

A CRÍTICA DE ROCK REPAGINADA E DESPAGINADA. DA AUTORIDADE NO JORNALISMO CULTURAL À PLATAFORMIZAÇÃO E PERFORMANCE DE GOSTO

ROCK CRITICISM REPAGINATED AND UNPAGINATED. FROM AUTHORITY IN CULTURAL JOURNALISM TO THE PLATFORMIZATION AND PERFORMANCE OF TASTE

LA CRITIQUE ROCK REPAGINÉE ET NON PAGINÉE. DE L'AUTORITÉ DANS LE JOURNALISME CULTUREL À LA PLATEFORMISATION ET À LA PERFORMANCE DU GOÛT

LA CRÍTICA ROCK REPAGINADA Y DESPAGINADA. DE LA AUTORIDAD EN EL PERIODISMO CULTURAL A LA PLATAFORMIZACIÓN Y PERFORMANCE DEL GUSTO

Thiago Pereira Alberto

Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, Brasil

Jonas Pilz

Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: Neste artigo, posicionamos as potencialidades para se pensar a crítica de rock na contemporaneidade, jogando luz aos contextos sociotécnicos de sua produção, recepção e circulação, acionando a noção de plataforma e entendendo suas novas dimensões como performances de gosto. Refutamos a perspectiva da irrelevância da crítica, conforme vem sendo ventilado em algumas esferas, e apontamos para o seu reposicionamento, situada em atores desvinculados institucionalmente dos grandes veículos de comunicação jornalística e não especializados por formação acadêmica. Apresentamos uma breve cronologia do jornalismo cultural e da crítica roqueira, de onde sublinhamos a sua adesivagem ao jornalismo opinativo, onde o crítico negociava com sua autoridade cultural, repertório e autenticidade. Nossa perspectiva é que estes pilares foram reconfigurados, de uma arbitragem do gosto para uma ambiência de mediação dada à horizontalidade e imediatismo, onde a crítica, mais do que uma sentença, tornou-se uma partilha.

Palavras-chave: crítica, rock; jornalismo cultural; performance de gosto; plataforma.

ABSTRACT: On this paper we discuss the current potentialities of rock n' roll critics, highlighting its production, reception and circulation scenarios by the platformization perspective and understanding the current criticism as a taste performance. We refuse the idea that the criticism itself became obsolete, as it has been claimed by some, and argue that, in fact, there is a repositioning process that led into the current rock critics escaping the big newspapers and magazines and having no requirement of a journalism academic degree. We present a short chronology of arts journalism, focused on culture, and rock criticism, as part of the journalism based on opinion, where the rock journalists used to claim their authorities because of their repertory and authenticity. Our main purpose here is to demonstrate that not just these values are no longer determinant for one to publish his own critics, but criticism is now less of a judgment of taste than it is a horizontally and immediatism mediation. It is not a sentence defining made by one if something is good or bad - or must be bought or not - but a sharing of taste to and by many.

Keywords: critics; rock; cultural journalism; taste performance; platformization.

RÉSUMÉ: Dans cet article, nous positionnons les potentialités de réflexion sur la critique rock contemporaine, éclairant les contextes socio-techniques de sa production, sa réception et sa circulation, déclenchant la notion de plateforme et appréhendant ses nouvelles dimensions en tant que performances du goût. Nous réfutons la perspective de la non-pertinence de la critique, telle qu'elle a été discutée dans certaines sphères, et soulignons son repositionnement, situé dans des acteurs institutionnellement déconnectés des grands vecteurs de communication journalistique et non spécialisés par la formation académique. Nous présentons une brève chronologie du journalisme culturel et de la critique rock, à partir de laquelle nous soulignons son adhésion au journalisme opiniâtre, où le critique négociait avec son autorité culturelle, son répertoire et son authenticité. Notre perspective est que ces piliers ont été reconfigurés, d'un arbitrage de goût à une ambiance de médiation donnée à l'horizontalité et à l'immédiateté, où la critique, plus qu'une phrase, est devenue un partage.

Mots-clés: critique; rock; journalisme culturel; performance gustative; plateforme.

RESUMEN: En este artículo posicionamos las potencialidades de pensar la crítica del rock contemporáneo, arrojando luz sobre los contextos socio-técnicos de su producción, recepción y circulación, desencadenando la noción de plataforma y entendiendo sus nuevas dimensiones como performances de gusto. Rechazamos la irrelevancia de la crítica, como se ha discutido en algunos ámbitos, y apuntamos a su reposicionamiento, situado en actores institucionalmente desconectados de los grandes vehículos de comunicación periodística y no especializados por la formación académica. Presentamos una breve cronología del periodismo cultural y la crítica del rock, de la que destacamos su apego al periodismo con opinión, donde el crítico tenía una autoridad cultural por su repertorio y autenticidad. Nuestra perspectiva es que estos pilares se reconfiguraron, de un arbitraje del gusto a un ambiente de mediación dado a la horizontalidad y la inmediatez, donde la crítica, más que un veredicto, se convirtió en un compartir.

Palabras-clave: crítica; rock; periodismo cultural; performance del gusto; plataforma.

1. Introdução

Em 2016, a publicação musical *Noisey*, ligada à revista *Vice*, divulgou um texto com a provocadora pergunta “A resenha de discos morreu?”¹⁶. A reportagem tenta dimensionar, sem rodeios, uma questão que posicionamos como central aqui: qual é o lugar da crítica de rock hoje, em 2021, diante das reconfigurações tanto do consumo e da fruição deste gênero musical, quanto da notável perda de autoridade dos então críticos roqueiros de referência. Um sumário possível do tom que a matéria possui está no seguinte parágrafo:

Estamos vivendo em uma época que Bangs nunca pode testemunhar. Há tantos serviços competindo para nos oferecer streaming de música – *Spotify, Pandora, YouTube, Apple Music, Tidal, Google Play, Amazon Prime, Rhapsody, 8tracks, Soundcloud e Bandcamp*, para mencionar apenas alguns (e isso deixando de fora o mercado de downloads ilegais) – que para ouvir tudo seriam precisos centenas de milhares de anos. Então, com cada novo disco disponível ao clique de um mouse de maneira totalmente gratuita no mesmo instante em que ele é lançado, para que você mesmo forme uma opinião sobre o disco, é preciso fazer a pergunta: a crítica ainda é necessária? (Ozzi, 2016: s/p).

A menção a Lester Bangs (1948-1982) não poderia ser mais precisa quanto à reconfiguração que posicionamos. O norte-americano foi o crítico roqueiro mais mítico da cultura pop, encarnando a autoridade do crítico cultural lotado no jornalismo. Bangs notoriamente encenou o papel do *gatekeeper* referencial de um consumo musical necessário de curadoria para assertividade do consumidor e elaborou as matrizes de uma *escrita rock*, distinta em valor de uma mera escrita sobre rock, segundo o próprio. Estabeleceu, em suas passionais resenhas, entrevistas e textos analíticos, o *template* para mais de uma geração de críticos e jornalistas de rock, que seriam, assim como ele, guardiões vigilantes tanto do rock quanto de uma crítica autêntica ou de qualidade sobre ele.

Nesse sentido, talvez nenhuma coleção de imagens advindas do repertório da cultura pop focalize mais nitidamente o poder de Bangs e, portanto, o histórico território de tensão na relação (ou diríamos embate?) entre a crítica de rock e seus objetos habituais de análise, como artistas, discos e shows do gênero, do que aquelas reunidas no filme *Quase Famosos (2000)*, dirigido por Cameron Crowe. Baseado nas experiências profissionais e pessoais do diretor — que atuou como repórter e crítico musical durante as décadas de 1970 e 1980 —, a película concentra seu argumento na trajetória de um jovem fã de rock, transfigurado subitamente em jornalista e crítico da revista *Rolling Stone* (então um dos veículos referenciais para tais práticas), acompanhando uma banda emergente em turnê no ano de 1973.

¹⁶ Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/rmvzpq/a-critica-de-discos-morreu>

O filme retrata a emancipação gradual do adolescente William Miller (vivido por Patrick Fugit) que, a partir de textos publicados em um jornal de produção amadora, chama a atenção de Bangs (em uma atuação inesquecível de Philip Seymour Hoffman), então trabalhando na revista *Creem*. O lendário profissional se torna seu mentor e, percebendo o fascínio típico para um garoto neste período de descobertas, alerta Miller acerca das armadilhas no caminho de um crítico de rock se for seduzido e aprisionado pela relação próxima com artistas que aprecia. Enquanto ele estivesse se sentindo cortejado pelas grandes bandas, partilhando das suas rotinas, estas estariam apenas interessadas na garantia de publicação de críticas favoráveis — das quais necessitam para vender discos e ingressos —, transformando um inimigo em um aliado. Bangs sentencia: “Seja honesto e impiedoso”, estimulando uma forma de atuação que, reenquadrada, se aloca nas premissas subjetivas do jornalismo opinativo (Melo, 2003).

O trabalho de Miller sobre um show do Black Sabbath chega até a *Rolling Stone* que fica impressionada com a descrição emocional que o garoto faz da performance do quarteto britânico. A partir de sua contratação pela revista, a narrativa do filme é desenvolvida com o trabalho do garoto acompanhando o grupo Stillwater (uma mescla ficcional de bandas célebres do período, como The Allman Brothers Band e Led Zeppelin) em sua turnê pelo território estadunidense. *Quase Famosos* traz à tona os conflitos do jovem que é fã do grupo e, nesta condição, encantado com a proximidade com seus ídolos e todo o contexto que os cercam, e a necessidade de manter um distanciamento profissional — embora haja o reconhecimento de uma problematização quanto à sua profissionalidade de fato, tanto sob o ponto de vista da formação (Miller não é jornalista diplomado), quanto da experiência (ele tem apenas dezesseis anos).

Este percurso narrativo retratando um fã que subitamente é alçado ao cargo de repórter e crítico musical, ainda que ficcional, dá a ver a questão com a qual trabalhamos aqui: as continuidades e rupturas existem na crítica roqueira balizada no jornalismo impresso que são redimensionadas nas plataformas de redes sociais. Nesse sentido, mais do que “a resenha de discos morreu?” ou a “crítica de rock morreu?” pensamos em “como a crítica de rock permanece?”. Elaboramos, primeiramente, as funções cristalizadas na história da crítica cultural, as diversas dinâmicas de narração sob a chancela do jornalismo, o poder aderente à figura do crítico de rock, especialmente a partir dos anos 1970 para, finalmente, sinalizar os intercâmbios subjetivos entre o fã de rock e o crítico profissional na contemporaneidade. Aqui, entendemos que estes processos são reconfigurados a partir da ascensão das plataformas de redes digitais como ambiente interacional de maior participação (Shirky, 2011) e compartilhamento (Jenkins et al., 2013) entre fãs e amadores de música (Hennion, 2001).

Nesta direção, sugerimos uma meditação sobre o lugar que a crítica de rock parece ocupar atualmente, de onde sublinhamos as fronteiras cambiáveis de atuação como árbitro cultural e como performer do gosto (Hennion, 2001) nas plataformas. Para além das potencialidades que estas novas ambiências em redes sociotécnicas oferecem e, de certa maneira, impõem aos *novos* críticos de rock, intimamente relacionados ao processo apontado por Poell, Nieborg e Van Dijck (2020) como plataformização, o que nos instiga são os rebatimentos possíveis entre a ascensão de um agente da crítica desvinculado de grandes veículos de comunicação e o longo lastro histórico que esta atuação possuía antes. Assim, no caso brasileiro, estamos situando como exemplares¹⁷ desta nova configuração espaços no Twitter como as arrobas *Boteco Indie* e *Cada Dia Outra Música*; páginas do Instagram como *Tem Um Gato na Minha Vitrola*, *Música em Rede* e *Amores Sonoros*; ou em canais de YouTube como *Alta Fidelidade*, *Tirou da Onde?* e *Som de Peso*. Em comum, todos eles orbitam ao redor da fruição, análise e crítica musical; não necessariamente são produzidos por jornalistas ou críticos musicais de formação; não possuem vínculo direto com veículos de referência da mídia; e mesmo sem estas chancelas, possuem audiências/seguidores na casa de milhares.

A discussão sobre a crítica de rock em ambientes digitais, portanto, passa pela busca dos rastros históricos imediatos que a caracterizam como devedora de práticas do jornalismo de referência (Traquina, 2002; Sousa, 2005) e parece exigir uma breve revisão na questão dos gêneros jornalísticos e, mais à frente, em algumas particularidades notáveis do jornalismo cultural. Com este artigo, pretendemos oferecer embasamento e direcionamento possíveis para futuros olhares em torno da crítica roqueira, menos afeitos a diagnosticar seu perecimento e mais propensos a investigar as mudanças de sua permanência: por um lado mantendo a próprias práxis e capitais negociados, por outro atualizada às potencialidades e aderências da plataformização.

2. Um breve histórico da crítica e do jornalismo cultural

Dentro dos expressivos métodos de disseminação de informação sob a baliza da produção e prática noticiosa, reside o jornalismo cultural. Em linhas gerais, é um segmento situado em uma espécie de zona heterogênea de meios (impresso, radiofônico, televisivo, digital), gêneros (informativo, opinativo, diversional) e produtos (bens simbólicos advindos do cinema, da música, das artes visuais, da literatura) que abordam, sob diferentes esferas (criativas, críticas, divulgação de serviços), os campos das artes, letras, ciências humanas e sociais, que envolvem a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos (Melo, 2003; Rivera, 1995).

¹⁷ Uma lista mais completa destes novos espaços de crítica e jornalismo musical, e seus links de acesso, está disponível em <https://hitsperdidos.com/2020/07/14/blogs-podcasts-radios-canais-de-youtube-de-musica/>

Sublinhamos que parte desta definição é fundamentada a partir de uma primeira distinção, de corte histórico anglo-saxão (Briggs & Burke, 2004): a oposição entre opinião (*comments*) e informação (*stories*), que se estabelece como uma espécie de matriz reguladora das convenções conceituais do jornalismo. Nessa direção, se faz possível pensar em marcas reconhecedoras dos diversos tipos de produção que compõem unidades textuais identificáveis com determinados modos de expressão jornalística. Estes são decompostos em diversidades estruturais, formas (notícia, reportagens, artigo, resenha, entrevista) e nos múltiplos conteúdos dos propósitos comunicativos. Trata-se de propriedades informativas e opinativas que atuam como substâncias inerentes à natureza do jornalismo — noticiar, opinar, criticar, localizar¹⁸.

Estas percepções teóricas vão de encontro ao lastro histórico da prática do jornalismo cultural como produto de uma era que se inicia após o Renascimento. Sua gênese se encontra intimamente ligada à avaliação de ideias e a abordagem opinativa dos fatos culturais, valores e artes (Piza, 2001), muitas vezes sob a chave do experimentalismo, do hibridismo de linguagens e à tendência ensaística e acadêmica (Golin, 2009). Ao remontarmos às origens destas práticas — em veículos como os semanais e britânicos *The Spectator*, fundado em 1711, e *Review*, editado por Daniel Dafoe, passando pelos primeiros críticos profissionais como o britânico Dr. Johnson — o jornalismo cultural foi sintoma de um *Zeitgeist* (o espírito de época): tirava a filosofia dos gabinetes, escolas, e bibliotecas e levava para o espaço público dos clubes e cafés, às sessões de variedades do século XVIII e nos folhetins do século XIX.

Assim, encontram-se propósitos que se cristalizam como marcas próprias de sua nascente, propulsores do ideário iluminista, tal qual a propagação da voz do sujeito diante da noção de esfera pública, as possibilidades de sua emancipação perante diversas ordens e a iluminação enquanto dono de seu destino — portanto ciente de suas escolhas e sua autoridade. Alcança e ilustra bem tal contexto a noção de árbitro do gosto, relativa ao sujeito que detém a centralidade do poder avaliativo sobre determinadas obras. Uma de suas materializações iniciais é a resenha, como “forma estruturada de opinião” (Briggs & Burke, 2004: 78), visibilizada nas interlocuções constantes entre artes (especialmente a literatura) e jornalismo, sinalizadas no trabalho de crítica de arte de relevantes precursores como o francês Denis Diderot.

Apenas no século XIX o jornalista cultural ganha status e reputação próprios, através de exemplares como o francês Saint Beuve, quando passou mostrar as possibilidades de desenvolver uma carreira exclusivamente como crítico e articulista.

¹⁸ Neste sentido, como sugere Golin (2009: 32), um exercício didático para pôr à prova os hibridismos dos formatos, típico atributo do jornalismo cultural como apontamos inicialmente, é “analisar a intenção narrativa e argumentativa dos textos de cada produto, revista, caderno, suplemento (...) um gesto onde se torna perceptível “o baralhamento, a hibridação dos modelos de construção, atitude que ganha dimensão ainda maior na internet pelas possibilidades do hipertexto e do cruzamento de mídias”.

Nos Estados Unidos, figuras como Henry James ou Edgar Allan Poe, exercitores de dupla função (escritores e críticos), modernizaram o ambiente intelectual com os câmbios entre crítica e promulgação de ideias. Fizeram do jornalismo uma plataforma de divulgação. Notadamente, este embrionário jornalismo cultural delineia-se em conversações sofisticadas, notáveis em seu rebuscamento narrativo, de análises raramente incisivas; muitas vezes extensas meditações morais, de poucas concessões para um público mais amplo (Piza, 2001). A partir do século XX, profissionais como Bernard Shaw passaram a exigir, na prática, que o texto jornalístico de cultura se conectasse com as questões humanas e as realidades de um público leitor mais diversificado em classe social e capital cultural, apresentando menos *formas e fantasias* (Piza, 2001). Neste período surgiram iconoclastas como H. L. Menken, que buscavam mediar densidade e musculatura intelectual e possibilidades de legibilidade mais amplas.

A prática do jornalismo cultural foi concatenada tanto com os diversos marcos que transversalizavam o jornalismo — como sua modernização técnica, teórica e prática no início do século XX, na evolução das prensas rotativas e na abertura dos primeiros cursos acadêmicos —, quanto com as próprias mudanças no campo das artes no decorrer do período. Sinalizando este período de solidificação prática do jornalismo cultural, em sintonia com “o mundo lá fora” (*lebenswelt*), podemos citar a relação de Clement Greenberg com vanguardas históricas das artes visuais; o cinema e Pauline Kael; a condição do jornalismo cultural de, muitas vezes, se materializar ou se confundir com subgêneros próprios, como o jornalismo literário de Lilian Ross, Truman Capote, Gay Talese; e até o *Gonzo* de Hunter Thompson, que capturavam, em sequência, o contexto sócio-político *baby boomer* da cultura ianque dos anos 1950, e o espírito transgressor dos anos 1960 e 1970. Assim, tal chancela passou a ocupar cada vez mais espaço nos grandes periódicos, sejam eles diários, semanais ou mensais, acumulando poder e visibilidade através de seus veículos especializados mais notáveis (*Esquire, New Yorker, Rolling Stone*) e nomes referenciais.

3. O crítico de rock nas chaves da autenticidade, repertório e autoridade

Mesmo diante de tantas modificações da *praxis* jornalística, a crítica se manteve como uma espécie de espinha dorsal do jornalismo cultural (Parsons, 2004). É um ponto de referência para autores e leitores, no sentido de ambos serem marcas referenciadoras um do outro — o que, de certa forma, solidificou o jornalismo cultural como um lugar majoritário da opinião. É nesta chave que alocamos a chamada crítica de rock, como um fruto destacado deste contexto.

Retornando o *Quase Famosos*, um de seus maiores méritos é jogar luz sobre a figura do crítico de rock, personagem de raro protagonismo em narrativas ficcionais. Nesta direção, a obra de Crowe retrata um período que alguns autores (Reynolds, 2006; Bangs, 2005; Parsons, 2004) apontam como o mais fértil da crítica roqueira.

Foi no início dos anos 1979 que ela passou a denotar significativo reconhecimento e impacto perante os leitores (donde muitos deles se tornariam futuros críticos) e os próprios músicos¹⁹ — leitura fartamente explorada na película através do destaque dado a Lester Bangs, além da atração e repulsa que ele provocava com sua presença²⁰. Neste contexto constituiu-se a ideia do crítico-celebridade, caracterizado por sua autenticidade e sua autoridade, ambos eixos avalizados pela construção de um repertório que por vezes o credibilizava e o fazia notório perante o público leitor (Weisethaunet & Lindberg, 2010). Assim, o filme cristaliza um imaginário pop da crítica de rock: uma espécie de materialização da premissa *wildeana* do crítico como também um artista, onde a crítica cultural em si deveria ser uma forma de arte autônoma em relação à outra em que se dirigia (Alberto, 2019).

Partindo destes rastros, lembramos que foi entre as décadas de 1960 e 1980 que a crítica roqueira ganhou relevo e formatou uma espécie de cânone próprio, especialmente nos Estados Unidos e na Inglaterra, países onde o mercado do gênero se solidificava e crescia exponencialmente, sendo uma espécie de termômetro para demais territórios. Tal cenário de constituição de poder dos críticos era mobilizado em torno de um importante vetor: o fato da imprensa musical de então possuir um mercado cativo. A indústria fonográfica não dispunha de muitos meios para fazer os anúncios de álbuns e turnês alcançarem o público que comprava discos e ia a shows. Este público, por sua vez, recorria às críticas em revistas, já que “existiam poucas alternativas de informação sobre rock — afinal isso foi antes do advento da internet, antes da ampla cobertura de música pop na TV, antes da enorme explosão de livros sobre rock e revistas especializadas” (Reynolds, 2006: 12).

Publicações como as britânicas *New Musical Express*, *Sounds* e *Melody Maker*, ou as norte-americanas *Creem* e *Rolling Stone*, alcançavam vendas na casa dos milhares de leitores; número que se torna ainda mais expressivo anotando que cada exemplar era lido em média por três ou quatro pessoas. Como aponta Reynolds (2006: 12), este contexto permitia uma interessante dicotomia, onde, em termos estruturais, a propriedade e distribuição dos periódicos seguiam “padrões empresariais tradicionais; mas em conteúdo e postura, o espírito que emanava de

19 A título de ilustração, vale citar as referências – ou diríamos reverências? – ao prestígio da imprensa na canção “Cover Of The Rolling Stone” de Dr. Hook & The Medicine Show ou, de forma ainda mais explícita (porque nominal) à Lester Bangs na canção “It’s The End Of The World As We Know It” do grupo REM.

20 Bangs aparece tanto como uma espécie de herói para o protagonista, quanto como a representação do inimigo, para a banda. No primeiro caso, chama à atenção a maneira afetiva como Crowe explicita isso, quando William Miller, ainda na escola, rabisca o nome do crítico junto aos de Led Zepellin e Black Sabbath, entre outros, em seu caderno escolar, como que pareando sua devoção. Já a relação do Stillwater de repulsa à crítica- e da crítica ao grupo- é um dos motes centrais do filme e se espalha em diversos momentos, como em uma conversa privada, onde classificam o jovem Miller como representante do inimigo — da imprensa, da crítica — e assim eles têm de persuadi-lo a falar bem do grupo.

cada manchete ou legenda era *underground*". Diante desta retransca, revistas e resenhas de disco tornaram-se:

Um fórum para todos os tipos de escrita aventureira- experimentos formais, delírios poéticos, material altamente politizado ou influenciado por teorias críticas e filosofia de ponta. Uma resenha era pretexto para escrever mini manifestos: a busca pela abrangente e nada óbvia prática de escrever sob a baliza do jornalismo. Especulações teóricas, odes poéticas, meta-conversa sobre o futuro do rock, o valor da música ou o sentido da crítica em si. (Reynolds, 2006: 15).

Nesta direção, podemos pensar que a crítica traçava um movimento pareado ao do próprio rock: emanava um espírito de autenticidade, de capital subcultural (Thornton, 1996) transgressor e alternativo, mesmo dentro de uma lógica corporativa de produção e consumo de cultura. Assim, a perspectiva da crítica de rock entendida aqui se aproxima da compreensão de Frith (1996), de que o gosto e o afeto por este gênero musical estão condicionados à sua argumentação em torno de uma expressão autêntica de algo, e não apenas do que é comercialmente agradável. A crítica não só julga os produtos culturais de acordo com os critérios do gênero específico deste produto, mas também ajuda a construir os critérios e ideologias deste gênero a partir deste julgamento, num processo de mudança constante e troca de significados entre artistas e crítica. No caso do rock, estabelece-se, sobretudo pela retórica (discursiva ou sonora) das bandas e fãs, a ideia de autenticidade, característica espelhada pela crítica.

Para a maioria dos críticos de rock (o que certamente foi minha experiência), a questão que importa é não tanto a representação da música para o público (do público para os músicos) como a criação de uma comunidade de conhecimento, orquestrando um conluio entre músicos selecionados e uma igualmente seleção de parte do público – selecionada em sua superioridade ao comum, ao consumidor pop indiscriminado (Frith, 1996: 66).

A crítica de rock se apropria dessa *práxis* e cria contornos específicos, tornando-se também sinônimo de experiências com a forma do texto jornalístico. Toma de empréstimo tanto tessituras típicas do jornalismo literário — as longas digressões descritivas e analíticas de nomes como Greil Marcus — quanto do *Gonzo*, aceitando de bom grado o trinômio *sexo, drogas e rock n' roll* como catalisadores de um efeito desinibidor fundamental para um estilo de narração. Em suma, um *escrever rock* que é diferente do *escrever sobre rock* (Bangs, 2005), marcado por um caráter transgressor, afeito a arrebatamentos subjetivos e apaixonados.

Dessa forma, se há no jornalismo cultural uma história, ou uma busca, provável de "maior intimidade entre o autor e o leitor" (Golin, 2006: 33), a crítica roqueira, ao mimetizar o próprio campo que repercute e reconstrói, também toma de empréstimo características de seu sistema artístico. Por exemplo: o rock alastrava sua atuação

criativa no trânsito entre a alta cultura e o pop²¹, espécie de busca pela autenticidade alinhada com repertório intelectual, portanto, a crítica do período permitia recursos analíticos mais densos, de vernizes que flertavam com arcabouços teóricos — como os britânicos Barney Hoskins e Paul Morley, autores que não se furtavam em encorpar sua retórica citando Foucault, Barthes, entre tantos.

Outro fator que parece característico na clivagem entre esta e outras práticas críticas na imprensa de referência, como Parsons (2005: 10) enfatiza, é que a crítica roqueira era “lugar de jovens”, um “emprego dos sonhos” e era defendida como uma conquista destes, formatando assim uma imprensa musical “selvagem e carnívora de jornalistas imaturos e cruéis (mas) que vendiam 250 mil exemplares por semana”. Sua força mercadológica sinalizava um aumento do poder desses mediadores como possuidores de um veredito. Críticos se comportavam como se ditassem as leis para o mundo do rock, pois eram árbitros do gosto e detentores da autoridade neste universo. Como exemplifica Reynolds (2006: 17):

Com a prosa inflamada dos que se consideram detentores exclusivos de uma visão, portadores únicos dos colhões necessários para perceber e ditar à música o caminho verdadeiro a seguir. Eles agiam como se tivessem muito poder e, de fato, pareciam tê-lo, porque exerciam influência direta sobre as bandas, ao criar um clima de sensibilidade em que certas ideias/valores/posturas/songs se tornavam “sexy”. (...) o impacto desses jornalistas me mostrou que um crítico de rock podia realmente contribuir para a cena”.

Diante destas notações, talvez seja viável caracterizar a crítica roqueira até então como um modo de narração opinativa dentro do espectro noticioso, enquadrado firmemente nas lógicas de autoridade, autenticidade e repertório. Tais características não se encontram divorciadas, e sim se entrecruzam, continuamente, em um fluxo de interdependência pautado pela força que possui o lugar do crítico. Seu lugar de fala, no sentido de se credibilizar perante o leitor, está atestado em seu repertório (*logos*), seu capital subcultural, onde se solidifica a chancela de especialista do assunto. Para além, pensamos aqui no *ethos*; sua capacidade estética de promover este juízo pautado pela ideia de uma expressão autêntica — idealista, pessoal, sentimental — que vai de encontro imediato com um *pathos* do rock, de orientação atitudinal na chave da transgressão e da experiência.

A partir desta perspectiva contextual histórica, situamos a crítica de rock como caracterizada também pela autenticidade que promulga, o repertório que compartilha e a autoridade que exerce, incorporando na figura do crítico um agente de relevância e notoriedade dentro das cenas e dos mercados (Frith, 1996); uma perspectiva que se afirma com alguma precisão diante do quadro apontado

²¹ Pensamos aqui em artistas como Bob Dylan, Beatles, The Doors, Velvet Underground, David Bowie e tantos outros que atuaram cambiando as formas estruturais da música pop com elementos artísticos de diversas outras áreas: poesia, dança, artes visuais ou até a música de vanguarda.

anteriormente, no cenário da década de 1970 em diante. Mas, com a irrupção da Internet como meio de referência interacional e comunicacional, especialmente a partir dos anos 2000, o que denotamos daqui para frente são as rupturas e continuidades que reconfiguram os agentes da crítica no ambiente das redes digitais.

4. Novas perspectivas da crítica de rock a partir da internet

Do espaço de autoridade construído e ocupado por periódicos impressos de diversas áreas a espaços que se fundamentam na legitimidade específica, como especializados (Shucker, 1999; Nercolini & Walterberg, 2011), reconfigurados a partir dos meios digitais, espalham-se tanto páginas na web personalizadas e administradas por jornalistas vinculados a grandes agentes da comunicação, quanto usuários *autônomos* que se apropriam da, ou emulam a, práxis jornalística. São atores moldados pelo consumo de crítica roqueira, do que exalam um *escrever rock*, regimentados ou não pelo atravessamento do *fazer jornalístico*. Suas críticas, frequentemente, se enquadram na baliza formalizada de outrora: apresentação da obra, dados técnicos e, especialmente, comentários pessoais acerca do juízo da obra analisada. Este ponto, do juízo, contudo, nos parece o nevrálgico de uma descontinuidade formular da crítica ambientada na plataformização e suas lógicas, linguagens e dinâmicas (ainda que seja também extensiva à apresentação, dados): a opinião crítica, a performance de gosto, está sedimentada não só pela impressão do sujeito crítico para orientar sua audiência, mas para negociar uma afetação de espalhamento nesta audiência (Jenkins et al., 2013).

Com maior ou menor abrangência, muitos dos sites, *blogs* e portais dedicados à avaliação de rock de alguma forma estabeleceram uma espécie de *continuum* com os aspectos de autenticidade, autoridade e repertório marcadamente vinculados à destacada época de ouro da crítica de rock. São mediadores especializados e ainda fundamentais tanto para o público consumidor quanto para a indústria fonográfica. Nesse sentido, talvez possamos afirmar que existem menos rupturas do que imaginamos entre, por exemplo, revistas como a norte-americana *Spin* ou a britânica *New Musical Express*, e sites como o também norte-americano *Pitchfork*. Estes são exemplares na sua reputação em alavancar ou estacionar carreiras de músicos ou discos, apesar da atuação em sistemas distintos — sistemas que consolidaram suas operações a partir da ascensão das redes sociotécnicas a partir dos anos 2000, e que ainda sinalizavam um caráter marcadamente de transposição de muitos dos elementos de referência da imprensa impressa para as estruturas técnicas dos websites.

Além disso, tanto uma revista impressa que se mantém há décadas em circulação, quanto uma emergente coleção de canais no YouTube, como os que citamos, ou websites apostam em pautas atemporais, ou situadas no tempo passado, como *listas de melhores* (processo já existente antes da internet comercial, mas cuja recorrência

na década passada cunhou o certo *buzzfeedização*, em referência ao site BuzzFeed, que publicava conteúdos em formato de lista), retrospectivas, celebração de aniversário de álbuns significativos etc. Ou seja, se Lester Bangs decretava o fim do rock que ele amava pela perspectiva da definitiva cooptação do gênero musical pela indústria fonográfica em *Quase Famosos*, o legado de sua crítica é esse aspecto revisionista: apegado a um passado inalcançável, vivido ou que se gostaria de ter vivido, elaborado num formato de *descoberta* para uma nova geração de roqueiros.

Seguramente a maior transformação neste contexto está na percepção de que a crítica de rock seja cada vez mais *independente*, no sentido de descolada de chancelas coletivas de mídia. É cada vez mais veloz (*real time*, concomitante e durante a audição de álbuns, aflorando as sensações imediatas e as afetações) e sintética (aos moldes de plataformas como o *Twitter*). É audiovisual, e, especialmente, cada vez mais individualizada e difusa, o que nos permite tensionar este atual contexto com os parâmetros historicamente constituídos por Bangs e quetais. Céspedes (2013) vê nesse fenômeno uma lógica que passa a ser “bottom-up” — de baixo para cima — onde cada usuário anônimo tem o potencial de influenciar, e até mesmo “reverter as dinâmicas de mediação de conteúdo e conhecimento presentes desde o surgimento dos meios de comunicação de massa no início do século XX” (Céspedes, 2013: 90). Do crítico célebre, temos *criadores de gosto* fugazes, ou...quase famosos?

Criador de gosto é um termo cunhado na instigante matéria publicada (com forte repercussão nas redes digitais) pela revista *Noisey*, em julho de 2016, que mencionamos no início deste artigo. O questionamento “A crítica de rock morreu?”, seu título, na verdade se desdobra em diversas outras dúvidas: diante de um contexto em que o exercício da análise de shows e discos de rock em suas plataformas mais referenciais (revistas especializadas, cadernos culturais, grandes portais online, *blogs* e *sites* especializados) parece cada vez menos visibilizado, como capturar analiticamente as novas estratégias que, como a matéria aponta, os *criadores de gosto* adotam como forma de existência e visibilidade? Como jogar luz sobre uma mediação que, dentre tantas outras, ocupa um lugar notável em todo o sistema de escuta musical no tecido contemporâneo?

Naturalmente, não temos a pretensão de responder estas questões neste artigo. O que nos instiga aqui é oferecer uma possível leitura a elas: talvez não tenha sido a crítica de rock que morreu, mas possivelmente seja a figura *clássica* do crítico de rock, como no filme de Cameron Crowe, que esteja em estágio terminal, assim como suas implicações de poder, influência e credibilidade. Um processo que se dá diante das rupturas que tendem a se estabelecer de forma ainda mais intensa atualmente, a partir da assunção de uma crítica que opera por agentes de menor representatividade ou desvinculados de veículos de grande mídia — diante dos escopos que apontamos anteriormente — marcadamente afetada pela reconfiguração não apenas de

produção e consumo da música, mas também do próprio fazer crítica. Se a internet de alguma forma autorizou qualquer um a ser crítico de rock, através das possibilidades técnicas de publicar e compartilhar conteúdos (Shirky, 2011), como um imaginário resmungo de profissionais veteranos da prática poderia existir durante as transformações que a rede acionou, o cenário hoje parece avançar para outro *status*, a partir de dois eixos importantes: a noção de plataformização e a performance do gosto nas redes sociotécnicas.

A ideia de plataformização pode ser entendida como um conjunto de discursos que busca avaliar as várias possibilidades de uso do espaço virtual impulsionadas por uma série de mudanças balizadas pela ascensão da chamada web 2.0. Por sua semântica sedutora, uma plataforma infere se aproximar dos princípios de igualdade, multiplicidade de vozes e demais possibilidades democráticas do uso da rede. Serviços como Facebook, MySpace, Wikipedia e Twitter são arquitetados sob o cimento da convergência de atuações entre agentes de *dentro* e de fora de um sistema provedor, espacializando-se como uma plataforma através do emaranhado de protocolos, códigos, funções, sistemas e *templates* que oportunizaram o estabelecimento de interações sociotécnicas das mais diversas ordens. Assim, fatores como processamento algorítmico, monetização e circulação de dados fazem parte deste complexo de infraestruturas digitais tanto quanto as interações personalizadas entre os atores externos (Alberto, 2021; Gillespie, 2017; Cunha, 2019; Poell et al., 2020).

Dentro do contexto de uma sociedade mediatizada, ultrapassou-se a discussão sobre plataformas como coisas (visada típica dos estudos de tecnologias da informação) para uma análise com a lente das ciências sociais sobre a plataformização como a série de processos (Poell et al., 2020: 4) presentes em uma rede sociotécnica típica. Não por acaso, o primeiro slogan do YouTube chamava atenção para seu caráter técnico, ou seja, seu *aspecto plataforma: your digital video repository* (seu repositório digital de vídeos). Atualizado, o bordão atual joga luz à agência de usuários e à série de novas configurações que dizem respeito ao próprio habitar do mundo: *broadcast yourself* (ou transmita-se, o que de alguma maneira quer dizer plataformize se. Ou seja: possibilita uma série de transmissões personalistas e leva à (re)organização das práticas culturais em torno de plataformas, enquanto essas práticas moldam simultaneamente as dimensões institucionais de uma plataforma. (Cunha, 2019).

É este o primeiro diapasão fundamental — o *como* — para pensarmos nas novas possibilidades desta crítica de rock: realizada em canais do YouTube ou páginas do Twitter e do Facebook, através da lógica de plataformização, dispensam os suportes clássicos e referenciais do jornalismo, como as páginas das editorias de cultura ou as revistas especializadas. Para além da mudança territorial, marca-se também uma transformação sobre o que se faz. Mudam-se limites do papel, incorporam-se

possibilidades e marcas típicas das redes, como o apelo frequente às hashtags, o ritmo textual ou visual imposto pelas novas mídias, a disponibilização de vídeos ou discos através de outras plataformas. Sepulta-se quase por completo alguns maneirismos típicos e consagrados da crítica de rock clássica, como as cotações qualificativas, ilustradas com estrelas ou notas dadas pelos avaliadores em relação à determinadas obras. Outro aspecto crucial está nas possibilidades de comentários e debates *online* ou *real time* com o público; que visibilizam aquilo que Papacharissi (2015: 24) entende como “os loops de feedback afetivo”, referentes ao fluxo contínuo de informações e respostas trocadas entre usuários.

Ou seja, com o conjunto de suas características particulares em acionar, ativar e atrair a comunidade de usuários através de seus aspectos ferramentais, as plataformas podem ser vistas como uma das formas mais amplas de adaptação de estímulo e expressão da crítica e da dialogia sobre no tecido social atualmente. Pode-se pensar que se diminui a distância, sem dúvidas um antigo dispositivo de poder, entre o crítico e sua audiência (Weisethaunet & Lindberg, 2010), subtraindo uma porção significativa do coeficiente de autoridade do especialista, antes isolado e pleno de razão em sua torre de marfim. O que nos leva à segunda alteração deste panorama, relativa ao quem.

Sai da predominância de cena, ou ao menos discute-se a hegemonia no palco das atenções, a figura do jornalista especializado, o *conesneur* escolado literalmente pela academia e pelos anos de prática dentro do sistema de produção de opinião das redações. Entram em cena os ocupantes das plataformas que as entendem como espaços adequados, no contexto das redes sociotécnicas, para transporem hábitos e rituais que podem ser enquadrados naquilo que Hennion (2001) chama de performance do gosto. São os *music lovers*, os amadores, para acionar o termo que Hennion (2001) sugere para enquadrar um arranjo associativo referente tanto ao afeto das pessoas pela música *per se* quanto a seus materiais relacionados, como vinis, vídeos, instrumentos, memorabilia, pôsteres ou a mídia jornalística musical.

Assim este novo crítico de música se pauta fundamentalmente no afeto que é produzido ao mesmo tempo nas competências de seu *amadorismo* e no repertório de objetos que ele valoriza, atuando como um dos “praticantes ativos do amor pela música, independente se isso envolva tocar, ser membro de um grupo, ir a shows ou ouvir discos ou rádio” (Hennion, 2001: 5). É pautado pelo propósito de que uma agência tão (ou mais) ordinária que *escutar* música são os “atos cotidianos de comentar, ouvir, valorar e produzir expressões culturais que emulam parte da linguagem dos produtos de alto alcance” (Júnior, 2015: 50) em seu entorno. Ou seja: ao emular inclusive uma performance de crítico de rock, dizemos aqui de uma espécie de dimensão apreciativa em relação às expressões da cultura pop, expressas fortemente a partir da ascensão das redes sociotécnicas, e sublinhando a

performatividade como ato central na constituição e na construção pública do gosto (Alberto, 2021).

Este meandro da performance de gosto é indissociável da repercussão imediata (*feeds* e notificações) da dialogia que aspiraria à horizontalidade (comentários e respostas de sua crítica), mas que emula a hierarquia (dependendo da plataforma, possui poder de editar ou excluir réplicas). Assim, essa crítica roqueira diz mais dos formatos e procedimentos que os *music lovers* empregam e discutem publicamente nesses entornos, explicitando sobretudo suas capacidades criativas, suas vontades afetivas do que atos reprodutivos de um modelo jornalístico e opinativo — que reprisa o julgamento ou a apreciação crítica sobre artistas, discos, shows.

Neste sentido, enquadra certas lógicas dos fandonismo, no entendimento de que as pessoas são ativas e produtivas e transformam incessantemente tanto objetos e obras quanto performances e gostos. Uma análise que pode colocar em evidência a capacidade dessas pessoas de transformar e criar sensibilidades, em vez de somente reproduzir silenciosamente uma ordem existente (Hennion, 2001). Neste contexto de verdadeiras redes que se criam ou são criadas, a partir de Freire Filho (2007: 106), entendemos que os fãs que “encaram utopicamente as novas mídias digitais e o ciberespaço como plataformas para a livre expressão e participação cultural e as prevacentes hierarquias de acesso, poder e discurso”, podem se transfigurar em alguns destes atores críticos.

Na prática, podemos pensar que essas sensibilidades são performadas também pela existência de novos cenários (novas ordens ou regimes de visibilidade) que seriam relativos às formas de interações sociais na contemporaneidade que se materializam, por exemplo, nas tecnologias de comunicação. Para falar com Papacharissi (2015), os espaços de expansão de redes de relações e de pluralização de palcos de auto apresentação, que potencializam, muito em função de suas dimensões mediais e materiais, a produção das narrativas de si. Ou, em outras palavras, impulsionam a lógica do *broadcast yourself*, do transmitir-se, para lembrar do mote *youtubeano*.

Nesta direção, o termo criador de gosto, sugerido pela publicação da Noisey, ainda denota nitidamente o vetor da autoridade, do árbitro que define o *bom* e o *ruim*. Sugerimos pensar que a crítica de rock hoje se apoie, de forma cada vez mais evidente na dimensão do afeto, na ideia de performar um gosto pessoal, algo enraizado historicamente no fazer crítico dentro do campo da crítica cultural, mas sob retrancas de produção e divulgação/compartilhamento típicas da cultura digital que podem alterar significativamente essa performance, como o espalhamento de narrativas online, a desconexão e a falta de interesse com organizações jornalísticas, a relação com outros atores no contexto de rede, entre diversos outros fatores.

Assim, talvez seja possível pensar nesta prática da crítica de rock na contemporaneidade como algo próximo da chave do *fandom*: na ordem da apropriação de sentidos, de consumidores de práticas jornalísticas que produzem suas críticas (Jenkins, 1992) e também como *lócus* de discriminação e distinção, que acionam atos de produtividade e participação que visam possibilitar um acúmulo de capital simbólico (Fiske, 1992), uma dimensão de autoridade que remete ao lugar do árbitro do gosto ocupado historicamente pelos críticos na imprensa. De maneira que, no que compete ao reconfigurado fazer crítico, à atividade de escrever rock, como ressalta Bangs (2005), dá-se através de disputas e negociações de capital social e subcultural nas plataformas de redes sociais, onde são apropriados e almejados pelos fãs das cenas musicais ligadas ao rock.

Este capital (a autoridade e a autenticidade para se fazer crítica), até então, tinha contornos de uma mediação quase exclusiva devido à legitimidade exclusivista possuída pelos veículos de referência e cedida aos críticos estabelecidos nestas ambiências. Neste sentido, dentro da noção de fã ideal (Frith, 1996), com capitais diversos, conferidos por sua própria performance e audiência em redes (Nogueira, 2013) e de sua reputação (Recuero, 2009) construída nela, a própria dimensão da crítica roqueira aparece como uma operação individualizada, uma forma de performance do gosto, que recupera certos agenciamentos típicos, mas que apresenta novas atuações, que se espalham em (micro) opiniões nos perfis do *Twitter* de potenciais influenciadores digitais ou no *feed* das linhas do tempo do *Facebook*, entre outros possíveis espaços.

5. Considerações finais

No presente artigo, propomos pensar em como a crítica de rock, contextualizada no cenário de novas práticas de fruição e consumo musical das redes digitais, pode dar a ver a assunção de novos atores. Agentes que, quando ancorados nas retrancas das produções de fãs e de amadores de música, inspiram pensar em tais premissas como um novo eixo de análise possível para a produção crítica do gênero. Inicialmente, realizamos uma breve revisão histórica de alguns dos elementos formativos do jornalismo cultural, à guia de estabelecer noções mais precisas na percepção do que seria o crítico de rock. Por ora, visibilizamos uma crítica operada por agentes amantes da música, que ainda que também se apropriem e partilhem de práticas de referência, reproduzindo alguns de seus preceitos, métodos e ideologias, afeta e é afetada por esta reconfiguração de produção e consumo em ambiências digitais, passando a ser a promotora de novos artistas — em geral, intimamente vinculados à cultura digital — e de novas práxis e lógicas de fruição e escuta, que, não raro, são emuladas pela crítica tradicional.

Ainda assim, a partir do que apresentamos neste momento, nos filiamos à perspectiva de Jenkins (2009) sobre uma possível dualidade entre um cenário com

poder enfraquecido dos *gatekeepers* — os legitimados a filtrarem e orientarem o consumo e o gosto — ou um poder cada vez maior deles, uma vez que podem dispor de novas possibilidades. Entendemos que, como a evolução (no sentido de transformações) do rock, a reflexão e tradução de suas representações e materializações também sofre processo semelhante, mas que, de certa forma, as chaves dos amantes da música e performers de gosto remetem à ideia de pureza juvenil e romântica das experiências de William Miller, protagonista do filme de Crowe. Um crítico-não célebre, mas *quase famoso*.

Desse modo, a nova crítica aparece com novas tessituras quando está alocada em compartilhamentos pessoais (no sentido de não cancelados por uma organização de mídia) e/ou no enquadramento do fandom (no caso de veículos segmentados mantidos por fãs, onde nem sempre os críticos, textuais ou audiovisuais, possuem qualquer formação acadêmica), ancorada na lógica da performance do gosto. Assim, no que se configuram os processos contemporâneos de práticas jornalísticas sob este propósito (a opinião abalizada sobre determinado tema), existem implicações primárias relacionadas à representatividade da atuação deles na contemporaneidade. Falamos exemplarmente aqui de espaços dedicados à uma apreciação crítica e informativa de um conjunto de produtos (discos, artistas, shows) advindos da cultura do rock. Suas performances acentuam, em específico, no caso do jornalismo cultural (gênero no qual tradicionalmente se aloca a crítica de rock), processos emergentes e historicamente caros ao próprio fazer crítico, como autoridade, autenticidade (ambos aqui numa dimensão muito próxima da credibilidade) e repertório.

A crítica roqueira situada na plataforma e qualificada como performance de gosto, em suma, transmuta a ideia de hierarquia para a partilha: a partilha de gosto, mais do que definição de gosto e a partilha da produção, recepção e circulação. Seguramente tal percepção merece um exame posterior mais específico no sentido de compreender as próprias dinâmicas dentro das especificidades desta performance de gosto na crítica de rock e amplo, em pensar por exemplo como suas disputas impactam na crítica de rock mais próxima das continuidades do que designamos como tradicional. O que sugerimos aqui é um passo inicial, evidenciando o que tomamos como um deslocamento da crítica de rock, e uma possível reconfiguração de seu espaço, a partir de um breve histórico desta, especificamente no que autores apontam como seu período de maior poder – sinônimo de autoridade e autenticidade – nos anos 1970 até a ascensão da internet.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberto, Thiago Pereira (2019). There's a light that never goes out: O dandismo como o dandismo como inspiração para a performance de Morrissey e dos The Smiths. *IS Working Papers*, Série, N.º 84, 1-21.
- Alberto, Thiago Pereira (2021). *But Don't Forget The Songs That Saved Your Life: The Smiths, YouTube e a nostalgia no pop contemporâneo*. Tese de Doutorado. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.
- Bangs, Lester (2005). *Reações psicóticas*. São Paulo: Conrad.

- Briggs, Asa & Burke, Peter (2004). *Uma história social da mídia: de Gutemberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Cespedes, Fernando (2013). O gosto musical como arma: distinção social por meio de agressões entre usuários do YouTube. *Revista Temática* 8(2), 138-153.
- Cunha, Simone (2019). *Lugar de Mulher é no YouTube: atravessamentos entre dinâmicas de ativismo, consumo e microcelebridades em plataformas digitais*. Tese de Doutorado. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.
- Fiske, John (1992). The Cultural Economy of Fandom. In: Lisa Lewis (org) *The Adoring audience. Fan culture and popular media* (pp.30-49). London: Routledge.
- Freire Filho, João (2007). *Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Frith, Simon (1996). *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- Gillespie, Tarleton (2010). The politics of platforms. *New media & society*, 12(3), 347-364.
- Golin, Cida (2009). Jornalismo cultural: reflexão e prática. In Azzolino, Adriana (Org.). *7 Propostas para o jornalismo cultural* (pp.23-38). São Paulo: Miró Editorial.
- Hennion, Antoine (2001). Music lovers: taste as performance. *Theory, Culture, Society*, 18(5), 1-22.
- Jenkins, Henry (1992). *Textual poachers: television fans and participatory cultures*. London: Routledge.
- Jenkins, Henry (2009). *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph.
- Jenkins, Henry; Ford, Sam & Green Joshua (2013). *Spreadable Media: creating value and meaning in a networked culture*. New York: New York University Press.
- Jenson, Joli (1992). Fandom as pathology: The consequences of characterizations. In Lewis Lisa (Org.). *The adoring audience. Fan culture and popular media* (pp. 9-29). London: Routledge.
- Marques de Melo, José (2003). *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Mantiqueira.
- Nercolini, Marildo & Waltenberg, Lucas (2011). Novos mediadores na crítica musical. In Pereira de Sá, Simone (Org.). *Rumos da cultura da música* (pp.227-248). Porto Alegre: Sulina.
- Nogueira, Bruno. (2013). *“Go With the Flow”: a nova crítica de música a partir do fluxo fragmentado de mensagens nos sites de redes sociais*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador da Bahia: Universidade Federal da Bahia.
- Ozzi, Dan (2016). A resenha de discos morreu?. *VICE* [consult. 16.01.2022]. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/rmvzpq/a-critica-de-discos-morreu>
- Papacharissi, Zizi (2015). *Affective publics: sentiment, technology, and politics*. New York: Oxford University Press.
- Parsons, Tony (2005). *Disparos do front da cultura pop*. São Paulo: Barracuda.
- Poell, Thomas; Nieborg, David & Van Dijck, José (2020). Plataformização. *Fronteiras: estudos midiáticos*, 22(1), 2-10.
- Piza, Daniel (2001). *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto.
- Recuero, Raquel (2009). *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina.
- Reynolds, Simon (2006). *Beijar o Céu*. São Paulo: Conrad.
- Rivera, Jorge (1995). *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Shirky, Clay (2011). *A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Shucker, Roy (1999). *Vocabulário da música pop*. São Paulo: Hedra.
- Straw, Will (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388.
- Thornton, Sarah (1996). *Club cultures: Music, media, and subcultural capital*. Hanover: University Press of New England.
- Traquina, Nelson (2002). *Jornalismo*. Lisboa: Quimera.
- Sousa, Jorge Pedro (2005). *Elementos de jornalismo impresso*. Porto: Letras Contemporâneas.
- Weisethaunet, Hans & Lindberg, Ulf (2010). Authenticity revisited: The rock critic and the changing real. *Popular Music and Society*, 33(4), 465-485.

Thiago Pereira Alberto. Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense com estágio de doutorado sanduíche na Universidade do Porto em Portugal. Professor da Faculdade Promove de Minas Gerais e Professor Assistente da Pontifícia Universidade de Minas

Gerais. Integrante do Grupo de Pesquisa LabCult da Universidade Federal Fluminense. Rua Miguel de Frias, 9, Icaraí, Niterói – RJ, 24220-900, CNPJ 28.523.215/0001-06. Email: thiagopereiralaberto@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9632-5234>.

Jonas Pilz. Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Mestre em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Integrante do Grupo de Pesquisa LabCult da Universidade Federal Fluminense e MiDICom. Rua Miguel de Frias, 9, Icaraí, Niterói – RJ, 24220-900, CNPJ 28.523.215/0001-06. Email: jonaspilz@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7896-5676>.

Receção: 10-08-2020

Aprovação: 20-01-2021

Citação:

Alberto, Thiago Pereira & Pilz, Jonas (2022). A crítica de rock repaginada e despaginada. Da autoridade no jornalismo cultural à plataformização e performance de gosto. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(3), pp. 35-54. ISSN 2184-3805. DOI: [10.21747/21843805/tav5n3a2](https://doi.org/10.21747/21843805/tav5n3a2)