

**FUNDAÇÃO OSWALDO ARANHA  
CENTRO UNIVERSITÁRIO DE VOLTA REDONDA  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM JORNALISMO  
PROJETO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**LANNA SILVEIRA DA SILVA**

**AS DINÂMICAS CONTEMPORÂNEAS DA CRÍTICA MUSICAL: UMA  
ANÁLISE DE CASO DA JORNALISTA CAROL PRADO**

**VOLTA REDONDA  
2025**

**FUNDAÇÃO OSWALDO ARANHA  
CENTRO UNIVERSITÁRIO DE VOLTA REDONDA  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM JORNALISMO  
PROJETO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**AS DINÂMICAS CONTEMPORÂNEAS DA CRÍTICA MUSICAL: UMA  
ANÁLISE DE CASO DA JORNALISTA CAROL PRADO**

Projeto do Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Jornalismo do UniFOA como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Aluno: Lanna Silveira da Silva

Prof. Dr.: Heitor da Luz Silva

**VOLTA REDONDA**

**2025**

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **As dinâmicas contemporâneas da crítica musical: uma análise de caso da jornalista Carol Prado por Lanna Silveira da Silva** apresentado publicamente perante a Banca Avaliadora, como parte dos requisitos para conclusão do Curso de Jornalismo.

Aprovado em 06 de novembro de 2025.

## Banca Avaliadora:



Professor(a) orientador(a) – Heitor da Luz Silva, Doutor, UniFOA



Professor(a) avaliador(a) – Denise Schettino Bastos Certo, Doutora, UniFOA



Professor(a) avaliador(a) – Eduardo Jorge Nascimento de Oliveira, Doutor, UniFOA

## **AGRADECIMENTOS**

Meus primeiros agradecimentos vão para os meus pais, Danielle e Luis Fernando. Tudo que eu sou e tudo que envolve a minha ética de trabalho e de estudo, que foram extremamente importantes para a minha construção como profissional de jornalismo ao longo da faculdade e para a elaboração deste trabalho, nasceu da influência de vocês e de todo o esforço que vocês fizeram durante todos os meus 24 anos de vida. Muito obrigada por sempre investirem em mim para que eu pudesse ter toda a oportunidade possível de alcançar meus objetivos, mesmo quando esses investimentos significaram renúncias pessoais. Muito obrigada por sempre acreditarem no meu potencial e confiarem na minha capacidade e nas minhas decisões de vida, além de nunca me negarem o apoio necessário para continuar existindo e resistindo. Se estou onde estou hoje, em todos os sentidos, é por causa de vocês e por vocês.

Agradeço, também, a outras pessoas da minha família que foram muito importantes para mim durante essa caminhada: a minha avó, Nilce, por todo o carinho e cuidado oferecido durante a minha vida; e ao meu tio Marllus, também pelo carinho e cuidado, mas também por ter sido provavelmente a primeira pessoa da minha vida que me fez ter contato e apreço por música, ainda na infância – uma afeição que se tornou um alicerce na minha vida em diferentes fases, e motivou a escolha do tema deste trabalho.

Ainda tratando de conexões pessoais, agradeço a todos os meus amigos pelo apoio oferecido durante toda a vida. Em especial, agradeço a três pessoas que são extremamente importantes para mim e fizeram diferença para a elaboração deste trabalho:

À minha amiga Maria Eduarda, que acreditava no meu potencial como jornalista antes mesmo de eu entrar no curso, e sempre me fez sentir querida, inteligente e capaz de obter sucesso nessa área. O seu apoio sincero sempre me deu forças para não desistir e a sua recepção positiva sobre o meu trabalho sempre me faz muito feliz. Sua parceria também é um dos meus maiores e mais importantes alicerces na vida. Te mostrar esse projeto pronto me deixa tão feliz quanto mostrar para os meus pais; sinto que você faz parte das minhas vitórias.

À minha amiga Yane, que também sempre me ofereceu todo o carinho e suporte que eu precisava em momentos difíceis, também sempre acreditou na

minha capacidade e me deu dicas muito úteis para elaborar e desenvolver os estudos deste trabalho. Me lembrei de você durante todo esse processo. Sua influência neste trabalho não partiu só das sugestões diretas, mas de toda a conexão que formamos durante nossos anos de amizade por meio da música. Como nós duas conseguimos crescer uma com a outra e individualmente com a influência das trocas sobre essa arte tão bonita. Tem muito de você nesse trabalho porque existe muito de você em mim. Assim como a Maria Eduarda, você faz parte integral de tudo que eu alcançar.

Ao meu amigo Gabriel, que foi a pessoa que provavelmente me deu o maior suporte emocional durante a elaboração deste trabalho – que não foi fácil. Sinto que tenho conseguido enxergar o mundo com muito mais beleza, e lidar com os problemas de forma cada vez mais leve, a partir da sua presença na minha vida e todo o carinho que você me oferece nas horas difíceis (e também nas fáceis). Nossa conexão também se pauta muito na música e tenho aprendido muito sobre tanta coisa relacionada a isso desde que nos aproximamos. Obrigada por estar comigo nesse período de desenvolvimento e evolução, que vai ser uma constante para o resto de nossas vidas.

Agradeço, também, a Cleber Facchi, Matheus José e, especialmente, à Carol Prado, por terem se disponibilizado para me ajudar durante essa pesquisa. Todas as informações que vocês me forneceram foram extremamente úteis na elaboração desse trabalho e enriqueceram a minha hipótese. Sem o auxílio de vocês, eu não teria chegado a um resultado satisfatório.

Por fim, agradeço ao corpo docente do UniFOA pelo papel que tiveram durante todo o meu período de formação acadêmica:

À minha coordenadora de curso, Angélica, que sempre fez questão de afirmar o quanto ela acreditava na minha capacidade profissional e sempre ressaltou as qualidades que enxergava em mim (além de ter me dado suporte em momentos de dificuldade). Vou me lembrar das suas palavras e do seu carinho comigo para o resto da minha vida.

À minha professora Denise, que foi uma das primeiras a confiar na qualidade do meu trabalho e apostar em mim, me oferecendo oportunidades que me abriram portas interessantes ao longo do curso. Te admiro desde o ensino médio e

receber a sua validação, considerando todo o seu brilhantismo, é extremamente gratificante e me faz pensar que estou traçando um caminho certo.

Ao meu professor Edilberto, que também apostou na minha capacidade, me ofereceu apoio e me deu *feedbacks* que me deram gás para continuar estudando cada vez mais e buscar sempre a minha melhor versão.

Por último, mas definitivamente não menos importante, ao meu orientador, Heitor. Primeiramente, te agradeço por ter aceitado me orientar não somente neste, mas em todos os projetos que desenvolvemos ao longo do curso. Sei que não sou uma pessoa exatamente fácil de orientar por várias questões, mas você me ajudou bastante com tudo. Todo o contato que tivemos durante todo esse período de faculdade foi bastante benéfico e memorável para mim, porque me fez perceber coisas a serem valorizadas na minha personalidade e na minha forma de conduzir projetos, assim como coisas a serem melhoradas e trabalhadas – sempre dentro de um viés construtivo. Fico bem feliz de ter desenvolvido esse projeto com você porque sei que você também nutre um apreço enorme por música e me deixou bastante alegre perceber que você estava gostando do trabalho; não somente do ponto de vista de um orientador, que está tentando extrair o melhor resultado do aluno, mas do ponto de vista de um leitor também, que está entretido com aquela informação. Mesmo que esse seja um produto acadêmico, meu tempo de experiência com o jornalismo acaba me condicionando a tentar sempre produzir algo que seja interessante de se ler, e inevitavelmente acabei trazendo um pouco disso no trabalho. Apesar das dificuldades, da pressão e do estresse grande que passei durante o trabalho, tudo vai ficar na minha memória como uma experiência positiva, porque eu realmente adorei fazer as pesquisas e escrever os textos – muito mais do que achei que fosse inicialmente. Muito mais mesmo. E você faz parte integral disso.

## RESUMO

Este trabalho busca analisar a forma como o jornalismo musical é exercido em meio às ferramentas e plataformas atuais do meio digital, se tratando, especificamente, dos críticos especializados. O estudo apresentado reflete sobre as transformações da atividade crítica com a transposição do jornalismo musical do meio impresso ao digital, considerando o fim da hierarquia comunicacional entre a imprensa e o público e o papel ativo do consumidor na criação e na distribuição do material jornalístico. O objetivo da pesquisa é atualizar os conceitos acadêmicos disponíveis sobre o que constitui a atividade crítica atualmente, tanto na elaboração de seu conteúdo, quanto em sua formatação e distribuição. Para alcançar este propósito, a pesquisa foi realizada por meio de observação sistemática, levantamento bibliográfico, realização de entrevistas e análise de exemplos. Os resultados deste estudo revelam que, nos últimos dez anos, houve transformações significativas na forma como o crítico pensa na elaboração de conteúdo, na forma como esse material é recebido e reverberado pelo público e na visão geral sobre qual é a função da crítica em meio ao modo de consumo atual dos ouvintes. Conclui-se, a partir deste trabalho, que esta prática está em constante transformação e que se faz necessário manter uma observação contínua sobre suas dinâmicas, a fim de evitar que os conhecimentos sobre a prática se tornem obsoletos.

**Palavras-chave:** Crítica musical; Jornalismo musical; Jornalismo cultural.

## **ABSTRACT**

This work seeks to analyze how music journalism is practiced within the current tools and platforms of the digital environment, focusing specifically on specialized criticism. The study reflects on the transformations of critical activity, as music journalism transitioned from print to digital media, considering factors such as: the shift in the hierarchy between the press and the public, as well as the active role of consumers in the creation and distribution of journalistic material. The point of this research is to update the available academic concepts regarding what currently constitutes critical activity — both in the production of its content and in its formatting and distribution. To achieve this purpose, the study was conducted through systematic observation, bibliographic research, interviews, and analysis of examples. The results of this study reveal that, over the past ten years, there have been significant changes in how music critics approach content creation, as well in how this material is received and amplified by the audience, and in the overall perception of the role of criticism amid the current landscape of music consumption. It is concluded that this practice is in constant transformation and that continuous observation of its dynamics is necessary in order to prevent knowledge about the field from becoming obsolete.

**Keywords:** Music criticism, Music Journalism, Cultural Journalism.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Compartilhamento de matéria crítica produzida pelo g1.....	63
Figura 2 – <i>Tweet</i> informal sobre a cantora Kali Uchis.....	63
Figura 3 – <i>Tweet</i> informal sobre o cantor Bad Bunny.....	64
Figura 4 – <i>Tweet</i> sobre apresentação de Di Ferrero no The Town.....	64
Figura 5 – <i>Tweet</i> com opinião de Carol sobre uma música do “Mayhem”.....	65
Figura 6 – <i>Tweet</i> com opinião de Carol sobre o álbum de Sabrina Carpenter.....	65
Figura 7 - <i>Tweet</i> que comenta capas mal-recebidas pelo público.....	66
Figura 8 – <i>Tweet</i> sobre o noivado de Taylor Swift.....	66
Figura 9 – <i>Tweet</i> de Carol sobre Taylor Swift e suas métricas.....	68
Figura 10 - Postagem da conta “ACERVO” sobre opinião de Carol.....	71
Figura 11 – Postagem da conta “poponze” sobre opinião de Carol.....	71
Figura 12 – Postagem da conta “UpdateCharts” sobre opinião de Carol.....	72
Figura 13 – Reação de fã à postagem do “UpdateCharts”.....	72
Figura 14 – Respostas à crítica do álbum de Sabrina Carpenter.....	73
Figura 15 – Resposta a uma reclamação de Carol sobre <i>hate</i> .....	74
Figura 16 – Respostas a um <i>tweet</i> de Carol sobre a banda Green Day.....	74
Figura 17 – Ofensas em retaliação a um <i>tweet</i> sobre a banda Green Day.....	75
Figura 18 – Ofensa proferida em resposta a uma análise de Carol.....	75
Figura 19 – Ofensa proferida em resposta a uma postagem da “poponze” sobre uma análise de Carol.....	75
Figura 20 – Ofensas proferidas em resposta a “defesa” de Carol ao cantor Silva...76	76
Figura 21 - Ofensas proferidas em resposta a “defesa” de Carol ao cantor Silva ....76	76
Figura 22 - <i>Tweet</i> com propagação de <i>Fake News</i> sobre Carol.....	77

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2 EVOLUÇÃO DA CRÍTICA MUSICAL NO MEIO JORNALÍSTICO</b> .....	12
2.1 Definição de crítica .....	12
2.2 A história e evolução da crítica musical: primeiras práticas.....	13
2.3 A resposta do público a mensagem do crítico.....	22
<b>3 AS DINÂMICAS ATUAIS DA CRÍTICA MUSICAL</b> .....	26
3.1 A apresentação de produtos midiáticos no meio digital.....	26
3.2 O exercício da crítica musical e sua função.....	30
3.2.1 Rumos e função da crítica.....	36
3.3 O pensar crítico atual.....	39
3.3.1 Projeção do crítico.....	41
3.3.2 Abordagem de diferentes gêneros.....	42
3.3.3 Diferentes formatos da crítica.....	44
3.3.4 Perda da hegemonia da mídia tradicional.....	46
3.3.5 Intensificação da aversão do público à crítica.....	48
3.3.6 O “bom” crítico contemporâneo.....	50
3.3.7 A função atual da crítica.....	52
<b>4 ANÁLISE DE CASO DAS ATIVIDADES DE CAROL PRADO COMO CRÍTICA MUSICAL</b> .....	54
4.1 A trajetória de Carol Prado no jornalismo musical.....	54
4.2 A curadoria de artistas e gêneros avaliados por Carol Prado.....	55
4.3 A criação e reprodução do conteúdo crítico de Carol Prado no site do g1 e no Instagram.....	57
4.4 A presença do X/Twitter na persona crítica de Carol Prado.....	62
4.4.1 Percepções sobre o conteúdo de Carol Prado no X/Twitter.....	68
4.4.2 A relação de Carol Prado com seu público no X/Twitter.....	70
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	79
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	82

## 1 INTRODUÇÃO

A atividade jornalística voltada para a crítica musical é debatida sob o viés de crise desde o fim do século XX – em concomitância com as suposições da indústria sobre como a imprensa se adaptaria às recentes mudanças do mercado, como a queda de consumo dos jornais impressos e a popularização da internet. Assim como o jornalismo, de forma generalizada, o exercício da crítica especializada passou por transformações ao longo das décadas do século XXI. Fatores como a ampliação do consumo musical popular a partir do surgimento de plataformas virtuais de baixo custo; as mudanças na lógica de produção da indústria fonográfica; e a transposição da atividade da mídia para a internet, exigiram adaptações por parte dos veículos jornalísticos. Estudos e declarações de especialistas sobre o tema (Egg, 2021; Ballerini, 2015; Facchi, 2025) demonstram que cada década do século XXI trouxe consigo novas transformações na forma em que a crítica é pensada e praticada, demonstrando que este cenário está em constante adaptação.

Mediante o baixo número de pesquisas elaboradas sobre as práticas da crítica musical após o ano de 2015 – conforme identificado durante o período de levantamento bibliográfico e pesquisa para a construção deste trabalho - e considerando que esta atividade já apresentou novas mudanças desde então, este trabalho visa promover um estudo atualizado sobre as dinâmicas que envolvem a produção crítica – considerando que, na última década, tanto o cenário midiático quanto o ambiente virtual sofreram mudanças que resultaram em impactos significativos na atividade jornalística, que precisam ser considerados a fim de entender como essa profissão é exercida atualmente. O estudo a ser apresentado busca compreender como a crítica atual se forma, em sua produção e circulação, em meio a todos os fatores que influenciam a atividade: como os *modus operandis* da imprensa e da indústria musical. A forma da crítica é estudada a partir de sua produção e divulgação, avaliando, respectivamente, como a construção do texto crítico e o formato que este assume ao ser publicado podem ser influenciados pelas transformações ocorridas nos últimos dez anos. O trabalho também busca estabelecer como a função da crítica é percebida pela comunidade jornalística contemporânea e analisar como o ofício conseguiu navegar as previsões negativas de estudiosos do início do século sobre os rumos da profissão.

A pesquisa buscou delimitar o que classifica o ofício crítico e quais são suas metodologias, além de compreender a evolução da atividade através dos séculos; quais foram as principais transformações que condicionaram a atividade a ser exercida no formato que possui atualmente; e quais foram as novas mudanças adquiridas pelo exercício que não receberam a cobertura de estudos acadêmicos nos últimos anos. Para compreender essas mudanças de dinâmica com maior profundidade, foram realizadas entrevistas com três críticos em atividade atualmente – Carol Prado, Cleber Facchi e Matheus José -, além de uma análise de caso da atividade profissional de Carol Prado durante o ano de 2025, levando em consideração a sua participação em três plataformas: o site do portal em que trabalha e seus perfis no Instagram e no X/Twitter. O objetivo geral do trabalho é tentar entender o que caracteriza a atividade e a função do crítico no cenário atual da imprensa e expor quais foram os fatores mais determinantes para que o ofício tomasse novas formas nos últimos dez anos.

O trabalho se justifica pela necessidade de se manter um estudo contínuo sobre profissões praticadas majoritariamente na internet – um meio que está em constante evolução estrutural, que provoca consequências diretas na cultura de uso e comportamento de seus usuários. Isso se faz necessário, especialmente, ao se considerar que a visão de especialistas sobre a permanência dessa profissão no mercado era alarmista no início do século, servindo para contextualizar profissionais da área sobre como a crítica se mantém relevante na indústria cultural e como é necessário se adaptar para exercer o ofício de forma eficiente.

A pesquisa a ser apresentada foi feita com o uso das seguintes estratégias: o levantamento bibliográfico de livros, artigos e pesquisas referentes a atividade da crítica musical na imprensa, com o objetivo de entender a sua evolução, sua forma enquanto produto jornalístico e quais são os fatores do mercado que influenciam suas transformações; a observação sistemática de como a crítica é feita e repercutida no cenário atual da imprensa, com o acompanhamento de portais virtuais; e uma análise de exemplos baseados no estudo de caso mencionado, tendo como fundamento os estudos e declarações de autores da área de comunicação, jornalismo cultural e sociologia, além de críticos especializados na área musical.

Serão três capítulos formulados ao longo desta pesquisa. O primeiro se dedica a entender no que consiste a atividade crítica e traçar a evolução da prática e das noções sobre o ofício a nível global e trazendo, ainda, informações específicas sobre a realidade brasileira. O segundo se dedica a estudar as dinâmicas e noções sobre crítica no século XXI, passando por fatores de influência como a transposição da mídia para o ambiente digital, a forma como a música é consumida e reverberada pelo público contemporâneo e noções sobre metodologia, entraves, funções e rumos da crítica. O terceiro e último capítulo visa identificar todas as tendências identificadas por meio do estudo na atividade prática, por meio da observação e análise do conteúdo e do comportamento profissional de Carol Prado.

## **2 EVOLUÇÃO DA CRÍTICA MUSICAL NO MEIO JORNALÍSTICO**

### **2.1 Definição de crítica**

Jacques Aumont e Michel Marie (2001) afirmam que a crítica de um conteúdo artístico se pauta em examinar uma obra e determinar seu valor dentro de uma série de critérios. A crítica não pretende apenas avaliar esse material, como também informar suas características e incentivar a discussão sobre ele entre o público, ajudando a formar opinião sobre sua qualidade. Os autores pontuam que o juízo que o crítico faz sobre uma obra parte, até certo ponto, de sua perspectiva pessoal, mas é imprescindível que ele também seja baseado em valores estéticos bem definidos na sociedade, além de noções gerais – ou consensos - sobre qualidade.

Conforme explicado por Marques de Melo (1985), a crítica cultural enquanto atividade profissional se consolidou nos veículos de imprensa, se caracterizando como um ofício jornalístico desde sua origem. A linguagem utilizada no texto varia a partir do meio em que a crítica é publicada; o material do jornalismo radiofônico, por exemplo, se difere das publicações de jornais impressos. Estas, por sua vez, contrastam com as publicações feitas por veículos digitais, tanto em forma quanto em conteúdo. O propósito de um texto jornalístico é informar sobre algo; logo, a base da crítica é a função referencial do texto, fazendo uma exposição geral sobre a obra a ser avaliada. O cerne da crítica é a função de “guia de consumo” ao leitor, oferecendo a ele um ponto de vista sobre o objeto descrito e sugerindo o que consumir em meio a tantas possibilidades da indústria artística. Para Daniel Piza

(2009), é interessante que a crítica ofereça diferentes abordagens, seja sincera e sintética, ponderando ainda que os melhores críticos não reduzem seu texto a uma análise simplificada, buscando sempre trazer novas reflexões ao produto. O consenso da crítica especializada impõe determinada reputação, positiva ou negativa, em uma obra aos olhos do mercado artístico e aos olhos do público.

É uma opinião comum entre teóricos da comunicação que crítica e resenha não são sinônimas, apesar de buscarem o mesmo objetivo avaliativo e analítico de obras artísticas. Entretanto, existem discussões sobre quais são as diferenças determinantes entre os formatos. Para Marques de Melo (2003), a distinção se fez, inicialmente, nos ambientes em que o texto crítico era pensado: nos ambientes acadêmicos, a nomenclatura era resenha, e nas publicações de imprensa era crítica. Porém, com o passar do tempo, passou-se a se entender o termo crítica cada vez mais como um texto de caráter literário autônomo; uma obra que tem valor em si própria, buscando não apenas fazer a exposição e a análise mais rasa do filme. Enquanto isso, a resenha tomou o espaço de ser comumente relacionada ao texto jornalístico e ao material de imprensa, sendo categorizada como um texto primariamente expositivo, que se preocupa mais em passar informações básicas do filme do que em debater sobre ele. Existiria geralmente, na resenha, a preocupação de não contar demais sobre os acontecimentos do filme devido a sua função promocional, enquanto na crítica esse limite de exposição não é imposto.

Ao postular os métodos de análise normalmente utilizados por especialistas para criticar uma obra, Piza (2009) sintetiza a crítica jornalística de cinema em quatro modalidades – que podem ser reconhecidas, também, nas resenhas de obras musicais: impressionistas, em que o crítico descreve reações mais imediatas e menos elaboradas sobre a obra, com foco maior em expressar a opinião geral do crítico sobre o material do que em destrinchar outros aspectos daquele trabalho; estruturalistas, quando o crítico discorre sobre características essenciais para a construção daquela obra, abordando a sua linguagem – na música, isso pode se relacionar a tópicos como composição instrumental e lírica, além de aspectos técnicos como mixagem e masterização; focadas na autoria, quando se relaciona os resultados daquela obra ao contexto pessoal e/ou profissional de seu autor – neste caso, a autoria é atribuída ao artista que assina aquele trabalho, incluindo ainda, quando é pertinente, seus principais produtores; e

conteudistas, quando foca em explorar o conceito proposto naquela obra, refletidos em temas levantados, pensando de forma adaptada para a música, por meio das letras.

## **2.2 A história e evolução da crítica musical: primeiras práticas**

Pensar em crítica musical não implica, somente, em pensar no exercício profissionalizado de análise, que é associado intrinsecamente ao jornalismo, mas em ações de classificação e julgamento naturais da sociedade, que ajudam a produzir sentidos comuns sobre a cultura que retroalimentam a crítica especializada. André Egg (2021) exemplifica essa observação ao destacar atividades banais que se relacionam, indiretamente, com a ideia de crítica, como o destaque conferido a determinados compositores e obras pela indústria musical, ou algumas classificações atribuídas a gêneros e movimentos culturais, como “música clássica” ou “música popular brasileira”.

Egg sugere que avaliar a evolução da crítica musical enquanto ofício, dotado de metodologia teórica e intenção clara de produzir sentidos relacionados a uma obra, deve considerar também os desenvolvimentos da imprensa e das manifestações culturais ao longo da história, categorizando-as como determinantes para todas as mudanças que podem ser verificadas na crítica ao longo dos anos.

Uma das teses mais aceitas entre a comunidade acadêmica sobre a origem da crítica no Brasil é a levantada pelos estudos do jornalista Luís Antônio Giron (2004), compilados no livro “Minoridade Crítica – A ópera e o teatro nos folhetins da corte”. Conforme resume Renata Saraiva (2004), em um editorial para a revista da Fapesp – instituição que também financiou a pesquisa do autor -, Giron (2004) identificou o surgimento das manifestações de resenha crítica musical por volta do período do Segundo Reinado, no início do século XIX. O texto crítico mais antigo encontrado pelo pesquisador é intitulado “Representação d’Adelina”, publicado em 19 de junho de 1826 pelo diário “O Espectador Brasileiro” e dedicado a debater o papel da crítica. Os materiais analíticos produzidos durante esse período direcionam sua atenção às atividades musicais de maior destaque da época: as apresentações musicais ao vivo promovidas pelas cortes, majoritariamente em formato de ópera. Parte dos textos abordavam detalhes cênicos e informações sobre os bastidores – assemelhando-se a outra vertente do infotimento atual, conhecido popularmente como “jornalismo de celebridade”, ou “de fofoca”. “O alvorecer da

crítica se processa numa polêmica entre prima-donas, no bojo daquilo que os críticos literários consideram como literatura de frivolidade e folhetinesca (Giron apud Saraiva, 2004)".

Também era comum, segundo Giron (apud Saraiva, 2004) que as resenhas se dedicassem a estudar as partituras utilizadas durante os concertos de ópera. A restrita comunidade crítica da época promovia a espetacularização dos artistas e dos atos musicais e teatrais do Império, sem se preocupar em levantar debates sobre qualidade técnica ou propor recomendações de consumo – já que, neste contexto, ainda não existiam critérios estabelecidos de análise, ou mesmo uma oficialização do exercício crítico. Pela inexistência da noção de formação para o exercício de jornalista, ou de critérios bem estabelecidos sobre redação e apuração, não havia distinções entre opinião e notícia nos textos, e os escritores da imprensa, normalmente, eram bacharéis e poetas.

Entre os produtos encontrados por Giron (2004) que datam o século XIX, estavam textos de escritores literários como Gonçalves Dias, José de Alencar e Machado de Assis, cujas colaborações com veículos jornalísticos já eram de conhecimento público na época de seu estudo. O autor André Egg (2021) destaca, ainda, o nome de Oscar Guanabarro como o mais emblemático para a prática neste período. O musicólogo Paulo Castagna (2008 apud Egg, 2021) contribuiu à pesquisa identificando quais foram os primeiros periódicos especializados em análise musical e suas propostas específicas, como *Lyra de Apolo Brasileiro* (1834), *Terpsichore Brasileira* (1837), *Philo Harmônico* (1842) e *O Brasil Musical* (1848-1875), que distribuía partituras de concertos; *Revista Musical e de Belas Artes* (1879-1880), que produzia textos sobre música; e o *Ramalhete das Damas* (1842 – 1850), que mesclava as duas atividades. Castagna aponta a *Revista Musical e de Belas Artes* como a responsável por veicular as primeiras tentativas de produzir análises musicais especializadas, classificadas pelo autor como “musicologia literária”.

A constância da presença da crítica nos jornais era instável, e dependia da popularidade dos espetáculos de ópera. Egg também considera que a escassez do público leitor, devido aos baixos índices de alfabetização da época, contribuía para o desequilíbrio na demanda pela atividade da imprensa de forma geral; sobretudo, no setor cultural. Com a ausência de figuras importantes da música no Brasil, além da crise do regime imperial, as peças deixaram de ser promovidas por

volta da década de 1830, minando assim a produção do texto crítico. O exercício retorna em meados do século XIX, junto ao início do movimento artístico conhecido como Romantismo. A nova comunidade de jornalistas produzia resenhas com mais semelhanças ao que se entende como resenha crítica atualmente, promovendo um debate teórico bem estruturado sobre a cultura e levantando conceitos analíticos como valorização estética e método. Com o lançamento da obra “Dicionário musical” no ano de 1842, que elencava conhecimentos técnicos básicos sobre música, o crítico Rafael Coelho Machado foi o primeiro especialista a estabelecer a importância da pesquisa sobre formação artística para agregar valor ao exercício crítico. Apesar da aproximação ao caráter analítico da crítica contemporânea, Giron (apud Saraiva, 2004) analisa que a tendência a espetacularização e à demonstração clara de paixões pelos artistas ainda eram dominantes na “segunda onda” da crítica brasileira. “Em termos de influência direta, a crítica atual é mais positivista do que romântica. Ela destila impressões, mas consegue domesticá-las, lançando mão de método científico e de análise. (Giron apud Saraiva, 2004)”.

Os estudos realizados sobre a prática no século XX encontram uma consolidação maior da crítica na imprensa, assim como um avanço conceitual que consolida, ao longo das décadas, as noções e valores que ditam a avaliação especializada conhecida atualmente. Para André Egg (2021), a evolução, no Brasil, se deve a dois motivos: a revolução da cultura, de forma geral, a partir da Semana da Arte Moderna e da articulação do movimento artístico modernista, que acarretou o desenvolvimento de teorias sobre a música brasileira, chamadas de “modernismo musical”; e a consolidação da “música popular”, que não mais se encontra retida em concertos e acessadas apenas pelas elites, sendo distribuída por diferentes veículos de mídia e alcançando as grandes massas. Conforme observado por Egg, a observação do modernismo musical se manifesta, especialmente, por meio da crítica musical; neste momento, o principal ponto de análise é compreender qual é a proposta da música brasileira e sob quais parâmetros ela deve ser feita. A validade de uma obra e, por consequência, de um artista, são julgadas dentro desses vieses.

A ideia de fazer crítica da música popular calcada em teorias do que seja música popular brasileira ainda não está posta, e irá se desenvolver apenas no próximo período. Mas certamente já se intensifica uma atividade de crítica musical dedicada a comentar a música popular, especialmente de olho na explosão do mercado fonográfico e da radiofonia (Egg, 2021; p.9)

Algumas transformações da imprensa que auxiliaram na consolidação da crítica no início do século incluem o surgimento e popularização de revistas literárias, que conferiram um espaço a textos que se aproximavam mais da literatura do que da notícia que ainda não existia em jornais de grande circulação. A expansão das revistas ilustradas também contribuiu para o desenvolvimento da linguagem do infotimento, na qual a crítica musical se encaixa atualmente. André Egg (2021) ainda destaca o papel da imprensa comunista, que, ao discorrer com frequência sobre música e cultura brasileira e a atuação política dos artistas, ajudaram a estabelecer vertentes de discussão que são utilizadas nas análises musicais até os dias de hoje.

A partir dos anos 1950, novos avanços são significativos para a consolidação da atividade no Brasil. Um deles é o lançamento da Revista da Música Popular, responsável por estabelecer a crítica musical como uma editoria no jornalismo e impulsionar sua profissionalização. Outro fator notável foi o crescente desenvolvimento social brasileiro da época em termos de industrialização e escolarização: o aumento desses índices acarretou, respectivamente, o início da produção jornalística em massa e a demanda de um público leitor. Em termos de vertentes culturais que dominavam a discussão musical do período, estão a bossa nova e a MPB - gêneros populares que atendiam às massas e às elites. As análises especializadas, neste momento, se baseiam em critérios de autenticidade e valorização das origens de cada manifestação cultural.

O chamado “jornalismo cultural” se estabelece na imprensa neste momento, conforme estudado por Sérgio Gadini (apud Egg, 2021). Além das citadas revistas, que já se popularizavam desde a década de 1920, disseminam-se agora os cadernos culturais, normalmente atrelados aos jornais tradicionais. Estes se dedicam a discutir, com exclusividade, setores artísticos como literatura, cinema, artes plásticas e música. Exemplos notáveis que surgiram na época são o Caderno B, vinculado ao Jornal do Brasil, e o Suplemento Literário, do jornal O Estado de São Paulo. André Egg constata que o investimento em material relacionado a cultura havia se tornado interessante a imprensa, já que a indústria do entretenimento crescia exponencialmente como uma das mais relevantes à economia.

Conforme estudado pelo especialista em mídia Roy Shuker (1998), a partir das décadas de 1950 e 1960, começa a se identificar uma tendência global de usar a análise do conteúdo da composição lírica das canções como metodologia principal da crítica. Isso era feito, segundo a observação do autor, por uma crença dos estudiosos de que a construção da letra de uma música refletia o contexto social que a originou; por isso, as análises deste período buscavam entender como o processo de criação de uma obra espelhava as questões sociais, políticas e pessoais relacionadas àquele artista, no tempo-espaço em que ele estava inserido.

Na observação de Shuker sobre o parecer de críticos do século XX, esse critério de análise, normalmente, levava à valorização de gêneros específicos da música popular – como o blues, soul, country e rock -, em detrimento de gêneros associados à cultura de massa – os que eram “radiofônicos”, ou “*mainstream*”. Estabeleceu-se, popularmente, a associação das letras de músicas *mainstream* como superficiais e criadas apenas para apelar ao público geral, enquanto outros gêneros eram reconhecidos como “um reflexo autêntico das experiências e necessidades sociais” (Adorno, 1941; Hoggart, 1957 apud Shuker, 1998; p.21). É neste momento que se inicia, também, uma tendência da crítica em valorizar cantores que também façam parte ativa do processo de composição das canções, como Bob Dylan e Mariah Carey, no século XX. De forma geral, dentro da percepção de análise da época, a qualidade lírica poderia estabelecer uma obra como uma manifestação artística superior à de outras canções.

A tentativa de participação popular na imprensa musical já começava a tomar forma no século XX, apesar da hegemonia dos veículos tradicionais que ainda imperava nos fluxos comunicacionais no período. Shuker (1998) aponta, como um exemplo, a popularização da criação e publicação de “fanzines”; termo derivado de *fan magazines*, que significa revistas de fã, em inglês. Este é um tipo de publicação produzido informalmente por uma pessoa sem relações com a imprensa e sem intenções de lucrar com aquele material, com o objetivo de trazer todo o tipo de informação sobre algum artista – que iam desde fatos, a rumores. Aquele material tinha como público-alvo outros fãs do artista discutido e, por vezes, serviam para disseminar gêneros e movimentos culturais que não recebessem a atenção da mídia tradicional. O escritor Jon Savage (1991 apud Shuker, 1998) relembra, por exemplo, que na Inglaterra os fanzines funcionavam como uma panfletagem de viés radical

que reafirmava os valores disseminados pelos artistas do rock ou de contraculturas, como a cena *punk* e a cena *clubber*. Pela falta de associação aos veículos tradicionais de mídia, a liberdade editorial das fanzines era irrestrita, o que permitia uma abordagem romântica e fervorosa sobre aqueles artistas e movimentos e não impunha regras de publicação, como prazos de fechamento ou censuras.

Dois exemplos da fase embrionária dos fanzines trazidos por Shuker (1998) são o “*Crawdaddy!*”: a primeira publicação destinada a falar sobre o cenário do rock nos Estados Unidos, criada em 1966 por um universitário e publicada, entre pausas, até 2003; e o “*Sniffin’ Glue*”, fanzine destinado a fazer análises sobre álbuns e concertos de artistas da cena punk. Apesar de ter sido publicada por apenas um ano, o “*Sniffin’ Glue*” se tornou um dos produtos de discussão musical mais influentes do século XX, sendo estudado e referenciado por jornalistas musicais e entusiastas da cultura punk até os tempos atuais. Seu criador, Mark Perry, notou, em uma entrevista ao jornal estadunidense *The Guardian* em 2019, que o estilo de discussão e apreciação musical promovida em seu fanzine viria a refletir o surgimento de outros fanzines, como *London’s Burning*, *48 Thrills*, *Ripped and Torn*, além de revistas tradicionais da cultura pop, como *i-D* e *The Face*.

Um tipo de atitude se formou [no *Sniffin’ Glue*] que o diferenciava das outras publicações de discussão musical [da época]. Nós escrevamos sobre as bandas em uma maneira que comunicasse: “Vão assisti-los. Eles vão mudar sua vida. Você vai sentir vontade de raspar a cabeça, deixar seu emprego e criar uma banda (Perry apud *The Guardian*, 2019, tradução nossa)<sup>1</sup>.

De acordo com a escritora Angela McRobbie (1988 apud Shuker, 1998) o jornalismo formal voltado para a música popular demonstrou uma mudança editorial a partir da década de 1980, “com o interesse deslocando-se da música em si para um interesse mais geral pelo fenômeno cultural que a acompanha” (McRobbie, 1988 apud Shuker, 1998). Começam a surgir também neste período, segundo Shuker, trabalhos em formato de livro que se dedicam a estudar determinados gêneros, ou mesmo compilar resenhas críticas e ensaios sobre obras. Sobre a consolidação de uma “imprensa musical” no século XX, especificamente no que diz respeito ao trabalho crítico, Shuker (1998) categoriza:

---

<sup>1</sup> No original: An attitude was formed that set it apart from the music papers. We wrote about bands in a way that said: “Go and see them. They will change your life. You’re going to cut your hair off, leave your job and form a band.

Tanto a imprensa quanto os críticos desempenham uma função ideológica, já que ressaltam a importância cultural do produto, distanciando os consumidores do consumo imediato. Isso é reforçado pela ideia de que a imprensa musical e os críticos não são, ao menos diretamente, integrados verticalmente à indústria fonográfica (isto é, não pertencem ao quadro de funcionários das gravadoras). Assim, há um certo distanciamento, embora, ao mesmo tempo, as necessidades da indústria de vender constantemente novas imagens, estilos e produtos sejam satisfeitas (Shuker, 1988; p.171)

Shuker (1998) debate, também, a necessidade de se aplicar a “musicologia” como método de análise crítica. De acordo com o *Harvard Dictionary of Music*, citado por Middleton (apud Shuker, 1998; p.196), a musicologia é o conhecimento sistematizado sobre música, resultante da aplicação de um método científico de investigação ou pesquisa, ou de especulação filosófica e sistematização racional a respeito dos fatos, processos e desenvolvimentos da arte musical e de suas relações com o homem em geral. Segundo o autor, muitos especialistas do século XX não acreditavam que a música popular merecesse uma análise “séria” de seu conteúdo, por acreditar que essas obras demonstravam baixo valor cultural. Por outro lado, críticos que tentavam aplicar a musicologia em suas análises eram, por vezes, ridicularizados por outros especialistas por uma percebida falta de conhecimento sobre processos de composição musical do gênero estudado. “Faltam-lhes vocabulário e técnicas de análise musical, e até mesmo as palavras descritivas que os críticos e fãs usam - harmonia, melodia, riff, ritmo - são apenas vagamente compreendidas e empregadas” (Frith apud Shuker, 1998; p.197). Shuker observa que, no século XX, a aplicação da musicologia às análises críticas acabou sendo ativamente negligenciada por críticos de determinados gêneros; em especial, pelos críticos de rock, por julgarem que esse tipo de análise, pautada na técnica, era incapaz de denotar as nuances do processo criativo dos artistas daquele estilo:

Os críticos do rock estavam preocupados essencialmente com a sociologia, não com o produto sonoro, e, por isso, a musicologia foi posta de lado, considerada como um campo de conhecimento de pouca relevância para o estudo do rock. Entre os argumentos bastante repetidos durante os anos de 1980, destacam-se: a negligência da musicologia tradicional em relação ao contexto social, a ênfase na transcrição da música (a partitura) e a consideração da estrutura harmônica e rítmica como principal critério de avaliação. Além disso, na música popular a performance acentua a interpretação e a música é experimentada física e emocionalmente, não só como texto. Diversos roqueiros notam que a música erudita possui critérios musicais diferentes, pouco válidos para o seu próprio desempenho (...) (Shuker, 1998; p.197).

Shuker avalia que, a partir da década de 1990, a aplicação da musicologia na análise da música popular se torna mais aceita, mas ainda é avaliada como um método que não pode ditar, sozinho, a percepção sobre alguma obra:

Diversos autores afirmaram que a análise musical de certas composições pode ser útil para o estudo da natureza e da evolução da música, mas pressupõe um conhecimento básico dos elementos musicais: melodia, ritmo, harmonia, letras e performance. Entretanto, uma boa parte dessas obras demonstra que a musicologia tradicional continua inadequada se aplicada de maneira direta à música popular (...). Por exemplo, concentrar-se apenas sobre os aspectos técnicos do texto é uma abordagem inadequada, já que (...) [esta] não considera o papel do prazer, o papel da relação entre corpo, sentimentos e emoções, e o papel da sexualidade na construção das reações ao [gênero musical]. Torna-se necessária uma expansão até os domínios mais afetivos da relação entre o texto e os seus ouvintes, e mesmo a contextualização histórica do texto, de seus executantes e da sua identificação genérica. O estudo do gênero nos leva além da análise da música como texto puro, alertando-nos uma vez mais para o valor do contexto e do consumo. Isso também acontece no estudo das estruturas narrativas e das representações na música popular, particularmente os aspectos ideológicos e contextuais desse processo. A abordagem ideal aplicaria a musicologia tradicional, além de considerar os aspectos afetivos da música (Shuker, 1998; p. 197,198).

Algumas mudanças verificadas durante as últimas décadas do século XX e os primeiros anos do século trouxeram, na visão de muitos jornalistas ativos nesta época, uma série de entraves que teriam resultado no enfraquecimento e na possibilidade de decadência da profissão. A primeira, e talvez mais crucial para o pensamento do período, foi o surgimento da chamada “crise do jornalismo impresso”, que foi percebida em meio a crescente adesão do público às mídias audiovisuais e virtuais junto ao abandono da mídia impressa. Outra questão, levantada especificamente por André Egg (2021), foi o desenvolvimento desenfreado da indústria fonográfica a partir de meados do século XX, que favoreceu o surgimento de artistas em abundância e o desenvolvimento de cada vez mais gêneros musicais, com diferentes propostas de estilo. Para o autor, o norte fundamental de cada “período” da crítica musical brasileira era o gênero musical que instigava as observações e ponderações, como as músicas de concerto no século XIX e a MPB em meados do século XX. Com a existência simultânea de vários estilos, Egg argumenta que a “ideologia norteadora” dos críticos se perdeu, e que não existe mais um foco e método claro para desenvolver uma análise.

No contexto do século XXI, o autor acrescenta o papel dos consumidores no agravamento dessa falta de direção ao mencionar a migração do público aos serviços de streaming, que oferecem uma multiplicidade de opções musicais para conhecer, em contraste à audição guiada pela rádio e pela televisão.

Formas de circulação da música em sistema de Streaming favorecem uma audição pulverizada, a virtualização total das mídias causou perda de referência e a centralidade da crítica parece contestada ou irremediavelmente perdida. Quem guia o comprador para os novos produtos, dando sentido, não é mais o crítico: é o algoritmo, o like (Egg, 2021; p.15)

A atividade também começa a se transformar com a migração do jornalismo do veículo impresso para as plataformas digitais – que já havia se iniciado em meados da década de 1990, mas ganha força nos anos 2000 e se torna dominante com a popularização das redes sociais, na década de 2010. Os críticos, que anteriormente só possuíam o espaço cedido pela mídia impressa para a divulgação de seus textos, agora ganha maiores possibilidades de publicação por meio de plataformas como sites, blogs, ou mesmo o YouTube; podendo, inclusive, utilizar todos esses veículos em concomitância. Com o avanço no desenvolvimento das redes sociais e o surgimento de uma cultura de criação de conteúdo nestes meios, muitos jornalistas musicais também escolheram se adaptar a esses formatos, a fim de se aproveitar do alcance obtido em portais que se pautam na interatividade - como o Instagram e o X/Twitter. Atualmente, é comum encontrar críticos que atuam de forma independente para publicar análises – como o portal “Monkey Buzz”. Outros são atrelados a portais jornalísticos, mas, tamanha a visibilidade conquistada entre os internautas, acabam se tornando fortes nomes sem o vínculo com a empresa contratante, como Guilherme Guedes.

### **2.3 A resposta do público a mensagem do crítico**

Apesar do parecer crítico ser considerado um “discurso de autoridade” em relação a qualidade de uma obra, a recepção do público às avaliações da crítica especializada sempre foi mista; muitas vezes negativa. Ao tentar justificar a perda de espaço dos textos de resenha crítica na editoria cultural dos jornais impressos, durante a transição entre os séculos XX e XXI, o jornalista Marcelo Coelho (2000) categoriza que “lamenta-se o fim da crítica, mas nada sempre foi tão criticado e lamentado, quando existia, como a própria crítica” (Coelho, 2000; p. 83). Buscar a justificativa para essa aversão é um trabalho complexo, já que existem vários fatores

capazes de motivar uma falha de comunicação entre emissor e receptor. Um dos ângulos a serem explorados é a existência de “maus críticos” – especialistas que produzem avaliações que, por quaisquer motivos, não compreendem a essência da obra, a intencionalidade do artista, ou a qualidade técnica. Normalmente, a crítica “mal-feita” é atrelada a avaliações excessivamente negativas sobre uma obra; entretanto, críticos que sempre publicam análises positivas também perdem credibilidade, sendo considerados “propagandistas” e “vendidos ao mercado”.

A existência de vereditos considerados equivocados pelo público é uma das causas de seu afastamento dos críticos, motivado pela incapacidade de se identificar com as opiniões emitidas, ou mesmo encontrar qualquer tipo de validade no trabalho oferecido pelo profissional. Marcelo Coelho (2000) argumenta, entretanto, que a existência de críticos falhos, além de inevitável, é algo que acrescenta na dinâmica social proposta pela existência de uma comunidade disposta a avaliar e discutir sobre cultura. A resposta contrária do público à crítica, principalmente quando esta é manifestada em espaços públicos, tece uma rede ampla de discussão sobre a obra, trazendo à tona novas perspectivas e diferentes modos de compreender conteúdos artísticos.

(...) A crítica, mesmo “errada”, é importante porque está, na verdade, não “julgando”, mas está, isto sim, “testando a obra” ... e quando aparece outro crítico para criticar o antecessor é que se vai construindo uma leitura coletiva, uma leitura social da obra (Coelho, 2000; p. 84)

Também é prudente considerar a responsabilidade do público em seu descontentamento com os críticos, partindo do princípio que parte desses profissionais apresentam materiais que cumprem com as habilidades esperadas de um profissional do ramo. A leitura de uma análise sobre um conteúdo musical coloca a própria opinião do leitor em cheque, ou mesmo uma possível paixão nutrida pela obra, que pode surgir a partir de vários contextos pessoais a este leitor. Uma avaliação negativa sobre uma obra bem quista pelo público, que foi emitida por autores legitimados socialmente pela reputação da crítica especializada como “guia de consumo”, pode soar como uma descredibilização, mesmo que indireta, de seu entendimento pessoal sobre arte. Para o artista criador da obra julgada, que tem um envolvimento verdadeiramente íntimo com ela, o parecer pouco favorável pode soar como um enfrentamento ou falta de compreensão sobre o seu modo de produzir.

Ao analisar o papel do público nessa resposta negativa, pode-se levar em consideração as comunidades de fãs, ou *fandoms*, que se formam em torno de produtos artísticos. Conforme estudado por Andressa Barbachan (2016), Henry Jenkins (2012) define o apreço desenvolvido pelos fãs de uma obra como algo que exacerba a admiração e se assemelha a um sentimento de amor passionaL. A definição estabelecida pelo autor sobre o que, exatamente, classifica um indivíduo como um fã, é uma das mais repercutidas entre os estudos de comunicação de mídia: para Jenkins (apud Barbachan), um entusiasta se caracteriza quando fã a partir do momento em que passa a manter uma conexão “apaixonada” com alguma peça midiática, transformando o seu relacionamento com aquele conteúdo em algo que faz parte do seu senso de identidade e, por consequência, influencia o modo como esta pessoa constrói vínculos sociais – criando uma tendência à estabelecer relacionamentos com indivíduos que compartilhem desse gosto.

A organização de *fandoms* acontece por meio da afiliação de diferentes pessoas com base em um interesse midiático em comum. Barbachan (2016) traz a definição do Dicionário Oxford sobre o termo, que considera os *fandoms* como uma comunidade que representa uma subcultura. Com os avanços tecnológicos que transformaram o ambiente cibernético e fomentaram a chamada “Web 2.0” - termo cunhado em 2003 pelo empresário irlandês Tim O’Reilly -, a internet passa a possibilitar o desenvolvimento de plataformas participativas, com capacidade de execução em dispositivos de diferentes naturezas e portabilidades (Barbachan, 2016; p.22), como computadores, *notebooks* e *smartphones*. Essas transformações ajudaram a constituir o que é classificado por Jenkins (2006) como “cultura da convergência”, que estabelece três conceitos importantes para a consolidação dos *fandoms* e o aumento de seu impacto na atividade crítica: a convergência dos meios de comunicação, a cultura participativa e a inteligência coletiva.

A convergência dos meios de comunicação classifica a migração dos produtos midiáticos do formato físico ao digital – na realidade da Web 2.0, que dispõe de plataformas participativas -, o que desencadeia novas dinâmicas de produção, consumo e repercussão midiática e exige a adaptação de todas as partes envolvidas a esses novos fluxos comunicacionais. A cultura participativa nasce dessa transposição midiática à *web* e classifica, segundo Jenkins (2009 apud

Barbachan, 2016; p.23), uma participação mais ativa do público - ou dos fãs - nos processos comunicacionais que envolvem a mídia.

(...) A cultura participativa se transforma com o fim da linha sólida que divide produtores e consumidores. Na concepção da cultura da convergência tanto produtores quanto consumidores podem ser considerados participantes, interagindo de acordo com um conjunto de regras que, segundo o autor, ninguém conhece por completo. A extinção dessa linha divisória não significa que todos os participantes têm o mesmo poder dentro da cultura participativa, mas pressupõe a todos a prerrogativa de participar (Jenkins, 2009 apud Barbachan, 2016; p.24).

Por fim, a inteligência coletiva – termo estabelecido pelo sociólogo Pierre Lévy em 1997 e, segundo Barbachan (2016), considerado nos estudos de Jenkins para categorizar a cultura da convergência - categoriza a transformação do consumo midiático em uma experiência coletiva; algo facilitado pela cultura participativa e pela alta capacidade de armazenamento e repercussão de conteúdo no ambiente digital, o que, segundo Lévy (apud Barbachan; p.24), incentiva que os usuários socializem e debatam sobre a mídia consumida *online*.

Essa realidade cibernética propiciou a integração de comunidades de fãs por meio de plataformas com caráter participativo intenso – como, por exemplo, as redes sociais. Indivíduos interagem entre si, a partir do princípio do *fandom*, sem sofrer as limitações de posicionamento geográfico, podendo se articular em organizações formalizadas, como perfis oficiais de fã, e promover todo o tipo de comportamento que pretende engajar com seus gostos. Considerando que o exercício da crítica também se assentou nessas plataformas participativas, que estreitaram as trocas comunicativas entre produtores e consumidores de mídia, e pensando ainda no fortalecimento da articulação entre fãs no ambiente virtual, as respostas negativas à crítica se transformaram em uma expressão coletiva de revolta contra o veredito dos críticos, que é projetada em interações diretas com os jornalistas. O fácil acesso aos perfis dos críticos e ao seu conjunto de análises permite que se crie uma relação de “inimizade” por parte desses fãs, que extrapolam o desagrado com o ofício do crítico e se apegam a ataques direcionados a vida pessoal e profissional dos especialistas.

Essas novas dinâmicas formalizam uma nova forma de manifestação de apreciação artística, que se expressa por meio da propagação de ódio contra qualquer usuário que profane, de alguma forma, o artista ou a obra preferida de uma

comunidade de fãs. Na linguagem das redes sociais, esse comportamento é popularmente conhecido como *hate* – tradução literal da palavra “ódio”, em inglês.

### 3 AS DINÂMICAS ATUAIS DA CRÍTICA MUSICAL

#### 3.1 A apresentação de produtos midiáticos no meio digital

Analisar o contexto da crítica musical na atualidade exige a observação prática do que foi postulado por Jenkins (2006) em seus estudos de convergência midiática; a análise de como a imprensa e as práticas midiáticas, de forma geral, funcionam nos meios de comunicação predominantes desta época. A transposição destas atividades para ambientes virtuais ofereceu duas mudanças responsáveis por modificar, significativamente, as dinâmicas da comunicação contemporânea: a possibilidade de publicar conteúdos em maior volume e obter maior alcance com o uso de diferentes plataformas; e a inclusão direta do público nos processos de criação e distribuição do produto jornalístico/midiático.

O autor Edson Fernando Dalmonte (2015) identifica, ao longo da evolução dos meios de comunicação, três diferentes fases de consumo midiático: o “consumo compartilhado”, promovido pelas rádios e televisões nos períodos em que os aparelhos receptores tinham altos custos e poucas pessoas os obtinham, incentivando a integração do público para consumir aquele conteúdo em um só aparelho e a troca de impressões acerca do que era exibido pela programação; o “consumo individualizado”, que surge a partir do barateamento dos aparelhos receptores, tornando sua posse mais acessível e eliminando a necessidade do uso coletivo de um só aparelho, individualizando o consumo de mídia; e o “consumo privado e compartilhado”, em que o contato do público com o conteúdo em si ainda é privado, mas o uso de plataformas externas, como as redes sociais, volta a promover a integração e o compartilhamento de impressões sobre os produtos midiáticos entre seus consumidores. O alcance dessas interações também se expande, não estando retidas apenas entre a comunidade de pessoas próximas do consumidor, podendo ser acessadas e respondidas por qualquer indivíduo que esteja no mesmo ambiente virtual em que elas foram emitidas e compartilhe o interesse de discutir sobre o tópico em questão.

Ainda sobre o uso de plataformas virtuais como veículos de comunicação, Dalmonte discorre sobre o cruzamento entre plataformas midiáticas, ou *crossmedia* (Giovagnoli, 2009; Jenkins, 2008; Jenkins, Ford e Green, 2013). Para o autor, um mesmo produto pode ser divulgado em diferentes portais, mas cada uma delas exigirá adaptações em seu formato a partir de suas propostas individuais. Essa

difusão multifacetada aumenta a possibilidade de apelo do produto, fazendo-o alcançar audiências cruzadas. Cada tipo de público presente nas diferentes plataformas responderá e estará engajado nestes conteúdos em sua própria maneira. A partir disso, Dalmonte afirma a existência de uma nova dinâmica de produção e consumo entre o produtor de conteúdo e o público: as duas instâncias se retroalimentam, com os métodos de produção sendo inspirados pela forma como os consumidores serão capazes de recircular e reverberar aquele produto. A existência de um conteúdo é pensada dentro de suas possibilidades de repercussão e reprodução.

Conforme avaliado pelo autor, as novas dinâmicas promovem algumas mudanças nos processos comunicativos. Os consumidores, agora fazem parte dos processos de divulgação e compartilhamento dos produtos midiáticos por meio do engajamento, seja ele positivo ou negativo. As ferramentas de demonstração indireta de opinião, como as curtidas, as citações e as repostagens, são somadas às respostas diretas ao conteúdo, ajudando a ampliar o alcance da reputação criada pelo consumidor sobre algo. Além disso, a produção passa a receber interferência da possibilidade de “espalhamento midiático” (Jenkins, Ford e Green, 2013 apud Dalmonte, 2015) na internet; estes passam a ser criados com a intenção de serem bem aceitos e repercutidos por seu público-alvo, pois a “forma barulhenta de consumir”, conforme classificado pelo autor, se tornou o novo parâmetro de sucesso e garantia de permanência de um conteúdo entre o interesse popular.

Em detrimento da lógica de circulação midiática tradicional, Jenkins, Ford e Green (2013, p.1) apresentam uma nova ideia, na qual a tal “mídia espalhável” denota a emergência de um modelo híbrido, que explicita a confluência de forças “de cima para baixo” (fluxo convencional) e “de baixo para cima” (novos fluxos participativos decorrentes de redes sociais, por exemplo). (...) Os produtos midiáticos passam a convocar novas audiências interativas, que consomem de formas variadas e produzem distintos percursos a partir das formas de consumo (Dalmonte, 2015; p. 101)

Conclui-se, portanto, que os indivíduos constituem uma parte dos fluxos comunicacionais midiáticos tão importante quanto a de quem emite as mensagens no mercado contemporâneo. A experiência do consumidor, que consiste em fazer o uso de um produto, divulgá-lo e criticá-lo, está integrada diretamente ao processo de concepção deste material.

Chega-se, a partir desse ponto, a uma ambiência discursiva que não é marcada apenas pelo texto, mas que tem no contato interativo do leitor com modalidades textuais seu ponto principal. A característica basilar do relato

interativo é que ele congrega uma diversidade de modalidades comunicacionais, como texto, imagens, vídeos etc. Escrita e leitura apartam-se de delimitações lineares. O texto prevê ainda a participação do leitor, que pode comentá-lo e reenviá-lo. A tecnologia possibilita ao texto uma existência cada vez mais marcada pela fluidez. (Dalmonte, 2015; p.104)

A cultura digital tem como um elemento importante a “cultura da participação” entre seus usuários, formando ambientes em que a interatividade se torna a peça-chave para seu andamento (Jenkins, 2008 apud Dalmonte, 2015). O público sempre se apropriou do produto midiático da forma que desejasse, acrescentando novos sentidos àquela obra a partir da discussão e reverberação daquele material. Entretanto, na realidade atual, em que a web e as redes sociais tornam-se proeminentes, esta reformulação do produto passa a obter um nível de visibilidade semelhante, ou equivalente, ao da própria mídia que a originou, não mais estando retido ao círculo social individual do público; algo que foge do controle dos emissores deste produto. Em uma tentativa de domar a forma como o público transformará a narrativa de um conteúdo, os textos midiáticos antecipam a interatividade do leitor e utilizam estratégias de discurso que possam gerar reações previsíveis e contornáveis, visando também a elaboração de um material que apele engajamento. Dalmonte (2015) identifica diferentes lógicas de reverberação de um produto, no contexto atual da cultura digital: o reforço da obra, que acompanha um parecer positivo sobre a sua natureza e cuja divulgação, normalmente, promove o fortalecimento de sua audiência; e a desqualificação da obra, que questiona a proposta de produção e pode ponderar sobre maneiras melhores em que ela poderia ser executada, ou direcionar comentários puramente negativos. A análise do cenário da comunicação atual permite compreender que é comum que criadores de conteúdo lancem mão de estratégias que busquem ambas as respostas populares, independentemente de como isso afetará a reputação do produto. A busca pelo sucesso de um produto neste contexto se associa ao conceito de “mídia viral” – quando um conteúdo recebe repercussão intensa e imediata entre o público.

Outra tática utilizada pela mídia para retomar o controle da mensagem para si é promover uma nova intervenção do produto, a partir da forma como ele foi espalhado pelo público. A medida leva-se a aproveitar as formas como a obra foi utilizada e questionada pelos indivíduos, trazendo-o de volta em um novo formato e com referência clara à resposta do público. A prática é utilizada, inclusive, por

grandes emissoras de televisão; como a Globo, que possui o blog “Troll” em seu portal virtual, dedicado a reproduzir postagens críticas sobre a programação da emissora em um tom bem-humorado. A intenção, neste caso, é se aproximar do público por meio da autocrítica, passando a fazer da discussão em vez de ser somente o alvo dela. Em alguns casos, entretanto, é comum que o criador investigue quais características do produto instigam reações populares e as exacerbem em conteúdos seguintes, ainda em uma referência de observação da opinião do público sobre aquele produto, mas sem a intenção de subvertê-la, mas sim intensificá-la.

Historicamente, nos estudos de comunicação, existem disputas de sentido no que diz respeito ao papel do público na comunicação midiática. Teorias como a da “agulha hipodérmica” – que, segundo Luis Mauro Sá Martino (2009), nunca foi cunhada por um autor específico ou proposta formalmente em artigos ou livros, sendo conceituada como uma forma geral de entendimento sobre a comunicação na primeira metade do século XX - sugerem que os receptores consomem os produtos midiáticos de forma passiva, sem desenvolver pensamentos críticos que os questionem e sem nenhum poder de decisão ou influência sobre os conteúdos veiculados. As grandes instituições de mídia, portanto, são vistas como o agente principal na dinâmica de comunicação, e existe uma hierarquia em que os produtos ditam os consumidores. Mais tarde, a “teoria do fluxo em duas etapas”, proposta pelos autores Elihu Katz e Paul Lazarsfeld no início da década de 1950, questiona o poder hegemônico da mídia sugerido por estudiosos anteriores, postulando que o público é capaz de responder de maneiras únicas a diferentes mensagens e selecionar o que deseja consumir a partir de seus interesses, além de ter a capacidade de interpretar contextos emitidos pelos produtos midiáticos (Martino, 2009). Outras teorias, como a pesquisa sobre “usos e gratificações” – realizada por volta da década de 1940 por estudiosos como Bernard Berelson e Wilbur Schramm (Martino, 2009; p. 269 e 272) - investigavam diferentes razões que motivavam o público a optar, ou não, por consumir os produtos de mídia, colocando novamente em evidência o fato de que o poder de escolha do espectador era uma parte constituinte dos fluxos de comunicação midiáticos.

A observação do nível de articulação popular encontrado entre o público da mídia nas redes sociais, além de sua interação direta com criadores de conteúdo e seu poder de pautar os meios de mídia ou forçar modificações em produtos já

estabelecidos, expõe o poder das plataformas virtuais em anular a passividade dos espectadores ao oferecer ferramentas que os trazem o mesmo nível de projeção que, anteriormente, era possuído apenas pelos grandes veículos de mídia.

### **3.2 O exercício da crítica musical e sua função**

Compreender qual é o serviço prestado pela crítica na relação entre o público e a arte é um exercício feito por estudiosos desde a popularização da atividade. Por ser um trabalho intimamente ligado a diferentes esferas que sofrem mutações constantes e significativas ao longo do tempo – como a indústria fonográfica e a imprensa, que se transformam a partir de cada novo avanço tecnológico -, pode-se inferir que o papel da crítica não é algo a ser pensado de forma definitiva: a missão da crítica se redefine a partir do contexto temporal, social e cultural do qual faz parte.

O autor Alfred V. Frankenstein foi um dos especialistas a ponderar sobre o assunto no texto “A Função da Crítica” (Santos, 2015), publicado em 1963. Para o autor, o trabalho do crítico deve focar na construção de uma ponte de compreensão da obra aos ouvintes. Seu parecer também questiona a concepção popular de que a opinião crítica é um discurso de autoridade absoluto sobre arte. Apesar de não negar o nível de erudição que a prática exige dos críticos, Frankenstein (apud Santos, 2015) categoriza que ele não é o único capaz de compreender a qualidade de uma obra. Portanto, para o autor, o saber do crítico não invalida a capacidade do público em apreciar boas obras, ou mesmo saber identificá-las a partir de suas próprias ideias. Ele ainda ressalta que a inferiorização da opinião popular, no que diz respeito ao consumo artístico, é contraditório ao fato de que a arte é feita para ser consumida e bem recebida pelo público geral, e negaria todos os esforços feitos pelos produtores culturais para tornar a arte acessível às massas.

Em asserções mais recentes sobre o papel da crítica, o crítico musical Irineu Franco Perpétuo, em entrevista a autora Tatiane de Sá dos Santos (2015), declara que a crítica deve se distanciar do caráter meramente informativo do jornalismo, seguindo a intenção de “formar” o público sobre música. O autor Frantjesco Ballerini (apud Santos, 2015) destaca duas funções importantes atreladas à crítica: tornar a obra avaliada acessível ao público geral e desvendar a época em que foi publicada.

Em seus estudos sobre o tema, Tatiane de Sá dos Santos (2015) analisa que o crítico pode ser classificado como um mediador entre a obra e o público. O especialista, por meio do texto de análise, destrincha a obra, usando seu conhecimento técnico, e produz materiais que oferecem ao público novas maneiras de experimentar e pensar em uma obra. Semelhante a Frankenstein (1963), a autora acredita que a opinião crítica não constitui um juízo de valor inquestionável e atemporal, pois são influenciados por fatores que refletem a época em que o texto foi escrito. Podemos citar como algumas dessas condições o gênero musical da obra, o artista que a criou, a imagem pública sobre aquela obra, as tendências de avaliação entre a própria comunidade crítica, e outras. Portanto, mais do que um fruto da erudição do jornalista, o texto crítico sempre nasce como um reflexo da cultura. Acrescenta-se a isso opiniões como a do jornalista Álvaro Pereira Júnior (2007), que destaca o entendimento da origem e evolução do objeto musical criticado como uma diretriz essencial para um crítico. Ele também questiona a posição do crítico como “formador de opinião”, acreditando que, dificilmente, o público comprará um produto por sua crítica positiva.

Ao observar textos críticos, Piza (2011) identifica uma tendência a priorizar a projeção de músicas que atingiram sucesso, sugerindo que o objetivo seja garantir o engajamento da audiência ao promover uma obra que eles já conhecem, e já formaram uma opinião sobre. Para o autor, engajar neste tipo de propósito pode empobrecer o exercício crítico, já que ele não ajuda a fortalecer a discussão musical de forma plena quando negligencia a divulgação de outras manifestações artísticas. Piza reforça que o público atual pede por críticas mais ousadas e dotadas de senso crítico, em meio a um “bombardeio de dados e informações da era eletrônica” (2011; p.32).

Quanto ao método que envolve a crítica, os estudiosos apresentam diferentes interpretações sobre quais são os tipos de análise normalmente utilizados pelos profissionais; entretanto, essas interpretações são baseadas em fatores comuns, como a tendência a buscar avaliações mais técnicas e breves em contraste a uma ponderação mais interpretativa e contextual. Sobre o assunto, Frankenstein (1963 apud Santos, 2015) considera a existência de dois modos de avaliação comumente utilizados no ramo: o analítico, que descreve uma obra de forma direta e emite opiniões que seguem critérios técnicos; e o passional, que se desvirtua do

objetivo de emitir um parecer objetivo sobre a obra, lançando mão das sensações do crítico sobre aquela obra para explicar seu valor – ou a falta dele. O autor acrescenta que não existe uma forma correta de criticar, acreditando não ser possível medir a importância de obras com diferentes propostas e origens da mesma forma. A definição do autor pode ser considerada simples quando comparada a observações feitas posteriormente por outros estudiosos: Piza (2009), como já foi citado neste trabalho, observa que existem outros possíveis pontos de enfoque escolhidos pelo crítico a fazer uma análise e que o direcionamento pode ser simultaneamente analítico e passional. Além disso, nota-se, na prática, que dificilmente um texto crítico seguirá apenas um tipo metodológico, ou escolherá apenas um enfoque.

O jornalista musical Camilo Rocha, em um texto publicado pelo site Digestivo Cultural em 2009, exemplifica, com a sua opinião, como a prática da crítica exige que o especialista utilize mais de um método analítico. Rocha acredita que uma boa crítica deve trazer conhecimentos sobre o contexto do lançamento da obra e da carreira do artista, expondo informações sobre o gênero proposto, as referências possíveis e comprovadas usadas pelo artista, e outros dados que não sirvam somente para informar o leitor sobre a opinião específica daquele crítico, mas que inspire o público a formular seu próprio entendimento sobre a música. Toda essa complexidade não pode ser alcançada com apenas um tipo de enfoque.

Outro método de avaliação comumente utilizado pelos críticos, em união ao texto que dissecar a obra, é a “quantificação” da qualidade de uma obra, por meio da atribuição de uma nota. Tal artifício, apesar de popular e presente em portais renomados de crítica, como o website *Pitchfork*, é amplamente questionado por especialistas e meros amantes de música, sendo considerado por muitos uma forma “pobre” de avaliar uma obra artística. Em entrevista a autora Tatiane de Sá dos Santos, o jornalista Carlos Calado (2015) defende que os críticos devem “evitar sentenças” e que o texto apenas ofereça caminhos para enriquecer a opinião do público sobre a obra. Ele ainda sugere que estabelecer notas é algo que pode questionar o bom senso do público e ajudar no desenvolvimento de uma aversão ao seu trabalho:

O crítico que desempenha sua função com seriedade deve evitar os juízos de valor, jamais deve decretar que uma obra é boa ou ruim. Ou seja, precisa evitar os preconceitos estéticos. Se o crítico respeita a inteligência do leitor,

deve simplesmente analisar a obra, deixando que o leitor faça o julgamento de acordo com suas próprias referências e gosto pessoal. Penso que essa é a atitude mais correta. (Calado apud Santos, 2015; p.10)

Para Tatiane de Sá dos Santos (2015), apesar da crítica ser fruto de uma observação criteriosa da obra, sempre será derivada de uma interpretação que é pessoal ao crítico, refletindo sua própria perspectiva dentro de toda a sua experiência de vida com música. Essa perspectiva, para a autora, sempre correrá o risco de divergir da própria visão e vivência do público consumidor da crítica. Ela complementa que o processo crítico coloca uma obra “em crise”, e que o texto crítico, ao ser publicado, se torna uma obra em si, independente do material que a gerou. A partir daí, assim como a obra original, o texto crítico estará sujeito a recepção do público e do próprio artista, podendo ser aceito ou ser alvo de retaliação.

A realidade atual da crítica é continuamente debatida sob a ótica do estreitamento de relações entre o jornalista e o público, o que evidencia o grau de importância dessa mudança no *modus operandi* da crítica atual. Sobre o assunto, Irineu Franco Perpetuo (2015) opina:

Hoje em dia, as redes sociais e os recursos de interação da internet propiciam um relacionamento bem mais direto com leitores e músicos. Não há mais como o crítico se isolar, proclamar sua opinião imperial lá do alto de sua soberba e esperar que ela seja acatada como se tivesse a autoridade da bula papal. Leitores e músicos têm ferramentas para rapidamente checar as informações e cobrar o crítico. As novas tecnologias facilitam enormemente a tarefa de todo mundo que trabalha com informação. Hoje em dia, é tão mais fácil checar e buscar informações que nossas desculpas para errar diminuíram muito. Temos bibliotecas de texto, de som e de imagem de amplitude global, ao alcance de apenas um clique. (Perpétuo apud Santos, 2015; p. 22)

A reação negativa do público à crítica é a mais notável ao observador, já que o objetivo principal da crítica é estabelecer um canal de comunicação entre ele (receptor) e o crítico (emissor). Contudo, uma parte da resposta à crítica tão importante quanto a do consumidor é o artista avaliado, e a recepção da comunidade artística pode envolver tanta negatividade quanto a do público médio. Um caso recente de retaliação de um artista a um crítico bastante repercutido na mídia mundial foi a resposta do rapper norte-americano Drake a uma crítica de Anthony Fantano, jornalista musical proeminente na cena estadunidense. No vídeo “*Drake's Honestly, Nevermind is NOT GOOD*”, publicado em 2022, Fantano tece

comentários negativos ao álbum “*Honestly, Nevermind*”, lançado recentemente por Drake na época. Esta não foi a primeira ocasião em que um álbum de Drake não foi bem recebido por Fantano; algo, inclusive, aludido pelo crítico no vídeo ao dizer que o rapper estaria em um “declínio contínuo” e citando falhas de trabalhos anteriores. Em resposta, Drake enviou mensagens diretas à Fantano no Instagram, dizendo, em tradução nossa:

“Sua existência merece uma nota um ‘leve’ (em referência irônica ao modo como o crítico dá notas aos álbuns que avalia). E te dou esse ‘um’ só porque você está vivo. E por você ter conseguido se casar com uma mulher negra, de alguma forma<sup>2</sup>.”

As mensagens, que não só pretendem desacreditar o trabalho de Fantano, citando aspectos de sua vida pessoal como forma de ridicularização, só chegaram a público após o próprio artista publicar a captura de tela do chat nos stories de seu Instagram. Ocasiões como esta demonstram que o artista está tão ligado a como a crítica recebe o seu trabalho quanto o público geral, se prestando a entender quem, exatamente, são os críticos que fazem parte da indústria e notar aqueles que, comumente, não demonstram “aceitar” seu trabalho.

A aversão generalizada dos artistas aos críticos sempre foi notada por especialistas de ambas as áreas de atuação concernentes à crítica: em jornalismo e em música. Em um congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação Em Música, realizado em 1995, o musicólogo Enrico Fubini discorre detalhadamente sobre o que motiva os sentimentos negativos dos artistas contra uma análise alheia de seus trabalhos, categorizando que “os músicos sempre mostraram uma desconfiança para com a crítica musical” (Fubini, 1995, n.p). Para o especialista, essa desconfiança parte do fato de que o texto crítico tenta alcançar algo que, na visão dos artistas, não é eficiente: traduzir a linguagem musical, que envolve subjetividade e criatividade, para a linguagem verbal – apesar de poder ser argumentado que a expressão por meio da linguagem verbal, assim como o texto crítico, que vai além da função referencial da linguagem e, muitas vezes, apresenta um caráter mais próximo do literário, também demandam o exercício da criatividade

---

<sup>2</sup> Your existence is a light 1. And the 1 is cause you are alive. And cause you somehow wifed a black girl. I’m feeling a light to decent 1 on your existence – Fonte: captura de tela publicada por Drake em suas redes sociais, em setembro de 2022.

e subjetividade. O olhar crítico, para Fubini, analisa cada detalhe da obra de forma implacável, mas “perde de vista a unidade e totalidade, compreensíveis apenas por um ato de empatia” (Fubini, 1995, n.p). Pode-se inferir que, com essa afirmação, ele sugere que parte da insatisfação dos artistas é originada pela desvalorização, e falta de consideração, pelo elo pessoal do artista àquele trabalho e como ele reflete a sua proposta artística, como um todo.

O discurso do crítico sobre a música pode, portanto, ser uma maneira de tornar explícito aquilo que na música não é e nunca deve ser explicitado, aquilo que constitui justamente o caráter enigmático e indizível da própria música, indizível, ao menos, do ponto de vista da música. Podemos entender agora por que os músicos sempre experimentarão uma desconfiança profunda para com a crítica, operação que leva à vivisseção da obra e mata um organismo vivo, retirando-lhe a vida. De fato, traduzir o indizível da música num discurso explícito significa justamente o fim da música, e, todavia, esse discurso é pertinente à obra musical, diz algo que, sem dúvida, é relativo à obra e que, portanto, pode constituir um auxílio didático útil para encaminhar à escuta da música (Fubini, 1995, n.p)

Para Marcelo Coelho (2006 apud Santos, 2015), qualquer tipo de retaliação promovida pelo artista contra um julgamento contra a sua obra, especialmente se seu objetivo for a geração de polêmica e não a promoção de uma nova discussão sobre seu material, não será capaz de “esgotar” o trabalho do crítico. Ainda sobre a tentativa de polemizar uma crítica, Coelho argumenta que esse tipo de atitude não é capaz de gerar o resultado esperado pelo artista: em vez de sua retaliação repercutir por uma contra argumentação pertinente sobre o parecer do crítico, ela irá reverberar entre o público somente como um ato de contra-ataque. Acrescentando, indiretamente, a essa afirmação, o jornalista Sérgio Martins declarou, em uma entrevista para o canal do Youtube Vitrola Verde, em 2014, que um crítico nunca será capaz de exercer seu trabalho caso nutra preocupação com eventuais reações negativas do público.

Talvez um dos desafios mais significativos na compreensão de uma crítica, e o fator principal que gera as disputas de razão entre os críticos e os leitores/artistas, seja a incapacidade generalizada de reconhecer o veredito do crítico como apenas mais uma opinião entre tantas, devido a validação da autoridade do discurso crítico atribuída pela sua formação e pela plataforma que dispõe para emitir sua mensagem. Enxergar o texto como uma visão completamente influenciada por perspectivas que são pessoais ao crítico, que não deve, e muitas vezes não pretende, invalidar visões alheias sobre uma obra ou descredibilizar sua

existência. Apesar do “princípio de imparcialidade” ser amplamente imposto sobre as práticas jornalísticas, é impossível que um material cujo tipo é mais analítico, opinativo e contemplativo do que noticioso, seja despido de vieses. Sobre este tópico, o jornalista Irineu Franco Perpétuo (2015) comentou:

Só o fato de você escolher uma pauta, e não a outra, ou de dar mais espaço ou destaque a um assunto, e relegar outro a segundo plano, já significa que você considera um tema relevante e, o outro, não. E esse juízo de valor também entra em jogo quando o crítico escolhe o que vai falar daquele espetáculo musical em questão. (...) Como sempre no jornalismo, a objetividade deve ser buscada, mas ela está condicionada por esse fator subjetivo que é a opinião, o juízo de valor. Dessa contradição e fricção entre a vontade de ser objetivo e a obrigação de ser subjetivo nasce a riqueza e o desafio da crítica. (Perpétuo apud Santos, 2015; p. 10).

### **3.2.1 Rumos e função da crítica**

Os debates sobre a decadência da crítica musical como um exercício solidificado no jornalismo se popularizaram no fim do século XX e início do século XXI, em meio à instabilidade da imprensa, que ainda buscava se adaptar a mudança de hábitos do consumidor e às revoluções tecnológicas. Um exemplo desta preocupação foi a realização do programa “Rumos Literatura e Crítica”, do Itaú Cultural, no ano de 1999. O programa foi construído como um fórum, que reuniu diversos profissionais com conhecimento na área de jornalismo, literatura e crítica, com o objetivo de discutir o andamento a atividade no Brasil e refletir sobre seu futuro. A lógica pessimista sobre o futuro da crítica era fruto de uma falta de entendimento sobre como seria possível se adaptar às mudanças do jornalismo musical – alta variedade de assuntos a serem discutidos, resultando em uma suposta perda de propósito analítico, além de uma crescente resposta negativa do público -, e se uma eventual adaptação seria benéfica à atividade.

O olhar de profissionais sobre o assunto se torna menos apocalíptico com a chegada da década de 2010 e a transposição crescente do jornalismo para a internet. Daniel Piza (2011) é um dos estudiosos que destacam o papel da internet no crescimento da produção jornalística cultural, devido ao espaço “ilimitado” disponível para as publicações, além do caráter interativo das plataformas virtuais. Ballerini (2015 apud Santos, 2015) analisa que o jornalismo virtual favoreceu a formação de nichos e a fragmentação de discursos jornalísticos - algo que corrobora as principais críticas de estudiosos em relação aos rumos que a atividade estava tomando no final do século XX. Apesar da afirmação do autor parecer fortalecer a

ideia de uma crise difícil de se remediar, pode se argumentar que a internet se apresentou, indiretamente, como um ambiente propício para comportar as novas tendências da crítica musical e potencializar seu novo jeito de existir, ajudando a prática a se reestabelecer no mundo contemporâneo.

Ballerini (2015 apud Santos, 2015) reforça que os hábitos dos consumidores de música passaram pela mesma descentralização de gênero dos críticos, adotando ainda variações na forma de se consumir música. O autor citou, como a mudança mais determinante, a digitalização da música, que não é mais consumida em mídias físicas e compradas em lojas, existindo em formato mp3 e podendo ser garantidas por meio de downloads. Posterior à análise de Ballerini, foi popularizado o consumo musical por meio de plataformas de streaming, que ajudaram a democratizar o acesso às obras: por meio de preços baixos, o usuário tem acesso a uma infinidade de artistas de diferentes gêneros e nacionalidades. Pode-se argumentar, também, que a diversificação das obras escutadas pelo público exige uma crítica musical multigênero, o que enfraquece a ideia de que o desprendimento da crítica a um só gênero seja algo negativo.

Para Camilo Rocha (2009), a função do crítico como “guia de consumo”, como proposto por outros autores, é algo que se atrela às dinâmicas antigas do jornalismo musical e é resultado direto da baixa acessibilidade do público à música - em comparação ao mercado fonográfico atual. Sem a possibilidade de ouvir a um álbum logo no dia de seu lançamento, em um dispositivo *mobile* que pode ser utilizado em qualquer ambiente, o crítico, de fato, se torna um dos primeiros indivíduos a ter acesso àquela obra e poder formar a sua opinião sobre ela. A opinião do crítico, muitas vezes, chegava aos ouvidos do público antes da música, e isso poderia ter algum poder de influência sobre o valor daquela obra. Vale citar, ainda, que os preços da mídia física impossibilitavam o consumidor médio de ouvir diferentes obras regularmente – o público precisava selecionar quais discos comprar, e só escolhiam o que realmente interessava. Logo, vereditos da imprensa poderiam estimular a escolha, quando, de fato, se existia uma busca por bons álbuns. De acordo com um levantamento feito pela Folha de São Paulo, em 1997, o preço médio dos discos – em conversão para o real – era de R\$ 23 na década de 1980, e R\$ 18 na década de 1990. Em comparação, os preços de assinaturas de serviços de streaming, que possibilitam um acervo diverso e o consumo diário de

quantas obras o usuário desejar, estão na faixa dos R\$ 20. Existe, ainda, a possibilidade de consumo gratuito em plataformas como Soundcloud e Youtube, e a alternativa ilegal da pirataria.

Entretanto, com o surgimento de todas as ferramentas facilitadoras do consumo musical, a audição de novos conteúdos é instantânea, e a opinião do crítico nasce simultaneamente a do público. Assim, pode se dizer que o crítico não existe mais como um formador de sentidos, mas sim como uma figura que disputa autoridade de discurso com o restante da população. Dessa forma, Rocha reitera que a atividade crítica deve se distanciar cada vez mais do julgamento e mais como uma peça cultural com riqueza de informações sobre música e que tem capacidade de ter validade apesar da obra que a originou; oferecendo, a partir disso, uma informação que valha a pena engajar, do ponto de vista popular.

Por exemplo, quando eu era leitor ávido da Bizz, antes de trabalhar lá, devorava os textos não só por causa do artista focado pelo texto, mas por uma porção de outras referências que me eram apresentadas: suas influências culturais, outras bandas da qual fez parte, o autor original de alguma cover que ele gravou. Textos de gente como André Forastieri, Pepe Escobar, Bia Abramo, Ana Maria Bahiana e Luís Antônio Giron sempre foram bem mais do que "falar do disco", e era essa uma das coisas que eu mais curtia. Resumindo, o bom crítico não apenas fala sobre música, mas te faz pensar sobre essa música. Fora que serve para desinflar o ego de muito artista com complexo triplo de Zeus, Maomé e Jesus Cristo (Rocha, 2009)

Ballerini (2015 apud Santos, 2015) destaca, ainda, a proeminência das “críticas amadoras” no ambiente virtual, e como elas agregam à concorrência entre crítico e público. A nível mundial, se torna cada vez mais comum que o público engaje na atividade crítica informal, usando diversas plataformas para emitir opiniões sobre obras musicais. Os textos escritos fogem de uma mera expressão opinativa, oferecendo características semelhantes ao que é proposto pela crítica especializada: contextualização da obra, destrinchamento de sua ficha técnica e, até mesmo, avaliação com nota. É possível concluir, inclusive, que o público se inspira nos modelos de crítica publicados por portais especializados ao expressar suas próprias impressões. Este tipo de comentarista não apresenta pretensões de ter sua opinião equiparada a de um crítico, mas sim, poder receber algum tipo de atenção com suas considerações e fazer parte ativa da discussão musical. Normalmente, esses ouvintes utilizam redes sociais como X/Twitter, baseada majoritariamente em texto escrito, ou o Instagram e o Tik Tok, que favorecem o conteúdo audiovisual.

Entretanto, já existem plataformas específicas que oferecem um espaço para que o internauta publique a sua opinião e possa formar uma rede de discussão integrada sobre determinados artistas ou obras, como os portais “*Rate Your Music*” e “*Album Of The Year*”. Por fim, algumas plataformas de crítica especializada, como o Metacritic, possuem uma aba específica para receber notas do público geral para os álbuns, e estas são dispostas na página da obra junto ao veredito de jornalistas – embora o julgamento popular não exerça nenhuma interferência na avaliação definitiva sobre aquela obra, servindo apenas como uma informação adicional sobre como aquele álbum está sendo recebido.

No texto ‘O valor invisível da crítica musical’, Carlos Gomes (2014 apud Santos, 2015) categoriza que o status de poder anteriormente atribuído ao crítico não se sustenta no cenário atual do jornalismo cultural, explicando que “a crítica se deslocou de seu lugar tradicional para adquirir múltiplas vozes”.

(...) O desafio atual da crítica seria rever os seus próprios objetivos, para além do poder de persuasão no mercado fonográfico, suscitando a crítica de si mesma e das demais críticas que reverberam nas múltiplas vozes da sociedade. (Gomes apud Santos, 2015; p.29)

Tal declaração se exemplifica em situações nas quais críticos amadores formam comunidades que pretendem exercer a atividade de forma séria, buscando o mesmo nível de reconhecimento como autoridade oferecido à crítica especializada, mesmo sem obter formação jornalística. É o caso de portais como “Aquele Tuim”: um coletivo formado por amantes de música que não exige nenhum tipo de graduação em comunicação ou experiência prévia na área, publicando análises para álbuns de gêneros variados e fazendo o uso de diferentes plataformas para a divulgação do seu trabalho.

### **3.3 O pensar crítico atual**

Avaliar as dinâmicas da crítica com o auxílio de perspectivas de profissionais intimamente relacionados a essa área de atuação é uma tarefa difícil e que exige formas de observação multimodais. Em 2021, André Egg já constatava a dificuldade de localizar documentos que discorressem sobre os aspectos de funcionamento da crítica musical em diferentes épocas; realidade que ainda não se modificou. Embora os anos 2000 e o início dos anos 2010 tenham registrado uma quantidade considerável de estudos sobre o conceito de crítica e sua aplicação na

imprensa – motivados, como observado nas discussões levantadas por esses trabalhos, pelo momento de crise diagnosticado entre esses especialistas e o surgimento contínuo de fatores que provocavam mudanças na atividade -, o interesse em compreender esse cenário parece ter diminuído na última década. A busca por artigos de publicação mais recente do que o ano de 2015 sobre esse tema encontra poucos resultados. Contudo, a produção contínua de análises sobre essas dinâmicas se faz necessária pelo fato de o exercício crítico não ter se estagnado no cenário cultural e midiático da última década. Houve transformações nos hábitos do crítico e dos consumidores quanto ao engajamento com obras musicais e as interações entre o público e o jornalista ganharam novos formatos e implicações.

Além disso, a aliança das plataformas de redes sociais à imprensa evoluiu nos últimos dez anos. Pode se considerar, como um exemplo, o Instagram, que até meados da década passada era utilizado apenas como uma rede social para a postagem de fotos estáticas do acervo pessoal de cada usuário. Não existia um estímulo para a postagem de conteúdo audiovisual no *feed* e, até novembro de 2016, a plataforma não oferecia a ferramenta dos *stories*. Já no X/Twitter, ferramentas que facilitaram o poder de discussão e engajamento entre usuários, como o aumento do limite de caracteres permitidos em uma postagem e a possibilidade de republicar um *tweet* junto à uma citação própria, só surgiram, respectivamente, em 2017 e meados de 2015, ganhando proporções maiores ao longo do tempo de uso. O Tik Tok, que é uma das redes sociais mais utilizadas atualmente a nível mundial – inclusive, para a propagação de material crítico -, só foi criado em 2018. Inicialmente, os usuários da plataforma seguiam o estilo de postagem do aplicativo que a originou, “Musical.ly”, investindo em vídeos curtos de dublagem de música e coreografias; a popularização de vídeos com roteiros mais complexos aconteceu, somente, no início da década de 2020, no contexto pandêmico. As redes sociais, de forma generalizada, cresceram em influência de dominância socioeconômica na última década, assim como a interatividade entre usuários ganhou novas possibilidades com o desenvolvimento de novas ferramentas e com a popularização de diferentes modos de comportamento. Portanto, investigar as dinâmicas atuais e buscar depoimentos de críticos que atuam na cena

contemporânea da crítica musical é essencial para fazer a manutenção do entendimento da prática.

Para alcançar definições atualizadas sobre o fazer crítico, seria necessário entrevistar críticos em atividade atualmente para entender, do ponto de vista do mercado atual, quais são as perspectivas da profissão a partir de diversos pontos levantados por estudiosos em artigos produzidos ao longo deste século. Foi assim que a autora realizou entrevistas com especialistas que trabalham em diferentes tipos de portais, trazendo diferentes vivências entre si: a jornalista musical do portal g1, Carol Prado, que possui cerca de seis anos de experiência com análise crítica – e cujo trabalho possui centralidade como estudo de caso; Cleber Facchi, editor do portal Música Instantânea, que possui cerca de 15 anos de experiência na área; e Matheus José editor do portal Aquele Tuim, que possui cerca de cinco anos de experiência com crítica.<sup>3</sup>

### **3.3.1 Projeção do crítico**

Uma das características apontadas por Cleber Facchi (2025) como exclusiva do cenário atual da mídia, que é corroborada pelos depoimentos dos demais entrevistados, é o fenômeno da transformação do crítico em uma figura de notoriedade e fama similar à dos próprios artistas da indústria musical – o que é intitulado por ele como um “crítico influenciador”. Para o profissional, esta condição está intimamente ligada a migração dos críticos musicais dos veículos de mídia tradicional para espaços próprios criados no ambiente digital; que, por sua vez, é consequência da redução de jornalistas contratados pelas redações desses veículos, que reduz a oportunidade de dedicação às editorias culturais para priorizar as notícias factuais. Com a ocupação de plataformas como o Instagram, o YouTube e o Tik Tok, o crítico não é mais vinculado exclusivamente ao veículo em que trabalha ou sequer precisa ser contratado por um para exercer o trabalho, e a alta projeção da sua imagem pessoal faz com que as suas análises sejam associadas principalmente a sua própria figura. Facchi acrescenta que o status de celebridade do crítico o insere na cultura dos “influenciadores digitais”, oferecendo oportunidades para que ele também faça campanhas publicitárias para marcas associadas, ou não, ao segmento musical.

---

<sup>3</sup> As referidas entrevistas foram publicadas na plataforma virtual Medium e serviram como fonte documental para a realização deste trabalho

Essa relação entre a mídia e o jornalista, que antes era totalmente separada, hoje se integra. Um exemplo é o Anthony Fantano, que é um dos principais críticos de música hoje e que tem uma imagem tão destacada quanto se ele fosse um artista musical. Às vezes ele tem um alcance muito maior do que um músico (Facchi, 2025)

### 3.3.2 Abordagem de diferentes gêneros

O exercício da crítica multigênero era considerado um dos sinais de declínio do exercício por estudos do início do século XXI, que o entendiam como uma perda de propósito claro no entendimento de qualidade musical, proposto pela dedicação em analisar uma única tendência estilística. Essa visão alarmista não existe entre os críticos atuais, que trabalham dentro da lógica de consumo ampliada do público e já estão habituados a popularização simultânea de diferentes estilos musicais. Para Facchi (2025), a lógica atual da imprensa é capaz de comportar a demanda multigênero, já que os prazos editoriais para a publicação da análise cresceram e hoje existe uma diversidade maior de repertório e vivência cultural entre os membros de uma redação.

A adaptação gradual da crítica para produzir análises sobre diferentes gêneros trouxe dois novos aspectos às dinâmicas da profissão: o surgimento de críticos especializados em um só gênero e exigência dos veículos para que os jornalistas estejam aptos a discorrer com propriedade sobre diferentes estilos. Facchi acredita que a possibilidade de especialização seja positiva, já que permite que as análises sejam feitas por profissionais que possuam alta familiaridade com o contexto daquele gênero musical e possa compreender melhor as propostas de uma obra.

São características bem diferentes do crítico de antigamente: (...) nem sempre você era conhecedor, de fato, daquilo que você estava analisando. Isso reflete, por exemplo, na cobertura de música pop nos anos 90 e 2000. Eram redações majoritariamente brancas, de homens héteros, que gostavam de hard rock e rock psicodélico. Então, [naquela época], a gente vai ter avaliações negativas de obras que hoje são consideradas essenciais e fundamentais na música pop. A mudança de percepção que a gente tem ao longo desses últimos anos, além da inserção de mais mulheres, de pessoas pretas e membros LGBTQIA+ nas redações, trouxeram outras visões e outras perspectivas para a cobertura musical de maneira geral (Facchi, 2025)

A consideração de Facchi traz consigo a consideração de que a antiga aversão da indústria jornalística à crítica multigênero era resultada pela incapacidade das redações em incorporar essa diversidade a seu estilo editorial,

devido a presença de profissionais que seguiam fielmente gêneros considerados como “tradicionais” e “vanguardistas” e não tinham perspectivas de ampliar seu conhecimento musical para fazer uma análise bem-informada de diferentes gêneros, o que resultava em um “fracasso” inicial da crítica nas tentativas de aumentar seu repertório de cobertura.

Carol Prado (2025), por sua vez, acredita que a crítica multigênero seja um desafio que agregue a carreira de um jornalista musical, considerando que qualquer crítico seja perfeitamente capaz de operar em diferentes estilos; desde que haja um estudo ativo que busque constante uma ampliação de repertório variado. A própria tem atuação dentro desse modelo de crítica: segundo ela, o g1 orienta que a curadoria crítica priorize sempre falar de artistas que façam parte da cultura popular contemporânea, priorizando obras brasileiras de qualquer origem regional – o que demonstra uma contraproposta da ideia de que a análise multigênero não seja capaz de produzir um propósito forte de estudo, visto que esse direcionamento coloca a música brasileira como foco principal, nutrindo o objetivo de compreender e abraçar a sua pluralidade.

Para a jornalista, um dos frutos positivos do foco em diferentes gêneros, especialmente no Brasil, é a oportunidade de explorar as tendências regionais e trazer projeção a artistas que fazem sucesso em seu nicho territorial, mas ainda não possuem relevância a nível nacional.

Muitas vezes, veículos do sudeste se limitam ao que é feito no eixo Rio-São Paulo, ou se limitam a gêneros específicos. [No g1], a gente quer falar de música feita no Brasil inteiro: a gente quer falar do Nordeste, do Norte, Centro-Oeste. A gente quer falar de música popular, que as pessoas estão escutando, como sertanejo, funk, forró, MPB, tecnobrega, paredão (...). Acho que tem esse desafio de ir além do que uma ou outra pessoa escuta; do meu gosto musical específico ou do gosto musical do meu chefe. A gente quer entender o que as pessoas estão curtindo, o que é tendência, o que está surgindo de legal (Prado, 2025)

O portal Aquele Tuim, do qual Matheus José é editor, também opera seguindo a crítica multigênero, com a divisão da equipe em diferentes curadorias. O jornalista (2025) explica que, ao ingressar na redação do portal, os escritores podem escolher seu estilo musical de preferência em abordagem, esclarecendo que, dessa forma, a equipe terá a liberdade de escrever sobre os gêneros que mais gostam e compreendem – podendo, ainda, aumentar seu nível de aprofundamento a partir de novas pesquisas realizadas para escrever sobre diferentes obras. Apesar da

setorização, o editor afirma que todos os membros do portal podem, eventualmente, escrever sobre quaisquer outros gêneros para além da sua curadoria designada, desde que entendam que é fundamental dedicar tempo de estudo para que seu repertório se amplie.

Matheus acredita na importância de que o jornalismo musical englobe diferentes manifestações de estilo como uma forma de ser fiel ao público consumidor e servir, de fato, como um espelho dos hábitos culturais contemporâneos:

O público não consome apenas artistas *mainstream* ou *midstream*. O público consome de tudo: de Anderson Neiff a Los Thuthanaka; de Beyoncé a Kali Malone. E essas pessoas, assim como todas as outras, precisam ter a certeza de que o disco que estão ouvindo no momento está sendo comentado por algum veículo, por menor e mais modesto que seja. Isso é apreciação musical: entender que a crítica faz parte da música, assim como o leitor também faz. A opinião de quem escreve deve ser a opinião de quem ouve, de quem está inserido nesse processo de consumo. É por isso que essas opiniões se conservam (José, 2025).

### 3.3.3 Diferentes formatos da crítica

Durante o fim do século XX e início do século XXI, produtos do jornalismo musical eram oferecidos em diferentes formatos a depender do veículo responsável por sua criação. Críticas em formato de texto escrito eram circuladas pelos jornais impressos e conteúdos audiovisuais faziam parte da grade de veículos, ou canais, específicos da televisão. Um dos principais exemplos do jornalismo musical audiovisual, que se tornou uma referência para o ramo e influencia o formato até os dias atuais, era MTV: canal de televisão norte-americano que ganhou sua versão brasileira no ano de 1990 e possuía, em seus anos iniciais, uma programação inteiramente voltada para a exposição e discussão musical, sendo operado de forma completamente independente aos veículos de mídia já existentes no país.

A transposição do jornalismo musical para a internet e sua evolução nos últimos anos configurou um novo cenário de produção de conteúdo: agora, um mesmo veículo pode produzir um mesmo conteúdo em diferentes formatos e investe na sua circulação em diferentes plataformas. Essa lógica é aplicada tanto pelos veículos tradicionais de imprensa, quanto pelos portais independentes. Observa-se que este *modus operandi* é, comumente, praticado na seguinte lógica: o conteúdo crítico é elaborado para ser publicado em texto escrito, em um site; e em formato de

vídeo curto, em redes sociais como Instagram e Tik Tok. As publicações em uma determinada plataforma sempre estimulam o consumo de seu formato homólogo, com a incorporação do vídeo crítico nas reportagens escritas para os sites, e uma chamada para a leitura da matéria na legenda dos vídeos postados nas redes – normalmente, com os dizeres “leia a reportagem completa no site”. Outros formatos que estão ganhando popularidade no jornalismo musical são os podcasts, que investem no conteúdo em áudio, e os “fios”, ou *threads*, no X/Twitter, que consistem em uma sequência de postagens dedicadas a explicar algum conteúdo.

Os críticos entrevistados explicam que cada formato possui uma necessidade diferente de elaboração de conteúdo para que ele seja apelativo ao algoritmo e ao público-alvo da plataforma em que ele será publicado. Cleber Facchi (2025) explica que um texto escrito para um site possui mais riqueza em contextualização, com dados que vão além da simples análise das músicas de um disco. O formato audiovisual, por sua vez, possui um texto mais suscinto que lança mão de recursos para chamar a atenção do público, já que é importante que ele sinta interesse em assistir o conteúdo até o final para que aquela publicação seja impulsionada pelo algoritmo. Ele cita, como um exemplo, a necessidade de maior de criar um *lead* apelativo para os vídeos, em comparação aos textos de sites. “Você inaugura a crítica com uma frase mega bombástica e polêmica, que às vezes é desconstruída ao longo da análise (Facchi, 2025)”.

O podcast, por sua vez, é classificado por Facchi como uma mídia feita de forma “pessoal”, em que o jornalista busca entender os sentimentos sobre a obra e não somente analisá-la dentro de parâmetros técnicos. Isso seria, para ele, uma consequência da falta de pressão do tempo, inserida nos vídeos, ou do limite de caracteres, que faz parte dos textos escritos.

Matheus José (2025) categoriza a crítica de música como o produto do jornalismo musical que mais se modifica com o passar do tempo, afirmando que consumir qualquer texto crítico hoje exige que o público - seja ele leigo ou especializado na área - se desprenda da ideia de que existam veículos “legítimos” para sua publicação, ou que a análise deva se prender a uma fórmula fixa de construção. Em sua experiência como editor do “Aquele Tuim”, que subverte a proposta de uma crítica estritamente ligada ao jornalismo por trazer escritores de diversas formações acadêmicas à equipe de redação, Matheus identifica que ainda

existe resistência no público geral a formatos que não façam parte de veículos jornalísticos “oficiais”:

No Aquele Tuim, por exemplo, é comum vermos comentários dizendo que determinada crítica “não foi profissional” porque o redator expressou uma opinião pessoal, ou que “a crítica só deve ser escrita por quem tem formação musical”. Essa distorção sobre o que é a crítica veio muito do fato de veículos como a *Pitchfork* terem nascido e se consolidado no ambiente online. Você acessa o site e lê uma crítica pronta, com formato reconhecível. Antigamente, para ler uma crítica mais comum, era preciso recorrer ao caderno de cultura de algum jornal impresso, e nesse processo ficava clara a diferença entre um texto de reportagem e um texto de crítica (José, 2025).

Apesar de admitir uma resistência pessoal a produção de críticas audiovisuais, Matheus acredita que os vídeos são um formato “perfeito” para o cenário jornalístico atual, devido ao seu potencial de resumir o conteúdo das matérias escritas e exibir um conteúdo que desperte o interesse imediato do público - atraindo mais consumidores, por consequência. O jornalista ainda categoriza que os veículos que não investem neste formato correm o risco de se tornarem obsoletos.

[É impensável ignorar o formato de vídeos curtos] assim como é impensável hoje um site se sustentar sem uma conta no Instagram ou no Twitter. Isso não é novidade. Nos anos 90, as revistas ganharam popularidade, e os jornais precisaram se adaptar, produzindo críticas mais curtas devido à globalização do final do século e ao boom dos CDs, além de outros formatos que se somaram às rádios e ao vinil. É importante que ocorram essas mudanças e ajustes, porque a atenção das pessoas hoje é volátil, elas ganham e perdem interesse muito rapidamente (José, 2025).

### 3.3.4 Perda da hegemonia da mídia tradicional

As amplas possibilidades de criação de conteúdo na internet com uso de plataformas gratuitas ou de baixo custo descentralizou o poder de informar dos grandes veículos de mídia, permitindo que a população média também faça parte ativa do fluxo de informações. Isso se reflete na produção de críticas musicais, com a presença de portais vinculados ou não à mídia tradicional que possuem níveis similares de tração com a comunidade que engaja com a discussão sobre música. Esses diferentes portais também oferecem diferentes curadorias e, por consequência, coberturas musicais distintas. Para Facchi (2025), a crítica musical dos veículos tradicionais possui um viés mais voltado para os artistas e obras *mainstream* que possam, por consequência, atrair o engajamento do público pela familiaridade com aquele trabalho – algo corroborado, indiretamente, por Carol Prado (2025) ao explicar o direcionamento oferecido pela equipe do g1 a curadoria

das análises críticas. O jornalista também admite, por vezes, questionar se a forma como os críticos de grandes veículos conduzem a crítica visa propor uma discussão sincera sobre a obra, ou é elaborada pensando, principalmente, na recepção popular.

Em contrapartida, Facchi argumenta que veículos independentes, ou de menor projeção, tendem a cumprir a função de apresentar artistas iniciantes ou de nicho a seu público, colaborando também para que, eventualmente, eles façam parte da discussão musical em maior escala. “É super natural que um artista independente comece a sair nesses pequenos portais, vá ganhando exposição, e depois ele pode aparecer nos grandes veículos” (Facchi, 2025).

Matheus explica que o crescimento no envolvimento ativo do público na discussão musical - que surge como consequência da transposição da atividade para o ambiente online, que dispõe de diferentes ferramentas que facilitam essa participação -, foi um dos pilares para a criação do “Aquele Tuim”, classificando que o apreço pela música é o único critério utilizado para aprovar a entrada de um escritor para o portal; ainda que existam jornalistas em formação ou graduados na equipe. Para o editor, o perfil de redação busca a construção crítica pensando mais no potencial de conteúdo que pode ser criado a partir do conhecimento e repertório de cada escritor do que em seguir padrões de redação para construí-la. Com menos de dois anos de atividade e mais de mil avaliações críticas publicadas, Matheus identifica a possibilidade de uma cobertura musical ampla, que contempla não somente artistas e gêneros populares como nomes considerados “obscuros” e “surpreendentes” ao fugir do eixo de consumo popular, é algo que destaca iniciativas como a do Aquele Tuim em meio aos veículos de mídia tradicional e chama a atenção não somente do público, como de especialistas da área.

Optamos por deixar [a equipe] escrever livremente, sem formatos ou padrões rígidos (...). Foi assim, inclusive, que veículos como a *Pitchfork* também surgiram. Aliás, o atual editor-chefe deles segue o Aquele Tuim, assim como outras pessoas que escrevem para o site, justamente pelo reconhecimento da amplitude da cobertura que oferecemos sem depender dos processos de monitoramento da escrita típicos de ambientes mais formais. E eu realmente não consigo pensar em outro blog ou site, seja no Brasil ou em qualquer lugar do mundo, onde você entre em um dia qualquer e encontre, logo na primeira página, uma crítica de um disco de funk, outra de k-pop, uma de jazz, outra de experimental e mais uma de hip hop. Muitos selos, internacionais inclusive, passaram a ter contato conosco em busca de um espaço, e isso é surpreendente, porque escrevemos com certo amadorismo (...), mas com sinceridade e convicção de que há muita coisa a ser exposta (José, 2025).

### 3.3.5 Intensificação da aversão do público à crítica

Matheus José (2025) cita a democratização do acesso à internet como um dos principais fatores responsáveis por agravar a reação negativa popular à crítica, já que o direito de resposta, hoje, é facilitado pelas redes sociais – transformando eventuais discordâncias em dinâmicas que envolvem o desejo de confrontar, expor e denunciar a visão do crítico. “Diante disso, fãs, ou mesmo artistas, não pensam duas vezes antes de exercer esse direito (José, 2025)”. Cleber Facchi (2025) complementa essa afirmação ao explicar que, em épocas em que a mídia impressa era a plataforma principal, ou única, da crítica, ainda que os fãs já tivessem algum nível de direito de resposta, esse processo era dificultado pela imponência dos veículos tradicionais e pela impossibilidade de um contato direto com o crítico:

Antes, o processo era muito analógico: o artista produzia um disco, enviava para a revista, e [a revista] selecionava um jornalista para analisar a obra. Digamos que ele fez uma análise negativa sobre o disco: ia levar um mês até a revista, ou o artigo, ser publicado. O artista seria impactado por isso, e o público não tinha meios de se manifestar; no máximo, por sessões de cartas de leitor. Com as redes sociais, tudo é muito perto. A pessoa te responde e muitas vezes, acho que tem uma questão do fã não enxergar os defeitos [do artista]. (Facchi, 2025).

Facchi acrescenta que, hoje, os leitores se sentem empoderados a emitir respostas de ataque em diferentes plataformas e conteúdos; mesmo que estes não sejam relacionados com a análise em questão. “As pessoas invadem todas as coisas que você posta. Posso publicar um ‘ai, estou tomando café’, que vem um fã e responde: ‘espero que você morra’ (Facchi, 2025)”.

Facchi considera que o tamanho do engajamento e da comunidade fidelizada que um artista possui no ambiente virtual é proporcional ao *hate* que um crítico receberá caso emita uma opinião negativa, ou mista, sobre sua obra. O jornalista considera, ainda, que a aversão do público - que sempre fez parte da realidade de um crítico - toma outra forma a partir do que ele chama de “comportamento da internet”:

Pensando no universo que a gente vive hoje, e nesses grupos de fãs de música que se relacionam entre eles, que criam comunidades [páginas de fã] que possuem administradores, meio que você tá interferindo numa paixão dele. A pessoa passa um dia inteiro discutindo positivamente sobre

isso e vem um crítico trazendo um contraponto; você tira o chão da pessoa, desestabiliza ela. Então a raiva é a coisa mais natural que vem disso. (...) O público em geral na internet é raivoso e isso acaba movimentando o próprio algoritmo das plataformas de redes sociais; então, contanto que ninguém invada o seu espaço físico, tem que ter paciência (Facchi, 2025).

Os entrevistados acreditam que a reação negativa do público é motivada pela projeção de seus sentimentos e perspectivas pessoais na arte em que consome, o que faz com que uma crítica negativa reverbere como um ataque às suas convicções e estilo de vida. Matheus José (2025) acredita que seja mais fácil lidar com a recepção negativa quando ela parte de fãs agressivos, declarando que a real dificuldade é contornar declarações de artistas contra seu trabalho. O jornalista explica, ainda, que o comportamento do artista se assemelha ao dos fãs, tanto na forma de se manifestar, quanto no fato de que até mesmo críticas com viés misto ou positivo podem despertar sua insatisfação.

Considero pior quando os próprios artistas decidem responder; se colocar contra um texto ou adotar os mesmos comportamentos que normalmente partem dos fãs. Muitas vezes, é difícil para [o autor] tentar se justificar, porque os artistas são – e se veem como – “intocáveis”; mesmo aqueles menores, que também possuem seus fãs. O mais curioso é que, em todas as vezes em que um artista implicou com uma crítica, no contexto de reações ao Aquele Tuim, tratava-se de um texto com cotação positiva. É estranho perceber como muitos [deles] ainda confundem crítica com assessoria de imprensa. No fim, tudo isso é bastante desgastante, sobretudo porque consigo prever “exatamente” quando essas situações vão acontecer (José, 2025).

Para Carol Prado (2025), a reação negativa dos artistas às críticas nos tempos atuais é motivada por duas tendências comportamentais, identificadas por ela nas redes sociais, que são conflitantes entre si: o excesso de validação e divulgação positiva de conteúdo - que surge como consequência da cultura dos influenciadores digitais e popularizou a publicidade paga entre diversos setores de atuação, inclusive no que diz respeito a divulgação musical – e, em contrapartida, o excesso de *hate* emitido pelo usuário médio de redes sociais contra os artistas que os desagradam. Por consequência desses fatores, a jornalista acredita que os artistas se tornaram “mal-acostumados” com o excesso de avaliações positivas, garantidos pela publicidade, ao passo que não conseguem distinguir uma crítica construtiva de uma propagação de ódio gratuito, devido a exposição constante ao *hate*.

A jornalista conta já ter vivenciado uma retaliação de um artista brasileiro, cujo nome não foi citado, que produziu um vídeo de resposta a sua crítica, em tom de deboche. Segundo o relato, ao publicar o vídeo, o artista marcou o perfil de Carol para que todos os seus seguidores soubessem a quem ele se direcionava e pudessem ter acesso a ela; o que instigou uma onda de ataques gratuitos em suas redes sociais. Apesar de defender o direito do artista a participar do debate sobre a sua própria criação, Carol pontua que uma eventual resposta deva ser conduzida de forma saudável:

Expor o jornalista é o pior que pode acontecer, porque um artista tem milhões de seguidores — o deste episódio tinha 18 milhões. Então, ele tem muito mais “poder” do que eu para expor alguma coisa nas redes dele. Quando ele expôs a minha conta, acabou atijando muitos fãs dele a irem me xingar. Claro que eu acho que todo artista tem o direito de responder as críticas e debater (...). Mas, a depender do jeito que esse artista reage e expõe essa insatisfação, isso acaba servindo mais para amplificar o *hate* em cima do jornalista (Prado, 2025).

Apesar de os críticos tenderem a não se abalar com ataques e repúdios de artistas, todos os entrevistados concordam que as reações negativas precisam ser problematizadas quando elas passam a configurar algum tipo de ameaça a integridade física e profissional do jornalista. Matheus José (2025) conta que já recebeu mensagens de incentivo ao suicídio e passou por um episódio de *doxxing* – vazamento do seu endereço de moradia pessoal. Facchi (2025) já teve seu endereço de trabalho divulgado e declara já ter visto mobilizações de fãs, direcionadas a outros críticos, para tentar prejudicá-los profissionalmente, citando como exemplo ataques direcionados em perfis da rede *LinkedIn*. Prado (2025) afirma já ter sido alvo de *fake news*, com a propagação de trechos falsos de crítica que emitiam valores discriminatórios atrelados a sua imagem e seu ofício como jornalista do g1.

### 3.3.6 O “bom” crítico contemporâneo

Para Matheus José (2025), um bom crítico, nos tempos atuais, é aquele que tem a capacidade de não temer o rechaço – vindo do público, do artista, ou mesmo do espaço em que trabalha –, pois, considerando a magnitude deste tipo de reação no cenário atual da crítica, isso o impediria de produzir análises genuínas. Para o jornalista, sentir a liberdade de se opor aos consensos formados pelo público ou ao que é estabelecido como popular pela indústria musical é uma característica

essencial para os críticos, já que esse desprendimento instiga a busca por novas obras e a ampliação de repertório. Apesar desse tipo de crítico costumar atrair maior aversão dos leitores, Matheus acredita que uma postura desafiadora é justamente o que torna este profissional mais cativante em comparação aos demais.

Sou muito fã da revista Bizz; sei que muitas pessoas têm certo ranço dela por sua vontade explícita de captar os jovens e dar ao jornalismo musical uma postura mais “odiadora” que, na minha opinião, eles estavam certos em fazê-lo. Se o crítico não se opõe com constância, passa a achar extraordinário tudo o que ouve. E convenhamos: não há nada mais interessante do que um crítico que não se convence com pouco e que, quando aponta algo extraordinário, faz aquilo realmente se tornar extraordinário. Diferente do crítico que gosta de tudo, para quem tudo é extraordinário. E, se tudo é extraordinário, nada é extraordinário (José, 2025).

Cleber Facchi (2025) categoriza um bom crítico como o profissional que consegue suspender seu próprio fascínio ou aversão sobre uma obra, observando seus pontos altos e baixos de forma realista e direta – sobretudo, se esforçando para compreender o contexto de criação daquele trabalho e como ele se reverbera entre seu público-alvo antes de destrinchar seus atributos e defeitos. O jornalista acrescenta que fazer análises puramente relacionadas a gosto pessoal é algo que diminui a qualidade do trabalho de um crítico e o configura como um mau profissional:

Eu penso que não existe música ruim: cada música tem uma função e saber entender isso e onde atacar é o que torna um bom crítico. (...) Do Pedro Sampaio, por exemplo, eu não espero ouvir como uma música complexa; é aquela música descompromissada que vai rolar em algum momento com os meus amigos. Cada música tem pesos diferentes de se analisar. Um mau crítico é (...) o cara que vai fazer uma análise pura e simplesmente no gosto dele. É negar que existem outras perspectivas e realidades que geram produtos culturais diferentes (Facchi, 2025).

Já Carol Prado (2025) pontua, como virtudes de um bom crítico, a habilidade de transitar por diferentes formatos de conteúdo, além de conseguir estabelecer uma discussão, por meio do modo que ele constrói a crítica, que consiga conversar com o público e saber trazer conhecimentos sobre música que, ao mesmo tempo que possam ser descobertas para o espectador, também não causem estranheza pela falta de entendimento sobre aquele assunto.

Tem um problema na crítica que busca ser muito técnica; que o crítico quer muito mostrar que ele entende daquele assunto, (...) que ele conhece a teoria musical. O problema é que, muitas vezes, [o crítico] esquece que quem está lendo é, na grande maioria das vezes, uma pessoa leiga que

pode não entender os termos que estão sendo usados. E não digo isso subestimando o consumidor, porque ele tem capacidade de entender, mas acho que o nosso papel é explicar as coisas que não são óbvias (Prado, 2025).

### 3.3.7 A função atual da crítica

Matheus José (2025) classifica como função atual da crítica a análise de estilos de vida dos ouvintes, que se manifestam por meio dos discos e artistas que escutam. Para ele, a crítica que pretende agregar às discussões musicais deve ter o poder de se conectar à cultura e a subcultura – que, normalmente, não é explorada pela mídia tradicional -, se tornando um agente mediador de conhecimento de novos gêneros e artistas.

A crítica precisa olhar para as beiradas, para as margens, que antes tiveram pouco espaço enquanto o formato se limitava a jornais e revistas impressas. Hoje, a crítica assume inúmeras funções, e isso evidencia que, daqui para frente, todos esses aspectos só tendem a se intensificar. Cabe à crítica, então, intensificar também sua visão: ser mais diversa, abrangendo tudo o que os termos sugerem (José, 2025).

Para Carol Prado (2025), o cenário de consumo musical atual exige que o crítico se coloque como um “curador” de conteúdo para o público: sem postular a mesma ideia de “guia de consumo”, que estabelece o crítico como uma autoridade definidora do que vale a pena ser consumido, mas como uma “ferramenta” a ser utilizada a favor do público para que ele conheça álbuns que podem lhe interessar a partir de todo o seu contexto de criação. A jornalista explica que essa curadoria se faz necessária devido ao excesso de conteúdos propositalmente elogiosos – muitas vezes, não orgânicos – que circulam a discussão musical nas redes sociais, o que faz que o público tenha um excesso de opções de obras para conhecer e se sinta perdido em meio a uma abundância de recomendações

A gente está vivendo uma era das redes sociais, da “cultura de influencer”, em que a gente perde um pouco da noção do que é o conteúdo orgânico e o que é uma “publi” [sic]. (...) Com isso, a gente vê muito conteúdo elogioso nas redes sociais sobre cultura pop e, na nossa era, tem muita música para consumir. A gente se sente meio perdido, porque tem muita coisa e “tudo” é bom. Tudo é “ótimo”, tudo é “incrível”, todos [os artistas] são “divos” e “divas” e a gente não sabe direito o que consumir. Acho que o papel do crítico é fazer essa curadoria e dar ferramentas para as pessoas escolherem o que consumir (Prado, 2025).

Prado reforça que o papel do crítico não é determinar que o público só escute álbuns bem avaliados, mas sim entenda qual é o tipo de apelo daquele álbum – independentemente de sua avaliação final – e possa, por meio do discurso emitido pelo crítico, não só decidir se aquela obra interessa como entender quais são os aspectos desse trabalho que o agradam ou desagradam. A intenção geral da crítica, para a especialista, é buscar o debate ativo e saudável sobre música nas redes, valorizando o papel do público nesse fluxo de comunicação.

[O papel do crítico como curador] não significa que as pessoas só podem consumir coisas que são elogiadas pela crítica; a gente tem que dar ferramentas também para as pessoas pensarem: “nossa, isso aqui foi um fracasso na crítica mas eu vou consumir mesmo assim porque isso combina comigo e é exatamente o que eu estou procurando agora”. Eu acho que isso é muito saudável para a música. (...) O que a gente tem feito é tentar criar debates saudáveis mesmo. Claro que é difícil, [por conta da] cultura do *hate* e como o algoritmo das redes sociais está impulsionando esse *hate*. Mas acho que a gente consegue usar essa lógica para o bem (Prado, 2025).

Facchi (2025) expõe uma opinião semelhante à de Prado sobre a função do crítico, categorizando que este deve filtrar a miscelânea de produtos musicais que são criados em massa e selecionar quais obras possuem o potencial de gerar impactos nos ouvintes, criando a ponte para que eles tenham conhecimento sobre tudo que constrói esse trabalho. Para o jornalista, a visão pessimista sobre os rumos da crítica, propagada no início do século XXI, é fruto das incertezas que se criaram a partir das mudanças intensas sofridas pela imprensa na época. Em meio às novas mudanças que cerceiam a atividade, Facchi acredita que o ofício tenha encontrado um ponto de estabilidade, que permite a ascensão de veículos e críticos que performam a atividade com excelência e se tornaram referências na comunicação – não somente ligada ao jornalismo musical, como de forma generalizada.

A gente é bombardeado de conteúdos o tempo todo. A gente vive conectado; é notificação toda hora, e-mail toda hora. Mais que nunca, o papel do crítico de olhar esse universo de coisas todas e entender o que realmente é importante. (...) Acho que hoje ainda existe espaço para a crítica; às vezes, ela não é feita da melhor maneira, mas esse sentimento da provocação, da contestação, de levar o público a ter outras perspectivas sobre arte se mantém. A crítica não “morre” tão cedo (Facchi, 2025).

## **4 ANÁLISE DE CASO DAS ATIVIDADES DE CAROL PRADO COMO CRÍTICA MUSICAL**

Este capítulo busca destrinchar a forma como a crítica musical brasileira Carol Prado atua como crítica musical em três plataformas distintas: o site do portal g1, no qual ela trabalha; em seu perfil do Instagram; e seu perfil do X/Twitter. As plataformas foram escolhidas por serem os espaços principais onde ela realiza postagens, além de serem os que mais atraem a interação do público. Serão analisadas as diferentes estratégias utilizadas pela profissional para a criação e publicação de conteúdos, a partir da observação de exemplos e de contextualizações oferecidas por Carol Prado em uma entrevista disponível online e prestada visando a elaboração deste trabalho.

Enquanto o site do g1 seja uma plataforma usada de maneira estritamente profissional por Carol, e seu Instagram também reproduzir uma grande quantidade de conteúdos relacionados ao ofício crítico, o X/Twitter é utilizado, majoritariamente, como uma plataforma de lazer, com conteúdos profissionais sendo repostados ou divulgados com menor frequência. Apesar disso, a rede social será encaixada na análise pelo fato do público, em muitas ocasiões, compreenderem suas postagens informais como parte do seu trabalho como crítica – uma consequência de fatores como a aproximação do público aos espaços pessoais do crítico, e da popularização das atividades profissionais nas redes sociais.

A análise de trabalhos lançados em portais oficiais de trabalho irá considerar publicações feitas durante o ano de 2025, a fim de oferecer uma visão atualizada do método da jornalista. A observação das dinâmicas entre Carol e seu público no X/Twitter, por sua vez, reunirá exemplos coletados nos últimos dois anos, exemplificando diferentes situações ocorridas em um espaço maior de tempo e demonstrando a frequência de alguns tipos de caso.

### **4.1 A trajetória de Carol Prado no jornalismo musical**

Carol Prado é formada em jornalismo desde o ano de 2014, pela Universidade Federal da Bahia (Ufba). No mesmo ano, ingressou na redação da Folha de São Paulo, trabalhando no site de entretenimento do veículo; o “F5”. Neste momento, Carol se dedicava a cobertura de entretenimento, de forma generalizada; em especial, programas de TV como o Big Brother Brasil. Ainda na Folha de São Paulo, em 2015, Carol se tornou repórter da “Ilustrada” – editoria cultural do veículo;

neste momento, a jornalista começou a cobrir pautas relacionadas ao universo da música. Em 2016, ela é contratada para a redação do g1, onde trabalha até os dias atuais. Apesar de uma atuação extensa como repórter de cultura no veículo, sua trajetória na crítica começou apenas entre 2019 e 2020; segundo a jornalista, o portal investia mais em resenhas de outras manifestações artísticas, como cinema, algo que se modificou apenas após uma “mudança de demanda do mercado”, conforme caracterizado por ela. No ano de 2025, Carol escreve para a editoria “Pop & Arte”, produzindo, ainda, o podcast de entrevistas “g1 Ouviu” e os boletins do “g1 em 1 minuto” na Globo.

O trabalho de crítica de Carol se aplica a diferentes dinâmicas da indústria musical: suas análises podem ser dedicadas a lançamentos de faixas promocionais de artistas, ou *singles*; lançamentos de álbuns ou EPs (*“Extended Play”*: trabalhos musicais com poucas faixas, sendo um formato utilizado para viabilizar o lançamento de um corpo de trabalho com baixos custos); ou de festivais de música, em que Carol normalmente é escalada para cobrir junto a outros jornalistas musicais afiliados ao g1. O trabalho exigido pelo g1 é multiplataforma, nunca se concentrando apenas em um só formato de mídia ou portal.

Sua experiência no ramo e sua influência na indústria do jornalismo e do entretenimento resultaram em uma iniciativa de Carol em lecionar um curso sobre jornalismo de entretenimento no ambiente online: “Jornalismo de entretenimento: como explorar formatos e dialogar com as redes”. Nas aulas, a jornalista explica diferentes métodos de utilização essencial para um jornalista musical na internet, explicando tópicos como: modos de gerar debates saudáveis nas redes; como escrever para diferentes formatos; como ganhar segurança para gravar vídeos e podcasts; e qual é a estrutura de uma crítica cultural. O tamanho da demanda pelo curso permitiu que a jornalista fechasse duas turmas, com expectativas para novas temporadas de aula.

#### **4.2 A curadoria de artistas e gêneros avaliados por Carol Prado**

Carol explica que a curadoria do g1 para indicar os trabalhos a serem analisados não se baseia em gêneros musicais específicos, mas sim na popularidade dos lançamentos e sua relevância cultural. As análises críticas publicadas pela jornalista no ano de 2025 demonstram, de fato, uma variedade nos

gêneros e artistas; com todos eles, entretanto, se encaixando na janela estilística da “música popular” – considerada, neste trabalho, como a definição alcançada por Roy Shuker (1998): os principais gêneros produzidos comercialmente, que possuem visibilidade e amparo da indústria musical e possuem públicos fidelizados. Nota-se que, no conjunto de análises de Carol produzidas sobre álbuns de estúdio, sua curadoria tende a recair sobre obras *pop* – gênero definido, neste trabalho, como o tipo de música que é considerada popularmente como o oposto do rock, ao investir em refrões chamativos e músicas produzidas para evocar boas sensações ao público, normalmente explorando estilos de vertentes da eletrônica e da *dance music* (Shuker, 1998; p. 192, 193). Dos sete discos avaliados neste período, quatro se encaixam nesse rótulo: “*Mayhem*”, de Lady Gaga, “*Man’s Best Friend*”, de Sabrina Carpenter, “*Something Beautiful*”, de Miley Cyrus, e “*Virgin*”, de Lorde; embora cada um deles aborde o gênero dentro de influências distintas, mesclando ainda estilos de outros gêneros. O restante das análises explora o r&b, com o álbum “*Swag*”, de Justin Bieber, e dois gêneros proeminentes da música brasileira: MPB, com “*Coisas Naturais*”, de Marina Sena; e sertanejo, com “*Let’s Go Rodeo*”, de Ana Castela. Verifica-se, ainda, que existe um enfoque maior em obras produzidas por artistas femininas.

Em contraste, a cobertura feita por Carol em festivais de música – que apresentam *line-ups* com artistas de gêneros variados, em busca de angariar diferentes públicos – demonstra uma amplitude maior nos gêneros analisados. Conforme analisado na cobertura da jornalista na última edição do The Town, ocorrida em setembro deste ano, foram escritas avaliações sobre apresentações de Ivete Sangalo (axé), Pedro Sampaio (funk), MC Cabelinho (hip hop) e Capital Inicial (rock).

Carol acredita que um crítico sempre estará mais apto a avaliar gêneros musicais que estejam dentro de seu repertório “natural” de consumo, mas rejeita a ideia de que todo crítico precisa ser especializado em gêneros específicos para oferecer um trabalho de análise bem formulado e eficiente. A profissional argumenta que, assim como em qualquer atividade jornalística, a pesquisa e busca de novas referências faz parte do processo de aprendizado e aprimoramento profissional de

qualquer crítico, acrescentando que a preparação para ter a capacidade de analisar vários tipos de trabalho musical é integral para o ofício.

Tem gêneros que me sinto mais apta a avaliar pela questão do repertório, que é construído mais naturalmente: principalmente a música pop e a música brasileira popular – não necessariamente a MPB, mas tudo que é de fato popularizado aqui: sertanejo, funk, forró. São gêneros que eu cresci ouvindo, tive um contato íntimo a vida inteira e que eu tenho um repertório muito grande por consumir naturalmente. (...) Isso não faz com que eu deixe de falar de outros gêneros. O nosso papel como jornalista é estudar o que a gente não tem tanta proximidade, conversar com as pessoas e criar esse repertório para conseguir falar sobre isso. Então, se eu vou fazer uma crítica sobre um álbum de rock, que talvez não seja um gênero que eu tenha um repertório mais aprofundado, eu vou conversar com muita gente do meio e da cena para entender a produção, as tendências, porque aquele trabalho é daquele jeito. O trabalho da crítica também é esse: você procurar saber por meio de entrevistas com produtores e compositores; isso faz parte da pesquisa. Não é só sentar e escrever. Esse trabalho prévio de pesquisa é muito amplo. (Prado, 2015)

Apesar da crítica multigênero, é possível notar que a editoria do g1 prioriza a atenção a lançamentos de artistas que fazem parte do cenário *mainstream* da música, associados a grande gravadoras e com trajetórias de muito sucesso e projeção na indústria. Não é possível localizar resenhas críticas da Carol, sob o selo do g1, que abordem lançamentos de artistas independentes, ou que não tenham um nome reconhecido a nível nacional – mesmo que sejam muito populares em seus respectivos nichos musicais.

#### **4.3 A criação e reprodução do conteúdo crítico de Carol Prado no site do g1 e no Instagram**

Todo conteúdo crítico de Carol Prado é publicado, obrigatoriamente, em formato de texto, no site do g1, e em formato de vídeo curto, no Instagram. Cada portal recebe uma estratégia diferente de criação e divulgação, o que pode ser percebido por meio da comparação de análises do mesmo trabalho em cada um deles.

Apesar de uma notável diferença de estratégias, nota-se que a análise crítica de Carol, no que diz respeito a lançamentos musicais, assume formatos mistos de avaliação em ambas as plataformas, considerando os tipos estabelecidos por Daniel Piza (2009). Os textos nunca abordam somente as opiniões de Carol sobre a música escutada, tocando sempre em aspectos que abrangem todo o

contexto de criação daquela obra – como as tendências do gênero do álbum, a trajetória do artista; a experiência pessoal ou profissional que o artista está vivendo no momento de lançamento do álbum; a relação do público com o estilo criativo do artista; entre outros. Nota-se também que, mesmo que a avaliação de Carol não estude o trabalho de forma superficial, existem obras que são analisadas de forma mais sucinta e breve do que outras.

Para sacramentar a impressão sobre o trabalho, Carol lança mão da atribuição de notas. Embora o uso de métricas quantitativas de qualidade para avaliar obras de arte seja polemizado entre a comunidade jornalística, a especialista explica que adotar o sistema de notas foi uma decisão editorial do g1, baseada nas necessidades expressadas pelo público no que diz respeito à viabilização de um debate sobre obras musicais nas redes sociais. Segundo ela, foi observado que o leitor busca alguma marca textual que sintetize a opinião do crítico e, especialmente, estabeleça um parâmetro claro para comparação com outras obras. Embora uma argumentação textual possa ser utilizada como referência para estabelecer a qualidade de uma obra, um valor numérico simplifica o processo.

Embora a versão do texto publicada no portal do g1 seja mais extensa e elaborada do que a publicada nos vídeos do Instagram, em algumas análises o discurso de Carol é praticamente idêntico nos dois formatos, parecendo uma transcrição literal de um para o outro. À primeira vista, é possível pensar que Carol escreva o texto para o site do g1 utilizando uma linguagem que também apela ao conteúdo audiovisual e, após a publicação no portal, ela elabore uma versão resumida daquele trabalho para se encaixar no vídeo que será produzido para o Instagram. Entretanto, a jornalista explica que este processo, na verdade, é feito de forma inversa – confirmando, também, que os dois textos realmente são feitos dentro da mesma base, o que justifica a alta semelhança.

Geralmente, o que eu faço é pensar em um vídeo rápido para as redes sociais, (...) de entre dois minutos e meio a três minutos. Quando vou fazer uma crítica, o que eu faço primeiro é pensar num vídeo de duração rápida e gravo esse vídeo. A partir desse argumento que foi elaborado no vídeo, eu desenvolvo um texto maior, mais detalhado, mais bem fundamentado. Acho que esse formato dá certo, porque as vezes a pessoa vê o vídeo e aquele vídeo chama para o texto do g1, que tem mais análise. O conteúdo do vídeo é um pouco mais curto, mais 'superficial', bem voltado para o algoritmo mesmo, e o texto (do g1) é aprofundado (Prado, 2025).

A alta similaridade entre formatos pode ser percebida seu texto sobre o álbum “*Man’s Best Friend*”, de Sabrina Carpenter. Na publicação do site g1, quase todos os parágrafos possuem uma forma discursiva bastante semelhante à do vídeo lançado no Instagram, emitindo as mesmas opiniões. Algumas diferenças se encontram na forma como o texto é elaborado - já que um texto escrito exige o uso de linguagem formal e a eliminação de marcas da oralidade.

Tal aspecto pode ser percebido no parágrafo inicial do texto. O vídeo do Instagram se inicia com a frase: “Olha, pela capa, parecia que o álbum da Sabrina Carpenter seria, no mínimo ousado; só que não foi bem isso que ela entregou”. Já o texto escrito é aberto com o *lead*:

Sabrina Carpenter dividiu opiniões quando revelou a capa de seu novo álbum, ‘*Man’s Best Friend*’, em junho deste ano. A foto mostra a cantora ajoelhada no chão, sendo puxada pelos cabelos pelo que parece ser uma figura masculina. À parte a discussão ideológica, a imagem prometia um disco, no mínimo, ousado – mas não foi bem isso que ela entregou nesta sexta-feira (29).

Enquanto o vídeo do Instagram lança mão de uma frase de impacto que sintetize sua opinião sobre o álbum, enunciada de forma descontraída por Carol, o texto do g1 passa a mesma mensagem com um nível maior de detalhamento e explicação sobre qual argumento a jornalista irá levantar ao longo da análise.

Outra distinção notável entre os textos é a forma como Carol apresenta o argumento “chave” de sua análise, que expõe qual seria o ponto fraco do trabalho que influencia diretamente em seu grau de sucesso. No álbum de Sabrina, este é o fato das composições líricas serem “monotêmáticas”. Enquanto, no vídeo, Carol apenas expõe essa opinião de forma direta, no texto escrito a declaração inicial precede uma série de exemplos, com referências a músicas específicas e exposição dos temas das letras, que dão base à sua opinião.

Demais acréscimos realizados ao longo do texto são: uma ponderação maior sobre detalhes da carreira de Sabrina para além do álbum discutido, como lançamentos anteriores; as marcas da produção musical do álbum e quem foi responsável por ela; e maior descrição de aspectos do disco que apresentam boa qualidade, na visão da jornalista.

A preferência por uma resenha impressionista e a produção de um texto escrito semelhante à análise audiovisual se repete na crítica do álbum “*Let’s Go*

*Rodeo*", de Ana Castela. Tal avaliação, porém, demonstra a intenção de Carol em abordar tópicos para além das canções e do resultado do disco, falando sobre a evolução do sertanejo brasileiro e como esse disco, ao mesmo tempo que traz sonoridades mais inovadoras a um ritmo considerado "saturado" pela jornalista, negligencia a raiz cultural de um gênero de identidade nacional forte ao se aproximar da proposta estadunidense do ritmo – o country.

Outras críticas de Carol, contudo, demonstram que a preferência por análises sucintas e mais restritas a discussão sobre o disco, além da reprodução quase fiel entre diferentes formatos de mídia crítica, não são um "modus operandi" de seu método. A resenha crítica do álbum "*Swag*", de Justin Bieber, por exemplo, apresenta um trabalho de observação e argumentação mais aprofundado que o exemplo anterior em ambos os formatos de publicação. Neste exemplo, a análise publicada no g1 não somente é mais detalhada do que sua versão audiovisual para o Instagram, como demonstra um enriquecimento do trabalho crítico de Carol em relação ao exemplo anterior.

O texto sobre o álbum "*Swag*" apresenta métodos de análise crítica que mesclam o estruturalismo, com o estudo do gênero musical do álbum; e o conteudismo mesclado com foco na autoria. Além dos tipos de acréscimos comumente notados nos textos escritos da jornalista, como descrição de faixas, exposição lírica e estudo da carreira do artista, Carol decide dar ênfase ao gênero explorado pelo artista no disco – o "*lo-fi*". Embora a sonoridade do álbum e suas implicações no resultado do trabalho também recebam destaque no vídeo, a resenha escrita traz um enfoque especial por meio de um parágrafo inteiro, destacado por meio de um intertítulo, dedicado somente a desenvolver o gênero. O trecho explica a origem e o estilo sonoro do *lo-fi*, apontando qual é o seu público-alvo e discutindo, ainda, o quão popular é o seu uso entre os artistas *mainstream* e o quão apelativa a sonoridade pode ser entre o público de Bieber. O texto também apresenta uma exploração maior do conteúdo do álbum, expondo com mais clareza os temas explorados, como eles se relacionam com o momento de vida pessoal de Bieber no momento de sua criação e o quão bem-sucedida foi a abordagem do artista.

Trabalhos de maior profundidade analítica também são encontrados nas resenhas dos álbuns "*Something Beautiful*", de Miley Cyrus; "*Coisas Naturais*", de

Marina Sena; “*Mayhem*”, de Lady Gaga; e “*Virgin*”, de Lorde. Entre as resenhas lançadas por Carol durante este ano, o texto publicado no g1 sobre o disco de Miley Cyrus é a que mais se distancia de sua versão audiovisual em termos de complexidade argumentativa, sendo ainda a que mais foge do tipo “impressionista”, se encaixando no que é classificado por Daniel Piza (2009) como “resenha focada na autoria”. No produto escrito, Carol não se prende somente a avaliar o lançamento de Cyrus: para provar seu argumento principal, de que este é mais um disco “quase bom” que compõe a carreira da artista, a jornalista também faz pequenas análises críticas sobre álbuns importantes de Miley que também se encaixam nessa descrição, citando seus atributos e falhas. Carol também discorre sobre a trajetória artística de Miley, desde seu surgimento como estrela adolescente e seu recente reconhecimento em premiações renomadas, para explicar em qual contexto de carreira a cantora se encontra durante o lançamento de “*Something Beautiful*”.

Ao finalmente debater sobre o álbum em questão, Carol pondera sobre as referências artísticas utilizadas por Miley na criação do disco e compara os resultados com trabalhos semelhantes apresentados por artistas contemporâneas a ela. Toda essa argumentação que se distancia do álbum não se encontra no vídeo publicado pelo Instagram, que se resume a uma breve citação de álbuns anteriores, analisa apenas duas faixas – enquanto a versão do g1 discorre sobre seis – e se prende, de forma geral, ao modelo impressionista.

A análise de “*Mayhem*”, assim como a de “*Something Beautiful*”, também se encaixa na resenha focada na autoria – o tipo mais adequado para o debate de Carol sobre a proposta do disco em resgatar a persona artística de Gaga no início da carreira, refletindo sobre o sucesso dessa tentativa. A contextualização dos passos tomados pela artista durante sua trajetória também ficou restrita ao produto escrito, assim como a verificação de diferentes faixas do álbum: o vídeo destaca as características de três, enquanto a matéria escrita aborda, ao menos brevemente, onze das quatorze canções do disco.

Já as análises de “*Coisas Naturais*” e “*Virgin*” não apresentam diferenças tão significativas entre os dois formatos de publicação, construindo um debate multifacetado sobre a obra e a artista nos dois textos. Estas análises, semelhante às anteriores, apresentam elementos estruturalistas, conteudistas e com foco na autoria. Como previamente apresentado por outros produtos de Carol, a crítica

publicada no portal do g1 é mais abundante em ponderações sobre trabalhos prévios de Marina Sena, como o seu trabalho é recebido pelo público, seu status atual como celebridade para além da música e como a temática geral do álbum é retratada em diferentes faixas. Por fim, a crítica escrita de *Virgin*, que produz uma resenha que mescla o conteudismo e a análise de autor, exhibe apenas uma exposição maior das faixas do álbum e seu conteúdo lírico em comparação ao formato em vídeo.

Conclui-se, portanto, que uma análise de Carol possui sempre o mesmo tipo de abordagem metodológica em ambas os formatos de produção e divulgação (texto escrito e roteiro audiovisual). Percebe-se uma tendência da jornalista em produzir avaliações impressionistas em álbuns que, a julgar pela nota final de avaliação, não lhe despertam sensações complexas ou não possuam conteúdo sólido, no seu julgamento. As duas resenhas críticas lançadas em 2025 que foram identificadas como impressionistas pela observação aplicada neste trabalho, “*Let’s Go Rodeo*” e “*Man’s Best Friend*”, foram quantificadas, respectivamente, com as notas 5.5 e 6. O restante das avaliações de Carol, que apresentaram notas que variam entre 6.5 e 8, instigaram um maior nível de aprofundamento e variedade de métodos aplicados na análise. Neste caso, não existe um tipo predominante no estilo analítico da jornalista; nas críticas de 2025, Carol sempre combinou os métodos estruturalistas, conteudistas e com foco na autoria para elaborar vereditos com maior nível de profundidade.

#### **4.4 A presença do X/Twitter na persona crítica de Carol Prado**

Carol Prado não possui uma rede social criada exclusivamente para divulgar seu trabalho enquanto crítica do g1. Todos os vídeos criados para atingir o público-alvo do Instagram são publicados no perfil do próprio portal, sendo republicados no perfil pessoal da jornalista pelo uso da ferramenta de “colaboração” – que permite que mais de uma conta seja creditada como autora de uma postagem. Devido a essa prática, pode-se constatar que o perfil de Carol no Instagram é o que mais se aproxima de uma função “profissional”, apesar de não ter sido criado com esse intuito, já que todos os seus produtos de crítica são republicados nele.

O X/Twitter de Carol, por sua vez, é utilizado quase que majoritariamente para realizar postagens de cunho pessoal, conforme confirmado pela jornalista (2025). Por vezes, suas críticas feitas pelo g1 – seja no formato de texto ou vídeo –

são divulgadas por ela na plataforma; porém, ao contrário de seu perfil do Instagram, que é obrigatoriamente associado ao seu trabalho, essas publicações são feitas de forma esporádica no X/Twitter. Além disso, essa divulgação sempre é feita pela repostagem de conteúdos em formatos estabelecidos para outras plataformas – não existe um estilo de publicação específico de críticas elaborado para atender o público do X/Twitter. Esses fatores ajudam a corroborar a fala de Carol sobre a falta de compromisso do perfil com sua atividade profissional.

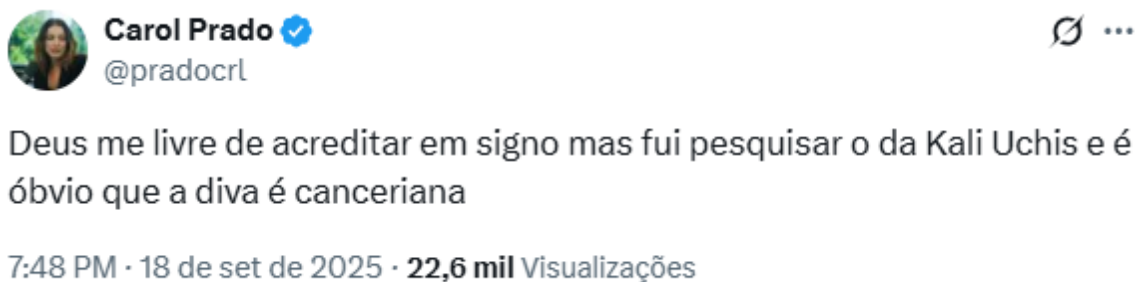
### Figura 1 – Compartilhamento de matéria crítica produzida pelo g1



Fonte: Perfil de Carol Prado no X/Twitter

É possível notar que seu ofício como analista musical se reflete nas postagens descontraídas feitas pela jornalista, já que existe uma grande quantidade de *tweets* que se dedicam a falar sobre artistas e shows. Alguns deles são descontraídos e bem-humorados, conforme exemplificados pelas figuras 2 e 3:

### Figura 2 – Tweet informal sobre a cantora Kali Uchis



Fonte: Perfil de Carol Prado no X/Twitter

### Figura 3 – Tweet informal sobre o cantor Bad Bunny



**Carol Prado** ✓  
@pradocrl

Incrível o Bad Bunny no palco de boné & bermudão & drink na mão simplesmente parecendo alguém que está muito feliz no rolê

11:26 PM · 20 de set de 2025 · 36,9 mil Visualizações

Fonte: Perfil de Carol Prado no X/Twitter

Outros *tweets* bem-humorados de Carol são abordam pautas que estão recebendo sua cobertura no g1, mas ainda não possuem a intenção de fazer uma análise profissional, mas sim tecer um comentário descontraído para se divertir com seus seguidores, seguindo o tipo de linguagem normalmente utilizada por usuários da rede. Isso se retrata na postagem exibida na figura 4, que fala sobre o show do artista Di Ferrero no festival The Town – para o qual Carol foi escalada pelo g1 para cobrir. O *tweet* brinca sobre a aleatoriedade das músicas escolhidas para a *setlist* do cantor, ampliando o contexto humorístico pelo uso de um “meme” popular entre os usuários do X/Twitter e que é utilizado para apontar a falta de coesão em determinado objeto. Embora um comentário seja feito na postagem, Carol não apresenta intenções de analisar profundamente ou oferecer um veredito a apresentação de Di Ferrero.

**Figura 4 – Tweet sobre apresentação de Di Ferrero no The Town**



Fonte: Perfil de Carol Prado no X/Twitter

Em outras ocasiões, Carol anuncia qual será o direcionamento de futuras análises críticas de forma direta e, por vezes, ácida. É o caso dos *tweets* expostos nas figuras 5 e 6, que antecipam reações e comentários esboçados pela jornalista nas críticas formalizadas dos álbuns de Sabrina Carpenter e Lady Gaga, publicadas pelo g1.

#### Figura 5 – Tweet com opinião de Carol sobre uma música do “Mayhem”



Fonte: Perfil de Carol Prado no X/Twitter

#### Figura 6 – Tweet com opinião de Carol sobre o álbum de Sabrina Carpenter



Fonte: Perfil de Carol Prado no X/Twitter

Por fim, outra forte tendência identificada nos *tweets* da jornalista são comentários de caráter ácido para ironizar determinadas atitudes e lançamentos de artistas. Em alguns casos, eles são direcionados a artistas pelas quais Carol já teceu críticas negativas – algo que incita a reação negativa de fãs. É o caso dos *posts* expostos nas figuras 7 e 8.

#### Figura 7 – Tweet que comenta capas mal-recebidas pelo público



Fonte: Perfil de Carol Prado no X/Twitter

A postagem da figura 8 envolve o contexto de uma piada recorrente feita por Carol em seu X/Twitter: o fato de que a cantora Taylor Swift desejar se casar. Tal questão chegou ao conhecimento público por meio da exposição da vida pessoal da artista, devido a seu status de celebridade, e, ainda, pelas próprias composições líricas de Taylor, que frequentemente abordam seus impasses românticos e desejos de vida conjunta. O tópico já havia sido satirizado por Carol em *tweets* anteriores e, nesta publicação, a jornalista celebra o fato de a cantora ter sido pedida em noivado.

### Figura 8 – Tweet sobre o noivado de Taylor Swift



Fonte: Perfil de Carol Prado no X/Twitter

A quantidade de *tweets* sobre artistas da “cultura pop” incita que fãs destes cantores, ou amantes de música em geral, acompanhem o perfil de Carol no X/Twitter e engajem em suas postagens – de forma positiva ou negativa. Somando isso ao fato de que, em alguns momentos, Carol utiliza a conta para veicular suas análises críticas legítimas, é comum que as reações do público relacionem a persona da jornalista no X/Twitter ao seu ofício como jornalista, o que acarreta posts informais sendo levados como análises sérias.

Tal fato pode ser percebido ao se considerar a quantidade de seguidores de Carol nas redes sociais em que é ativa: enquanto seu Instagram, que é mais utilizado como ferramenta profissional, possui 36 mil seguidores, seu X/Twitter possui 63 mil – quase o dobro. Embora o engajamento de Carol seja relativamente menor no X/Twitter, especialmente considerando que as postagens das críticas no Instagram são sempre feitas em colaboração com o g1, que possui mais de 10 milhões de seguidores, publicações de críticas oficiais da jornalista no X/Twitter já atingiram métricas nunca alcançadas em seu Instagram e superiores ao que se espera de um perfil desse tamanho. No *tweet* exposto pela figura 9, que precede a divulgação de uma análise de Carol sobre a artisticidade de Taylor Swift, foram recebidas mais de 4 mil republicações, mais de 13 mil comentários, quase 45 mil curtidas e um alcance de 10 milhões de visualizações. No Instagram, os maiores números conquistados por vídeos de Carol, em ferramentas de interação que existem, sob a mesma lógica, no X/Twitter, foram: 1,8 milhões de visualizações, 55 mil curtidas e mais de 300 republicações, em um vídeo de entrevista com a cantora Ludmilla; e 2 mil comentários, em um vídeo de resenha da música “São Paulo”, de The Weeknd e Anitta.

### **Figura 9 – Tweet de Carol sobre Taylor Swift e suas métricas**



Fonte: Perfil de Carol Prado no X/Twitter

#### 4.4.1 Percepções sobre o conteúdo de Carol Prado no X/Twitter

Uma prática comum entre os usuários do X/Twitter é a criação de postagens com constatações exageradas sobre algum assunto, feitas com o intuito de causar fortes reações em outros usuários – que não percebem que aquela não é uma opinião genuína, mas sim propositalmente absurda - e atrair engajamento àquela *tweet*. A ação é conhecida popularmente como *bait*, que significa “isca” em inglês. Tal medida se popularizou, também, entre criadores de conteúdo relacionados à indústria do entretenimento. Um dos exemplos mais proeminentes de adoção dessa prática no jornalismo é o colunista Chico Barney, que frequentemente emite *bait*s disfarçados de opiniões sinceras sobre assuntos sobre diferentes vertentes culturais, como cinema, TV e música. A relação do profissional com a prática é tão dedicada que sua figura já se tornou sinônimo de *bait* aos olhos dos usuários do X/Twitter: é comum que outros criadores de conteúdo sejam chamados de “Chico Barney” ao publicarem *tweets* que sejam compreendidos como uma tentativa de conseguir engajamento – algo que, inclusive, já foi dito sobre Carol Prado repetidas vezes, conforme pode ser encontrado ao pesquisar postagens que citem o nome de ambos na plataforma.

A opinião de que a maioria dos *tweets* de Carol Prado sobre música - vinculados ou não a críticas legítimas – se encaixem como *bait*s é comumente emitida por usuários da rede social em comentários das postagens dela. A crença de que jornalistas musicais vinculados a veículos de mídia tradicionais tendem a trabalhar suas críticas de forma tendenciosa para incitar o engajamento do público também é popular entre profissionais da área, conforme exposto por Cleber Facchi (2025). A partir disso, cria-se um estigma de que as postagens provocativas do

X/Twitter de Carol são feitas com o propósito de atrair visualizações e, possivelmente, captar novos públicos para seu trabalho e aumentar sua visibilidade no ambiente cibernético. Tal consideração é refutada pela jornalista (2025), que assume a intenção de polemizar com alguns comentários, mas garante que sua postura no X/Twitter não deve ser associada com a sua atividade profissional, explicando que seu tipo de discurso na plataforma é resultado de anos em contato com comportamentos tipicamente desenvolvidos pelos usuários.

Uso o Twitter desde 2009. Sou *millenial* criada com internet, uso desde os primórdios. E eu sempre usei o Twitter assim, quem me conhece sabe (risos) que eu sou um pouco “frasista”; gosto de discutir na mesa de bar, gosto de criar uma polêmica. Mas acho que tem uma diferença muito clara entre o que eu posto no Twitter, que muitas vezes é uma opinião pessoal e uma brincadeira que faço como pessoa física, como usuária da internet e “tuiteira”, (com o que posto no g1). Claro, muitas vezes essas brincadeiras descambam no *bait*. Mas não é como uma “estratégia”, porque eu sou jornalista, não influenciadora. Eu não ganho dinheiro com o Twitter, não faço publicidade; se faço um post e ele tem muito engajamento, isso não reverte para mim em ganho financeiro. Muitas vezes é uma coisa que eu faço porque é uma brincadeira. Claro que isso pode, indiretamente, me fazer ter novos públicos, mas não é uma estratégia, até porque é uma página pessoal minha: é algo que está totalmente ligado ao *hobby*, ao lazer. (Prado, 2025)

Carol também explica que, no que diz respeito a seu conteúdo crítico profissional, existe aplicação da prática conhecida popularmente como *clickbait*: a utilização de títulos chamativos para atrair o público a querer saber mais sobre o que aquele produto tem a dizer. Isso se aplica, ainda, na elaboração das frases de abertura dos textos críticos, ou *leads*. A jornalista frisa que mesmo a tentativa de chamar a atenção do público é feita de forma responsável e que isso não compromete a opinião a ser emitida durante a análise, tampouco apela para a falta de ética em relação ao assunto tratado.

Pode ser um *clickbait*, mas é um *clickbait* muito bem fundamentado naquele conteúdo. Eu não vou inventar uma polêmica da minha cabeça só para caçar clique. (O g1) quer fazer o título mais chamativo possível para as pessoas clicarem no conteúdo, mas dentro da proposta do texto; dentro do que a ética jornalística coloca: de tudo ser fruto de apuração e checagem. (Prado, 2025)

#### 4.4.2 A relação de Carol Prado com seu público no X/Twitter

Conforme posto por diversos autores e jornalistas ao longo dessa pesquisa, a reação negativa do público sempre fez parte do processo comunicativo que envolve a crítica, sendo antecipado e, até mesmo, aceito pelos críticos como

uma consequência natural de seu trabalho. Apesar do conformismo, eles ainda apontam que parte do público se revolta de modo desproporcional a negatividade da crítica e, por vezes, tomam atitudes agressivas e problemáticas contra os críticos – um tipo de comportamento que, na visão deles, não deve ser relativizado como uma parte do ofício, e deve ser discutido.

Embora a recepção negativa também ocorra em outras redes sociais, avalia-se que a quantidade de comentários de *hate* direcionados à Carol Prado é mais notável no X/Twitter; tanto em postagens que respondam seus *tweets* de forma direta, quanto em publicações independentes que visam, apenas, fazer a manutenção de um estigma negativo sobre a jornalista. Carol (2025) avalia que, embora sempre tenha existido, a intensidade das reações negativas tem crescido nos últimos anos; para ela, esse aumento é consequência de uma mudança de direcionamento no algoritmo das redes sociais, que impulsionam a propagação de postagens cujo conteúdo promova um embate de opiniões que, na maioria das vezes, é agressivo e não abre espaço para diálogos. A jornalista acrescenta, ainda, que muitas contas dedicadas a monitorar e repercutir os assuntos da cultura popular – alguns exemplos notórios do X/Twitter são as “páginas” BCharts, que é brasileira, e Pop Crave, internacional – compreendem a popularidade de alguns críticos musicais e reconhecem o impulsionamento que o algoritmo dá a postagens que consigam incitar grandes discussões, transformando o veredito do crítico em notícia e ajudando a colocá-lo em evidência para receber comentários negativos. Esse tipo de intervenção traz uma nova forma de observar, na prática, o que foi postulado por Dalmonte (2015) sobre a apropriação popular do produto midiático.

Exemplos disso pode ser visto nas figuras 10, 11 e 12, que exibem três diferentes contas de cultura *pop* noticiando não somente críticas, como análises informais e comentários despreziosos de Carol. Nota-se uma tendência a estigmatizar as opiniões da jornalista como avaliações que nunca são positivas: na figura 10, a postagem escolhe um comentário desfavorável feito por Carol durante a análise do álbum Mayhem para resumir seu veredito sobre o trabalho, embora a resenha apresente muitas considerações positivas e a própria nota sete, que é divulgada na postagem, demonstre que o álbum foi bem aceito em sua análise.

**Figura 10 – Postagem da conta “ACERVO” sobre opinião de Carol**



Fonte: Perfil da conta Acervo no X/Twitter

Na figura 11, a postagem exclama, por meio do uso de caixa alta, que Carol “não gostou” do álbum de Sabrina Carpenter, utilizando um *tweet* em que a especialista sequer emite um veredito concreto sobre o trabalho e ainda afirma, com o uso de uma expressão popular entre ouvintes musicais, que havia acabado de começar a ouvir o álbum.

### Figura 11 – Postagem da conta “poponze” sobre opinião de Carol



Fonte: Perfil da poponze no X/Twitter

Por fim, na figura 12, a postagem assume um tom alarmista por meio do uso da interjeição “meu deus”, também em caixa alta, buscando a assimilação do comentário de Carol sobre o show de Olívia Rodrigo a algo “chocante” ou “absurdo”.

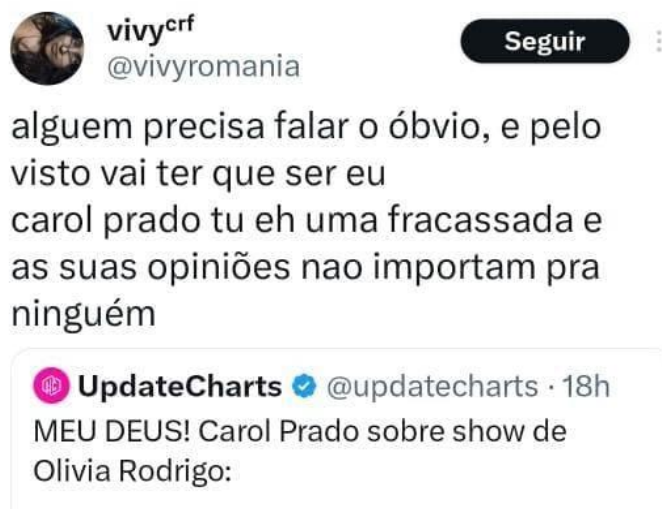
### Figura 12 – Postagem da conta “UpdateCharts” sobre opinião de Carol



Fonte: Perfil da Update Charts no X/Twitter

Tais publicações são capazes de incitar a raiva de fãs dos artistas criticados e motivar a criação de *tweets* odiosos de resposta, conforme exemplificado pela figura 13:

**Figura 13 – Reação de fã à postagem do “UpdateCharts”**



Fonte: Usuário do X/Twitter

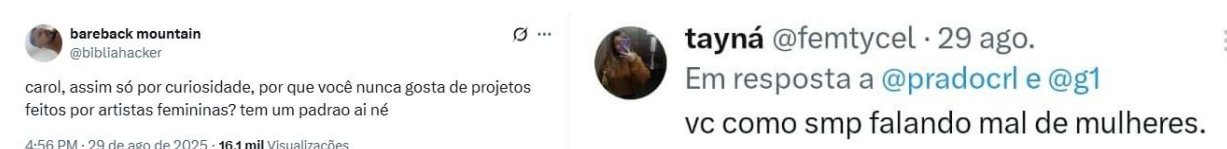
A jornalista classifica toda essa dinâmica como a “cultura do *hate*” (2025):

Você coloca na *timeline* algo que claramente (algumas pessoas) vão discordar achar um absurdo; as páginas vão alimentando isso, (porque) entenderam que o algoritmo funciona dessa forma. Acho que, em geral, o algoritmo das redes sociais piorou muito essa propagação de *hate*. Claro que essa coisa do “embate de opiniões” vem das pessoas quererem ter sua opinião validada, quererem discutir a opinião alheia, e acho que dá para a gente incorporar essa dinâmica a favor de um debate cultural saudável, que é bom para a sociedade, para os artistas, para os fãs; para todo mundo. Mas, por outro lado, essa lógica também tem aumentado essa propagação de *hate*. (Prado, 2025).

Em relação ao público que, normalmente, direciona o *hate*, Carol afirma já ter sofrido com propagação de ódio de ouvintes dos mais diversos gêneros musicais. A jornalista avalia que fãs de alguns artistas específicos, que possuem uma legião maior e mais organizada e interconectada virtualmente, acabam figurando de forma mais frequente entre os comentários negativos e obtendo a capacidade de reverberar suas opiniões com mais força. Quanto a faixa etária, Carol percebe que o *hate* parte, majoritariamente, de um público juvenil, composto por adolescentes e jovens-adultos.

A análise das respostas comumente recebidas por Carol Prado em seus posts do X/Twitter – sejam eles sobre críticas legítimas, ou apenas comentários informais – identifica alguns padrões comuns de resposta, que ajudam a compreender como a resposta de desqualificação do produto midiático (Dalmonte, 2015) ocorre em meio ao público atual da crítica. O primeiro deles consiste em uma revolta “leve”, que geralmente envolve comentários ríspidos que visam ofender a jornalista, mas não se excedem no uso de termos pejorativos. É comum, por exemplo, que fãs de artistas analisados por Carol revidem as críticas com comentários que afirmam a falta de interesse coletivo na opinião da profissional, por meio de frases popularmente utilizadas como “ninguém te perguntou nada”. Também se criou, entre os *haters* da jornalista, o estigma de que ela só avalia positivamente os discos lançados por artistas masculinos, o que também se torna um ponto frequentemente explorado ao questionar a validade de suas análises. Tal cenário é exemplificado pelos tweets expostos na figura 14.

**Figura 14 – Respostas à crítica do álbum de Sabrina Carpenter**



Fonte: Usuários do X/Twitter

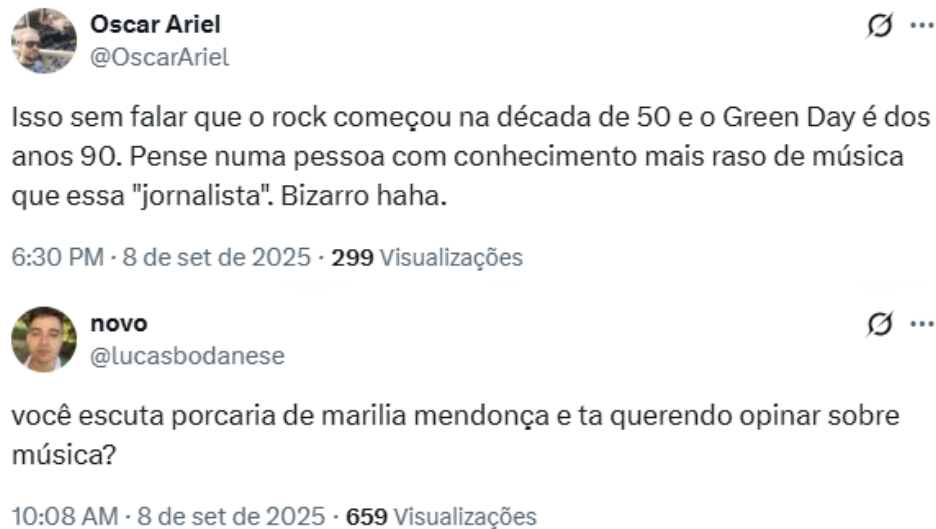
O segundo estilo de *hate* comumente encontrado envolve a descredibilização do trabalho de Carol, normalmente partindo de questionamentos sobre sua aptidão e conhecimento para discutir determinados gêneros e artistas. Também é comum que esse tipo de comentário tente classificar a profissional como uma “má jornalista”. Exemplos dessa prática podem ser vistos nas figuras 15 e 16.

**Figura 15 – Resposta a uma reclamação de Carol sobre *hate***



Fonte: Usuário do X/Twitter

**Figura 16 – Respostas a um tweet de Carol sobre a banda Green Day**



Fonte: Usuários do X/Twitter

O terceiro tipo de ataque configura o direcionamento de ofensas de cunho pessoal à jornalista. Nota-se que esse tipo de *hate*, em muitas ocasiões, envolvem falas preconceituosas que se encaixam como machismo e xenofobia. O intuito, neste caso, não é questionar a opinião emitida, como visto nos dois últimos estilos de *hate*, mas sim tentar atingir a especialista emocionalmente em retaliação ao que foi dito em suas análises.

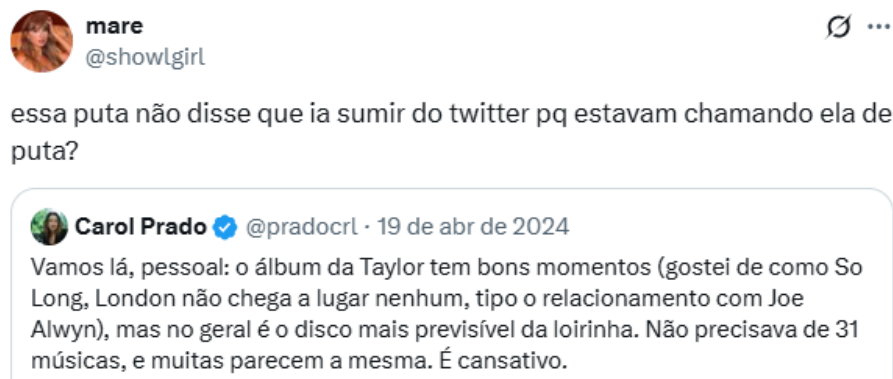
**Figura 17 – Ofensas em retaliação a um *tweet* sobre a banda Green Day**



Fonte: Usuários do X/Twitter

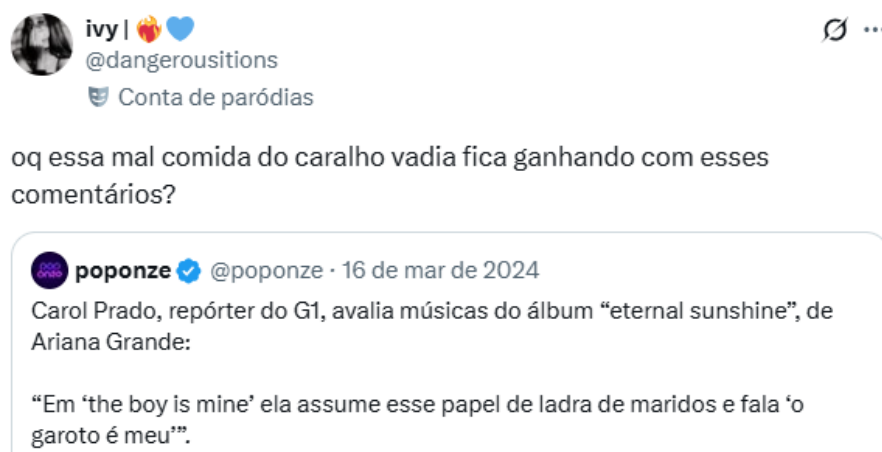
Também se nota que esse tipo de resposta não surge somente em postagens que opinam de forma direta sobre algum artista, mas em variados tipos de postagem de Carol.

**Figura 18 – Ofensa proferida em resposta a uma análise de Carol**



Fonte: Usuário do X/Twitter

**Figura 19 – Ofensa proferida em resposta a uma postagem da “poponze” sobre uma análise de Carol**



Fonte: Usuário do X/Twitter

Outro exemplo de respostas a postagens de contextos aleatórios, e sem uma emissão clara de opinião de Carol, é um *tweet* da jornalista dizendo que

amava o cantor Silva, postado pouco tempo após ser noticiado que o artista havia feito uma série de comentários negativos sobre personalidades da mídia em seu último show. Em sua postagem, Carol não explica o porquê de ter apreciado o momento de Silva; entretanto, alguns fãs da cantora Luísa Sonza, que foi uma das pessoas criticadas pelo artista, responderam o *tweet* com ataques sexistas para retaliar um suposto endossamento de Carol às declarações do cantor.

### Figura 20 – Ofensas proferidas em resposta a “defesa” de Carol ao cantor Silva



Fonte: Usuários do X/Twitter

### Figura 21 – Ofensas proferidas em resposta a “defesa” de Carol ao cantor Silva



Fonte: Usuários do X/Twitter

O último tipo de *hate* que já foi direcionado em resposta ao ofício de Carol Prado foi a propagação de notícias falsas sobre falas da jornalista – não se tratando apenas de tirar comentários de contexto ou evidenciar falas negativas para a criação de estigmas, mas sim da fabricação de comentários que nunca foram emitidos por ela, na intenção de atacar sua reputação profissional. Como esse tipo de atitude pode ser configurada como calúnia e difamação, sendo passível de punição legal, é menos comum que algum *hater* a cometa. No ano de 2025, um *tweet*, exposto na figura 26, atribui a Carol uma fala de apologia às recentes manifestações nazistas do artista Kanye West. O comentário citado pelo autor da postagem não pôde ser encontrado em nenhuma plataforma oficial da jornalista.

### Figura 22 – *Tweet* com propagação de *Fake News* sobre Carol



**risti**  
@taylorismos



"Chegamos num momento onde precisamos desvincular o artista da obra, Kanye West é exemplo disso. Ele tá fora da casinha? Tá sim. Mas eu to ansiosa demais por esse novo álbum dele"

Carol Prado sobre o novo album do Kanye que tem uma suastica de capa.

Fonte: Usuário do X/Twitter

A alta repercussão do *tweet* fez com que ele chegasse até Carol Prado, que o respondeu em mais de uma publicação afirmando que o comentário era falso e que tomaria medidas jurídicas contra o autor da publicação. Apesar da retificação da jornalista e do alerta sobre as possíveis repercussões da atitude, o *tweet* não foi apagado pelo autor e muitas de suas respostas reagem de forma jocosa à rejeição de Carol Prado a postagem.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos conduzidos por este trabalho demonstram que a crítica tem conseguido se adaptar a todas as exigências do mercado que eram consideradas apocalípticas por profissionais do início do século. A atividade conseguiu se reinventar para abarcar essas transformações da melhor forma possível, por meio de uma mudança de mentalidade dos críticos e, até mesmo, pelas possibilidades oferecidas com o surgimento e a evolução das plataformas digitais de mídia, que acabaram se mostrando compatíveis às mudanças de consumo musical. Em oposição à comunidade crítica do início do século, que tentava entender quais eram as adaptações necessárias para o ofício, mas as encaravam como um desafio difícil de vencer, os profissionais atuais já não enxergam mais uma crise na profissão e encaram as mudanças com mais naturalidade, demonstrando conhecimento sobre o cenário atual para elaborar estratégias pertinentes para driblar eventuais percalços ao exercício crítico. Mesmo tendências que já fazem parte da realidade crítica há quase duas décadas, como a convergência e cultura participativa, sofreram mais mudanças. As redes sociais, por exemplo, que se pautam na interatividade por natureza, estão investindo constantemente na elaboração de novas ferramentas e recursos que aumentem a integração e engajamento entre usuários. Uma das consequências disso é a intensificação da resposta negativa do público, que ocorreu por meio da mudança de cultura nas redes sociais. Os fãs conseguem se organizar em nichos ditados por consumo midiático e criam comunidades apaixonadas por determinados artistas e altamente dedicadas defendê-los. A apropriação do produto midiático por parte do público, que sempre existiu, toma uma nova forma atualmente: além do ouvinte médio, essa reformulação do conteúdo também é feita por uma parcela de usuários que se estabelece como um veículo de mídia informal, como páginas dedicadas a publicar notícias relacionadas a celebridades. A experiência da discussão musical tem todos esses públicos como parte tão ativa e importante quanto o próprio crítico.

A pesquisa permite compreender que a maior consequência recente verificada a partir das mudanças do cenário de produção midiática é o aumento da exposição do crítico: sua figura, atualmente, é mais representativa do que o conteúdo produzido por ele. Isso se manifesta no aumento de seu alcance e reconhecimento, podendo apresentar resultados que agreguem positivamente na

sua carreira, como a criação de um legado no ramo e o aumento de oportunidades de trabalho. Entretanto, existem resultados negativos relacionados a isso, como a perda do limite entre a vida pessoal e profissional do crítico. Mesmo as plataformas utilizadas por um profissional como um modo de manifestação pessoal acabam absorvendo a sua atividade crítica: tanto por parte do público, que busca essas contas para direcionar ataques diretos, quanto pelo próprio crítico, que por vezes divulga seu material nestas contas. Devido às possibilidades de interação das redes sociais e o alto acesso a detalhes da vida do crítico, esse *hate* pode cruzar limites profissionais e afetá-los pessoalmente; este profissional, hoje, precisa entender o que é passível de ser ignorado e o que configura possíveis práticas de crime cibernético. O trabalho também identifica que as típicas respostas populares são monitoradas pelos críticos e, hoje, também fazem parte da constituição e formulação do material crítico: frases e métodos de divulgação são pensados para incitar a discussão sobre a argumentação proposta pela crítica, por meio do uso de frases de efeito e títulos com palavras-chave; algo que já fazia parte da elaboração de conteúdo jornalístico mas, em vez de buscar a atenção da audiência, essas estratégias buscam garantir a interação direta da audiência, além de garantir que esse produto será reverberado e impulsionado pelo algoritmo das redes sociais. Até mesmo o *hate* pode ter utilidade para o crítico, nesse sentido; por isso, é necessário que o profissional entenda quais são as demandas do seu público-alvo, que constitui tanto admiradores de seu trabalho quanto os *haters*, e saiba observar como eles consomem, reverberam e se apropriam de seu conteúdo.

Após a pesquisa, conclui-se que a visão de especialistas sobre a função jornalística e cultural da crítica também se alterou, como consequência das transformações da imprensa e da indústria cultural. Os autores do século XX e do início do século XXI, amparados pelo acesso limitado do público à música popular, tendiam a identificar a crítica cultural como um “guia de consumo”: um ofício que detinha a responsabilidade de estabelecer parâmetros de qualidade musical e determinar quais obras se encaixavam dentro dessas métricas e deveriam receber a atenção do público. A visão atual de profissionais envolvidos com crítica, em contrapartida, avalia que os críticos fazem uma “curadoria de consumo”, entendendo quais são os pontos fortes e fracos de uma obra, além de qual é o seu propósito artístico e para quem ela pode apelar, ajudando o público a selecionar quais obras

são mais capazes de lhe despertar paixões, em meio a um mundo de opções oferecidos pelo ambiente virtual. Não é possível determinar se, mesmo em meio a estas mudanças, ainda existem críticos que operem com a pretensão de serem guias de consumo; ou que esta prerrogativa seja completamente desvinculada de uma curadoria, já que práticas como a quantificação da qualidade por meio de notas ainda são aplicadas atualmente. Entretanto, é possível notar, a partir da forma como críticos em atividade atualmente discorrem sobre suas diretrizes e valores profissionais, que a profissão sofreu redirecionamentos desde o início do século.

Para fortalecer o entendimento sobre as dinâmicas contemporâneas da crítica, estudos subsequentes ao apresentado neste trabalho podem buscar um estudo mais amplo de opinião, buscando um número maior de críticos e podendo entrevistar, ainda, profissionais que não sejam relacionados diretamente ao ofício, mas que sejam vinculados ao jornalismo musical e tenham conhecimento sobre este mercado. Pode-se, ainda, buscar declarações de críticos internacionais, para identificar eventuais diferenças culturais no exercício crítico.

## REFERENCIAS

AUMOUNT, JACQUES; MARIE, MICHEL. **Dicionário Teórico e Crítico do Cinema**. 3. ed. São Paulo: Papyrus, 2007.

BARBACHAN, Andressa Nadvorny. **Levando o fã a sério: estudos de fandom aplicados às relações públicas**. Orientadora: Dra. Helenice Carvalho. 2016. 78 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/147054/000999037.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 12 out. 2025.

COELHO, Marcelo. Jornalismo e crítica. In: MARTINS, M.H. **Rumos Da Crítica**. São Paulo: Itaú Cultural, Senac, 2000. p.83 – 94.

DALMONTE, Edson Fernando. **Novos cenários comunicacionais no contexto das mídias interativas: o espalhamento midiático**. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, PUC-RS. vol. 22, núm. 2, abril-junho, p. 99 – 114. 2015. Acesso em 10 set. 2025.

**Drake's Honestly, Nevermind is NOT GOOD** [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal [theneeedledrop](https://www.youtube.com/channel/UCtneeedledrop). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DmBr0uufrms>. Acesso em: 02 set. 2025.

EGG, André. **Por uma periodização da crítica musical no Brasil**. V Simpósio Internacional Música e Crítica, Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas: 2021. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/files/2022/11/Andre-Egg-1.pdf>. Acesso em 03 set. 2025.

FACCHI, Cleber. A crítica musical contemporânea – por Cleber Facchi. [Entrevista concedida a] Lanna Silveira da Silva. **Medium**, 9 out. 2025. Disponível em: <https://medium.com/@lannassilveira/a-cr%C3%ADtica-musical-contempor%C3%A2nea-por-cleber-facchi-8672aeb9a3e8>

FUBINI, Enrico. “Música e crítica musical: duas linguagens incompatíveis?”. In: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 8, 1995, João Pessoa. **Anais eletrônicos** [...] João Pessoa: 1996. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1995/muscofnmesa2.htm](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_1995/muscofnmesa2.htm). Acesso em 07 set. 2025.

JOSÉ, Matheus. A crítica musical contemporânea – por Matheus José. [Entrevista concedida a] Lanna Silveira da Silva. **Medium**, 9 out. 2025. Disponível em: <https://medium.com/@lannassilveira/a-cr%C3%ADtica-musical-contempor%C3%A2nea-por-matheus-jos%C3%A9-9e8f1a55c559>

MARTINO, Luis Mauro Sá. **Teoria da comunicação: Ideias, conceitos e métodos**. Petrópolis: Vozes, 2009.

PEREIRA JÚNIOR, Álvaro. Sete dicas para quem quer ser crítico de música. **Folhateen**. 28 jul. 2003. Disponível em: [Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm2807200306.htm](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm2807200306.htm). Acesso em: 05 set. 2025.

PRADO, Carol. A crítica musical contemporânea – por Carol Prado. [Entrevista concedida a] Lanna Silveira da Silva. **Medium**, 9 out. 2025. Disponível em: <https://medium.com/@lannassilveira/a-cr%C3%ADtica-musical-contempor%C3%A2nea-por-carol-prado-7a501e34d28d>

PRADO, Carol. “Ana Castela lança álbum country... mas será que precisamos de um?”. **g1**, 30 maio 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2025/05/30/ana-castela-lanca-album-country-mas-sera-que-precisamos-de-um.ghtml>. Acesso em 24 set. 2025.

PRADO, Carol. “Lady Gaga frustra expectativas em disco com boas referências, mas nostálgico demais”. **g1**, 07 mar. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2025/03/07/lady-gaga-frustra-expectativas-em-disco-com-boas-referencias-mas-nostalgico-demais.ghtml>. Acesso em 18 set. 2025.

PRADO, Carol. “Lorde lança seu álbum mais íntimo e quase nos convence de que a conhecemos de verdade”. **g1**, 27 jun. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2025/06/27/lorde-lanca-seu-album-mais-intimo-e-quase-nos-convence-de-que-a-conhecemos-de-verdade.ghtml>. Acesso em 24 set. 2025.

PRADO, Carol. “Marina Sena evolui como cantora e letrista, mas tem relação confusa com influências no 3º disco”. **g1**, 04 abril 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2025/04/04/marina-sena-evolui-como-cantora-e-letrista-mas-tem-relacao-confusa-com-influencias-no-3o-disco.ghtml>. Acesso em 24 set. 2025.

PRADO, Carol. “Miley Cyrus vai de Pink Floyd a Lady Gaga, mas pesa na ambição e lança outro álbum quase bom”. **g1**, 28 maio 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2025/05/28/miley-cyrus-vai-de-pink-floyd-a-lady-gaga-mas-pesa-na-ambicao-e-lanca-outro-album-quase-bom.ghtml>. Acesso em 18 set. 2025.

PRADO, Carol. “Novo álbum de Justin Bieber é um pouco chato (mas essa é também sua maior qualidade); leia crítica”. **g1**, 11 jul. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2025/07/11/novo-album-de-justin-bieber-e-um-pouco-chato-mas-essa-e-tambem-sua-maior-qualidade-leia-critica.ghtml>. Acesso em 15 set. 2025.

PRADO, Carol. “Sabrina Carpenter faz álbum repetitivo, que passa longe da ousadia prometida pela capa”. **g1**, 29 ago. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2025/08/29/sabrina-carpenter-faz-album-repetitivo-que-passa-longe-da-ousadia-prometida-pela-capas.ghtml>. Acesso em 15 set. 2025.

PIZA, DANIEL. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2004.

ROBINSON, Ellie, Drake posts DMs showing hateful messages to music critic Anthony Fantano. **NME**, 17 set. 2022. Disponível em: <https://www.nme.com/news/music/drake-posts-dms-showing-hateful-messages-to-music-critic-anthony-fantano-3311922>. Acesso em 09 set. 2025.

ROCHA, Camilo, Pra quê serve um crítico musical. **Digestivo Cultural**, 16 fev. 2009. Disponível em: [https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=293&titulo=Pra\\_que\\_serve\\_um\\_critico\\_musical](https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=293&titulo=Pra_que_serve_um_critico_musical). Acesso em 05 set. 2025.

SANTOS, Tatiane de Sá. **Pensar música: A crítica atual**. Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Claudia Mogadouro. 2015. 40 f. TCC (Graduação): Escola de comunicações e artes centro de estudos latino-americanos sobre cultura e comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: [https://paineira.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/arquivo\\_1\\_artigo\\_completo\\_tatiane\\_de\\_sa\\_dos\\_santos.pdf](https://paineira.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/arquivo_1_artigo_completo_tatiane_de_sa_dos_santos.pdf). Acesso em 01 set. 2025.

SARAIVA, Renata. **A razão prática da crítica**. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/a-razao-pratica-da-critica/>. Acesso em 13 jun. 2025

**Sergio Martins - Entrevista.** [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (44 min). Publicado pelo canal Vitrola Verde. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4bfCjqpXshY>. Acesso em: 09 set. 2025.

SHUKER, Roy. **Vocabulário da Música Pop.** São Paulo: Editora Hedra, 1999.

WRAY, Daniel Dylan, How we made punk fanzine Sniffin' Glue. **The Guardian**, 10 dez. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2019/dec/10/how-we-made-sniffin-glue-punk-fanzine>. Acesso em 11 out. 2025