

Crítica musical nos meios de comunicação

Rodrigo de Andrade Alves (Autor)
Heitor Ferraz (Orientador)

Resumo

O trabalho aborda a crítica musical na era digital, marcada pela circulação veloz de informações e pela efemeridade do consumo cultural. O objetivo é compreender como a crítica se manifesta nesse contexto, especialmente em relação à música popular (termo desenvolvido adiante) analisando sua função, relevância e os desafios impostos pelo ciberespaço. Os resultados apontam que a crítica, antes ancorada em especialistas legitimados por formação e experiência, tornou-se mais informal e difusa nos meios digitais. Nesse cenário, a função crítica desloca-se do papel de juiz para o de testemunha e mediadora, ao mesmo tempo em que enfrenta a perda de credibilidade diante da aparente democratização das vozes nas redes sociais.

Palavras-chave: Crítica; Música; Juízo de Valor; Redes Sociais; Internet

Introdução

Vivemos em uma era marcada pelas redes digitais, pelo acesso imediato à informação e pela efemeridade dos conteúdos publicados e compartilhados na internet. Nesse contexto, emerge uma questão central: como se realiza a crítica artística no ciberespaço?

Mais especificamente, para além do simples exercício de emitir juízos de valor ou analisar uma obra de arte, de que forma essa atividade se desenvolve quando aplicada a uma canção ou a um álbum musical?

Com base no ensaio “Indústria Cultural e Sociedade”, de Theodor Adorno, compreende-se que a cultura de massa obedece a uma lógica mercadológica, regida por mecanismos de oferta e demanda que, sustentados pelo capital econômico, coordenam as decisões descentralizadas de consumidores e produtores. Para Adorno, a cultura de massa depende de uma produção igualmente massificada: “Por hora a técnica da indústria cultural só chegou à standardização e à

produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social”(ADORNO, 2002, p,9).

Essa produção em série culmina no que o autor denomina como estandardização, ou seja, a padronização estrutural e estilística da indústria cultural — especialmente perceptível na música popular, que se apoia em fórmulas pré-definidas e previsíveis para suscitar respostas igualmente padronizadas no público.

A música, sobretudo a denominada “música popular”, é frequentemente tratada como um pano de fundo para atividades cotidianas, funcionando como uma trilha sonora do dia a dia. Esse fenômeno decorre, em parte, do avanço da indústria cultural, que, em conjunto com a velocidade de circulação da informação na era digital, contribui para o consumo acelerado e o rápido descarte de produtos musicais. Assim, a dinâmica contemporânea das redes transforma profundamente a forma como as produções culturais são recebidas e avaliadas.

A concepção da canção como produto está, portanto, na base da banalização da experiência musical. Considerando essa perspectiva, esta pesquisa propõe uma análise voltada à compreensão de como a crítica musical se manifesta nos meios digitais, por meio de uma investigação de conceitos, ideias e depoimentos que expliquem o comportamento crítico nesse ambiente.

Para o desenvolvimento do estudo, foram entrevistados três especialistas em música: o jornalista, roteirista e diretor de TV André Barcinski, a socióloga e jornalista Pérola Mathias e o escritor e jornalista Luiz Felipe Carneiro. Os depoimentos obtidos foram analisados e articulados com ensaios e obras que compõem o referencial teórico da pesquisa, entre os quais se destacam os autores Walter Benjamin, Terry Eagleton e Luiz Camillo Osorio.

A natureza da crítica de música

Consideremos a música uma linguagem artística mais popularizada, tendo em vista o fácil acesso ao consumo musical e a forma como ela se desenvolve no mercado do “show business”. Diante disso, surge a necessidade de analisar como a crítica musical se manifesta. Afinal, com base em quais componentes é possível realizar uma crítica musical?

Em muitos momentos, a vanguarda da música foi tratada pela crítica jornalística como uma expressão distante das normas mais palatáveis de apreciação artística, ou seja, a música de formato mais acessível ao grande público. Um exemplo desse tratamento ocorreu com o saxofonista alto Charlie Parker, que, através de seus improvisos, na década de 1940, foi tratado como algo “sem sentido” e “desnecessário”. Anos depois, a influência de Parker foi o que moldou

estilos de jazz como o Bebop e o Free Jazz, além de influenciar nomes como Miles Davis, John Coltrane e Julian ‘Cannonball’ Adderley.

Como ressalta o jornalista e crítico de musical André Barcinski¹, a música do passado, que hoje consideramos influente e revolucionária, foi percebida por parte da crítica como incompreensível e excessivamente experimental. Com o benefício da retrospectiva, torna-se mais fácil analisar um álbum ou uma canção de forma crítica. Dessa forma, é possível avaliar a música levando em consideração a relação da obra com o espaço e o tempo, bem como os artistas e estilos que ela influenciou. Afinal, com quais critérios a crítica jornalística musical realiza a análise de uma obra? Segundo Barcinski, para realizar e elaborar uma crítica, é necessário possuir embasamento teórico, conhecer profundamente o assunto e ter o despojamento de reconhecer que não é a opinião pessoal de quem escreve que determina o valor da obra.

Em *Razões da Crítica*, o doutor em filosofia Luiz Camillo Osório desenvolve uma reflexão sobre o juízo de valor. O conceito é considerado a partir da distinção fundamental em Kant, que define o juízo de valor como estético, baseado em um sentimento de prazer ou desprazer desinteressado diante de um objeto, que busca uma validade universal sem se referir a um conceito ou uma necessidade empírica (OSORIO, 2005, p. 42).

O uso do juízo de valor, prática recorrente nas críticas, torna a ação, bem como a obra, algo subjetivo. Entretanto, o juízo de valor é baseado em experiências e sentimentos pessoais, expressa uma opinião sobre a obra. Sendo assim, enfatiza André Barcinski, uma pessoa com bagagem de experiência no campo da música tende a exercer a crítica de maneira mais rica, informada e fundamentada.

Ao longo dos séculos as críticas foram moldadas por perspectivas individuais, ou seja, impressões oriundas da vivência de cada um que realiza a ação crítica. Em tese, a subjetividade permitiria que qualquer pessoa propusesse uma crítica. Entretanto, existem formações culturais e artísticas, sejam elas acadêmicas ou não, que enriquecem significativamente a proposta de análise cultural.

Com anos de carreira, entrevistas realizadas e livros publicados, Barcinski é uma autoridade no que tange ao rock alternativo, especialidade que ele desenvolveu ao longo de sua trajetória profissional. Tendo isso em vista, um jornal que necessite de uma análise de um novo álbum da banda Mudhoney, por exemplo, recorrerá a um crítico como Barcinski, em vez de um especialista em música sacra ou em qualquer outro gênero distinto.

Entretanto, todo o cuidado com a autoridade crítica se dilui nos meios digitais, ressignificando essas ações e elevando a subjetividade a um novo grau de análise.

¹ Declaração de André Barcinski, em entrevista concedida a Rodrigo de Andrade, em 2 jul. 2025.

O lugar da crítica

Ainda em *Razões da Crítica*, Luiz Camillo Osorio discute o papel da crítica artística no início do novo milênio, destacando sua função não como juiz, mas como testemunha do processo de criação e disseminação de sentido da arte. No livro, o autor traz a importância da coexistência da arte com a crítica, deslocando-a da posição de juiz para a de testemunha. O quadro “Abstract Painting No. 5”, de AD Reinhardt, pintado inteiramente de preto, e obras provocativas de Marcel Duchamp, como “A Fonte”, desafiam o senso crítico a ir além do julgamento puramente estético. Isso levanta questões centrais: qual é o lugar da crítica e como ela se aplica à música? (OSORIO, 2005, pp. 42-64).

A crítica envolve processos de interpretação e recepção. Interpretar uma obra significa ir além da percepção imediata, buscando compreender seus significados, intenções do autor e possíveis leituras do público. Segundo a socióloga e jornalista Pérola Mathias, a crítica deve dialogar com a obra, estimulando reflexão e participação no processo criativo, podendo atuar como fomentadora, provocadora ou inspiradora². Na música, essa função crítica enfrenta desafios adicionais devido ao consumo de massa, que frequentemente rotula a crítica como elitista. Apesar da subjetividade na avaliação de canções, uma boa crítica analisa contexto sociopolítico, objetivos, composição técnica, forma, estilo e função da obra, oferecendo um olhar aprofundado sobre sua relevância artística.

A crítica acaba por ser desenvolvida de diferentes maneiras. A aplicação do juízo, por exemplo, busca valorar a obra a partir do seu conceito, sua estrutura, estética e estilo, considerando as nuances e exercendo uma reflexão que determine, de certa forma, a qualidade da obra essencialmente.

Por outro lado, como testemunha do processo, a crítica acaba coexistindo ao lado da obra, alterando o significado da arte. Esse ponto pode ser exemplificado pela trajetória do trompetista Miles Davis. Suas fases artísticas são frequentemente divididas pelos especialistas de acordo com a similaridade entre os álbuns, refletindo as influências e inspirações que marcaram cada período. A chamada fase “Prestige Years”, entre 1955 e 1958, reúne gravações com o primeiro grande quinteto, caracterizadas por uma sonoridade coesa e reconhecível, lançadas pelo selo de jazz Prestige Records. Já na década seguinte, a fase do segundo grande quinteto inaugura um período de maior experimentação, célebre pelo desenvolvimento do embrião do que viria a ser chamado de jazz fusion e pela forte presença do post-bop.

²Declaração de Pérola Mathias, em entrevista concedida a Rodrigo de Andrade, em 26 jun. 2025.

Como a crítica musical se comporta nos meios digitais

A forma como a música passou a ser ouvida no século XXI sofreu diversas transformações, tanto positivas quanto negativas. No livro *Cibercultura*, do filósofo francês contemporâneo Pierre Lévy, a música popular atual é descrita como “ao mesmo tempo mundial, eclética e mutável, sem um sistema unificador”. Em outras palavras, na era da informação, a música não encontra barreiras geográficas ou sociais. Assim, quando um artista norte-americano incorpora ritmos latinos, por exemplo, essa prática já não representa uma ação contracultural, como no passado. Pelo contrário, dependendo da intenção, pode ser compreendida como uma estratégia mercadológica (LÉVY, 2008, pp 137-139).

O acesso massivo aos meios digitais, sobretudo às redes sociais, deu voz a qualquer pessoa. Hoje, basta ter um dispositivo conectado à internet para publicar conteúdos audiovisuais ou escritos, sem a necessidade de passar por filtros ou mediações. Essa mudança tem impacto direto no exercício da crítica artística. Durante boa parte do século XX, os críticos de arte dispunham, em geral, de jornais ou outros veículos de comunicação que funcionavam como instâncias de curadoria. Esse processo, ainda que não fosse isento de falhas, dificultava a circulação de desinformação. Diferentemente, no ambiente digital contemporâneo, em que todos têm voz, opiniões desinformadas podem se espalhar sem barreiras.

No passado, para publicar uma resenha de álbum ou canção, o jornalista precisava comprovar preparo e legitimidade para conquistar espaço em colunas, programas de rádio ou outros veículos. A profissionalização era um requisito essencial. Os críticos costumavam ter longa experiência — seja como músicos, produtores ou pesquisadores —, o que lhes conferia credibilidade.

Na era digital, entretanto, qualquer pessoa, com ou sem conhecimento especializado, pode analisar uma obra de forma superficial e compartilhar sua visão amplamente. A credibilidade, antes associada à formação e ao reconhecimento profissional, perde espaço diante da lógica das redes sociais, nas quais uma tese pode ser defendida sem fundamentação consistente.

Exemplos da banalização da crítica musical nas redes sociais e em diferentes ambientes virtuais podem ser encontrados nos vídeos do youtuber Fabrício André Bernard Di Paolo, mais conhecido como Lord Vinheteiro. O músico e comunicador digital ganhou notoriedade na internet por seu posicionamento ácido em relação ao cenário musical contemporâneo e à música popular em geral.

Em entrevista ao podcast Flow, Vinheteiro foi questionado sobre a qualidade de músicos brasileiros de diferentes estilos e épocas — como Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Maria Bethânia. Ao responder, limitou-se a rotular a maioria desses artistas como “fezes”, sem desenvolver um raciocínio crítico que justificasse a adjetivação depreciativa que os comparava a dejetos. Nas raras ocasiões em que tentou fundamentar sua avaliação negativa, as justificativas mostraram-se superficiais, como em declarações do tipo: “tudo que tem guitarra é fezes”.

Em outra entrevista, para o podcast Amplifica, ao ser questionado sobre a qualidade do violonista brasileiro João Gilberto, Lord Vinheteiro afirmou não conhecer o músico. No entanto, declarou que, por se tratar de canções em português e compostas após 1940, seriam automaticamente “horríveis”. Apesar de possuir inegável conhecimento sobre música erudita, Vinheteiro adota uma postura simplista, distante de qualquer aprofundamento intelectual, deixando de realizar análises consistentes que poderiam ser elaboradas a partir de sua formação musical.

Fora das entrevistas, Vinheteiro também apresentou críticas ácidas sobre diferentes gêneros musicais. No vídeo “Por que FUNK é tão ruim?”, diversas sentenças são proferidas de maneira simplória para justificar a suposta má qualidade de ritmos brasileiros. O uso de palavrões, segundo ele, é um dos motivos da baixa qualidade do funk, pois, em suas palavras, “só os ignorantes usam palavrões”.

No ambiente digital, o radicalismo tende a atrair maior atenção e repercussão. Esse fenômeno é explorado por Lord Vinheteiro, que constrói sua popularidade e conquista milhões de seguidores por meio de um posicionamento deliberadamente provocativo e radical, ainda que sustentado por um discurso de aparente ignorância.

Em contraste com o extremismo crítico adotado por Lord Vinheteiro, outros comunicadores utilizam a internet para exercer a crítica de forma mais moderada e ponderada. Entretanto, em alguns casos, essa postura resulta em análises superficiais. O youtuber e professor de música Chrys Gringo, no vídeo intitulado “Por que a música atual é tão ruim?”, publicado em seu canal, desenvolve uma reflexão acerca da suposta decadência da qualidade musical contemporânea.

Apesar de alguns argumentos apresentados pelo músico se mostrarem pertinentes e coerentes, o vídeo recorre a generalizações que simplificam o cenário atual da música. Observa-se ainda que, com frequência, a proposta de solução para a “melhoria” da produção musical está vinculada ao acesso ao conteúdo do curso oferecido pelo próprio autor, no qual apresenta seu método de ensino. Diante disso, é possível perceber que, além do interesse crítico, há também uma intencionalidade mercadológica subjacente, o que compromete o caráter genuinamente reflexivo e analítico de sua crítica.

O “fenômeno do incrível”

Um fenômeno recorrente em transmissões de shows e festivais, tanto na televisão quanto nos meios digitais, é o chamado “fenômeno do incrível”. Essa prática, caracterizada pela ausência de críticas negativas ou análises mais aprofundadas das apresentações, predomina em muitas coberturas profissionais de eventos musicais. Frequentemente, isso ocorre como resultado de estratégias mercadológicas, que levam o jornalista a recorrer a elogios constantes e ao uso de hipérboles — como “incrível”, “histórico” ou “maravilhoso” — para descrever os espetáculos ao vivo. Esse tipo de abordagem está diretamente ligado à necessidade de manter boas relações com patrocinadores e assessorias de imprensa, além de evitar polêmicas que poderiam surgir de uma crítica negativa.

O mau uso desses adjetivos, que superestimam os eventos culturais, acaba por descredibilizar a crítica artística: quando tudo é considerado “maravilhoso”, nada de fato é “maravilhoso”. Na internet, esse fenômeno também se repete: muitas vezes, o crítico se vê obrigado a adotar tal postura para preservar sua reputação diante das reações da base de fãs dos artistas avaliados.

A música, assim como outras linguagens artísticas, está inserida em um ecossistema movido pelo capital econômico. Em outras palavras, responde à lógica de mercado e, conseqüentemente, sua crítica — seja acadêmica ou jornalística — também precisa considerar a dimensão mercadológica do produto artístico. Como já mencionado, segundo especialistas, a crítica, em muitos casos, encontra-se fadada a adotar modos de produção que permitam uma convivência “harmoniosa” com o mercado, transformando-se, não raro, em textos próximos a releases, em vez de críticas em sua essência.

Esse fenômeno altera a natureza da crítica: aquilo que antes, nas coberturas jornalísticas anteriores à popularização da internet — ainda que já submetidas ao capital econômico — possuía caráter mais analítico, nos meios digitais assume cada vez mais a forma de propaganda. Nesse contexto, com o avanço do capitalismo, o artista deixa de ser apenas um criador para tornar-se sobretudo um produto. Assim, a crítica, ao invés de examinar a obra em profundidade, passa a funcionar como divulgação ou simples release deste produto.

A dependência das críticas publicadas em grandes veículos em relação às responsabilidades mercadológicas restringe a liberdade dos autores, limitando a possibilidade de desenvolver análises mais autônomas diante das pressões impostas pelo mercado.

Um exemplo do chamado “fenômeno do incrível” pode ser observado na nota “Alok prepara show histórico com mil drones no Tomorrowland Brasil”, publicada pela Billboard. O

texto caracteriza um evento que ainda não ocorreu como “histórico”, justificando tal adjetivação pelo uso de drones, fogos de artifício e demais recursos pirotécnicos que comporão o espetáculo. No entanto, a música — que, em princípio, deveria constituir o eixo central do acontecimento — é relegada a um segundo plano. Assim, o conteúdo publicado pela Billboard aproxima-se mais de um release promocional do que de uma abordagem crítica ou analítica sobre o trabalho do DJ.

A democratização e a liberdade da crítica

Apesar da banalização que a crítica musical sofre nos meios digitais, a internet também oferece benefícios para a prática crítica que, ainda no século XX, realizada somente em meios tradicionais, não estavam disponíveis. Caracterizada como um ambiente de liberdade — ainda que constantemente questionada —, a rede possibilita desenvolver diferentes ideias e perspectivas. O ciberespaço concede ao autor de uma análise crítica maior autonomia e independência para escrever e expor suas percepções sobre uma obra. Essas características rompem barreiras e permitem análises mais criativas, originais e dotadas de senso crítico.

Por outro lado, é justamente essa liberdade que também viabiliza a produção de críticas rasas, caluniosas ou até difamatórias.

Alguns exemplos de crítica independente, produzida com profundidade e riqueza de informações, foram considerados nesta pesquisa. O canal Alta Fidelidade, de Luiz Felipe Carneiro, no YouTube, mostra como é possível realizar comunicação e crítica com foco na música. A independência editorial e a liberdade de responder apenas a si mesmo permitem que Luiz desenvolva raciocínios consistentes, com forte senso crítico, conhecimento da área e informações relevantes.

Na vídeo-crítica "Egypt Station: A decepção de Paul McCartney", publicada no YouTube em 2018, Luiz Felipe utiliza sua liberdade virtual para descrever, de forma coesa e informativa, os motivos de sua decepção com o, até então, último álbum lançado por Paul McCartney. Mesmo se colocando como seguidor da obra do músico britânico, Luiz Felipe não poupa críticas ao defender as razões que, segundo ele, justificam a má qualidade do álbum.

A internet permite, como vemos nesse exemplo, que o crítico desenvolva sua análise com ampla liberdade — seja ela positiva ou negativa —, pautando-se na coerência e na informação.

No YouTube, o crítico e pesquisador musical Bruno Ascari, criador do canal *Som de Peso*, utiliza a plataforma digital para compartilhar com milhares de seguidores suas percepções e conhecimentos sobre gêneros e estilos musicais frequentemente afastados do panteão mercadológico.

No vídeo “*5 Discos Para Começar a Ouvir Jazz*”, por exemplo, Ascari sugere — como o título indica — algumas portas de entrada para quem deseja conhecer um estilo que há décadas se distanciou do chamado *mainstream*.

Sem pressões editoriais ou interferências externas, o pesquisador pauta seus conteúdos a partir de interesses próprios, escolhendo obras e artistas que considera relevantes e impactantes, como Thelonious Monk, Herbie Hancock e Charles Mingus.

Canais como *Som de Peso* e *Alta Fidelidade* exemplificam como a liberdade crítica pode se manifestar no ambiente digital: análises independentes, livres de apelos comerciais e de vínculos editoriais, em que os realizadores detêm total controle sobre a abordagem adotada — ainda que isso implique renunciar a ganhos financeiros mais amplos ou a maior visibilidade no mercado.

Interação e engajamento

Outra característica que interfere na ação crítica nos meios digitais é a interação direta e participativa do público com o crítico. Os campos de réplicas e comentários, presentes em redes sociais como YouTube, Instagram, TikTok e X (antigo Twitter), possibilitam a construção de um diálogo entre aqueles que produzem a crítica e o público que reage às análises das obras.

O impacto dessas reações na forma como a crítica é desenvolvida pode ser direto. A jornalista Carol Prado, por exemplo, foi alvo de críticas e de um processo de cancelamento digital em 2023. A comunicadora publicou um texto no portal G1, intitulado “Taylor Swift não tem voz incrível, nem melodias interessantes; por que, então, ela é tão popular?”. O artigo gerou intensa perseguição contra a jornalista por parte de fãs da cantora norte-americana. Ofensas e ameaças direcionadas à autora do texto colocam em questão a segurança que um comunicador possui ao expor suas opiniões de forma pública. Outros comentários atribuíram ao texto adjetivações infundadas, associando-o, de maneira equivocada, à misoginia e à inveja por parte da colunista.

A participação ideológica da crítica

No livro *Marxismo e Crítica Literária*, Terry Eagleton analisa o papel social da crítica no contexto da literatura e, para isso, recupera uma reflexão do filósofo russo Georgi Plekhanov, que afirma: “Toda arte surge de uma concepção ideológica do mundo; não existe qualquer obra de arte que seja inteiramente livre de conteúdo ideológico”. Essa observação de Plekhanov pode ser transposta para o campo da crítica, pois, independentemente da linguagem artística abordada, toda

resenha crítica carrega consigo um conteúdo ideológico, tanto por parte do crítico quanto pela própria natureza da obra analisada (EAGLETON, 2011, pp. 37 e 68).

Ainda na obra de Eagleton, a partir da análise da “forma descentralizada” de Pierre Macherey, é destacado que “uma obra é vinculada à ideologia não tanto pelo que ela diz, mas pelo que ela não diz”. Com base nessa perspectiva, Macherey considera a obra como algo naturalmente incompleto. Diante dessa incompletude, Eagleton sustenta que a tarefa do crítico não é a de completar a obra, mas de investigar o princípio de seus conflitos de significados e evidenciar como tais tensões são produzidas pela relação entre a obra e a ideologia.

Definido o teor ideológico presente na obra, é coerente atribuir à crítica uma função igualmente ideológica, atuando também como transmissora de valores e visões de mundo. Nos meios digitais, essa liberdade ideológica manifesta-se de forma notória nas críticas musicais. Um exemplo disso são os ataques dirigidos a músicos supostamente beneficiados pela Lei Rouanet (Lei n.º 8.313/1991 – Lei Federal de Incentivo à Cultura), utilizados como estratégia política e ideológica por comunicadores liberais com o intuito de difamar artistas vinculados a movimentos sociais.

Em uma série de vídeos produzidos pelo canal Brasil Paralelo, por exemplo, a referida lei é tratada como um instrumento burocrático que favorece apenas os “grandes artistas”. Esses e outros conteúdos do Brasil Paralelo evidenciam claramente o aspecto ideológico da crítica, corroborando, como afirma Eagleton, o fato de que toda forma crítica está imersa em determinada perspectiva ideológica.

A reprodutibilidade digital da arte e padronização do gosto

No ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin analisa as transformações provocadas pela reprodução em massa das obras de arte na forma como as consumimos e compreendemos. Nessa reflexão, o filósofo alemão introduz o conceito de “aura” e discute como a reprodução técnica das obras provoca sua perda aurática — ou seja, à medida que o teatro e suas encenações passam a ser reproduzidos nas telas de cinema, ou que a música, antes restrita às salas de concerto e aos grupos de câmara, é difundida por meio dos discos, a experiência do contato direto com a obra de arte perde parte de sua singularidade e autenticidade originais.

Publicado pela primeira vez em 1936, o ensaio de Benjamin pode, quase um século depois, ser reinterpretado à luz da reprodução digital da arte. O que antes era difundido por discos ou exibido em salas de cinema, agora é reproduzido nas plataformas de streaming. Essa transformação, consolidada na virada do milênio, reforça a tese de Pierre Lévy de que a música

no século XXI é mundial, porém desprovida de um sistema unificador — isto é, pode ser reproduzida sem barreiras geográficas e, em grande parte, sem restrições sociais.

Assim como Benjamin observa em seu ensaio, a reprodução digital da arte também está associada a um processo de fácil acessibilidade. No campo musical, plataformas de streaming como Spotify, YouTube e Deezer permitem que a música seja acessada em praticamente qualquer lugar do mundo por qualquer pessoa com um dispositivo conectado à internet. Dessa forma, obras completas de artistas clássicos e contemporâneos estão amplamente disponíveis.

Em entrevista, Luiz Felipe Carneiro comenta como a internet concretizou ideias de “senso popular”. O álbum *Transa*, lançado por Caetano Veloso em 1972, passou a ser considerado um clássico cult — mesmo não tendo sido um sucesso de vendas na época de seu lançamento. Segundo Luiz, é comum que as pessoas na internet reproduzam opiniões que ouviram em outros contextos e, a partir disso, perpetuem essas visões. O caso do álbum *Transa* ilustra bem esse fenômeno: muitas pessoas o consideram o melhor disco da Música Popular Brasileira sem, necessariamente, terem escutado toda a obra de Caetano Veloso³.

Em casos como o citado por Luiz Felipe Carneiro, o gosto do público na internet tende a ser padronizado de acordo com as bolhas digitais em que o internauta está inserido. A arte, quando analisada a partir de uma padronização do que é considerado “bom”, acaba por eliminar o senso crítico e a subjetividade que uma opinião pessoal poderia conter.

Nesse contexto de democratização e acesso em massa ao conteúdo artístico, o crítico na era digital assume um papel de curador diante da sobrecarga de informações. Como comunicador digital, ele utiliza o rápido acesso à informação para filtrar, interpretar e contextualizar esse conteúdo massificado.

Conclusão

O fenômeno analisado nesta pesquisa coloca em questão a permanência da prática crítica, que, durante muitas décadas, desempenhou papel central na formação de gostos e na influência sobre o público por meio dos veículos de comunicação. Na contemporaneidade, contudo, observa-se que a crítica perdeu parte de sua relevância em comparação a períodos anteriores — ou, ao menos, a expressão e a autoridade que a crítica especializada possuía.

A desinformação e o radicalismo, frequentemente presentes em críticas e resenhas musicais publicadas na internet, acabam ganhando visibilidade não pela consistência de suas análises, mas pelo recurso a hipérboles e simplificações. Essa estratégia, marcada pelo sensacionalismo e pelo radicalismo crítico, chama mais atenção do que promove reflexões

³ Declaração de Luiz Felipe Carneiro, em entrevista concedida a Rodrigo de Andrade, em 30 out. 2025.

consistentes — fenômeno que, em grande medida, reflete também outras práticas jornalísticas desenvolvidas no ambiente digital.

Por outro lado, a independência proporcionada pelo ciberespaço pode enriquecer a crítica musical, permitindo análises mais livres e desvinculadas de interesses contratuais ou mercadológicos. Ainda assim, diante da liquidez comunicacional da contemporaneidade e da efemeridade com que os assuntos são abordados, a crítica musical especializada se vê constantemente colocada em xeque, sujeita a mudanças bruscas que tendem a desconsiderar seu valor informativo e analítico.

Bibliografia

ADORNO, T. W. Indústria cultural e sociedade. São Paulo (Sp): Paz E Terra, 2009. p. 9

ASCARI, Bruno. 5 Discos Para Começar a Ouvir Jazz, 2017. Disponível no canal Som de Peso: <https://www.youtube.com/watch?v=cCvqYLfhXTw&t=4s>

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre: L & Pm, 2024.

BILLBOARD. Alok prepara show histórico com mil drones no Tomorrowland Brasil. Disponível em: <https://billboard.com.br/alok-prepara-show-historico-com-mil-drones-no-tomorrowland-brasil/>.

CARNEIRO, Luiz Felipe. “"Egypt station": A decepção de Paul McCartney”, 2018. Disponível no canal Alta Fidelidade: <https://www.youtube.com/watch?v=D0O8zLOLMxo>

EAGLETON, T. Marxismo e crítica literária. São Paulo : Unesp, 2011. pp. 37 e 68

GRINGO, Chrys . Chrys Gringo 2024. Por Que a Música Atual É Tão Ruim?. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i_2oS2MQYN0&t=2s

LEVY, P. Cibercultura. São Paulo : Ed. 34, 2008. pp. 137–139

OSORIO, Luiz Camilo. Razões da crítica. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2005. p. 42–64

PAOLO, André Di. LORD VINHETEIRO sobre BOSSA NOVA, 2022. Disponível no canal Cortes do Amplifica: <https://www.youtube.com/watch?v=A6CWbTk6L84>

PAOLO, André Di. Vinheteiro 100% sobre a MÚSICA BRASILEIRA (e ele falou sério), 2025. Disponível no canal Cortes do Flow: <https://www.youtube.com/watch?v=Pjh0dREteo8&t=24s>

PAOLO, André Di. Por que FUNK é tão ruim?, 2019. Disponível no canal Lord Music Academy: https://www.youtube.com/watch?v=Tyk_A25eaMY&t=362s

BRASIL PARALELO. É assim que a Lei Rouanet favorece os grandes artistas, 2023. Disponível em Brasil Paralelo: <https://www.youtube.com/watch?v=D0O8zLOLMxo>

PRADO, Carol. Taylor Swift não tem voz incrível, nem melodias interessantes; por que, então, ela é tão popular? Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2023/11/16/taylor-swift-nao-tem-voz-incrivel-nem-melodias-interessantes-por-que-entao-ela-e-tao-popular.ghtml>.