



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

PEDRO FERNANDES DA SILVA NETO

**AVALIAÇÃO E MÚSICA POPULAR MASSIVA: UMA ANÁLISE
DE CRÍTICAS MUSICAIS PUBLICADAS EM JORNAIS IMPRESSOS**

Salvador

2006

PEDRO FERNANDES DA SILVA NETO

**AVALIAÇÃO E MÚSICA POPULAR MASSIVA: UMA ANÁLISE
DE CRÍTICAS MUSICAIS PUBLICADAS EM JORNAIS IMPRESSOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada à
Faculdade de Comunicação da Universidade Federal
da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do
grau de bacharel em Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Jelder Silveira Janotti Júnior

Salvador

2006

AGRADECIMENTOS

Ao professor Jeder Janotti Júnior pelo exercício de paciência aplicado na orientação desse trabalho.

À amiga Luisa Torreão pelo aluguel do ouvido durante o ano de 2005 em tardes de dramas pessoais, angústias acadêmicas, muitos cafés e programas de TV imaginários.

Aos amigos de todas as horas, Jorge Cardoso Filho e Dilvan Azevedo, pelo apoio diário e palavras de incentivo.

Ao pessoal do Caderno Dez! pelo companheirismo, em especial Nadja Vladi, pela compreensão nos momentos de dead lines estourados.

À minha mãe, Elizete Gomes, pela inspiração e pela força que ela me dá só em existir.

RESUMO

Esse trabalho de conclusão de curso analisa oito críticas musicais de três álbuns (“Prairie Wind”, Neil Young; “4”, Los Hermanos; e “Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta”, da banda homônima) publicadas em três jornais impressos (Folha de São Paulo, O Globo e Correio da Bahia) para identificar parâmetros de julgamento que nelas são expressos. A partir dos conceitos de gênero e regras do gênero, que permitem o reconhecimento das marcas que as gramáticas de produção e de reconhecimento deixam nos produtos culturais é possível interpretar os julgamentos de valor de canções e álbuns feitos pelos críticos a cerca desses produtos.

Palavras-chave: Crítica, Gênero Musical, Jornal Impresso.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. REFERENCIAL TEÓRICO	8
1.1 Comunicar o gosto	11
1.2 O papel da crítica	16
2. METODOLOGIA	20
2.1. O discurso valorativo	21
2.2 As regras do gênero	23
3. ANÁLISE	27
3.1 Los Hemanos / 4	27
- O Globo	27
- Folha de São Paulo	30
- Correio da Bahia	33
- Comparação	35
3.2. Neil Young / Prairie Wind	36
- O Globo	36
- Folha de São Paulo	38
- Comparação	40
3.3. Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta / Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta	41
- O Globo	41
- Folha de São Paulo	43
- Correio da Bahia	45
- Comparação	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51

INTRODUÇÃO

A importância que a cultura de massa tem em nosso dia-a-dia nos fez optar por estudar Comunicação numa tentativa de conhecer melhor os processos que se desenvolvem tanto no âmbito de produção quanto no consumo de produtos culturais massivos. Disciplinas como Teorias da Comunicação e Comunicação e Cultura Contemporâneas, ministradas pela professora Itânia Gomes, e Estética da Comunicação, pelo professor Monclar Valverde, embora tratem os fenômenos midiáticos sob pontos de vista diferentes, ou talvez por isso mesmo, tiveram bastante importância na construção da visão que ora apresentamos de alguns desses processos.

Ter sido bolsista do Programa Especial de Treinamento do curso de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Petcom) durante um ano, sob a orientação do professor Maurício Tavares, nos deu a chance de entrar em contato com leituras extraclasse que se não nos ajudaram a compreender as dinâmicas dos produtos de comunicação e cultura, serviram para aumentar nosso interesse em desenvolver pensamentos e idéias sobre os mesmos.

Porém, esse trabalho de conclusão de curso teve seu início a partir da necessidade de conhecer melhor o trabalho que começamos a realizar no início do ano de 2005 no Caderno Dez!, suplemento juvenil do Jornal A Tarde, onde nosso interesse por música popular massiva foi solicitado para manter uma coluna semanal no estilo *review*¹, na qual são comentados lançamentos musicais em CD, e a seção de música do suplemento.

A partir de uma autocrítica do nosso trabalho passamos a nos colocar perguntas à cerca da valoração de produtos musicais e dos mecanismos que os regem. Logo percebemos que a colocação de parâmetros definidos para proceder a uma avaliação de qualidade era uma das questões mais recorrentes. A busca desses critérios é a finalidade dessa monografia. Assim, a pergunta que a guia é: quais os critérios de julgamento mais utilizados pela crítica de música popular massiva?

Para isso analisaremos oito críticas de três álbuns publicadas entre os meses de julho de 2005 e janeiro de 2006. As críticas que compõem nosso *corpus* analítico foram retiradas dos jornais O Globo, Folha de São Paulo, escolhidos por serem jornais de grande circulação de nível nacional e o Correio da Bahia, por considerarmos importante para a nossa análise a presença de um jornal local, uma vez que um dos blocos de críticas dirige-se a uma banda da cena soteropolitana. Embora o jornal A Tarde tenha uma circulação maior que a do Correio da

¹ Um formato de crítica cultural em que o autor dispõe de pouco espaço para discorrer sobre o produto cultural em questão. Muito utilizada principalmente para rápidos comentários sobre lançamentos em CD.

Bahia achamos conveniente não incluí-lo nesse trabalho por mantermos uma ligação profissional com essa instituição, o que inevitavelmente nos faria submeter a análise o trabalho de colegas de redação.

Para escolhermos que críticas analisar, propusemos elas fossem referentes a três álbuns lançados no ano de 2005. Os álbuns foram escolhidos a partir de diferentes estágios em que se encontram as carreiras de seus respectivos produtores. Precisávamos, então, de uma banda que tivesse lançado um CD de estréia, uma que já apresentasse uma carreira sólida, estabelecida, que fosse um cânone do seu gênero, e outra num estágio intermediário, que já tivesse sucesso, mas que ainda não pudesse ser considerada canônica. Optamos, assim, para preencher esses critérios, pelo CD homônimo de estréia da banda soteropolitana Ronei Jorge e os Ladrões de Bicicleta, lançado no mês de dezembro de 2005, por “Prairie Wind” último CD do canadense Neil Young (que entre coletâneas e discos de estúdio já lançou mais de quarenta álbuns) que chegou às lojas brasileiras em novembro do mesmo ano e por “4”, quarto CD da banda carioca Los Hermanos lançado em julho de 2005. Observamos que a única crítica que não foi encontrada foi a de “Prairie Wind” do Correio da Bahia, que não publicou nenhuma referência ao lançamento desse CD.

Dessa maneira estabelecemos como objetivo dessa monografia:

- Analisar as críticas musicais propostas e identificar os parâmetros de julgamento nelas expressos.

Realizado este objetivo acreditamos que a relevância desse trabalho reside na contribuição que ele pode oferecer para a construção de uma crítica mais ativa no processo de produção musical e de uma consumo mais criterioso e para a construção de um método de crítica musical.

Por fim, queremos explicitar o modo como esse trabalho está dividido. Ele é composto por três seções além da presente introdução e da conclusão. A primeira diz respeito à tentativa de legitimar a cultura de massa, apresentar nosso conceito de gosto e estabelecer o papel da crítica musical.

A segunda seção apresenta a metodologia de análise que adotamos para interpretar as críticas escolhidas para essa monografia, baseada nos conceitos de gênero de regras do gênero propostos por Simon Frith (1998).

A terceira abarca a análise propriamente dita das críticas e é a parte principal desse trabalho. A críticas escolhidas e suas respectivas análises encontram-se nessa parte.

1. REFERENCIAL TEÓRICO

A produção cultural mudou e com ela a forma de analisá-la, de emitir juízos estéticos ao seu respeito. Então surge um outro problema: a legitimação dos juízos de valor a cerca dessa arte que já não se pretende transcendental e admite seu caráter mercadológico. Pela sua inserção em uma lógica de mercado, a produção da cultura de massa, tradicionalmente foi mantida numa espécie de “gueto” que não lhe permitia julgamentos favoráveis. Theodor Adorno, que figura entre os seus mais veementes críticos produziu textos clássicos como a *Dialética do Esclarecimento* (1991), em parceria com Max Horkheimer, em que dirige críticas bastante duras ao que pela primeira vez ele chamou de indústria cultural. Como avaliar positivamente uma produção que, além de trazer para o nível sensorial mais simplificado os elementos da alta cultura, domestica e higieniza a cultura popular para adaptá-la ao gosto médio? De fato, ficava difícil para um homem que conservava ideais artísticos como autonomia e pureza aceitar a possibilidade de uma arte produzida em série, voltada para um consumo sem compromisso intelectual. Suas críticas, apesar de passarem por questões sociológicas relacionadas a um possível engodo das massas, também se detinham em questões estéticas, como uma regressão da audição.

Os parâmetros utilizados para esse tipo de crítica estiveram por muito tempo relacionados a conceitos baseados na arte erudita que não contemplava a possibilidade desses produtos causarem experiência estética genuína em seus consumidores. Em *O fetichismo na música e a regressão da audição*, Adorno (1983) afirma que a música produzida pela indústria cultural por ser “ligeira” e dançante, era para ser consumida distraidamente, superficialmente, sem o mesmo nível de atenção exigido pela música que ele avalia elevada. Para o autor, quando a paz musical é perturbada por “excitações bacânticas”, quando a música fala ao corpo, então a decadência do gosto se manifesta. Assim, para julgar uma obra com um padrão estético diferente do que ele considera legítimo, o autor usa os seus padrões estéticos já habituais. Nesse mesmo texto ele admite que os critérios de julgamento da música “séria” já não se aplicam à música atual (na época referia-se ao jazz), mas não sugere uma nova forma de apreciar os produtos da indústria cultural. O gosto, para ele, se diluiu em relações mercadológicas. Diz ainda que gostar ou não gostar passou a ser uma questão de puro reconhecimento e não um estado real. “O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas” (ADORNO, 1983, p. 66).

Sua crítica continua ferrenha na tentativa de mostrar a alienação causada pelo consumo desse tipo de música quando aponta a impossibilidade do indivíduo separar-se da opinião pública e sua falta de liberdade para decidir sobre o que lhe é apresentado, pois o que lhe é oferecido é sempre muito semelhante. A diferenciação, ele acredita, está no detalhe biográfico, nas circunstâncias em que a música é ouvida ou pelo critério do sucesso. Assim o valor de uso é substituído pelo valor de troca e torna-se fetiche (fetichcharakter). O consumo distraído, em oposição à fruição contemplativa, ensinou ao homem a não dar valor ao que ouve desencadeando uma regressão da audição. Adorno não chega a pensar na possibilidade do consumidor estabelecer, de maneira ativa, para si e para seu grupo social e reciprocamente, critérios de diferenciação dos produtos culturais disponíveis no mercado. Faz antes o contrário: “O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto” (ADORNO, 1986 p. 288). A partir disso ele ignora todo o processo de discriminação dos diferentes produtos da cultura de massa, que guia o momento da escolha deste e não daquele produto.

O ponto de vista adorniano aproxima-se de um elitismo que diz que todo bem ou serviço mais vendido tem o mesmo valor de troca, como se pudéssemos igualar todos os produtos da cultura de massa apenas pelo êxito mercadológico por eles obtidos, levando a idéia de padronização a um nível alto demais para ser real. Assim, “a discriminação estética, essencial para o consumo cultural, e os julgamentos que eles envolvem – para comprar o novo disco da Madonna ou não, para escolher Janet Jackson em seu lugar – são ignorados”² (FRITH, 1998, p.16).

A esse tipo de crítica Umberto Eco responde em *Apocalípticos e Integrados* chamando a atenção para uma nova circunstância histórica que se apresenta e para um outro tipo de homem que nela se insere:

(...) diante de certas tomadas de posição nasce a suspeita de que o crítico constantemente se inspire num modelo humano que, mesmo sem ele saber, é classista: o modelo de um fidalgo renascentista, culto e meditativo a quem uma determinada condição econômica permite cultivar com amorosa atenção, suas experiências interiores, preservando-as de fáceis comistões e garantindo-lhes, ciosamente, a absoluta originalidade. Mas o homem de uma civilização de massa não é mais esse homem. Melhor ou pior, é outro, e outros deverão ser os seus caminhos de formação e salvação (ECO, 1979. p. 38).

Se Adorno julgava nociva a arte industrializada por seu caráter ideologizante e potencialmente regressivo no nível da percepção, Gianni Vattimo (1996) admite a experiência

² Todas as traduções dos textos em língua estrangeira são de responsabilidade do autor desse trabalho

da arte como “fruição distraída”, ou seja, retirada de um lugar de contemplação, “furtada” pela experiência corriqueira. O que nos chama a atenção para a necessidade de reavaliar a produção e o consumo artísticos sob essa nova conjuntura. Uma tarefa nada fácil dado o número dos que tentaram e não foram bem sucedidos. Muitos autores que procuraram legitimar a produção e o consumo de música popular massiva o fizeram de maneira apologética, colocando-as sempre em uma posição mais baixa em relação à alta cultura (SHUSTERMAN, 1998), como se, de fato, reconhecessem seu baixo valor, mas pedissem uma tolerância a esse tipo de manifestação quase bárbara que é consumida por aqueles que não tem condições, intelectuais e sociais, de acessar as artes de alto nível.

O próprio Richard Shusterman, embora defenda uma não sobreposição da cultura erudita sobre a cultura de massa, assume algumas diferenças entre as duas e pede um tratamento diferente para ambas. O que Frith faz é reconhecer a necessidade de desafiar, não a noção de superioridade artística, mas a noção que a mantém como bem exclusivo das artes ditas elevadas. Para isso o autor afirma que é preciso levar as discriminações populares à sério:

Isso começa a partir de dois pressupostos. O primeiro é que a essência da prática da cultura popular está em fazer julgamentos e acessar as diferenças. (...) Meu segundo pressuposto é que não há razão para acreditar a priori que alguns julgamentos funcionam diferentemente em diferentes esferas culturais. Existem diferenças entre óperas e telenovelas, entre música clássica e country, mas o fato de que os objetos de julgamento são diferentes não significa que o processo de julgamento seja (FRITH, 1998, p. 17).

Para ele há uma igualdade entre elas em termos valorativos – eliminando as classificações de alta e baixa cultura – estabelecendo as distinções apenas no plano social. As diferenças entre os objetos definidos nessas duas posições aparentemente antagônicas emergem pelas diferentes circunstâncias materiais e históricas em que foram concebidos, por estarem relacionados a situações sociais diferentes e a necessidades sociais diferentes. Trata-se de uma questão de demarcação territorial e afirmação de um capital cultural, que opõe o burguês ao popular e ao comercial. Assim ele relaciona valores culturais à estruturas sociais. “O motivo de diferentes pessoas se engajarem em diferentes mundos artísticos tem a ver com a quantia (e o tipo) de capital cultural que ela possui” (1998, p. 36).

Já não é mais possível dissociar cultura de consumo. A cultura contemporânea, não se pode negar, é vivida através do dele. É nesse processo de consumo, permeado por discussões cotidianas e pelo estabelecimento de distinções entre este e aquele produto, o que resulta na

opção por este ou aquele, que os valores dos bens culturais estão localizados e onde as identidades individuais e sociais são construídas. A valoração dos bens culturais produzidos no âmbito das indústrias culturais já não pode ser feita em termos absolutos, pois é intrínseca ao grupo social no qual tais produtos se manifestam e fazem sentido.

A cultura de massa representada por filmes, livros, CDs, telenovelas, seriados e outros tantos produtos, está presente no cotidiano da maioria das pessoas e faz parte de suas vidas como objetos de apreciação estética dos quais elas não podem, ou não desejam, deixar de fazer avaliações e conseqüentes valorações. Afinal, como afirma Frith, “parte do prazer da cultura popular está em falar sobre ela” (1998, p. 4). Numa mesa de bar, numa roda de amigos ou num ponto de ônibus, discutir música ou cinema, estabelecer a preferência por esse ou outro diretor, por este ou aquele guitarrista, é uma atividade bastante trivial. Porém ela não deixa de seguir determinadas regras. Não se trata apenas de demarcar um terreno de gosto, onde a discordância poderia permanecer nesse patamar e criar um impasse na discussão. Debater sobre produtos da cultura de massa e proceder a uma avaliação, seja ela positiva ou negativa, implica uma postura argumentativa fundamentada em parâmetros valorativos.

1.1. Comunicar o gosto

Para sobrepor um diretor de cinema a outro é preciso que os dois tenham trabalhado com gêneros cinematográficos ou temáticas semelhantes para que uma discussão seja motivada e para que alguma confrontação minimamente coerente aconteça. Apontar obras de um dos diretores que não tenham sido bem realizadas dos mais diversos pontos de vista, falar da maneira como determinada história foi mal contada, como o roteiro tinha buracos ou como os atores pareciam perdidos em cena, são argumentos que não se baseiam apenas no “gosto” ou “não gosto” dos interlocutores, mas num tipo de persuasão que exige a apresentação de critérios de julgamento. Para Frith o julgamento de produtos da cultura pop é um processo duplo, em que primeiro é preciso fazer com que o outro ouça as coisas certas para depois persuadi-las a gostarem do que estão ouvindo.

É bem fácil, para algumas pessoas, afirmar que os Beatles são melhores que os Rolling Stones (para citar uma discussão bastante desgastada e clichê). Dizer isso apenas deixa claro uma preferência, um gosto de quem afirma, mas se o fã dos Stones quiser brigar o beatlemaníaco vai ter que estar preparado para apontar em que aspectos sua banda é superior em relação à do oponente. Ele vai precisar argumentar, por meio da apresentação de

parâmetros valorativos, que o que ele diz não é mera tietagem, mesmo que nenhuma delas vá convencer o outro, que também terá suas armas de defesa e contra-ataque. Todos eles precisam estar dentro do conceito do que seja uma boa banda de rock'n'roll que por sua vez deve ser compartilhado pelos interlocutores. Eles não precisam concordar que os Stones tem uma performance artística melhor que a dos Beatles, mas devem dividir a noção do que seja uma boa performance.

Como afirma Herman Parret em *A Estética da Comunicação*, toda paixão tem sua razão (1997, p. 110). Ou seja, as paixões, os sentimentos e os gostos só podem ser comunicados através de uma razoabilidade que é partilhada socialmente. Para nos convencer disso, Parret cita o retórico Bernard Lamy que chama os argumentos dentro de um discurso que pretende justificar objetivamente uma paixão de *figuras*. “É necessário que o discurso carregue as marcas das paixões que nós sentimos e queremos comunicar dessarte àqueles que nos escutam. É claro que para tornar nosso discurso mais eficaz, é preciso figurá-lo; isto é, temos que dar a ele algumas das características de nossas afeições que estão sendo comunicadas” (LAMY *apud* PARRET, 1997, p. 111).

Frith concorda com essa noção. Para ele o que *bom*, *ruim* ou *indiferente* compartilham é uma mesma linguagem. As discordâncias devem ser sobre se um determinado produto cultural é bom, ruim ou indiferente. “Mas, como Van der Merwe aponta, argumentos estéticos são possíveis apenas quando eles tomam lugar em um discurso crítico compartilhado, quando eles repousam em uma concordância sobre o que música boa e ruim significam” (1998, p. 10).

Mais adiante, no último capítulo do seu livro, Parret se debruça sobre a noção habermasiana de comunidade argumentativa e a necessidade de sua existência para que se possa alcançar algum conhecimento objetivo e teórico. Essa noção deve operar tanto no caso de uma polêmica envolvendo o último filme de Steven Spielberg, quanto numa crítica de jornal sobre o último CD do Franz Ferdinand³. Mesmo que o interlocutor ou o leitor não concorde com o que é dito, a idéia sobre o que é bom e o que é ruim não pode estar sujeita às idiosincrasias de quem fala ou escreve. Ela precisa ser compartilhada. “Entrar numa discussão já é reconhecer as normas da razão argumentativa. Rejeitar o princípio da argumentação é se colocar imediatamente fora da comunidade de seres razoáveis” (PARRET, 1997, p. 188) .

Embora a comunicação desses julgamentos se dê por meio de uma argumentação racional em conformidade com as regras estabelecidas pela comunidade argumentativa, o

³ Franz Ferdinand é uma banda escocesa que tem feito muito sucesso reeditando sonoridades dos anos oitenta com uma roupagem atualizada para os nossos dias.

sentimento que leva à sua construção não se submete às normas dessa comunidade, mas às normas estabelecidas por outra comunidade. Ao assumirmos o gosto como uma construção social, algo que além de conferir uma identidade ao sujeito o insere num grupo que o aceita como membro e que compartilha seus afetos, nos deparamos com a perspectiva kantiana de *sensus communis*, o *sensus* de uma comunidade que não é nem argumentativa nem consensual, mas afetiva.

O *sensus communis* é constituído por uma tensão entre o sensível e o social – essa tensão tem uma dupla direcionalidade e resolve-se por um duplo movimento: a socialização do sensível e a sensibilização do social. (...) É somente nesse duplo movimento e por meio dele que conseguimos resolver a tensão entre o social e o sensível e pensar a *fusão*, modo pelo qual a comunidade afetiva se realiza. (PARRET, 1997, p. 198).

Quando julgamos um produto da cultura de massa avaliamos o quão bem ele cumpre determinadas funções para um público ao qual se dirige. Público este que se insere numa comunidade que partilha valores e afetos. Por isso é importante compreender o contexto no qual a obra faz sentido e o aspecto discursivo desses julgamentos. Para isso Frith sugere uma sociologia da discriminação estética: “para entender julgamentos de valor cultural nós precisamos estar atentos ao contexto social em que eles são feitos, para as razões sociais pelas quais alguns aspectos de um som ou espetáculo são valorizados sobre outros; nós precisamos entender os tempos e lugares apropriados em que são feitos esses julgamentos, para questioná-los” (1998, p. 21-22).

É das características de um determinado grupo localizado no espaço e no tempo que o gosto é formulado. Essas características, Omar Calabrese engloba no que chama de mentalidade ou *episteme* de uma época e estão presentes tanto nos produtos quanto em quem os consome. “A atribuição de juízos é, em meu entender coerente com a aparição de objetos a ele homogêneos. O julgamento estético faz, em suma, estreitamente parte das ‘características de época’, exatamente como as obras que julga” (1987, p. 29). Para ele os objetos artísticos, científicos e da cultura massiva teriam formas profundas relacionadas a essa mentalidade ou *episteme* que os tornam parentes. “Dos caracteres de tais parentescos provirá a formulação de um ‘gosto’ típico de nossa época, provavelmente em conflito com outros gostos, e não necessariamente gosto dominante” (1987, p. 23).

É claro que toda essa atividade valorativa não é uma questão de mero gosto subjetivo. Como já foi dito, o gosto busca uma base racional e social para se validar. Mas a tentativa de legitimar determinada banda por meio de critérios estabelecidos revela algo sobre a pessoa que o faz. Assim, falar sobre a cultura de massa, tecer sobre ela comentários e juízos de valor seria uma forma de socialização numa esfera argumentativa compartilhada pelo grupo do qual se faz parte.

No âmbito das disputas retóricas pela melhor avaliação, pela defesa apaixonada, porém razoável, de seus pontos de vistas e de seus juízos valorativos, cada indivíduo reclama para si ou para seu grupo que compartilha o mesmo gosto, a autoridade para julgar os produtos da cultura de massa. No caso da música pop, fãs, músicos e crítica especializada vivem em constante embate pelo domínio dessa seara, cada um levando em consideração seus predicados para se justificar como melhor fonte de emissão de julgamentos. Os fãs, pelo conhecimento enciclopédico que acumulam sobre bandas, músicos, discos e shows, se acreditam os mais indicados para dizer se o último disco de sua banda preferida correspondeu às expectativas de seu lançamento ou se faz jus à história da banda. Os músicos, pela habilidade técnica e hipotética sensibilidade artística, pensam que são eles os mais aptos a compreender sua própria música e a de colegas de profissão. Geralmente, os músicos, não obstante o conhecido ego desses artistas, são fãs de outros músicos e acumulam as mesmas aptidões do já citado grupo dos fãs, o que os deixam ainda mais convencidos de suas posições. Por fim há os críticos, que bem poderiam estar entre os fãs, não fosse a vantagem extra, e bastante significativa, de terem à sua disposição veículos de comunicação, seja ele respeitado ou não, por meio dos quais podem emitir suas opiniões e alcançar um grande número de leitores. Talvez essa seja a maior fonte de insatisfação dos músicos com os críticos (em especial quando a opinião é desfavorável ao seu trabalho). Pelo fato de o crítico ser uma espécie de fã bem armado, é freqüentemente acusado pelos músicos de não saber do que está falando. Geralmente usando o argumento da falta de habilidade técnica com instrumentos musicais, da qual os músicos eventualmente são possuidores.

A autorização para falar de cultura pop é dada a todos os seus consumidores e produtores, mas, evidentemente, o lugar de fala ocupado pelo crítico confere a ele uma autoridade pressuposta. Estar imerso no mundo da cultura pop autoriza qualquer um a emitir juízos acerca de seus produtos, mas emitir esses juízos de um lugar de fala privilegiado como um jornal ou revista de grande circulação, confere um capital simbólico que nem fãs nem músicos dispõem. Em volta desse crítico, inevitavelmente, estão muitos leitores que

concordam ou discordam dele, mas que estão sempre, e voluntariamente, em contato com as suas avaliações. Seu gosto, ou seja, o que ele considera como manifestação cultural válida para si e para o grupo social do qual faz parte, é conhecido e compartilhado por alguns, mas rejeitado por outros. Essa relação funda uma comunidade de leitores que tornam os seus gostos em parâmetros valorativos (para o bem e para o mal) e guia de consumo cultural. A crítica faz parte da cena onde se criam e se cultivam os sentidos que habitam uma obra. Ao usar o discurso jornalístico ela quer dizer ao ouvinte como a música deve ser ouvida e a que ela se propõe, influenciando na percepção do ouvinte. Ela é capaz de chamar atenção para determinados valores, legitimando-os, negando-os ou criando novos. Quando uma banda nova surge, por exemplo, normalmente ela é comparada com alguma já existente e conhecida do público. Ao conhecer o gosto do crítico e da comunidade a qual ele pertence, que é a mesma a qual se dirige, sabe-se se a comparação é um elogio ou uma desconsideração. Logo, pode-se dizer que a crítica se constrói socialmente dentro de grupos específicos dos quais não pode se dissociar, tal qual o consumo e a produção do produto que critica.

Diante de uma produção musical tão vasta, é função do crítico selecionar para o público leitor os produtos que se destacam e apontar aqueles que por diversos motivos irão fracassar. Para isso ele se vale de critérios de julgamento que poderão lançar um produto musical ao reconhecimento ou ao desprezo. Dessa maneira há a aprovação ou desqualificação de produtos dentro da cultura pop pelo crítico, que tem como papel manter conservada a boa experiência da música. Os adjetivos usados na crítica revelam o que estes acreditam que a boa música deveria fazer e dessa maneira, assinalando automaticamente, também o que ela não deveria fazer. Quando se afirma determinados valores imediatamente os valores opostos são negados. Se um crítico aprova uma banda por seu caráter independente, imediatamente ele desaprova as que se apresentam no *mainstream*⁴. Ao elogiar uma performance minimalista, as grandes produções de shows de *megastars* do mundo pop são imediatamente classificadas negativamente.

O que o ouvinte de música popular massiva quer, ou o que ele gosta, é determinado por quem ele é. Esse argumento, de acordo com Frith, implica uma conexão entre valores estéticos e demandas sociais. A música é interpretada como expressão codificada de objetivos sociais e de valores das pessoas às quais ela se dirige.

⁴ Entende-se aqui por *mainstream* como o conjunto de estratégias mercadológicas da indústria do entretenimento de divulgação, circulação e distribuição de produtos culturais, com utilização ampla dos meios de comunicação de massa como TV, rádio, revistas, jornais, etc. Seu oposto é o *underground* que constrói suas estratégias de divulgação e circulação fora dos espaços da chamada grande mídia.

1.2. O papel da crítica

Se a opinião do crítico é mais importante ou mais acertada que a dos músicos ou dos fãs isso não tem muita importância. O músico teve sua chance de se expressar através do seu trabalho, julgá-lo é tarefa do público e da crítica. Porém, as opiniões que se sobressairão serão mesmo as dos críticos que têm suas vozes ampliadas pela publicação em jornais ou revistas, ainda que o público demonstre sua aprovação comprando todo o estoque do CD recém lançado (o que não prova sua qualidade, mas demonstra o poder das estratégias de marketing dos produtos chamados *mainstream*). “O crítico é um fã com a missão de preservar a qualidade dos sons e salvar os músicos deles mesmos e definir a experiência ideal para os ouvintes” (FRITH, 1998 p. 57).

A crítica assume o status de uma instância de reconhecimento e também de produção de sentido. “Na medida em que sempre outros textos formam parte das condições de produção de um texto ou de um conjunto textual dado, todo processo de produção de um texto é, de fato, um fenômeno de reconhecimento. E inversamente: um conjunto de efeitos de sentido, expressado como gramática de reconhecimento, só pode se manifestar sob a forma de um ou vários textos produzidos” (VERÓN, 1998, p.130). Da mesma maneira Frith considera que a crítica além de produzir uma versão escrita da música para os ouvintes ainda produz uma versão de ouvintes para a música. Ao direcioná-la para um dado público ele ajuda a criar um ouvinte ideal.

É importante ressaltar que o crítico não é um mero “endereçador” de conteúdos. Ele ocupa um lugar tenso entre a indústria fonográfica e o público, sofrendo pressões, mesmo que veladas, para a emissão de julgamentos pré-fabricados. Normalmente os CDs enviados pela gravadora vêm embalados em releases de divulgação que já trazem uma crítica embutida. O envio desse material é feito de forma estratégica e direcionada, de acordo com o tipo de música sobre o qual cada crítico costuma escrever. Quem no dia-a-dia da redação escreve mais sobre MPB recebe mais títulos desse gênero, quem escreve mais sobre rock recebe mais material sobre rock. Os releases, alguns de forma habilidosa, outros mais grosseiramente, embora sejam distribuídos em larga escala, procuram guiar o olhar (nesse caso o ouvido) de quem vai escrever para aspectos favoráveis ao produto, nunca para as suas partes mais frágeis. Escapar desse tipo de influência, muito notada por quem lida com isso cotidianamente, é um desafio que o crítico encontra em sua tarefa de mediação entre a indústria e o público. Assim,

o que se quer assinalar aqui é a influência mercadológica no trabalho da crítica, muitas vezes reduzido por opções editoriais a um papel secundário espremido num canto da página pela matéria de página inteira que mais divulga (no sentido publicitário) que noticia o “último grande lançamento”.

A crítica musical, mesmo a que se pretende séria e que se coloca à parte das promiscuidades que a indústria fonográfica engendra em seu jogo comercial (sabe-se que o mercado faz parte da natureza de qualquer produto midiático, mas, para o mercado, ainda existem normas e condutas que se julgam éticas) ainda é muito incipiente na maioria das publicações especializadas e não-especializadas. Conteúdos biográficos, informações enciclopédicas, a última fofoca sobre o astro e as dificuldades na realização do produto, embora façam parte da cena onde a obra é produzida, quase sempre são dados irrelevantes que se juntam ao comentário superficial para compor uma suposta crítica que pouco contribui para a melhorar a produção e a experiência dos ouvintes.

O destaque dado a esses produtos seria para atender o interesse do leitor, mas termina por atender principalmente o interesse do mercado. Dando maior espaço a informações de produção irrelevantes que ao julgamento do produto em si pouco se contribui para melhorar sua experiência. Isso acontece constantemente com as grandes produções cinematográficas, aquelas que tornam seus lançamentos um espetáculo à parte de si mesmas, com publicidade agressiva e promoção em todos os meios de comunicação. Assim, eles, os grandes lançamentos, conseguem entrar na agenda do dia e ganhar status de notícia, de interesse do público. Então a crítica some num box, enquanto o leitor é bombardeado com uma série de informações que pouco dizem do filme, mas que o celebram como um grande evento, que já é sucesso de bilheteria, mesmo antes da estréia, sem uma reflexão sobre sua qualidade. O produto é noticiado, na maioria das vezes, sob o viés da sua pretensa grandiosidade, merecedora de muitas páginas de jornais e revistas, em detrimento de uma análise do seu valor estético. Dessa maneira, o âmbito da cultura termina por se dissolver no mercado.

Há um certo pessimismo no ar, mas não em relação ao papel do crítico, que ainda é o de julgar produtos culturais e auxiliar seus consumidores a experienciá-los mais adequadamente. O que há de desesperança diz respeito ao lugar ao qual a crítica foi relegada nos dias atuais. Com a mudança no âmbito da produção a maneira de julgá-la também sofreu transformações, portanto, mudou também a forma de se fazer jornalismo cultural. Daniel Piza, comenta algumas dessas novas formas com certo desânimo: “revistas culturais ou intelectuais já não têm a mesma influência que tinham antes; críticos parecem definir cada vez menos o sucesso

ou o fracasso de uma obra ou evento; há na grande imprensa um forte domínio de assuntos como celebridades e um rebaixamento geral dos critérios de avaliação dos produtos” (2003 p.31).

Com o papel da crítica reduzido se começa a falar numa sua possível decadência. Marcelo Coelho (2000) também se mostra bastante pessimista e chega a duvidar do seu futuro. “A crítica está desaparecendo, não porque os jornais não deixem ela existir, mas em virtude do estado atual da cultura”. Para Coelho o mercado é o principal culpado dessa morte predita, pois ele consegue pautar os meios de comunicação por meio das estratégias de marketing e tornar seu interesse em notícia, diminuindo assim o espaço ocupado pela crítica.

Mas se o mercado está reduzindo o papel da crítica ou reduzindo seu espaço, pode-se dizer que foi o surgimento da cultura de massa quem criou a crítica cultural como a conhecemos hoje e ampliou seu alcance. A partir de meados do século XX, com a popularização do cinema, do rádio e da televisão e da produção cultural em larga escala, houve um inevitável impacto nos hábitos e valores de todas as classes e também sobre o papel do jornalismo cultural. “As revistas culturais se multiplicaram a partir dos anos 20 e as seções culturais da grande imprensa diária ou semanal se tornaram obrigatórias a partir os anos 50; pode-se dizer, portanto, que acompanhamos os momentos chave de ampliação da tal ‘indústria cultural’, numa escala que converteu o setor de entretenimento num dos mais ativos e ainda promissores da economia global” (PIZA, 2003, p. 43-44).

Dessa forma, demonizar o mercado é demonizar a si própria, pois não existe cultura de massa separada da lógica industrial e sem produtos culturais não há crítica. Nascidas sob a égide do mercado, da lógica industrial presente em todas as suas instâncias, a cultura de massa e sua crítica precisam estabelecer uma relação que escape desse tipo de promiscuidade. O desafio que Coelho propõe para que suas “previsões” pessimistas não se confirmem é o de fugir do papel de publicitário da cultura. Para isso é preciso estabelecer com cuidado a função que a crítica ocupa no âmbito da cultura de massa e assim gerar os subsídios necessários para a sua valorização.

No início do século XIX, na esfera da alta cultura, a boa música deveria ser autônoma, e responder apenas ao seu campo, independente da reação da platéia. A função do crítico, então, era a de um ouvinte especializado que explicaria a música aos ouvintes comuns e os ensinaria como ouvi-la. Este ainda é o posto do crítico, mesmo com a chegada da cultura de massa. A diferença é que, com o fim da noção de autonomia da arte alguns papéis se inverteram, “as

audiências precisavam ser interpretadas pelos produtores, e o crítico tornou-se o consumidor ideal também” (FRITH, 1998 p. 55).

Marcelo Coelho enxerga a crítica como uma testadora dos produtos culturais. Se o crítico está certo ou errado não tem muita importância. Para ele é importante que ele erre e que outro venha a lhe criticar, pois assim se estabeleceria uma leitura coletiva do produto, uma leitura social. Acertando ou errando ela serviria sobretudo para prestarmos mais atenção naquilo que vemos. Coelho também vê como papel do crítico a criação de conceitos a serem aplicados nos produtos que ultrapassem os vigentes e o estabelecimento de novos parâmetros de valor.

Os vanguardistas do século XIX foram os verdadeiros críticos. (...) imaginavam que tal e tal aspecto de uma obra poderia ser mais desenvolvido, e que tal intenção de tal autor não fora suficientemente explorada. Que o ideal seria se tais poetas tivessem escolhido assuntos que não escolheram... enfim, qualquer coisa que, para os olhos do público tradicional, parecia ‘perfeito’, ‘insuperável’, justamente fosse ‘imperfeito’ e ‘superável’ (2000, p. 86).

Assim, o crítico musical seria uma espécie de consumidor ideal que consome e testa o produto (o que não quer dizer que ele seja o único, e sim aquele que tem a possibilidade de ser ouvido por mais pessoas devido ao seu lugar de fala) e os papéis que ele representa são os de (a) ajudar o público a entender melhor determinado produto, guiar sua leitura; (b) avaliar se aquele produto cumpre bem sua proposta de acordo com os valores vigentes na comunidade afetiva à qual pertence; ou (c) perceber o nascimento de novos valores e parâmetros de julgamento dentro dessa comunidade; e assim (d) ajudar músicos e produtores a realizarem seus trabalhos de maneira mais adequada.

Estabelecidas as funções que a crítica musical exerce coloco mais uma vez aqui o problema que é objeto desse trabalho. Pretendemos buscar os critérios de julgamento em uso por críticos de música popular massiva em jornais impressos para legitimar um produto musical ou lançá-lo ao desprezo. Acreditamos que de posse dessa informação poderemos ajudar na construção de uma crítica mais ativa no processo de produção musical. Uma crítica que se imponha com mais eficácia no cenário da música pop e que não seja apenas um espaço a ser preenchido em folhas de revistas e jornais

2. METODOLOGIA

No capítulo anterior abordamos as questões referentes ao que entendemos aqui por crítica e ressaltamos o papel que ela cumpre no âmbito da produção cultural de massas em nossos dias e apresentamos alguns conceitos chave que norteiam esse trabalho. Nessa seção pretendemos apresentar uma metodologia de análise de crítica de três CDs publicadas em três jornais de grande circulação já apresentados na introdução desse trabalho a partir dos conceitos de gênero e regras do gênero propostos por Frith (1998) e Janotti (2005).

Tomando o conceito de gênero como um conjunto de regras que marcam um produto e o dirigem para um público específico, que busca uma forma específica de obter prazer estético e que, através do reconhecimento dessas regras, as utiliza para criar parâmetros de avaliação desse mesmo produto, pretendemos examinar como os críticos de música de jornais impressos se utilizam dessas estratégias de avaliação em seus discursos para valorizar ou desvalorizar músicas, bandas e seus respectivos álbuns. O que se buscará nesses textos é a forma como as condições de produção e reconhecimento e os vestígios das gramáticas de produção e reconhecimento (VERÒN, 1996) são identificados pelos críticos para conferir valor aos produtos musicais criticados.

A possibilidade de toda análise de sentido repousa na hipótese de que o sistema produtivo deixa marcas nos produtos e que o primeiro pode ser reconstruído a partir da manipulação do segundo. Se a crítica é uma espécie de uma versão da música escrita (FRITH, 1998), ela deve apresentar as condições de produção e reconhecimento de sua versão “original”, e isso pode ser feito por meio da exposição das marcas do gênero e das regras que o regem. Desse modo, se torna possível julgar a música, álbum ou show.

Aqui entendemos o gênero como um conceito ideológico, sociológico e formal. Sociológico em relação ao modo como a indústria do entretenimento se apropria dele para facilitar as relações comerciais quando busca saber para que público aquele produto se dirige:

Usando o gênero para tornar o processo de vendas mais eficiente, gravadoras assumem que existe uma relação gerenciável entre rótulo musical e gosto do consumidor. Essa idéia repousa em uma série de pressupostos sobre quem é esse consumidor, em termos de idade, sexo, etnia, hábitos de lazer, e tantos outros. Em termos de pesquisas amplas de mercado esses pressupostos normalmente são bastante eficientes. (FRITH, 1998 p. 85)

Mas é também formal, uma vez que trata-se da delimitação de escolhas técnicas como quais instrumentos devem formar a banda ou a maneira que eles são tocados, e ideológicos quanto à posição política que ele ocupa em relação a outro gênero. De acordo com Frith um gênero se define ideologicamente sempre contraposto outro. Definições dessa natureza são feitas sempre em oposição a outros modos de se fazer música.

2.1. O discurso valorativo

Quando a arte ainda era vista como algo independente de todo o mundo a sua volta, exigia-se da crítica uma alta especialização. Para ouvir e criticar a “boa música” era preciso um crítico que entendesse tanto de música quanto o próprio músico, para traduzir e explicar ao público seu significado e também seu valor artístico. Com o advento da cultura de massa, a partir do início do século passado, com uma produção cultural feita em escala industrial para um público muito amplo e sujeita às leis comerciais, a mediação continuou necessária, mas de outra maneira. As audiências precisaram ser interpretadas para os produtores. Assim o crítico se tornou uma espécie de consumidor ideal, uma espécie de termômetro medidor do que pode e o que não pode agradar uma determinada platéia. Isso porque ele faz parte dessa platéia e partilha com ela um mesmo gosto. “(...) a autoridade do crítico está em seu conhecimento da audiência e suas necessidades e valores e isso, por sua vez, está em quem o crítico é” (FRITH, 1998, p. 58).

Cada consumidor de cultura de massa tem autoridade para julgar os produtos que consome e assim formular distinções que permitem a ele escolher o que consumir. Essas distinções são de naturezas diversas e servem de base para a avaliação de filmes, músicas, telenovelas e revistas em quadrinhos. Dessa maneira, o crítico, que divide com outros consumidores os mesmos gostos e valores de discriminação de produtos artísticos, torna-se um porta-voz, que tanto diz à indústria o que o público deseja quanto mostra ao público o que ele pode gostar ou não e porque.

(...) se o analista ou crítico cultural é capaz de descrever o modo como funciona uma performance mediatizada e em quais estratégias de produção de sentido ela se fundamenta, ele cumpre um importante papel na dinâmica cultural contemporânea. Se, além disso, ele é capaz de demonstrar como aquela canção, clipe ou álbum altera as condições de produção e reconhecimento no gênero musical, ele está, também, contribuindo materialmente para que o consumo cultural de canções, vídeo clipes e álbuns sejam efetivados de maneira mais criteriosa (CARDOSO FILHO, 2006 p. 57).

“Crítica não é apenas produzir uma versão da música para o leitor, mas também uma versão do ouvinte para a música” (FRITH, 1998 p. 58). Assim, o crítico de música popular massiva deve usar os mesmos parâmetros de análise e distinção que o público para conseguir fazer essa ponte entre a produção e os consumidores, uma vez que o discurso de gênero depende, em outras palavras, de certo conhecimento e experiência musical partilhados.

Desde que a cultura de massa surgiu que estudos são realizados para tentar definir quem são seus públicos e o que os públicos querem. Frith cita os estudos da organização britânica Mass-Observation, fundada nas décadas de 30 e 40 do século passado para documentar os rituais cotidianos e os fundamentos inconscientes dos hábitos britânicos. A análise cinematográfica do Mass-Observation foi designada para descobrir, porque as pessoas vão ao cinema e que tipo de filmes agradam a elas, mas o Mass-Observation também tinha interesse no ato de “ir ao cinema” como um ritual em si. Os resultados da pesquisa, de acordo com Frith, são menos úteis como uma medida de gosto cinematográfico da audiência britânica entre os anos de 1938 e 1943 que como uma fonte de discurso valorativo.

De acordo com os resultados o público constantemente julgava os filmes em termos da técnica, habilidade e perícia com as quais foi realizado. Para um filme ser bom era importante que seus elementos tenham sido bem feitos. Da atuação dos atores aos detalhes do cenário e do figurino. Em segundo lugar, era recorrente também a valorização de um filme do ponto de vista do gasto envolvido em sua produção. Custos baixos era uma expressão usada como ofensa, o que demonstra uma tendência em valorizar o espetacular. Uma terceira forma de valoração se refere à credibilidade do filme. Ele deveria se referir à vida real da maneira mais realista possível.

Isso era usualmente colocado em relação aos personagens (eu consigo me identificar com eles?). (...) Os julgamentos se referem às convenções do realismo (o ator é sincero? A atriz respondeu com autenticidade? A história foi bem formada? Ela fazia sentido?) e para a experiência – a vida dos espectadores é comparada à vida na tela, e vice-versa (FRITH, 1998 p. 40).

Da mesma maneira os espectadores também queriam que ir ao cinema fosse uma experiência que os tirasse por alguns momentos da rotina cotidiana. Assim uma outra forma de valorar um filme estava na capacidade que ele tinha de “tirá-los deles mesmos”. Esse tipo de avaliação passava pelo tremor e excitação, pela surpresa e pelo riso que um filme seria capaz de provocar. Para os expectadores entretenimento precisava ser diferente do dia-a-dia. E o que aparentemente pode parecer um paradoxo entre o terceiro e o quarto modo de valorar um filme dá origem há um quinto critério de valoração, a abrangência de experiências que um

filme pode oferecer. Sua capacidade de fazer rir e chorar, de ser realista, e ainda assim oferecer uma história longe do trivial.

Esses critérios que os expectadores usam para avaliar filmes, para Frith também podem ser aplicados à avaliação de música popular massiva por seu público. Afinal, um disco ou um show também é julgado do ponto de vista da habilidade e da técnica com que os músicos elaboraram determinada canção ou de como eles a executam no palco. O gasto empregado na produção de uma turnê (não raro se fala no palco mais caro da história do rock), no investimento na qualidade da gravação e da apresentação visual de um álbum é citado recorrentemente na avaliação de um CD. Quando, por exemplo, a gravadora da banda de rock gaúcha Cachorro Grande divulga que seu CD “Pista Livre”, lançado em 2005, foi masterizado nos estúdios Abbey Road (o mesmo em que os Beatles gravaram muitos dos seus discos), em Londres, ela quer mostrar que nenhum esforço financeiro foi poupado para garantir a qualidade do produto. As pessoas também esperam que a música possa ter determinado nível de credibilidade. O ouvinte espera se identificar com o que o compositor diz em suas letras, que os sentimentos que ele descreve na canção sejam verossímeis, que sejam sinceros. Da mesma maneira espera-se que a música possa furta o ouvinte dele mesmo por alguns minutos e que ela lhe ofereça experiências intensas que ele não vive no seu cotidiano.

Esse tipo de julgamento de um produto é possível apenas quando ele é feito tomando os parâmetros citados acima sob a perspectiva do gênero ao qual ele pertence. Não se pode julgar mal uma comédia porque ela não nos fez chorar. O que se espera tanto de um filme quanto de um álbum musical é determinado pelo gênero ao qual eles pertencem. O tipo de emoção que um filme de terror pode oferecer é diferente daquela de uma comédia romântica. O que o CD de uma banda de *punk rock* pode provocar em seus ouvintes certamente será diferente daquilo que provoca uma *boy band*⁵ em suas fãs. As promessas feitas por um são de natureza muito diferente das que são feitas pelo outro. O uso das marcas do gênero forma as expectativas sobre o tipo de prazer que a música popular passiva pode oferecer. Segundo Janotti, os ouvintes “orientam suas expectativas em relação aos textos midiáticos de acordo com o reconhecimento das estratégias de comunicação inscritas nesses produtos” (2005 p. 6). Se as expectativas do público criadas pelo gênero do produto cultural em questão não são atendidas, então ele é valorado negativamente. Se um filme de terror não causa medo nem asco, se uma banda de punk rock não se opõe contra o sistema, seja ele qual for, eles não cumprem as promessas que fazem quando se rotulam de tais maneiras.

⁵ Grupos vocais de músicas pop românticas ou dançantes formados por quatro ou cinco garotos dirigidos geralmente para um público feminino adolescente.

2.2. As regras do gênero

O conhecimento das regras do gênero, bem como de informações sobre seus cânones e artistas que nele se destacam é o capital cultural que distingue cinéfilos de expectadores ordinários (FRITH, 1998). Da mesma maneira que conhecer as regras de um gênero musical determinado distingue um ouvinte de jazz de um de heavy metal. Cada um, portando o arcabouço cultural relativo aos gêneros de sua preferência, tem autoridade para julgar produtos localizados dentro desses gêneros. O que queremos dizer com isso é que é necessário estar ciente das regras dos gêneros e examinar suas articulações dentro dos produtos culturais para daí estabelecer e aplicar parâmetros de julgamento.

De acordo com Janotti (2005) o gênero se configuraria como uma série de estratégias de comunicação, ligadas a determinados parâmetros culturais. Os modelos de produção de textos e as estratégias de leitura indicadas nos próprios textos são as características do conceito de gêneros. É importante lembrar que essa noção, além de remeter a paradigmas discursivos, também está relacionada ao papel que os aspectos materiais dos mídias exercem na própria denominação de gênero no campo comunicacional. “Só para citar um exemplo, seria difícil manter a noção de gênero jornalístico independentemente das especificidades de um veículo impresso, radiofônico, televisivo ou digital” (JANOTTI, 2005).

Segundo Frith (1998) há pelo menos cinco tipos de regras que um gênero deve seguir. A primeira delas são *regras formais e técnicas* e estão relacionadas ao modo como os produtos culturais - e mais especificamente para a nossa análise produtos musicais – são construídos. Guitarras e baixos elétricos e bateria são instrumentos considerados básicos para se montar uma banda de rock, seja qual for seu subgênero. Metais, piano e baixo acústicos formam uma banda de jazz. A forma como esses instrumentos são tocados, a habilidade exigida dos músicos, regras rítmicas e melódicas, a qualidade do som do estúdio, a relação entre voz e instrumentos, entre letra e música também fazem parte das convenções formais dos rótulos musicais.

Há também *regras semióticas* presentes na configuração de um gênero e dizem respeito ao modo como a música funciona como retórica. Dizem respeito às suas funções comunicativas, ao modo como as idéias são articuladas no corpo da música. Essas regras concernem à expressividade musical e as emoções, determinam o significado das letras e as formas como um gênero se apresenta como “estético”, “emocional” ou “físico”. A relação entre o público e a banda, o lugar que cada um ocupa, perto um do outro ou numa distância maior também diz respeito ao que aquela banda quer significar e como ele pede que se

posicione o espectador para a sua audição. “A distância entre músico e audiência de espectador para espectador, a dimensão dos eventos (musicais) é também fundamental para a definição de um gênero... ‘onde você está sentado’ diz mais sobre a música que será apresentada que um pôster”. (STOCKFELT *apud* FRITH, 1998, p. 91-92). Um show de uma banda de rock num teatro quer suscitar no espectador uma postura interpretativa para as suas canções diferente daquela pedida por outra banda que faz um show num bar sujo, apertado e sem ar-condicionado, da mesma maneira que um show num estádio de futebol pede uma outra chave interpretativa à audiência.

Em terceiro lugar Frith coloca as *regras comportamentais*. Essas seriam regras do gestual característico de cada gênero. Elas dizem de que modo a técnica e a habilidade musical devem se relacionar com os significados que o gênero define para o produto. A forma como a platéia reage a um show difere de um gênero para o outro. Pular, gritar, dançar ou apenas aplaudir, são formas diferentes de interagir com o que é apresentado. A própria performance da banda deve respeitar essa regra do gênero, não apenas no palco, mas fora dele também, em entrevistas, videoclipes e fotografias. Da mesma forma que a platéia também demonstra um modo de se comportar fora das apresentações ao vivo. “(...) existem modos apropriados de ouvir um álbum e de reagir a ele”. (FRITH, 1998, p. 93).

A quebra de convenções sociais ou de quartos de hotel é a atitude que se espera de uma banda de rock, ao passo que o “bom-mocismo” e o politicamente correto são deixados para cantores de baladas românticas. Assim, a forma como uma banda ou músico vê o mundo, e o configura em suas letras e em seu modo de agir, está relacionada à quarta categoria de regras do gênero que são as *regras sócio-ideológicas*. Ela diz respeito à imagem que a banda ou músico faz da realidade e à natureza da comunidade musical e sua relação com o mundo, ou seja, os posicionamentos ideológicos que ele assume dentro de um mundo ideal ou real.

Há ainda as *regras comerciais e jurídicas*, que de acordo com Frith se referem aos meios de produção de um gênero musical, à questões como propriedade, direito autoral e gratificação financeira. Isso se reflete no relacionamento do artista com sua gravadora e por sua vez na interferência maior ou menor desta nos processos de gravação e de promoção da banda. Estar longe da influência de gravadoras *majors* e do que chamam de cooptação, é o ideal de alguns gêneros, com os que se opõem politicamente ao *mainstream*, enquanto que para outros essa relação não se configura em nenhum problema, antes ainda um ideal a ser perseguido.

É preciso notar ainda que há uma intrincada e sutil relação entre cada uma dessas regras. Elas não podem ser observadas separadamente e só são colocadas aqui desta maneira

para fins analíticos. A construção de um gênero depende da inter-relação entre todas. Regras semióticas influenciam regras comportamentais, estas interferem nas questões ideológicas, que por sua vez se relacionam ao modo como os artistas lidam com o mundo comercial e que tem influência na escolha de que regras formais e técnicas a serem seguidas.

Assim, a partir dos conceitos apresentados vamos explorar os textos escolhidos e identificar como as regras do gênero se relacionam com os parâmetros de julgamento evidenciados pelo crítico para valorizar positivamente ou negativamente um álbum ou uma banda.

3. ANÁLISE

Na seção anterior descrevemos o nosso método de trabalho apresentando os conceitos que nortearão a análise do conjunto das oito críticas de três álbuns musicais publicadas nos cadernos culturais dos jornais O Globo, Folha de São Paulo e Correio da Bahia entre os meses de Julho de 2005 e Janeiro de 2006 que ora apresentaremos.

Tomaremos aqui os conceitos de gênero e regras do gênero propostos por Simon Frith (1998) e empregados na configuração midiática dos produtos musicais para identificar parâmetros de valoração mais utilizados. Levamos também em consideração o fato dos discursos valorativos se expressarem nos dias atuais, após a queda da noção de autonomia da arte, em todas as instâncias da sociedade, não sendo mais uma posse exclusiva de uma crítica altamente especializada. Todo consumidor da cultura de massa, resguardado seu repertório cultural relacionado do produto consumido, tem autoridade para julgá-la. O crítico é integrante de uma determinada comunidade de consumidores e portador de um repertório cultural que o credencia para exercer julgamentos de valor, e assim o faz a partir dos discursos valorativos vigentes nessa comunidade.

Para proceder à análise dividimos essa seção em três blocos organizados a partir da banda e do álbum aos quais se referem as críticas contidas neles. Queremos com isso verificar quais os parâmetros de valoração de música popular massiva que são mais utilizados pela crítica que se desenvolve em jornais impressos de grande circulação.

3.1 Los Hermanos / 4

O Globo

Nunca os Hermanos foram tão Hermanos. Em seu quarto disco, "4", Marcelo Camelo (voz e vários instrumentos), Rodrigo Amarante (idem), Bruno Medina (teclados) e Rodrigo Barba (bateria) executam uma MPB contemplativa, de canções lentas, arrastadas, pontuadas por letras existenciais e linhas melódicas belas e às vezes surpreendentes, com arranjos daqueles tão sofisticados que parecem simples.

Dos quatro discos do grupo, é o que apresenta maior unidade - talvez ao lado do primeiro, "Los Hermanos", mas aquela, no distante ano de 1999, era outra banda, mais chegada ao rock - entre as canções. Se há uma separação a ser feita, ela fica entre as músicas de Camelo e as de Amarante. As do principal cantor e compositor da banda (que, nos três primeiros discos, é o autor de cerca de 70% do repertório) são em geral as mais delicadas, sussurradas ao ponto de a voz ser soterrada

pelo instrumental; Amarante, mais filosófico nas letras ("O cais dei-te pra ancorar/ Doces deletérios/ E quis ter os pés no chão/ Tanto eu abri mão/ Que hoje eu entendi/ Sonho não se dá/ É botão de flor/ O sabor de fel é de cortar", canta ele em "Condicional"), é o responsável pela sonoridade atualmente típica da banda, uma espécie de samba-rock levemente dançante. Amarante - que desta vez assina e canta cinco das 12 músicas do disco - passa algum humor (como no solo de teclado Casiotone, que remete a um som de telefone, em "Condicional"), uma certa leveza que não deve ser intencional em um disco tão sério.

Sério? Sério. Não há palavra que se aplique melhor aos Hermanos atualmente. Não que o humor tenha sido, em algum momento, uma marca registrada dos meninos: até a hoje rejeitada "Anna Júlia", adorável roquinho que tornou o grupo conhecido em todo o Brasil, era o primeiro de muitos dramalhões. Mas essa angústia - que tão bem combina com arranjos elaborados como o de "Dois barcos", que inclui clarinetes, fagotes e trompas - fazem de "4" um disco quase deprimido.

Um disco para se ouvir muitas vezes

Não que toda essa tristeza - perfeitamente simbolizada na figura algo quixotesca de Camelo - não produza momentos de beleza: pelo contrário, "4" é um disco para muitas audições, em que progressivamente se percebem detalhes nas melodias, nos arranjos, nas interpretações, na produção do velho aliado Kassin. "Sapato novo", por exemplo, é uma pequena jóia (com direito ao vibrafone de Jota Moraes), cujo brilho só se nota com muita atenção, assim como "É de lágrima", que traz ao final um dos poucos momentos roqueiros do disco (ao lado da seqüência "Horizonte distante"- "Condicional"), uma saudável barulheira liderada pelo sintetizador de Medina.

Talvez falte a "4" uma música arrebatadora como "Cara estranho", "Todo carnaval tem seu fim" ou "Pierrô", mas isso também parece opção dos Hermanos. Depois de seis anos, o quarteto está mais para Baretto do que para Cine Íris. E isso não é mau. (ARAÚJO, 2005)

Quando Bernardo Araújo diz que os Hermanos nunca estiveram tão Hermanos ele reitera o título do texto – “A Personalíssima MPB dos Barbudos” – que faz referência à personalidade que a banda imprime em sua música em relação ao gênero. Agora, em seu quarto CD, na opinião do crítico, eles seriam mais Los Hermanos do que jamais foram. O que sugere uma evolução na sonoridade da banda que a levou a conseguir uma originalidade num grau que nunca atingiu. Esse grau de originalidade, essa personalidade está impressa num tipo de música que ele chama de MPB, estabelecendo assim para o leitor um referencial prévio que identifica o gênero em seus aspectos técnicos e semióticos. E reafirma essa idéia quando fala das canções tocadas de maneira lenta e com linhas melódicas belas e surpreendentes e dos arranjos sofisticados (aspectos técnicos), e quando alude ao clima contemplativo e às letras com temas existenciais (aspectos semióticos).

Ele também usa a unidade que reconhece no disco para mais uma vez falar da transformação que sofreu a sonoridade do Los Hermanos. Este seria o que apresenta uma maior unidade entre os outros três já lançados por eles. Essa maior coesão é colocada como um fator técnico positivo quando ele opõe aos outros discos que a possuíam em menor nível. Exceto pelo primeiro ao qual ele atribui a um outro Los Hermanos, “mais chegado ao rock”. Assim, se os leitores ainda tinham dúvidas da cada vez menor ligação do grupo com o gênero que lhe deu fama, essa afirmação do crítico surge com a função de dissipá-las.

Dentro dessa integração a separação que o crítico diz ser possível é entre as músicas de Marcelo Camelo, que assina sete das doze faixas do disco, e as de Rodrigo Amarante, que assina as cinco restantes. As músicas de Camelo são valoradas apenas do ponto de vista da técnica (“mais delicadas, sussurradas ao ponto de a voz ser soterrada pelo instrumental”). Já as de Amarante são analisadas a partir de parâmetros semióticos quando ele afirma que suas canções têm letras mais filosóficas, mas que em contrapartida oferecem “algum humor” e leveza a partir da sonoridade empreendida por ele.

Ainda assim diz que o principal atributo do álbum é a seriedade, e reconhece que essa característica não é nova na banda. Dessa maneira, mais uma vez, ele se reporta ao primeiro disco e ao hit do início da carreira “Anna Júlia” (rejeitado pela banda hoje tanto do ponto de vista comercial quanto técnico) para chamar a atenção do leitor para a seriedade que já era característica da banda. A tentativa aqui é de estabelecer que papel as letras e os arranjos compostos por eles exerce nas funções comunicativas do álbum. Segundo ele as letras angustiadas combinam com os arranjos elaborados que trazem instrumentos de sonoridade triste, como clarinetes, fagotes e trompas. Assim as dimensões comunicativas e técnicas se entremeiam e influenciam-se mutuamente para torná-lo um disco que o autor classifica de “quase deprimido”.

Mas, a partir do inter-título que ele coloca no texto, “Um disco para se ouvir muitas vezes”, o crítico ressalva que toda essa tristeza é capaz de produzir momentos de beleza. Assim, ele oferece uma chave por meio da qual o leitor deve interpretar o álbum. Este seria um disco para quem busca emoções como angústia e tristeza, não para quem quer incendiar uma pista de dança. A beleza só será reconhecida nele a partir desse acordo entre o ouvinte e o disco. Com isso o crítico estabelece um horizonte de expectativa que situa o produto num determinado gênero.

Além de oferecer uma chave interpretativa ele também sugere um modo de ouvir o CD que exige a sua repetição. “‘4’ é um disco para muitas audições”, diz ele. Para perceber os detalhes técnicos nas melodias, arranjos, interpretações e produção, é preciso que se ouça o

álbum muitas vezes. Assim ele elogia a elaboração do produto ao nível dos detalhes que não se percebem em poucas audições e em oposição à simplicidade, à sonoridades óbvias, algo que ele já faz desde o primeiro parágrafo da crítica. Para demonstrar o que tenta propor ele exemplifica algumas músicas que ele considera que possuem essas características para chamar a atenção do ouvinte para aspectos que podem passar despercebidos.

Para finalizar ele estabelece uma comparação entre o novo disco e os três anteriores por meio das músicas “Cara estranho”⁶, “Todo carnaval tem seu fim”⁷ e “Pierrô”⁸, que ele considera mais arrebatadoras que qualquer uma das faixas de “4”. Mas tomando essa constatação sob a possibilidade de a forma de interpretação oferecida pelo disco para suas canções ser intencional a comparação não surte efeito. Justamente porque a discrepância entre ele e os outros não a permite.

Folha de São Paulo

Não é difícil afirmar que "4", o novo CD do Los Hermanos, é inferior a "Ventura", o excepcional disco anterior. Mas a afirmação requer dois cuidados.

O primeiro pode soar banal, mas deve ser tomado. A cada audição, "4" melhora. É um CD que deve ser mais e mais ouvido, para que se percebam seus detalhes, suas sutilezas, suas belezas. Se "Ventura" era avassalador com músicas como "Samba a Dois" e "Cara Estranho", "4" conquista pelas beiradas, pelo não dito tanto quanto pelo que é dito nas letras.

O segundo cuidado é reconhecer que, se ao menos nas primeiras audições, "4" parece inferior a "Ventura", não é porque os Hermanos tenham, digamos, piorado. O que fizeram foi aprofundar um caminho iniciado no segundo CD, "Bloco do Eu Sozinho", aquele em que deram uma banana para os marqueteiros e fãs que esperavam outras "Annas Júlias".

No novo disco, o Los Hermanos é ainda mais um "bloco do eu sozinho". Não apresenta músicas facilmente transformáveis em hits, não agrada aos fãs que sonham com clones dos sucessos anteriores, não transmitem mensagens sociopolíticas; tocam pouco rock mas também não fazem novas apologias ao samba – só há um samba no disco, o belíssimo "Fez-se Mar" (Camelo).

No meio da convulsão moral do país, eles aparecem com um disco feito na serra (durante o verão) em que falam de pequenas dores, delicadezas, naturezas, abstrações. São apenas 12 músicas, todas com títulos curtos, escritos em minúsculas, como sussurros em meio à balbúrdia.

Camelo, especialmente, sussurra em suas composições. A exceção é "Horizonte Perdido", que tem vocação para levantar platéias. Nas outras seis, o canto é baixo, os arranjos são econômicos, as letras são de vidro.

Exemplos: "Parece que o amor chegou aí/ Eu não estava lá, mas eu vi" ("Fez-se Mar"); "Pra nós todo amor do mundo/ pra eles o outro lado" ("Morena", uma boa mistura de reggae com bossa nova); "Como se a alegria

⁶ Single do terceiro CD da banda, “Ventura” (2003)

⁷ “Bloco do eu sozinho” (2001)

⁸ “Los Hermanos” (1999)

recolhesse a mão/ Pra não me alcançar" ("Sapato Novo", uma canção triste à beça, pontuada pelo vibrafone de Jota Moraes); "Manda avisar que esse daqui/ Tem muito mais amor pra dar" ("É de Lágrima", jóia singela que fecha o CD).

As cinco composições de Amarante refletem seu temperamento mais agitado, sua propensão para ocupar os silêncios, mas também têm um travo melancólico. "Se é pra eu te verentão deixa eudormir", diz ele, com grafia peculiar, em "Os Pássaros", uma bela e estranha canção de amor em que os teclados de Bruno Medina traçam um vôo onírico, quase evocando sons progressivos, quase King Crimson.

É de Amarante "O Vento", a música que está tocando nas rádios, um dos momentos "rock" do CD. Ela abre uma espécie de lado B do disco, sucedendo aos dez segundos de silêncio sobre os quais a banda prefere não teorizar. "Horizonte Distante" e "Condicional" (Amarante), que vêm a seguir, completam o bloco mais movimentado.

O resto do disco é quase silêncio, se for perdoável o quase-clichê shakespeariano. O jeito é ouvir cada vez mais esses silêncios. Eles ficam cada vez mais bonitos. (VIANNA, 2005)

Na crítica do CD "4" publicada na Folha Ilustrada, caderno cultural do jornal paulista Folha de São Paulo, no dia 29 de julho de 2005 e intitulada "Álbum conquista pelos silêncios e pelas letras de vidro", seu autor, o crítico Luiz Fernando Vianna começa sugerindo uma forma de se ouvir o disco que ele considera a mais correta, que é ouvi-lo muitas vezes para que se possa perceber seus detalhes e sutilezas. Caso contrário a comparação com o disco anterior, o "Ventura", será injusta. Segundo ele a beleza desse álbum é percebida aos poucos pelo ouvinte que será conquistado tanto "pelo não dito quanto pelo o que é dito nas letras". Assim ele insinua um privilégio da dimensão comportamental na construção da relação do disco com o ouvinte.

Da mesma maneira ele alerta que a comparação com o CD "Ventura" deve guardar um outro cuidado. Ele diz que o tipo de sonoridade presente em "4" é a confirmação de uma tendência que foi insinuada no segundo disco da banda "Bloco do eu sozinho". Não é que eles tenham piorado em relação ao disco anterior, apenas mudaram de caminho, frustraram um horizonte de expectativas para construir um outro. Para o crítico essa transformação é considerada boa na medida em que ele a opõe ao caminho mais fácil que, segundo ele, a banda poderia seguir, apresentando "músicas facilmente transformáveis em hits". Dessa forma ele evidencia uma valorização de músicas de uma apreciação mais "difícil", que exija mais da atenção do ouvinte que os hits instantâneos do tipo *bubble gum*⁹ como "Anna Júlia".

Da mesma maneira que o "Bloco do eu sozinho" frustrou milhares de fãs que esperavam mais músicas como as do primeiro CD, o crítico sugere que o álbum atual também frustrará fãs que esperarem repetições dos sucessos do "Ventura". Com isso ele tenta

⁹ Música fácil de cantar, com um refrão repetitivo do tipo que "gruda" na cabeça.

direcioná-lo para um público diferente deste. Um público que não tenha um horizonte de expectativas limitado pelas outras produções da banda. Assim ele começa a estabelecer o tipo de sonoridade que este público vai encontrar e expressa isso mais evidentemente quando diz que no disco há pouco rock (ele deixa que o leitor acesse seu próprio repertório cultural concernente a esse gênero para compreender o que ele quer dizer com isso), mas que também não fazem um disco exclusivamente de sambas, gênero este que ele identifica em apenas uma música (“Fez-se Mar”).

Em seguida ele discorre sobre o que o disco fala, voltando assim aos seus aspectos comunicativos. Ele trata de “pequenas dores, delicadezas, naturezas, abstrações”. São essas palavras, na opinião do crítico, que dão sentido ao álbum, é delas que ele fala e é a partir delas que ele deve ser compreendido. Momentos antes ele diz que as músicas não transmitem mensagens sócio-políticas, logo a mensagem expressa por quatro se manifestaria apenas no âmbito pessoal e diria respeito apenas a dores, delicadezas, naturezas e abstrações num plano individual.

Ele volta às questões técnicas para falar da forma como as músicas são executadas e como as letras são cantadas. Ele identifica entre as músicas de Camelo apenas uma que não é sussurrada, delicada e de arranjos econômicos (“Horizonte Distante”, que no texto ele chama erradamente de “Horizonte Perdido”). Para ilustrar sua perspectiva ele cita a letra de algumas dessas canções e as descreve brevemente, como faz com “Morena”, que ele classifica em termos genéricos como boa uma mistura de reggae com bossa nova, sem especificar em que aspectos; com “Sapato Novo” que ele diz ser triste e ter em sua composição um vibrafone; e “É de Lágrima” da qual diz apenas ser uma “jóia singela”. Mesmo tratando-as superficialmente é possível perceber que a sua avaliação das faixas é positiva por conta dos adjetivos como “bom” e jóia singela.

De modo diferente do que pensa das composições de Camelo, ele coloca as de Amarante como mais agitadas, mas sem sair da linha melancólica característica do disco e cita como prova a letra de “Os Pássaros”, canção que ele avalia tanto do ponto de vista técnico, citando a presença de sons quase progressivos do teclado de Medina, comparando-a com o estilo da banda King Crimson, quanto num enfoque semiótico ao dizer que se trata de uma canção de amor bela e estranha. Cita também “O Vento” como sendo um dos poucos momentos roqueiros do CD ao qual ele se referiu no início do texto e que inaugura sua parte mais movimentada. Por fim ele reitera a necessidade de ouvir o disco muitas vezes para que sua audição torne-se melhor.

Correio da Bahia

O poeta, romancista, jornalista e diplomata paulista Ribeiro Couto (1898-1963) escreveu versos que traduzem bem o clima que impregna as 12 músicas do bom novo disco do Los Hermanos, *4* (Sony BMG): “Esta noite estou triste e não sei a razão / vou, para espairar minha melancolia / ouvir o mar”.

Mais do que nunca, e com maior unidade, a banda se mostra melancólica em suas canções. Até mesmo os alegres metais, outrora muito presentes, aparecem bem menos em *4* (e quando surgem, como em horizonte distante, não guardam mais semelhanças incômodas com o estilo mariachi da banda texana Cake).

A Tristeza do grupo é a tristeza dos melancólicos românticos. Não é deprê, doentia. A influência em 2005 pode vir do intimismo alt-country do Wilco em *Yankee hotel foxtrot* (2002) ou dos barulhinhos eletrônicos (e o produtor Kassin entende do assunto) do indie rock do Granddaddy e até do Radiohead. Mas seria redutor identificar apenas influências pop internacionais numa banda talentosa que está no quarto CD e que possui autores hábeis como Marcelo Camelo e Rodrigo Amarante. Eles também, como bons cariocas, há muito foram amaldiçoados pelo samba. Um samba *mezzo torto* e, claro, melancólico. (BRITO, 2005).

A crítica de “4”, quarto CD da banda Los Hermanos, publicada no dia 30 de julho de 2005 na capa da Folha da Bahia, caderno cultural do jornal Correio da Bahia e escrita por Hagamenon Brito acompanha uma matéria sobre o lançamento do mesmo que ocupa toda a página. Após as informações contidas na matéria, dentro de um box na parte inferior da página se encontra o comentário.

Para Hagamenon o clima que o CD oferece pode ser comparado à poesia. Ele efetiva essa comparação a partir de um trecho de um poema de Ribeiro Couto que traria o mesmo espírito das canções do álbum criticado. Assim ele começa o texto dando atenção à dimensão semiótica do produto, às emoções que ele tenta comunicar através de suas letras e da própria música. Para isso ele recorre às imagens do poema que podem ser facilmente identificadas com as imagens oferecidas pelas canções desse álbum do Los Hermanos.

A melancolia, insiste o crítico, é a principal característica desse álbum e é por meio dela que o álbum ganha uma unidade conceitual que não teria comparação com nenhum dos outros três trabalhos da banda. Para confirmar essa opinião ele retorna a outros trabalhos da banda quando afirma que os “alegres metais” que já estiveram muito presentes em discos anteriores aparecem com uma frequência menor nesse disco. De uma só vez ele consegue descrever uma característica técnica desse CD em relação a outros da banda (a ausência de metais alegres) e uma característica semiótica consequência de uma alteração técnica, ou seja, a melancolia em um nível mais alto em decorrência da ausência de metais alegres. E mesmo quando eles aparecem, como ele diz, em *Horizonte Distante*, já não são tão alegres como quando em sua

visão havia uma semelhança num estilo mariachi da banda Cake. Semelhança que ele classifica de incômoda e que já não existe mais. Assim, pode-se dizer que o crítico aponta uma melhoria na sonoridade da banda, agora livre de um elemento que causava incômodo a ele.

Mas ele ressalva que essa melancolia tão presente não seria doentia. Seria um tipo de melancolia saudável, poética, como a do poema citado no início do texto. O crítico vê uma necessidade de tratar a tristeza de “4” como algo não-doentio por considerar que do contrário a mensagem passada pela banda não seria positiva. Para ele uma melancolia romântica é valorada positivamente, enquanto que uma melancolia “deprê”, não o é.

Depois de deixar bastante claro qual a característica que ele crê ser a principal do disco, ele começa a buscar referências em outras bandas para a melancolia que se expressa tanto nas letras quanto na música do Los Hermanos. Para isso ele cita o intimismo alt-country do Wilco, o indie rock do Grandaddy e do Radiohead. Assim, ele quer formar uma “imagem” do som que a banda produziu nesse novo disco, e espera que os seus leitores conheçam cada uma dessas bandas e suas características. De outro modo não será possível atingir esse objetivo. O mesmo não ocorre quando ele cita o produtor Kassin e seu entendimento de barulhinhos eletrônicos. Mesmo sem explicar quem ele é exatamente o crítico menciona uma característica do seu trabalho, o que não exige o acionamento do capital cultural do leitor.

Embora tenha citado em primeiro plano referências internacionais que ele crê terem influenciado a produção do CD, ele volta a trás e reconhece que citá-las sozinhas seria uma redução. O talento e a habilidade dos dois compositores da banda (Marcelo Camelo e Rodrigo Amarante), que resultaria numa personalidade própria do grupo, não permitiria uma comparação tão direta e faz menção ao samba como uma outra fonte de inspiração para a sua sonoridade. Com o que o leitor conhece sobre samba e sobre Los Hermanos é possível formular uma idéia de como ele pode se misturar às referências roqueiras citadas antes. De qualquer maneira, mesmo que o crítico ressalte o fato da banda carioca ser “amaldiçoada pelo samba”, as referências de rock foram colocadas na frente o que sugere que ele a considera uma banda de rock com influências do samba e não contrário. Assim, as regras do gênero que operam na avaliação de Hagamenon Brito são as regras do rock.

Comparação

Para estabelecer o valor de “4” Bernardo Araújo, de O Globo, tentou concentrar-se tanto em seus níveis técnicos, mostrando como os arranjos foram construídos, que instrumentos usaram, como foram tocadas, quanto semióticos, nos momentos em que tenta dizer qual o clima do disco, quando fala da angústia presente nas canções e a tristeza que as músicas comunicam ao ouvinte. Os aspectos comportamentais também têm lugar em sua crítica quando sugere uma maneira de ouvir o disco (repetidas vezes) através da qual é possível interpretá-lo mais adequadamente.

Luiz Fernando Vianna, da Folha de São Paulo, também recomenda o mesmo posicionamento para se ouvir “4”. Assim o crítico dá importância aos aspectos comportamentais que ajudam a compor um gênero e é dele que ele fala assim que começa sua crítica. Os aspectos técnicos e semióticos vêm logo em seguida em escala de importância, mas são colocados em situação de subordinação aos aspectos comportamentais. Se o ouvinte não assumir uma postura mais insistente no que diz respeito à sua audição e se esperar ouvir a mesma banda dos discos anteriores, ele escutará e interpretará o álbum e suas canções de forma errada.

Já Hagamenon Brito, de maneira exaustiva, levou em consideração, primordialmente aquilo que o CD comunica com mais evidência, que é a melancolia em cada uma das canções. A dimensão semiótica do produto foi privilegiada em sua análise e isso fica patente quando ele fala do clima que o CD tem e tenta descrevê-lo pormenorizadamente. Apenas no final da crítica é que ele faz referência aos seus aspectos técnicos quando cita o talento dos compositores e bandas e gêneros que poderiam se aproximar no nível sonoro do que foi produzido em “4”.

Nenhuma das três levou em consideração paradigmas sócio-ideológicos ou comerciais para julgar o CD, porém quem mais soube dividir o espaço disponível para discorrer sobre o maior número possível de aspectos do álbum foi Bernardo Araújo, enquanto Hagamenon Brito deteve-se com muito mais ênfase na parte comunicativa, dando-se ao trabalho de citar um poeta pouco conhecido, numa referência que acaba não funcionando.

3.2 Neil Young / Prairie Wind

O Globo

Assim como alguns de seus contemporâneos de geração, como David Bowie e Iggy Pop (roqueiros que estão em torno dos 60 anos), Neil Young tem várias facetas em sua música: a do bardo furioso e dissonante, normalmente a frente do clássico trio Crazy Horse, a do canadense caipirão encantado pela música *country* e várias variáveis a partir das duas. “Prairie Wind” (WEA) fica por aí em uma espécie de *country-rock* em que as melodias e as letras são o principal. Violões e uma discreta bateria conduzem a maior parte das canções (eventualmente pontuadas por órgãos, cordas e sopros), em que Young opta por um suave falsete. Um disco em que a grandiloquência do instrumental funciona às avessas, ressaltando a simplicidade das composições. E o resultado é emocionante.

Aos 60 anos, cantor fala de sua vida nas letras

Nas letras, Young (que completou 60 anos no último sábado) mergulha na introspecção, lembra seu passado e bota para fora as dúvidas que o atormentavam, como em “When God Made Me” – que especula sobre o que Deus estaria pensando ao fazê-lo – e “Far From Home”, que fala da infância e dos primeiros contatos com a música: “Meu tio Bob sentava-se ao piano / Minhas primas cantavam as hmonias / Aqueles eram bons e velhos tempos de família / Que deixaram uma grande marca em mim”. Outras fases da vida do cantor e episódios como o 11 de Setembro também são lembrados, em músicas como “No Wonder” e “The Painter”. A homenagem a Elvis Presley em “He Was The King” soa tão sincera que chega às raias da infantilidade.

Pode parecer incrível a quem não conhece a fundo a história de avô de Wolverine, mas Young com toda a sua rudeza, tem sensibilidade aguda, fácil de se ver em discos como este “Prairie Wind”. Quase uma obra-prima. (ARAÚJO, 2005).

Na crítica do CD “Prairie Wind”, de Neil Young, publicada no dia 15 de novembro de 2005 no Segundo Caderno do jornal carioca O Globo, Bernardo Araújo inicia estabelecendo um paralelo entre a longa carreira do cantor com a de outros artistas consagrados de sua geração como David Bowie e Iggy Pop. A comparação é feita em termos das múltiplas faces que sua sonoridade assumiu ao longo de todos esses anos, assim como aconteceu com os outros artistas citados. Entre as facetas roqueiras e *country* que permearam a música de Neil Young estariam variações dos dois gêneros. É dentro dessas variações que ele localiza “Prairie Wind”. Assim, ao dizer quais os gêneros em que estão baseados a carreira do artista e também o álbum criticado, ele pede ao leitor que busque em seu referencial cultural as

características técnicas, semióticas, comportamentais, comerciais e jurídicas e sócio-ideológicas.

A “espécie de *country-rock*” que define “Prairie Wind” em termos genéricos é descrita pelo crítico, em primeiro lugar, sob o ponto de vista técnico que privilegia as melodias e as letras das canções. Descreve ainda os instrumentos que predominam no disco (violões e uma discreta bateria), aqueles menos freqüentes (órgãos, cordas e sopros) e a maneira de cantar de Young (em um suave falsete). Assim ele tenta dar uma idéia ao leitor da espécie de sonoridade que o CD apresenta. Para ele, o resultado dessa combinação é uma grandiloqüência que funciona de modo inverso ao ressaltar a simplicidade das músicas.

Num estilo como o *country* em que a simplicidade (das letras, dos arranjos, da performance, etc.) é uma característica importante, a grandiloqüência do instrumental é um fator que poderia ser considerado negativo por ferir uma marca importante do gênero e soar inautêntico. O que não ocorre no caso desse CD em que a excessiva elaboração termina por dar mais destaque ao que há nele de simples. O resultado, segundo ele, é emocionante. Sua capacidade de emocionar o ouvinte diz respeito ao modo como o álbum se apresenta no nível comunicativo.

Assim, depois do inter-título (“Aos 60 anos, cantor fala de sua vida nas letras”), o crítico abandona a análise técnica do CD e passa a buscar seus caracteres semióticos ao descrever o que o disco comunica. Além da emoção causada pela parte instrumental ele evidencia o conteúdo das letras de algumas composições e as classifica como introspectivas por falarem, sobretudo, sobre a sua própria vida, de suas dúvidas existenciais, de reminiscências infantis (“When God Made Me” e “Far From Home” respectivamente). Mas há espaço também para a articulação de idéias de conteúdo sócio-político como nas músicas “No Wonder” e “The Painter” que relembram o atentado terrorista ao World Trade Center e para uma homenagem à Elvis Presley em “He Was The King”.

Essa última ele diz chegar “às raias da infantilidade” por soar extremamente sincera. Num primeiro exame fica difícil saber se o crítico considera essa característica positiva ou negativa, afinal a infantilidade não deve ser um atributo de um adulto, nem de uma música feita para um público adulto. Mas a associação desse caráter infantil da canção com uma virtude como a sinceridade com que é executada dá a ela um outro aspecto. O caráter infantil da música é perdoado pelo crítico em nome de um valor positivo que é a sinceridade.

O autor termina o texto evocando a necessidade do conhecimento profundo da obra do músico para saber que a sensibilidade reconhecida nesse disco é uma das muitas faces que estariam por baixo da rudeza que ele apresenta com maior freqüência. Assim, ele quer

credenciar o músico como alguém que possui competência e talento suficiente para, além do gênero, construir um referencial artístico próprio para produzir um disco que é “quase uma obra-prima”.

Folha de São Paulo

Cantor que não se acomoda, imprevisível, Neil Young acabou canonizado. Não que seja injusto: tocou no Buffalo Springfield; lançou dezenas de discos que iam do rock mais áspero e ácido a baladas plásticas e sutis; semeou o que viriam a ser chamados de “country alternativo” (Wilco, Lambchop) e de grunge (Nirvana, Mudhoney). Assim, quando vem a notícia de disco novo deste ícone canadense, a expectativa é a melhor possível, certo? Certo. O disco, com certeza, é bom, certo? Bem, não.

“Prairie Wind” acaba de chegar às lojas brasileiras, e aqui Neil Young, 60 recém-completados, deixou os barulhos da guitarra de lado para realizar um álbum acústico. Enquanto gravava e compunha as canções do disco, ele passou por uma cirurgia para combater um aneurisma cerebral. Isso pouco depois da morte de seu pai.

Memória, a ameaça da morte, amizade e a relação com o pai preenchem “Prairie Wind”. Esta reaproximação com o folk gerou comparações com “Harvest” (1972) e “Harvest Moon” (1992), dois dos melhores álbuns de Young – e do rock em geral.

Mas o que temos aqui não é bem assim. Uma das características de Neil Young, mesmo em seus momentos mais mansos, é um certo tratamento rústico de suas melodias; em “Prairie Wind” não há arestas, é tudo muito limpinho demais, dócil demais.

Young nunca foi artista que se preocupou com hits, mas teve os seus como “Heart of Gold”. Aqui, nenhuma das suas dez canções consegue tamanho salto.

Há momentos bons, como “The Painter”, em que ao mesmo tempo que descreve uma pintora que “pega as tintas pelo ar”, nos lembra: “Se você seguir todos os seus sonhos, pode se perder”.

“This Old Guitar”, confinada num clima intimista, é o tipo de balada que parece querer explodir. Em “Falling Off The Face of The Earth”, dirige-se ao pai: “Apenas queria te dizer / Você significa muito para mim / Isso pode soar simplista / Mas você é o mundo para mim”. E não precisa muito mais do que a voz e o violão para ganhar qualquer um.

Mas no restante do disco, Neil Young soa simplório. Não são nada inspiradoras passagens como “Felicidade, eu sei que ela vai te encontrar / E quando isso acontecer, espero que seja permanente” (“Here For You”) ou “A última vez em que vi Elvis / Ele estava cantando uma canção gospel / Você percebia que ele tinha o ‘feeling’ / E todo mundo cantava junto” (“He Was The King”), embalada por um coral sem-vergonha. “No Wonder” é um arremedo de alma blues; “Far From Home” é um country conservador.

Não dá pra chamar “Prairie Wind” de disco ruim, até pela docilidade quase frágil com que se apresenta, mas é um Neil Young bem menor. Nos EUA, os fãs já aguardam pela edição em DVD, que trará cenas das sessões de gravações, áudio em qualidade superior e biografia de todos os participantes do disco (NEY, 2005).

A crítica de Thiago Ney a “Prairie Wind”, que tem por título “Folk rock: Neil Young retorna dócil e simplório”, publicada no dia 18 de novembro de 2005 na Folha Ilustrada, caderno cultural da Folha de São Paulo, tem início com o reconhecimento do artista no mundo da música, da versatilidade do seu repertório, que vai do rock mais áspero à balada mais sutil e da sua influência na formação de gêneros como o que se chama de *country* alternativo e de grunge. Toda essa importância é capaz de gerar uma expectativa pela confirmação de sua versatilidade e criatividade em mais um de seus discos. Mas para o autor essa expectativa é frustrada.

A causa dessa frustração o crítico imputa à troca dos instrumentos que caracterizam o *rock'n'roll*, como a guitarra, pela sonoridade de instrumentos acústicos. Embora ele reconheça que essa aproximação de Young com o folk não seja exatamente uma novidade – quando cita “Harvest” e “Harvest Moon” que ele considera como álbuns de destaque, não apenas para a sua carreira mais em relação ao rock como um todo – ele esclarece que a rusticidade que sempre lhe foi peculiar, mesmo nesses momentos de delicadeza, não está presente em “Prairie Wind”. O tratamento mais elaborado dado às canções e uma docilidade que o crítico considera exagerada, são elementos técnicos e semióticos avaliados negativamente por ele. Não há nesse disco, em sua opinião, nenhuma música que tenha potencial para virar um hit. Assim ele reconhece a competência de Young, mas afirma em contrapartida um sub-aproveitamento desta na produção de “Prairie Wind”.

Os temas mais pessoais das letras das canções de “Prairie Wind”, o autor indica de forma velada, são conseqüências dos fatos que se manifestaram na vida do compositor durante a produção do disco. A proximidade de completar 60 anos, a cirurgia para combater um aneurisma cerebral e a morte do pai teriam influenciado boa parte das canções. Assim ele sugere que este seria um disco de cunho autobiográfico.

As músicas que ele considera como bons momentos do disco, “The Painter”, “This Old Guitar” e “Falling All The Face Of The Earth” são avaliadas sob perspectiva das letras, descrevendo seus conteúdos e citando alguns de seus trechos e da sua configuração técnica, apenas voz e violão. Segundo o crítico não é preciso mais que isso para “ganhar qualquer um”, ou seja, para agradar qualquer ouvinte. Mas isso apenas nessas músicas, pois a voz e o violão não foram capazes de tornar boas as restantes, que ele classifica como simplórias. Assim, mesmo atendendo às demandas técnicas do folk é no âmbito semiótico que ele enxerga os problemas de “Prairie Wind”.

“Here For You” é valorada negativamente por não oferecer nenhuma inspiração do ponto de vista da letra, que o crítico faz questão de citar. “No Wonder” que ele diz ser um

“arremedo da alma blues”, ou seja, uma espécie de caricatura musical que não atingiu a essência do gênero, e aqui ele deixa para o leitor a tarefa de buscar em seu capital cultural qual seria essa essência, essa alma. “Far From Home” ele considera um *country* conservador, mas não diz em que instâncias esse conservadorismo se mostra. Por fim conclui que mesmo com todos os problemas não se pode avaliar “Prairie Wind” negativamente em termos absolutos pela docilidade e fragilidade que apresenta. Ele manifesta mais uma condescendência reverente que uma avaliação propriamente dita. Assim, ele sugere que se ouça o álbum sabendo tratar-se de um Neil Young menor, sem esquecer da existência e da potencialidade do outro Young.

Comparação

Ao longo da crítica publicada em O Globo, Bernardo Araújo se atém, em medidas praticamente iguais, aos aspectos técnicos e semióticos do disco. Isso fica evidente na divisão exata da crítica em duas partes que contemplam, cada uma, um dos dois pontos de vista de análise que o autor privilegia. Na primeira ele trata apenas da construção da música em termos de quais instrumentos são utilizados, como eles são tocados e como a voz é modulada. Na seguinte o conteúdo das letras, o que o compositor quer dizer, são as principais observações do autor.

Na crítica da Folha de São Paulo a preferência é dada a uma avaliação em termos semióticos. Mesmo quando se faz referência à dimensão técnica do disco, faz-se em relação à sua parte comunicativa. As boas canções são assim avaliadas mais por suas letras que pela música. O que é ruim também é colocado nesses termos. Simplórias e sem inspiração são as letras. Não é a toa que ele faz questão de transcrevê-las. Apenas em “No Wonder” e “Far From Home” ele se refere aos gêneros nas quais são construídas de forma ampla e por isso mesmo inespecífica. A avaliação das marcas técnicas genéricas se manifesta na descrição dos instrumentos usados para compor o disco e no modo elaborado de tocar as músicas.

É interessante notar que os dois críticos avaliam “Prairie Wind” de maneiras opostas, mas pelos mesmos motivos. O que levou Araújo a gostar do CD e considerá-lo uma “quase obra-prima”, foi a mesma coisa que fez Ney considerá-lo um Young menor. Os mesmos aspectos técnicos são considerados por um como suaves e discretos, são interpretados pelo outro como doces e frágeis. O que Araújo diz ser sincero nos aspectos semióticos, Ney diz ser simplório.

3.3 Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta

O Globo

Bom compositor, que se revelou na banda baiana Penélope, Ronei Jorge confirma a pena forte no CD independente "Ronei Jorge e os Ladrões de Bicicleta". Produzido pelo violonista Luiz Brasil, com participação da cantora Jussara Silveira na ótima "Coragem", é um disco de rock com natural sotaque brasileiro. (MIGUEL, 2006)

Este texto trata-se de um *review* acompanhado apenas da imagem da capa do CD, como os outros cinco textos desse mesmo formato que podiam ser encontrados na página 2 do Segundo Caderno do Jornal O Globo do dia 10 de Janeiro de 2006. Embora o pouco destaque dado ao lançamento de "Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta" fique evidente no espaço que foi concedido à sua crítica, esta não pode ser considerada uma medida de valor por tratar-se mais de uma decisão editorial que uma opção do crítico.

Antônio Carlos Miguel inicia sua avaliação intitulada "Rock baiano" evidenciando os dotes de Ronei Jorge como compositor, algo que fica bastante claro quando ele utiliza o adjetivo "bom" e quando faz uso da expressão "pena forte", dando a entender que este é o principal mérito da banda. O que mostra o privilégio que ele confere aos aspectos técnicos da produção. A expressão "pena forte" se refere tanto à habilidade de Ronei como compositor quanto à sua posição de domínio da sua própria produção. Tanto no âmbito da banda, sendo ele seu compositor principal, quanto no âmbito mercadológico. A força da sua pena, da sua caneta, da sua competência como compositor, não daria espaço para concessões que pudessem facilitar sua penetração na indústria fonográfica. Para reiterar seu posicionamento ele traz a informação de que esta é uma produção independente e por isso mesmo fora dos moldes de criação impostos pela indústria. Como Frith assinala, avaliações são sempre feitas em contraposição a outras, portanto, seu caráter independente é avaliado de maneira positiva e colocado implicitamente como causa da sua qualidade autoral. Portanto o crítico se posiciona a favor da independência e contra as relações industriais do mercado fonográfico.

O autor busca também mostrar um conhecimento a cerca do passado artístico de Ronei Jorge quando cita a sua "revelação" na banda baiana Penélope que antes de acabar fez um relativo sucesso no sul do Brasil. Dessa maneira ele busca afirmar seu próprio capital cultural a fim de mostrar ao leitor que já conhece o trabalho do compositor e justificar porque ocupa este lugar de fala. Assim demonstra domínio do seu ofício para despertar a confiança do leitor garantindo-lhe que sabe do que está falando.

A participação do violonista Luiz Brasil como produtor do disco também é assinalada para lhe conferir um caráter de apuro técnico. Sem dizer quem é exatamente Luiz Brasil no cenário musical brasileiro, ele começa a deixar lacunas para serem preenchidas pelos leitores que possuem capital cultural para saber o que significa ter esse nome à frente da produção de um álbum. Pelo pouco espaço que dispõe, essa informação é suprimida pelo crítico por ele considerar que seu leitor e o possível ouvinte de Ronei Jorge deverão conhecer o currículo do produtor que inclui trabalhos com Elza Soares, Cássia Eller, Caetano Veloso e José Miguel Wisnick. Assim, para os leitores que possuem esse conhecimento, a citação de Brasil é uma evidência de que este lançamento é um trabalho de apuro técnico exemplar, que conta com a chancela de um artista em quem outros grandes nomes da MPB depositaram sua confiança. A citação da participação de Jussara Silveira, cantora pouco conhecida no *mainstream* da MPB, mas com um trabalho conhecido por amantes do gênero, funciona da mesma maneira que a referência ao produtor. O apuro técnico ainda é o foco nessa parte da crítica, mas começa-se também a tecer uma imagem do que seria a sonoridade de Ronei quando é citada a participação de uma cantora que tem um trabalho mais ligado ao samba.

Só então ele busca a efetivação de uma rotulação musical mais explícita do álbum para os leitores. Após citar a participação de dois artistas reconhecidamente ligados à MPB – Brasil na produção e Jussara Silveira na canção “Coragem” que classifica como ótima, mas sem dizer diretamente porque – ele afirma que o disco em questão “é um disco de rock com natural sotaque brasileiro”. Este sotaque seria o diferencial do rock produzido por Ronei Jorge. É o que torna sua produção musical, aos olhos do crítico, algo digno de nota. Não é a toa que dentre as 12 músicas do CD ele tenha escolhido mencionar justamente “Coragem”, com a participação de uma cantora conhecida por cantar sambas. O resultado da estratégia utilizada pelo crítico (usar a referência da MPB associada a um adjetivo como “ótima”) é o de conferir qualidade ao som da banda não pela sua veia roqueira, mas pela sua vertente brasileira, evidenciada pelo sotaque que ele considera natural, uma qualidade positiva que ele opõe às tentativas artificiais de misturar rock com gêneros nacionais.

O pouco espaço do qual dispõe para comentar o CD leva mais uma vez o crítico a confiar no capital cultural do seu leitor ao presumir que quando usar as atribuições genéricas “rock” e “música brasileira” ele saberá imediatamente do se trata. Ou seja, ele se apóia no rótulo como forma de tentar passar ao leitor todas as implicações, técnicas, sócio-ideológicas, comerciais, semióticas e comportamentais que abrangem tanto ao rock quanto à música brasileira.

Folha de São Paulo

Já não é de hoje que as novidades mais interessantes da música brasileira contemporânea não surgem mais dos mesmos formatos. Um artista eletrônico, um compositor desconhecido, uma banda alternativa: em qualquer lugar nasce o novo. Em especial no envolvimento da chamada MPB com o rock, tem-se feito muita coisa boa -consequência de uma geração crescida primariamente sob a influência do rock.

Ronei Jorge, 31, compositor, cantor e guitarrista baiano, já com a experiência da banda cult Saci-Tric, em que tocou por seis anos, é um dos mais emblemáticos exemplos disso. Excelente compositor, agora interpreta suas canções com o apoio da banda Ladrões de Bicicleta.

Ouvindo o ótimo CD de estréia de Ronei Jorge e os Ladrões de Bicicleta, homônimo, recém-lançado, fica claro, além da qualidade das composições de Ronei, como a sonoridade particular da banda pode enriquecer essas composições. Não é um rock simples ou comum -é quase jazzístico, angular, mais interessante do que normalmente é feito com guitarra, baixo elétrico e bateria.

É impossível saber onde começa e termina cada estilo, definições tornam-se obsoletas. Ele concorda: "O nosso som não tem muito de premeditado, os elementos já nascem misturados, a coisa flui orgânica. Minhas composições têm esse caráter".

Produzido pelo produtor e músico Luiz Brasil (que tem em seu currículo Cássia Eller, Caetano Veloso, Gal Costa) e com participação da cantora de samba Jussara Silveira, o disco traz composições prontas para serem descobertas por interessados em boas canções, como "O Drama" e "Circo" - esta última já gravada pela banda Penélope há alguns anos.

Versões de Belchior e Monsueto costumam freqüentar as apresentações da banda, e Ronei cita Milton e Caetano como influências, tanto quanto Nick Cave e Smiths ou Mingus e Coltrane. Ele explica como isso funciona na prática: "A gente fica numa espécie de limbo entre o rock e a MPB - a gente não é tão rock para o rock nem tão MPB para a MPB. Mas é bom, é nossa intenção não tratar a MPB como uma coisa de museu". (EVANGELISTA, 2005)

Nessa crítica de Ronaldo Evangelista publicada no dia 30 de Dezembro na Folha Ilustrada do jornal paulista Folha de São Paulo do CD de estréia da banda Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta ele começa a preparar os elogios que virão a partir da exaltação do surgimento de bandas novas e novas sonoridades no meio musical brasileiro nos dias atuais às quais ele chama de "interessantes". Os "mesmos formatos" são colocados em oposição à novidade, à experimentação, à ousadia no fazer musical, aqui expressada pela mistura, no "envolvimento", do rock com a MPB feita pela banda no disco criticado. Uma das possibilidades de avaliação do álbum é colocada logo no título do texto: "Grupo faz rock e tira mistério da MPB". O "mistério" da MPB, que pode ser interpretado aqui como sua presumida complexidade e elaboração, é desfeito, na opinião do crítico, pela simplicidade do rock.

Como exemplo “emblemático” dessa nova safra de bandas interessantes que estaria surgindo com um novo formato sonoro, ele cita Ronei Jorge e o apresenta como compositor antes de apresentá-lo como cantor e guitarrista, e não o associa diretamente a sua atual banda, os Ladrões de Bicicleta, mas à Saci-Tric, antiga banda de Ronei, para ressaltar sua experiência no campo da música. A banda com a qual toca atualmente surge num plano secundário, como apoio ao compositor que poderá continuar a fazer seu trabalho, “interpretar *suas* canções”, com esta ou outra banda. O adjetivo “cult” que ele associa à Saci-Tric, serve para conferir uma não-ordinariedade ao trabalho do compositor. Uma espécie de trabalho que é voltado para poucos, para um grupo de pessoas que também deve ser “cult”.

Embora nos primeiros parágrafos do seu texto ele dê personalize o grupo na figura do seu compositor (uma reafirmação à própria forma como a banda se intitula), no terceiro parágrafo ele reitera esse posicionamento, mas volta sua atenção para o trabalho da banda que com sua “sonoridade particular” enriquece as composições. Mais uma vez ele aposta na exaltação da não-trivialidade da música de Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta. Ter um som particular, próprio, sem identificação imediata com outro já existente, é sinal de personalidade. Não ter uma outra banda com a qual fazer par no que diz respeito ao modo de tocar suas canções faz deles originais. O rock que não é simples, o som incomum, mais complexo, é considerado mais interessante que o que se faz “normalmente” com guitarra, baixo e bateria. Os instrumentos citados pelo autor são a formação básica de uma banda de rock, mas o modo de se fazer rock que ele privilegia não é o que ele considera habitual, normal. Para ele é importante fugir à norma, abandonar o mesmo, para se fazer algo original.

Citar o jazz como característica do som produzido pelo grupo é uma tentativa de dar uma idéia ao leitor de que tipo de som ele está falando. Através do conhecimento que o leitor deverá ter sobre esse gênero, principalmente da sua sonoridade e de seus modos de tocar, uma vez que é desse aspecto que o crítico está tratando, ele pode criar uma noção, não-pormenorizada, mas cognoscível, da sonoridade e do modo de tocar da banda.

Da mesma maneira ele diz que é impossível classificar a banda num estilo. O não-enquadramento da banda em apenas um gênero é evidenciado através do que ele chama de impossibilidade de uma classificação, justamente pelo fato de os estilos musicais presentes em sua sonoridade se entremeararem de maneira equânime. Desse modo, ele não vê necessidade de optar por um deles, pois para o caso de Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta isso soaria obsoleto. Essa obsolência viria do fato de a banda estar adiante no tempo de todos esses gêneros já citados – MPB, Rock e Jazz. Qualquer classificação em um deles seria antiquada. O que sugere que Evangelista vê no trabalho da banda a possibilidade do nascimento de um

novo gênero musical. Se qualquer definição seria ultrapassada ele reconhece uma atualidade no som do grupo, uma nova sonoridade, algo que ainda não foi feito. Mais uma vez ele coloca o “novo” como adjetivo para avaliar positivamente o álbum e a banda. Assim, o antigo, passa a figurar como uma opção da qual se deve fugir.

Para reafirmar seu ponto de vista quanto à classificação da banda em um determinado gênero o crítico cita o próprio Ronei Jorge no texto. Dessa maneira ele estabelece um diálogo com o autor do disco e das canções criticados apenas para reiterar uma opinião que poderia ser atribuída apenas a ele. Com a “ajuda” do próprio artista ele justifica sua opinião para o público leitor que pudesse querer questioná-lo.

Após tentar descrever o som da banda ele passa aos aspectos mais técnicos do álbum e cita a participação do produtor Luiz Brasil em sua feitura, sem esquecer de citar o seu currículo como produtor de grandes estrelas da música popular brasileira como Caetano Veloso, Cássia Eller e Gal Costa. Sem dúvida, apresentá-lo na companhia de artistas como esses confere ao produtor uma maior credibilidade e ao álbum um caráter de sofisticação e de produto tecnicamente bem feito. Mencionar a cantora Jussara Silveira e classificá-la como “cantora de samba” ajuda a criar uma idéia da mistura de gêneros musicais que o CD oferece, já que já foram citadas influências roqueiras, jazzísticas e “emepebísticas”.

Quando o crítico diz que “o disco traz composições prontas para serem descobertas por interessados em boas canções”, além de elogiar a qualidade delas (em aspectos que não explicita) ele as direciona para um tipo de público que procura novas bandas, novas canções. Não o tipo de público que espera que o novo hit do verão toque incessantemente no rádio, mas um público que se vale de meios alternativos (internet, selos independentes, etc.) para pesquisar e descobrir novas bandas e novas canções.

No âmbito das influências ele continua a mostrar a variedade de sons que compõem a sonoridade de Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta, e além de mencionar os covers de Monsueto e Belchior que acontecem em apresentações ao vivo da banda, usa mais uma vez a voz do artista para tentar deixar claro para o leitor o tipo de música que ele ouvirá se for convencido a ouvir o lançamento da banda e coloca artistas de MPB, de rock e Jazz num mesmo patamar de importância para a configuração do tipo de música que a banda faz.

Correio da Bahia

Ronei Jorge (ex-Saci Tric) se uniu aos Ladrões de Bicicleta em 2003 e, após participar de alguns importantes eventos locais e nacionais (como o Festival

Claro Que É Rock, em SP), chega ao primeiro e homônimo CD independente. Da mesma forma que as letras do seu líder e vocalista, o som do grupo tem personalidade (mesmo quando lembra Picassos Falsos, como em Sete sete e O drama) e, com a maior naturalidade, soa tanto rock quanto um parente da MPB maldita dos anos 70. O produtor Luiz Brasil (Cássia Eller, Caetano) entendeu o espírito da coisa e o CD atinge picos nas faixas Obediência, Coragem (com participação de Jussara Silveira), Circo (gravada antes pela Penélope e pérola da alma feminina de Ronei) e Lugar Qualquer (bem Secos e Molhados). A banda faz show dia 2 no Festival de Verão, no palco Ghetto Square. (BRITO, 2006)

Esta crítica de Hagamenon Brito, publicada na Folha da Bahia, caderno cultural do jornal Correio da Bahia do dia 25 de Janeiro de 2006, apareceu em forma de nota dentro da coluna que o crítico mantém no caderno e a inicia com uma breve retrospectiva da carreira de Ronei Jorge e sua banda. Cita a Saci-Tric como experiência anterior do compositor, o ano em que se juntou aos Ladrões de Bicicleta e suas participações em festivais que ele considera importantes. Participar de festivais “importantes” também confere à banda um grau de importância e reconhecimento para pessoas que “entendem do assunto”, como os jurados do festival Claro Que É Rock, ocorrido entre abril e novembro de 2005 (incluindo as etapas regionais e a final), que selecionaram a banda na etapa de Salvador e a classificaram para a última etapa em São Paulo.

Como coroação dessa trajetória ele ressalta o lançamento independente do CD homônimo. Como já foi dito, não é por acaso que ele cita a independência do álbum. Não estar atrelado a uma gravadora dá ao artista uma liberdade de criação que supostamente não existiria se a situação fosse o contrário. Essa liberdade é um fator considerado importante ideologicamente por alguns públicos específicos que se conectam a alguns gêneros como o rap e muitos subgêneros do rock.

Ainda tentando construir a imagem da banda e da sua música ele faz referência a sua originalidade através do que ele chama de personalidade contida nas letras do compositor – líder e vocalista – Ronei Jorge e, da mesma maneira, da música dos Ladrões de Bicicleta, sem estabelecer nenhum tipo de distinção individual. Para o crítico a personalidade da banda é tanta que até mesmo quando pode ser comparada em determinadas músicas (O Drama e Sete Sete) à outras bandas como Picassos Falsos esse traço se mantém. Mencionar a Picassos Falsos é tanto uma forma de identificar para o leitor a sonoridade do grupo para que ele saiba se pode ou não gostar da banda, quanto para limitar seu alcance a um público que tenha a referência do que venha a ser Picassos Falsos.

No campo das definições genéricas propriamente ditas, da formulação de rótulos específicos ele cita o rock e uma MPB maldita dos anos 70 como componentes da mistura que dá origem a Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta. Assim o crítico solicita ao leitor que busque em suas referências, no seu capital cultural, as características de um e da outra para que o que ele diz tenha algum sentido. É preciso ressaltar que essa forma de soar tanto rock quanto um certo tipo de MPB é colocado pelo crítico em medidas iguais e que resulta natural. Tal naturalidade é uma qualidade positiva que é contraposta a um modo forçado, artificial de se misturar alguns sons. No caso de Ronei essa mistura soa autêntica.

O produtor Luiz Brasil é citado acompanhado de um breve currículo personificado em medalhões da MPB como Cássia Eller, Caetano Veloso. A intenção é credenciar-lhe, atestar sua competência técnica e da mesma maneira credenciar e atestar a qualidade técnica do álbum. O fato de ele ter, nas palavras do crítico, entendido o espírito da coisa, o coloca em consonância artística com a proposta da banda, o que dá a idéia de um trabalho bem feito que resulta em “picos”, pontos altos do álbum, exemplificados através das músicas “Obediência” e “Coragem”.

Citar a participação de Jussara Silveira nessa última também é uma maneira de configurar o som da banda. Caso o leitor saiba quem é a cantora e conheça seu trabalho ou pelo menos a linha que ele segue, pode fazer uma idéia de que maneira ela pode se associar à música de Ronei Jorge e que tipo de contribuição ela pode oferecer. Se refere também como picos do disco às canções “Circo” e “Lugar Qualquer”. A primeira como já tendo sido gravada pela banda Penélope e faz referência ao seu eu-lírico feminino, como forma de mostrar a versatilidade poética do compositor e a segunda como uma música que poderia ser dos Secos e Molhados, mais uma vez tentando dar uma idéia para o leitor do tipo de música que a banda faz.

Embora o crítico cite a independência como uma regra comercial e jurídica do gênero logo no início do texto e faça referência à autenticidade da música da banda como uma regra sócio-ideológica, todo o resto de sua análise fica atrelado às regras e aspectos técnicos. Isso fica evidente quando ele tenta descrever o som da banda a partir da comparação com outras bandas (Picassos Falsos e Secos e Molhados) e quando pretende atestar sua qualidade por meio da competência técnica do produtor Luiz Brasil.

Comparação

Em sua crítica, mesmo num espaço reduzido, Antônio Carlos Miguel privilegia mais os aspectos técnicos que ele acredita que a música de Ronei Jorge abrange. Ao fazer notar sua habilidade como compositor e evocando no público conhecedor a presença de um nome de influência na música popular brasileira, que é Luiz Brasil, a opção por dar maior visibilidade à qualidade técnica do álbum fica evidente. Apenas quando ressalta a independência do CD é que ele o valoriza a partir das regras comerciais. Os outros aspectos, semióticos, comerciais e comportamentais da construção do gênero ele deixa ao cargo do capital cultural de quem lê sua crítica.

Na crítica de Evangelista são também os elementos que compõem a sonoridade da banda a principal forma de valoração que ele cita. Mesmo sugerindo que esses rótulos são obsoletos para o caso de uma classificação, ele os usa como forma de ilustrar para o leitor, que deve conhecer as regras dos gêneros mencionados, que tipo de banda é Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta. Os aspectos das regras comerciais e jurídicas, o tipo de relação que a banda tem com gravadoras e distribuidoras também são citados, uma vez que se trata de uma banda que precisa ser descoberta e não apenas lançada no mercado pelas estratégias tradicionais de marketing de grandes gravadoras. Dessa maneira o próprio público também é definido do ponto de vista sócio-ideológico, sendo ele o tipo de consumidor que não se limita a escutar apenas o que faz parte do *mainstream*.

Embora o crítico cite um aspecto comercial do CD, como a sua independência, logo no início do texto e faça referência à autenticidade da música da banda como uma regra sócio-ideológica, todo o resto de sua análise fica atrelado às regras e aspectos técnicos. Isso fica evidente quando ele tenta descrever o som da banda a partir da comparação com outras bandas (Picassos Falsos e Secos e Molhados) e quando pretende atestar sua qualidade por meio da competência técnica do produtor Luiz Brasil.

É curioso notar que todas as críticas fizeram menção ao produtor do disco. Em todas elas, por se tratar do lançamento do primeiro CD da banda, surgiu a necessidade de legitimação através de algum elemento conhecido pelo leitor, nesse caso, a presença de Luiz Brasil foi uma opção da qual todos os críticos lançaram mão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise das oito críticas referentes aos CDs “4” (Los Hermanos), “Prairie Wind” (Neil Young) e “Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta” (Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta) empreendida na seção anterior podemos chegar a algumas conclusões a cerca dos parâmetros valorativos mais utilizados em críticas musicais de jornais impressos.

A primeira delas é que os críticos privilegiam a avaliação dos aspectos técnicos dos produtos, suas regras formais. Os instrumentos usados nas músicas, a forma como eles são tocados, a habilidade exigida dos músicos e os elementos melódicos, e que ajudam a caracterizar os diferentes gêneros musicais, costumam ser os principais critérios de avaliação técnica. É importante notar que nas críticas a “Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta”, por se tratar de um álbum de estréia, houve uma maior necessidade de fazer referências externas à banda, enquanto que nos casos de “4” e “Prairie Wind” não houve essa necessidade. O próprio Neil Young é citado como referência para outras bandas e gêneros.

Com o mesmo peso dos parâmetros técnicos, constatamos o uso também de parâmetros semióticos no trabalho de valoração musical. As funções comunicativas foram bastante privilegiadas nas críticas aqui analisadas. O que as músicas querem dizer, como elas dizem e a as emoções que elas comunicam e a maneira como esses aspectos se articulam em relação ao gênero em que os críticos os classificam, foram uma forma de avaliação muito utilizada.

As regras comerciais e jurídicas que dizem respeito aos meios produtivos, estratégias de distribuição, de divulgação e a relação com gravadoras foram citadas apenas nas críticas à “Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta”. A sua independência foi assinalada nas críticas de O Globo e Correio da Bahia. Na Folha de São Paulo foi colocado como alternativo. As duas formas de classificação ressaltam o caráter *underground* da banda. As estratégias comerciais e a relação com as gravadoras não foram foco de análise e valoração para “4” e “Prairie Wind”, álbuns lançados por gravadoras multinacionais, como a Sony/BMG e Warner Music, respectivamente.

Regras comportamentais e sócio-ideológicas ficaram em último plano em todas as análises. Aspectos comportamentais são tangenciados em algumas delas (nas críticas de O Globo e Folha de São Paulo sugeriu-se que o CD “4” precisasse de muitas audições para que o ouvinte percebesse sua beleza, recomendando um comportamento específico para se reagir adequadamente ao disco) e ignorados por outros. O mesmo ocorre com os aspectos sócio-ideológicos, que aparecem apenas implicitamente quando o crítico pede ao leitor que acesse

seu referencial cultural para que ele mesmo reconheça as regras que se aplicam aos gêneros citados.

Reconhecemos que o fazer jornalístico é sempre limitado pela falta de espaço para explorar todos os lados de uma questão, mas decidimos não levar em consideração em nossas análises as implicações que esse tipo de obstáculo têm na crítica musical e cultural como um todo. Também achamos por bem não levar em conta questões como o posicionamento dos textos do ponto de vista da paginação ou do destaque dado ao lançamento. Demos prioridade a análise dos textos em si. Embora saibamos que os aspectos ora citados têm importância preferimos deixá-los para um trabalho a ser desenvolvido posteriormente.

Da mesma maneira optamos por não levar em consideração as relações que se estabelecem entre a indústria musical e a crítica, expressas por coações promocionais presentes em *press releases* que tentam guiar o olhar do crítico apenas para os aspectos favoráveis da obra. Reconhecemos também a restrição desse trabalho no que diz respeito ao seu *corpus* de análise, por contemplar apenas críticas publicadas em jornais impressos. Para uma pesquisa mais profunda em relação à crítica musical seria necessário também a verificação de textos publicados em revistas e em sites especializados, estabelecendo assim, as individualidades de cada um desses suportes midiáticos e seus reflexos nas críticas neles publicadas. Um outro trabalho que contemple tais perspectivas poderá ser desenvolvido numa outra ocasião.

Dessa modo, em conformidade com os nossos objetivos traçados para a presente monografia, é possível constatar que há uma forte limitação por parte dos críticos em dar atenção privilegiada a apenas dois aspectos que compõem os gêneros e os produtos que neles se inserem. Afinal, um produto midiático é composto não apenas pelas suas regras de produção técnicas e semióticas. Estratégias de distribuição e divulgação, a maneira como os produtos configuram uma visão do mundo, o tipo de comportamento que eles pedem ao artista em sua performance e a postura do público para reagir a ela, também são fatores fundamentais para o seu reconhecimento dentro de determinado gênero que balizará a sua avaliação. Esperamos com isso apontar um caminho para o desenvolvimento de uma crítica musical e cultural que privilegie outras dimensões da produção midiática, para assim estabelecer formas de melhorar tanto o campo da produção quanto o do consumo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. O fetichismo na música e a regressão da audição. In. **Adorno: Coleção Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). **Theodor W. Adorno**. Tradução de Flávio R. Kothe *et al.* São Paulo: Ática, 1986. p. 92-99.

_____. & HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

ARAÚJO, Bernardo. **Personalíssima MPB dos Barbudos**. O Globo, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 28 jul. 2005 p. 2

_____. **Todo Coração de Um Velho Caipira**. O Globo, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 15 nov. 2005 p. 2

BRITO, Hagamenon. **Melancolia romântica é charme**. Correio da Bahia, Folha da Bahia, Salvador, 30 jul. 2005. p. 1.

_____. **Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta: Boa Estréia da Banda Baiana**. Correio da Bahia, Folha da Bahia, Salvador, 25 jan. 2006 p. 4

CARDOSO FILHO, J.L.C.. **Música popular massiva na perspectiva mediática: estratégias de agenciamento e configuração empregadas no heavy metal**. 2006. 130 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia.

COELHO, Marcelo. In. MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Itau Cultural, 2000.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Trad. Perola de Carvalho. 5.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

_____. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

EVANGELISTA, Ronaldo. **Grupo faz rock e tira o mistério da MPB**. Folha de São Paulo, Folha Ilustrada, São Paulo, 30 dez. 2005 p. 5.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático**. In: XIV COMPÓS. Rio de Janeiro: UFF. Anais COMPÓS. 2005

MIGUEL, Antônio Carlos. **Rock baiano**. O Globo, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 10 jan. 2006 p.2.

NEY, Thiago. **Folk Rock: Neil Young Retorna Dócil e Simplório**. Folha de São Paulo, Folha Ilustrada, São Paulo, 18 nov. 2005. p. 4

PARRET, Herman. **A estética da comunicação:** além da pragmática. Trad. Roberta Pires de Oliveira.. Campinas: Editora UNICAMP, 1997.

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

SANTOS, R. C. L. Canção popular e experiência estética: debatendo uma tradição interpretativa da música popular brasileira. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.) et al. **Temas em comunicação e cultura contemporâneas 3.** Salvador: Facom, 2001.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte:** o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade.** Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VERÓN, Eliseo. **La semiosis social:** fragmentos de una teoria de la discursividad. Barcelona: Gedisa, 1996.

VIANNA, Luiz Fernando. **Álbum conquista pelos silêncios e pelas letras de vidro.** Folha de São Paulo, Folha Ilustrada, São Paulo, 29 jul. 2005 p. 4.