pitchfork Review*”. Com frequência semanal, a equipe do site produz um *podcast* voltada a diferentes assuntos relacionados ao mundo da música. Muitas vezes, esse conteúdo é uma revisita com olhar crítico ao catálogo de algum artista, ou até mesmo de um lançamento que causou furor na indústria durante a semana. Esse formato é interessante, já que aponta para um desprendimento do formato mais clássico da crítica, o texto.

Além dos websites, outra potente força na produção de críticas atualmente são os críticos autônomos. Indivíduos que, através de websites como Instagram, Twitter e, mais frequentemente, Youtube, veiculam suas próprias críticas. Muitas vezes, essa prática gera uma audiência, o que populariza o crítico e permite que o mesmo monetize de alguma forma o conteúdo que produz.

Segundo artigo publicado em novembro de 2016 no site da revista especializada SPIN, o “crítico musical de maior sucesso hoje” (GORDON, 2016, tradução nossa) é Anthony Fantano, criador do canal - nome dado, pela própria plataforma, para contas criadas por usuários no site *Youtube* - *theneedledrop*. Sua audiência atualmente é de 2,2 milhões de pessoas o seguindo, seu vídeo mais popular reúne impressionantes 4,4 milhões de visualizações.

Anthony veicula com regular frequência vídeos onde constrói críticas sobre álbuns, músicas e até mesmo discografias inteiras de determinados artistas. As análises sobre os projetos são profundas e mantêm um olhar crítico profissional, porém são permeadas pela personalidade do crítico, que se permite apresentar reações exageradas, pequenas colocações cômicas ao longo de alguns dos vídeos e o uso de personagens caricatos para alívio cômico.

Figura 4 – Print de vídeo do crítico Anthony Fantano



Fonte: Youtube. Acesso em: 25 set 2020

Ao analisarmos o discurso do crítico, notamos algumas similaridades com o portal *Pitchfork*. Os vídeos costumeiramente iniciam com um panorama da carreira do artista que está à frente do projeto, remontando as sonoridades apresentadas até a atual proposta. Esse momento de introdução pode ou não conter informações sobre a vida pessoal do artista que tenham de alguma forma influenciado no desenvolvimento do projeto.

Em um segundo momento, o crítico se aprofunda nos conceitos por trás do álbum, analisando como a ideia apresentada pelo artista conversa com a sonoridade presente no projeto. Em uma análise faixa-a-faixa, é aprofundada a coesão do álbum e são elencadas características e qualidades na produção, no vocal e, principalmente, no lirismo do artista, entre outros elementos que compõem a obra

É presente também uma preocupação em contextualizar as referências usadas pelo artista no processo de criação do projeto. Anthony aponta trabalho novos e antigos de diversos artistas que tenham, de alguma forma, ressoado similares para ele - de forma positiva ou negativa – em relação ao projeto que está sendo analisado.

O discurso mantém vocabulário simplificado, de forma que seja facilmente entendido. O uso de analogias simples e pequenas relações com o cotidiano é recorrente, no que parece ser uma tentativa de elucidar as partes mais complexas e subjetivas de uma obra de modo simples e facilitado.

Ao final dos vídeos, o crítico também utiliza um sistema numérico de 0 a 10 para classificar a qualidade dos projetos. Geralmente, as notas são seguidas por adjetivos também voltados a qualidade do álbum.

Um ponto interessante de ser notado é que a plataforma Youtube dispõe nativamente de um espaço para comentários. Esse espaço é moderado pelo autor do vídeo, que pode optar por deixar essa sessão habilitada ou não. No caso de Anthony, a grande maioria dos vídeos tem a sessão de comentários habilitada, salvo raras exceções.

Figura 5 – Print da sessão de comentários do vídeo “Kendrick Lamar - To Pimp A Butterfly ALBUM REVIEW”



Fonte: Youtube. Acesso em: 25 set 2020

Podemos notar que a sessão de comentários nos vídeos do canal *TheNeedleDrop* apresentam grande quantidade de interações. No print acima, podemos encontrar comentários com quase 30 mil interações. O conteúdo dos comentários também é amplo, cobrindo diversos aspectos da obra do artista, alguns expondo opiniões próprias do sujeito que comenta, seja sobre a atemporalidade – ou a falta desta – em relação ao projeto, sobre suas experiencias com o artista em questão, dentre outros tópicos envolvendo a obra. Há espaço para comentários sobre a crítica de Anthony, apoios e refutações.

Essa é uma parcela dos temas que surgem nas seções de comentários dos vídeos de Anthony, mas a amplitude de conteúdo é imensa, chegando a abordar desde

questões cômicas a questões políticas e sociais, tudo dependendo dos temas que envolvem a obra analisada no vídeo.

É pertinente apontar que Anthony não está vinculado a nenhuma publicação ou revista, mas frequentemente é mencionado por estas como o crítico musical mais influente hoje em dia, como no caso do artigo publicado pela revista SPIN que citamos anteriormente. Anthony não é o único crítico musical a utilizar o *Youtube*, é apenas o mais popular atualmente.

Existe aqui uma configuração distinta da que existia anteriormente no cenário da crítica. Anthony não conseguiu popularidade com o público associando seu nome a publicações respeitadas da indústria fonográfica, ou a qualquer outro ator midiático de peso. Ele primeiro adquiriu a popularidade com o público que buscava influenciar, e através disso atingiu prestígio e o reconhecimento de publicações no meio musical. Podemos notar, já a partir disso, uma reconfiguração da crítica musical em alguns aspectos.

2.2.2 O campo de observação

É importante ressaltar que embora tenhamos visto ao longo do subcapítulo anterior dois casos específicos - o portal *Pitchfork* e o crítico Anthony – esta pesquisa não será desenvolvida a partir de estudos de caso, mas sim de um caso de investigação orientado por compreender a crítica na atualidade. Em vista dos objetivos, a orientação deste estudo será ampliativa, buscando proporcionar inferências através do panorama da crítica como um todo.

Tendo em vista que a presente pesquisa está amparada em entender as mudanças que ocorrem na crítica em relação a digitalização do consumo da música, teremos como foco críticas veiculadas online – embora a presença de críticas veiculadas de outras formas será necessária para construção de inferências em alguns momentos – em seus diversos formatos. A partir desse entendimento, se reafirma a construção anteriormente apresentada de uma pesquisa ampliativa.

Neste momento é importante apontar que a crítica que interessa a esta pesquisa tem um viés reflexivo. São textos e conteúdos voltados para a ampliação do entendimento de quem os consome sobre produtos culturais específicos, buscando enriquecer o leitor através de um ponto de vista. Por conta dessa formatação, não serão

estudados ou considerados para a pesquisa críticas que estejam pautadas em sentimentos imediatistas, ou os chamados “*reacts*”³, que tenham apenas a intenção expressar um ponto de vista momentâneo, e que estejam firmadas em reações emocionais causadas ou não por produtos culturais do campo da música.

Importante também é apontar que esta pesquisa não é voltada para o estudo de críticas da música erudita, ou que se desenvolvam majoritariamente em função de conhecimentos técnicos sobre o fazer musical. Estuda-se aqui uma crítica que abarca um pouco de cada um desses aspectos, mas que seja orientada por uma geração de sentido para o leitor, que seja entendível e consumível pelo cidadão comum. Produções que busquem entender com um olhar profundo produtos culturais que tenham sido desenvolvidos para consumo massificado e que estejam atrelados a cultura pop de seu tempo.

Para melhor entendimento de quais são os diversos formatos da crítica citados, podemos apontar alguns como o textual, em blogs e sites, o vídeo, em plataformas como *youtube* e também em redes sociais. Ainda assim, é importante ressaltar que está no horizonte deste estudo a possibilidade de serem encontrados outros formatos onde a crítica é veiculada no campo digital, e estes passarão por uma análise para entender se o perfil do conteúdo publicado vai ao encontro do perfil analisado nesta pesquisa.

Em um segundo momento, voltaremos a pesquisa para a localização da crítica musical no campo digital. Como a crítica possui atualmente um perfil, como já citado anteriormente, muito diverso de plataformas e formatos, buscaremos localizar os espaços que esse conteúdo ocupa dentro da esfera digital. Com esse movimento, será construído um perfil mais assertivo do que é veiculado, entendido, e do que interessa este estudo como crítica musical.

Após isso, ainda se faz necessária a articulação de um viés que nos permita entender como a crítica afeta aqueles que a consomem, considerando os objetivos da pesquisa. É necessário entender o que é gerado a partir da crítica da música popular massiva – se são gerados debates, novas críticas, novos produtos culturais ou tendências, enfim, o que a pesquisa desvendar – para a partir disso, desenhar inferências sobre como o consumidor de música é afetado por esse conteúdo.

³ Do inglês, “reações”

2.3 INFERÊNCIAS INICIAIS

Com base no que foi apresentado como objeto empírico, algumas inferências em relação a este se tornam viáveis. Estas inferências também servem para apontar os caminhos possíveis para o que será estudado, tendo relações com os objetivos da pesquisa.

2.3.1 O crítico musical contemporâneo e sua formação

Ao aproximar os casos usados como exemplos para o objeto empírico (o portal *Pitchfork* e o canal *TheNeedleDrop*), já é possível notar uma diferença relevante entre eles, que também é significativa para a construção do panorama da crítica a música popular massiva contemporânea.

Quando observamos o local que o crítico ocupa nas postagens do site, fica evidente que é um funcionamento oposto ao do crítico Anthony. As críticas veiculadas no site circulam como sendo críticas do *Pitchfork*, atreladas à marca do site, portanto institucionalizadas, deixando quem produziu o texto em segundo plano, enquanto as críticas veiculadas por Anthony circulam muito mais atreladas a sua própria imagem.

Essa característica pode estar relacionada a diversos fatores, dentre eles o fato de que as críticas veiculadas no site *Pitchfork* são desenvolvidas por uma equipe, diversos críticos escrevem para o portal. Enquanto no caso de Anthony, o mesmo produz todas as críticas que veicula:

Focando na figura do crítico Anthony, é possível observar três pilares que sustentam seus conteúdos:

(I) Ele é um crítico musical reconhecido, portanto detém de todas as habilidades em relação a música que tal figura necessita

(II) Para além disso, tem a capacidade de formular e veicular seus conteúdos de forma acessível ao público no meio digital (sendo este o único que utiliza)

(III) O próprio conteúdo produzido expande a crítica, se desmembrando em entrevistas, podcasts, memes, e outros conteúdos relacionados a música que sejam de interesse de seu público.

O que interessa a esta pesquisa em observar essa situação é justamente notar essa diferença. A partir disso, é possível notar uma amplitude na percepção de quem é o crítico musical atualmente. Como o mesmo constrói uma reputação atualmente – em contraponto de como era esse processo ante a popularização das críticas musicais online - adquire o interesse e respeito de um público e como essa relação pauta o gosto musical de quem acompanha o crítico.

2.3.2 A Crítica como um espaço para debate

É interessante notar também como os espaços que veiculam críticas constituem também um espaço de debate. Seja sobre o produto cultural que a crítica está analisando, ou sobre a crítica veiculada em si, como é possível perceber nas figuras 3 e 5.

Essa construção se dá através da possibilidade do público interagir mais intensamente com os veículos e produtores de crítica, e tal possibilidade se apresenta no meio digital. Em contraponto as restrições da crítica impressa, atualmente o público que consome a crítica pode reagir a esse consumo de forma mais imediata.

É possível também pensar sobre como essas configurações afetam a forma como o próprio consumidor recebe e percebe a crítica, e como isso interfere na formação de seu gosto musical e em seus hábitos de consumo da música.

3 PERCURSO TEÓRICO

Através da articulação de conceitos da comunicação e de áreas do conhecimento que interessem a pesquisa, assim como o atravessamento destes com os tópicos envolventes deste estudo já apresentados anteriormente, se desdobra um aporte teórico que sustenta a pesquisa que está sendo desenvolvida.

3.1 A CRÍTICA MUDIÁTICA

Como aprofundado no campo de observação de pesquisa deste estudo, os conteúdos que são publicados como crítica musical na indústria contemporânea estão atravessados por características específicas e próprias, relacionadas a diversos processos sociais. Sabendo desse teor da crítica musical, alguns movimentos de estudo em torno desse produto midiático se tornam interessantes. Para melhor compreensão do que contém a crítica musical contemporânea, será feito um estudo em quatro momentos: primeiramente relacionando a crítica com o conceito de midiatização, a fim de buscar entendimento sobre a relação da crítica contemporânea com a sociedade que a consome e produz.

Em um segundo momento, uma busca por conceitos teóricos da crítica na sociedade em midiatização, observando a constituição desse processo. Após isso, serão feitas construções em torno da crítica como um dispositivo interacional, relacionando os dois capítulos anteriores. Finalmente, volta-se o estudo para uma figura essencial para a compreensão dos espaços ocupados pela crítica hoje em dia, assim como para a produção da mesma independente do viés que estiver em ação: o crítico. Figura tão fortemente atrelada a crítica, que existe intrinsecamente com tal produto.

3.1.1 A crítica em um cenário de midiatização

O fenômeno conhecido como midiatização, também chamado de processo de midiatização da sociedade, tem sido amplamente discutido e pesquisado nos últimos 20 anos. Sendo a sociedade em midiatização onde, em função de evoluções tecnológicas e diversos outros fatores de reorganização social, a mídia já não pode ser considerada um corpo estranho. A mídia seria então parte intrínseca do processo de comunicação da

sociedade com a própria sociedade, acelerando e diversificando este processo (BRAGA, 2016), através de dispositivos técnico-comunicacionais (VERÓN, 2014, p.16),

Segundo Gomes (2016, p.14), no processo de comunicação “há circulação de conteúdos que, elaborados socialmente, produzem resultados práticos e simbólicos.” A partir disso, podemos entender que a circulação de conteúdos gera resultados, dentre eles, a proliferação de sentidos emerge como inevitável. Já ao discorrer sobre o processo de midiaticização, Verón (2014, p.16), afirma que o início deste é através da adoção da sociedade de um dispositivo técnico-comunicacional, podendo este ter diversas formas e um uso institucionalizado na sociedade.

A luz destas duas perspectivas, podemos relacionar crítica musical contemporânea com um processo de midiaticização, sendo a crítica um dispositivo técnico-comunicacional adotado pela sociedade. Impulsionada pela internet, a alta circulação da crítica já garante seu processo de geração de sentidos midiático, visto que o “aumento do nível da comunicação resulta em uma maior estruturação da sociedade” (GOMES, 2016, p.17). Mas, para além disso, tendo sua produção estimulada pelo meio digital, a crítica passou por um *momento de midiaticização*, processo onde há o crescimento de um meio através de um dispositivo técnico-comunicacional, com efeitos de caráter radiais, transversais e uma aceleração de seu tempo histórico, resultando em uma grande ampliação na geração de sentidos e nos efeitos produzidos a partir deste dispositivo (VERÓN, 2014, p.16)

Outro ponto interessante em relação a crítica musical contemporânea no contexto em midiaticização que vivemos, é o espaço que esse conteúdo propicia para embates de sentidos. Sendo a circulação um “um território que se transforma em lugar de embates de várias ordens, produzidos por campos e atores sociais” (FAUSTO NETO, 2019, p. 57), podemos pensar no processo que ocorre especificamente na circulação de uma crítica musical voltada a música popular no meio digital. O crítico representa o ator social emissor de mensagens, que são reforçadas por outros atores sociais de diversas ordens, como publicações editoriais ou espaços digitais voltados para o compartilhamento de mídias (*Youtube, Facebook, Twitter*, entre outras plataformas). Nessa construção midiaticizada, os consumidores da crítica também ocupam o papel de emissores, gerando sentidos a partir do conteúdo que consomem. Vislumbrando essa construção em rede, se faz notável um cenário com grande potencial para enfrentamentos, visto que tanto

consumidores, agentes de ordens diversas e emissores estão em um processo de troca de sentidos.

Ainda sobre Gomes e o processo de mediação, o autor afirma que “a virtualidade digital traz como consequência a estruturação de um novo modo de ser no mundo” (GOMES, 2016, p.18). Ou seja, o processo de circulação digital de produtos midiáticos traz à tona novas configurações de relação com estes, portanto, diferentes gerações de sentido. A partir disso, pode-se já iniciar o desenho de que a relação da sociedade com a crítica musical – e os atores envolvidos em seu processo de produção e consumo – se reconfiguraram uma vez que está começou a circular na virtualidade digital.

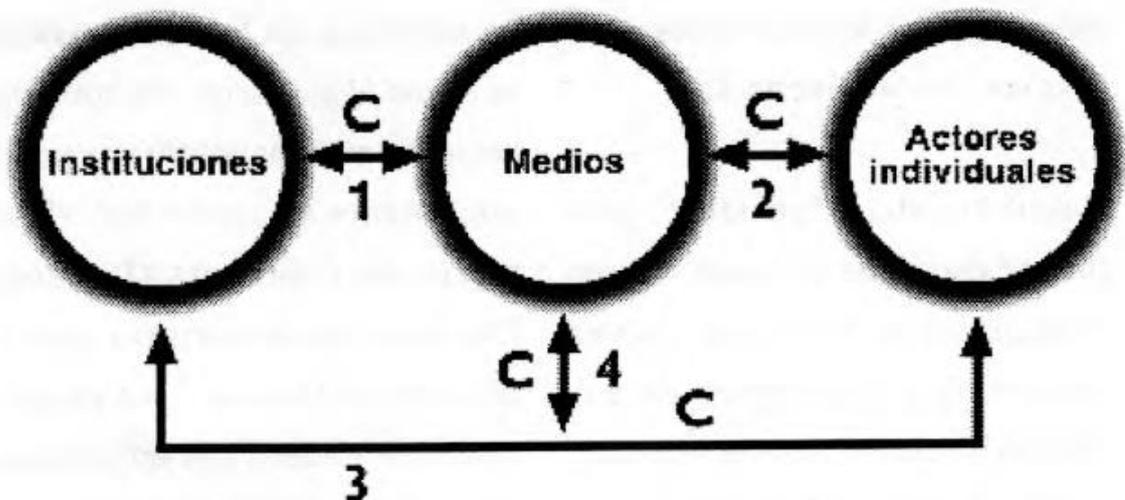
Importante é também o aspecto plural desse processo de circulação, uma vez que dentro de um processo mediado “os receptores perambulam por várias mídias, migrando em seus contatos com os mesmos, e quebrando zonas clássicas de fidelização”. (NETO, 2010, p. 12-14, grifo do autor apud. BRAGA, 2016, p 9). Se pensarmos nos consumidores da crítica à música popular como receptores de um produto midiático em circulação, o processo indica que a relação desse produto com a sociedade também se transformou do ponto de vista dos receptores, já que estes passam a diante as reações que recebem de variadas formas (BRAGA, 2016, p 9). Este aspecto já aponta para uma das inferências iniciais apresentadas anteriormente, sobre a crítica constituir um espaço para debate.

Sabendo que uma sociedade em mediação é uma sociedade onde a “identidade é construída a partir da interação com os meios.” (GOMES, 2016, p.18), é necessário levantar questões sobre como essa construção identitária se dá em relação aos agentes envolvidos no processo de produção, consumo e circulação da crítica musical voltada a música popular massiva. Visto que a figura do crítico musical é parte deste processo, através da perspectiva de mediação, se torna viável observar como o mesmo se relaciona com os meios - e vice-versa - para construção de sua identidade atualmente. É possível ainda um comparativo sobre esta construção no panorama atual, altamente mediado em função da circulação digital da crítica, com a realidade antecessora a esta, quando o produto em questão circulava de forma impressa e sendo, portanto, menos abrangente em luz do que é conhecido como sociedade dos meios (GOMES, 2016, p.18).

Afirma-se também, que em uma construção midiaticizada da sociedade, um advento de central importância para a geração de sentidos são as invenções sociais de direcionamento interacional em relação às emergentes tecnologias (BRAGA, 2016, p.6). Ou seja, faz parte do processo de midiaticização a intenção humana de usar os aportes tecnológicos dispostos em função da comunicação e interação da sociedade consigo mesma. Sendo a crítica um dispositivo técnico-comunicacional, como já apontado anteriormente nesta pesquisa, a mesma emerge na sociedade atual como uma invenção social de direcionamento interacional.

Com o intuito de elucidar o processo comunicacional midiaticizado, Verón utiliza a seguinte figura:

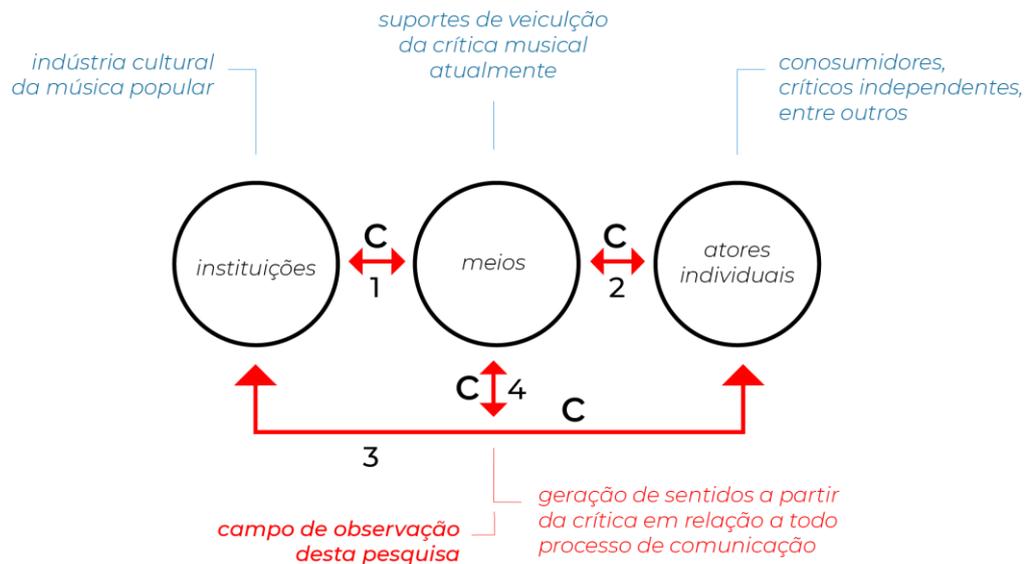
Figura 6 – Esquema para explicação da midiaticização desenvolvido por Verón



Segundo o autor, a representação simplifica de modo grosseiro a grande complexidade do fenômeno da midiaticização, a fim de apontar que nesta perspectiva não existem linearidades no processo comunicacional, mas sim uma grande geração de sentidos envolvendo conexões diretas e indiretas entre todos os elementos no processo comunicacional, em oposição do que se acreditava anteriormente na ótica da sociedade dos meios (VERÓN, 1997, p.14).

Para melhor entendimento do ângulo aqui apresentado sobre a midiaticização em relação ao tema da pesquisa, usou-se de base o esquema apresentado por Verón para o desenvolvimento de um esquema específico para este estudo:

Figura 7 – Esquema de Verón relacionado ao contexto desta pesquisa



É importante ressaltar que o esquema apresentado não tem o intuito de reduzir as significâncias, os sentidos ou os participantes do processo comunicacional mediados em relação ao contexto desta pesquisa apenas aos que estão apresentados na figura acima, visto que o próprio processo de mediação observa que “todas as áreas e setores da sociedade passaram a desenvolver práticas e reflexões sobre sua interação com as demais áreas e setores, testando possibilidades e inventando processos interacionais” (BRAGA, 2016, p. 7), mas sim elucidar quais aspectos emergem como centrais para o desenvolvimento e orientação desta pesquisa.

3.1.2 A crítica voltada a música popular

Antes de serem abordados conceitos teóricos e ângulos analíticos sobre a crítica à música popular contemporânea e os relacionamentos desta com a esfera público-sociedade, cabe algumas colocações sobre esse produto. É importante levar em consideração que tal crítica abarca diversas esferas de significado em sociedade. Ao mesmo tempo que pode ser analisada por ângulos comunicacionais, que proporcionem maior enfoque aos processos sociais envolvendo a produção e interação da crítica com sujeitos que a consomem e ressignificam, tal abordagem dá conta de apenas uma das expressões da crítica à música popular contemporânea. Existe ainda, um espaço neste produto relacionado ao que foi produzido em sociedade como crítica historicamente.

Sendo a crítica à música popular voltada à música, cabe investigar o relacionamento entre este produto e a crítica de arte. Visto que, se hoje em dia existe a crítica à música popular, isso só ocorre pois em algum momento da história existiu a crítica à arte, fosse tal arte visual, musical, ou de qualquer outra forma. Embora não seja de interesse aos objetivos desta pesquisa aprofundar o debate sobre música popular ser ou não ser arte, leva-se em consideração o relacionamento da crítica musical contemporânea com a crítica de arte. Ambos almejam a explicação de um sensível, de um sensorial causado ao humano pelo objeto que criticam, e por isso se relacionam de alguma forma.

Buscando a origem do comportamento de criticar produtos artísticos e culturais perante a sociedade, tal prática remonta ao século XVIII, quando ocorreu uma ampliação do público consumidor de arte proveniente da institucionalização do saber estético junto a filosofia (LEENHARDT, 2007, p.19).

A ampliação desse público desestruturou a unicidade de gosto em relação a arte existente na época, em função da mesma ser direcionada unicamente à Corte até então. Tal desestruturação deu origem a um espaço entre a classe artística e o público consumidor de arte, que já não se restringia apenas aos gostos doutos da Corte. Esse espaço, por sua vez, deu origem à crítica, pois surgiu em sociedade a necessidade de uma mediação entre as subjetividades dos artistas – que ganharam muito mais liberdade ao se desprenderem da Corte em certo nível – e o público burguês ávido pelo consumo de arte. Tal público não estava tão imerso na unicidade de gosto da Corte, mas não poderia sozinho - e entende-se por sozinho, sem o auxílio de apoios sociais que o justificassem - discernir seu gosto e desenvolver as sensibilidades necessárias ao consumo e compreensão da arte (LEENHARDT, 2007, p.20)

A partir disso, a crítica se tornou uma mediadora na sociedade, do público com artistas e, para além disso, com a própria arte para quem pudesse apreciá-la. Se estabeleceu um local para o fazer crítico dentro dos relacionamentos sociais, com sua própria lógica e função.

Cabe agora, desenhar esforços teóricos sobre a crítica a música popular em si e a sociedade contemporânea, ilustrando qual o cenário fértil para o desenvolvimento de tais esforços críticos em uma sociedade em midiatização. Visto que tais processos são inerentes a sociedades, e devem ser analisados por lógicas que os considerem parte interna de tais sociedades, (BRAGA, 2006, p.51)

Adota-se nesta pesquisa - como indiciado no tópico anterior - o princípio de um modelo comunicacional que não esgote os processos midiáticos da sociedade em uma estruturação clássica de emissor-receptor, mas que considere processualidades midiáticas do relacionamento da sociedade sobre a mídia (Braga, 2006, p.20), através de um modelo produção-usuário-interação. Tal relacionamento se configura através de produções de sentidos midiáticos/circulação destes junto a públicos, instituições e grupos, que resultam em um sistema terceiro dos processos midiáticos. Sendo este, realizador de direcionamentos de interação da sociedade com a mídia através de *respostas* do público consumidor (Braga, 2006, p.23). Estas *respostas* seriam propriamente o que a sociedade faz com a mídia a partir do consumo dela, quais novos sentidos, produtos, movimentos, ações, relacionamentos e tensionamentos são provocados pelo público consumidor a partir da mídia que consomem (Braga, 2006, p.29).

A existência da crítica dentro desse modelo comunicacional é possibilitada a partir da proximidade e do enfrentamento - entre si e atravessadamente - de campos, interesses, sujeitos e produtos da sociedade. Quando tais proximidades e enfrentamentos se tornam evidentes, a crítica emerge como uma processualidade midiática e um dos dispositivos interacionais (como visto no capítulo 3.1.1) de expressão para os sentidos advindos dessas relações, tais proximidades Braga chama de *contiguidades e tensões* (BRAGA, 2006, p.55)

Se debruçando em um desdobramento para entender as facetas da crítica midiática contemporânea, Soares e Silva comentam fatores essenciais para a mesma:

três aspectos fundamentais para a crítica de mídia hoje, seja ela televisiva, cinematográfica, musical, jornalística, radiofônica, digital: não há possibilidade de se ter um consenso sobre os modos de se fazer a crítica de mídia; não é possível realizá-la sem levar em conta suas condições de produção e recepção; não se pode também fazer a crítica sem olhar objetos concretos/empíricos (produtos, processos e discursos) efetivamente em circulação nas mídias. (SOARES E SILVA, 2016, p. 16-17)

A crítica é volátil. Existe uma inconsistência nesse produto midiático que é própria de um produto que existe em função dos demais produtos midiáticos que o rodeiam. A crítica existe apenas sob a existência de algo a ser criticado, sendo assim, seria impossível estudar significados e construir inferências sobre o consumo de crítica musical exonerando o consumo da própria música, por exemplo:

fazer perguntas mais específicas sobre produtos singulares é o que viabiliza perceber estruturas diferenciadas, fazer julgamentos mais finos sobre qualidade e mais relacionados a critérios expressos (uma vez que ‘qualidade’ não é um valor absoluto ou definível na ausência de referências sociais)” (BRAGA, 2006, p. 53)

Tal especificidade torna este objeto imensamente plural, estando presente em estudos sobre música, televisão, literatura, cinema, e tantos outros. Tão certa quanto a existência de uma mídia ou produto cultural, é a existência da resposta de sujeitos que opinem de maneira crítica - em níveis diversos - sobre tal mídia/produto, com os recursos que dispõem, os espaços que ocupam e um grupo de características específicas que torne evidente qual tipo de mídia/produto está sendo criticada, e a diferencie de todas as outras – daí vindo o termo: crítica *especializada* (BRAGA, 2006, p. 49).

Também em um esforço para entender as dinâmicas relacionais da crítica com a sociedade, Braga aponta dois critérios essenciais - embora não codependentes - para o que chama de *processos críticos*:

A) é crítico porque tensiona processos e produtos midiáticos, gerando dinâmicas e mudança;

B) é crítico porque exerce um trabalho analítico-interpretativo, gerando esclarecimento e percepção ampliada. (BRAGA, 2006, p. 46)

A crítica voltada à música popular, objeto de pesquisa deste estudo, é um desses *processos críticos* da sociedade, que tensionam produtos midiáticos em viés analítico (BRAGA, 2006, p. 46).

Sabendo que a crítica é “construída a partir de diferentes perspectivas visando relacionar produtores, obras e públicos” (SOARES E SILVA, 2016, p. 17) e, embora esteja no campo teórico, “deve sintonizar com as questões da rua” (BRAGA, 2006, p. 49), a mesma detém um teor explicativo, de tentativas elucidativas em algum nível para quem o consome:

Um bom trabalho crítico tem ainda a capacidade de oferecer critérios diferenciados para orientar interpretações no nível do senso-comum, que possam ser elaboradas pelo usuário “não-escolado” não-intelectual, mas ainda sim com adequação e a serviço de seus próprios interesses e percepções sobre o mundo, o que significa uma ampliação de suas competências de autonomia interpretativa e de escolha (BRAGA, 2006, p. 65)

Apropriando a inferência do autor para a o campo aqui estudado, pode-se discernir um tipo de *modus operandi* para a crítica musical contemporânea. Através de questionamentos levantados pelo crítico musical, existe a possibilidade da ampliação da

compreensão da audiência (que, diga-se, é altamente responsiva em uma sociedade em midiatização), construindo a característica instrutiva desse produto e criando conexão com o público através disso:

Entendemos assim que o trabalho crítico das práticas midiáticas – além dos objetivos de análise, de busca de conhecimento, de desvendamentos das logicas de um produto (ou de um gênero, ou de um processo) - tende a exercer uma função geral de desenvolvimento de competências de interação na sociedade, no que se refere aos materiais e processos midiáticos que essa sociedade gera, faz circular e usa para os mais diferentes propósitos. (BRAGA, 2006, p. 47)

Nota-se que a crítica midiática de Braga se relaciona com a sociedade de forma similar à crítica de arte de Leenhardt, visto que o mesmo a posiciona em um local de *sensibilizadora*. A crítica às obras de arte seria responsável por mediar com a sociedade as nuances da estética de uma obra, de forma que auxilie o entendimento do público:

A subjetividade do artista tende a conferir a si mesma curso muito mais livre, enquanto o espectador, ainda marcado por normas de cada vez mais obsoletas, não sabe mais como apreciar aquilo que vê. Ele tem dificuldade em deixar crescer em si mesmo uma liberdade de julgamento até agora não experimentado, procura ainda as muletas de um critério socialmente aceito no qual se fiar. (LEENHARDT, 2007, p. 20)

A crítica à música popular preserva esta característica da crítica à obras de arte. Embora a música popular contemporânea seja fortemente atravessada por lógicas de consumo desde sua concepção, a mesma mantém um nível de teor artístico, apelando para sentidos emocionais de quem a consome:

A música aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas. (WISNIK, 2002, p.27).

Sendo a música popular contemporânea acionadora dessas sensibilidades por ser música, a crítica voltada a esse produto só pode ser compreendida levando em consideração tais sensibilidades. Visto que a crítica musical contemporânea se dedica em parte a explicação desse sensível contido na música popular de forma mais objetiva. Ao mesmo tempo, não se pode perder de vista todos os processos comunicacionais e de interação que estão atravessados na prática de produzir crítica em uma sociedade em midiatização como na qual vivemos, visto que este produto também tem capacidade de agir como um vetor de sentidos sociais.

Sabendo que a crítica à música popular contemporânea é uma processualidade crítica de relacionamento da sociedade com sua própria mídia e tem como alvo um produto midiático provocador de sensibilidades estéticas, cabe tensionar tal crítica como mediadora das sensibilidades estéticas desses produtos midiáticos para as massas. Emergindo como um produto que carrega marcas da crítica de arte do século XVIII, mas funciona sob uma nova lógica de interação com a sociedade em função das novas formas de relacionamento que esta tem com a mídia. Contextualizando esse produto, podemos o relacionar com outro tipo de crítica contemporânea que vem sendo amplamente discutida pelo campo da comunicação:

A crítica de televisão não lida (apenas) com a estética. Ela não tem por objeto uma arte, mas um fato social como a própria língua (ou como a linguagem). Portanto, deve declarar que, discutindo a cultura, está discutindo a sociedade e seus sujeitos. (BUCCI, 2007, p. 115)

Embora existam gritantes diferenças quanto à forma como conteúdos televisivos são consumidos em relação à forma como a música é consumida atualmente, as duas tem um ponto de encontro. A crítica à televisão, assim como a crítica à música popular, não discute uma forma de arte, mas um produto midiático que circula fervorosamente na sociedade, uma prática social que aciona sensibilidades individuais, discutidas coletivamente.

Entende-se, então, que a crítica à música popular contemporânea estudada nesta pesquisa emerge como um produto que mescla características da crítica de arte e das processualidades midiáticas contemporâneas, funcionando em uma configuração propriamente sua em função das particularidades do objeto que crítica e de como este circula e interage com a sociedade e seus sujeitos.

A crítica de arte se relaciona com a crítica da música popular, pois a segunda ainda preserva algumas funções da primeira, como já apresentado neste capítulo. Para além disso, ambas se originaram a partir do nascimento de um espaço, embora de ordens diferentes. Tendo a crítica de arte surgido com o espaço entre arte e público no século XVII, a crítica musical contemporânea “nasceu” juntamente com o acesso do público ao espaço online. Embora a crítica musical voltada a música popular já existisse antes disso, foi nesse ponto, de migração para o online, quando novas lógicas de relacionamento, veiculação, circulação e apropriação remodelaram o relacionamento da sociedade com esse dispositivo interacional.

Sem dúvidas, estudos mais aprofundados nessa área são necessários a compreensão de seu funcionamento e suas pluralidades – de forma semelhante ao que ocorre com a crítica televisiva.

3.1.3 A crítica como dispositivo interacional

Como já posicionado anteriormente nesta pesquisa, a crítica à música popular contemporânea está aqui entendida como um dispositivo de interação da sociedade com a mídia.

Braga aponta a existência de um *sistema de resposta*, que seria o conjunto de setores, grupos e linhas de ação voltadas ao comentário do que é oferecido para consumo a sociedade (BRAGA, 2007, p.39). Através desta perspectiva, reforça-se a assertividade de posicionar a crítica à música popular como integrante desse sistema de resposta e como dispositivo interacional, visto que – como apontado em capítulos anteriores – este produto se desenvolve em torno do comentário de outros produtos midiáticos.

Sobre dispositivos interacionais, Braga caracteriza que estes são como “modos organizados e suscetíveis de apreensão sistematizada e sistêmica, ou seja: funcionam dentro de um sistema social, largamente “determinados” por este (ou por suas lógicas)” (BRAGA, 2007, p. 37). Relacionando esta perspectiva com o cenário de consumo da crítica a música popular contemporânea, entende-se que a maneira como esta crítica circula em sociedade está diretamente conectada ao conteúdo inserido neste produto, e ao sistema que se desenvolve ao redor dele.

Sabendo que dispositivos interacionais tem como fator em comum o potencial de interação da sociedade com a sua mídia (e sobre a mídia) (BRAGA, 2007, p 39), cabe aprofundar de que forma se estabelece essa interação em relação a crítica aqui estudada.

É importante, entretanto, observar algumas peculiaridades da crítica que se estuda nesta pesquisa, a fim de não ficar confuso o posicionamento que está sendo articulado. Como também visto em capítulos anteriores, existem graus de credibilidade conferidos a esta crítica, muitas vezes por conta da popularidade que estes produtos podem atingir. Tal grau de popularidade e aceitação social pode levar a uma percepção de que este produto seria parte integrada dos sistemas de produção de conteúdo da

sociedade. Porém, um ponto de grande importância - e diferenciação - da crítica a música popular contemporânea, é que está é muitas vezes desenvolvida por indivíduos que não estão atrelados a instituições sociais de produção. Ou seja, desenvolvem tal crítica por vontade própria, pode-se até inferir que estejam motivados pelo desejo de desenvolver crítica. Sabendo disso, a mesma pode ser posicionada como um modo desenvolvido pela sociedade de comentar o que lhe é oferecido para consumo, mas que também é percebida pela própria sociedade como um produto midiático, pois segue lógicas de mídia em sua produção.

De certa forma, a crítica aqui estudada ocupa um meio termo entre ser parte do sistema de resposta social, mas também circular como um produto midiático, está em uma interpenetração entre o sistema de resposta e a indústria da música. Pode-se ainda tensionar que isso é decorrente de uma dificuldade natural de percepção em relação aos componentes do sistema de resposta social. Em razão de tal sistema atravessar diversos processos, que muitas vezes utilizam o próprio meio veiculador do produto sobre qual interagem para interagem sobre tal produto (BRAGA, 2007, p. 40).

A fim de observação mais objetiva das respostas sociais em torno da crítica musical voltada à música popular, tomaremos aqui o exemplo livre do blog Miojo Indie, anteriormente citado nesta pesquisa. Criado pelo jornalista Cleber Facchi em 2010, o blog é alimentado apenas pela produção desenvolvida por este jornalista, que produz tais conteúdo para fins de promoção do trabalho do trabalho artístico, como a própria seção “sobre” do blog indica:

Miojo Indie é um blog de música e cultura pop criado em novembro de 2010. Com o intuito de divulgar novos lançamentos no mundo da música, o blog tem como proposta uma análise detalhada do que há de mais inventivo na cena vigente, trazendo discos, clipes e músicas que ultrapassem o convencional. Embora o título identifique uma maior relação com a música independente, estamos abertos aos mais diferentes lançamentos musicais. Leia, ouça, critique e compartilhe. Todos os posts e músicas distribuídas dentro deste blog têm como objetivos **promover** os artistas aqui tratados, assim como levar ao público o acesso a um conteúdo muitas vezes não favorecidos pelos grandes meios de comunicação. (Online)

O blog usa de algumas redes sociais para divulgar suas publicações, observemos aqui o exemplo de uma postagem referente ao lançamento “Te Amo Lá Fora”, da cantora Duda Beat:

Figura 8 – *Prints* da postagem sobre o lançamento de “Te Amo Lá Fora”, na conta do blog Miojo Indie, no site *twitter*

Miojo Indie @MiojoIndie

Com pitadas de reggae e música eletrônica, DUDA BEAT entrega ao público o aguardado sucessor de "Sinto Muito". Trabalho ainda conta com participação de Cila do Coco e o rapper Trevo. E você, o que achou do disco?



Duda Beat lança novo álbum: "Te Amo Lá Fora" miojoindie.com.br

10:36 · 28/04/2021 · [Twitter Web App](#)

Tim @curuminho1 · 46min
Em resposta a @MiojoIndie

produção musical muito muito boa, já as letras... é aquilo, acho ela monotemática, não me pega, fora parecer ser algo extremamente programado e pensado. mas musicalmente, ficou bem legal. parabéns aos produtores e produtoras.

O Brasil tá lascado! @barros... · 45min
Em resposta a @MiojoIndie e @PortalDUDABEAT

Simplemente maravilhoso, 0 defeitos! Ainda não consegui escolher uma preferida, todas incríveis. [#TeAmoLaFora](#)

gigio @arrobagb · 29min
Em resposta a @MiojoIndie

namoral duda beat SERVIU DEMAISSSS c essa album!!
difudêeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee!

Ricardo Branco @RiBranco · 43min
Em resposta a @MiojoIndie

Sou fanzaço

Fonte: Twitter – Acesso: 28 de abril de 2020.

Nesta publicação, podemos observar duas coisas: Primeiro, na própria postagem existe um convite do blog ao leitor que expresse suas considerações sobre o produto midiático, que se concretiza na frase “E você, o que achou do disco?”. É muito significativo que no mesmo espaço que está sendo utilizado para a divulgação da crítica, já está também inserido uma chamada para a ação voltado ao público que recebe esta mensagem. Neste caso, é como se a própria produção da crítica, que já é um dispositivo de interação social, incentivasse o sistema de resposta social. Braga aponta que a utilização do meio veiculador também como meio de resposta social é um dos indicadores da grande variedade de interações possível na sociedade em midiatização (BRAGA, 2007, p. 41)

Outra questão a ser observada, é justamente a pluralidade nas respostas da publicação. Temos diferentes tipos de resposta, com diferentes intuitos, em todas elas observamos uma devolutiva em relação à pergunta feita na postagem. Nota-se que a primeira resposta se dedicou a uma construção de argumentativa sobre o álbum, levantando pontos positivos e negativos a partir de uma percepção particular. As

três que seguiram, estão alinhadas em um cunho mais afetivo, demonstrando grande apreço pelo álbum, embora não apresentem argumentos que sustentem esse apreço. Neste espaço, nota-se a pluralidade do sistema de respostas envolto na produção de crítica musical à música contemporânea em uma sociedade em midiatização. Tais respostas dão abertura a um espaço de conversação sobre a mídia, que é estimulado pela crítica.

3.1.4 O crítico musical na sociedade em midiatização

Figura central da produção crítica, o crítico se manteve como elemento polarizador em sociedade, “os críticos, em geral, nunca tiveram uma imagem muito boa. Seus erros são célebres, e seus certos, muitas vezes, se dissolvem no consenso geral” (COELHO, 2007, p.83).

Mais uma vez, se faz necessária a apropriação de conceitos teóricos de outros saberes críticos. Definindo o crítico literário, Eagleton infere:

O crítico, enquanto *flâneur* ou *bricoleur*, perambulando sem compromisso por paisagens sociais diversas, nas quais está sempre a vontade, é ainda o crítico como juiz, mas os juízos que omite não devem ser confundidos com os vereditos implacáveis de uma autoridade olímpica. (EAGLETON, 1991, p.15)

Como visto anteriormente, a crítica ainda ocupa um local de mediação entre arte e sociedade, sendo assim, o crítico seria o mediador. Aquele que detém não só os saberes e sensibilidades necessários a compreensão, mas também a habilidade de transformar em palavras aquilo que até então era impossível de ser dito:

Uma comunidade de horizonte reúne o artista, o público, e o crítico, que a emoção do pintor fixa, a seu modo, sobre a tela. Ela se exprime no objeto estético. O crítico a reformula, por sua vez, em uma linguagem em que investe toda a parcialidade do seu olhar e é ficando mais perto de sua paixão que ele consegue ser o mais universal, pois essa paixão subjetiva tem o mesmo fundamento que a do artista e, potencialmente, do público. Ele encontra por esse viés um acesso à sensibilidade adormecida e mal exercida do público. (LEEHRDT, 2007 p. 51)

Essa união entre a paixão subjetiva de artista, do público e do crítico é um ponto central do estudo da figura do crítico. Entendendo que essa paixão seria, aliada as necessidades de mediação da sociedade, o motor da produção crítica, poderia tal paixão estar restrita apenas indivíduos detetores de saberes especializados?

Quase que de forma similar ao espaço entre arte e público emergido da ampliação deste último na sociedade do século XVIII, que deu origem a prática da crítica de artes,

emergem hoje figuras de grande influência na sociedade que ocupam o espaço web para se relacionarem com seu público. Pode-se até mesmo inferir que, da forma similar a sociedade do século XVIII precisou de mediação para o consumo de sua arte, a sociedade do século XXI necessita de mediação para encontrar aquilo que agrada a seu gosto diante da grande oferta online da atualidade.

Embora exista a necessidade de um entendimento do sensível ao crítico, cabe questionar se este entendimento está relacionado apenas a atores sociais que são legitimados de alguma forma pela própria mídia que ocupam para veicular suas mediações ou outras instituições presentes em sociedade. Principalmente, se levadas em consideração as especificidades do espaço onde circula o empírico aqui estudado, visto que a internet possibilitou a maior difusão de saberes de origens diversas para um público ampliado (FLICHY, 2016, p. 15)

A figura do “amador” - entre aspas, pois está sendo usado o termo apenas por falta de outro que melhor descreva as características deste indivíduo - cresceu no espaço digital em função das facilidades de produção e compartilhamento de conteúdo em rede. Na definição de Flichy (2016, p.16), o amador, em uma interação com a rede digital, seria o indivíduo que usa essas redes a seu favor, para ampliar seus próprios conhecimentos em torno daquilo que lhe é de interesse, em uma atividade que seria essencialmente não-comercial.

O amador ainda apresenta um comportamento particular na forma como desempenha seu papel, pois “Suas atividades não dependem das constrictões de um emprego ou de uma instituição, mas de sua escolha.” (Flichy, 2006, p. 17). Isso já aponta também para um poder em relação à edição de conteúdo que está disponível ao amador, que possivelmente não está ao alcance de atores que desempenhem o mesmo papel de forma institucionalizada, conectada através de vínculos empregatícios com corporações da indústria fonográfica.

Retomando o ângulo teórico de Braga sobre a capacidade crítica da sociedade em midiatização, o autor aponta que uma das marcas da sociedade midiatizada é a capacidade do próprio público consumidor de reagir criticamente em relação aos produtos midiáticos que consomem, e para além disso:

(...) a capacidade do usuário de relacioná-lo com outros produtos, de desenvolver relações entre características do produto em observação e questões do mundo e de sua vivência pessoal e social, de perceber diferentes perspectivas sobre o tipo de produto – em suma, inserir o produto em um

conjunto de relações pertinentes para, assim, *fazer uso dele segundo seus próprios interesses*. (BRAGA, 2007, p 65)

Tensionando o ângulo apresentando por Flichy e Braga, inicialmente já se nota uma similaridade de enfoque na capacidade do usuário de fazer uso dos dispositivos ao seu redor em proveito próprio. De certa forma, pode-se inferir que a linha apresentada por Braga supõe tal capacidade ao usuário, enquanto Flichy afirma que em rede tais capacidades já são ativadas.

Como apresentado no campo de pesquisa, o crítico musical contemporâneo é uma figura em deslocamento na sociedade. Uma vez reservada apenas a indivíduos apoiados por grandes atores da indústria fonográfica, a alcunha de crítico musical e a capacidade de veicular uma crítica com verdadeira relevância ao cenário da indústria musical internacional sofreram uma reconfiguração com o advento da popularização do acesso à internet:

A few years ago, the Rhode Island noise rock band Daughters had an unlikely breakthrough, thanks in no small part to a goofy, baldheaded online enthusiast.

The group had just released its first new album in eight years, and although the music's punishing heaviness wasn't exactly welcoming to a wide audience, Daughters' tour had sold out and its label noticed a sudden spike in sales and streams, the drummer Jon Syverson recalled. (COSCARELY, 2020)⁴

Nesse relato jornalístico, pode-se observar dois pontos: uma pequena banda recebendo um impulso na sua popularidade graças a uma crítica muito favorável, resultando em maior circulação de suas músicas - acontecimento comum a pequenos artistas quando são pontuados por críticos populares. Logo em seguida, essa popularidade se reverteu em shows lotados, movimentando capital financeiro na indústria da música. Mais um impacto proveniente de uma crítica altamente positiva de um ator importante na indústria. Unindo esses dois pontos, parece comprovada a influência desse crítico em específico ao cenário da indústria da música.

O crítico em questão é Anthony Fantano. Retomando o que já foi apresentado no campo de observação dessa pesquisa sobre ele, nota-se que toda sua influência e mérito foram construídas através de uma reputação online no site *youtube*. Pouco a pouco

⁴ Há alguns anos, a banda de noise rock de Rhode Island Daughters, passou por um imprevisível avanço de popularidade, graças, em grande parte, a um entusiasta online pateta e careca.

O grupo tinha acabado de lançar seu primeiro novo álbum em oito anos, e apesar da pesada punição da música não ser exatamente acolhedora ao grande público, a tour da banda Daughters esgotou e sua gravadora noticiou um repentino pico nas vendas e streams, o baterista Jon Syverson recorda.

conquistando um público desde sua chegada ao *youtube*, em 2009, resultando em mais de 2,3 milhões de espectadores em 2020.

Todo esse processo aponta para o deslocamento do local do crítico. Pode-se até mesmo inferir, a luz da capacidade de resposta dos sujeitos em um processo comunicacional midiático, que Anthony está fazendo justamente isso: respondendo de maneira crítica aos produtos musicais que consome, e usando das mídias a seu alcance para veicular essa crítica de forma que atenda seus interesses:

And in a struggling media climate, with the music magazine landscape all but decimated, veteran bloggers scraping to get by and survivors like Pitchfork and Rolling Stone subject to corporate overlords, Fantano's D.I.Y. bedroom model feels increasingly like the future. (COSCARELY, 2020)⁵

Pode-se inferir também que tal deslocamento está relacionado às capacidades de desenvolvimento crítico do público apontadas por Braga e confirmadas por Flichy. Uma vez que o público se percebe capaz de produção crítica direcionada aos produtos midiáticos que são de seu interesse, e dispõem de plataformas onde expor tal produção, existe a possibilidade para tal público de agir em um campo que, anteriormente, não tinham acesso – a produção de crítica musical especializada.

Junta-se a esse contexto que a sociedade em midiatização tem por característica uma constante aproximação e tensionamento de produtos midiáticos, e também o ângulo de Leenhardt, que um dos motores a produção crítica é o compartilhamento do sensível entre artista-crítico-público. É possível observar que, nesse contexto, pouco importa a discussão sobre o crítico ter ou não estudo e especialização na área em que atua. Existem novas lógicas que conferem o reconhecimento – e os dispositivos – necessários para atuação plena deste produtor na sociedade.

É importante ressaltar que, a esta pesquisa, não interessa discutir se os críticos em atuação na sociedade possam/devem ou não possam/deveriam ter conhecimento douto dentro da esfera que se propõem a produzir pensamentos críticos. Como visto até aqui, existem em sociedade motivações - e condições - suficientes para desconsiderar tal debate. O que é de interesse aqui é que a crítica musical popular contemporânea é produzida, movimenta a indústria, movimenta o público e detém um processo

⁵ E no dificultoso clima da mídia, com o panorama da revista de música quase dizimado, blogueiros veteranos lutando para sobreviver e sobreviventes como *Pitchfork* e *Rolling Stones* sujeitos a corporações, o modelo faça você mesmo de Fantano parece cada vez mais com o futuro.

comunicacional cheio de significados. Seguimos a partir da premissa que somente este cenário já justifica o estudo do campo de pesquisa apresentado.

É necessário ainda levantar outra perspectiva sobre o crítico musical contemporâneo. O mesmo ocupa ainda um certo papel de “influenciador” dentro do meio digital. Seu público o segue através de diversas plataformas, consumindo conteúdos que expandem o fazer crítico e esbarram em comédias cotidianas, *lifestyle*, e qualquer outro tópico que pareça relevante ao contexto e ao público que o acompanha. É até mesmo questionável se nesta configuração o protagonismo da relação comunicacional é da crítica (produto) ou do crítico (pessoa):

But few have built the sort of independent one-man empire that Fantano has from his suburban Connecticut home, with merchandise, a paying pool of Patreon subscribers and (pre-Covid-19) live appearances, plus fervent message-board chatter, social-media hate, meta-memes and endless videos about his videos. (COSCARELY, 2020)⁶

Tal fenômeno de expansão do conteúdo desenvolvido pelo crítico está conectado a uma configuração pós-moderna⁷ dos relacionamentos em rede. Onde o desenvolvimento de conteúdo se dá largamente por amadores que constroem relações mais diretas com o público do que conseguem os meios massivos:

O processo de criação torna-se mais interessante quando a possibilidade de interagir com outros sujeitos com interesses semelhantes é facilitada e perde as restrições impostas pelo acesso geográfico e pelo tempo. Além disso, as novas tecnologias simplificam também a apropriação, o arquivamento, a produção e a distribuição da produção amadora. Ao se apropriarem de algum conteúdo e darem a ele um uso diferente ou não previsto, os sujeitos estão inventando, sendo criativos, produzindo cultura e sociabilidade. (CAMARGO; ESTEVANIN; SILVEIRA, p. 109)

Além disso, ainda se leva em consideração que a própria midiaticização é um conceito da pós-modernidade, que leva em consideração um modelo comunicacional de muitos para muitos. Em um esforço para dialogar com a identidade do indivíduo em uma sociedade pós-moderna, Hall aponta:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas.

⁶ Mas poucos construíram o tipo de empeiro independente de um home só que Fantano tem de sua casa suburbana em Connecticut, com merchandising, um grupo de inscritos pagantes no Patreon e (pré-Covid-19) aparições ao vivo, mais uma tagarelice fervorosa no quadro de mensagens, ódio nas redes sociais, meta-memes e infinitos vídeos sobre seus vídeos.

⁷ Aqui entendemos a pós-modernidade como conceitualizada por Stuart Hall em “A Identidade Cultural Pós-Moderna”.

Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nós projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (...) O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. (HALL, 2006, p.12)

Toda essa configuração aponta para a expansão do conteúdo produzido pelo crítico. Sendo o sujeito, dentro da sociedade pós-moderna, construído por diversas identidades (consumidor, crítico, personalidade digital, entre outras), estas se atravessam conforme as relações que ele desenvolve. Compreendendo também que esse sujeito é um consumidor com habilidades de respostas, inserido em um modelo comunicacional que possibilita a chegada dessas respostas a diversos outros consumidores, o crítico emerge como um ator social detentor de todas essas características. Pois, para ser crítico, este sujeito precisa ser também consumidor.

Como já apontado, a capacidade primordial do crítico reside em mediar o sensível da música para outros consumidores. Para mediar tal sensível, é necessário entrar em contato com este através do consumo da música popular.

Mediar este sensível significa usar das estruturas midiáticas da sociedade pós-moderna para tal mediação, fazendo uso dos dispositivos comunicacionais do seu contexto a seu favor. Em outras palavras, significa produzir crítica à música popular contemporânea de forma entendível para o público, veiculando tal conteúdo de maneira que tire proveito da capacidade da *web* de comunicar de muitos para muitos.

Sabendo ainda que a sociedade pós-moderna é permeada pela lógica capitalista, emerge a possibilidade desse crítico capitalizar em torno de suas capacidades, canalizando esforços que, originalmente poderiam ser apenas por interesse próprio, em um produto mercantil com potencial para ser monetizado. Isso só mostra, em outra instância, a amplitude da capacidade de interação/resposta dos sujeitos na sociedade em mediação.

3.2 DO GOSTO AO CONSUMO: TRANSFORMAÇÕES DO SOCIAL

Para entender os sentidos gerados pela crítica, como a mesma circula e é apropriada, para alcançar os objetivos propostos, olhar apenas para a crítica é insuficiente. É necessário um olhar antropológico para alguns elementos intrínsecos à

crítica produzida para a música popular, visto que esses elementos – assim como a crítica em si – passaram por transformações em função do desenvolvimento tecnológico, da midiaticização da sociedade e de diversos outros fatores.

A crítica voltada à música popular só existe, como já apresentado, em função da música popular. Sem uma música considerada popular, sem um hábito de consumo por produtos voltados para a massa no campo da produção musical, o empírico desta pesquisa não existiria.

Entendendo que é necessário estudar os produtos culturais, emerge a necessidade de estudar a outra ponta desta relação: o consumidor. Como a crítica conversa e se relaciona com os fatores que formam as escolhas musicais de um indivíduo em sociedade midiaticizada, levando em consideração um estudo sociológico e um olhar arqueológico de como o consumo de música se transformou na sociedade até chegar no ponto onde está atualmente.

3.2.1 O popular X música popular

A ideia de *popular* conectada a música gera diversas interpretações. A música popular pode ser representativa, carregando em si a cultura de um povo, como por exemplo o ritmo frevo, tão característico e originário de Pernambuco. Ou pode ser a música *pop* mais tocada globalmente no *Spotify* - no momento dessa pesquisa, a música “*Peaches*”, novo lançamento do fenômeno canadense Justin Bieber. Ou seja, como já tensionado no caso de investigação dessa pesquisa, o termo popular é relativo.

Nesta pesquisa, entretanto, apropria-se, entre outras, da categorização de Adorno a música popular em oposição ao que chama de *música séria*:

Um julgamento claro no que concerne a relação entre música popular e música séria só pode ser alcançado prestando-se estrita atenção a característica fundamental da música popular: a estandardização. Toda estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se tenta fugir disso. A estandardização se estende dos traços mais genéricos aos mais específicos (ADORNO, 1986, p. 116)

A estandardização a qual Adorno se refere é uma estruturação que pode ser identificada na música popular. Um padrão para criação de músicas direcionadas ao entretenimento e às massas, que abrange desde elementos sonoros até os elementos líricos da canção, demarcado por diversas características, sendo a mais perceptível

delas a repetição do refrão. Em suma, o foco desse tipo de produção está na aderência do ouvinte de forma simplificada através da repetição de elementos sonoros.

É possível através de um comparativo perceber que o conceito de Adorno para música popular ainda se aplica ao que é comercializado atualmente, canções estruturadas em torno da repetição e com foco no refrão ainda circulam majoritariamente no gosto popular, para provar isso basta uma rápida olhada na lista de canções mais tocadas de qualquer um dos serviços de streaming de música destinados ao grande público disponíveis. Isso reafirma a atualidade do que Adorno aponta, segundo ele “os hábitos de audição das massas gravitam em torno do reconhecimento. Música popular e sua respectiva promoção estão orientadas para a criação desse hábito” (ADORNO, 1986, p. 130)

Em esforços teóricos mais recentes, Henry Burtet, relacionando estudos de Sandroni, Mario Alberto e outros pesquisadores, aponta que “desde o primeiro momento a música popular já era comercial, e iria tão somente aprofundar essa relação entre criação e venda ao longo dos anos” (BURTTET, 2007, p.7). Isso também reforça o ponto de vista de Adorno sobre a música popular ser voltada para massas.

O consumo da música popular também aparece como entretenimento. A música serviria como uma distração para as massas, que são violentadas pela lógica capitalista da sociedade:

Esse método de produção, que engendra temores quanto a desemprego, perda de salário e guerra, tem o seu correlato “não-produtivo” no entretenimento: isto é, num relaxamento que não exija nenhum tipo de concentração (...) uma experiência plenamente concentrada e consciente de arte só é possível para aqueles cujo as vidas não colocam um tal *stress*, não exigem tanta solitação... (ADORNO, 1986, p.136)

Embora essa pesquisa concorde que a sociedade é em grande maioria oprimida pelo sistema capitalista de comercialização do trabalho e do tempo, e que isso com certeza afeta o consumo de arte pelas massas, é necessário rever a visão de Adorno para que ela seja condizente com o funcionamento atual da sociedade. Mesmo que a música criada para entretenimento não esteja no mesmo patamar de estado da arte que a música erudita, seria errôneo e ingênuo acreditar que o consumo de um produto cultural em larga escala seja feito apenas de forma passiva pelas massas.

Levando em consideração que a sociedade está em constante processo de mediatização, a apropriação e geração de sentidos a partir da música popular ou de

entretenimento ocorre independentemente do nível erudito ou de estado da arte desses produtos culturais. A própria crítica musical estudada por essa pesquisa é um exemplo disso, como visto no subcapítulo anterior, afetando a sociedade através de sua circulação comportamento.

Um ponto importante a ser ressaltado sobre o ângulo teórico exercido nesta pesquisa em relação ao termo *música popular*, está na consideração de um equilíbrio entre a lógica capitalista sob a qual esse produto é comercializado e um nível de busca por expressão artística e por originalidade que também constitui esse mesmo produto, fazendo da música popular um campo de tensões permanentes (JANOTTI JR, 2017, p.2). Embora seja voltada ao grande público e constituída em torno de formatos e esquemas pré-estabelecidos a fim de facilitar seu consumo, a música popular ainda guarda em si uma busca de equilíbrio entre a facilitação do consumo e a tentativa de proporcionar a sensação de originalidade. Tanto para aquele que recebe quanto para aquele que cria “a música popular massiva envolve complexas relações, e uma autonomia simbólica relativa, entre processos comerciais e criativos” (JANOTTI JR. 2017, p.5).

Essa visão contribui para uma melhor compreensão do termo música popular na contemporaneidade, uma vez que “música popular” não é necessariamente aquela que faz sucesso, mas que está adequada a certos padrões pré-estabelecidos dentro da sociedade e atravessada por diversos ângulos da lógica de consumo da construção social onde é formada:

Seguindo o trajeto que aqui se esboça, pode-se pensar que a música popular massiva é um campo dividido em diversos subcampos, atrelados a gêneros e subgêneros que reproduzem, em menor escala, o modelo de distribuição e a possibilidade de auferir valores e capitais simbólicos ligados às práticas (de produção, rotulação, circulação e consumo) da música. Essas práticas conferem autoridade, prestígio, distinção, destaque e reconhecimento aos atores do campo musical (JANOTTI JR, 2017, p.4).

É importante também avaliar que a ideia de as produções populares serem atravessadas e influenciadas pela lógica mercantilista e de consumo da sociedade, não necessariamente significa que tais obras estejam conscientemente sendo produzidas com o objetivo, de forma única ou não, de apelar para as massas e gerar grande circulação. Mas, sim, que utilizam de elementos e estruturas musicais - que quando foram concebidas ao longo do último século tinham em si esse objetivo - para diversas

finalidades atreladas à construção social e econômica do mercado da música contemporânea. (JANOTTI JR. 2007, p.8)

Fica então evidenciado que a música popular tratada nessa pesquisa é toda aquela produzida na contemporaneidade, atravessada em sua criação e seu centro de diversas formas pelo funcionamento de consumo da sociedade e destinada a um público específico, seja este público grande ou não. De forma geral, pouco importa a essa pesquisa se a música popular aqui tratada é de fato *popular* no sentido mais óbvio da expressão, dando maior espaço e importância ao conjunto social e de relacionamentos de tais produções com um histórico já firmado sobre música popular na coletividade.

3.2.2 O gosto como constructo social

Sendo o sujeito inegavelmente fruto da classe social onde se desenvolveu ao longo da vida, suas preferências musicais também o são em algum grau. Tão intimamente ligadas a imagem que tal sujeito deseja projetar de si dentro dos espaços que ocupa, quanto a suas características mais viscerais, autênticas e oprimidas quando em convívio com a sociedade:

Pars totalis, cada dimensão do estilo de vida simboliza todas as outras; as oposições entre as classes se exprimem tanto no uso da fotografia ou na quantidade e qualidade das bebidas consumidas quanto nas preferências em matéria de pintura ou de música. (BORDIEU, 2007, p.3)

As preferências musicais são o ID, o ego, e o superego,⁸ expressados a cada refrão e melodia. Em outras palavras, o gosto musical é um dos traços de personalidade mais honestos para com os nossos próprios desejos. Através da música encontramos quem somos e vislumbramos quem queremos ser, conscientemente ou não.

Um estudo sobre a construção de gosto musical é também, indubitavelmente, uma elaboração sobre o entendimento de *gosto* por si só e, em mais ampla escala, sobre estilo de vida. Entender que o campo do gosto social – dentro da esfera da arte ou não – se expressa como um espaço de embate, encontro e expressão de classes é o ponto inicial do viés que embasa esta pesquisa no entendimento do gosto musical. A exemplo disso, Bourdieu define gosto como:

⁸ Aqui entendemos ID, ego e superego alinhados a psicanálise, como Sigmund Freud os classificou em “O Ego e o ID”.

...propensão e aptidão à apropriação (material e/ou simbólica) de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras, é a fórmula generativa que está no princípio do estilo de vida (...) cada dimensão do estilo de vida simboliza todas as outras; as oposições entre as classes se exprimem tanto no uso da fotografia ou na quantidade e qualidade das bebidas consumidas quanto nas preferências em matéria de pintura ou de música. (BORDIEU, 2007, p. 32)

Entende-se que a formação do que até hoje é concebido como gosto teve suas origens em um desejo de distinção social de classes mais privilegiadas, em outras palavras, o gosto nasceu como um mecanismo de opressão social, visto que “desde seu surgimento, a simples ideia de gosto, em uma palavra, jamais existiu: o que existiu, desde o princípio, foi o *bom* e o *mau* gosto” (CESPEDES, 2014, p. 139). A própria ideia de gostar de algo traz em si subentendida a ideia de desgostar de um outro algo.

Embora os fatores de classe social sejam indispensáveis para entender a formação do gosto musical na sociedade, escapa a esse viés a capacidade de compreender todas as nuances do gosto musical na contemporaneidade. Em função de diversos avanços no acesso a produtos culturais – e as transformações desses produtos em si – se faz necessário expandir a noção de que as massas estão restritas a construção de seus gostos apenas através de limitações que lhes são sutilmente impostas por classes sociais dominantes:

Taste is neither the consequence (automatic or induced) of the objects that provoke taste by themselves, nor a mere social arrangement projected onto the objects or the simple pretext of a ritual or collective game. It is a reflexive, instrumented arrangement to test our sensations. It is not a mechanical process, it is always «deliberate»; it is an «accomplishment» (HENNION, 2010, p. 27 apud. AMARAL, 2013, p.450)⁹

Pensar no gosto como uma experiência performática, paralelamente coletiva e individual, envolvendo “uma série de práticas, sensações, objetos e comportamentos.” (AMARAL, 2013, p.450), permite uma abordagem mais multidisciplinar desse campo, reconhecendo que o mesmo é estruturado através de marcas em relação a classes sociais, mas que as mesmas não são delimitadoras do processo de formação do gosto. O gosto se forma a partir do que nos é apresentado em primeiro momento, mas a luz de uma sociedade midiaticizada, aquilo que é buscado ao longo de vivências não deve ser

⁹ Gosto não é a consequência (automática ou induzida) do objeto que provoca o gosto por si mesmo, nem um mero arranjo social projetado em objetos ou um simples pretexto para um ritual ou jogo coletivo. É o reflexo, arranjo instrumentado para testar nossas sensações. Não é um processo mecânico, é sempre «deliberado», é uma «realização».

descartado ou meramente observado como uma forma de determinação, e sim investigado como significativo, tanto para o indivíduo como para sociedade.

Outra perspectiva interessante é a de capital sub-cultural. Composta pela configuração de que nichos sociais desenvolvem sua própria sub-cultura com figuras, códigos e comportamentos:

Trata-se daquele conhecimento adquirido pelos agentes no contato com a(s) mídia(s), e que se remete a consumir informação exclusiva e produtos culturais “certos”, tais como discos, shows, lugares para dançar, roupas, além do conhecimento das “pessoas que importam” – e que a cena traduz na expressão hype. Conhecimento exclusivo que vai transferir status ao agente, abrindo-lhe portas e garantindo-lhe um lugar privilegiado na hierarquia dessa cultura de gosto. (Thornton, 1997 apud. Sá, 2009, p.5)

Pensando no gosto musical como performance e também como ferramenta da distinção, o ângulo teórico como apresentado por Sá reforça o segundo viés. O gosto musical ainda é uma ferramenta de distinção, mas funcionando também como uma ferramenta de conexão entre indivíduos em sociedade. A partir de hábitos específicos de escuta, um indivíduo é capaz de perceber similaridades com grupos também específicos, tendendo a também se sentir atraído por outras esferas de comportamento e estética alinhadas a este grupo – como modo de vestir e lugares a serem frequentados.

É importante aqui ressaltar o entendimento desta pesquisa de que vivemos em uma sociedade pós-moderna em midiatização, onde a identidade do sujeito é variável e múltipla. Sendo assim, um mesmo indivíduo pode se identificar, frequentar e portar de forma similar a diversos nichos diferentes, sendo justamente a união de todos estes que resultaria na personalidade e no gosto individual do indivíduo em específico (HALL, 2006, p.13).

O viés de do capital sub-cultural se conecta até mesmo com a própria crítica, se tensionar-se que o consumidor de crítica só é como tal pois existe nele um gosto pelo consumo de crítica. Faz parte de sua personalidade e de sua forma de distinção social consumir crítica musical. A exemplo disso, observa-se o trecho derradeiro de uma reportagem sobre o *hit* “*West End Girls*”, do duo eletrônico *Pet Shop Boys*, no website especializado em música *Stereogum* – vale ressaltar, que o vocalista em questão no trecho, Neil Tennant, é também um crítico musical:

But maybe it's more accurate to say that the Pet Shop Boys, the group that figured out how to turn criticism into pop, are part of our global pop heritage. (...) To mark the occasion, Tennant did a Guardian interview with my friend Laura Snapes. In that conversation, he tells all sorts of great stories about making “*West End Girls*,”

about the song's rise to smash status. By the end of it, though, Tennant and Snapes are just bullshitting with each other about other great #1 hits, and about songs that should've topped the charts but didn't. I'm telling you: *Neil Tennant is my people. If you're reading this, he's your people, too.* (Breihan, Stereogum, 2020)¹⁰

Nesse pequeno fragmento de texto é possível perceber como se constrói a subcultura do gosto por crítica musical em sociedade. Fica implícita no trecho a ideia de que existe um grupo, um pouco mais restrito do que aqueles que apenas consomem música, formado por aqueles que gostam de *falar* sobre a música que consomem, e sobre como esse hábito une um indivíduo a um grupo. Como, em algum nível, esse hábito fornece um lugar dentro da sociedade onde este indivíduo quer estar, com outro que goste de falar do mesmo assunto que ele gosta, independente de concordarem ou não.

Além disso, deve-se considerar tudo que já foi apresentado até aqui em relação a configuração do processo comunicacional em uma sociedade midiaticizada. De certa forma, esse subcapítulo se localiza como complementar ao que foi apresentado nos tópicos 3.1.2 e 3.1.3. Aqui se apresenta a outra ponta do processo, se o crítico - e a crítica - gera sentidos usando dispositivos midiáticos a seu favor, cabe pesquisar como se dá a interação do público consumidor desses conteúdos, que também tem a sua disposição dispositivos midiáticos e uma capacidade de resposta a esse produto que, por sua vez, já é uma resposta a outros produtos – a música popular.

É interessante pontuar uma troca de sentidos entre crítico e público consumidor da crítica. É, de certa forma, quase uma regra que críticos com um grande público analisem trabalhos de grande popularidade. Todo produto musical que desenvolva uma grande popularidade, parece cair inevitavelmente no círculo da crítica. Pode-se inferir que os sentidos gerados pelo público consumidor de crítica atingem o crítico, que se relaciona de forma próxima com esse público.

Braga tensiona que em um cenário onde os processos críticos são bem desenvolvidos, os mesmos resultam em interação com a produção dos produtos que criticam, visto que esse sistema “se torna competente para, no conjunto e a longo prazo,

¹⁰ Mas talvez, seja mais preciso dizer que os Pet Shop Boys, o grupo que descobriu como transformar crítica em pop, sejam parte de nossa herança pop global. (...) Para marcar a ocasião, Tennant fez uma entrevista no The Guardian com minha amiga Laura Snapes. Naquela conversa, ele conta todos os tipos de grandes histórias sobre como fez “West End Girls”, sobre a ascensão da música ao status de sucesso mundial. Ao final da entrevista, Tennant e Snapes estão apenas falando besteiras um com o outro sobre outros grandes sucessos do topo das paradas, e sobre músicas que deveriam ter atingido o topo das paradas, mas não o fizeram. *Eu estou te dizendo, Neill Tennant é o meu povo, e se você está lendo isso, ele é o seu povo, também.*

“agir” positivamente sobre o sistema de produção, induzindo qualidade, pelo menos em algumas linhas...” (BRAGA, 2006, p.61). Nessa afirmação, podemos notar mais uma instância do teor mediatizado da crítica a música popular contemporânea, observando que a mesma gera sentidos em direção ao crítico partindo do público e da indústria.

Dentro desse contexto, cabe ainda levantar questões sobre como o gosto musical tem sido afetado pela facilidade de acesso a música proveniente da facilidade ao acesso à internet.

3.2.3 Transformações no modo de reprodução da música

Ao longo dos anos, o modo como a música é consumida passou por diversos formatos. Observando esse processo, é possível notar uma transição que vem ocorrendo no formato de consumo de diversas mídias: a distribuição massiva dividindo espaços com uma abordagem cada vez mais individualizada para o consumo, no caso aqui estudado, da música.

A transmissão massiva da música se iniciou através da apropriação do rádio, de um meio informativo para um meio de entretenimento, no formato *broadcast* em meados do século XIX. Esse formato constitui uma transmissão onde um transmissor envia o conteúdo para diversos ouvintes, que formam uma audiência (ROSA, 2013). Essa relação reflete uma “assimetria estrutural entre produtores/ emissores e receptores” (THOMPSON, 1995: 96 apud. ROSA, 2013, p.18). Ou seja, havia um grande foco no emissor da mensagem, e pouco foco em seus receptores. Fazendo uma alusão dessa configuração junto ao conceito já apresentado de mediação, é possível afirmar que no modelo da transmissão massiva o único agente a ser percebido no estudo do processo comunicacional era o emissor, sendo as gerações de sentido por parte do receptor não percebidas.

Em 1920 se popularizaram os discos de 78 rpm, a primeira tecnologia que possibilitou a cultura da reprodução mecânica, isto é, a reprodução sonora a partir de um suporte físico. (SÁ apud. ARAÚJO, 2011. p.41). Tais discos armazenavam em média - inicialmente - quatro minutos de cada um dos lados. Com esse suporte começaram a se desenhar os primeiros conceitos de música popular, visto que a partir da capacidade de armazenamento do disco de 78 rpm que a duração média de cada canção desenvolvida no período se definiu, essa duração média de cada faixa de música popular se mantém

até hoje (ARAÚJO, 2011. p.41). É interessante observarmos que a possibilidade da reprodução mecânica, embora esteja atrelada ao conceito de música popular, parece já dar indícios de um consumo mais individualizado. O consumidor que tivesse a sua disposição o aparelho reproduzidor, poderia escolher quais discos compraria, e quando os colocaria em reprodução.

Com a chegada e a popularização do LP de vinil, ou *long-play*, em 1948, se caracterizou também o conceito de “álbum” (ARAÚJO, 2011. p.41). Isso se deu parcialmente pela capacidade do LP de armazenar gravações significativamente maiores do que os suportes anteriores, chegando a uma capacidade total de quase 45 minutos de música.

instaura-se um produto estruturado e com as canções de alguma forma interligadas dentro do todo que compunha a obra. Simplificando poderíamos dizer que os discos formavam uma obra narrativa e estética, e tinham início, meio e fim. Dessa forma, as gravadoras (e os artistas) passaram a dar cada vez menos atenção aos formatos de 78 e 45 rpm, que normalmente, depois do surgimento do LP, serviam como disco single no qual eram distribuídas as músicas de trabalho. (ARAÚJO, 2011. p.41).

É interessante observarmos que esse conceito de álbum originado nos anos 40 circula comumente até hoje. A indústria ainda entrega concepções de, em média, 45 a 60 minutos, com faixas que são entrelaçadas por algum tipo de narrativa. Essa narrativa é muitas vezes um dos principais focos das críticas voltadas a música popular e das gerações de sentidos a partir dos consumidores da indústria, ambos pontos de estudo desta pesquisa.

Avançando algumas décadas nos formatos do consumo da música, podemos notar em 1983 uma grande divisão com a chegada do CD. O disco compacto é fisicamente menor que o LP, apresentava significativas melhorias na qualidade de reprodução e uma capacidade de armazenamento ainda maior que a do vinil, reproduzindo até 70 minutos de música (CROWL, 2009, p. 148).

Na chegada dos anos 90, a popularização do CD foi acompanhada da popularização do computador pessoal, o que impulsionou o consumo de música:

Paralelamente à evolução da gravação digital, o avanço da micro-informática e da internet expandiu ainda mais os horizontes da difusão das obras musicais. Logo nos anos 1990, já era possível realizar uma gravação de altíssima qualidade diretamente no disco rígido de qualquer computador. (CROWL, 2009, p.148)

A tecnologia do CD revelou uma prática que causou grande impacto na disseminação da música: a pirataria. A possibilidade de “a partir de um computador e alguns programas específicos, que qualquer pessoa pudesse copiar ou montar seus discos de acordo com seus gostos” (ARAÚJO, 2011. p.41), dando respaldo para grande disseminação de músicas por um custo relativamente baixo:

A facilidade era tanta que os CDs rapidamente passaram a ser pirateados e distribuídos com fins lucrativos. Porém, nesse momento não havia mais espaço para vendedores que passavam pelas cidades do interior com as últimas novidades musicais a um preço mais acessível: a pirataria dos CDs chegou em todos os lugares quase que simultaneamente. (ARAÚJO, 2011. p.51)

Esse movimento aponta para uma aproximação ainda maior do consumo individualizado, uma vez que alguns consumidores tinham a possibilidade de montar seu próprio CD, com as faixas que desejassem. Essa configuração também pode ser vista como indicial do início de um processo de midiaticização (visto no capítulo anterior deste trabalho) dentro do contexto da indústria fonográfica. Considerando que a música pode ser um dispositivo técnico-comunicacional, a partir do momento que o consumidor tem a capacidade de remanejar sequencias musicais e construir suas próprias narrativas através do CD, o mesmo se torna um consumidor que gera sentidos. Também ocorre um processo de circulação, visto que muitas vezes esses CDs eram compartilhados, emprestados, trocados e disseminados de diversas formas.

A partir dos anos 2000, com a disseminação da internet de alta velocidade e a chegada do formato digital mp3 (ROSA, 2013), foi iniciado um processo de digitalização da comunicação (CASTELLS, 2015, p.102) e do consumo de música, que possibilitou “o desenvolvimento de novas relações de mercado” (WALTENBERG, 2011, p.11).

O formato mp3 possibilitou inovações em diversas frentes do consumo de música. Seja por conta do compartilhamento totalmente em rede através do *download*, e a significativa aceleração na forma como a música é distribuída, disseminada e consumida que essa prática gerou, ou pelas formas de reprodução que abandonam suportes físicos (como o LP ou o CD) e popularizam o consumo de música associado a aparelhos multifuncionais e portáteis, como os smartphones (ARAÚJO, 2011).

A partir do momento que se tornou possível o compartilhamento de músicas via internet, e a mesma se popularizou, inúmeros serviços para o compartilhamento de arquivos musicais também se popularizaram. Alguns atuando de forma ilegal e gratuita (como o precursor Napster, o Aries ou LimeWire) e outros desenvolvendo modelos de

negócio, como o iTunes, alguns anos depois ainda surgiram plataformas que possibilitavam o consumo inteiramente online, como o *Youtube*. Esta pesquisa não entrará em detalhes sobre os agentes deste período, visto que independentemente de qual plataforma proporcionou o consumo musical, o que interessa ao tema estudado nesta são os impactos a longo prazo causados pela evolução nos modos de circulação da música.

3.2.4 Modos de reprodução e consumo da música hoje

Seria complexo apresentar como a música é consumida atualmente separadamente do *streaming*, embora no atual contexto estejamos vivendo um momento de convergência onde diversos formatos de consumo de música coexistem. Em 2019, o Spotify, líder no mercado de consumo de música via *streaming*, atingiu a marca de 100 milhões de assinantes globalmente (STRANO, 2019).

Com o *streaming*, um formato de negócio que funciona através de assinaturas mensais que dão acesso a gigantescas bibliotecas de música se popularizou nos últimos anos, reformulando a ideia de como a música é adquirida:

Seu modelo de negócio é baseado em uma experiência de consumo de conteúdos digitais que substitui a lógica da compra de um disco pelo acesso a uma grande quantidade de fonogramas hospedados nas redes digitais, permitindo que seu desfrute possa ser realizado sem que se precise baixar, arquivar e organizar esse conteúdo em dispositivos individuais. (KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHIK. 2005, p. 303 apud SANTOS, RAMOS, RIOS, 2016, p. 4)

Diversas outras plataformas que funcionam com a mesma lógica logo entraram no mercado — *Apple Music*, *Deezer*, *Tidal*, entre outras —, levando o *streaming* a ser o principal formato de consumo de música atualmente.

O *streaming* nos leva a uma característica que está no cerne da construção do consumo musical hoje. O consumidor está interessado no conteúdo da música, e não em possuir e mesma de alguma forma física. Isso, como já foi previamente apontado por trabalhos que estudam a relação do consumidor com plataformas de *streaming*, está conectado ao paradigma da pós-posse. (SINCLAIR, TINSON, 2017)

A reprodução da música gravada, portanto, deixa de ser um bem e transforma-se em um serviço, migrando para uma “era em que o acesso é mais valioso do que a propriedade”. As empresas detêm controle sobre todo o conteúdo, além de um grande volume de informações sobre hábitos de consumo dos

utilizadores (HAGEN, 2015, p. 628, FUCHS, 2017 apud MOSCHETTA, VIEIRA, 2018, p. 269)

Esse interesse voltado para o acesso e não para posse pode estar conectado ao interesse pelo consumo de crítica, uma vez que a mesma também é veiculada no digital atualmente e por conta disso se tornou de tão fácil acesso quanto a própria música. A facilidade ao acesso pode estar instigando o consumidor a ir além de apenas consumir, buscando também compreender mais profundamente as músicas que escuta.

Outra plataforma que tem significativa importância no panorama do consumo de música digital é o *Youtube*, já citado anteriormente nesta pesquisa. O site surgiu com a proposta de estimular o usuário a compartilhar seus próprios vídeos, eventualmente se tornou também uma forma de consumo digital da música. (SILVA, 2018, p. 69).

O *youtube* se diferencia de outras por não centralizar seu funcionamento em um modelo de assinaturas quando foi lançado (embora já apresente essa possibilidade atualmente), sendo uma plataforma gratuita para postagem e consumo de vídeos. Algo que chama atenção na plataforma, é como a mesma parece constituir um espaço de coexistência entre o consumo da música e o consumo da crítica. É possível encontrar no site tanto músicas, quanto vídeos que analisem músicas, álbuns e vídeos musicais de um ponto de vista crítico.

4 PERCURSO METODOLÓGICO

Neste capítulo, será apresentado o método que norteou o processo de elaboração desta pesquisa. Serão descritos o procedimento e a forma como o objeto de estudo foi abordado, explicitando as táticas utilizadas para aproximação da crítica, assim como limitações que este procedimento apresentou. Também será descrita a abordagem desenvolvida para a coleta de dados deste estudo, envolvendo a interação com produtores de conteúdo crítico assim como sentidos expressados por consumidores deste conteúdo online, na forma de comentários.

4.1 MÉTODO

Como já explicitado, o presente trabalho busca entender as lógicas da crítica à música popular contemporânea e, em maior escala, tentar capturar o porquê da persistência em sociedade e da geração de sentidos em torno desse conteúdo.

O processo de estudo em relação a crítica à música popular contemporânea teve origem a partir da observação das próprias críticas. Reparando uma alta circulação, assim como uma grande movimentação do público consumidor - do qual faço parte - em responder a este conteúdo. Perceber este relacionamento entre público e crítica foi o embrião de ideia do que viria a se tornar esta pesquisa.

Além disso, também foi perceptível uma metamorfose no conteúdo crítico que despertou interesse para analisá-lo pelo viés comunicacional. A crítica, que outrora era veiculada de forma impressa, eventualmente passou a ser veiculada online, e atualmente é veiculada online e parcialmente em vídeo. Temos aqui uma mudança de mídia - do impresso para o digital - e de formato - do texto para o vídeo. Tais mudanças não são possíveis de forma alheia ao conteúdo crítico. Entender as implicações destas transformações se tornaram o corpo delimitador desta pesquisa.

Desde o princípio, o intuito da pesquisa nunca foi provar um ponto ou chegar a conclusões a partir de teorias. Desde o primeiro momento foi assumido o posicionamento seguinte: algo está ocorrendo em relação a este produto, logo, estudamos para entender esse algo. Sempre se buscou uma compreensão sobre o fenômeno que ocorria em relação a crítica, levando em consideração o contexto no qual se encontra a indústria da música.

Percebe-se que a pesquisa partiu de uma esfera de observação do objeto, e então buscou recursos em uma esfera teórica que compusessem o estudo de forma adequada. O passo seguinte será inferir a luz do que se observou nas duas esferas de forma conjunta, com o intuito de avançar no campo de conhecimento proposta. Tais movimentos caracterizam uma pesquisa indutiva, onde primeiramente se observam os objetos que serão estudados e após isso são reunidos recursos para conduzir tal estudo, finalizando com inferências postas na amplitude do campo a partir de relações descobertas entre os objetos (GIL, 2008, p.10; LAKATOS, 2003 p.87)

Gil (2008, p 10) apresenta o método indutivo como sendo “fundamentado exclusivamente na experiência, sem levar em consideração princípios pré-estabelecidos” e para Lakatos (2003, p. 86) “o objetivo dos argumentos indutivos é levar a conclusões cujo conteúdo é muito mais amplo do que o das premissas nas quais se basearam”. A partir destas duas perspectivas alinhadas a forma que foi optada de desenvolvimento deste estudo, reforça-se que o método abordado é o indutivo.

4.2 DELINEAMENTO DA PESQUISA

A fim de abranger o que foi proposto nesta pesquisa e para melhor explicação dos processos metodológicos que norteiam a mesma, o percurso metodológico consistiu em uma dupla de metodologias e foi dividido nas seguintes fases:

(a) Cartografia: após observarmos o que mudou na crítica, o presente trabalho se debruça em pesquisar onde a crítica está atualmente – no sentido de onde está sendo veiculada, de que forma, entre outras características – a fim de atingir uma melhor visão sobre como a crítica se constitui atualmente. Para isso foi preciso observar e coletar críticas num movimento de flaneur digital.

(b) Análise de circulação discursiva: para entender o que é gerado a partir da crítica atualmente, o que é feito com esse conteúdo, na tentativa de descobrir seu papel no comportamento de consumo atualmente. Isto é, a análise da circulação nos permitiu observar tanto a produção (os críticos) como a esfera do consumo (a partir de comentários e interações) verificando o sentido crítico em produção.

Com essas duas abordagens metodológicas, poderemos desenhar um panorama da crítica musical atual, buscando entender como ela se tornou o que é, onde ela está acontecendo atualmente e o que está sendo tensionado a partir dela. Isso auxiliaria a

atingir os objetivos previamente apresentados, na tentativa de enriquecer o conhecimento existente sobre este campo. É válido ressaltar que a pesquisa ainda será endossada por pesquisa documental e bibliográfica.

A seguir, aprofundaremos mais detalhadamente as necessidades e utilizações de cada uma das duas fases metodológicas.

4.2.1 Cartografia

A cartografia será mobilizada neste trabalho por ser uma metodologia que nos auxilia a entender onde a crítica está ocorrendo atualmente. Entender os formatos que a crítica é entregue ao consumidor é essencial para um entendimento sobre como a mesma é consumida e circula em sociedade.

A cartografia é, para Coca e Rosário (2018, p. 37), “um mapa que está em constante movimento” e, para Kastrup (1995, p. 22), “cartografar é acompanhar um processo, e não representar um objeto”. Logo, este é um método que atende as necessidades da presente pesquisa.

Como já mencionado neste trabalho, o objeto de estudo passa por uma ressignificação, logo também foi necessário optar por uma metodologia que não restringisse o objeto, mas que auxiliasse no entendimento de como o mesmo está se reconfigurando. Através de mapas cartográficos, isso se torna possível.

Além disso, a cartografia abre a possibilidade de “diferentes cenários sociais, trocas simbólicas ou mesmo fluxos comunicacionais”. (COCA E ROSÁRIO 2018, p. 39). Isso auxilia não somente a compreender com mais evidência o empírico desta pesquisa, mas também pode apontar alguns direcionamentos sobre como pensar os efeitos do mesmo no consumidor.

Poderemos construir mapas que indiquem onde a crítica está hoje, observando alterações no formato como a mesma chega ao consumidor. Ou seja, a partir da cartografia pretendemos descobrir as novas formas de veiculação da crítica musical.

A cartografia será aplicada em sites, blogs, plataformas de compartilhamento de *podcasts* e vídeos e outros formatos digitais que forem se apresentando através do processo, montando assim um mapa da crítica voltada para a música popular massiva.

4.2.2 Análise de Circulação

Para realmente entender o papel da crítica dentro do panorama de consumo da música atualmente, se faz necessário ainda a utilização de uma metodologia que foque no que é gerado a partir da crítica atualmente. Que compreenda o que o consumidor faz com o conteúdo que chega até ele através crítica. Para isso, utilizaremos a análise de circulação de sentidos.

Através dessa metodologia, podemos entender a crítica como dispositivo interacional, segundo Braga:

Um dispositivo interacional é um modelo desenvolvido pela prática experimental (tentativas) que conta com uma articulação mais ou menos definida de processos “de código” e de espaços não codificados solicitadores da inferência dos participantes. (BRAGA, 2017, p. 31).

Compreendendo a crítica como dispositivo, podemos observá-la dentro de um circuito. Em síntese: podemos considerar que circuitos comunicacionais são “tendencialmente produzidos como componentes de entrada para sua ação interacional” (BRAGA, 2017, p. 41).

Ou seja, observando a crítica por esse viés, poderemos tornar evidente o que está acontecendo com este conteúdo *após* o recebimento dele pelo consumidor. Buscando assim os efeitos da crítica à música popular no comportamento dos consumidores de música. Desta forma, por este procedimento metodológico buscamos observar os rastros da circulação, isto é, recuperar as marcas e operações de sentidos produzidos na e pela crítica e que podem derivar ou não em conversações.

4.3 COLETA DE DADOS

A coleta de dados desta pesquisa foi desenvolvida com foco em dois pontos do processo mediatizado da produção de crítica contemporânea: os consumidores e os produtores de crítica.

Sendo assim, a coleta foi dividida dois momentos. Primeiramente, foi feita a seleção de críticas que demonstrassem proeminência interativa com o público. Através destas críticas serão estudados os conteúdos veiculados, os atores envolvidos nesta produção/veiculação, assim como as respostas do público através de comentários e reações.

No segundo momento, foi posta em prática a ativação de um dispositivo comunicacional organizado para esta pesquisa. Com o intuito de tensionar o fazer crítico, foi proposta a 4 produtores de conteúdo crítico, uma mesa de discussão sobre a crítica contemporânea, mediada pelo pesquisador deste estudo. Esse dispositivo foi pensando para tensionar a crítica do ponto de vista de quem a produz, em busca de atingir percepções que podem ou não ser diferenciadas das do público.

4.4 LIMITAÇÕES DE MÉTODO

Um dos primeiros empecilhos que se apresentaram foi na seleção das críticas. Sabendo que existe uma absurda quantidade de críticas circulando online e esse número aumenta diariamente, foi complexo selecionar dentro da cartografia os observáveis deste estudo.

Além disso, a crítica contemporânea se apresenta em diversos formatos. Texto, vídeo, áudio e em diversas plataformas também. Foi necessário pensar em uma abordagem que tivesse certa resiliência na transição entre estes formatos. Ao mesmo tempo, é inegável que algumas nuances, tanto de vídeo quanto de texto, são perdidas quando não é articulada uma metodologia que leve em consideração as materialidades específicas de cada um. Ler um texto é uma experiência diferente de ver um vídeo e essa diferença é percebida pelo consumidor.

É válido elucidar que nesta pesquisa não observamos meios específicos, mas a capacidade de transição de um produto e sua circulação entre estes meios. Aqui, o olhar é voltado para os movimentos que a crítica desempenha, o deslocamento desta crítica entre diversos meios e os sentidos gerados ao longo destas transições.

Também foi complexa a construção do momento de conversa com críticos. Embora a maioria tenha sido receptiva, entre a data de convite e a data do encontro houve desistências, que demandaram substituições um tanto urgentes. Foi necessária uma adaptação no perfil de alguns dos convidados, em relação ao que foi originalmente pensado, a fim de reunir um número de participantes que contemplasse a necessidade da proposta.

Além disso, também ocorreram imprevistos envolvendo as diversas plataformas necessárias para a ativação de uma videochamada em grupo que fosse gravada para

ser posteriormente acessada. O resultado desses imprevistos foi uma captação do encontro com problemas de áudio.

Outro ponto que se mostrou, de início, dificultoso, foi bibliografia acessível sobre a crítica estudada nessa pesquisa. Tanto que, ao longo do estudo, foi necessário a apropriação de outros tipos de crítica e, a partir de tal apropriação, o desenho de paralelos com o produto aqui estudado. Este funcionamento foi desenvolvido por dois motivos: para que a pesquisa tivesse um ponto de partida sólido, da perspectiva bibliográfica e pelo entendimento deste pesquisador que a crítica voltada a música popular se diferencia fortemente da, por exemplo, crítica voltada a música erudita, porém ambas se articulam, já que se referem ao processo de crítica.

É importante ressaltar, ainda, que esta pesquisa levou em consideração o olhar do pesquisador, partindo da percepção deste, sendo que a subjetividade e o gosto pessoal pela música deixam suas marcas no texto, o que entendemos como parte inerente do fazer pesquisa.

5 ANÁLISE DOS OBSERVÁVEIS

A partir do aporte teórico apresentado nos capítulos anteriores, partiremos agora para uma observação do próprio produto crítica à música popular. Serão observados dois casos, escolhidos por suas especificidades e, após estes, será apresentado o relato do pesquisador sobre o dispositivo comunicacional desenvolvido para a pesquisa.

5.1 CRÍTICAS SELECIONADAS

A partir da grande produção de crítica voltada à música popular que se encontra no espaço *web* hoje, se faz necessário um recorte distintivo para seleção de observáveis nesta pesquisa. Levou-se em conta fatores como popularidade e fenômenos midiáticos provenientes de tais crítica que possam, de alguma forma, elucidar o entendimento sobre consumo e circulação da crítica em sociedade.

Primeiramente, observaremos a crítica ao álbum *folklore*, da artista Taylor Swift, veiculado no *website Pitchfork*. Três parâmetros nortearam a escolha dessa crítica em específico. A popularidade do próprio portal *Pitchfork*, a popularidade atingida pelo álbum em questão durante o seu lançamento, e os processos de resposta social ocorridos em relação a crítica após sua publicação.

Após isso, foi selecionada a crítica ao álbum “*My Beautiful Dark Twisted Fantasy*”¹¹, do crítico Anthony Fantano, que é um objeto que permeia o trabalho. O primeiro fator que determinou a seleção dessa crítica, foi uma intencionalidade da pesquisa de estudar críticas que estivesse sendo veiculadas de modo diferenciado ao escrito. A partir disso, definiu-se que tal crítica seria alguma produzida por Anthony pelas movimentações que este crítico tem despertado na indústria - aprofundadas nos exemplos anteriores. Um terceiro fator, que orientou a seleção da crítica específica voltada do álbum selecionado, foram as apropriações e consequências provenientes deste produto, que ecoaram – e ainda ecoam - ao longo de 10 anos em relação a produção de Anthony.

É importante ressaltar que, o estudo empregado nesta pesquisa não se delimita com nenhuma dessas duas críticas específicas. Utilizam-se esses articulados

¹¹ Minha bela fantasia sombria e retorcida.

observáveis para explorar os processos envolvidos no consumo de crítica pela sociedade, e por se fazer necessário uma escolha que possibilite a observação da crítica a música contemporânea que possa ser contida em uma pesquisa científica.

A partir destes dois casos - nomeados de objeto A e objeto B - será possível inferir sobre os deslocamentos envolvidos e desenhar um panorama sobre a crítica a música popular contemporânea em um cenário de midiaticização e de sentidos em proliferação, mas sempre dando enfoque ao processo como um todo, em busca de identificar o papel da crítica atualmente.

5.1.1 Objeto A: O *folklore* de Taylor Swift e o terror do afrente aos fãs

Partindo do amplo, inicialmente foi definida a necessidade de analisar uma das críticas veiculadas e produzidas no portal *Pitchfork*, por ser um agente social produtor de crítica a música popular nativo do espaço online, e pela popularidade e notoriedade adquirida pelo website através de suas produções.

Lançada em 1995, a publicação estadunidense *Pitchfork* e iniciou como um blog alimentado por Ryan Schreiber, que se manteve na posição de editor chefe até meados de 2019, quando deixou a publicação. Em 2015, o portal foi vendido para a editora Condé Nast, detentora de publicações históricas como as revistas *Vogue U.S.* e *The New Yorker*.

Amplamente reconhecido pela mídia e pela sociedade como um dos principais alavancadoras do processo de transição da crítica para o meio online na virada do século, o *Pitchfork* é uma das fontes mais relevantes do segmento no cenário musical estadunidense e global. O portal construiu sua reputação inicialmente com enfoque em música *indie* e alternativa, mas ao longo dos anos ampliou seu conteúdo simultaneamente a escalada de sua popularidade. Atualmente, inclui grandes lançamentos da indústria de diversos gêneros. O texto publicado no website se caracteriza por críticas afiadas, bem embasadas e que se propõem a discutir seriamente os trabalhos que avaliam, mas resguardando espaço para um discurso ácido com toques de humor.¹²

¹² Mais detalhes sobre este portal podem ser consultados no tópico Campos de Investigação desta pesquisa.

Uma vez definida a necessidade de incluir uma produção da publicação *Pitchfork* nos observáveis desta pesquisa, foi identificada a necessidade de seleção de uma das críticas veiculadas no portal. Visto que o website é alimentado por uma equipe jornalística, incluindo diversos profissionais e o fluxo de críticas publicado diariamente é alto (em torno de 4 ou mais). Para tal seleção, foram buscados fenômenos midiáticos que fugissem do regular ao próprio site. Buscou-se uma crítica que indiciasse um processo comunicacional midiático rico, com alta interação do público com a crítica e os atores envolvidos em sua produção.

No dia 24 de julho de 2020, após um anúncio feito no dia 20 do mesmo mês através do Instagram, a cantora Taylor Swift lançou seu oitavo disco. No dia 27 de julho, 3 dias depois, o *Pitchfork* lançou sua crítica para este corpo de trabalho. Escrito pela jornalista Jill Mapes, o texto conferiu nota 8.0 em uma escala de 0 a 10 para a produção. Notas deste teor são geralmente valoradas pelo artista e pelo público, visto que o site tem um histórico de alta exigência e rigidez em relação a suas críticas. Mas não foi o suficiente para o vasto grupo de apoiadores da cantora:

Figura 9 – Print de postagem no twitter pessoal de Jill Mapes



Fonte: Twitter – Acesso: 24 de maio de 2020.

Figura 10 – Print de resposta ao tweet que divulga a crítica de Jill na conta do site *Pitchfork*



Fonte: Twitter – Acesso: 24 de maio de 2020.

Logo após a publicação da crítica, Jill foi vítima de um linchamento online, incluindo ameaças e ofensas em diversas de suas redes sociais através de telefonemas e postagens. Os fãs da cantora não estavam apenas insatisfeitos, estavam decididos a punir a jornalista pelo seu trabalho - que consideravam injusto com o trabalho da artista. Tamaña foi a repercussão do caso, que a própria situação desenvolveu teor midiático, circulando em jornais e publicações online:

Figura 11 – *Print* da manchete do website brasileiro sobre música e cultura Tenho Mais Discos que Amigos:



Fonte: online – Acesso: 24 de maio de 2020.

Figura 12 – Print da manchete da versão online do jornal britânico The Daily Mail

The screenshot shows the Daily Mail website interface. At the top, there is a navigation bar with 'MailOnline' and 'News' logos. Below the navigation bar, there is a search bar and a 'DON'T MISS' section. The main headline reads: 'Taylor Swift fans share music critic's address, phone numbers and threaten to burn down her home hours after she gave the singer's new album an 8/10 review that followers deemed that was not enough'. To the right of the headline, there are social media follow buttons for Facebook, Instagram, Twitter, and Snapchat. Below the headline, there is a 'DON'T MISS' section with a red 'EXCLUSIVE' tag and a small image of Rita Ora.

Fonte: online – Acesso: 24 de maio de 2020.

Após o ocorrido, a jornalista tornou sua conta no twitter privada. Permitindo que apenas os seguidores que já a acompanhavam continuassem tendo acesso a suas publicações pessoais no *website*, se abstendo de divulgar uma réplica sobre as respostas geradas a partir da crítica que publicou.

Observemos então, a crítica que desencadeou todo esse processo de resposta agressiva. O curioso é notar que, diferente do que se possa imaginar, a crítica não desfavorece o álbum em questão de forma tão brusca. São apontadas diversas qualidades no trabalho de Swift, assim como pontos não tão favoráveis assim. De forma geral, é uma crítica dentro do regular. Discute o trabalho da artista em questão relacionando-o com seu próprio catálogo e o momento no qual a sociedade está inserida, levantando pontos de interesse e argumentações articulados pelo crítico:

While it's true that ***folklore pushes the limits of Swift's sound in a particular***, perhaps unexpected direction, her reference points feel more like mainstream "indie" homage than innovation, taking cues from her collaborators' work and bits of nostalgia.

At its best, folklore asserts something that has been true from the start of Swift's career: ***Her biggest strength is her storytelling, her well-honed songwriting craft meeting the vivid whimsy of her imagination***; the music these stories are set to is subject to change, so long as it can be rooted in these traditions..

There are interesting images, ***indelible hooks***, and real signs of maturity. In the dreamy "mirrorball," Swift likens the relatability trap of fame to a disco ball, singing of fluttering on tiptoes and trying hard to make it look effortless. ***"august" is a great, lusty Swift summer anthem about forbidden love***, where the up-close, white-hot heat of songs like "Style" or "Getaway Car" is traded for wistful reflection in the rearview. Like the rest of us, Taylor Swift knows she's had better summers

before and she'll have better summers again. At least she's made thoughtful use of this one. (Maple, online, 2020)¹³

Nota-se aqui uma questão. A crítica veiculada não rechaça o trabalho da artista. Na verdade, são raros os momentos que texto não *favorece* a produção em questão. Ao mesmo tempo, a reação do grupo de apoiadores da artista se comporta como se tal crítica tivesse descrito o oposto. Tãmanha foi a insatisfação do grupo com uma nota 8.0 - que está *muito* mais próxima do 10, do que do 0.

Está em ação aqui uma possível expressão da alta circulação da crítica como produto midiático. Ao mesmo tempo que a crítica ampliou sua circulação, parece ter nascido agora uma lacuna entre este produto e o público. A crítica que, certa vez nasceu como uma solução para aproximação entre público e arte, parece estar originando um novo espaço de separação. Em um cenário onde o público já se sente próximo o suficiente da obra que admiram, o debate – o questionamento, o levantamento de questões, a discussão que a crítica pretende propor - parece estar fora de alcance em ocasiões específicas.

Em contraponto disso, é possível levantar a discussão de que embora tais respostas do grupo apoiador da cantora sejam violentas, agressivas e não pareçam estar interessadas em debater a crítica publicada, ainda são *respostas sociais*, e existem pois o espaço onde a crítica circula permite tais respostas. Leva-se em conta que, reações de desprezo ou admiração em relação a crítica sempre existiram, antes mesmo da transição deste conteúdo para o campo digital, mas o diferencial neste caso são tais respostas ocuparem os mesmos espaços de circulação que a crítica ocupa. Uma

¹³ Mesmo sendo verdade que o "folklore" puxa os limites do som de Swift de forma particular, talvez até em uma direção inesperada, suas referências parecem mais uma homenagem ao indie popular do que inovação, pegando pistas dos seus colaboradores e pequenas doses de nostalgia.

No seu melhor, "folklore" confirma algo que é verdade desde o início da carreira de Swift: sua maior força é como contadora de histórias, sua bem honrada composição encontrando a extravagância de sua imaginação, a música para a qual essas histórias são definidas está sujeita a mudanças, contanto que possam estar enraizadas em suas tradições.

Essas imagens são interessantes, refrões persistentes, e sinais reais de maturidade. Na sonhadora "mirrorball", Swift compara a armadilha de rentabilidade da fama um globo espelhado, cantando sobre estar na ponta dos pés e se esforçando para que pareça fácil. "august" é incrível, o robusto hino de verão de Swift sobre amor proibido, onde a aproximação e o calor de músicas como "Style" e "Getaway Car" são trocados por reflexões melancólicas no para-brisa. Como o resto de nós, Taylor Swift sabe que já teve verões melhores e terá verões melhores novamente. Pelo menos, ela fez um uso pensativo deste.

situação é discordar entre amigos em uma mesa de bar sobre a coluna de Herbet Caro, ou da avaliação de Nelson Motta, outra completamente diferente é a emergência de um movimento de insatisfação em relação a uma crítica que movimentou 1,2 mil respostas para um único *tweet* – revelando informações pessoais de uma jornalista no processo.

É interessante observar que embora o próprio site da publicação não disponha de uma seção de comentários, as críticas rotineiramente circulam em contas oficiais do Twitter, Instagram e Facebook do portal. Como toda a rede social contemporânea, estas redes dispõem da possibilidade de gerar engajamento através de comentários - que, também rotineiramente, estão abertos ao público nas contas do portal *Pitchfork*. Ao mesmo tempo que os comentários não estejam de forma integrada ao site, o portal permite – através das redes sociais – respostas diretas do público. Existe um interesse do *Pitchfork* – como organização – em manter aberta a possibilidade de interação com o público.

Se olharmos novamente para a bibliografia por um momento, a mesma aponta que a existência de um sistema de resposta, não significa a existência de *qualidade* neste sistema. Tais respostas podem ser grosseiras, inúteis a um debate conceituado ou que façam a produção avançar de alguma forma. A crítica voltada para a música popular pode ser acessada por amplamente online, resta entender se tal produto tem sua *função* amplamente entendida pela sociedade.

5.1.2 Objeto B: a fantasia de Kanye West *versus* a realidade de Fantano

O crítico Anthony Fantano não é nem um pouco estranho a está pesquisa. Já foi utilizada, em mais de um momento, a produção do crítico como caso de estudo no presente trabalho. A seleção de uma de suas produções críticas como um observável emergiu como inevitável. Marcas de reconhecimento já foram concedidas a este crítico por parte da indústria e do público, como explorado no campo de pesquisa e no referencial teórico deste estudo.¹⁴

Para delimitação do observável em relação a produção de Fantano, foram utilizados os mesmos parâmetros dos observáveis anteriores. Tendo em vista que a produção do crítico é extensa, foi feita uma busca por conteúdos que tivessem gerado

¹⁴ Ver capítulo 3.1.4, sobre o crítico musical em sociedade midiaticizada.

grande engajamento. Em especial neste caso, foi feita também a tentativa de encontrar alguma produção que tivesse sido afetada pelas respostas do público que acompanha o crítico. Isto foi possível particularmente com Fantano, pois sua proximidade com o público é maior, devido a forma como seu conteúdo é apresentado. A exemplo disso, destaca-se o costuma do crítico de religiosamente encerrar todas as suas críticas com o bordão: “*Did you love it? Did you hate it? **What would you rate it?***”. O convite a resposta, desejada por Fantano, está sempre presente no encerramento de cada vídeo.

O resultado dessa busca foi a crítica para o álbum “*My Beautiful Dark Twisted Fantasy*”, quinta entrega do rapper Kanye West, lançado em novembro de 2010 pela *Def Jam Recordings* e *Roc-A-Fella Records*. Repleto com mais de 15 participações de gigantes da indústria na época, o trabalho chegou em um momento complexo da carreira do artista. Embora o rapper já estivesse consolidado na indústria da música por trabalhos anteriores, diversas controvérsias fragilizaram a imagem pessoal do artista perante a mídia. A produção era uma promessa de redenção para a imagem de Kanye. Era o ponto de vista de um indivíduo que teve suas atitudes cuidadosamente observadas pela mídia nos 2 anos que antecederam o lançamento do projeto.

Onze anos depois, o álbum persiste como a joia mais polida na coroa construída por Kanye West na indústria da música. Aclamado pela crítica e sucesso de público, “*My Beautiful Dark Twisted Fantasy*” não só cumpriu o papel de cimentar a necessidade do artista na indústria musical, mas indexou toda a obra do intérprete até o momento de seu lançamento, de forma inovadora e inspirada. A exemplo disso, o portal *Pitchfork* conferiu ao álbum um 10 - a nota perfeita - e a obra ainda foi premiada com 3 *Grammy Awards*. O projeto entrou para a história da música contemporânea, como um dos trabalhos mais emblemáticos e referenciados de sua geração, encabeçando listas de melhores do ano – e posteriormente, da década. Em novembro de 2010, Kanye West era o momento.

Figura 13 – *Print* da página do álbum “*My Beautiful Dark Twisted Fantasy*” na plataforma Metacritic¹⁵

¹⁵ Website que indexa críticas relevantes da indústria norte americana e desenvolve uma média ponderada a partir das notas das publicações.

MY BEAUTIFUL DARK TWISTED FANTASY

by Kanye West

Def Jam | Release Date: Nov 22, 2010

Summary	Critic Reviews	User Reviews
	<div style="background-color: #4CAF50; color: white; padding: 10px; text-align: center;"> 94 </div> <p>Metascore Universal acclaim based on 45 Critic Reviews</p> <p>What's this?</p>	
<p>Summary: Breaking traditional mainstream hip-hop guidelines, Kanye West's latest release features epic raps and long instrumental variations for his most innovative album to date.</p>		

Fonte: Site Metacritic – Acesso: 26 de maio de 2020.

Também em novembro de 2010, pouco mais de um ano desde o início de sua produção crítica para o *youtube*, Anthony Fantano publicou sua opinião sobre o quinto álbum de Kanye West. Em um vídeo de sete minutos, a nota conferida foi 6, seguida do adjetivo “mediano”. O crítico considerou o álbum ambicioso, mas justificou sua nota, principalmente, por dois motivos: o assunto favorito de Kanye, era Kanye, e embora produção sonora fosse inovadora, a narrativa do projeto estava muito intimamente conectada a persona do artista. Esses dois pontos teriam tornaram o álbum entediante. O vídeo para esta crítica é, até hoje, o recordista em reações negativas no canal de Anthoony, como 44 mil *deslikes*:

Figura 14 – *Print* do vídeo de Anthony analisando “My Beautiful Dark Twisted Fantasy”



Fonte: Youtube – Acesso: 26 de maio de 2020.

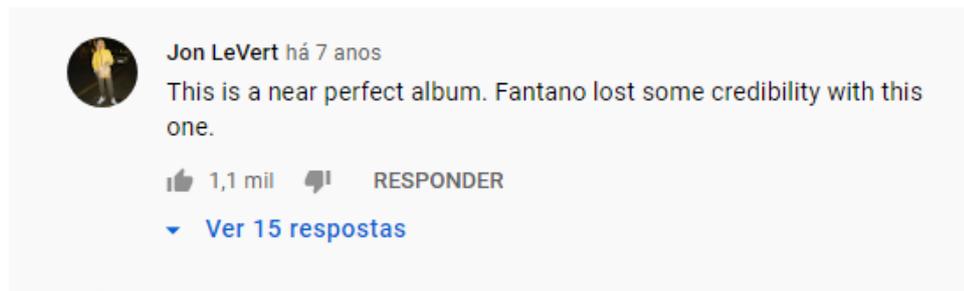
Outra forma como este vídeo em particular também pode ser referenciado, é como um dos vídeos mais *populares* do canal de Fantano, reunindo mais de 1,2 milhões de visualizações e mais de 6,2 mil comentários. O vídeo circulou de forma intensa na internet após sua publicação, e persistiu ao passar do tempo como um tópico de interesse ao público do crítico. Uma observação na sessão de comentários, revela respostas de variados tipos, espalhadas através dos anos desde a data de publicação do vídeo até atualmente, abaixo, algumas destas respostas. Podemos observar posicionamentos de fãs de Kanye West, simplesmente repudiando a crítica de Fantano.

Figura 15 – *Print* de comentários e respostas ao comentário no vídeo de Anthony



Fonte: Twitter– Acesso: 28 de maio de 2020.

Figura 16 – *Print* de comentário no vídeo de Anthony



Fonte: Twitter– Acesso: 28 de maio de 2020.

É possível encontrar pontos de vista que contrariam Anthony, fundamentados em experiências e percepções:

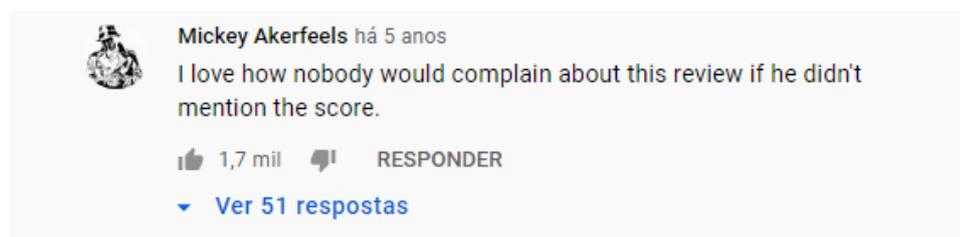
Figura 17 – *Print* de comentário no vídeo de Anthony



Fonte: Twitter– Acesso: 28 de maio de 2020.

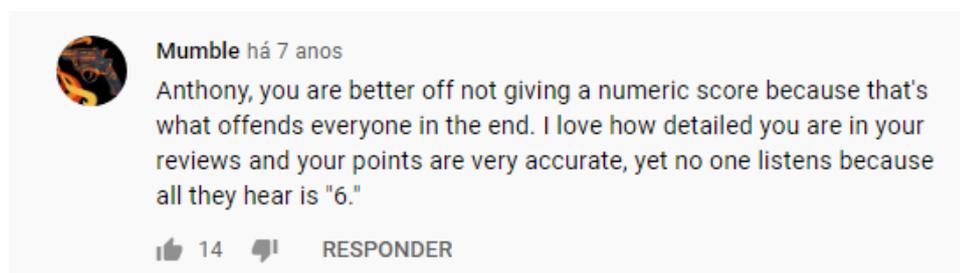
Algumas percepções abrangem ainda as práticas de Anthony como crítico de forma avaliativa, muitas vezes comparativa, criticando o modo do crítico de desenvolver críticas:

Figura 18 – *Print* de comentário no vídeo de Anthony



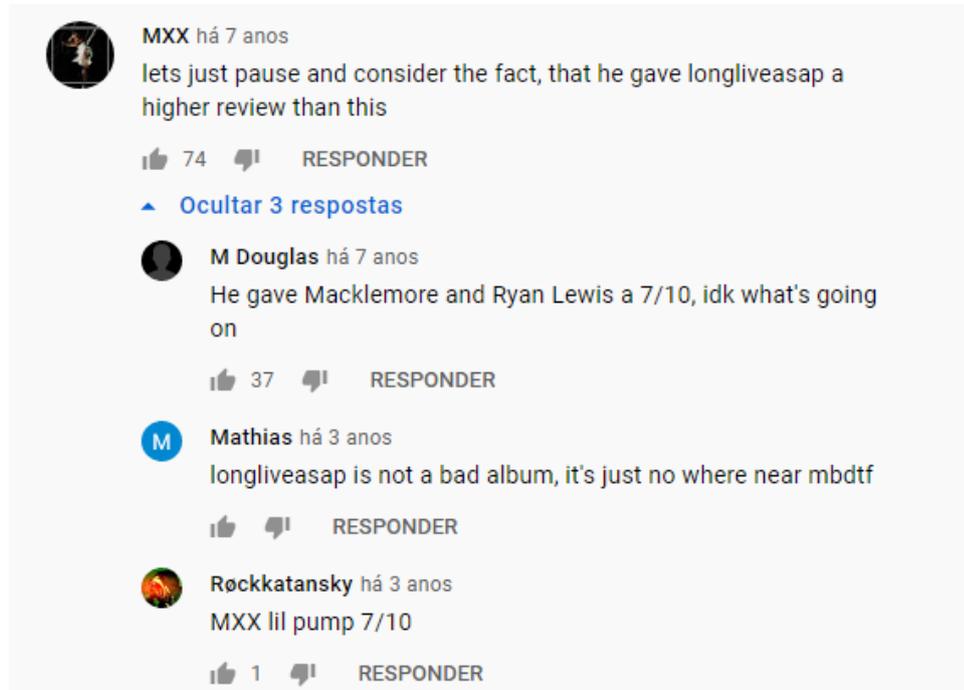
Fonte: Twitter– Acesso: 28 de maio de 2020.

Figura 19 – *Print* de comentário no vídeo de Anthony



Fonte: Twitter– Acesso: 28 de maio de 2020.

Figura 20 – *Print* de comentários e respostas ao comentário no vídeo de Anthony



Fonte: Twitter– Acesso: 28 de maio de 2020.

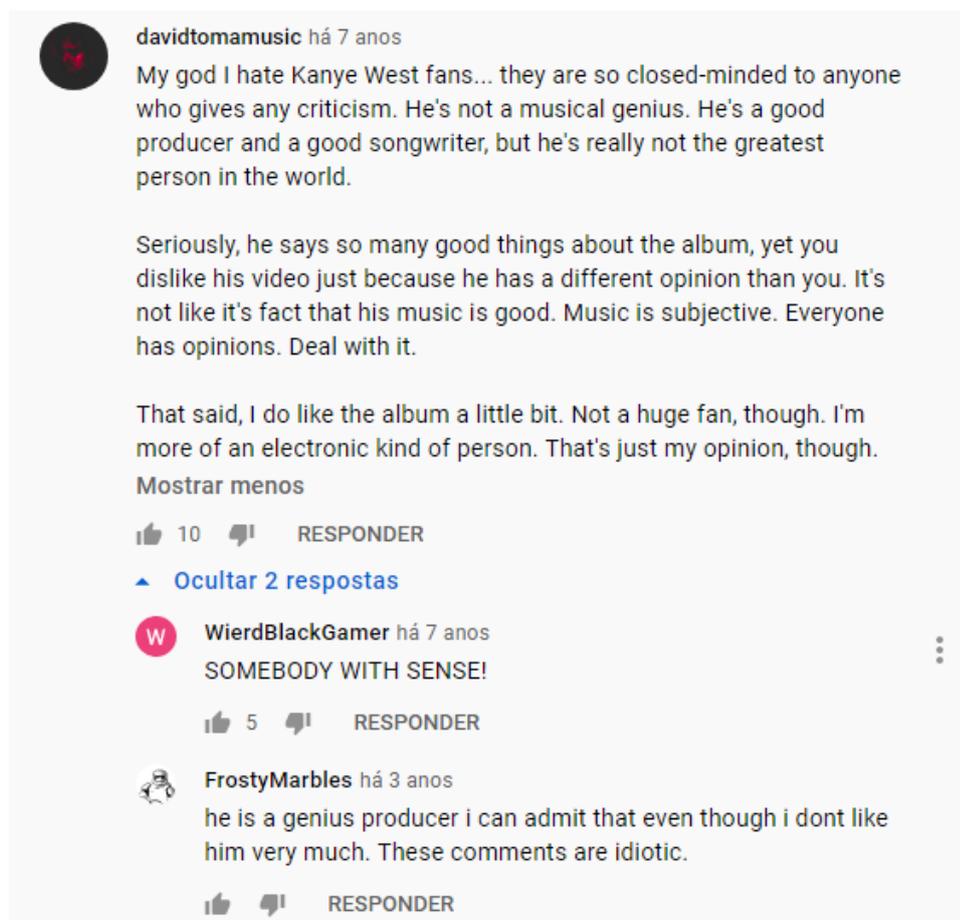
Outros voltam suas percepções para as reações que a crítica de Anthony causou, respondendo as respostas geradas pela crítica:

Figura 21 – *Print* de comentário no vídeo de Anthony



Fonte: Twitter– Acesso: 28 de maio de 2020.

Figura 22 – *Print* de comentários e respostas ao comentário no vídeo de Anthony



Fonte: Twitter– Acesso: 28 de maio de 2020.

E há ainda espaço para os seguidores de Anthony que decidiram apenas satirizar a situação como um todo:

Figura 23 – *Print* de comentário no vídeo de Anthony



Fonte: Twitter– Acesso: 28 de maio de 2020.

Figura 24 – *Print* de comentário no vídeo de Anthony



Fonte: Twitter– Acesso: 28 de maio de 2020.

As respostas se espalham através de diversos tópicos. Porém, o mais interessante a está pesquisa não são as particularidades de cada comentário encontrado no website, mas sim os sentidos gerados a partir da coletividade de todos esses comentários. Como, em algum momento a partir da publicação dessa crítica, a nota conferida por Fantano se tornou um iniciador de conversas.

Essa condição pode ser analisada a partir de ainda existirem, até a data de acesso desta pesquisa, novos comentários sendo publicados semanalmente – até mesmo, diariamente – na página do vídeo. Como apontado, o interesse por essa crítica em particular persiste no público de Fantano, e o próprio crítico parece tirar proveito desse interesse, construindo novos conteúdos calcados neste episódio. Uma observação na conta do crítico no Instagram - espaço onde são anunciadas novas críticas e notícias sobre todas as produções de Fantano - revela *posts* recentes que ainda tensionam o episódio sobre o álbum *“My Beautiful Dark Twisted Fantasy”*. De maneira cômica e satírica, o crítico tira proveito rotineiramente da exposição gerada a partir do vídeo, seja com menções diretas o vídeo ou ao artista.

Figura 25 – *Print* de post onde Anthony no instagram, publicado em 17 de outubro de 2020



Fonte: Instagram – Acesso: 29 de maio de 2020.

Figura 26 – *Print* de post onde Anthony satiriza a crítica em específico através de outro vídeo, com sua voz distorcida, publicado em 9 de fevereiro de 2021



Fonte: Instagram – Acesso: 29 de maio de 2020.

Figura 27 – *Print* de post onde Anthony satiriza a crítica em específico através de um *meme*, publicado em 18 de agosto de 2020



Fonte: Instagram – Acesso: 29 de maio de 2020.

Figura 28 – *Print* de post onde Anthony satiriza uma postagem do artista Kanye West, publicado em 30 de julho de 2020



Em uma busca online, também é possível encontrar vestígios da proporção que este caso tomou para os seguidores de Fantano. A exemplo disso, podemos observar o seguinte item:

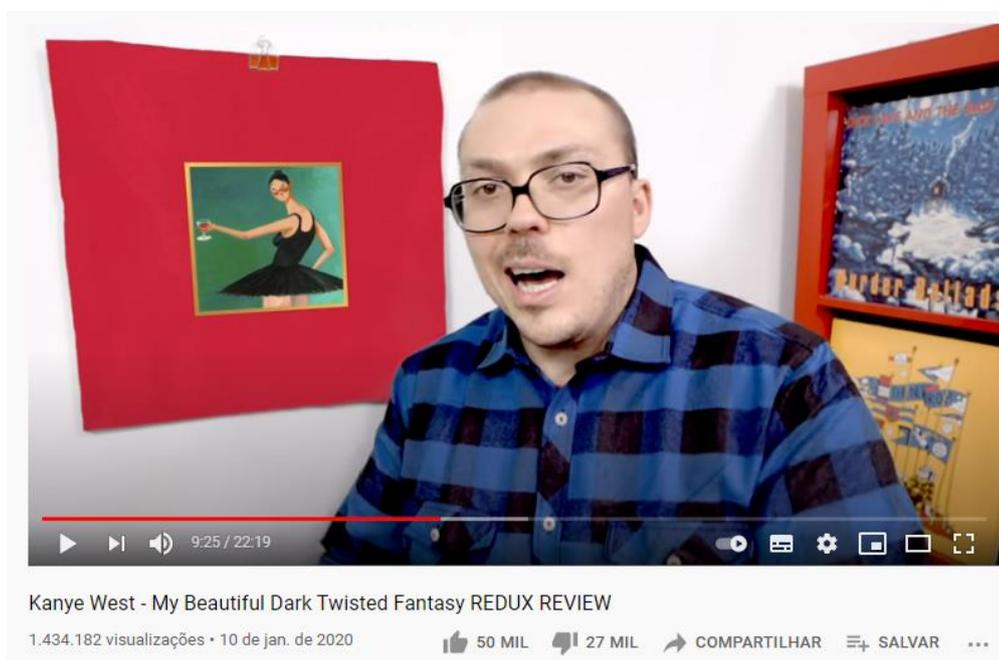
Figura 29 – Print do comércio online *Redbubble*, onde está a venda um adesivo com a capa do álbum de Kanye e a nota conferida por Fantano, na mesma tipografia que é utilizada em seus vídeos



Fonte: Online – Acesso: 29 de maio de 2020.

Embora tais publicações e itens sejam casos interessantes de estudo, um episódio recente é o que chama mais atenção em todo o processo envolvido na crítica de Fantano para o álbum de West. Em 10 de janeiro de 2020, quase 10 anos após a publicação a crítica original, Fantano publicou o vídeo “*Kanye West - My Beautiful Dark Twisted Fantasy REDUX REVIEW*”.

Figura 30 – Print do vídeo “*Kanye West - My Beautiful Dark Twisted Fantasy REDUX REVIEW*”



Fonte: Youtube – Acesso: 30 de maio de 2020.

Uma nova crítica, dessa vez com 22 minutos de duração e muito mais detalhada em relação ao projeto. Já nos primeiros minutos do vídeo, Fantano deixa explícito quais as motivações para o desenvolvimento de uma nova crítica: a crítica original ser uma das mais polêmicas na história do canal, os pedidos incessantes do público por uma nova crítica para o projeto, que estava completando 10 anos de lançamento, e o canal ter atingido 2 milhões de escritos. De certa forma, o vídeo era um presente/comemoração.

Ao longo da crítica, Fantano discorre sobre como o álbum se tornou emblemático para a indústria da música. Detalhadamente comenta sobre cada ponto dito no primeiro vídeo, mudando sua perspectiva em alguns momentos, e mantendo a mesma em outros. O crítico também adiciona novos argumentos para seu ponto de vista, calcados tanto

nas impressões que se mantiveram ao longo dos anos, quanto nas mudanças que a década decorrida do lançamento causou na experiência de escuta do projeto. Ao final do vídeo, a nota conferida se manteve a mesma do original – um 6 “mediano”.

Como dito pelo próprio Fantano, uma das razões para a existência de um segundo vídeo foi a demanda do público. A alta interação proporcionada por Fantano ao longo dos anos com seu público eventualmente resultou em um impacto na produção do crítico. A produção de uma nova crítica para o álbum de Kanye é um dos indícios disso.

O que se percebe desse episódio como um todo é o crítico usando de diversos dispositivos comunicacionais ao seu redor, em uma tentativa de ampliar o alcance de seu conteúdo. Explicitamente, Fantano não é o crítico regular que se detém a expor opiniões apenas através da crítica convencional. Ele está em busca de manter seu público entretido, alimentado de conteúdo que o mantenha interessado na produção disponibilizada, seja esta produção apenas crítica ou não. Um dos parâmetros para descobrir qual é este conteúdo, parecem ser as demandas e respostas proporcionadas pelo público.

É uma interessante dualidade o que ocorre nesta crítica em específico, e talvez nas críticas musicais contemporâneas como um todo. Uma resposta de repúdio, ainda é uma resposta. Em uma realidade onde respostas se igualam a engajamento, é difícil não associar - levemente - esta situação a um conhecido dito popular: falem bem ou falem mal, mas falem de mim.

5.2 A CRÍTICA VISTA DE DENTRO

O ponto de vista do artista, do criador, nunca é mesmo do apreciador. Quem derrama de si sobre aquilo que cria, já não pode mais ver a própria criação com mesmos olhos de quem apenas a observa. Ao longo da presente pesquisa, quanto mais próximo se chegou de observar transformações na crítica, mais evidente se fez que o crítico – aquele que produz o conteúdo aqui estudado – está em deslocamento. Com isso em mente, o contato com tais atores em deslocamento emergiu como um possível observável, sendo frente para coleta de informações e análises para a pesquisa através da proposição de dispositivo tentativo organizado para esta finalidade.

5.2.1 Formato e participações

Inicialmente, se pensou abordagem do contato com os críticos. Em primeiro momento, foi considerada a realização de entrevistas individuais com profundidade, com pelo menos um crítico, para coletar suas observações sobre o cenário no qual a crítica se encontra. Porém, logo tal perspectiva foi abandonada, para dar espaço a uma abordagem que propiciasse um dos pontos principais da pesquisa: a interação.

Visto que este estudo entende a crítica musical com um dispositivo interacional da sociedade, houve a tentativa de manter a interação fluida entre os participantes da pesquisa. Por conta disso, desenvolveu-se a proposta de uma mesa digital voltada a discussão da crítica à música popular contemporânea. Sendo que esta mesa pode ser pensada como um dispositivo de crítica *sobre* a crítica, organizado por este pesquisador.

A premissa foi de, em uma mesma sala de videochamada, inserir críticos de diversas frentes do cenário nacional. Neste momento, colocar em pauta discussões que tensionassem o tema da pesquisa, mas nunca interferindo de forma interruptiva na interação que se apresentasse entre os participantes, apenas de forma estimuladora, para preencher possíveis momentos de silêncio.

Depois de definido o formato de abordagem, a pesquisa se encaminhou para a seleção dos participantes deste encontro. Tomando cuidado para proporcionar o máximo de discrepância possível entre os participantes da mesa, foram selecionados quatro produtores de conteúdo. Todos os convidados foram contatados através do Instagram, via mensagem.

O primeiro participante a ser convidado foi o jornalista Cleber Facchi, de 31 anos, que escreve para o Miojo Indie, blog que já permeou está pesquisa. Por já ter uma extensa produção em seu blog – mais de 10 anos desde o lançamento - e atuar ainda produzir semanalmente um *podcast* sobre lançamentos músicas na companhia de diversos críticos e produtores, o jornalista parecia uma escolha óbvia para a pesquisa. Outro ponto, foram as interações do crítico com seus seguidores através das redes sociais do blog. Em muitos momentos, é possível observar interações que estimulam a resposta do público, uma das marcas do comportamento do crítico contemporâneo. Além disso, teve certo peso na decisão o fato de que o autor deste estudo consome a crítica do blog Miojo Indie há anos, assim como o *podcast* do jornalista.

O segundo crítico a ser convidado foi André Felipe de Medeiros, 37 anos. Também jornalista, André é editor de um dos principais sites voltados a crítica musical e produção

de conteúdo voltado a música do país, o *Monkeybuzz*. André também alimenta o site Música Pavê, portal onde posta notícias e podcasts sobre a indústria musical. Além disso, o crítico possui extensa experiência no setor cultural, tendo atuado como crítico contratado para publicações de diversos segmentos. André é também especialista em cultura e arte pela UNESP.

O terceiro convidado para integrar a mesa foi Renan Guerra, 29 anos. Diferente dos convidados anteriores, Renan escreve para diversos portais diferentes e, ainda, desenvolve um projeto próprio voltado para curadoria de lançamentos musicais. Com textos publicados em sites como *Monkeybuzz* e *Scream and Yell*, o jornalista circula por diversos espaços voltados para o debate de produtos musicais.

O quarto, e último participante da mesa, foi Diego Back, de 24 anos. Estudante de publicidade e um dos idealizadores do *podcast* “Um Álbum por Semana”. Este é o único projeto de Diego vinculado à música. No *podcast*, ele e Daiane Radke – cantora e compositora – conversam sobre um álbum específico semanalmente, compartilhando de experiências pessoais sobre a produção. De todos, a produção de Diego é a que mais se afasta da crítica convencional, pois o intuito do *podcast* não é realizar um juízo de valor. Este foi o principal motivo de inseri-lo na conversa. Diego ocupa um “meio termo” em relação aos críticos, suas produções não são uma crítica, mas contém um ponto de vista e são opinativas em relação a música.

Como mencionado anteriormente, um dos intuitos da abordagem escolhida foi estimular a interação e isso também foi pensado na escolha dos participantes. Colocando em uma mesma conversa, críticos musicais que atuem de diferentes formas, em diferentes frentes, formatos e níveis de relacionamento com a crítica e com diferentes graus de profissionalização. O intuito foi estimular a troca de percepções por meio destas disparidades que nos permitem observar singularidades do processo.

5.2.2 Relato do dispositivo

Tendo sido eu o organizador e mediador do dispositivo, e sendo este espaço um relato meu, particular, sobre percepções que emergiram durante a ativação do dispositivo, assumo a voz em primeira pessoa nesta seção da pesquisa.

Dois dias antes do encontro, foi desenvolvido um e-mail elucidativo sobre a pesquisa, enviado aos participantes que já haviam aceitado o convite. Juntamente com esse e-mail foi desenvolvido um roteiro de questionamentos, com gatilhos para início e mediação do debate. Este ficou resguardado dos participantes, sendo apenas de conhecimento meu. Os questionamentos não foram aplicados em sua totalidade, visto que a ideia é apenas estimular e direcionar a conversa, e não a orientar de forma incisiva.

O encontro iniciou com cada um dos participantes falando sobre si e seus projetos pessoais que envolvessem música. De forma geral, cada um explicou o porquê de estarem inseridos naquela conversa. Logo após, dei início ao debate com o primeiro questionamento. Inicialmente, a conversa fluiu de maneira mais tímida, com cada participante respondendo por vez, em ordem alfabética - André, Cleber, Diego e Renan. Eventualmente, esse processo se desfez, motivado pela vontade dos participantes de complementarem e destacarem pontos da fala de outro participante imediatamente após o encerramento desta. Conforme o debate foi se acentuando, cada vez menos se fez necessária à minha intervenção para a fluidez da conversa.

Enquanto André abriu sua fala explicando que ele é na verdade um crítico cultural, e que é costumeira a confusão de delimitarem seu trabalho à música, mesmo tendo escrito para diversos meios sobre cultura e entretenimento. Os outros três participantes abordaram o tópico de se considerarem críticos musicais ou não com mais parcimônia. Renan explicou que sua produção crítica é originária do cinema, tendo sido este o tema de sua produção acadêmica, que só em um segundo momento redirecionou sua crítica para a musical. Cleber, no entanto, atribuiu sua proximidade do conteúdo ao momento de grande efervescência cultural pelo qual passava o Brasil durante sua adolescência (entre os anos 90 e 2000), citando MTV Brasil, a revista Bizz e a internet como grandes propulsores. Diego, por sua vez, deu espaço a um processo mais natural. Sua produção se originou de uma conversa com a parceira de *podcast*. Ambos tocam o projeto como um *hobby*.

Logo no primeiro momento, o que ficou mais evidente foi a diferenciação do modo e da percepção de cada crítico sobre seu trabalho. Enquanto André deixou explícito que seus serviços como crítico sempre foram comissionados, sendo ele contratado por revistas de cultura e entretenimento para produzir crítica, os outros três participantes tiveram uma aproximação mais amadora da produção. Iniciaram, pois, sentiam interesse na área e se sentiam capazes de realizar tal produção. Eventualmente, André também

produziu sem ser comissionado, quando iniciou seu projeto Música Pavê. Atualmente, tantos os projetos pessoais de Cleber e Diego quanto os textos de Renan, também são uma fonte de renda.

Algo que chamou atenção neste trecho foi a diferença entre a trajetória de André para os outros participantes. Enquanto André iniciou sua produção crítica para meios institucionalizados, como revistas e jornais, os outros participantes trilharam caminhos diferentes, muitas vezes estimulados pelos próprios interesses.

Um ponto interessante é que, embora as produções dos quatro participantes se enquadrem em categorias diferentes – enquanto André, Cleber e Renan veiculam suas produções como críticas, Diego não o faz – todos concordaram que existe uma carência no entendimento de grande parte da população sobre a função da crítica. Esta carência, não seria por conta de uma complexidade do conteúdo crítico ou por uma seletividade no direcionamento deste conteúdo - visto que, a crítica em questão é voltada para o grande público. Mas sim com uma percepção equivocada do papel que a produção crítica desempenha na sociedade por parte do público.

Renan posicionou que, quando uma crítica é negativa, o que está se fazendo não é diminuir a qualidade do que o artista apresentou, ou pelo menos que este não é o intuito. Na verdade, o que se faz é tentar avançar a produção musical de alguma forma. Inserir percepções que possam enriquecer os leitores e, muitas vezes, o próprio artista. Do ponto de vista deles, o público parece não compreender este funcionamento. Também foi apontado, dessa vez por Cleber, um culto ao sucesso perceptível em números. Que, muitas vezes, uma crítica é desvalidada pelo público por ser uma nota 7 ou 8, pois este público entende que a única nota verdadeiramente boa, seria um 10.

Todos os participantes concordaram que a crítica tem grande potencial para contextualizar. Segundo Cleber, através desta produção é possível observar percepções de uma sociedade que já se transformou, pois o crítico faz um juízo de valor de acordo com os valores do contexto no qual está inserido. Renan apontou ainda que, na contemporânea, é impossível consumir a produção de um artista de forma alheia a sua figura perante a sociedade, e que a crítica também desenvolve o papel de contextualizar o leitor sobre quem é o indivíduo por trás da obra musical.

É muito interessante observar como estes indivíduos que produzem conteúdos críticos, concomitantemente expõem a si mesmos para serem criticados. É uma

ambivalência que me recorda os objetos A e B, onde está *metacrítica*, assim podemos chamar, afetou diretamente a vida do crítico e também suas produções.

A provocação final que fiz aos participantes foi de questionar qual, na percepção deles, o papel da crítica na sociedade. Todos concordaram que o conteúdo ocupa um espaço de facilitador. Que, muitas vezes, é papel deste conteúdo explicitar subjetividades do trabalho artístico. Entendem que a crítica, na verdade, proporciona um espaço. Espaço para conversa, para debate, para questionamento. De forma geral, um espaço para falar da música que se ouve e, mais do que isso, que se *sente*.

5.3 ANÁLISE TRANSVERSAL

É possível perceber nos observáveis, primeiramente, quão poderosa a crítica é como dispositivo interacional. Em ambas as críticas analisadas, é possível perceber situações que ocorreram a *partir* da crítica, expandido o propósito original deste processo crítico social.

Sobre a primeira crítica observada, é possível perceber uma intersecção entre o comportamento do público e as percepções apresentadas pelos participantes do dispositivo interacional organizado por esta pesquisa – apresentado na seção 5.2. Segundo os participantes, existe uma lacuna no entendimento sobre o papel da crítica pelo grande público. Durante o estudo do objeto A, foi possível examinar o comportamento de um grupo, que estaria em desacordo com o juízo de valor conferido por uma relevante instituição do mercado fonográfico. Porém, esta percepção se dissolve quando é observada a produção crítica que originou este comportamento. O texto não desvaloriza o produto, apenas o coloca em um espaço de debate e tensionamento. Logo, se pode inferir que o comportamento do público reforça dois pontos inseridos pelos participantes da mesa relatada no item 5.2. Primeiramente, uma parcela do público não compreende que o papel da crítica é tensionar, e não apenas conferir valores positivos ou negativos. Além disso, a existência de um apreço pelo sucesso que possa ser mensurado numericamente por parte da sociedade, importando a estes apenas a nota conferida ao álbum, e não o debate que pode ser criado a partir da crítica.

Ao mesmo tempo, este comportamento indicia algumas características da sociedade em midiaticização. Sabendo que a crítica emerge como uma processualidade crítica da sociedade possível por conta da proximidade e do tensionamento de campos,

interesses e sujeitos, o que se observa no objeto A é uma expressão do último destes três. O comportamento apresentado pelo consumidor indica a produção de sujeitos que, fazendo parte de uma sociedade em midiatização, se percebem capazes não apenas de responder a processualidades críticas que circulam ao seu redor, mas de tomar partido e *agir* em relação a estas processualidades. Se trata de ir além da resposta descontente veiculada no mesmo meio onde a crítica circula, mas da possibilidade de se perceber como parte de um coletivo que divide a mesma percepção dentro do espaço online, perceber o poder deste coletivo em relação a mídia e, a partir disso, usar das ferramentas propiciadas por este espaço em favor do seu posicionamento perante um produto socialmente institucionalizado. Isto é, não se trata apenas da possibilidade de responder a crítica, mas da possibilidade de tal resposta se tornar mais relevante que o produto ao qual se está respondendo, levando a crítica a locais que costumeiramente não ocupa.

Ao voltarmos para o objeto B, se tornam observáveis algumas configurações do sistema de resposta social. Enquanto a incidência de respostas hostis compreendeu quase a totalidade do que tornou o objeto A interessante para esta pesquisa, não se pode dizer o mesmo sobre o objeto B.

Não se pode ignorar que, no objeto A, estamos lidando com uma crítica proveniente de uma publicação editorial, ou seja, de uma instituição da sociedade. Enquanto no objeto B, observamos uma crítica veiculada por um ator mais impessoal. Ler um texto sobre crítica musical é uma experiência, assistir a um vídeo onde se pode ver uma pessoa comunicando tal crítica musical verbalmente, com suas expressões e trejeitos, é outra experiência completamente diferente.

O objeto B pode ser encarado em duas frentes: pode-se estudar a constituição de Anthony como um crítico reconhecido em sociedade, sendo esta constituição parte do sistema de resposta social. Isto é, o deslocamento do consumidor para a esfera de produtor de processos críticos reconhecidos pela sociedade e pela indústria. Em um segundo momento, pode-se assumir esse reconhecimento também nesta pesquisa, e estudar como as respostas dos seguidores de Anthony influenciam sua produção crítica e sua persona online.

Iniciando pela primeira frente apresentada, já é possível desenvolver inferências que estão em contraponto ao objeto A. No caso do objeto B, o que foi propiciado pelo sistema de resposta não foi a ampliação do espaço ocupado pela crítica, ou a transição deste, mas sim a realocação do espaço ocupado pelo público consumidor.

Enquanto no objeto A o que se observa é um comportamento massivo do sistema de resposta impulsionado pela virtualidade digital, o que se observa no objeto B é o mesmo impulso, porém na esfera individual. Assim como é difícil imaginar que as repostas insatisfeitas a crítica do objeto A gerassem manchetes jornalísticas sem o senso de coletividade propiciado pela internet, é difícil imaginar que o conteúdo produzido por Fantano atingiria o patamar de reconhecimento de público e indústria se não fosse propiciado a ele, também pela internet, o espaço para veicular suas produções.

Ao mesmo tempo, reduzir que todo o alcance e prestígio obtidos por Fantano estão ligados apenas aos aportes tecnológicos que ele teve acesso, seria ignorar todo o papel da midiatização na formação de um indivíduo contemporâneo. Como se sabe, de nada vale ao campo da midiatização o avanço tecnológico se por trás dele não existir o intuito humano de usar tal avanço para comunicar. Sendo Anthony um indivíduo da sociedade midiatizada, já sabemos que o mesmo tende a ter facilidade em usar os meios ao seu redor em seu favor, a questão é: quais as consequências de tal comportamento traz para a sociedade?

Retomando o que foi apresentado no referencial teórico sobre gosto e sociedade, entendemos o gosto como performance, como parte integrante da personalidade do sujeito. Retomando o que também foi apresentado no mesmo item sobre o crítico e a sociedade midiatizada, foi apontado que este indivíduo é também consumidor. Aproximando estas duas percepções do objeto B, notamos na construção de Anthony como crítico musical na sociedade duas questões: como a performance de gosto pode atingir e interessar o consumidor quando veiculada midiaticamente, e a maior aceitação do público consumidor em conferir reconhecimento a atores sociais sem que estes precisem primeiro passar pela aprovação da indústria. Em suma, em uma sociedade midiatizada, o gosto do consumidor dita a relevância e o reconhecimento tanto quanto – ou até mais – que a própria indústria.

Todo esse cenário é possível pois, o impulso trazido através da internet para o sistema de interação sobre a mídia, tem resultado na formação de uma sociedade cada vez mais responsiva sobre o que produz. Isso é ainda mais acentuado no caso do consumo, produção e circulação de produtos relacionados a indústria da música, se levarmos em consideração a amplitude que o acesso a música atingiu nos últimos 20 anos. Sendo assim, o cenário que temos é o seguinte: uma sociedade com capacidade de resposta e acesso à música ampliados, disposta a consumir crítica musical que não

seja necessariamente veiculada por instituições ou agentes institucionalizados, logo, a crítica musical é produzida por todos para o consumo de todos, correto? Incorreto.

Existe ainda uma marca de diferenciação que parece indispensável à crítica musical amplamente reconhecida: a popularidade. Um dos únicos - senão o único - ponto de similaridade que podemos apontar entre os atores sociais Anthony Fantano e o portal *Pitchfork*, é que ambos são indiscutivelmente populares dentro da indústria fonográfica. Anthony, como já apontado, possui mais de dois milhões de inscritos e 6 milhões de visualizações em um único vídeo, e uma rápida observação no Instagram oficial do portal *Pitchfork* revela 1,1 milhão de seguidores. Isso revela a persistência do público em consumir produtos que sejam reconhecidos pela coletividade. O necessário não é apenas poder produzir e veicular crítica musical, mas ser aceito pela sociedade como um indivíduo capaz de o fazer.

Avançamos agora para a segunda parte da análise direcionada ao objeto B. Como visto, a partir de certo momento, o público demandou persistentemente de Anthony, ao longo de 10 anos, a revisão de uma crítica específica. O crítico fez tal revisão, concedendo a mesma nota da crítica original e mantendo seu posicionamento.

Podemos observar aqui, Anthony tomando protagonismo em relação à produção da crítica. Tanto os memes quanto a produção de um novo vídeo, revelam um crítico com um senso de momento, de público consumidor. Anthony agencia, a partir da plataforma que construiu ao longo dos anos, conteúdos que mantenham o interesse do público que o segue. Muitas vezes, de forma alheia a lançamentos da indústria. A opção, por exemplo, de revisar a crítica de um álbum lançado há 10 anos ao invés de um lançamento veiculado pela indústria, já indicia um indivíduo que agencia a circulação dos processos críticos que produz, muitas vezes tensionando essa mesma produção. Esse protagonismo é mais um aspecto do deslocamento do consumidor para o local de produtor, possível graças ao autorreconhecimento do público como detentor de um espaço de consumo midiático e de interação sobre tal consumo.

Isso também esteve evidente durante a ativação do dispositivo interacional organizado para esta pesquisa, a mesa com produtores de crítica. Com exceção de um dos participantes, todos iniciaram suas produções de maneira independente. Eram consumidores que, a partir de dado momento, se sentiram capazes de produzir conteúdo crítico voltado à música popular. Este é, evidentemente, outro indício do

reposicionamento do consumidor como também produtor de conteúdo em sociedade midiaticizada.

É interessante observar a percepção dos produtores de conteúdo crítico, para quem a principal função da crítica é ser um espaço para debate. Isso reforça o ângulo desta pesquisa de posicionar a crítica como um dispositivo interacional. A própria produção deste conteúdo já é concebida a partir da intenção de gerar conversas, debates e interações a partir dele.

Embora as produções de cada participante da mesa se diferenciem em grau de profissionalismo, todas ainda carregam marcas da crítica de arte do séc. XVIII. Mesmo que todos os participantes tenham posto que a crítica fornece um espaço para debate, também colocaram que um dos papéis deste produto é contextualizar uma produção em relação a sociedade que está no seu entorno. Se analisarmos, uma contextualização é elucidar, destrinchar e explicitar conceitos presentes no produto criticado. De certa forma, embora a relação da crítica com a sociedade tenha se reformulado intensamente, este processo ainda resguarda vestígios da necessidade que o originou: debater o sensível, o intangível, através da análise.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira inferência desta seção será a mais ampla, e talvez a mais óbvia: a crítica musical é um produto de seu tempo. Isto é, um produto que carrega marcas das formas como existiu em sociedade, porém se reconfigura conforme é apropriado e atualizado pela sociedade contemporânea.

Se buscarmos a crítica de arte século XVIII e colocarmos ao lado da crítica à música popular é perceptível, de forma quase imediata, discrepâncias e disparidades entre os dois produtos. Ao mesmo tempo, é possível perceber uma similaridade: ambas se dedicam a pautar aquilo que está nas estrelinhas do que é criticado. Lidam, cada uma dentro do campo que se propõem, com sensibilidades e nuances de produtos que carregam múltiplos significados.

O presente estudo partiu de um questionamento que provocava dois tensionamentos: um deles, interessado em entender como se configurava a crítica a música popular contemporânea, de que forma se estruturam as relações ao redor deste produto e como o mesmo é produzido. O outro, de forma utilitarista, questionava o *porquê* da persistência de tal produto, buscando entender qual a utilidade desta crítica para a sociedade.

No presente momento, após o desenvolvimento da pesquisa, é necessário revistar o direcionamento destes questionamentos. Durante o processo de entender como esta crítica se configura, cada vez mais ficou evidente o quão errôneo foi direcionar um questionamento utilitarista a um processo crítico da sociedade, tal qual a crítica musical. A finalidade deste produto está na própria produção dele, nos debates e nas interações que são geradas a partir destes textos, vídeos, comentários e tantos outros formatos.

Foi a partir deste entendimento, que a pesquisa se redirecionou. Não se tratou mais de questionar a finalidade da crítica musical, mas de entender os relacionamentos e deslocamentos que foram proporcionados a sociedade pela produção deste produto no campo digital

A partir da crítica, foi possível iniciar uma observação, de forma ainda tímida, sobre a apropriação de espaços por parte do consumidor que até então lhe haviam sido negados, e sobre o que é verdadeiramente possível ao sistema de resposta social de uma sociedade em midiatização impulsionada pela internet. A existência de um deslocamento do público para um espaço onde suas percepções não são apenas possíveis de serem percebidas amplamente, mas organizadas e direcionadas. Muitas

vezes, com tais respostas ocupando o local de destaque que já foi reservado apenas à indústria.

Esta inferência pode ser ainda mais aprofundada quando retomado o entendimento da crítica musical como dispositivo interacional. Como é complexo o estudo de um dispositivo que ocupa um não-lugar entre público e indústria, ou melhor, um local transitante. Nesta pesquisa, já nos deparamos com casos de crítica institucionalizadas, que funcionam a partir de lógicas que pouco a pouco foram apropriadas da veiculação impressa para a digital. Assim como, nos deparamos com críticas que se constituem em um formato completamente diferente, circulam a partir de novas lógicas originadas dentro do meio digital e, ainda sim, preservam a discussão intrínseca da crítica, voltada ao debate e contextualização de produtos oferecidos para o público.

Isso reforça a colocação que abriu esta seção. Sendo a crítica um produto de seu tempo, funciona em sociedade conforme a lógicas que estão em voga durante a sua produção. Pode-se inferir que, justamente por conta deste funcionamento, que o produto detém sua característica contextualizada, apontada fortemente durante a ativação do dispositivo de crítica sobre a crítica organizado para este estudo.

Uma descoberta interessante que foi feita ao longo do processo foi o entendimento da crítica à música popular contemporânea como um produto. Aqui, por produto, entendemos como elemento que funciona a partir de lógicas mercantis. Isso foi mais evidente durante a observação do caso de Anthony Fantano. Sendo ele um crítico que entende seu público, e busca reter este público através dos conteúdos que produz, parece se estabelecer uma relação de oferta e procura. O público responde ao crítico, demandando um tipo específico de conteúdo, e o crítico devolve esta resposta, entregando o conteúdo demandado. Esse conteúdo, muitas vezes, expande a crítica. Circula através de pequenos vídeos satíricos, postagens, memes e reabastece o fluxo de conteúdo desenvolvido por Anthony.

Ao mesmo tempo, não se pode deixar enganar, acreditando que a crítica obedeça ao público. Embora Anthony tenha entregado o conteúdo que lhe foi demandado, o crítico preservou seu posicionamento, mantendo a nota da crítica original. Aqui, podemos inferir outro ângulo. O público demanda um conteúdo específico, mas não necessariamente um *posicionamento* específico. Aqui fica evidente, mais uma vez, uma esfera da qual a crítica

não consegue escapar, o debate. O que o público parece demandar no caso estudado de Anthony é o espaço para debater sobre os produtos musicais que consomem.

Entretanto, essa demanda não é da totalidade do público. As observações em relação ao objeto A reforçam isso. Neste caso específico, por sua vez, não foi demandado debate, e sim posicionamento. O que o grupo de apoiadores da cantora Taylor Swift buscava era uma retratação, e por final a elevação da nota 8 para 10, conferida pela publicação *Pitchfork*. Isso nos leva a perceber que a relação do público com a crítica está diretamente conectada a situação. Não é possível estabelecer um modo geral sobre como a crítica se relaciona com a sociedade, e vice-versa, pois existem muitos fatores variantes envolvidos no processo de produção, consumo e circulação deste produto. É um processo crítico que funciona e forma diferente a cada caso. Tal funcionamento faz sentido para um produto que busca propiciar o debate e a interação.

Um aspecto que faltou, embora estivesse dentro dos objetivos específicos iniciais desta pesquisa, foi a construção de abordagens mais voltadas ao público consumidor. Dentro deste estudo foi possível observar a indústria e o consumo da crítica, assim como as percepções de quem produz este conteúdo. O estudo destas questões por si só se demonstrou mais profundidade e complexidade do que se planejou ao início da pesquisa. Ao mesmo tempo, na percepção deste pesquisador, não seria possível atingir a esfera do público sem antes passar pelos desdobramentos metodológicos e teóricos que foram atingidos nesta pesquisa. O que se construiu aqui, de certa forma, foi o início da pesquisa proposta durante a introdução.

Futuramente, para dar conta de abordar mais amplamente os atores percebidos no processo de circulação da crítica, existe a necessidade de abordar o público a partir das percepções desenvolvidas até aqui, e investigar, na percepção destes consumidores, o que os leva a buscar a crítica musical. Respondendo assim, uma questão que ficou em aberto neste trabalho: na percepção dos consumidores, quais as motivações para o consumo da crítica na contemporaneidade?

Porém, algo que já pode ser tensionado dentro deste estudo é a circulação da crítica como indício do empoderamento do consumidor em relação a produtos culturais. Observando os dois casos estudados, e os relatos do dispositivo interacional organizado para esta pesquisa, se torna perceptível a ascensão do consumidor ao local de produtor. Isto é, a utilização, por parte do público, de seus dispositivos de resposta social em prol da produção de novos conteúdos e de seus interesses. Como apontado ao longo do

estudo, entende-se aqui o crítico musical como um indivíduo que também é consumidor, e sendo integrante da sociedade midiaticizada e pós-moderna, é capaz de usar dos meios ao seu redor em benefício próprio.

A crítica observada no objeto A é típica. Faz exatamente o que toda crítica cultural faz: analisa, contextualiza e a partir disso confere valor. Ao mesmo tempo, a reação de parte do público a esta crítica não foi nada típica. Pode-se inferir que, em algum momento durante o rápido processo de digitalização desse conteúdo, ocorreu concomitantemente uma polarização. Parece existir uma relação de embate de poderes entre público e indústria permeando a crítica. Ao mesmo tempo que a crítica ainda ocupa um espaço de notório saber perante o público, este mesmo público parece se sentir capaz de responder a este dispositivo à altura quando insatisfeito. O interessante é que para além de *se sentir* capaz, o público parece *ser* capaz de responder à altura em uma sociedade midiaticizada, pelo menos quando pensamos em termos da comunicação. Cabe então, levantar mais um questionamento em relação ao público: como este público percebe a crítica? Ao saberem de sua capacidade de resposta, não se percebem também como críticos musicais? Estas questões só poderão encontrar respostas em aprofundamentos futuros desta pesquisa.

Durante a conversa com críticos, um dos apontamentos feitos pelos participantes foi que, na percepção dele, todos os críticos musicais já tinham sido, em algum momento, consumidores com interesse em falar sobre música, em veicular suas percepções. Aqui entra um ponto chave da crítica contemporânea, a possibilidade da construção e do reconhecimento de atores relevantes de forma independente das marcas da indústria. Isto é, o público dispensa a percepção de que a credibilidade precisa ser concedida pela indústria, e tomam esse local de seleção para si.

Como apontado na análise transversal, a popularidade pode ser percebida como uma das marcas da crítica musical contemporânea. Por popularidade, podemos entender o reconhecimento de grande parte do público de um ator em específico como qualificado a desempenhar a função para qual se propõem. Sendo assim, a seleção que já foi resguardada a indústria quando, por exemplo, um profissional especializado é selecionado para uma produção crítica em uma publicação, passa a ser compartilhada com o público. Existem diversos críticos musicais no youtube, com novos vídeos sendo publicados diariamente, mas não são todos eles que atingiram os 6 milhões de

visualizações de Anthony. A indústria compartilha com o público o poder de conferir reconhecimento em uma sociedade midiaticizada.

Isso pode ser visto, principalmente, na constituição de Anthony como um crítico reconhecido em sociedade. Anthony é um indivíduo que, pouco a pouco, construiu sua reputação como crítico ao longo de mais de 10 anos de trabalho. Ao longo deste período, Anthony fez uma transição de público para parte da indústria. Primeiro sendo reconhecido por público e, eventualmente, por instituições do mercado fonográfico. Este movimento parece estar também alinhado ao entendimento do indivíduo pós-moderno, que por natureza constitui sua personalidade a partir da união de fragmentos de espaços sociais diversificados e divergentes.

A partir de todos estes movimentos inferenciais, o que emerge são duas grandes percepções: a crítica persiste pela necessidade de um espaço para debate daquilo que o público consome, e, ao mesmo tempo, o público se torna cada vez mais protagonista no processo de produção e interação com este espaço. É interessante perceber como este movimento parece ser também histórico, visto que a crítica de arte do séc XVIII se originou pela expansão do público que consumidor de arte. O que se percebe agora, é a ampliação do público consumidor da própria crítica, o que abre espaço para reconfigurar e reapropriar este dispositivo.

Em futuros estudos, é possível aprofundar as lógicas de como esse reconhecimento é conferido, assim como maiores impactos sociais da recolocação do consumidor como também produtor dentro da indústria. Algo que chama muito a atenção nesta linha é que estes consumidores que transitam entre indústria e público parecem carregar consigo a interação através de diversos canais.

Como visto no objeto B, Anthony está no youtube, mas também está no Instagram, assim como no twitter e no twitch, e através de todas estas plataformas, o crítico carrega uma persona desenvolvida para a interação com o público. O que parece é que, a partir do momento que Anthony toma protagonismo no processo de circulação, e a crítica fica em segundo lugar, cabe questionar a possibilidade desta ferramenta de interação - a persona - criada por Anthony ser um dispositivo interacional na sociedade. Isto é, em um cenário onde indivíduos tem acesso a plataformas que possibilitam a propagação de conteúdo, e se percebem como capazes de produções que disputem espaço na mídia, seria o dispositivo interacional o conteúdo que produzem, ou a persona que constituem

perante o público? Talvez, sejam os dois, se comportando de forma codependente dentro os espaços que ocupam.

Perante o público, os comportamentos do crítico devem ser condizentes com as críticas produzidas por ele. Isso também ficou evidente no objeto B, quando o público de Anthony não aceitou o juízo de valor conferido pelo crítico ao trabalho de Kanye, muitas vezes alegando incoerência entre esta crítica específica e a percepção usual do crítico em relação a outros álbuns. Esses movimentos tornam a *persona* desempenhada por Anthony online e suas críticas codependentes, pois o público não percebe o crítico sem perceber sua personalidade, assim como não percebe a crítica, sem perceber a personalidade do crítico.

Este ângulo abre espaço para levar o estudo desenvolvido nesta pesquisa a outros campos de conhecimento, como a psicologia. Sabendo que a psicologia se dedica ao estudo do, entre outras questões, comportamento do ser humano, pode-se pensar em uma abordagem interdisciplinar para o estudo da circulação, mesclando os dois campos. Isso seria interessante, pois a psicologia propiciaria um entendimento mais aprofundado sobre o conceito, a constituição e as nuances da *persona*, possivelmente de forma alinhada aos estudos de Carl Jung¹⁶, enquanto a comunicação contribuiria com abordagens que dão enfoque ao processo de circulação dos conteúdos atrelados a *persona*. Em um vislumbre esperançoso, é possível pensar numa pesquisa que aborde tanto os aspectos externos (o relacionamento com a sociedade) e os aspectos internos (o relacionamento do ser humano consigo mesmo) que se entrelaçam em um processo comunicacional e de sentidos.

Outro ponto que pode ser aprofundado é uma busca mais intensa de forma arqueológica em relação à crítica. Um resgate mais detalhado sobre como a crítica se reconfigurou ao longo das décadas propiciaria um melhor entendimento sobre como este produto resultou no que circula hoje em sociedade. Através do resgate de publicações impressas e o comparativo destas com a crítica destrinchada neste estudo, pode-se desenvolver um conhecimento mais amplo na perspectiva histórica da crítica a música popular. Este aprofundamento também apontaria as lógicas de relacionamento e circulação da crítica com antecessoras as do momento atual, através de uma abordagem inter metodológica entre a arqueologia das mídias e a midiatização. Revelando se os

¹⁶ Psiquiatra e psicoterapeuta suíço, reconhecido como fundador da psicologia analítica.

movimentos de apropriação por parte do público são ou não tão recentes quanto esta pesquisa possibilitou observar.

O desenvolvimento de um estudo nesta perspectiva também possibilita a retomada de um questionamento que estava presente no projeto de pesquisa que originou este TCC - mas que eventualmente foi deixado em segundo plano para conferir um melhor recorte de estudo a pesquisa. Quais os deslocamentos causados à crítica pela migração deste conteúdo para a esfera digital? Estes deslocamentos seriam explicitados a partir do tensionamento entre os avanços obtidos neste TCC, somados aos resultados de uma aplicação da metodologia arqueologia das mídias à crítica musical voltada a música popular.

Eu, como pesquisador, me senti afetado pela proximidade que esta pesquisa me trouxe de um objeto que admiro e consumo há muitos anos. A crítica musical foi explorada durante este estudo de forma acadêmica, com seriedade e valorizando os processos comunicacionais em torno deste produto. É importante apontar que parece existir uma desmoralização da crítica musical quando esta é direcionada para a música popular, principalmente quando comparada ao prestígio da crítica erudita.

O que me parece, é que existe a sensação da crítica voltada à música popular levar a sério um produto que não é merecedor de tanta atenção - a música voltada para as massas. Acredito que ao longo deste estudo, já ficou evidente meu posicionamento sobre a desvalorização da produção cultural voltada ao grande público. Porém, reforço que o importante ao campo da comunicação não é discutir se o que está sendo produzido neste sentido é ou não arte, e se merece ser qualificado como tal ou não. Mas sim, que esta produção existe, movimenta indústria, consumo, uma série de atores sociais e afeta o público. Afeta ao ponto de se desenvolverem circuitos comunicacionais, tanto por indústria quanto pelo público, voltados apenas para a discussão, troca de opiniões e debates sobre música popular.

Outro ponto que me tocou foi poder produzir sobre a transformação do que se entendo por *gosto*. No caso, gosto musical. A minha relação com a crítica sempre foi muito individual. Me permito agora, explicar um pouco da minha trajetória. Nasci e cresci no interior do estado do Rio Grande do Sul. Não admito, nem por um momento, que isso seja percebido como desfavorecimento, mas há de se entender que para quem ama cultura pop, este solo não era o mais fértil. Quando descobri a crítica musical, juntamente com blogs e sites de revista, ali por volta dos 13 anos, foi a primeira vez que percebi a

música que eu ouvia sendo tratada com seriedade, com tangibilidade. A partir da crítica, meu próprio gosto se transformou dezenas de vezes. Outras incontáveis vezes, descobri artistas, álbuns e até novos gêneros a partir desta produção. Essas transformações, pouco a pouco, compuseram a personalidade que hoje carrego.

Por conta disso, afirmo firmemente: é sobre muito mais. É sobre muito mais do que música ou crítica. É sobre como este processo social abre portas, expande perspectivas, e transforma a vida daqueles se deixam levar pelo prazer de debater, de aprender, de não ter medo daquilo que parece fora de seu alcance intelectual. Afinal, a crítica é isso, é a abertura de um espaço, onde diversas possibilidades podem se concretizar.

Futuramente, pretendo aprofundar estes estudos no âmbito da pós-graduação. Percebo grande potencial no empírico aqui estudado como um objeto transitório e de observação do tempo no qual vivemos. Como pesquisador, desejo ampliar meus conhecimentos na área da comunicação. Como indivíduo, almejo enriquecer a sociedade da qual faço parte através da pesquisa. Sair da minha zona de conforto com pequenos avanços e, se possível, ensinamentos mútuos ao longo de minha vivência. Estranhamente, mas ainda assim fazendo todo o sentido, meus desejos, assim como os sentimentos que carrego após este início no campo da pesquisa, podem ser poeticamente resumidos por um pequeno trecho de letra musical:

We step out of our solar system, into the universe;
Seeking only peace and friendship;
To teach, if we are called upon;
To be taught, if we are fortunate.
(THE AVALANCHES, 2020)¹⁷

Encerro esta fase da pesquisa com a única percepção que consigo ter enquanto escrevo as palavras finais: como é bom falar de música.

¹⁷ Saímos de nosso sistema solar, entramos no universo
Buscando apenas paz e amizade
Para ensinar, se formos chamados
Para sermos ensinados, se tivermos sorte

APÊNDICE I – INTEGRA DA TRADUÇÃO DA CRÍTICA AO ALBÚM “FOLKLORE” VEÍCULADA NO PORTAL PITCHFORK

Feito de longe, principalmente com Aaron Dessner, integrante do “The National”, o oitavo álbum da Swift é um disco de tempo de camisola cheio de canções de amor cinematográficas e ricos detalhes ficcionais.

O fantasma da falta de alguém que ainda não se conhece é uma emoção digna da sua própria palavra. Esse sentimento de amor e a passagem do tempo é o tema que corre entre o sucesso de Carly Rae Jepsen “Call Me Maybe” e o romance anti-social do Nacional “Slow Show”; é também o tipo de coisa sobre a qual Taylor Swift poderia escrever. Uma das faixas mais belas do folclore, o álbum surpresa que a cantora-compositora fez principalmente com o guitarrista do Nacional Aaron Dessner, destaca-se por uma razão estranhamente semelhante: um fio condutor de dois estranhos que já existia muito antes de qualquer um deles perceber. “E não é assim tão bonito pensar/Todas as coisas lá foram uma corda/Invisível/ Amarrar-te a mim”, ela canta na deliciosamente arriscada “Invisible String”, lembrando simultaneamente linhas famosas de *Jane Eyre* e *The Sun Also Rises*.

“folklore” será para sempre conhecido como o álbum “indie” de Taylor Swift, um disco de tempo-pesado lançado por capricho no calor deste verão solitário, repleto de canções de amor cinematográficas em busca de uma trilha sonora de filme. Há aqueles que já não gostam do álbum por princípio, assumindo que é mais uma tentativa calculada da parte de Swift de posicionar a sua carreira como tal (como ela se atreve); entretanto, os fãs carregar a produção como prova tangível de que a sua líder pode fazer praticamente tudo (também forçado). Embora seja verdade que “folklore” empurra os limites do som de Swift numa direção particular, talvez inesperada, os seus pontos de referência parecem mais uma homenagem “indie” popular do que uma inovação, tirando pistas do trabalho dos seus colaboradores e pedaços de nostalgia.

No seu melhor, “folklore” afirma algo que tem sido verdade desde o início da carreira da Swift: A sua maior força é como contadora de histórias, o seu ofício de compositora bem afamado, ao encontro do capricho vívido da sua imaginação; a música a que estas histórias estão destinadas está sujeita a mudanças, desde que possa estar enraizada nas suas tradições. Pode dizer-se que é isto que move a Swift pela forma como ela molda as suas canções: amontoando detalhes específicos em cadências

curiosas, dobrando as linhas à sua vontade. É especialmente evidente no "folklore", onde a produção - sobretudo por Dessner, com o toque pop de Jack Antonoff ocasionalmente na mistura - é mais mínima do que ela normalmente faz. As suas palavras elevam-se acima dos pianos esparsos, das guitarras temperamentais, e da orquestração arrebatadora, tão cotáveis como sempre.

Após anos como a mais fiável ensaísta em primeira pessoa da pop, Swift canaliza o seu estilo distinto para o que são essencialmente obras de ficção e auto ficção, encontrando protagonistas convincentes numa herdeira rebelde e num clássico triângulo amoroso adolescente. Em "The Last Great American Dynasty", conta a história da excêntrica debutante Rebekah Harkness, que se casou com um integrante da família Standard Oil e uma vez viveu na mansão de Swift em Rhode Island, como uma forma de celebrar as mulheres que "têm um tempo maravilhoso arruinando tudo". Repleto de detalhes históricos e de imagens americanas, pode-se ver a canção tocar na sua mente como um livro de histórias, mas também faz efetivamente notar o tratamento que a sociedade dá às mulheres impetuosas. A rapidez desenha habilmente uma linha entre Harkness e ela própria no final, uma ideia que ela lança numa sequela mais literal, "Mad Women". De todas as canções do "folklore", "The Last Great American Dynasty" é o clássico instantâneo, o clássico de todos os tempos. Parece o mashup The National/Taylor dos últimos dias no estúdio que ninguém sabia que precisava - textual e de bom gosto majestoso, com linhas "fitzgeralescas" sobre encher a piscina com champanhe em vez de beber todo o vinho.

Na trilogia adolescente do álbum, Swift circula o mesmo assunto a partir da visão diferente de cada pessoa envolvida. "Betty" é a história de James, de 17 anos, tentando reconquistar a sua namorada depois de ter a traído, um crime familiar tornado novo pelo remorso genuíno do narrador e a crença num amor reconquistado. Tem a esperança juvenil de uma canção como "Wide Open Spaces", mas é visivelmente mais sábia (e esquisita) do que os romances do liceu que Swift escreveu quando era mesmo adolescente. O primeiro single, "cardigan", é contado por Betty, cuja desilusão com James resulta num som triste e sensual que lembra Lana Del Rey, até ao estilo vocal e citação lírica casual de outra canção pop. Mas os detalhes sobrepostos das canções e o dispositivo de enquadramento central - de um cardigan esquecido e encontrado sem um segundo pensamento - são puro Swift, um portal de memória instantânea não muito diferente do lenço em "All Too Well", do álbum Red. (O ângulo de marketing para

"cardigan" é também fielmente "Swiftiano"). E embora "august" seja considerada a terceira da trilogia, a história de amor mais terna e sacarina do disco passa-se durante os "Illicit Affairs"¹⁸. "Ensinou-me uma língua secreta que não posso falar com mais ninguém", canta ela. "E sabe muito bem que eu me arruinaria para você". As cenas e perspectivas evocadas apenas por estas canções falam muito sobre a evolução de Swift como compositor de canções.

O tema de "folklore" é uma forma muito diferente de reconhecer que as pessoas vão comentar, uma ideia que animou o trabalho de pequenas vilanias de 2017, o álbum "*Reputation*". Swift conhece a sua própria mitologia como uma modelo conhece os seus ângulos, e isso faz parte do que torna "folklore" fascinante se mantivermos a mente aberta: uma espécie de projeto "mindie" de engenharia inversa, situa-a sonoramente mais próximo de Lana e de Florence Welch, mas também pode ocasionalmente lembrar a rádio Triple-A, Sufjan Stevens se ele matasse as suas tendências mais ambiciosas, ou Big Red Machine, a dupla de Dessner com Justin Vernon (ver: a esparsa e cheia de alma "peace"). O verdadeiro dueto do álbum com Vernon, "Exile", é um pouco como uma tomada de Bon Iver em "Falling Slowly", a peça central do musical folclórico de 2007: arrastando-se de forma incrivelmente lenta até às nuvens para permitir a construção de algo belo. Swift está aqui a jogar o jogo a longo prazo, e embora não haja erros selvagens, o álbum poderia usar alguma poda seletiva (ver: "seven", "hoax").

Vale a pena salientar que "folklore" também não é um desvio total no catálogo de Swift, nem mesmo nos seus trabalhos recentes. As faixas com Antonoff afastam-se do electro-pop dos anos 80 de 1989, mas inclinam-se para o Mazzy Star desmaiado da faixa título de *Lover*, o fascínio permanente de Swift com Imogen Heap, e uma pontinha dos Cranberries. Há imagens interessantes, refrões inegáveis, e sinais reais de maturidade. Na sonhadora "mirroball", Swift compara a armadilha da fama a um globo de espelhos, cantando sobre adar nas pontas dos pés e esforçando-se por fazer parecer fácil. "august" é um grande e luxurioso hino de Verão de Swift sobre o amor proibido, onde o calor quente e de próximo de canções como "Style" ou "Getaway Car" é trocado por uma reflexão sábia no retrovisor. Como o resto de nós, Taylor Swift sabe que já teve verões melhores e que voltará a ter verões melhores. Pelo menos ela fez um uso atencioso deste.

¹⁸ Assuntos Ilícitos

APÊNDICE II – PROVOCAÇÕES QUE NORTEARAM A MESA COM CRÍTICOS

Estes questionamentos foram divididos em 4 grupos temáticos e uma sacada final. Foi utilizado, pelo menos, um questionamento de cada grupo durante a mesa.

O INÍCIO DA PRODUÇÃO DE CADA UM/PROCESSO:

- Como iniciou sua produção de conteúdo?
- Por que você iniciou?
- Como era o cenário da sociedade em relação a crítica quando você iniciou? Como a crítica era vista?
- Quais fatores você considera que foram fundamentais para o seu início?
- Como iniciou o seu consumo de crítica musical?

CRÍTICA E SOCIEDADE:

- Como vocês vem a crítica hoje? O que é crítica musical para vocês?
- O que é uma BOA/MÁ crítica musical para vocês?
- Vocês se percebem como críticos musicais?
- Como é o relacionamento de vocês com quem lê a crítica que vocês produzem? Existe? É próximo? É distante?
- O que leva as pessoas consumirem o que você produz?
- Na percepção de vocês, o que costuma acontecer com a crítica após publicada?

A PRODUÇÃO DE CADA UM

- Como vocês percebem a relação entre a crítica musical que vocês consumiam antes de iniciar a produção de vocês com a que vocês produzem atualmente?
- Como é o processo de vocês para produção de uma crítica?
- Onde vocês pesquisam e como decidem qual material vão criticar?

A FIGURA DO CRÍTICO

- Na percepção de vocês, o que constrói um crítico musical? O que é necessário?
- Vocês acreditam que o crítico ocupa um local diferente do consumidor em sociedade?

SACADA FINAL

- Qual a função da crítica musical para vocês? Qual espaço que esse conteúdo ocupa na sociedade?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. São Paulo Martins Fontes, 1998.

ALY, Natália. Dossiê: Arqueologia das mídias. **Teccogs**: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas. São Paulo. n. 14. p. 21- 40. dez. 2016. Disponível em:<https://www.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/edicao_completa/teccogs_cognicao_informacao-edicao_14-2016-completa.pdf#page=21> Acesso Em: 03 jul 2020.

AMARAL, A.; MONTEIRO, C. Esses roquero não curte: performance de gosto e fãs de música no Unidos Contra o Rock do Facebook. **Revista FAMECOS**, v. 20, n. 2, p. 446-471, 23 set. 2013.

ARAÚJO, Valterlei Borges de. Novos modelos de produção musical e consumo: Um estudo sobre as mudanças ocorridas com o advento das plataformas digitais. São Paulo. 2011. Disponível Em: <https://www.academia.edu/35491569/Novos_modelos_de_produ%C3%A7%C3%A3o_musical_e_consumo_um_estudo_sobre_as_mudan%C3%A7as_ocorridas_com_o_advecto_das_plataformas_digitais>. Acesso Em: 25 nov. 2020.

BOLLOS, Liliana Harb. CRÍTICA MUSICAL NO JORNAL: UMA REFLEXÃO SOBRE A CULTURA BRASILEIRA. **OPUS** - Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), v.11, São Paulo, dezembro de 2005. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/534>>. Acesso em: 20 mai. 2020.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de Classe e Estilos de Vida. In: ORTIZ, Renato (org.). **Bourdieu – Sociologia**. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 39. p.82-121, 1983.

BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia** - dispositivos sociais de crítica midiática. BRAGA, José Luiz. São Paulo. Palus, 2006.

BRAGA, José Luiz. Circuitos versus Campos Sociais. In: MATTOS, Maria Ângela; JANOTTI JÚNIOR, Jeder; e JACKS, Nilda (orgs.). **Mediação e Mdiatização**. Livro Compós 2012. Salvador: EDUFBA, p. 31-52, 2012

BRAGA, José Luiz, Matrizes Interacionais. In: **Matrizes internacionais: a comunicação constrói a sociedade**. BRAGA, José Luiz. CALAZANS, Regina. Campina Grande. EDUEPB. 2017. Disponível Em: <<http://books.scielo.org/id/59g2d/19>>. Acesso Em: 04 jul. 2020.

BREIHAM, Tom. The Number Ones: Pet Shop Boys' "West End Girls". **STEREOGUM**. 7 dez. 2020. Disponível em: < <https://www.stereogum.com/2109712/the-number-ones-pet-shop-boys-west-end-girls/columns/the-number-ones/> > Acesso em: 13 jun. 2021.

CAMARGO, Isadora. ESTAVANIN, Mayana. SILVEIRA, Stefanie C. da. Cultura participativa e convergente: o cenário que favorece o nascimento dos influenciadores digitais. **Revista Comunicare**. São Paulo, ed. 17. p. 97-118. Disponível em < <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2017/09/Artigo-5-Comunicare-17-Edi%C3%A7%C3%A3o-Especial.pdf> > Acesso em: 13 de jun. 2021.

CESPEDES, Fernando Garbini. **Somos todos DJs**: como as redes sociais digitais amplificam a voz do homem comum e alteram os processos de construção do gosto musical. São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-07032014-151602/pt-br.php>>. Acesso em: 20 mai. 2020.

CROWL, Harry. A criação musical erudita e a evolução das mídias: dos antigos 78rmps à era pós-CD. In: **O Futuro da Música Depois da Morte do CD**. São Paulo: Momento Editorial. 2009.

DE PAIVA, José Eduardo Ribeiro. Da Pirataria ao *Streaming*: discutindo novas relações entre artistas e o mercado fonográfico. **Revista GEMINIS**, São Carlos, v.8, n.1, p.115-125, jan. / abr. 2017. Disponível em: <<http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/285/256>>. Acesso em: 01 jul. 2020.

EAGLETON, T. **A função da crítica**. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

GOMES, P. G. Mídiação: um conceito, múltiplas vozes. **Revista FAMECOS**, v. 23, n. 2, p. ID22253, 21 mar. 2016. Disponível em: < <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/22253> >. Acesso Em: 11 nov. 2020.

GORDON, Jeremy. How Anthony Fantano, aka The Needle Drop, Became Today's Most Successful Music Critic. **SPIN**. 20 nov. 2016. Disponível em <<https://www.spin.com/featured/anthony-fantano-the-needle-drop-profile-interview/>> ; Acesso em 03 de julho 2020.

G. S. Castro, Gisela. Para pensar o consumo da música digital. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, núm. 28, 2005, pp. 30-36. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495550184003>>. Acesso em:: 01 jul. 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro, 2006.

JANOTTI JR, J. NOGUEIRA, P. B. **Um Museu de Grandes Novidades**: crítica e jornalismo musical em tempos de internet. In: SÁ, Simone (org). Rumos da Cultura da Música. Porto Alegre, 2010

JANOTTI JR., Jeder. Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular. Interin [Internet]. 2007. p. 1-16. Disponível em: < <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504450757007> >. Acesso em: 13 jun. 2021

KISCHINHEVSKY, Marcelo. HERSCHMANN, Micael. A reconfiguração da indústria da música. **E-compós**, Brasília, v.14, n. 1, 26 set. 2011. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/524>>. Acesso em: 03 jul. 2020.

LEENHARDT, Jacques. Crítica de Arte e Cultura no Mundo Contemporâneo. In. **Rumos da Crítica**. MARTINS, Maria Helena (org.). 2 ed. São Paulo: Editora Senac São Paul. Itaú Cultural, 2007. p. 19 - 28

MOSCHETTA, Pedro Henrique. VIEIRA, Jorge. Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no Spotify. **Sociologias**. vol.20 no.49 Porto Alegre Set./Dec. 2018. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/sociologias/article/view/81086>>. Acesso em: 20 mai. 2020

PARIKKA, Jussi. Arqueologia da mídia: interrogando o novo na artemídia. Intexto, Porto Alegre. n. 39, p. 201-214, 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/71569>>. Acesso em: 04 jul. 2020.

PELLY, Jenn. Fetch the bolt cutters. **Pitchfork**. 17 de abr. de 2020. Disponível em: <<https://pitchfork.com/reviews/albums/fiona-apple-fetch-the-bolt-cutters/>>. Acesso em: 02 de julho 2020.

PEREIRA, Vinícius Andrade. HECKSHER, Andrea Dantas. Economia da Atenção e Mensagens Publicitárias na Cultura Digital Trash. In: **XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 2008. Natal. Disponível Em: <<http://culturaderede.pbworks.com/f/Economia+da+atencao+e+publicidade.pdf>> Acesso em: 30. Nov. 2020.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Contexto, 2003

SÁ, Simone Pereira de. Se vc gosta de Madonna também vai gostar de Britney! Ou não? Gêneros, gostos e disputa simbólica nos Sistemas de Recomendação Musical. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | **E-compós**, Brasília, v.12, n.2, mai/ago. 2009.

SANTOS, Mylena Ceribelle Gadelha. RAMOS Rebecca Costa. RIOS, José Riverson Araújo Cysne. Aplicativos de música: o Spotify, as mudanças no mercado fonográfico e os filtros-bolha. In: **XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 2016. São Paulo. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/44615/1/2016_eve_mcgsantos.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2020.

SILVA JÚNIOR, Flávio Marcílio Maia. **Música em fluxo**: transformações na indústria fonográfica a partir do streaming. São Cristóvão. 2018. Disponível em: <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/8350/2/FLAVIO_MARCILIO_MAIA_SILVA_JR.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2020.

SINCLAIR, Gary & Tinson, Julie, 2017. Psychological ownership and music streaming consumption. **Journal of Business Research**, Elsevier, vol. 7, p.1-9

STRANO, Salvador. Spotify alcança 100 milhões de assinantes. **Meio e Mensagem**. 03 mai. 2019. Disponível em <<https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2019/05/03/spotify-alcanca-100-milhoes-de-assinantes.html>>. Acesso em: 03 jul. 2020.

TROTTA, Felipe. Produção Cultural e Qualidade Estética: o caso da música popular. In: **IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste**. 2007. Salvador. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/R0314-1.pdf> > Acesso Em: 13 jun. 2021

VERÓN, Eliseo. Esquema para la análisis de la mediatización. Revista Diálogos, n. 37, Lima, 1987. Disponível Em: < <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01488522/document> >. Acesso em: 12 nov. 2020

VERÓN, Elieso. Teoria da midiatização: uma perspectiva semioantropológica e algumas de suas consequências. **MATRIZES**, v. 8, n. 1, p. 13-19, 2014. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/82928> > Acesso em: 12 nov. 2020.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido** – Uma outra história das músicas. Companhia das Letras. 2º edição, 6ª reimpressão, São Paulo, 2007.