

Departamento de Sociologia

**A Objetividade e a Subjetividade da Crítica Musical
na Era da Música Alternativa**

Maria João de Andrade Isidro

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em
Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação

Orientador:

Doutor João Miguel Trancoso Vaz Teixeira Lopes, Professor Catedrático,

Faculdade de Letras | Universidade do Porto

Setembro, 2012

ISCTE | Universidade de Lisboa

Departamento de Sociologia

A Objetividade e a Subjetividade da Crítica Musical
na Era da Música Alternativa

Maria João de Andrade Isidro

Dissertação Submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em
Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação

Orientador:

Doutor João Miguel Trancoso Vaz Teixeira Lopes, Professor Catedrático

Faculdade de Letras | Universidade do Porto

Setembro, 2012

Agradecimentos

Quero agradecer a todas as pessoas que alguma vez sentiram o ímpeto de fazer, escrever, compor, divulgar, escrever, fotografar e narrar concertos, às pessoas que desenvolveram a música, às pessoas que mudaram a música, inovaram, improvisaram e fizeram a diferença, para que um dia esta chegasse até mim.

Quero agradecer ao meu pai, pelas mesadas e as moedas diárias para os *Bolicaos* que se converteram em cd's. Por tantas vezes me pedir para por a música num volume mais baixo, que conferiu vontade de a ouvir ainda mais alta, pela (in) tolerância que tantas vez me estimulou a fazer com que a ouvisse e a percebesse melhor.

Quero agradecer às pessoas que pensaram no suplemento cultural do público “Sons”, que fizeram com que comprasse cd's, pelas eloquentes críticas e artigos sobre música, a quem pensou a já extinta rádio pirata *Vox* que ouvia religiosamente.

Quero agradecer à rádio radar que se tornou numa das maiores referências portuguesas, assim como o atual suplemento ípsilon.

Quero agradecer fundamentalmente a todos os melómanos que enriqueceram as minhas audições. Aos meus amigos, nomeadamente à Inês pelos, deliciosos e humilhantes, momentos de *Cantarolice*, à Margarida Moser pelos concertos incontáveis que assisti para a ouvir tocar e à Margarida Paulino que não gosta de nada do que lhe mostro. À Raquel Monteiro e à Raquel Belchior - mestrandas e amigas que me acompanharam na insustentável leveza das incertezas de pretender escrever uma dissertação que correspondesse a expectativas.

Quero agradecer ao Miguel, ao Paulo, ao Pedro (Leitão), que retorquem sempre a divulgarem e a falarem-me, sempre, de música que eu ainda não ouvi, e que me questionam, acerca do momento em que em que poderão ler este trabalho.

Quero agradecer a todos eles porque suportaram o facto de a música me acompanhar praticamente todos os momentos da minha existência.

Quero agradecer ao meu orientador, pelas aulas inspiradoras, pelo acompanhamento, sábias palavras, abertura e disponibilidade, apoio e paciência na, elaboração desta dissertação.

Quero agradecer às pessoas com quem eu trabalho, por compreenderem a diminuição da minha disponibilidade para que eu pudesse atender a aulas, a sessões de estudo e trabalhos de grupo.

Quero agradecer a todos os professores, pelo enriquecimento que proporcionaram ao oferecerem-me as ferramentas culturais e académicas para que abordasse este tema de forma mais preparada.

Quero agradecer também a todos os críticos que responderam de forma tão disponível ao meu apelo e colaboraram para que esta dissertação pudesse ser terminada e são estes o Luís Maio, o Ricardo Rainho, o Pedro Dias da Silva, o Pedro Lima, a Ana Patrícia Silva e o Theo Thornton.

E por último, o mais terno agradecimento à minha musa inspiradora, a pessoa com a mais agradável seleção de audição musical que eu conheço, que fez com que a minha voz se fizesse ouvir no cerne de citações e de bibliografias, fonte de tanto alento, o meu adorado Tiago.

Obrigada

Índice

Agradecimentos	v
Resumo	ix
Abstract.....	x
Introdução.....	1
CAPÍTULO I - A ARTE DE ENTENDER A ARTE.....	3
I.1 A arte de compreender	3
I.2. A Arte e o Dinheiro.....	5
I.3.O Espaço dos Pontos de Vista.....	6
I.4. A Formação do Crítico Musical.....	7
I.4. O papel de crítico	8
I.5. O crítico e o discurso.....	9
I.6. A Estética	11
I.7. O Bom e o Mau Gosto	12
I.8. O Jornalismo musical.....	13
I.9. O Trabalho do Crítico como Trabalho de Autor.....	14
CAPÍTULO II - A ALTERNATIVA VIGENTE.....	17
II.1. A Música Alternativa como Capital Simbólico.....	17
II.2. Multiculturalismo.....	18
CAPÍTULO III – UMA VERDADE INDIVIDUAL.....	23
III.1 A Compreensão do Incompreensível.....	23
III.2 O Mundano e a Arte	24
III.3. As entrevistas e a sua Análise	24
CAPÍTULO IV – EM JEITO DE CONCLUSÃO.....	29
Bibliografia.....	33

Anexo A.....	I
Anexo B.....	III
Anexo C.....	VII
Anexo D.....	XI
Anexo E.....	XV
Anexo F.....	XIX
Anexo G.....	XXV
Anexo H.....	XXIX
CV.....	XXXIV

Resumo

O propósito desta dissertação é destacar a linha tênue que separa a subjetividade e a objetividade na crítica e perceber os pontos de vista daqueles que se dedicam a produzir crítica musical, contextualizando-os no movimento da música alternativa, baluarte de diversidade, individualidade, influências múltiplas e globalização.

Perceber como os especialistas percebem arte, nomeadamente a música, como essa impressão se traduz em palavra escrita e como é expedida para quem lê, como comunicam a sua opinião e quais as preocupações ao fazê-lo.

Aprofundar o entendimento da arte de perceber a arte, e o processo deste entendimento, como se processa no que toca a esta banda ou aquela.

Depois do escrutínio do processo da escrita, objetiva ou subjetiva, debruçada sobre criações alheias, depois do empreendimento de tentativa de ripostar às mesmas, colocamos questões aos críticos sobre o seu trabalho.

Depois de reunidas e comparadas as respostas, tornam-se óbvias as divergências, no que significa, para cada crítico, ser a sua função assim como a forma de como a exerce.

Palavras-chave: música, crítica, arte, alternativa, opinião, jornalismo, cultura, individualidade

Abstract

The intention of this paper is to underline the line between subjective and objective critics and to perceive the point of view of those who write music critics and where they stand in know-a-days alternative musical movements, which symbolizes diversity, individuality, multiple influences and globalization.

How specialists of understanding art, namely, music, how the acquaintance is pass down to writings and how the communication is made to those who read, how they forestall their opinion and what are the concerns.

The art of perceiving art, and the process of understanding and impart where a critic stands regarding these band or the other.

After questioning the process of writing, objective or subjectively, about other people's creations, and later than trying to answering, it was about time to ask the critics them self's a several questions about the way that they do their job.

After gathering all the answers, and comparing them, it's clear that the opinions are exceedingly diverse, what it means to be a critic for one person is another thing the other.

Key words: music, critics, art, alternative, opinion, journalism, culture, individuality

Introdução

A presente dissertação tem a (des) pretensão de sublinhar a relevância dos movimentos musicais, de demonstrar como algumas pessoas se dedicaram profundamente à arte de compreender a melodia, encontrarem dentro de si uma opinião sobre a mesma e exporem-na ao mundo de forma mais ou menos categórica, mais ou menos arrogante, mais ou menos objetiva caminhando sempre numa espécie de arame, num equilíbrio assente na convicção, na formação, na vontade, nas muitas horas de audição.

Esta dissertação passeia-se na temática da arte da compreensão, a sua relação com unidades monetárias, questiona-se acerca dos pontos de vista e da necessidade de existência de ferramentas académicas para estes serem válidos. Explana acerca do discurso e a abordagem do crítico enquanto se direciona ao âmago da estética numa tentativa de desconstrução e de discussão de gostos, uma discussão antiga. Visita os meios de divulgação e o jornalismo musical, espreita o trabalho de autor de crítica de arte porque é também disso que se está a tratar.

Questões foram colocadas aos críticos, analisado e comparado o seu conteúdo de forma a melhor ser compreendido o ofício do mesmo e que as questões colocadas obtivessem algumas respostas.

Tendo como ponto de partida uma realidade microscópica, inerente ao papel do indivíduo que ousa dizer o que pensa sobre algo tão insondável como a arte, parte-se para uma realidade macroscópica, contextualizando o papel do crítico na cena musical denominada de alternativa, explicada através da multiculturalidade ocidental e da globalização da era pós-moderna.

CAPÍTULO I - A ARTE DE ENTENDER A ARTE

I.1 A arte de compreender

(...) Não obstante o rigor lógico e moral que a música parece exhibir, ela pertence ao mundo de espíritos por cuja autenticidade absoluta em matéria de razão e de dignidades humanas não me atrevera propriamente a pôr as mãos no fogo. Que apesar de tudo, eu me dediquei a ela com todo o meu coração, é uma daquelas contradições inseparáveis da natureza humana, causem elas alegria ou tristeza. (Ross, 2007:9 *Apud* Mann, Thomas *Doutor Fausto*)

Esta ilustração da relação emocional com a música, intrínseca à natureza humana, é uma espécie de prólogo e epílogo desta dissertação, o facto de o ser humano perseguir a compreensão do mundo sensível das emoções, da arte, a dificuldade em traduzi-las nas palavras escritas como refere Gadamer (Bourdieu, 1996)

O facto de a obra de arte representar um desafio à nossa compreensão porque escapa indefinidamente a qualquer explicação e porque opõe uma resistência insuperável a quem queira traduzi-la. (Bourdieu, 1996: 14)

Esta questão colocada por Bourdieu é, precisamente, um dos pontos fulcrais na medida em que a arte coloca questões, questões que apelam à compreensão do fruidor, compreensão esta que se transforma em arte, a arte de compreender a arte.

Bourdieu é amplamente citado nesta dissertação, pois ele debruçou-se de forma perentória sobre a questão de compreender e traduzir a arte com a razão

Os pensadores da arte, críticos e filósofos sempre colocaram ênfase em professar que a experiência da obra de arte é inexplicável, que escapa ao racional, e fazê-lo seria reduzir essa mesma experiência, abreviar a transcendência a uma mera impressão (Bourdieu, 1996:14).

Compreender ou não, transformar uma comoção advinda da fruição e metamorfoseá-la em texto, catalogá-la, compará-la, classificá-la, adjetivá-la e traduzi-la em intenções sempre foi e sempre será uma questão polémica.

Porquê tanta celeuma contra os que tentam fazer avançar o conhecimento da obra de arte e da experiência de arte e da experiência estética? Será legítimo recorrer à autoridade da experiência do inefável para se fazer do amor como abandono maravilhado à obra apreendida na sua singularidade inexprimível a única forma de conhecimento conveniente à obra de arte? E para se ver na análise científica da arte, e do amor da arte, a forma por excelência da arrogância cientista que, a coberto de explicação, não hesita em ameaçar o “criador” (Bourdieu, 1996: 15)

Compreender ou sentir? Como apreender? Escrutinar ou simplesmente admirar uma obra de arte? Não terá como intenção o escrutínio a destruição do elemento emocional na obra de arte? A desmistificação é redutível por si só pois terá que seguir apenas uma linha de raciocínio em oposição a obra que é tão abstrata e livre para ser interpretada individualmente de infinitas formas, tantas quantos os seus fruidores, mas não no sentido da codificação do caos.

Bourdieu resume, em poucas linhas, todo um paradoxo de uma crítica musical, pois se é subjetiva, qual a sua credibilidade? Agradará aos outros? Em que fundações assenta uma crítica musical? “O amor à arte, como o amor, mesmo e sobretudo o mais louco, sente-se fundado no seu objeto. E é para se convencer de que tem razão em amar que recorre com tanta frequência ao comentário, essa espécie de recurso apologético que o crente dirige a si próprio e que, além de ter pelo menos como efeito redobrar a sua própria crença, pode ainda despertar e convocar nos outros para a mesma crença.” (Bourdieu, 1996:16)

Como expressar a emoção que resulta da fruição de uma obra de arte? Através da arte do “Bota acima” e do “Bota abaixo”? (Cardoso, 2003:18).

Confundir-se-á emoção com o bom e o mau gosto de que fala Adorno? Como explicar a qualidade de uma obra de arte? Quais os parâmetros de avaliação?

É uma espécie de contrassenso explicar a arte através de uma lógica, como refere Bourdieu “Procurar lógica do campo artístico mundo paradoxais que são capazes de impor os “interesses” mais desinteressados”. (Bourdieu, 1996:18)

“O campo intelectual, desde a sua fase de constituição, período heroico em que os objetivos de autonomia que se converterão em mecanismos de objetivos, imanentes à lógica do campo, residem ainda, em grande medida, nas disposições e ações dos agentes. (Bourdieu, 1996)

Os mecanismos sociais que autorizam e favorecem a autonomia são uma espécie de bailado bem regado onde os indivíduos e os grupos desenham bem as suas figuras, opondo-se estas sempre umas às outras, ora enfrentando-se ora movendo-se segundo um mesmo passo, depois virando as costas, em separações amiúdes fulgurantes, e assim sucessivamente até hoje. (Bourdieu, 1996: 139)

Bourdieu refere que, à medida que o campo ganha autonomia e impõe a sua lógica própria, os géneros distinguem-se também e cada vez mais nitidamente, em função do crédito simbólico que detêm e conferem e que tende a variar na razão inversa do lucro económico: o crédito ligado a uma prática cultural tende, com efeito, a decrescer com o volume e sobretudo a dispersão social do público (isto porque o valor do crédito de reconhecimento que o consumo garante decresce quando decresce a competência específica que se reconhece ao consumidor e tende mesmo a mudar de sinal quando esta desce abaixo de uma certo limiar).

Este modelo dá conta das oposições maiores entre os géneros, mas também de diferenças mais subtis que se observam no interior de um mesmo género, e das formas diversas de que se reveste a consagração concedida aos géneros ou aos autores. É com efeito a qualidade social do público (medida principalmente pelo seu volume) e o ganho simbólico por ele garantido que determina a hierarquia específica que é estabelecida entre obras e autores no interior de cada género. (Bourdieu, 1996: 141-142).

Este facto levanta uma outra questão que é o da “relação da arte com o dinheiro, a produção pura, destinada a um mercado limitado e a grande produção orientada para a satisfação das expectativas do grande público.” (Bourdieu, 1996: 147)

I.2. A Arte e o Dinheiro

A relação entre a produção artística e o consumo final da arte é intrinsecamente complexa, na medida em que os fins divergem.

Entre a produção pura destinada a um mercado limitado aos produtores e a grande produção orientada para a fruição do grande público, reproduz-se a rutura com os fatores económicos que estão no princípio do campo de produção restrita, esta oposição é recortada por oposição secundária que se estabelece no interior do próprio subcampo de produção pura, entre a vanguarda e a vanguarda consagrada. (Bourdieu, 1996: 147)

A luta constante entre os detentores de capital e aqueles que dele são ainda desprovidos constitui o motor de uma transformação da oferta de produtos simbólicos.

O aumento da população escolarizada que se encontra deu origem ao aumento do número de produtores que podem viver da escrita ou extrair a sua subsistência das pequenas carreiras profissionais que as atividades culturais proporcionam – casas editoras, jornais, etc. Assim como, a expansão do mercado dos leitores potenciais que assim passa a oferecer aos pretendentes sucessivos e aos seus produtos. Estes dois processos estão ligados entre si, na medida em que é o aumento do mercado dos leitores permitiu o desenvolvimento da imprensa, produzindo a multiplicação dos pequenos empregos disponíveis (Bourdieu, 1996: 154).

Restaria examinar como processo criador que poderá surgir do encontro entre as disposições particulares que um produtor importa para o campo e o espaço dos possíveis inscritos no campo.

Como refere Zola em o Naturalismo no Teatro “ Uma obra não é outra coisa senão uma batalha travada contra as convenções” (Bourdieu, 1996:198). Pois “só uma a conjunção de uma conjetura excepcionalmente favorável e de uma indiferença inflexível às injunções tácitas do campo. Todas as manifestações de ódio ou de desprezo podiam tornar possível semelhante desafio a algumas das normas mais fundamentais da crítica e acima de tudo o seu triunfo duradouro.”

I.3.O Espaço dos Pontos de Vista

Não podemos sair do círculo das relativizações que mutuamente se relativizam.

A da crítica tem como fim levar à consciência daquele que a escreve e dos seus leitores os princípios de visão e de divisão que estão no princípio dos problemas a que eles se põem e das soluções a que se atribuem. Leva desde o início à descoberta de que as tomadas de posição (...) estruturam o pensamento, mas também o aprisionam numa série de falsos dilemas. (Bourdieu, 1996: 225)

Qual é o fim da estrada das opiniões, dos pontos de vista, que certezas nos trazem?

As impressões com que ficamos são uma bênção ou uma maldição a um juízo de valor? Marcel Proust responde-nos da seguinte forma: “Foi com as minhas mais queridas impressões estéticas que eu quis lutar aqui, tentando impelir até aos seus últimos e mais cruéis limites e sinceridade intelectual” (Bourdieu,1996).

E quando as impressões em causa são publicadas para quem as quiser ler? E porque devem ser lidas? “Outrora, os sofistas falavam a um pequeno grupo de homens, hoje a imprensa periódica permite-lhes que transviem uma nação inteira” Honoré de Balzac (Bourdieu, 1996: 378)

Entre a credibilidade de quem publica o seu texto numa qualquer publicação e o seu percurso até à mesma existe ainda uma questão pertinente...

I.4. A Formação do Crítico Musical

“A crítica musical é um meio carregado de códigos e os profissionais desta área são uma espécie rara de autodidatas. O curso de jornalismo e crítica musical pretende contrariar esse contexto formando críticos especializados em Música.

O plano de estudos desenvolve as ferramentas essenciais – História da Música nos séculos XX e XXI, técnicas de abordagem aos objetos da crítica, técnicas de escrita criativa – para um percurso na área de crítica musical”.

Este texto publicita um curso de Jornalismo e Crítica musical na ETIC (Escola Técnica de Imagem e Comunicação), o mesmo curso existe na RESTART, outra escola técnica, mas também na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e na FCHS da Universidade Nova de Lisboa.

Qual o objetivo desta formação de musicólogos? Aprender a apreciar uma obra? Aprender conceitos técnicos?

O jornalismo musical não é o mais respeitado por ser considerado subjetivo. Mas, a verdade é que a dimensão subjetiva também faz parte do jornalismo, pois este não vive só de notícias, jornalismo é também saber contar uma história.

Daniel Piza, no seu livro “jornalismo cultural” diz-nos que não basta emitir opiniões, mas sim estar constantemente em busca da informação e do exercício do aprimoramento.

Contudo, o que se vê nas publicações diárias, nos suplementos de cultura limita-se, na grande maioria dos casos, ao lançamento de álbuns, divulgação de espetáculos, a reportagens acerca de bandas já consagradas pelos Media, factos da vida privada e os óbitos. Ser jornalista é servir de veículo das questões do quotidiano até ao leitor, telespectador, ouvinte, é fazer emergir da obscuridade uma realidade.

Por outro lado:

Como as borboletas, a música *pop* tem uma vida de 3 dias. Assim os lepidopterologistas Pop só têm de escolher se escolher entre duas práticas POP só têm de escolher entre duas práticas. Uns para preservar e analisar a borboleta, montam-na num expositor. Outros deslumbrados com as cores e com o voo, limitam-se a segui-la com o olhar. Aqueles porém têm de matá-la primeiro. Os outros apenas têm de deixá-la morrer depois. Mas, não valerá mais vivo durante três dias do que morto toda a vida?" (Cardoso, 2003: 9)

I.4. O papel de crítico

Na verdade os críticos estão sempre a exercer um papel cultural em simultâneo ao papel comercial.

No plano económico, os críticos são sempre, inevitavelmente cúmplices das estratégias comerciais de promoção de músicos a quem dedicam as suas atenções independentemente dos comentários que possam produzir. Neste campo, todo o moralismo é uma espécie de hipocrisia e ignorância, pois tudo o que os críticos podem fazer é ter uma plena consciência da perspectiva estratégica do grau de eficácia do seu discurso para se poderem assegurar de que os efeitos sociais da sua intervenção correspondem de facto às suas opções culturais de “base”. (Melo, 1994: 84)

Relativamente ao poder, outrora absoluto, (Melo, 2001) diz-nos que o crítico ganhou liberdade em detrimento do poder. É cada vez maior a diversidade de tipo de agentes e discursos que contribuem para a formação dos consensos em matéria artística.

A diversificação ilimitada dos tipos de discurso sobre a arte – desde o texto publicitário, passando pelo fragmento poético ou pelo *pachwork* de citações heterogéneas - possíveis e aceitáveis como legítimas pelo conjunto da sociedade correspondente a uma situação em que não existe qualquer paradigma unificador que fixe uma forma clara e

universalmente aceite de quais os limites, as regras ou os sistemas de contradições internas que balizam a reflexão e as discussões sobre as discussões artísticas.

Pode dizer-se que também no plano do discurso crítico “tudo é possível”, resultando, assim, num aumento da importância do que chamamos a dimensão autoral da atividade do crítico. Em alguns casos, poder-se-á dizer que a produção da crítica é a própria arte do crítico, sendo este também um artista. (Melo, 2001)

I.5. O crítico e o discurso

É aqui que surgem as capacidades efetivas que fazem a especificidade cultural do papel do crítico e o distinguem de um simples propagandista ou agente de relações públicas: a cumplicidade vivencial e intelectual com uma comunidade artística e a cumplicidade analítica e de sensibilidade entre uma prática de escrita e o conhecimento de um conjunto de obras. (Melo, 2001)

Uma das atividades distintas do crítico é a sua ligação direta e contínua à atualidade artística, de que ele é uma espécie de comendador permanente, refletindo sobre ele mas também deixando que se reflitam nas inflexões do seu próprio discurso, o tom e a atmosfera dessa mesma e das mudanças conjunturais. (Melo, 2001)

A situação de cumplicidade, voluntária ou involuntária, não impede que os críticos incorporem ou manifestem na sua prática de escrita as marcas da sua própria posição individual e da sua subjetividade. É nesta medida que eles além da referida consciência estratégica e comunhão vivencial, se exprimem também como autores sujeitos de uma escrita assinada que se propõe como confronto como uma obra de outro autor. (Melo, 2001)

A dimensão pessoal e autoral da atividade de um crítico torna-se mais notória e incontornável quando se generaliza o descrédito das pretensões à cientificidade da crítica da arte.

Como referia Oscar Wilde em *O Crítico como Artista*, é forçoso reconhecer o carácter necessário pessoal, subjetivo e assinado do trabalho do crítico, assim como a dimensão autoral da sua escrita. (Bourdieu, 1996)

O que fazem então os críticos? Os críticos são comendadores da arte, sendo este o papel mais ativo escolhido pelos agentes. Numa situação intermédia entre o grupo de jornalistas que se limitam a dar informações mais ou menos desenvolvidas ou esclarecidas e o dos investigadores que conduzem as reflexões de ambição icónica. (Melo, 2001)

Mais exatamente, o crítico surge entre o jornalista cultural e o ensaísta, sendo estas fronteiras tanto mais fluidas quanto os tipos de escrita que um mesmo indivíduo frequenta.

Os discursos, esses, combinam quatro tipos de elementos: as informações, enquadramentos, juízos de valor e reflexões. (Melo, 2001)

As informações poderão dizer respeito diretamente ao assunto em análise ou outras matérias, históricas ou teóricas, relevantes para a sua abordagem. Mas se apenas providenciasse informação, em nada se distinguiria do jornalista.

Quanto ao enquadramento, este relaciona-se com o facto de o discurso se deixar contaminar pelas características do objeto que analisa refletindo-o quando não chega a ser parte integrante, embora sejam incompatíveis com critérios de objetividade e distanciamento que devem reger o jornalismo e a sua investigação.

Os juízos de valor são componente decisiva, *La Raison d'Être* do discurso do crítico do bom ou mau gosto. Acima de tudo, é o que o crítico se acha no direito e no dever de afirmar, é o que antes de mais o público espera, espera-se que depois de uma leitura de uma crítica se percebesse se o crítico gostou ou não, mas esta modalidade de afirmação de opinião tende a perder significado. O juízo de valor categórico só funciona e só é justificado se houver uma afinidade de base ou uma empatia automática entre o crítico e o público pois o recetor tem de reconhecer a legitimidade e autoridade do enunciador.

Em tempos existiram uns poucos críticos com um efetivo peso na opinião pública ou cujos critérios de julgamento eram suficientemente claros e consensuais para tornar transparentes os resultados da sua aplicação, mas atualmente não existem critérios estabelecidos nem universais de julgamento e existe um enorme esboroamento dos agentes e meios de comunicação que veiculam discursos críticos. Os juízos de valor ainda integram a crítica, mas de forma mais implícita, já não existe a necessidade de multiplicar adjetivos para manifestar o que se pensa de um trabalho, pois o facto de esta ser considerada objeto de análise são indicadores suficientes de um juízo de valor implícito, assim os elementos de reflexão que revelam a componente mais substancial dos discursos críticos.

As reflexões são ideias, intuições, sugestões, hipóteses, teses, sistemas teóricos, divagações, especulações, anotações, observações, figuras literárias ou fórmulas de escrita que nos dão pistas de abordagem ou de leitura de um determinado objeto artístico.

A natureza dos elementos de reflexão que cada crítico privilegia vai caracterizar a dimensão autoral do seu discurso e determinar o seu perfil enquanto crítico, e é este alargamento de legitimidade ou liberdade de reflexão sobre a arte contemporânea que dará conteúdo à sua diversificação dos discursos críticos através da proliferação dos estilos, origens profissionais e formações teóricas dos agentes que os produzem. (Melo, 2001)

I.6. A Estética

Não dever-se-á, no entanto, ignorar que os juízos tecidos acerca da música e sobre toda a atividade musical estão assentes em pressupostos estéticos, dever-se-á ganhar distância e consciência dos mesmos para obter uma distância crítica.

A estética é suspeita pois encontra-se exposta à suspeição de ser apenas especulação estranha ao assunto, de efetuar juízos exógenos sobre a música dogmaticamente a partir de vagos critérios de gosto ao invés de se optar pela análise das características internas das obras, que em cada qual é diversa.

Em rigor não existe uma estética para as várias épocas, as tentativas para a definir, quer como teria da perceção, quer como filosofia da arte ou como ciência do belo. Só se lhe faz justiça quando se reconhece admite que não é tanto uma disciplina, mas um complexo vago e amplo de pontos de vista. (Dahlaus, 2003: 9)

A beleza de algo equilibra-nos, (Dahlaus, 2003: 13) o prazer estético deriva da contemplação absorta e esquecida de si das ideias que cintilam dos fenómenos, como reflete Scopenhauer.

A metafísica do belo, cuja história se estende de Platão a Plotino e da Idade Média ao Renascimento e à estética do princípio do século XIX, não era uma filosofia da arte. Se a estética e a metafísica do belo se equiparam então é concebível uma estética na qual não se fale da existência da arte mas sim na crítica do gosto, como defende Kant no final do século.

Da metafísica do belo resulta a concepção de que a contemplação, a imersão absorva esquecida de si numa coisa. O objeto estético é isolado separado do meio e contemplado com exclusividade. Como filosofia, a metafísica do belo incorre no risco de existir para além da arte e por isso ser estranha à arte.

Numa percepção perfeita são levadas em conta várias possibilidades, o múltiplo congrega-se numa unidade e ajusta, num todo, a multiplicidade das representações, (Dahlaus, 2003).

Kant designa o gosto como *sensus communis*, sentido comum, o indivíduo ao revelar gosto eleva-se acima da estreiteza das suas inclinações contingentes, o particular e o universal, o provado e o público entrelaçam-se sem que o gosto perca o carácter de sentimento acerca do qual não se pode discutir?

Na realidade em que nos encontramos os juízos de valor não coincidem muitas vezes e não existem normas absolutamente nenhuma segundo as quais demonstrar-se-ia a exatidão ou falsidade como seria o caso de um teorema matemático. Contudo, os juízos inerentes ao belo têm a pretensão da validade universal.

I.7. O Bom e o Mau Gosto

No artigo intitulado “o fetichismo na música e a regressão da audição”, de Adorno, a problemática inerente à “decadência do gosto musical”, é tratada com preocupação, uma preocupação inerente à audição musical que em nada se relaciona com a de outrora, já não se trata de virtuosismos ou contextualizações históricas, trata-se de estilos ou géneros musicais, trata-se também dos efeitos sensoriais que a música provoca.

Será então legítimo colocar a questão do bom gosto? Para Theodor Adorno, o sentimento de gostar ou não gostar já não corresponde à realidade. O que ocorre é de facto, um processo de valorização, não da música em si, mas do facto de esta ser ouvida e reconhecida por todos, existe assim, um reconhecimento de determinada música ou estilo musical.

Adorno afirma que existe uma infantilidade na audição e a consequência desse facto é a regressão do saber ouvir.

Existem várias definições de cultura observadas sobre várias óticas. Do ponto de vista antropológico, a cultura apoia a existência de diferentes culturas como o mesmo valor. Do ponto de vista Humanista, defende-se que a cultura está ligada a produtos culturais estes, por sua vez, estão ligados ao espírito (música e dança, por exemplo). (Adorno, 2002)

“O cultivo das artes levaria o ser humano ao estado mental da perfeição” (Gomes, 2005). Assim faria sentido a dicotomia entre “cultura erudita” e “cultura popular”, inclusive, o jazz era visto por Adorno como decadência da música popular.

O efeito ciclo vicioso onde o que já é famoso é colocado em cada vez mais destaque tornando-se, portanto, ainda mais popular com as editoras lançando sempre os mesmos álbuns. Os artistas pertencem assim, à indústria musical antes mesmo de serem lançados, caso contrário seria impossível a sua adaptação.

I.8. O Jornalismo musical

O jornalismo musical remonta ao século XVIII, na Alemanha, o compositor Alexander Schumann foi considerado o primeiro crítico musical, a sua revista *Neue Zeitschrift für Musik*, contava como colaboradores Felix Mendelsshon e Richard Wagner. (Ross, 2007)

De início, a revista de Schumann tinha como objetivo orientar os alemães sobre a música e projetar compositores, assim como o próprio Schumann. Atualmente, a revista aborda análises de movimentos artísticos e de obras musicais primando pela crítica, divulgação de álbuns e de DVD's e outras atualidades abrangendo todos os géneros musicais desde a música erudita rock e ao jazz contemporâneo. (Ross, 2007)

Piza refere que os suplementos culturais são vistos como menos importantes num jornal, os assuntos culturais são relegados, em oposição a outros assuntos comercialmente “mais interessantes”.

Quando Richard Strauss dirigiu a sua ópera Salomé, em 16 de Maio de 1906, na cidade austríaca de Graz, constava que Strauss criara algo de extraordinário, um espetáculo bíblico *ultradissonante*, baseado numa peça escrita por um degenerado irlandês cujo nome nem se poderia mencionar na companhia de gente de bem, uma peça tão horrível pela sua descrição de volúpia dos adolescentes que os censores a tinham proibido na Ópera da Corte de Viena. O mais chocante foi que a multidão bramiu a sua aprovação. Nessa noite Strauss

organizou uma pequena recepção, onde se reuniram Mahler, Puccini e Schonberg, quando alguém declarou que seria melhor que tivesse disparado uma arma contra si do que celebrar o papel de Salomé, Strauss respondeu para divertimento de todos: “Eu também acho.” No dia seguinte, o compositor escrevera a sua mulher que ficara em Berlim: “Está a chover e estou sentado no terraço do jardim do meu hotel para te dizer que a *Salomé* foi muito bem interpretada e que o êxito foi enorme. As pessoas aplaudiram durante dez minutos, até que a cortina desceu (...)” (Ross, 2007)

O jornalismo musical é visto por alguns leitores e jornalistas como um jornalismo pobre ou preguiçoso que privilegia a subjetividade da crítica em detrimento da investigação. Poderão os jornalistas culturais ser somente objetivos quando falam de cultura? Trata-se de pessoas apreciadores profissionais de arte, será que é possível descrever algo como um livro ou um álbum sem o caracterizar ou adjetivar? Não será o jornalismo musical em grande parte a crítica. Será a crítica pobre por ser subjetiva?

I.9. O Trabalho do Crítico como Trabalho de Autor

Partir-se-á da (in) certeza de que o trabalho do autor é feito de incerteza, e esta incerteza é uma prova a suportar ao mesmo tempo que é a condição da invenção original, da inovação e da satisfação sentida ao criar. (Menger, 2005)

O criador nunca está seguro de chegar ao termo do seu trabalho e de o atingir em conformidade com as suas expectativas. A incerteza não é apenas exterior ao trabalho criador, não se limita, portanto, apenas à reação do público face à obra acabada, quer se trate da reação do público, dos pares e dos profissionais ou do público anónimo dos amadores e dos consumidores. Tal não acontece porque a arte seja uma lotaria, trata-se, no sentido mais sublime, de um trabalho em que o resultado é incerto. O que significa que a atividade criativa se deve afastar de fórmulas facilmente controláveis, que certamente mais pouco estimulantes, mas esta tarefa constitui uma provação para o artista que dever-se-á desafiar continuamente em busca da sua visão. (Menger, 2005)

A síntese dos resultados das numerosas pesquisas consagradas aos mercados de trabalho artístico permite elaborar um quadro artístico do grupo profissional que os artistas formam: no seio da população ativa, os artistas são mais jovens, mais instruídos, mais concentrados nas metrópoles, conhecem taxas mais elevadas de trabalho independente assim

como de desemprego e de subemprego involuntário, pois sente-se uma forte difusão das diferentes formas de trabalho a tempo parcial e de trabalho intermitente, sendo muito frequente pluriactivos, a remuneração é em média inferior aos dos ativos da sua categoria de pertença – os “quadros e profissionais intelectuais superiores em França, os “*professionals, technical and managerial workers*” nos EUA, os seus rendimentos são mais variáveis, de um período ao outro da sua carreira, e as desigualdades de rendimento são ao mesmo tempo particularmente elevadas, e paradoxalmente, bem aceites. Esta imagem dos *métiers*, aparentemente, não é muito atrativa, mas mesmo assim não faltam candidatos ao sucesso e ao desenvolvimento individual. (Menger, 2005)

Do ponto de vista da oferta e da procura não existe grandes paralelismos, pois no que toca à oferta de trabalho, podemos considerar cada artista, presente no mercado de trabalho, é um candidato a uma carreira profissional, que toma formas de autoemprego, de *freelancing*, trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariamento.

Do ponto de vista da procura de trabalho, a situação parece menos complexa, e consiste em primeiros contratos, compromissos respeitantes a projetos ou transações individualizadas relativas a obras ou direitos de autor.

O trabalho é fator decisivo na economia informacional e se a produção e a distribuição estão cada vez mais organizadas numa base global, poderia parecer que assistiríamos ao processo paralelo da globalização do trabalho. Está latente o processo de globalização do trabalho, nomeadamente do trabalho artístico (Castells, 2007)

CAPÍTULO II - A ALTERNATIVA VIGENTE

II.1. A Música Alternativa como Capital Simbólico

A título de exemplo *Bob Dylan* tem sido descrito como um símbolo de uma época ou a maior vedeta mundial do *rock 'n roll*, ou até o primeiro poeta dos *mass media*, um génio *Shakespeareano*. Nos anos 60 era facilmente identificado como herói cultural e a sua obra transformou-se em de artilharia ideológica para o surgir de movimentos “contracultura”. (Rollason, 1984:45)

No atual panorama da música contemporânea questionam-se os centros e o modelo central de afirmação da criação artística não se trata apenas de uma necessidade ou uma vontade que se manifesta a partir de pontos de vista não centrais, é uma questão que se coloca também aos protagonistas dos supostos centros inscrevendo-se numa análise da crise dos próprios centros.

No dia 31 de Julho de 2010, a banda *Animal Collective* fez parte de um evento que tomou lugar no MOMA em Nova Iorque, esta banda faz parte do que se denomina o movimento de música alternativa contemporânea e não ocupa nenhum lugar de importância no movimento *mainstream*. Se o local e o global se confundem, hoje também se confundem centros e periferias, pois as periferias de ontem são o centro de hoje. O que ontem era alternativo e consumido por meia dúzia de indivíduos que se julgava parte de um nicho consumidor hoje faz parte da cultura dominante.

Um outro bom exemplo é a banda canadiana *Arcade Fire* - que faz parte do movimento de música alternativa / *indie* / *post-punk* / *folk*... tal como muitas outras coisas - que há uns 5 anos davam concertos intimistas para o tal nicho de adoradores, em 2010 só não deu um concerto no pavilhão atlântico devido à agenda da cimeira da NATO que se realizava no mesmo local.

Vale a pena questionar o facto de estarmos ou não a assistir hoje a uma tomada de consciência dos riscos de obnubilação etnocêntrica.

O modelo de acumulação na periferia é um modelo incoerente e desarticulado no qual as dimensões da produção, consumo e investimento não se articulam segundo a lógica de funcionamento do conjunto da sociedade considerada como um todo mas sim de acordo com

as necessidades e os interesses centrais em relação aos quais a periferia se encontra numa situação de dependência.

Os limites da reflexão sobre a música talvez não sejam tão esbatidos quanto amplos, bastantes mais amplos do que as reflexões paralelas sobre as outras artes. A música, desde a Grécia Antiga, foi considerada, por vários motivos uma arte dotada de reduzido ou nulo poder educativo em relação à poesia, o que reforça a ideia de que a música é um tipo de arte à parte, com uma história própria, com problemas específicos, uma arte que põe em jogo atividades e recetividades bastante diferentes da pintura e da arquitetura. (Fubini, 2003)

A música atrai o olhar concentrando-o num aspeto de contexto, função social que cumpre, o tipo de relação que estabelece com as outras artes (em particular com a poesia e a literatura), ao invés da época histórica em que se insere.

Se, se entender o *pop rock* como componente fundamental da música popular, é possível pensar as suas manifestações, vivências, socialidades e produções como determinantes para a conceção da estrutura social em que ocorrem, as identidades de quem a produz e reproduz numa problemática próxima dos mundos da arte, complementada por uma sociologia da mediação, sob um pano de fundo da teoria dos campos de Bourdieu. Os moldes de fundação de desenho do subcampo do rock alternativo são um olhar em torno da produção de manifestações musicais ligadas ao género musical, com ênfase no quadro representacional do rock alternativo. É ainda um subcampo porque se atribui importância a uma análise mais segmentada e plural das manifestações da cultura popular massiva no presente, considerando as contingências, pluralidades e instabilidades culturais contemporâneas. (Tavares, 2010)

II.2. Multiculturalismo

A escola de Birmingham desenvolveu um conceito de multiculturalismo que significa que o conceito de cultura não consiste num todo unitário, mas conjunto de manifestações simbólicas, específicas e autónomas, que nascem dentro de determinada sociedade e que ultrapassam fronteiras. Multiculturalismo, significa, assim, que as diferenças podem coexistir sem perda de identidades e sem dominação de umas pelas outras, sem que algum conceito universalista e/ou humanista as uniformize. Esta escola de pensamento, que bebeu inspiração, sobretudo da tradição marxista de Gramsci e Althusser, à Escola de Frankfurt, ao pós-estruturalismo, assim como ao *desconstruccionismo* inspirado na filosofia de Jacques Derrida

e à crítica literária de Paul De Man, a partir da década de 80, os *Cultural Studies* configuraram-se, em especial nos Estados Unidos, como a expressão dos movimentos progressistas da Nova Esquerda, dos *Radicals*, do feminismo, dos homossexuais e de outros movimentos similares. Privilegiando, como objeto de análise, as relações relacionadas com o género, com a sexualidade, as relações interétnicas, as formas de neocolonialismo, os *mass media* e a cultura popular. (Breton, 2000)

O intelectual apocalíptico rejeita como anti cultura a cultura de massas, a decadência, a decadência obceca-o e de um modo geral recusa ver quaisquer benefícios em inovações como o cinema, as histórias em quadrinhos, as *pulp novels*, a ficção científica. Em suma, as expressões da cultura popular são a prova cabal de que a cultura “elevada” ou erudita se degradou e corrompeu normalmente devido ao capitalismo. Para Umberto Eco, os membros da Escola de Frankfurt, como Adorno e Horkheimer, representam o arquétipo dos apocalípticos, Herbert Marcuse é também considerado o apocalíptico perfeito. A sua crítica baseia-se no facto de estes pensadores da cultura e da comunicação nunca estudaram realmente os mecanismos concretos da cultura de massas, mas contentam-se em empregar, o que Eco denomina de, “categorias-fetiche” negativas como “massas”, formulando objeções aristocráticas e moralistas à vulgarização da cultura “elevada” no mundo contemporâneo. O apocalíptico não só reduz os consumidores ao “fetiche” indiferenciado, que é o homem de massas, como o próprio produto artístico é reduzido a produto de massas, não existe uma análise casuística. Ou seja, o intelectual europeu tradicional encontrar-se-ia mais próximo de ser um apocalíptico e o intelectual norte-americano se encontra em campos opostos, seria o Integrado (Bondanella, 1997).

Eco rejeita em ambos os campos a passividade intelectual. Enquanto a abordagem negativa e crítica da cultura popular ignora os mecanismos e as suas possíveis relações com as condições sociais do mundo real, a atitude positiva também não é analítica e não crítica. (Bondanella, 1997)

Qualquer obra de arte pode assim ser apreciada como uma mensagem por descodificar pelo destinatário / fruidor, mas ao contrário da maioria das mensagens, ao invés de transmitir um sentido unívoco a obra de arte resulta por parecer ambígua e em aberto. A noção de obra de arte pode ser reformulada de forma satisfatória, segundo a definição de Jakobson (2005) de função poética da linguagem, eliminando assim a descodificação unívoca. O destinatário encontra-se assim na posição de criptógrafo, forçado a descodificar uma mensagem em

código desconhecido e que terá de aprender o código da mensagem a partir da própria mensagem... a ambiguidade não é um acessório da mensagem, mas sim parte da sua natureza fundamental.

Se, por um lado, a transmissão da música parece exigir o mais alto grau de especialização, de doutrina, escolástico, por outro ter-se-á de reconhecer que, graças ao seu apelo de profundas raízes instintivas, a conhecimentos mais imediatos e menos mediatos pela sua cultura e à sua fácil memorização, a música comunica-se expande-se, passa de geração em geração, transmite-se de um povo para outro transpondo muitas vezes barreiras, fronteiras políticas, geográficas e linguísticas com uma agilidade que não se comprova nas outras artes. O canto sinagoga hebraico terá influenciado o canto gregoriano mais do que a música grega ou romana, as canções populares dos séculos XV e XVI, ou as festas populares e teatrais das povoações e das aldeias influenciaram mais o melodrama barroco do que Ésquilo e Eurípedes, assim como o impacto que a música popular eslava influenciou diferentes músicos como Stravinsky.(Breton, 2000)

Portanto, os pensadores da escola de comunicação de Birmingham defendiam que todas as obras seriam primas das obras-primas, estão, assim, mais próximos da verdade do que a escola de Frankfurt que defende uma dicotomia em termos de valor cultural entre o que é erudito e o que é popular.

Nenhuma obra cultural existe por si só, fora das relações da interdependência que a unem a outras obras, Foucault propõe-se a denominá-las “campo de possibilidade estratégicas” ao sistema regulamentado de diferenças e de dispersões” no interior do qual se define cada obra particular. (Bourdieu, 1996: 230)

Mais do que nunca, tal verifica-se na pós-modernidade do que em qualquer outra época, pois este conceito, que simbolicamente significa que tudo é válido e tudo é suscetível de importar influências de outros estilos e de que isso enriquece o próprio discurso musical.

A globalização está no coração da cultura moderna; as práticas culturais estão no coração da globalização diz-nos John Tomlinson (1999) na abertura da sua obra *Globalization and Culture*. A extensão planetária dos meios de comunicação de massas, os *mass media* com a correspondente transformação de tudo em informação imediata e universalmente disponível e com o aumento da quantidade de informações semelhantes a que são expostos em simultâneo grupos cada vez mais vastos de pessoas, a facilidade de contactos entre os

fazedores da própria música entre si, a divulgam na internet, os fazedores de opinião como a *Pitchfork Media*, uma revista digital em formato tecnológico de sítio na internet que cada vez que lançam uma lista dos melhores álbuns do ano sabe-se à partida que bandas estarão presentes nos muitos festivais Europeus, todos os *blogs* e mais alguns que ganharam o respeito de leitores e que são seguidos.

O lançamento exclusivo de álbuns na internet como que um grito de revolta contra a ditadura do mercado como foi o caso do álbum *In Rainbows* da banda inglesa *Radiohead*, arremesso primo na internet, o facto de os *Artic Monkeys* terem sido descobertos através de *download*, a banda alemã *Einsturzand Neubatten* que através do seu *site* na internet coproduziu um álbum com os fãs, em que estes se entregaram determinada maquia e em troca puderam opinar acerca e apreciar todo o processo criativo de construção de um álbum.

A banda musical norte-americana, dita alternativa, *TV on the Radio* deslocou-se até á Algéria para gravar um álbum com músicos ex-refugiados tuaregues que tocam *blues*, em pleno deserto, músicos estes cujo virtuosismo é comparado ao de *Hendrix*, não há nada mais global que isto, Tuaregues que tocam guitarras elétricas alimentadas por um gerador, no meio do deserto.

Querer separar o local e o global é assim um erro lógico, porque estes conceitos são hoje lugares relativos e indissociáveis, interdependentes no quadro de uma dinâmica abrangente, que é exatamente a dinâmica da globalização.

Ao falar-se de globalização cultural falamos de uma tendência na evolução em curso e não podemos sugerir ou designar uma situação final, fechada e totalizada, em que todas as diferenças, tensões e situações locais se tivessem dissolvido numa exaustiva unidade global.

Homi Babba defende que as “relações culturais são desiguais e desniveladas - requerem que vejam os antagonismos do mundo global como “contiguidades” conflituais – em vez de as ter como “contradições” sociais e políticas. A linguagem da contradição teleológica, tomando uma forma que totaliza os fragmentos num sistema holístico.” A globalização não é, como se comprova, um processo de supressão das diferenças – segmentação, hierarquização – mas sim de reprodução, reestruturação e de sobredeterminação dessas mesmas diferenças. É um processo dúplice de simultânea revelação/anulação de diferenças, diferenciação / homogeneização e democratização / hegemonização cultural. (Giddens, 2010)

Como é que efetivamente opera o processo de hierarquização e efetivamente opera o processo de hierarquização e dominação cultural à escala mundial? Através de mecanismos de absorção, integração e normalização das diferenças? Ou pelo contrário através de mecanismos de segregação e exclusão que se traduzem na manutenção de “reservas” culturais mantidas afastadas do confronto de tendências à escala mundial? - Questiona Alexandre Melo (2002), na sua obra, *Globalização Cultural*. A resposta a estas questões terá de ser dada à luz de uma análise mais pormenorizada da dinâmica e implicações culturais do processo de globalização.

A uniformização e a diversificação fazem parte da montanha russa que é o processo de globalização, pois se uniformização e globalização são sinónimos, diversidade e semelhança caminham juntas expressando a matriz da modernidade-mundo em escala ampliada. Colocar a questão dessa ótica permite-nos evitar o falso problema da homogeneização da cultura” diz-nos o sociólogo brasileiro Renato Ortiz, em “Um outro território”.

Os mais privilegiados poderão considerar um maravilhoso exemplo de diversidade a possibilidade de viajarem por todo o mundo e encontrar em cada aldeia uma sonoridade típica cultural diferente de todas as que encontraram em aldeias anteriores, mas é provável que os habitantes de cada uma dessas aldeias prefiram meia dúzia de propostas apresentadas pelas *Majors* americanas disseminadas através dos *mass media* em vez de terem de ouvir, durante uma vida inteira a música folclórica lá da terra, como nos diz Arjun Appadurai: “O que para uma pessoa é a comunidade imaginada é para outra a prisão política”. (Giddens, 2010) A mesma questão coloca-se relativamente ao fundamentalismo e ao cosmopolitismo tornando-se uma questão nefasta e inglória pois o local é o global e o global é local. Foucault fala-nos do “racismo cultural”, mas a verdade é que as especificidades de todas as culturas consideradas menores pelo etnocentrismo ocidental foram absorvidas pelas mais variadas áreas da cultura dominante.

Será, o ecletismo da música alternativa, a prática que se tornou a vigente, o assumir de todas as diferenças e mais algumas ao invés da opressão das mesmas será uma caminho para outra coisa que surgirá? Será o resultado da disseminação viral de ideias, tornada possível, primeiro pela reprodução cultural - esta que foi repudiada do Adorno, e posteriormente colocada à disposição de todos os indivíduos pela tecnologia?

CAPÍTULO III – UMA VERDADE INDIVIDUAL

III.1 A Compreensão do Incompreensível

É importante para a condição de ser humano a compreensão do mundo. “Estamos habituados a que os homens depreciem o que não podem compreender, a que o bom e o belo às vezes lhe sejam prejudiciais (...)” (Goethe, s.a.: 77), mas o trabalho de um crítico é justamente o de encontrar a vontade de ultrapassar a barreira da não compreensão, compreender propósitos de ideias signo, o de encontrar um antídoto para o preconceito de ideias cânone que já não são desta era e de encontrar uma forma que permita aos musicólogos uma audição cada vez mais abrangente e atenta para um veredicto melhor fundamentado.

João Bonifácio, crítico musical pouco consensual com episódios de celeuma registados, escreve acerca de uma banda portuguesa “Passos em Volta”: “ (...) Decidiram fazer um disco tendo uma única premissa: que quem ouvisse sentisse que eram putos a tocar e não músicos. Podem dar-se por satisfeitos “Alta Voltagem”, “Até morrer” soa exatamente ao que é: alta voltagem servida por miúdos sem freios.” (Bonifácio, 2011:34)

Uns parágrafos, mais à frente, é referido: “De cada vez que um par de adolescentes descobre a fúria de uma guitarra, o *rock ‘n rol* estrabucha e reinventa-se e volta a ser fresco e único, e a melhor coisa das nossas vidas outra vez. (...)”. A este álbum foram-lhe atribuídas quatro estrelas numa escala e de uma a cinco.

Em conclusão e invocando Lipovetsky (1989),

O ideal moderno de insubordinação do individual às regras racionais coletivas foi pulverizado, o processo de personalização, promoveu e incarnou maciçamente um valor fundamental, o da realização pessoal, do respeito pela singularidade subjetiva, da personalidade incomparável, seja quais forem, sob outros aspetos, as novas formas de controlo e de homogeneização simultaneamente vigentes.

O que Gilles Lipovetsky nos quer dizer com esta afirmação é que os indivíduos da era da pós modernidade seguem o vetor não da corrente, mas do direito de o indivíduo ser absolutamente ele próprio, de fruir ao máximo a vida, em última análise uma ideologia individualista, que não seria possível sem as transformações ocorridas associadas à revolução do consumo que permitiu um desenvolvimento dos direitos e desejos do homem da pós-modernidade. “Viver livre e sem coação, escolher sem restrições o seu modo de existência: não há outro facto

social e cultural mais significativo quanto ao nosso tempo; não há aspiração nem desejo mais legítimos aos olhos dos nossos contemporâneos.

III.2 O Mundano e a Arte

Lipovetsky refere que duas faces no processo de personalização, uma primeira “limpa” e operacional que contém as “formas de solicitação programada elaboradas pelos aparelhos de poder e de gestão que levam os detratores da direita e, sobretudo, de esquerda a denunciar”, a outra face, denominada pelo autor como a “selvagem” ou “paralela” que decorre da vontade de autonomia e de particularização dos grupos e dos indivíduos (neo-feminismo, libertação dos costumes e das sexualidades, reivindicação das minorias regionais e linguística, tecnologias psi, desejo de expressão e de realização do eu, movimentos alternativos). Ou seja, identifica-se por toda a parte uma busca de identidade própria e já não da universalidade como motivo das ações sociais e individuais.

III.3. As entrevistas e a sua Análise

A escolha das questões colocadas aos críticos teve como alvo e fim o entendimento, em primeiro lugar, do que levou, cada indivíduo entrevistado, a escrever sobre música, perceber a preparação para tal e o percurso profissional. Depois surgiu a preocupação em apreender com o cuidado que cada um deles aplica na distinção ou não do pensamento consciente do que é subjetivo e objetivo, assim como a consciência que cada um terá de quem lê e como lê o seu trabalho. E por fim questioná-los acerca da independência da sua escrita no que respeita à ideologia da publicação para que escrevem.

As perguntas foram colocadas a críticos que debruçam sobre a cultura musical denominada de alternativa, que escrevem em publicações de linha alternativa que se pode verificar em publicações a Blitz, o suplemento cultural do jornal o Público – Ípsilon. Estas são duas referências importantes, pois são publicações com seguidores ávidos de saber mais sobre artistas e as suas obras e ávidos da descoberta de mais artistas. Contrapondo com duas publicações digitais e recentes como a *Magnetica Magazine* e a *Punch Magazine*.

Nas entrevistas aos profissionais da audição, estes referem quase unanimemente que não existe uma preocupação tácita em criticar um mau disco em detrimento da preferência em dissertar e divulgar o álbum novo de X ou Y e de explanar a sua opinião sobre o mesmo.

A opinião pessoal e a ausência de pressão editorial, assim como o vínculo contratual independente na sua grande maioria, é também uma referência frequente. O individualismo que os autores tanto reiteram é um individualismo paradoxal, em que as influências são exógenas processadas pelas impressões individuais.

Quando questionados acerca do que é mais visado nos seus textos, se a opinião pessoal ou o conceito de qualidade, as respostas dos críticos pendem para o equilíbrio entre os dois conceitos, pois se por um lado a opinião subjetiva é sempre assumida e admitida, por outro lado a conceção do conceito de qualidade é tido como relativo, um rejeitar de cânones pré-estabelecidos (Anexo B).

Quando os críticos são questionados acerca do emprego de técnicas, ou da perceção da emoção, na análise de um trabalho, as respostas são muito díspares. A resposta “Ambas” surge, naturalmente! Assim como também se fala do equilíbrio entre as duas coisas! Mas as respostas menos esperadas referem que “muitas vezes o texto não aborda uma coisa nem outra” (Anexo C) ou “Com o passar dos anos, os meus textos refletem cada vez menos questões técnicas” (Anexo D), ou “Análise essencialmente emotiva com apontamentos técnicos acessíveis.” (Anexo E).

No que diz respeito a uma orientação da audição, o ato de ouvir para discernir um texto veredicto que visa a qualidade ou uma opinião pessoal, talvez a pergunta mais pessoal, a que diz respeito ao aspeto ritualístico de descobrir um trabalho sonoro e a forma de como a descoberta é orientada, como seria de esperar, as respostas são todas díspares, o que nos revela que a possível redundância desta questão serve para provar o que já desconfiávamos. Se o veredito depende de múltiplos fatores, como já foi reiterado, fatores como o conceito de qualidade e o propósito da própria escrita crítica, o processo de digestão de um trabalho ainda é mais pessoal. Este processo varia desde o ritual mais metódico – “No mínimo ouço o álbum 3 vezes” (Anexo F) ou “Oíço o álbum sozinho e depois com outras pessoas do meio musical” (Anexo G) – para um tipo de processo mais espontâneo - “dependo do álbum, alguns não merecem 2 minutos de audição” (Anexo B).

Uma outra afirmação que suscita interesse: “A Crítica é uma narrativa e é nessa perspectiva de quem conta uma história que deve ser construída...” diz-nos Luís Maio com a despreensão que o traquejo não belisca, pois ao mesmo tempo que é análise é efetuada não descarta a estética do próprio texto de crítica e a forma de como é revelada aos leitores. (Anexo B)

“Todo o universo que gira à volta de uma banda influi naturalmente na sua música. (...) O som dos concertos influenciou o som do estúdio e é importante perceber de que forma é que isso se verifica” (Anexo F) revela a crítica Ana Patrícia Silva, que se revela exigentemente metódica face à análise que se propõe a desenvolver aquando da preparação para uma crítica.

Theo Thonton isola cada trabalho concentrando-se apenas neste - “Procuro avaliar o trabalho como variável única” (Anexo G) – procurando focar-se no que realmente está a tratar. Mais à frente refere: “Muitos trabalhos têm valores e mensagens profundas e extremamente interessantes, outras vezes é difícil até definir quais são.”, diz-nos revelando quase como uma frustração na não descodificação total do trabalho em análise.

O Crítico Pedro Lima refere que “A música sente-se por isso qualquer um conseguirá, pior ou melhor expressar-se sobre ela” (Anexo E) subvalorizando, humildemente, o seu próprio trabalho, refere também que “à parte de um *workshop* de crítica musical de 8 horas” não possui qualquer formação específica.

No que respeita à formação para exercer o ofício, as respostas indicam uma desvalorização de uma formação académica oposição às horas despendidas na experiência da audição. Um dos críticos refere, mesmo, que “A música sente-se por isso qualquer um conseguirá, pior ou melhor, expressar-se sobre ela”. Posto isto surge-nos uma outra questão: Para que serve então a escrita crítica musical? Para divulgar ou avaliar trabalhos sónicos? A resposta mais unânime foi “Ambas”, pois “A própria presença de uma crítica implica divulgação.”

O objetivo de quem lê uma crítica será saber o que determinado crítico pensa acerca de determinado álbum? Ou a fácil tarefa de perceber o veredicto do bom versus mau? Para tal as estrelas atribuídas fazem esse trabalho, diz-nos o crítico Pedro Dias da Silva (Anexo D) que acredita em muitas horas de audição e no profundo interesse em música, assume a subjetividade do seu trabalho.

A crítica Ana Patrícia Silva (Anexo F), dá “uma no cravo e outra na ferradura” e diz-nos que uma página de crítica não é uma conversa de café entre amigos e que a própria presença de uma crítica já implica a divulgação desse disco e considera que a maioria dos leitores não quer saber se o crítico gostou ou não.

O Ricardo Rainho (Anexo C) também reitera as horas de audição versus formação – “formação em si não será necessária (...) mas creio que o segundo fator (horas de audição) será, de facto, bem mais importante”.

O mesmo crítico defende a objetividade na subjetividade paradoxal. E apesar de considerar que cada trabalho vale por si refere que “tem sempre que se ter em consideração as linhas estéticas em que se cose o objeto em apreciação”(Anexo C) . Diz-nos que possui parâmetros de qualidade próprios, e que não acredita em cânones pré-estabelecidos.

Para Theo Thornton (Anexo G), músico a tempo inteiro, a crítica reverte para algumas horas mensais, considera que a avaliação de um trabalho é o que o motiva como crítico, acredita que a divulgação não é uma função do crítico! Tem como preocupação a procura de um equilíbrio entre a subjetividade e a objetividade, horizontes e evitar rótulos, considera essencial a definição das linhas estéticas. E Pedro Lima (Anexo E) dá especial destaque a algo novo, sem formação na área acredita que a sua crítica tende a ser o mais imparcial possível.

Muitas das vezes estas críticas assentam no que determinado artista/músico acrescenta ou não ao movimento musical. Luís Maio (Anexo B) refere que o crítico faz a mediação da audição, a crítica é uma narrativa, tem em conta as referências passadas para sustentar considerações do presente e considera-se livre de influências.

O nome destes atores é proferido e divulgado, a razão para tal reside no facto deste não se tratar de um estudo de opinião, sendo que, ironicamente, também é! Mas, tratar-se-á sobretudo de um estudo sobre o trabalho de autores e a forma de como estes organizam a sua opinião e a forma de como esta se reflete no seu trabalho. E, para tal, foram confrontados com perguntas abertas, a que prontamente responderam por escrito sobre si próprios e a relação com o seu trabalho. O interesse reside nas suas respostas assim como no que elas nos ensinam, a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção (Bardin, 2009) e a realidade oculta do funcionamento da mensagem.

Lacan diz-nos, tão oportunamente, que “ qualquer discurso pode ser alinhado nas várias pautas de uma partitura”. (Bardin, 2009: 274)

CAPÍTULO IV – EM JEITO DE CONCLUSÃO

A Verdade pode significar o que é real ou possivelmente real dentro de um sistema de valores. Esta qualificação implica o imaginário, a realidade e a ficção, questões centrais tanto em antropologia cultural, artes, filosofia, sociologia e a própria razão. Sem consenso entre académicos.

Para Nietzsche, por exemplo, a verdade é um ponto de vista. Ele não define nem aceita definição da verdade, porque não se pode alcançar uma certeza sobre a definição do oposto da mentira. Mas para Descartes a certeza é o critério da verdade.

Teorias, as há, que tratam a verdade como uma propriedade. E existem teorias deflacionárias, para as quais a verdade é apenas uma ferramenta conveniente da nossa linguagem.

Há ainda o problema epistemológico do conhecimento da verdade. Do conhecimento objetivo e subjetivo, determinado pela percepção, por observações que podem ser partilhadas com outras pessoas, por raciocínios e/ou cálculos. Há ainda a distinção entre verdades relativas à posição de alguém e verdades absolutas.

Os Filósofos analíticos apontam que a visão relativista é facilmente refutável. A refutação do relativismo, como Aquino colocou, baseia-se no facto de ser uma questão complexa para alguém declarar o relativismo sem se colocar fora ou acima da declaração. Isso acontece quando se declara que "Todas as verdades são relativas. Ela refuta-se por que a declaração encontra uma verdade sobre relativismo que determina que uma importante verdade relativista não é relativa. Porque a declaração não é relativa, o ouvinte é forçado a concluir que a declaração, "Todas as verdades são relativas" o que é uma declaração falsa.

Por outro lado, se todas as verdades são relativas, incluindo a afirmação de que "Todas as verdades são relativas", nesse caso, se for relativa aos desejos do ouvinte, então, se este não quiser acreditar que "Todas as verdades são relativas", não é obrigado a crer na afirmação. Nesse caso é o desejo deste contra o desejo de quem afirma. Se as verdades são relativas, é-se livre de acreditar em qualquer variação de verdade, inclusive, crer que "Todas as verdades, são absolutas". (Carvalho, 2012)

Perante a ausência de um azimute orientador para um padrão que não seja a ausência do mesmo, que não seja a subjetividade objetiva, perante o que cada crítico entende ser o seu trabalho, um conjunto de verdades relativas, mas não será então uma qualidade inerente a uma verdade individual? A sua relatividade!

Este trabalho não responde a todas as questões que ambiciosamente coloca, para tal, seria necessário perceber o que pensam os leitores, a própria repercussão na audição dos mesmos, inerente a uma investigação mais aprofundada.

Mas não é só o entendimento de estética e de qualidade e de bom gosto que são problemáticas, O *rock 'n roll* enquanto género musical definido textualmente, sociologicamente e ideologicamente único fará ainda sentido? Isto é, sem serem consideradas todas as influências importadas de todos os tipos de música.

O rock sendo uma prática de resistência sendo contrária à cultura dominante acaba por reproduzir mecanismos da mesma. O resultado é um *melting pot* de exercícios e estilos e géneros e tentativas de revitalizar as convenções estilísticas. Se no início seria uma espécie de plataforma antissistema não significa que se encontre agora numa postura de outsider face ao mesmo.

Na revista de cultura alternativa *Dazed and Confused*, Tobi Vail diz-nos que a única banda que realmente interessa neste momento são as *Pussy Riot* e o episódio anti-Ptuin numa igreja ortodoxa, o *punk rock* sempre foi conhecido pelas temáticas políticas, protestos localizados, atrair atenções e despertar consciências, esta banda atuou de forma anónima numa igreja de Moscovo, as caras cobertas com balaclavas coloridas, podiam ser qualquer pessoa e isso poderá ser a inspiração para as próximas *Pussy Riot*, o mesmo aconteceu com a banda inglesa *Crass* e um *single* provocador a Margaret Tacher com o título *How does it feels to be the mother of a thousand dead?*, uma alusão à guerra nas ilhas Falkland (Ackerman, 2012).

Um outro exemplo é o de Ry Cooder que a quatro meses das eleições presidenciais nos EUA, o veterano guitarrista e autor do documentário, assim como co-autor do álbum da banda cubana *Buena Vista Social Club*, lançou um álbum denominado *Election Special*.

Os artistas sempre se imiscuíram na política, este também se trata de um barómetro da sua importância, às *Pussy Riot* passando por *Bob Dylan*, até aos *Dixie Chicks*, *Devo* e *Patti Smith* que apoiaram os democratas e Obama, até ao exemplo nacional - Zeca Afonso e o 25 de

Abril. E a preponderância do seu trabalho também se mede pela relação que possuem com os movimentos sociais.

Portanto sítios na internet como *Metacritic*, *allmusic*, *Pitchfork media*, a rua de baixo, *pretty much amazing*, *body Space*, e publicações como, *Rolling stone magazine*, ípsilon, a Blitz, são referências para os melómanos dos nossos dias, referências, com opiniões a levar conta que incorrerão sempre no risco de macerar o risco de uma crítica coerente ou o enaltecer / destruição de trabalhos, como aconteceu no mês de Agosto com a publicação de uma artigo na *LAWeekly* que apresenta de uma lista das piores 100 bandas *hipsters*, um artigo escrito por gente cuja profissão é ouvir música e escrever sobre, o que se assiste neste artigo é o espetáculo de destilação de ódios pessoais por esta banda ou aquela.

Não é nem nunca será um trabalho fácil para os críticos a percepção real do valor de um trabalho, ser isento em relação ao mesmo, distanciarem-se das suas próprias noções de qualidade, das suas próprias noções do que realmente importa ouvir, o que realmente é preponderante e acrescenta algo à vida de quem os lê, se pretendem ter essa arrogância, a verdade é que se dedicam a este trabalho, quão arriscado é assinar um texto enaltecendo ou desaprovando este ou aquele trabalho, quantos arrependimentos seguir-se-lhe-ão.

Muitos dos críticos dedicam horas incontáveis da sua vida a ouvir álbuns e a dizer-nos, baseado na sua experiência, sensibilidade, sentido de estética, gosto pessoal, sentido de técnica, tudo isto processado com inúmeras de referências colecionadas ao longo dos anos. Se o seu trabalho deverá ser questionado? Provavelmente. Pois como os próprios admitem tratar-se-á de um texto de qualidade objetivamente subjetivo, ou o contrário, mas jogos de palavras à parte, nós lemo-los e fazem com que oiçamos as coisas de que nos falam, concordemos ou não. Excetuando as verdades como “hoje a temperatura é de 24º” ou o “livro está em cima da mesa”, outras verdades serão relativas não só as que concernem a crítica musical, portanto o argumento de que o jornalismo musical ou até cultural é um jornalismo subjetivo é falacioso e até redundante, mais do que relatar factos, o jornalismo é também saber contar uma história.

Nas sociedades contemporâneas a vida mistura-se com a arte num celebração da opinião e dos gostos individuais. Celebram-se a objetividade da subjetividade sendo esta uma abordagem sempre diferente de cada ser pensante.

Bibliografia

- Ackerman, Spencer (2012), “Pussy Riot – A única banda que interessa este Verão”, *Público*, Agosto pp 22-24
- Adorno, Theodor W. (2002), *Indústrias Culturais e Sociedade*, em Seleção de Textos Jorge Mattos Brito de Almeida, São Paulo, Editora Terra e Paz.
- Bardin, Laurence (2009) *Análise de Conteúdo*, Lisboa, Edições 70.
- Bertoni, Luci Mara (2001). Arte, Indústria Cultural e educação. *Cadernos CEDES*, 21(54), 76-81. Retrieved September 24, 2012, from <http://goo.gl/EovnN>.
- Bondanella, Peter (1997) *Umberto Eco e o texto Aberto – Semiótica, Ficção, Cultura Popular*, Miraflores, Difel.
- Bourdieu, Pierre (1996) *As Regras da Arte – Gênese e Estrutura do Campo Literário*, Lisboa, Editorial Presença.
- Bonifácio, João (2012) *Ípsilon*, Dezembro pp 17, 34
- Breton, Philippe e Serge Proulx, (2000), *A Explosão da Comunicação*, Lisboa, Bizâncio.
- Cardoso, Miguel Esteves (2003) *Escrítica POP – Um quarto da quarta década do Rock 1980-1982*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Castelos, Manuel (2007), *A Sociedade em Rede*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Crespi, Franco (1997), *Manual de Sociologia da Cultura*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Dahlaus, Carl (2003) *Estética Musical*, Lisboa, Edições 70.
- Dimery, Robert (2006) *1001 Discos para Ouvir Antes de Morrer*, Seixal, Lisma.
- Fubini, Enrico (2003) *Estética da Música*, Lisboa, edições 70.
- Giddens, Anthony (2010) *O Mundo na Era da Globalização*, Lisboa, Editorial Presença.
- Goethe, Johann W. (s.a.) *Fausto*, Lisboa, Amigos do Livro.
- Gomes, Fábio (2005) *O jornalismo Cultural*, Porto Alegre, disponível em <http://www.jornalismocultural.com.br/jornalismocultural.pdf>
- Jakobson, Roman (2005) *Linguística e Comunicação*, São Paulo, Cultrix.
- Lazarsfeld, Paul (1970) *A sociologia*, Amadora, Livraria Bertrand.
- Lipovetsky, Gilles (1989) *A Era do Vazio – Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*, Lisboa Relógio d'Água.

- Mattelart, Armand e Michéle Mattelart (2004), *Theories of Communication: a short introduction*, Londres, Sage.
- Melo, Alexandre (1994), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Melo, Alexandre (2001) *O que é Arte*, Lisboa, Quimera.
- Melo, Alexandre (2002) *O que é Globalização Cultural*, Coimbra, Quimera.
- Menger, Pierre-Michel (2005), *Retrato do Artista enquanto Trabalhador*, Lisboa, Roma Editora.
- Piza, Daniel (2010) *Jornalismo Cultural (online) disponível em*
<http://blogs.estadao.com.br/daniel-piza/cronica-cultural/>
- <http://etic.grupodeeducacao.viatecla.pt/detalhe/cursos/cursos/jornalismo/jornalismo-e-critica-musical-130013490>
- Rollason, Christopher (1984), “Bob Dylan: Do Radicalismo à Reação”, *Revista Crítica de Ciências Sociais* 13, pp.45-75.
- Ross, Alex (2007) *O Resto é Ruído – À escuta do século XX*, Alfragide, Casa das Letras.
- Scruton, Roger (2007), *Modern Culture*, London, Continuum.
- Subtil, Maria José. Arte, Música e Indústria Cultural: relações e contradições. Disponível em <<http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/trabalhos/GT16-3021--Int.pdf>>.
- <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/610/441>
- Tavares, Paula Maria Guerra (2010) *A instável Leveza do Rock, Génese e Consolidação do Rock Alternativo em Portugal (1980-2010)* Dissertação de Doutoramento em Sociologia, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, disponível em <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304>
- Tomlinson, John (1999) *Globalization and Culture*, UK, the University of Chicago Press
- Carvalho, Olavo (1994) *Inteligência e Verdade*, Curitiba disponível em <http://www.olavodecarvalho.org/apostilas/intver.htm>

Anexo A

Guião de perguntas

1. Caracterização pessoal

1.1 Idade:

1.2 Anos de profissão:

1.3 Assalariado ou independente:

1.4 Vínculo contratual com o jornal, rádio ou revista:

1.5 Nível de escolaridade:

1.6 Percurso no próprio "ofício" de crítico:

2. Estética objetiva e subjetiva

2.1 De que forma orienta a audição do álbum a criticar?

2.2 Opta frequentemente por uma análise técnica do álbum ou uma análise às emoções que contém e que inflige na audição

3.3 Considera a sua análise crítica subjetiva?

3.4. Considera o trabalho como variável única na análise ou todo o percurso da banda como um todo, considerando episódios, concertos, entrevistas? Que variáveis condicionam a audição no momento da análise antes de escrever a sua crítica?

3.5 Movimento artístico em que se insere o seu trabalho

3.6 Tem em consideração os valores e mensagens que o trabalho que está a analisar contém?

3.7 Tem em consideração as linhas estéticas do estilo musical do trabalho que analisa? Compara o trabalho que tem em mãos aos dos seus pares ou ícones do movimento?

4. Leitores

4.1. Considera que a crítica que escreve contém a preocupação de divulgar o trabalho mais do que a avaliação da sua qualidade?

4.2. Quando é que considera que não deve providenciar uma opinião pessoal e sim à luz do que considera ser qualidade?

4.3 De que maneira conceptualiza o conceito de qualidade? Se sim, tem a preocupação de explicar o porquê nos seus textos críticos?

4.4 Considera que tem preocupação em não “destruir” ou enaltecer um trabalho de um artista?

5. Pressão externa

5.1 Considera que a sua opinião vale por si só, ou seja, que a sua opinião não tem de espelhar ideologia editorial?

5.2 Considera-se pressionado por editoras, assediado até, no sentido de providenciar críticas favoráveis ou desfavoráveis? Se sim, de que forma?

Anexo B

Respostas do Crítico Luís Maio (Ípsilon)

1. Caracterização pessoal

1.1 Idade:

R.: 52

1.2 Anos de profissão:

R.: desde meados dos anos 80

1.3 Assalariado ou independente:

R.: Os dois

1.3 Vínculo contratual com o jornal, rádio ou revista:

R.: Efetivo no Público, colaborador regular da Vogue

1.4 Nível de escolaridade:

R.: Pós-graduação

1.5 Percurso no próprio "ofício" de crítico:

R.: Comecei no diário O Ponto e no semanário Blitz

2. Estética objetiva e subjetiva

2.1 De que forma orienta a audição do álbum a criticar?

R.: Depende do disco. Alguns não merecem dois minutos de atenção, outros só se começam realmente a revelar depois de se escrever sobre eles.

2.2 Opta frequentemente por uma análise técnica do álbum ou uma análise às emoções que contém e que inflige na audição?

R.: O trabalho do crítico é de mediação entre a obra e o ouvinte. A técnica, a emoção e muito mais podem ser importantes. Tudo depende do objeto de escuta.

2.3 Considera a sua análise crítica subjetiva?

R.: Sim, mas não só. Não se pode dizer que a *Celine Dion* é uma cantora alternativa, que os *Oasis* são uma banda muito original, ou que um solo de guitarra é um riff de sopros.

2.4 Considera o trabalho como variável única na análise ou todo o percurso da banda como um todo, considerando episódios, concertos, entrevistas? Que variáveis condicionam a audição no momento da análise antes de escrever a sua crítica?

R.: A crítica é uma narrativa e é nessa perspectiva de quem conta uma história que deve ser construída. Claro que muita gente prefere desconversar...

3. Movimento artístico em que se insere o seu trabalho

3.1 Tem em consideração os valores e mensagens que o trabalho que está a analisar contém?

R.: Sim se a música o justificar. Se não é mera propaganda.

3.2 Tem em consideração as linhas estéticas do estilo musical do trabalho que analisa? Compara o trabalho que tem em mãos aos dos seus pares ou ícones do movimento?

R.: Sim, embora isso não tenha de chegar ao público. Hoje em dia dizer que uma cantora tem um timbre de voz parecido com o de *Doris Day* ou *Mary Hopkins* não faz sentido, porque as pessoas já não têm essas referências musicais

4. Leitores

4.1 Considera que a crítica que escreve contém a preocupação de divulgar o trabalho mais do que a avaliação da sua qualidade?

R.: Sim, se prestar minimamente. Se for um desastre não escrevo.

4.2 Quando é que considera que não deve providenciar uma opinião pessoal e sim à luz do que considera ser qualidade?

R.: Muitas vezes. Espero conseguir divisar qualidades mesmo naquilo com que não me identifico.

4.3 De que maneira conceptualiza o conceito de qualidade? Se sim, tem a preocupação de explicar o porquê nos seus textos críticos?

R.: Falar de qualidade, no singular, é redutor. Um disco mal tocado, por exemplo, pode estar cheio de ideias brilhantes

4.4 Considera que tem preocupação em não “destruir” ou enaltecer um trabalho de um artista?

R.: Não, simplesmente há tanta boa música que não vale a pena perder tempo com o resto.

5.Pressão externa

5.1 Considera que a sua opinião vale por si só, ou seja, que a sua opinião não tem de espelhar ideologia editorial?

R.: É uma questão que perdeu sentido com o enfraquecimento das grandes casas de discos.

5.2 Considera-se pressionado por editoras, assediado até, no sentido de providenciar críticas favoráveis ou desfavoráveis? Se sim, de que forma?

R.: Mesmo que na resposta 11.

Anexo C

Respostas do Crítico Ricardo Rainho (Blitz)

1. Caracterização pessoal

1.1 Idade:

R.: 32 anos.

1.2 Anos de profissão:

R.: 12.

1.3 Assalariado ou independente:

R.: Independente.

1.4 Vínculo contratual com o jornal, rádio ou revista:

R.: Freelancer.

1.5 Nível de escolaridade e área de formação:

R.: Licenciatura, Comunicação Empresarial.

1.6 Percurso no próprio "ofício" de crítico:

R.: *Dance Club* (1999-2002), *Número Magazine* (2003), *Enne* (2003), *Rock Sound* (2003), *BLITZ* (2005-presente).

1.7 Considera necessária ou uma formação prévia ou na sua crítica dependerá de um profundo interesse e de muitas horas de audição?

R.: Formação em si não será necessária. Mas se essa mesma formação for de qualidade, não vejo porque não. Mas creio que o segundo fator será, de facto, bem mais importante.

2. Estética objetiva e subjetiva

2.1 De que forma orienta a audição do álbum a criticar?

R.: Não poderei dizer que exista uma forma pré-definida. Acaba sempre por depender muito do tipo de artigo em questão; nomeadamente, se se trata de uma crítica normal ou com um número de caracteres mais extenso.

2.2 Opta frequentemente por uma análise técnica do álbum ou uma análise às emoções que contém e que inflige na audição?

R.: É conforme aquilo que o disco em si pede. Muitas vezes, o texto acaba por não abordar nem uma coisa nem outra.

2.3 Considera a sua análise crítica subjetiva?

R.: Em última instância, o ato de criticar acaba sempre por ser um exercício do que eu gosto de chamar “objetividade na subjetividade”.

2.4 Considera o trabalho como variável única na análise ou todo o percurso da banda como um todo considerando episódios, concertos, entrevistas? Que variáveis condicionam a audição no momento da análise antes de escrever a sua crítica?

R.: Como já acima disse, tudo isso acaba por depender bastante do tipo de artigo que se pede. O número de caracteres que temos à disposição acaba também por determinar um pouco aquilo que se pode abordar.

3. Movimento artístico em que se insere o seu trabalho

3.1 Tem em consideração os valores e mensagens que o trabalho que está a analisar contém?

R.: Tenho sobretudo em consideração o facto das minhas análises refletirem aquilo que eu sinto ser a minha verdade objetiva, com tudo o que de subjetivo isso apresenta para os meus leitores.

3.2 Tem em consideração as linhas estéticas do estilo musical do trabalho que analisa? Compara o trabalho que tem em mãos aos dos seus pares ou ícones do movimento?

R.: Quanto a mim, tem sempre que se ter em consideração as linhas estéticas com que se cose o objeto em apreciação. A comparação já depende muito dos casos.

4. Leitores

4.1 Considera que a crítica que escreve contém a preocupação de divulgar o trabalho mais do que a avaliação da sua qualidade?

R.: O próprio ato de avaliação já acaba por ser, de forma indireta, uma divulgação.

4.2 Quando é que considera que não deve providenciar uma opinião pessoal e sim à luz do que considera ser qualidade?

R.: O que vou dizer vai parecer contraditório, mas apesar de acreditar que existem balizas um objeto "de qualidade" constitui, não acredito muito em cânones pré-estabelecidos. A prova disso é que

existem várias escolas de pensamento dentro da própria crítica (nomeadamente: *rockismo*, *poptimismo*) e todas elas têm pontos que considero válidos e outros que nem por isso. Para ser bem mais claro, coisas como listas de melhores álbuns de sempre valem sempre o que valem.

4.3 De que maneira conceptualiza o conceito de qualidade? Se sim, tem a preocupação de explicar o porquê nos seus textos críticos?

R.: Não se pode dizer que conceptualize esse conceito. Explicar o porquê de disco X ou Y ser bom, mau e todos os outros níveis acima e/ou intermédios deve ser a preocupação básica de um bom crítico.

4.4 Considera que tem preocupação em não “destruir” ou enaltecer um trabalho de um artista?

R.: A procura da *construtividade* deve sempre nortear o crítico. Mas, quando o objeto é realmente repugnante, não há mesmo nada a fazer.

5. Pressão externa

5.1 Considera que a sua opinião vale por si só, ou seja, que a sua opinião não tem de espelhar a ideologia editorial?

R.: Questão complicada. Qualquer publicação que se preze tem que achar que a opinião expressa num artigo crítico tem que valer por si mesma, independentemente de linhas editoriais gerais. No entanto, por algum motivo os colaboradores de uma publicação são previamente entrevistados antes de começarem a submeter material. Em certa medida, ainda antes de sequer publicar o que quer que seja, já existe uma seleção perfeitamente natural dos colaboradores, por forma, a que estes tenham o perfil desejado para as orientações gerais da publicação.

5.2 Considera-se pressionado por editoras, assediado até, no sentido de providenciar críticas favoráveis ou desfavoráveis? Se sim, de que forma?

R.: Se sim, nunca dei por elas.

Anexo D

Resposta do Crítico Pedro Dias da Silva (Blitz)

(NOTA: “Convém desde já esclarecer que não sou jornalista profissional. Entreguei a carteira de jornalista em 2005, por incompatibilidades profissionais, já que o jornalismo deixou de ser a minha atividade principal. Desde essa altura que tenho exercido como colaborador/colaborador especializado, atividade igualmente tutelada pela CCPJ, o que me dá uma enorme liberdade de ação pois escrevo sobre o que quero, quando quero, para quem quero.”)

1. Caracterização pessoal

1.1 Idade:

R.: 38

1.2 Anos de profissão:

R.: Escrevo sobre música de forma profissional desde 2000

1.3 Assalariado ou independente:

R.: Independente

1.4 Vínculo contratual com o jornal, rádio ou revista:

R.: Colaborador

1.5 Nível de escolaridade e área de formação:

R.: Licenciatura em História (Variante de Arqueologia) pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

1.6 Percurso no próprio "ofício" de crítico:

R.: Desde 2000 que trabalho para o jornal/revista *BLITZ*. Ao longo dos 11 anos de exercício jornalístico tenho colaborado esporadicamente, entre outros, com o *jornal Público*, a revista *DIF* ou *sites*, como o *Factmag.com.pt*.

1.7 Considera necessária ou uma formação prévia ou a sua crítica dependerá de um profundo interesse e de muitas horas de audição?

R.: O ideal é que ambas coexistam. No entanto, embora ache importante, não considero fundamental que, para se escrever sobre música, tenha que se saber escrever ou interpretar música. No meu caso pessoal tem-se tratado “de um profundo interesse e de muitas horas de audição”.

2. Estética objetiva e subjetiva

2.1 De que forma orienta a audição do álbum a criticar?

R.: Por estilos musicais. Centro-me, fundamentalmente, na música eletrónica. É raro desviar as minhas audições e interesses desse universo, embora procure, tanto quanto possível, estar atento ao que vai sendo editado noutras áreas musicais.

2.2 Opta frequentemente por uma análise técnica do álbum ou uma análise às emoções que contém e que inflige na audição. Com o passar dos anos os meus textos refletem cada vez menos questões técnicas – o que tem que ver com o público que lê o que escrevo. Neste momento centro-me, sobretudo, na questão da informação e das emoções.

2.3 Considera a sua análise crítica subjetiva?

R.: Obviamente. Será idiota se o negasse.

2.4 Considera o trabalho como variável única na análise ou todo o percurso da banda como um todo, considerando episódios, concertos, entrevistas? Que variáveis condicionam a audição no momento da análise antes de escrever a sua crítica?

R.: Cada trabalho específico vale (ou não) por si e não pelo que os seus criadores tenham dito ou feito em outras ocasiões. É verdade que recebo com entusiasmo novos discos ou vou ver concertos de grupos/produtores/músicos com quem sinta empatia por criações passadas. No entanto, essa proximidade não me leva a “desculpar” trabalhos pouco conseguidos; ver nota.

3. Movimento artístico em que se insere o seu trabalho

3.1 Tem em consideração os valores e mensagens que o trabalho que está a analisar contém?

R.: Confesso que não sou indiferente a essas questões – não na perspetiva de ser um trabalho que se destina a ajudar esta ou aquela causa, mas sobretudo o pensamento e reflexão que determinado artista faz do mundo e da sociedade. Procuo não intelectualizar demasiado as coisas ou evitar essas questões mas, por exemplo, num artista como *Matthew Herbert* ou *Björk* torna-se impossível não o fazer.

3.2 Tem em consideração as linhas estéticas do estilo musical do trabalho que analisa? Compara o trabalho que tem em mãos aos dos seus pares ou ícones do movimento?

R.: Ver resposta à pergunta 1; Mesmo que seja de forma inconsciente acabo por fazê-lo. Embora não faça referências constantes nos artigos escritos a este ou aquele nome, muitas vezes considero inevitável essa referência, quanto mais não seja para “situar” o leitor em relação a nomes novos ou mais desconhecidos.

4. Leitores

4.1 Considera que a crítica que escreve contém a preocupação de divulgar o trabalho mais do que a avaliação da sua qualidade?

R.: Muitas vezes, o diminuto espaço disponível para publicação dos textos leva-me a tentar contextualizar o melhor possível um trabalho, o que não deixa muito espaço para outras considerações... A classificação (estrelas) que acompanha as críticas que escrevo ocupa-se, sem margens para dúvida, dessa parte qualitativa.

4.2 Quando é que considera que não deve providenciar uma opinião pessoal e sim à luz do que considera ser qualidade?

R.: Se não gosto de um trabalho digo-o e procuro ser claro nisso. Não é pelo facto de ser editado por um dos meus criadores “favoritos”, ou estar de tal maneira bem escrito ou gravado, que me leva a considerá-lo ou a desconsiderá-lo. Ainda assim, sou bem mais sensível a uma criação musical esteticamente intocável, de que pessoalmente “não goste”, do que a outra menos conseguida nesse particular.

4.3 De que maneira conceptualiza o conceito de qualidade? Se sim, tem a preocupação de explicar o porquê nos seus textos críticos?

R.: Tal como referi previamente ‘qualidade’ é um conceito subjetivo que, neste caso particular, está diretamente relacionado com as minhas perceções do mundo e da sociedade em que estou inserido. Fatores como originalidade, interpretação, intensidade, mensagem ou pistas para o futuro são alguns dos que influenciam diretamente esta definição. Inevitavelmente, ainda que de forma implícita, esses fatores estão por detrás da construção de um texto sobre determinado trabalho. Pessoalmente, não sinto necessidade, nem obrigação, de explicar nada, pois apresento uma opinião que, por mais que quisesse, nunca deixará de ser subjetiva.

4.4. Considera que tem preocupação em não “destruir” ou enaltecer um trabalho de um artista? R.: Se gosto de um trabalho, digo-o. Se não gostar digo-o também. Se isso significa “destruir” ou enaltecer, então faço-o. No entanto, com tanta música a ser atualmente criada confesso que procuro coisas de que goste e falar sobre elas. É bem mais interessante falar de algo de que se gosta do que o contrário.

5. Pressão externa

5.1 Considera que a sua opinião vale por si só, ou seja, que a sua opinião não tem de espelhar a ideologia editorial?

R.: Nunca fui pressionado a seguir qualquer linha editorial.

5.2 Considera-se pressionado por editoras, assediado até, no sentido de providenciar críticas favoráveis ou desfavoráveis? Se sim, de que forma?

R.: Não.

Anexo E

Resposta do Crítico Pedro Lima (Punch Magazine)

1. Caracterização pessoal

1.1 Idade:

R.: 30.

1.2 Anos de profissão:

R.: 3.

1.3. Assalariado ou independente:

R.: Independente.

1.4 Vínculo contratual com o jornal, rádio ou revista:

R.: Não.

1.5 Nível de escolaridade e área de formação:

R.: Licenciatura em Marketing e publicidade.

1.6 Percorso no próprio "ofício" de crítico:

R.: Comecei com um blogue pessoal há cerca de 2 anos (stereobeatbox.com), jornalista musical na *Parq Mag* há 2 anos e atualmente editor na *Punch Magazine*.

1.7 Considera necessária ou uma formação prévia ou na sua crítica dependerá de um profundo interesse e de muitas horas de audição?

R.: À parte de um *workshop* de crítica musical de 8h, não tenho qualquer formação específica. A música sente-se por isso qualquer um conseguirá, pior ou melhor, expressar-se sobre ela.

2. Estética objetiva e subjetiva

2.1 De que forma orienta a audição do álbum a criticar?

R.: Gosto pessoal, envio pelo próprio artista ou editora.

2.2 Opta frequentemente por uma análise técnica do álbum ou uma análise às emoções que contém e que inflige na audição.

R.: Análise essencialmente emotiva, com apontamentos técnicos acessíveis.

2.3 Considera a sua análise crítica subjetiva?

R.: Sim, bastante.

2.4 Considera o trabalho como variável única na análise ou todo o percurso da banda como um todo, considerando episódios, concertos, entrevistas? Que variáveis condicionam a audição no momento da análise antes de escrever a sua crítica?

R.: Considero todo o percurso da banda para uma melhor compreensão do disco e para melhor compreender o artista, por isso leio entrevistas e álbuns antigos essencialmente.

3. Movimento artístico em que se insere o seu trabalho

3.1 Tem em consideração os valores e mensagens que o trabalho que está a analisar contém?

R.: As mensagens sim, mas não em detalhe. Gosto de tentar descobrir o que o músico sentiu e se conseguiu transmitir.

3.2. Tem em consideração as linhas estéticas do estilo musical do trabalho que analisa? Compara o trabalho que tem em mãos aos dos seus pares ou ícones do movimento?

R.: Sim. Comparo. Há muitas bandas que se limitam a seguir tendências e soam iguais a milhares de outras. Dou especial destaque àqueles que criam algo de novo, mesmo que inspiradas num estilo ou época.

4. Leitores

4.1 Considera que a crítica que escreve contém a preocupação de divulgar o trabalho mais do que a avaliação da sua qualidade?

R.: A crítica tende a ser o mais imparcial possível. O disco vale pelo que vale.

4.2 Quando é que considera que não deve providenciar uma opinião pessoal e sim à luz do que considera ser qualidade?

R.: Quando se trata de um estilo que não me diz muito, mas onde revejo qualidade, novidade e dedicação.

4.3 De que maneira conceptualiza o conceito de qualidade? Se sim, tem a preocupação de explicar o porquê nos seus textos críticos?

R.: A qualidade “sente-se”, pela instrumentação, pelo produção ou pela voz há sempre algo a apontar e que tento explicar como posso.

4.4 Considera que tem preocupação em não “destruir” ou enaltecer um trabalho de um artista? R.: Tendo a não ser destrutivo e quando gosto, gosto realmente e acho que devo partilhar. Mas como disse, cada disco vale pelo que vale. Por muito que o elogio há sempre alguém que o irá detestar.

5. Pressão externa

5.1 Considera que a sua opinião vale por si só, ou seja, que a sua opinião não tem de espelhar a ideologia editorial?

R.: A ideologia editorial da Punch Magazine está muito bem traçada, e somos livres de nos expressar.

5.2 Considera-se pressionado por editoras, assediado até, no sentido de providenciar críticas favoráveis ou desfavoráveis? Se sim, de que forma?

R.: Não.

Anexo F

Resposta da Crítica Ana Patrícia Silva (Blitz)

1. Caracterização pessoal

1.1 Idade:

R.: 25.

1.2 Anos de profissão:

R.: Já escrevo críticas há 6 anos; sou jornalista a tempo inteiro há 1 ano e meio.

1.3 Assalariado ou independente:

R.: Independente.

1.4 Vínculo contratual com o jornal, rádio ou revista:

R.: Colaboração externa.

1.5 Nível de escolaridade:

R.: Mestrado.

1.6 Percurso no próprio "ofício" de crítico:

R.: Já escrevi críticas para a revista *Dif*, para o jornal *UM* e para o *site* aputadasubjectividade.net. Atualmente escrevo para as revistas *Blitz* e *Time Out* Porto.

2. Estética objetiva e subjetiva

2.1 De que forma orienta a audição do álbum a criticar?

R.: No mínimo, ouço sempre o álbum pelo menos três vezes. Normalmente mais, dependendo de quão familiarizada esteja com o artista ou com o género musical em questão. Tento ouvir o disco em contextos e de formas diferentes, conforme o tempo que tiver disponível (por exemplo, em casa através da *aparelhagem+colunas*, e com auscultadores e leitor de mp3 na rua/transportes públicos). À medida que ouço, vou tomando notas, que depois serão complementadas com alguma pesquisa.

2.2 Opta frequentemente por uma análise técnica do álbum ou uma análise às emoções que contém e que inflige na audição

R.: Procuo combinar ambos, mas depende muito do género musical. Uma crítica a um disco de, por exemplo, metal/rock progressivo vai inevitavelmente pender para a destreza técnica dos músicos e instrumentos; um disco de música soul vai pender para a emoção contida na voz e nas letras. Mas o ideal é atender a ambos os lados, dentro dos possíveis – as limitações de espaço das críticas (que têm tendência a diminuir em tamanho) são um grande entrave.

2.3 Considera a sua análise crítica subjetiva?

R.: Penso que uma análise crítica deverá ter um lado subjetivo mas também objetivo. Uma crítica que se limite a expressar uma visão pessoal deixa de ser crítica e passa a ser um artigo de opinião. Uma crítica bem fundamentada precisa também de uma perspetiva contextual e informativa. Exemplificando: posso dizer que um cantor é tecnicamente imperfeito (observação objetiva), ao mesmo tempo que interpreto essa desafinação vocal como um momento de libertação emotiva (observação subjetiva).

Da mesma forma, uma crítica que se limite a uma análise objetiva deixa de ser uma crítica. É necessário que o crítico faça uma leitura da objetividade.

2.4 Considera o trabalho como variável única na análise ou todo o percurso da banda como um todo, considerando episódios, concertos, entrevistas? Que variáveis condicionam a audição no momento da análise antes de escrever a sua crítica?

R.: Todo o universo que gira à volta de uma banda/artista influi naturalmente na sua música, tal como o ambiente que envolve uma pessoa influi naquilo que faz e é. Por exemplo, é normal verificar que determinadas experiências traumáticas fazem com que a música de uma banda fique mais negra e depressiva. Noutra exemplo, o segundo álbum que uma banda rock edita costuma ser ou mais pesado, ou mais acelerado ou recorre a mais instrumentos – isto normalmente acontece por influência da quantidade enorme de concertos que deram desde a edição do primeiro álbum. O som dos concertos influenciou o som de estúdio e é importante perceber de que forma é que isso se verifica. Por isso, quando esses episódios o justificam costumo tê-los em conta nas críticas. Apenas procuro evitar coisas do foro pessoal dos artistas – a única exceção é quando essas situações são chamadas para a música pelo próprio artista (por exemplo: *Amy Winehouse* e as drogas).

Mais importante que isto é o percurso discográfico de uma banda/artista e toda a genealogia musical de um determinado estilo. Nenhuma música nasce do nada, tudo tem um contexto.

3. Movimento artístico em que se insere o seu trabalho

3.1 Tem em consideração os valores e mensagens que o trabalho que está a analisar contém?

R.: Depende muito do trabalho em análise, mas pessoalmente prefiro evitar esse tipo de discurso. Por exemplo, em determinadas correntes do hip-hop enaltece-se o crime e a misoginia e determinados artistas de *dancehall* ganham a vida a escrever letras homofóbicas. Se me focar demasiado nessas mensagens e valores, é natural que desvalorize o disco, porque a sua essência musical passa para segundo plano. Por isso, em grande parte dos casos, prefiro focar-me no conteúdo sónico do disco, ainda que faça referência ao conteúdo lírico.

Outros exemplos: o *Phil Spector*, que é um dos melhores produtores de música *pop* de sempre, foi acusado de homicídio. O Chris Brown, que tem alguns dos álbuns de *r&b* mais interessantes da última década, foi acusado de violência doméstica. Devo desvalorizar, a música que fazem, devido à pessoa que são? Eu acho que não, mas muitos críticos deixam-se cegar por esses valores que os artistas carregam indiretamente com a sua música.

Quando se trata de conteúdo político, costuma ser importante analisá-lo para perceber como é que conseguiram integrá-lo na música (se conseguem falar de política sem negligenciar a musicalidade, é elogiável) ou se se verifica algum tipo de contrariedade nesse discurso.

3.2 Tem em consideração as linhas estéticas do estilo musical do trabalho que analisa? Compara o trabalho que tem em mãos aos dos seus pares ou ícones do movimento?

R.: Sim, sempre. Uma obra que se queira devidamente analisada deve ser interpretada dentro do seu contexto: perceber como é que o artista chegou até ali e através de que linhagem musical. Um texto crítico não deve simplesmente dizer se determinado produto é suficientemente bom para ser comprado, deve também estabelecer ligações, colocar as coisas em contexto e numa perspetiva mais alargada. É uma das grandes mais-valias da crítica, numa altura em que toda a gente com acesso à internet tem acesso a um disco. Quando o leitor ouve um disco, sabe dizer se gosta ou não desse disco, não precisa da voz do crítico para isso. Mas o crítico, ao analisar e contextualizar o disco, pode dar ao leitor uma experiência mais ampla e mais bem contextualizada, formular questões e fazer uma reflexão sobre o disco. Ajuda-o a pensar em coisas que não terá pensado e a colocar as coisas noutras perspetivas. Digo isto como leitora: já li críticas que me fizeram olhar para um álbum de uma forma totalmente diferente e enriquecedora.

4. Leitores

4.1 Considera que a crítica que escreve contém a preocupação de divulgar o trabalho mais do que a avaliação da sua qualidade?

R.: A própria presença de uma crítica já implica a divulgação desse disco. O objetivo principal da crítica deve ser sempre a avaliação/interpretação da música. Uma crítica puramente descritiva não é

uma crítica, é um texto descritivo-informativo. Um texto que apenas divulgue não é mais do que um *press release*.

4.2 Quando é que considera que não deve providenciar uma opinião pessoal e sim à luz do que considera ser qualidade?

R.: Acho que nunca me devo limitar a uma opinião pessoal. Uma página de críticas não é uma conversa de café entre amigos. Não basta dizer “pá, este disco é mesmo bom, comprem-no”. É preciso explicar porquê. Por outro lado, posso não gostar de determinado disco mas reconhecer-lhe qualidades. Não é justo deixar a sensibilidade pessoal intrometer-se na avaliação de um disco. E isso acontece muito, vê-se frequentemente críticos a implicar com um disco ou uma banda só porque sim, de uma forma pouco racional e puramente visceral. A opinião pessoal nunca deve sobrepor-se ao sentido crítico e analítico.

4.3. De que maneira conceptualiza o conceito de qualidade? Se sim, tem a preocupação de explicar o porquê nos seus textos críticos?

R.: A qualidade é muito relativa. Um disco poder ter qualidade por vários motivos: por, de um modo geral, ser bom; por ser inovador; por ser criativo; por conseguir provocar uma reação emocional; por fazer dançar; porque quem canta tem uma voz estupenda ou escreve letras incríveis. Por tudo isto é que não basta apenas dizer que um disco é bom ou mau. É preciso explicar porquê. O mesmo se aplica ao falar de uma canção. Uma crítica que apenas diga que determinada canção é boa fica pobre (embora muitas vezes, por motivos de espaço, não haja outra hipótese). É preciso indicar alguns dados ao leitor para ele que consiga perceber se essa música será ou não do seu agrado. A verdade é que a maioria dos leitores não quer saber se o crítico gostou ou não. Ele não conhece o crítico, como é que poderá saber se as suas opiniões coincidem? (exceção para os *opinion-makers*). A crítica deve fornecer instrumentos interpretativos para o leitor seja também capaz de julgar essa qualidade.

4.4 Considera que tem preocupação em não “destruir” ou enaltecer um trabalho de um artista?

R.: Costumo pensar que fazer um disco implica sempre muito trabalho, mesmo que as coisas não tenham corrido bem, e por essa razão nenhum disco deve ser “destruído”. Apontar-lhe os defeitos, sim. Destruí-lo, não. Por outro lado, não gosto de tecer louvores extremos a um disco com quem passei apenas alguns dias. Acho que um disco só deverá ser considerado uma “obra-prima” após ter-se vivido vários meses/anos com ele, para perceber se resistiu à passagem do tempo. A minha preocupação é em ser fiel ao que aquele disco contém e acreditar que lhe farei o julgamento mais justo possível.

5. Pressão externa

5.1 Considera que a sua opinião vale por si só, ou seja, que a sua opinião não tem de espelhar a ideologia editorial?

R.: A partir do momento em que uma crítica é assinada por alguém específico passa a ser da responsabilidade dessa pessoa. Nas minhas críticas, falo por mim, não falo pela revista e restantes pessoas que nela trabalham/colaboram.

Ao nível formal da escrita (o tipo de vocabulário, de construções frásicas), as críticas devem ser adaptadas à publicação respetiva, respeitando o seu estilo específico. Ao nível do conteúdo, considero-me livre no que escrevo, nunca fui pressionada por nenhum tipo de “*peer pressure*” nem por nenhuma ideologia editorial.

5.2 Considera-se pressionado por editoras, assediado até, no sentido de providenciar críticas favoráveis ou desfavoráveis? Se sim, de que forma?

R.: Não. Esse tipo de assédio só é costume receber no sentido de escrever/publicar escritas, sem pressão ao nível da avaliação qualitativa do disco. Mais do que críticas positivas/negativas, às editoras interessa sobretudo que os seus artistas marquem presença na imprensa. Normalmente as editoras são bastante insistentes na onda do “vamos enviar-lhe este disco, é muito bom”, seguido de “recebeu o disco que enviamos?” e de “tem a possibilidade de publicar uma crítica ao disco ou entrevistar a banda?”. Mas, no meu caso, nunca passou disso. Ou seja: insistem para que se publique crítica ao disco, mas não nos dizem o que escrever.

Anexo G

Resposta do Crítico Theo Thornton (Blitz)

1. Caracterização pessoal

1.1 Idade:

R.: 28.

1.2 Anos de profissão:

R.: 4.

1.3 Assalariado ou independente:

R.: Independente.

1.4 Vínculo contratual com o jornal, rádio ou revista:

R.: Não.

1.5 Nível de escolaridade e área de formação:

R.: Licenciatura / Relações Internacionais / Música

1.6 Percurso no próprio "ofício" de crítico:

R.: Comecei com a Blitz e trabalho exclusivamente com eles, não por vínculo mas porque o ofício de crítico não é a minha ocupação principal. Dedico apenas umas horas mensais à crítica musical. Sou músico quase a tempo inteiro e isso ajuda-me a ouvir de forma mais objetiva os álbuns que me são apresentados.

1.7 Considera necessária ou uma formação prévia ou na sua crítica dependerá de um profundo interesse e de muitas horas de audição?

R.: É preciso saber escrever e expressar ideias de forma clara e concisa, e nesse sentido acho que um background académico é importante. Mas também é preciso ser criativo para suscitar o interesse do leitor. Uma boa noção de história da música e "teoria" musical é imprescindível.

2. Estética objetiva e subjetiva

2.1 De que forma orienta a audição do álbum a criticar?

R.: Ouço o álbum sozinho, e depois com outras pessoas do meio musical, para saber o que acham e o que lhes faz sentir.

2.2 Opta frequentemente por uma análise técnica do álbum ou uma análise às emoções que contém e que inflige na audição?

R.: Procuo escrever de forma a obter um equilíbrio entre esses dois aspetos.

2.3 Considera a sua análise crítica subjetiva?

R.: Qualquer análise crítica é até certo ponto subjetiva por resultar do gosto pessoal de cada um. Submeter uma obra ao nosso gosto musical resulta obviamente numa opinião subjetiva. No meu caso procuro um equilíbrio entre a subjetividade e a objetividade, tento alargar os meus horizontes e evito rótulos.

2.4 Considera o trabalho como variável única na análise ou todo o percurso da banda como um todo, considerando episódios, concertos, entrevistas? Que variáveis condicionam a audição no momento da análise antes de escrever a sua crítica?

R.: Procuo analisar o trabalho como variável única mas por vezes faço comparações com trabalhos anteriores ou comento a qualidade da sua interpretação ao vivo. Os episódios e as entrevistas são referências secundárias que utilizo para conferir um tom mais humorístico ou consolidar uma ideia de carácter musical.

3. Movimento artístico em que se insere o seu trabalho

3.1 Tem em consideração os valores e mensagens que o trabalho que está a analisar contém?

R.: Sim, é essencial ter essa sensibilidade. Muitos trabalhos têm valores e mensagens profundas e extremamente interessantes, outras vezes é difícil até definir quais são.

3.2 Tem em consideração as linhas estéticas do estilo musical do trabalho que analisa? Compara o trabalho que tem em mãos aos dos seus pares ou ícones do movimento?

R.: Definir a linha estética do trabalho é essencial para transmitir ao leitor que tipo de conteúdo pode esperar mas só faço referências a ícones ou pares do mesmo movimento se as semelhanças forem mesmo evidentes, não procuro fazer essas aproximações por norma.

4. Leitores

4.1 Considera que a crítica que escreve contém a preocupação de divulgar o trabalho mais do que a avaliação da sua qualidade?

R.: Não, tento sempre avaliar a qualidade do trabalho. É isso que me motiva como crítico. A divulgação não é a função do crítico.

4.2 Quando é que considera que não deve providenciar uma opinião pessoal e sim à luz do que considera ser qualidade?

R.: Acho que deve ser haver um equilíbrio entre o gosto pessoal e o nosso critério mais objetivo do que é qualidade.

4.3 De que maneira conceptualiza o conceito de qualidade? Se sim, tem a preocupação de explicar o porquê nos seus textos críticos?

R.: Nunca refiro os meus critérios de qualidade num texto. Posso dizer que o meu conceito de qualidade é bastante vasto e não depende do estilo de música mas sim da qualidade dos arranjos e da sua execução.

4.4 Considera que tem preocupação em não “destruir” ou enaltecer um trabalho de um artista?

R.: Quando é merecido não tenho qualquer preocupação em enaltecer o trabalho de uma artista mas quando acho o trabalho francamente mau tenho alguns cuidados nos termos que utilizo.

5. Pressão externa

5.1 Considera que a sua opinião vale por si só, ou seja, que a sua opinião não tem de espelhar a ideologia editorial?

R.: Sim, considero a minha opinião independente a esse nível. Até porque nunca recebi indicações do editor nesse sentido.

5.2 Considera-se pressionado por editoras, assediado até, no sentido de providenciar críticas favoráveis ou desfavoráveis? Se sim, de que forma?

R.: Não.

Anexo H

	LM (Anexo B)	RR (Anexo C)	PDS (Anexo D)	PL (Anexo E)	APS (Anexo F)	TT (Anexo G)
Caracterização	- 52 Anos de profissão - Assalariado e indep. - Pós-graduação	- 12 Anos de profissão - Independente - Licenciatura	- 12 anos de profissão - Independente - Licenciatura	- 3 Anos de profissão - Independente - Licenciatura	- 6 Anos de profissão - Independente - Mestrado	- 4 Anos de profissão - Independente - Licenciatura
Formação ou Audição?		“Formação em si não será necessária. Mas se essa formação for de qualidade não vejo porque não. Mas creio que o segundo fator será, de facto, bem mais importante”	“O ideal é ambas coexistirem. (...) Não considero fundamental que, para se escrever sobre música, tenha que se saber escrever ou interpretar música.”	“À parte de um <i>workshop</i> de crítica musical de 8h, não tenho qualquer formação específica. A música sente-se por isso qualquer um conseguirá, pior ou melhor, expressar-se sobre ela.”		
Orientação da audição	“Depende do álbum, alguns não merecem 2 minutos de audição”	“Depende do tipo de artigo em questão”	“Por estilos musicais”	“Gosto pessoal”	“No mínimo ouço o álbum pelo menos três vezes. (...) Tento ouvir o disco em contextos diferentes (...)”	“Oíço o álbum sozinho, e depois com outras pessoas do meio musical, para saber o que acham e o que lhes faz sentir.”
Técnica /	Técnica e Emoção, ambas importantes.	“Muitas das vezes o texto não aborda uma	“Com o passar dos anos, os meus textos refletem cada vez	“Análise essencialmente emotiva com	Ambas	“Procuro escrever de forma a obter um equilíbrio entre esses

emoção	“O trabalho de um crítico é a mediação entre a obra e o ouvinte”	coisa nem outra”	menos questões técnicas”	apontamentos técnicos acessíveis”		dois aspetos”
O assumir da subjetividade	Sim. Quando se sai do óbvio.	“O ato de criticar acaba por ser (...) objetividade na subjetividade”	Sim	“Sim, bastante.”	“Penso que uma análise crítica deve ter um lado subjetivo mas também objetivo. Uma crítica que se limite a expressar uma visão pessoal deixa de ser crítica e passa a ser um artigo de opinião (...)”	“Qualquer análise crítica é até certo ponto subjetiva por resultar do gosto pessoal de cada um. (...) No meu caso procuro um equilíbrio entre a subjetividade e a objetividade, tento alargar horizontes e evito rótulos.”
O Trabalho em questão como variável única que condicionam a audição ou não?	“A Crítica é uma narrativa e é nessa perspectiva de quem conta um história que deve ser construída...”	Depende	“Cada trabalho vale por si”	“Considero todo um percurso da banda para uma melhor compreensão do disco e para melhor compreender o artista”	“Todo o universo que gira à volta de uma banda influi naturalmente na sua música. (...) O som dos concertos influenciou o som do estúdio e é importante perceber de que forma é que isso se verifica”	“Procuro analisar o trabalho como variável única mas por vezes faço comparações com trabalhos anteriores ou comento a qualidade da sua interpretação ao vivo. Os episódios e as entrevistas são referências secundárias (...)”
Considerar valores e	Sim.	“Considero as minhas análises...”	“Procuro não intelectualizar muito essas questões mas,	“Gosto de tentar descobrir o que o músico sentiu e se	Depende. “ (...) Quando se trata	Sim, é essencial ter essa sensibilidade. Muitos trabalhos têm

mensagens			por exemplo, num artista como <i>Mathew Herbert</i> ou <i>Björk</i> , torna-se impossível não o fazer”	conseguiu transmiti-lo.”	de um conteúdo político, costuma ser importante analisá-lo para perceber como é que conseguiram integrá-lo na música (...)”	valores e mensagens profundas e extremamente interessantes, outras vezes é difícil até definir quais são.”
Considerar a linha estética e Comparação com outros trabalhos	Sim.	“Tem sempre que se ter em consideração as linhas estéticas com que se cose o objeto em apreciação. A comparação já depende muito dos casos”	“Mesmo que inconsciente acabo por fazê-lo (...) mais que não seja para “situar” o leitor em relação a nomes novos ou mais desconhecidos”	“Sim, comparo. Há muitas bandas que se limitam a seguir tendências e soam iguais a milhares de outras. Dou especial destaque àqueles que criam algo de novo (...)”	Sim. Sempre.	“Definir a linha estética é essencial para transmitir ao leitor que tipo de conteúdo pode esperar (...)”
Divulgação vs. Avaliação	Divulgação	Avaliação acaba por ser divulgação	Ambas	“A crítica tende a ser o mais imparcial possível. O disco vale o que vale.”	“A própria presença de uma crítica implica a divulgação desse disco”	“Tento sempre avaliar a qualidade do trabalho. É isso que me motiva enquanto crítico. A divulgação não é função do crítico.”
Opinião pessoal ou atestar qualidade	“Espero conseguir divisar qualidade mesmo naquilo que não me identifico”	“Não acredito em cânones pré-estabelecido”	“Se não gosto de um trabalho procuro ser claro nisso”	“Quando se trata de um estilo que não me diz muito, mas onde revejo qualidade, novidade e dedicação.”	“Acho que nunca me devo limitar a uma opinião pessoal”	“Acho que deve haver um equilíbrio entre gosto pessoal e o nosso critério mais objetivo do que é qualidade.”
Conceito de	“Falar de qualidade no	“Explicar o porquê do	“É um conceito	“A qualidade sente-se	“A qualidade é muito	“Nunca refiro os meus

qualidade	singular é redutor. Um disco mal tocado pode estar cheio de ideias brilhantes”	disco X ou Y ser bom (...) deve ser a preocupação básica de um bom crítico”	subjetivo (...).	(...) há sempre algo a apontar e que tento explicar como posso”	relativa. (...) A crítica deve fornecer instrumentos interpretativos para que o leitor seja também capaz de julgar essa qualidade.”	critérios de qualidade num texto. Posso dizer que o meu conceito de qualidade é bastante vasto e não depende do estilo de música mas sim da qualidade dos arranjos e da sua execução.”
Preocupação em destruir / enaltecer	“Simplesmente há tanta boa música que não vale a pena perder tempo com o resto”	“A procura da <i>construtividade</i> deve sempre nortear um bom crítico”	“Se gosto de um trabalho digo-o, se não gosto digo-o também. Se isso significa destruir ou enaltecer então faço-o.”	“Tento não ser destrutivo e quando gosto, gosto realmente e acho que devo partilhar (...)”.	“Costumo pensar que fazer um disco implica muito trabalho, mesmo que as coisas não tenham corrido bem, e por essa razão nenhum disco deve ser “destruído” (...) “Acho que um disco só deve ser considerado uma “obra-prima” após ter-se vivido vários meses/anos com ele, para perceber que resistiu à passagem do tempo. (...)”	“Quando é merecido não tenho qualquer preocupação em enaltecer um trabalho de um artista, mas quando acho francamente mau tenho alguns cuidados nos termos que utilizo.”
Espelhar a ideologia	“É uma questão que perdeu sentido com enfraquecimento das grandes casas de	A entrevista prévia é um tipo de garantir um perfil para a publicação	“Nunca fui pressionado em seguir qualquer linha editorial”	“A ideologia está muito bem traçada e somos livres de nos expressar”	“Nas minhas críticas falo por mim, não falo pela revista e restantes pessoas”	Não

editorial	discos”					
Pressão editorial	Não.	“Se sim, nunca dei por elas”	Não	Não	Não. “Às editoras interessa sobretudo que um disco marque presença na imprensa (...). Ou seja, insistem que se publique crítica ao disco, mas não nos dizem o que escrever.”	Não

CV

Informação pessoal

Nome **Andrade Isidro, Maria João**
Morada Rua Carvalho Araújo 98, 4º esq. 1900-141 Lisboa
Telemóvel 963306176 / 915741147
Correio electrónico Mariajoaoisidro@gmail.com

Nacionalidade Portuguesa

Data de nascimento 28 De Julho de 1980

Sexo Feminino

Experiência profissional

Período De Junho de 2005 até à data de hoje

Função A desempenhar funções de Responsável Administrativa no Balcão de Alcântara na função de Administrativa
Anteriormente: *Front-office* no Balcão dos Restauradores e Responsável Administrativa nos Balcões dos Restauradores e Odivelas

Principais atividades e responsabilidades	<p>Atualmente:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Garantir o perfeito funcionamento de todas as tarefas de natureza logística, administrativa e operacional; - Assegurar, em articulação com o Responsável de Balcão, a abertura e encerramento das instalações do balcão; - Providenciar para que as instalações afetas ao Balcão se mantenham em boas condições de funcionalidade e apresentação; - Coordenar, orientar e apoiar administrativos / Assistente comerciais e <i>front-office</i> nas funções de natureza administrativa; - Assegurar e implementar todo o tratamento documental; - Proceder à guarda, tratamento, gestão e controlo das existências físicas dos valores depositados no cofre-forte do Balcão; - Assegurar a gestão de ATM'S. <p>Anteriormente:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tratamento de documentação recolhida pelos Gestores junto dos clientes; - Atendimento ao público, no fornecimento de informação, esclarecimento e movimentação de contas de clientes em <i>Front-office</i>.
Nome do empregador	CEMG, antigo Finibanco, S.A.
Sector	Banca
Período	2003 - Duas primeiras semanas em Agosto
Função	Telefonista / Rececionista
Nome do empregador	Banif, S.A. – Banco Internacional do Funchal como, durante as férias de Verão
Sector	Banca

Período	2003 - Duas últimas semanas em Agosto
Função	Telefonista / Rececionista
Nome do empregador	Columbia Tristar Warner
Sector	Distribuição de filmes
Período	2002 – Duas semanas em Agosto
Função	Telefonista / Rececionista
Nome do empregador	Dun & Bradstreet, S.A.
Sector	Venda de Informação para Negócios
Período	2001 – Duas semanas em Agosto
Função	Administrativa / Telefonista / Rececionista
Nome do empregador	Construtora San José, S.A. como, durante as férias de Verão
Sector	Construção Civil
Formação académica	
Período	Desde Setembro de 2009
Designação da qualificação atribuída	A concluir o Mestrado de Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação do departamento de Sociologia Instituto Superior das Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE-IUL) – nota a atribuir
Nome da organização de ensino	
Período	De Outubro de 2002 a Outubro de 2008
Designação da qualificação atribuída	Licenciatura Pré-Bolonha e bietápica em Gestão Bancária com uma média de Bacharelato de 15 valores e 13 valores na Licenciatura.

Nome da organização de ensino	Instituto Superior de Gestão Bancária (ISGB)
Aptidões e competências pessoais	
Idiomas escritos e falados	
Primeira língua	<i>Português</i>
Outros Idiomas	
Idioma	Inglês
<i>Compreensão oral</i>	<i>Bom</i>
<i>Leitura</i>	<i>Bom</i>
<i>Interação oral</i>	<i>Fluente</i>
<i>Produção oral</i>	<i>Fluente</i>
Idioma	Francês
<i>Compreensão oral</i>	<i>Médio</i>
<i>Leitura</i>	<i>Bom</i>
<i>Interação oral</i>	<i>Médio</i>
<i>Produção oral</i>	<i>Médio</i>
Aptidões e competências de organização	<ul style="list-style-type: none"> – Bom nível de integração e inter-relacionamento. – Elevados níveis de responsabilidade motivam-me – Gosto pelo trabalho em equipa – Gosto por desafios – Gosto pelo exercício da criatividade

- | | |
|---|--|
| Aptidões e competências técnicas | <ul style="list-style-type: none">– Frequência do curso de escrita criativa de 10 horas providenciado pela “Escrever Escrever”– Formação em Técnicas de Negociação e Vendas, em 2007;– Formação em Recenseamento e Abertura de contas, conforme Aviso do Banco de Portugal, em 2006; |
| Aptidões e competências informáticas | <ul style="list-style-type: none">– Utilizador frequente do Microsoft Office, com especial incidência em Excel e Word; |
| Interesses pessoais | <ul style="list-style-type: none">– Ler, escrever, música, cinema, arte no geral, viajar, Yoga, Surf. |