

A crítica musical e a construção de um cânone: uma análise das estratégias de produção de sentido sobre o álbum “Que belo estranho dia pra se ter alegria”, de Roberta Sá

Janaina Faustino Ribeiro

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, onde desenvolve pesquisa sobre crítica musical, jornalismo cultural e música popular. Membro do GRECOS, coordenado pela professora-doutora Ana Lucia Silva Enne do PPGCOM. Bacharel em Ciências Sociais também pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: janinafaustino@gmail.com. Pesquisadora financiada pela Faperj.

RESUMO

Este artigo busca realizar uma discussão sobre a importância e as características da crítica cultural na atualidade, destacando a relevância de seus juízos de valor para a legitimação de determinados artistas no campo musical brasileiro e para as práticas de consumo musical. Para isso, discorre sobre a crítica pensando-a como um mediador no processo de produção de sentido e, ainda, como um dos agentes que, em disputa com outros atores sociais, norteiam e auxiliam nas práticas de consumo e na delimitação daquilo que será consagrado e apreciado em termos musicais. Como objeto empírico de análise, selecionamos o texto publicado no jornal “O Globo” sobre o último CD da cantora Roberta Sá.

Palavras-chave: Crítica; música popular; consumo; valores.

ABSTRACT

This paper aims at discussing the importance and characteristics of critical cultural in the present time, thinking about the relevance of its judgments of value for the success of some artists in the Brazilian musical field and for the practical ones of musical consumption. For so much it studies the critical one considering it as a mediator and as one of the agents who, in dispute with other social actors, guide and assist in the practical ones of consumption and in the definition of that it will be appreciated in musical terms. As empirical object of analysis, we select the text published in the periodical “O Globo” on the last CD of the singer Roberta Sá.

Keywords: Critical; popular music; consumption; value.

Introdução

“ – *Ele parece inofensivo.*

– *Mas ele é ‘O inimigo’. Ele escreve aquilo que vê”.*

“O inimigo” é a maneira como os integrantes de um grupo de rock em ascensão se referem a um jovem jornalista, William Miller, da revista *Rolling Stone*, em uma das cenas do filme “*Quase famosos*”². Para os músicos da fictícia banda Stillwater, aquele jornalista cultural que atua também como crítico musical, tem o poder de determinar parte significativa de sua carreira no mundo do showbizz norte-americano dos anos 1970, período em que se passa a ação do filme.

A mensagem elaborada e transmitida durante o filme sobre a crítica, os chamados jornalistas culturais e suas relações com os artistas, parece bastante pertinente por elucidar alguns aspectos relevantes sobre o campo artístico e a atividade crítica. Atuando como um especialista, o crítico musical é percebido, em diversos momentos, como um agente autorizado pleno de poder, pois detentor de um capital específico suficiente para deliberar a respeito das possibilidades de êxito ou fracasso na trajetória de artistas.

23

Este ensaio reflete sobre a crítica contemporânea inserida em uma espécie de rede que envolve múltiplos agentes sociais, dentre eles, os próprios músicos, os produtores musicais, a indústria fonográfica, os publicitários e o público (fãs, ouvintes e apreciadores de modo geral). Todos estes atores, em disputa, são decisivos: na produção de sentido e formulação de parâmetros de qualidade; na formação do gosto; no estímulo a determinadas práticas de consumo musical; na criação de estilos e no enquadramento dos artistas naquilo que se convencionou chamar de gêneros musicais. A investigação acerca das relações entre música, indústria da cultura e mídia impressa (crítica musical), deste modo, é salutar, pois tais meios se configuram como instituições dotadas de autoridade para agir como “filtros” que selecionam e valoram a informação que chega ao público.

A proposta deste artigo, assim, é analisar uma crítica impressa de música popular, salientando a relevância de seus juízos de valor para a canonização de determinados artistas no meio musical brasileiro e para as práticas de consumo musical. Para tanto, recuperaremos algumas abordagens teóricas relacionadas ao debate sobre consumo e autoridade cultural bem como à noção de gênero musical que se conforma como uma ferramenta constantemente utilizada, tanto pela crítica quanto pelos consumidores, no movimento de atribuição de sentido, valorização e formação do gosto musical. Por fim, almejando avaliar de que maneira um agente social específico produz sentido, emite seus juízos de valor, se relaciona com as práticas de consumo musical e com as configurações de uma categoria genérica especial – no caso aqui, a MPB –, elegemos como objeto em-

pírico para análise a matéria publicada no jornal “O Globo” por Antonio Carlos Miguel, a respeito do CD “*Que belo estranho dia pra se ter alegria*”, da cantora Roberta Sá.

1) Consumo e gênero musical: algumas relações

É necessário sublinhar, primeiramente, que consideramos o ato de ouvir música uma ação simbólica que envolve processos de identificação com visões de mundo, valores e representações inscritos na referida sonoridade. Como uma maneira de estabelecer comunicação e contato com o outro, sua circulação em meio específico demarca as condições através das quais esta comunicação irá ocorrer, influenciando na construção de sentido e laços sociais acerca das práticas culturais.

Este ensaio trabalha com a concepção de consumo entendido como “um conjunto de processos sócio-culturais em que se realizam a apropriação e o uso dos produtos” (CANCLINI, 1999: 77). De acordo com esta definição, sua realização está vinculada aos movimentos de construção de sentido, identidade e de busca por prestígio social através de trocas simbólicas. Tal explicação sugere uma dupla perspectiva: ao mesmo tempo em que satisfaz as necessidades materiais, o ato em si carrega estruturas e símbolos sócio-culturais. Aproximando-se da teoria marxista, mas, ao mesmo tempo, intentando captar o significado das práticas que envolvem a vida social – o que o aproxima também de Max Weber – Pierre Bourdieu elucida que os indivíduos, através de suas ações e estilos de vida, retraduzem simbolicamente as diferenças materiais inscrevendo e reproduzindo em seus corpos as marcas de suas condições de existência. O autor recupera a noção de *habitus* para defini-lo como

Sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, como princípio que gera e estrutura as práticas e as representações que podem ser objetivamente ‘regulamentadas’ e ‘reguladas’ sem que por isso sejam o produto de obediência de regras, objetivamente adaptadas a um fim (BOURDIEU, in: ORTIZ, 1994: 15).

Dentre algumas características do *habitus*³, podemos mencionar que: 1) não se trata de uma aptidão natural, mas sim social e variável através do tempo, do lugar e, ainda, das distribuições dos postos de poder; 2) como fruto de uma estrutura social elevada ao nível da consciência, o *habitus se transfere para vários outros domínios da prática social*, podendo ser verificável a coerência existente entre as diversas formas de consumo entre indivíduos pertencentes ao mesmo grupo ou classe social, fundamentando os diversos estilos de vida; 3) como destacado anteriormente, o *habitus* é durável, mas não eterno ou imutável, pois as disposições, socialmente construídas, podem ser desmanteladas pela exposição a novas forças externas. Para o autor, os indivíduos tendem a carregar “toda a verdade objetiva de uma condição”, refletindo adequadamente uma “objetividade

interiorizada” (BOURDIEU, 2004: 188). Desta maneira, aplicando as análises ao nosso objeto, no momento em que os sinais das disposições estéticas e esquemas de nomeação, manifestados e materializados nas práticas de consumo, revelam a origem e a trajetória de vida do indivíduo, o gosto se torna classificador e classificatório, classificando aquele que nomeia e hierarquiza.

Simon Frith (1998) sustenta que para percebermos o universo no qual a música pop se insere é primordial que examinemos a maneira como os julgamentos de valor são realizados, negociados e formulados, uma vez que as valorações se relacionam ao significado dos produtos musicais. A identificação com determinados artistas ou gêneros se dá a partir de processos de distinção e as obras musicais são consumidas por grupos (ou comunidades de gosto) porque carregam códigos de leitura compartilhados. Visando aplicar as análises de Bourdieu ao campo de estudo da música pop, o autor endossa que a estratificação existente no passado entre a ‘cultura de elite’ e a ‘cultura popular’ deslocou-se para a cultura midiática, na medida em que esta cultura gera produtos diferenciados onde as noções de distinção e exclusividade estão presentes. Por isso, para ele, os juízos de valor sobre a música necessitam ser compreendidos também a partir do lugar de quem os emite e de suas preferências estéticas.

25

A noção de gênero musical se configura como um importante mediador neste auxílio às práticas de consumo e na atribuição de sentido. Estabelecidos sob a forma de um conjunto de convenções que os atualizam, mas, ao mesmo tempo, constantemente os colocam em uma situação de instabilidade, os gêneros musicais constituem instrumentos que cooperaram para a ordenação do “sistema simbólico” em categorias classificatórias. Para Frith, os gêneros são ferramentas de nomeação voltadas para o mercado. Jeder Janotti Jr (2006), por outro lado, ao formular a idéia de ‘gênero midiático’, considera que, para além de sua função mercadológica, há, ainda, uma espécie de endereçamento de poéticas que ambiciona causar um efeito estético no apreciador, pois a música possui materialidade e plasticidade, que envolvem processos criativos construídos historicamente dentro e a partir de condições pré-determinadas.

Neste sentido, os sistemas de valoração e enquadramento das expressões musicais e dos artistas em determinados gêneros resultam de um embate onde critérios e julgamentos de valor estão constantemente sendo negociados em uma disputa pelo poder de atribuir sentido e nomear. Entretanto, concordamos com Jeder Janotti Jr quando o autor ressalta a relevância do texto musical na realização das práticas de consumo e nos processos de apreciação. Segundo ele, “esse fenômeno está inscrito antes nas expressões musicais. A canção torna-se então, ponto de partida para a abordagem dos aspectos sociais e culturais do consumo da música” (JANOTTI, 2006: 2). Felipe Trotta também destaca que “a partir de semelhanças encontradas entre eles [os elementos musicais], as unidades do conjunto são agrupadas e nomeadas, passando a valer como uma categoria do

sistema classificatório” (TROTТА, 2005: 186).

O caso específico do rótulo MPB evidencia aquilo que se tem buscado debater neste ensaio: além da importância do aspecto propriamente formal – que, neste caso pode ser ilustrado pela predominância do formato canção cuja voz sempre se coloca acima dos instrumentos –, é importante pontuarmos que outros fatores também necessitam ser considerados neste processo de valoração, classificação e consumo. Surgida em meio a uma luta ideológica entre três vertentes estéticas e políticas distintas nos anos 60 – a bossa nova, a música de protesto e a tropicalia –, a MPB foi alçada ao nível de “alta cultura”. Ouvir MPB passou a ser símbolo de status e bom gosto reservado às classes mais “cultivadas” e abastadas da população. Todavia, de que maneira se pode refletir sobre a MPB como uma categoria genérica homogeneamente coesa em termos musicais, já que rótulo não possui exatamente uma *forma* como, por exemplo, o samba, o jazz e o rock? Imaginamos que estas dificuldades decorrem tanto das especificidades do processo de conformação de todos os gêneros quanto da operação que pressupõe uma ação seletiva. No entanto, a partir de quais critérios determinado artista passa a ser classificado como sendo de MPB? A crítica desempenha um papel bastante significativo neste processo.

26

2) Nomeação e hierarquização: o papel da crítica

Para que compreendamos as diversas nuances que envolvem os mecanismos de valoração e hierarquização, é necessário fazer referência ao caráter conflituoso do processo, sublinhando que alguns juízos de valor são mais validados e legitimados do que outros também em função do poder simbólico e da posição de fala ocupada por determinado grupo social. Isto porque este movimento de atribuição de sentido, fundado em uma correlação de forças, tem como consequência uma eleição de critérios bastante desigual e, neste sentido, a crítica termina agindo como uma espécie de instrumento de dominação, representante do poder intelectual estabelecido a partir de cânones previamente delimitados. Contudo, este exercício não inviabiliza completamente seu papel de tradução, interpretação e legitimação dos artefatos culturais mesmo que se reconheça seu atual momento de crise e transformação. Por outro lado, a crítica não pode se configurar como a única e principal instância de consagração cultural neste processo, devendo estar em diálogo – ainda que desigual – com outras modalidades de classificação que nomeiem diferentes categorias valorativas. Consideramos enriquecedora a revisão e a discussão acerca de tais critérios, pois esta atualização poderá causar um certo movimento nas hierarquias.

Porém, refletindo sobre a legitimidade de determinados julgamentos de valor em detrimento de outros, recuperemos, neste momento, a abordagem de Pierre Bourdieu. Entendendo a linguagem como práxis e reforçando a importância das condições sociais de produção e de aceitação do discurso – e, portanto,

do poder simbólico capaz de legitimá-lo, de torná-lo consensual –, o autor investiga os mecanismos de produção do sentido de autoridade. A crítica do autor destina-se aos que acreditam descobrir no discurso, isto é, na substância propriamente lingüística da palavra, o princípio de sua eficácia (BOURDIEU, 1996: 87). Segundo ele, a ação do porta-voz autorizado se dá sobre os outros agentes no momento em que sua fala reúne o capital simbólico acumulado pelo grupo que o posiciona como tal (BOURDIEU, 1996: 89). A partir disso, é possível inferir que alguns grupos, como o dos críticos, estão em melhor condição do que outros para realizar juízos de valor.

Podemos afirmar, ainda, que há uma grande ligação entre habitus e campo – caracterizado como um espaço onde se trava esta luta concorrencial entre os atores sociais em torno de interesses específicos que configuram a área em questão – ou o que poderíamos chamar de ação subjetiva e objetividade social: todo ator social age no interior de um campo que é socialmente pré-determinado.

As chamadas condições litúrgicas, ou seja, o conjunto de prescrições que regem a forma da manifestação pública de autoridade, (...) constituem apenas o elemento mais visível de um sistema de condições, as mais importantes e insubstituíveis as quais são as que produzem a disposição ao reconhecimento como crença e desconhecimento, vale dizer, a delegação de autoridade que confere sua autoridade ao discurso autorizado (BOURDIEU, 1996: 91).

27

Pensando a crítica a partir desta lógica, no momento em que o novo trabalho de determinado artista atinge um grau de consagração, este passa a ser reconhecido e valorizado como legítimo não somente pelos agentes que ocupam posição de destaque no campo para atribuir valor, ou seja, não apenas por aqueles que detêm o poder de nomeação, como também pelos ouvintes e consumidores que reconhecem e tendem a realizar suas práticas de consumo levando em consideração estas vozes autorizadas. Por isso, tomamos o campo da crítica como uma estrutura de poder que, dotada de um poder simbólico, utiliza determinadas estratégias valorativas de sedução e persuasão para produzir sentido e para ter seu discurso performativo sobre a música legitimado como “fala autorizada”. A crítica seria uma instância que deseja exercer sua autoridade cultural sobre os artistas e o grande público, delimitando aquilo que deve ou não ser consagrado, conservado e transmitido.

Tendo em vista a produção de sentido em torno do gênero musical, destacamos que a valorização dos artistas da MPB e de suas obras terminou fazendo com a categoria se revestisse de uma conotação quase mitológica, tamanha é, ainda, a sua força no campo das representações. Daí a relevância de se analisar o papel da crítica neste movimento de construção e consolidação de determinados mitos – aqui entendidos como fenômenos observáveis que expressam realidades inobserváveis, como forças culturais e formas narrativas percebidas no contexto cultural onde “vivem” – da música popular⁴.

3) Um estudo de caso: a leitura de ‘O Globo’ sobre o CD “Que belo estranho dia pra se ter alegria”, de Roberta Sá

Antes de discorrermos sobre as táticas discursivas de legitimação e valorização inscritas no texto do crítico musical Antonio Carlos Miguel, no Segundo Caderno do jornal “O Globo” de 13 de agosto de 2007, faz-se necessária uma breve contextualização acerca das estratégias de inserção e do surgimento da cantora no campo musical brasileiro. Logo que lançado, o CD “Que belo estranho dia pra se ter alegria”⁵, de Roberta Sá, fora apontado por veículos de grande circulação no país como um dos melhores discos de MPB do ano⁶. Apesar de sua carreira ter se iniciado na primeira edição do reality show “Fama”, da TV Globo, a cantora alcançou destaque entre críticos e consumidores não pelo aparato midiático oferecido pelo programa em consonância com o apoio de grandes gravadoras, mas por sua inclusão em espaços de circulação restrito – como em casas de shows na Lapa, no Rio de Janeiro – com tiragens de CD, imagino, limitadas. Isto sugere uma tentativa de construir uma imagem vinculada ao ideal de autonomia, em diálogo com a MPB e com o que conceituam como “samba tradicional”. Esta vivência no ambiente boêmio do bairro, aliada ao contato com artistas e fãs que parecem buscar a preservação desta suposta aura artística “purista” e ‘alternativa’ desconectada da grande mídia, teria sido mais relevante nos rumos de sua trajetória e em seu processo de legitimação em nosso campo musical.

Agora podemos abordar o conteúdo do texto escrito por Antonio Carlos Miguel, principal crítico de música brasileira do jornal. Logo em seu início, lê-se: “Revelação da MPB, Roberta Sá lança segundo CD”. Endereçado ao público das classes média e alta, leitor d’O Globo e do Segundo Caderno – o que evidencia os contratos de leitura existentes entre o veículo e os leitores – o título da matéria é ainda mais sugestivo: “Grande cantora que foge do rótulo de diva”. O subtítulo demarca a filiação artística da cantora, o lugar de fala que ela opta por ocupar e, ao mesmo tempo, o espaço prestigioso que o caderno cultural concede a Roberta: “Lançando seu segundo CD, Roberta Sá diz que deve à cena da Lapa o seu estilo e até a opção pela música”. Recorrendo a considerações relacionadas aos aspectos formais da musicalidade e do canto de Roberta, “uma jovem cantora de belo timbre, emissão perfeita, divisões inteligentes e repertório que vai deliciosamente além do óbvio”, o crítico afirma que seu segundo disco simboliza a ratificação “dessa cantora e de sua opção por sambas brejeiros, canções populares brasileiras e atemporais”.

Em outro momento, o crítico dá destaque ao fato de que, questionada sobre a influência de Clara Nunes em sua obra, tendo em vista que, segundo ele, Marisa Monte, Mariana Aydar e Vanessa da Mata admitem a importância da cantora mineira em suas carreiras, Roberta rejeitou tal associação afirmando que, apesar de apreciar, se identifica muito mais com “Linda Batista, Carmen Miranda e Elza Soares”. Neste ponto Roberta Sá parece reivindicar um lugar de fala e

autonomia tanto para estas intérpretes quanto para si própria, uma vez que busca se distinguir das demais cantoras contemporâneas no que se refere às influências musicais. É como se a cantora evocasse uma “tradição” e a voz de outros artistas legitimados dentro do campo musical, utilizando a estratégia da vinculação a nomes do passado já consagrados e avaliados como parte de um mesmo cânone: o das cantoras de rádio da década de 30 e não das divas da MPB. Trata-se de uma estratégia de apadrinhamento usual que visa à formação de genealogias e se configura a partir da doação de capital simbólico para que se obtenha status no campo cultural. Ou, como coloca Bourdieu, a auto-referência é um recurso essencial utilizado por gêneros artísticos a fim de aumentar seu prestígio social e legitimidade estética (BOURDIEU, 2004: 141).

Classificando a cantora e requerendo para ela um lugar de fala privilegiado no espectro da MPB, Antonio Carlos Miguel enfatiza que “até Dorival Caymmi foi seduzido” pela maneira como Roberta interpretou sua canção “A vizinha do lado”. No mesmo texto, a cantora reforça sua ‘filiação’ artística e lista nomes de músicos que, segundo ela, deveriam ser canonizados no campo da música brasileira popular: “Sou cantora por um acaso. E se sou cantora, ou sou essa cantora, é pelo fato de existir a Lapa, e os músicos e os compositores da Lapa. Não sei por quê insistem nessa coisa das novas cantoras e não falam dos novos músicos e compositores, gente da mesma geração como Yamandú Costa, Hamilton de Hollanda, Marcelo Gonçalves, Zé Paulo Becker?”. Entre outros, Roberta Sá faz alusão, ainda, a Rodrigo Campelo para dizer que o produtor “era fã de Hendrix, até pirar com um show de Clementina de Jesus”.

Ao longo da matéria, é perceptível que a cantora constantemente recorre ao manancial do samba. Além de compositores novos como Edu Krieger, Rodrigo Maranhão, Pedro Luís e Moreno Veloso, filho de Caetano, Roberta Sá gravou sambas pouco conhecidos de Sidney Miller, Carvalhinho, Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. Entre algumas motivações, podemos ressaltar que o ritmo, como gênero que fundou uma “tradição” no interior da música brasileira, compõe uma das bases do que se convencionou chamar de MPB. Não é à toa que cantoras já consagradas como Marisa Monte (associada ao universo da MPB) e as novatas Dorina, Mariana Aydar, Teresa Cristina e Nilze Carvalho (as duas últimas também surgidas na cena da Lapa), entre outras, elejam o samba como sua expressão artística por excelência⁷. Não se pode deixar de mencionar, ainda, que recentemente Maria Rita, filha de Elis Regina e também rotulada como cantora de MPB, lançou um CD inteiramente dedicado ao gênero, com composições de Arlindo Cruz, visto como um dos mais respeitados sambistas da atualidade tanto pelos “tradicionais” e “puristas” do gênero, quanto por heterodoxos como Marcelo D2.

Imaginamos que o mesmo fenômeno ocorre com Roberta Sá, pois a cantora é admirada entre os jovens de classe média da zona sul carioca – que

freqüentam seus shows – como uma intérprete de “bom gosto” e fiel às “autênticas raízes” da música brasileira. Desta forma, uma maneira de ser classificado e enquadrado no âmbito da MPB talvez seja, além do apadrinhamento por vozes já autorizadas e canonizadas no meio musical, através da legitimação via crítica musical e, ainda, pela recorrência a canções e repertórios já consagrados e ajustados à tradição que forjou a MPB desde os anos 1960.

Considerações finais

Pretendemos demonstrar, neste ensaio, que as práticas de consumo musical ocorrem a partir de determinados parâmetros que envolvem múltiplos agentes no jogo valorativo e classificatório. A crítica publicada no jornal “O Globo” sintetizou nossa abordagem, pois através de sua análise pudemos comprovar que, mesmo desempenhando um papel diferenciado atualmente, voltando-se mais para o estímulo às práticas de consumo cultural, a elaboração de seu discurso revestido de autoridade é bastante aos processos de canonização e consolidação de alguns artistas no espectro da MPB. Suas estratégias discursivas e juízos de valor reforçam, ainda, alguns mitos e tradições no interior da música popular.

30

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel, 2005.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro, Ed.UFRJ, 2005.

FRITH, Simon. *Performing rites – On the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, Cambridge, 1998.

JANOTTI JR, Jeder. “*Mídia, música popular massiva e gêneros musicais: a produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento*”. Trabalho apresentado na XV Encontro da Compós, na Unesp, Bauru, SP. Junho/2006.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

ORTIZ, Renato. *Pierre Bourdieu: sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1994.

SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa. (org.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. Vol. 1.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TROTTA, Felipe. *Música e mercado: a força das classificações*. Salvador: Contemporânea, vol. 3, n. 2, p. 181-196, julho/dezembro 2005.

Notas

2 Almost famous, EUA, 2001. Direção de Cameron Crowe. Com Phillip Seymour Hoffman, Billy Crudup, Frances McDormand, Kate Hudson e Jason Lee, entre outros. DreamWorks/Columbia Pictures.

3 In WACQUANT, Loic. Esclarecer o habitus. Disponível em: http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant_pdf/ESCLARECEROHABITUS.pdf.

4 É necessário ressaltar que algumas sonoridades alcançam sucesso e visibilidade entre o grande público mesmo sem o aval da crítica. Como exemplos, podemos citar o que se convencionou chamar de “música cafona” dos anos 60 e 70 e o funk carioca contemporâneo. Entretanto, principalmente em se tratando do rótulo MPB aqui abordado, a importância do papel desempenhado pela crítica musical nos 60 não pode ser esquecida. Isto porque o que investigamos são os processos de canonização e cristalização de uma memória oficializada sobre música popular no país a partir de determinados critérios valorativos. Sabe-se que a MPB e seus artistas ocupam um lugar de prestígio em nossa hierarquia sócio-cultural e na historiografia de música popular que as musicalidades acima citadas não possuem, independentemente do sucesso por elas atingido. A crítica dos anos 60 constitui o tema de minha pesquisa de mestrado em Comunicação na Universidade Federal Fluminense. Neste trabalho, realizo uma análise da coluna “Música Popular” escrita por Torquato Neto entre março e outubro de 1967, no *Jornal dos Sports*. Analiso, ainda, as lutas travadas entre o crítico e as demais ‘vozes autorizadas’ do período.

5 Pelo selo ‘MPB’, da gravadora Universal.

6 Além da crítica do jornal “O Globo” aqui analisada, outros veículos posicionam a cantora como um das mais importantes e criativas da atualidade. Citamos, ainda, o texto do “Estado de São Paulo” intitulado “Roberta Sá decola feliz no segundo álbum”, disponível em: http://www.estadao.com.br/arteelazer/not_art31501,0.htm. Não será possível discorrer, neste artigo, sobre a repercussão causada pelo lançamento deste CD em algumas comunidades de gosto. Parte desta polêmica pode ser encontrada na página “Agenda do samba e choro – o boteco virtual do samba e do choro”, disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0708/index.html>. Localizado em uma seção voltada para discussões entre os consumidores e apreciadores de samba, o debate sobre a cantora girou em torno de questões como a ‘autenticidade’ e a ‘autoridade’.

7 Citamos uma matéria publicada na revista *Veja* pelo crítico Sérgio Martins e intitulada “O samba voltou. Nada de novo no samba”, em que o jornalista destaca, entre outros temas, a influência do gênero sobre os jovens de classe média e as gravadoras, criticando o que chama de “tradicionalismo” que, segundo ele, impede que o samba produza algo de novo. Disponível em: http://veja.abril.com.br/220807/p_122.shtml.