



II Congresso de Jornalismo da Amazônia
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Manaus (AM), de 08 a 12 de abril de 2019



Os Anos 70 de Christgau: Critérios de Avaliação na Crítica de Música

João Marcelo PERDIGÃO HONORATO
Universidade Federal do Amazonas, Manaus, AM
Mirna Feitoza Pereira (orientadora)

Resumo: ESTE PAPER APRESENTA estudo sobre os critérios concebidos pelo crítico de música Robert Christgau para sua coluna *Consumer Guide*, baseada na primeira reunião desta coluna no volume *Christgau's Record Guide: Rock Albums of The Seventies*. A avaliação se dá através do confronto entre estes critérios, desenvolvidos nos anos 1970, e sua validade diante da música popular de hoje, além de base para um possível resgate da relevância da crítica musical no jornalismo do século XXI.

INTRODUÇÃO

Sendo o foco deste paper a relevância do trabalho de um crítico de música popular – especificamente a abordagem de *capsule review* de Robert Christgau nos anos 70 e seus critérios avaliativos – convém uma contextualização das origens do jornalismo musical, e da crítica de música popular.

O jornalismo musical voltado à música popular descende diretamente do original, que avaliava a música clássica e que data do século XIX. Segundo o historiador e crítico Joseph Horowitz, a crítica de música já era algo estabelecido na imprensa dos anos 1890, obviamente não havendo a distinção entre música clássica e popular à época. Acerca de um texto do crítico do século XIX William James Henderson avaliando obra de Antonín Dvorak, Horowitz escreve: “[...] segue um detalhado relato – das origens, intenções, metodologia e alusões narrativas/programáticas – que até hoje talvez seja o mais evocativo sobre uma obra de Dvorak”.

O texto de Horowitz segue apresentando indícios de que na última década do século XIX, as bases para o que seria o jornalismo musical realizado por Christgau e outros na segunda metade do século XX já estavam delineadas: as opiniões divergiam dependendo do crítico, e do jornal, e juízos contrastantes sobre o aspecto estético e as



II Congresso de Jornalismo da Amazônia
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Manaus (AM), de 08 a 12 de abril de 2019



decisões temáticas do autor recaem sobre o texto – alguns pertinentes ao contexto social da época.

No entanto, na segunda metade do século XX, a crítica mudou de foco da música clássica para a música popular. O autor oferece uma hipótese para como a música erudita foi gradualmente superada enquanto objetivo de foco e criação americano, na ausência do surgimento de obras de música clássica americana – a música clássica seria algo feito pelos “mestres europeus”, e aos norte-americanos ficaria a música “do povo”: *jazz, blues*, e conseqüentemente, o *rock n’roll*.

Mas, ainda que o foco da vida cultural americana tenha se transferido da música clássica para a música popular, a construção do jornalismo cultural em torno da segunda apenas adquiriu contornos sólidos a partir dos anos 1960 – 70 anos depois do estabelecimento de uma crítica sólida de música clássica em território americano.

Em seu artigo “*A History of Rock Criticism*”, o próprio Robert Christgau escreve: “Por que os jornais diários demoraram tanto para acompanhar [a mudança de paradigma que reconhecia a importância e validade da música popular como forma de arte]? Além da conhecida verdade de que, no que tange a arte, jornais diários sempre vão devagar, foram três razões. Primeiro, o lugar especial da música clássica nas sensibilidades de alta cultura jamais deve ser subestimado. Desde que ópera e sinfonia parecem ser a encarnação da cultura distinta, a música popular de todo tipo, *jazz* incluso, sempre foi esnobada criticamente. Segundo, os redutos da crítica de *rock* eram geralmente *underground* ou de contracultura, uma formação que os diários resistiam recalcitrantemente. Mas acredito que a terceira razão era mais importante. *Rock* era pra ser música para adolescentes”.

É apenas no fim dos anos 1960 que a crítica musical dos jornais passa a migrar de comentarista da música canônica, da chamada alta cultura, para o papel de interpretar e avaliar as diversas manifestações da música popular que, na época, estava em ebulição transformadora.

O recorte em torno da década de 1970 para este trabalho não é acidental: assim como Christgau estabeleceu seu nome nesta época, o jornalismo de música popular foi



II Congresso de Jornalismo da Amazônia
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Manaus (AM), de 08 a 12 de abril de 2019



paulatinamente aceito como uma realidade nos meios midiáticos tradicionais. A partir disso, a música pop passou a poder ser encarada e avaliada como arte, com os rigores e discordâncias esperados, mas também com a aura de respeitabilidade que isso carrega. Além disso, o recorte foca num período em que a crítica de música chegou a um ponto de indiscutível importância, de difícil comparação com o cenário atual – o público consumidor não apenas comprava discos, mas tinha interesse em ler sobre eles, inteirar-se das novidades, descobrir. O sucesso de publicações da época como Creem, Rolling Stone, Village Voice, Esquire, entre outras, é um indicativo disso.

A partir do fim dos anos 60, Robert Christgau propõe um complemento aos seus artigos críticos mensais, mais longos – a coluna Consumer Guide, que publicava capsule reviews (críticas compactas, de um parágrafo) acompanhadas por notas de A a E. A iniciativa, como sugere o nome, procurava oferecer um guia para o público, acreditando na possibilidade de consumo inteligente de discos.

Ao cabo dos anos 70, Christgau organizou essas críticas em um livro: *Christgau's Record Guide: Rock Albums of the Seventies* – ou simplesmente, *Record Guide*. Neste volume, o autor dedica um ensaio introdutório para explicar os critérios que utiliza para avaliar um disco nas capsule reviews. Estes critérios funcionam como maneira de expor a visão do autor sobre o que compunha ou não uma obra de substância, e são organizados de maneira a resistirem às transformações estéticas, políticas e temáticas na música.

Avaliar a relevância destes critérios representa um resgate importante, levando em conta o cenário atual do jornalismo e da indústria musical: no primeiro, o papel da crítica vem sendo progressivamente subvalorizado dentro de uma hipersimplificação de suas capacidades ao mais essencial; no segundo, a base de sustentação não mais se dá através da venda massiva de discos, mas da manutenção de plataformas de streaming como Spotify, Deezer e Apple Music, dos dados aproveitados através de algoritmos de mídias sociais, e do uso destes dados para a promoção de seus artistas. No vácuo da crítica especializada, o mercado cresce para a função de guia de consumo, acumulando as funções de revelação, divulgação e avaliação de novos talentos.



Se Christgau idealizou a *Consumer Guide* como algo a orientar o consumo inteligente de discos na passagem da década de 60 para a de 70, a quantidade massiva de música disponível hoje nas plataformas digitais torna essa abordagem ainda mais relevante: um direcionamento crítico bem realizado pode ser um farol que revele as possibilidades mais enriquecedoras do imenso conteúdo disponível graças às novas tecnologias.

Assim, chegamos ao objetivo principal desta pesquisa: verificar a coerência dos critérios apresentados por Christgau, um dos pioneiros na crítica de música pop e peça chave na sua consolidação, e avaliar se resistem ao tempo e fornecem uma base ampla para um resgate consistente da crítica de música na realidade do jornalismo e da indústria musical de hoje.

CRITÉRIOS DA CRÍTICA: O CRÍTICO ENQUANTO GUIA PRÁTICO

Antes de partir para os critérios em si, o contexto em que Christgau está inserido pode esclarecer algumas coisas: nascido em 1942, Christgau viveu e esteve sob direta influência do surgimento do rock n' roll nos anos 50, e a efervescência de suas transformações nos anos 60. Além disso, na consolidação de seu gosto pessoal, o jazz ocupa um espaço especial, já que o jovem Christgau passa a apreciá-lo num período em que o gênero está a sofrer um deslocamento de relevância, deixando de estar no centro da música radiofônica e aberto a novos horizontes de experimentação diante da ausência desta restrição, através de músicos da ordem de Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans, Charles Mingus, Art Blakey, Cannonball Adderley e Thelonious Monk.

Vivendo em Nova York, também esteve exposto ao movimento de retomada da música folclórica americana (o folk de Bob Dylan, Dave Van Ronk, Joan Baez, etc.), embora já tenha deixado expresso que não tinha um apreço especial pela cena do Village. Embora haja críticas de Christgau ainda referentes aos anos 60, esta década tem um papel muito mais formativo para o gosto do autor, conforme seu livro de memórias "*Going Into The City: Portrait of the Critic As A Young Man*".

Ainda assim, o livro que alicerça este trabalho, "*Christgau's Record Guide: Rock Albums of the Seventies*", abarca o período de 1969 a 1980, já que o conjunto da década



II Congresso de Jornalismo da Amazônia
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Manaus (AM), de 08 a 12 de abril de 2019



de 70 parece mais coeso com a referência do último ano dos anos 60. Um exemplo é Abbey Road, dos Beatles, o último álbum a ser gravado pelo grupo (o último a ser lançado foi Let It Be, no ano seguinte): a um só tempo funciona como fecho dos anos 60 e serve de prenúncio aos anos que virão – tornando-o indispensável para um quadro mais completo do que foram os anos 70 em música pop.

A essência do *Record Guide* talvez tenha sido melhor expressa pela publicação acadêmica *Choice: Current Reviews for Academic Libraries*, de 1982: “[...] descreve não apenas seu gosto pessoal, mas avalia estilo, influência, qualidade das letras, além de musicalidade e qualidade de gravação. [...] Preserva a qualidade avaliativa das críticas de música clássica ao mesmo tempo em que faz uso da faceta informal, colorida e bem-humorada da indústria do rock. Essa avaliação dá lastro à noção de que a crítica de música pop representada por Christgau, Lester Bangs, Dave Marsh, Jon Landau, Ann Powers, entre outros, nada mais é que uma continuação do papel anteriormente exercido pela crítica dos clássicos.

Consta também jogar luz sobre a própria visão de Christgau sobre a coluna Consumer Guide, cujas *capsule reviews* estão organizadas no Record Guide: “concebi o Consumer Guide como um complemento à minha coluna mensal. Era crítica com uma imediata e inegável função prática – crítica numa forma pop, compacta e digerível” (*Christgau’s Record Guide: Rock Albums of The Seventies*, p. 4). Esta função prática a que Christgau se refere funciona ao reter o fator de avaliação severa, sustentado por seu repertório dentro da música pop, mas estar indiscutivelmente orientada para o público.

Conforme Christgau afirma, em texto de 1977, ele tinha interesse “nos lugares em que o popular e a vanguarda entram em intersecção. Como crítico, desejo atingir um novo entendimento de cultura tanto em seus aspectos estéticos quanto políticos. Como jornalista, quero sugerir o que quer que entenda [de música] de uma maneira empolgante e provocativa”. Isso já indicava, ainda em meados dos anos 70, que existia um conjunto coeso de ideias guiando o processo crítico do autor – conjunto este que seria confirmado com a publicação do *Record Guide*, através de seção “The Criteria” –



II Congresso de Jornalismo da Amazônia
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Manaus (AM), de 08 a 12 de abril de 2019



um ensaio detalhado sobre os elementos estéticos e criativos que baseiam a escrita crítica.

Levando em consideração que o formato adotado no *Consumer Guide* (*capsule review*) pode parecer desvinculado de propósito, ríspido ou curto a um leitor mais acostumado à escrita crítica tradicional, de textos mais longos (que Christgau também produziu, ao longo da carreira), esse detalhamento dos critérios utilizados é útil para contextualizar as capsule reviews. O tom é próximo ao do título “*5001 Nights At The Movies*”, de Pauline Kael, que também traz o formato, abrangendo quase quatro décadas de crítica cinematográfica em críticas compactas.

As críticas ainda fornecem um vasto panorama da música dos anos 1970 e a profusão de gêneros em surgimento ou evolução: o ntnr progressivo, o punk rock, o reggae, o funk, o heartland rock, o fusion jazz, e inúmeros outros, e os comentários do autor não apenas documentam o que ocorria culturalmente naquela época, mas interpretam esses fenômenos, oferecendo ao leitor de hoje um rico contraponto à visão retrospectiva e mergulhada em nostalgia que comumente se faz da música pop da época. Essa interpretação, no entanto, é condizente com o gênero que avalia: carregada de humor, referências musicais e culturais populares, além do estilo de escrita ser fortemente influenciado por autores de jornalismo literário, como Norman Mailer e Gay Talese.

Críticas severas a trabalhos hoje indissociáveis ao imaginário da época, como “*The Dark Side of The Moon*” (Pink Floyd, 1979) e “*Band on the Run*” (Paul McCartney, 1973), ou simplesmente destruidoras, como no caso de “*In The Court of The Crimson King*” (King Crimson, 1969) ou Queen II (Queen, 1974), demonstram um trabalho sério de avaliação estética, dificilmente ludibriado por composições com muito foco em espetáculo, mas pouco em esmero criativo.

Por outro lado, as críticas altamente laudatórias a discos como “*New York Dolls*” (New York Dolls, 1973), “*Call Me*” (Al Green, 1973), “*Marquee Moon*” (Television, 1977) e “*Exile on Main St.*” (Rolling Stones, 1972) expõem um apreço por trabalhos com energia, organicidade, individualidade e, principalmente, em que as canções trabalham tão bem individualmente quanto de forma a organizar uma identidade única para a obra.



2. OS CRITÉRIOS

Divisão por tópicos

No *Record Guide*, os critérios não são explicados ao leitor na forma de tópicos, mas através de um ensaio dentro do próprio livro, chamado “The Criteria”. No entanto, os parágrafos estão divididos estruturalmente na ordem e no conteúdo discriminado a seguir. Deste ensaio elencaremos os trechos que podem ser condensados em tópicos, na ordem e no contexto apresentados pelo autor, de forma a tornar mais compreensíveis e, portanto, analisáveis, as ideias do crítico quanto à qualidade de um determinado disco.

1. “BATIDA, ELETRICIDADE E CANÇÃO”

Christgau afirma no começo do ensaio: “não me basta simplesmente identificar minhas preocupações musicais através de batida, eletricidade e canção – os músicos de rock continuam a revelar novas possibilidades em formas aparentemente transparentes. Mas [esses elementos são] um bom começo”. Dessa forma, o primeiro critério seria, de certa forma, um equilíbrio destes três aspectos.

Como exemplo de batida, ele nos dá a trajetória de seu gosto nessa área para indicar as novas possibilidades trazidas através do tempo, e sua influência na avaliação através deste parâmetro: “em 1967, eu era viciado na batida do r&b [...]. Agora, eu escuto e sou atraído por ritmo (especialmente polirritmo, no *funk* e no mundo lá fora), repetição (*rock* como música eletrônica e vice-versa) e andamento (mais rápido, mais rápido). É a isso que me refiro como batida”. É entendido como batida, portanto, a qualidade, dentro do vasto vocabulário da música popular, e através do tempo, do ritmo da canção por si só ter características envolventes.

Sobre a parcela de eletricidade, Christgau diz: “abarca perfeccionismo (obsessão com estúdio à maneira de Steely Dan na sua melhor fase jovem), poder (conforme orquestrado pelas poucas bandas de heavy metal relevantes e por muitos punks) e ruído (guitarristas o investigaram mais frutiferamente, mas exploradores de outros campos, como Gram Parsons, Philip Glass e Miles Davis nos ensinaram muito)”. Eletricidade,



então, resumiria tanto o uso criativo e orgânico da instrumentação e da interpretação, quanto das ferramentas de gravação.

Sobre a canção, Christgau diz que ela, frente aos aspectos anteriores, “é o que resta”. Afirma também que, ao contrário de estudiosos da música popular como Alec Wilder – que afirmava que a música popular norte-americana morreria nos anos 1940 -, ele é atraído pelo que vem depois dessa “morte”: a música pop de depois dos anos 50 – uma música que ainda carecia desse status de tradição.

Colocar cada uma destas três definições como um critério em separado seria ignorar o fato de que trabalham em conjunto ao escutar música – não há como ouvir separadamente a batida, a interpretação e os recursos de gravação usados e a melodia que baseia a canção.

Um bom exemplo pode ser o grande apreço de Christgau pelos Ramones: dos treze álbuns da banda que avaliou, oito receberam nota A ou A-, um feito raro numa discografia tão longa. Os Ramones, nova-iorquinos, são conhecidos na história da música por serem os fundadores do *punk rock*: suas canções curtas misturam melodias reminiscentes do pop e r&b dos anos 50 e 60, letras engraçadas e inteligentes, uma batida frenética, a interpretação única da voz soluçada de Joey Ramone e o uso da guitarra distorcida como elemento de ritmo – usando progressões de acordes mínimas tocadas muito rapidamente. Ou seja, a banda apoia-se inteiramente nos preceitos do critério de “batida, eletricidade e canção”.

2. LETRAS

O segundo trecho, referente à construção das letras, diz: “Mesmo nos anos 1950, eu apreciava uma letra bem escrita, e, em retrospecto, o vernáculo de Leiber & Stoller e Chuck Berry parecem um precedente claro dos voos associativos de escritores como Randy Newman, John Prine e August Darnell. Mas eu também era um grande fã de sílabas sem sentido e gostava de coisas sinceramente burras. Nos anos 60, retive estes afetos, não sem certa condescendência – por um tempo, tornou-se difícil ouvir Smokey Robinson pelo mestre das palavras que ele era e é. Nunca fui atraído pelos versos



imagéticos que muitos jovens compositores serviram como poesia – apesar de luzes literárias como Leonard Cohen, Joni Mitchell, Van Morrison e Tom Verlaine. Sempre acreditei que a vocação da letra era enriquecer a passional, e por vezes direta, proposta vocal.”

Este primeiro trecho já deixa claro que o critério que avalia a lírica das canções é bem mais claro em comparação ao anterior: a dicotomia entre letras inteligentes e “burras”, o papel da letra de preencher e conduzir a melodia da canção e sua interpretação, a investigação possibilidade de haver aspectos literários nas letras de música pop – citando como parâmetros de qualidade Leonard Cohen e Tom Verlaine, famosos por letras evocativas e originais. Certo despreço por letras que punham forçosamente seqüências de imagens (por vezes pastorais ou campestres) pode ser percebido – críticas contundentes a álbuns como Atom Heart Mother e aos álbuns de John Denver fazem muito para confirmar a impressão.

A parte referente às letras continua: “apenas nos anos 70 que eu percebi que jamais desenvolvi o hábito de esperar alguma perspicácia política ou filosófica de uma canção. Isso não quer dizer que não a recebi – obrigado Clash, obrigado Sly. Mas era sempre lírico e não analítico – eram canções, afinal. E usualmente, a canção que me fazia dizer “a-há!” meramente me lembrava de algo que tinha me escapado. Foi a maneira que eu descobri o country como domínio dos mais verdadeiros cantores-compositores (e intérpretes) – há centenas de canções comuns [de country] com mais verdade nelas que qualquer uma que não umas cinco de Jackson Browne. Banal, talvez, mas lembre-se daquele clichê sobre clichês – eles só o são por dizerem algo real”.

Neste trecho, o autor aborda o posicionamento político ou comentário filosófico dos artistas: a seu ver, não cabe ao crítico esperar isso, mas avaliar o que recebe - a diferença na avaliação de álbuns como “*The Clash*” (The Clash, 1977), altamente positiva, em relação à de obras como “*Come From The Shadows*” (Joan Baez, 1972), duramente negativa, pode ser resumida nisto: o posicionamento político não deve chegar ao ouvinte com mais intensidade que a música em si. A estreia do Clash chamava atenção pelo ineditismo, rebeldia e coesão que a música trazia em si



(andamento acelerado, instrumentação, agressividade e interpretação crua), com o comentário político servindo como um pano de fundo coerente. Já a proposta de Baez trazia um posicionamento político datado, semelhante ainda ao de sua estreia no circuito dos músicos *folk* engajados dos anos 60, e com letras beirando o panfletário, sem demonstrar a evolução temática ou estética do colega Bob Dylan.

Christgau ainda comenta a questão de nem sempre são as letras mais inovadoras ou inteligentes que embalam a música mais sincera, usando o country como exemplo: muitas vezes, canções repletas de clichês e truísmos acabavam sendo boas por alicerçarem-se justamente no equilíbrio entre essas verdades banais e a interpretação que era emprestada a elas – a sinceridade podia estar na simplicidade, e o crítico devia estar atento a isso.

3. MÚSICA E “FÓRMULAS”

Chegamos ao terceiro e mais puramente musical critério que se pode condensar do ensaio de Christgau. Christgau afirma: “A música vem primeiro: nas canções que gosto, estão inclusas composições instrumentais de Hendrix a Eno a Hound Dog Taylor. E música é mais que batida e eletricidade (critério 1): em adição às maravilhosas melodias [...], há o detalhe de como essas músicas são cantadas. Improvisação também é um fator majoritário [...], e a integridade improvisatória do rock apoia-se mais em refrões, riffs, licks e espírito indolente do que em longos solos que poucos de seus músicos tem a habilidade ou imaginação para sustentar. Mas a letra faz algo pela música – conceder (ou esclarecer) (ou complicar) significado [...]”.

Este critério define, portanto, que antes de letras, identidade visual, proposta visual ou qualquer outro aspecto de uma obra, a música é a base do que deve ser vislumbrado numa crítica, e que deve estar em primeiro plano na apresentação estética geral. Para isso, cita exemplos do que é mais comum em música pop: refrões, riffs e licks – que funcionam usualmente como pequenas unidades melódicas que servem para envolver o ouvinte.



Christgau continua: “[...] admito que boa parte dos discos que aprecio trabalham alguma variação de boas melodias com batidas envolventes. Esta fórmula é um dos melhores substitutos para a inteligência conhecidos pela humanidade, e eu perderei muita banalidade e alguma estupidez a qualquer um que consiga trazer pelo menos um iota de espírito ou originalidade – se um disco conseguir me fazer cantarolar ou balançar a cabeça, já ganhou uma parcela da minha aprovação. Mas um dos luxos de ser um crítico [...] é que você tem que cantarolar bem alto e balançar a cabeça bem forte antes de suspender inteiramente sua descrença”.

Ao contrário do que se poderia pensar, Christgau admite que fórmulas não essencialmente ruins, sendo usadas de maneira original e criativa. A afirmação faz sentido na medida em que a música pop funciona através da combinação ilimitada do vocabulário limitado constituído principalmente através das ferramentas da música ocidental – e pode-se justificar essa afirmação através do parentesco indiscutível entre blues, jazz e rock n’roll, ou entre o jazz, o samba e a bossa nova, ou até mesmo entre o jazz e a música clássica.

4. O LP E A APRESENTAÇÃO ESTÉTICA GERAL

O quarto e último critério refere-se ao formato de organização e publicação musical que possibilitou, no final dos anos 60, um florescimento da crítica de música pop: o long-play (LP). Christgau afirma: “Julgamentos eram mais simples no começo do pop parcialmente porque o *rock n’ roll* era feito para ser consumido em três minutos. A ascensão do LP como uma forma – uma entidade artística, como costumava-se dizer – complicou como percebemos e lembramos do que um dia fora a mais efêmera das artes”.

O trecho destacado traz uma breve contextualização sobre a mudança que a noção de LP enquanto unidade artística de maior relevância trouxe, principalmente no que se diz da resistência ao tempo: a maior quantidade de músicas do LP tornou possível a composição de uma obra de maior substância, mas também tornou mais complexa a avaliação como um todo.



II Congresso de Jornalismo da Amazônia
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Manaus (AM), de 08 a 12 de abril de 2019



Ainda sobre essa concepção de LP, Christgau diz: “A apresentação estética geral também conta, afinal – há realmente algo como um álbum conceitual. O conceito intensifica o impacto (e, portanto, a nota) do “*Quadrophenia*” do The Who, do “*Way Out West*” de Mary McCaslin e do “*Caught Up*” de Millie Jackson mais ou menos à maneira que o *Sgt Pepper’s [Lonely Hearts Club Band]* (Beatles, 1967, tido como um dos primeiros álbuns a trabalhar a ideia de conceito) pretendia. Mas a audácia histórica de discos como o “*For The Roses*”, de Joni Mitchell e de “*Never Mind The Bollocks, Here’s The Sex Pistols*”, dos Sex Pistols tem um efeito comparável”.

Christgau agora aborda uma característica mais sutil da ideia de álbum – a de uma apresentação estética. Esta ideia abarca capa, trabalho de arte, conceito, a identidade estética que está presente através da totalidade do álbum, os temas das canções, entre outros.

A ideia é sutil porque existem álbuns que trabalham a ideia de conceito de forma explícita – caso de “*Quadrophenia*”, “*The Wall*”, “*Tommy*”-, outros que deixam a ideia mais subentendida (geralmente através de entrevistas ou de sugestões líricas e visuais) – como “*The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars*”, “*Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*”, The Who Sell Out – e, ainda, os álbuns que não apresentam conceito específico algum, mas cujo conjunto de canções possui uma assinatura tão única que acaba formando um organicamente – aqui cabem álbuns como *Raw Power*, *Low* e *New York Dolls*.

Este último critério é importante na medida em que compreende e avalia o LP como um todo, já que os anteriores são direcionados a canções separadas. Conforme Christgau aponta, esta apresentação “intensifica” o impacto, mas não o causa. Sendo a forma base da música pop a canção (que, nos anos 50, raramente passava de três minutos), o crítico deve debruçar-se sobre cada uma separadamente antes de focar no todo, que pode ou não intensificar a experiência. A julgar pelo despreço de Christgau por artistas que buscam tornar a música pop algo “superior”, a ideia de um conceito exterior unindo todas as canções pode também agir contra um disco – caso das críticas de “*The Wall*”, “*Tales From Topographic Oceans*” e “*Diamond Dogs*”.



ANÁLISE DOS CRITÉRIOS EMPREGADOS NUM TEXTO

Agora que os critérios estão expostos, o próximo passo lógico é analisar como eles atuam numa crítica de Robert Christgau. A análise crítica escolhida foi a do álbum “*Marquee Moon*”, do grupo de punk rock Television, de 1977: sendo uma das mais longas e entusiásticas do volume, com a perfeita nota A+, permite que os critérios venham à superfície do estilo literário do autor.

A crítica diz:

“Não sei porque se queixam sobre a voz angustiada de Tom Verlaine's, mas dane-se isso, eu não tive um prazer tão intenso de um novo lançamento desde que ouvi Layla três meses após sair, e isso levou quinze segundos. As letras, [escritas] de uma maneira demótico-filosófica (“I was listening/listening to the rain/I was hearing/hearing something else”), carregariam este disco sozinhas; o mesmo faria a técnica de guitarra, lírica e penetrante como Clapton e Garcia, mas totalmente diferente dos dois. Sim, você pode apostar que é demais. E não, eu não acreditava que esta banda poderia fazer isso em estúdio, porque pensei que a excitação desta banda estava toda no ao vivo. Parece que isso é apenas um terço disso. A+

Nesta crítica, Christgau utiliza-se primeiramente do quarto, ainda que de forma muito sutil – validando o LP enquanto unidade complexa de arte ao compará-lo com outro disco que mereceu a mesma nota – “*Layla and Other Assorted Love Songs*”, de Derek and The Dominos. Posteriormente, e de maneira mais clara, é utilizado o segundo critério (letra), ao comentar as qualidades e particularidades das letras de Tom Verlaine (“As letras, [escritas] de uma maneira demótico-filosófica...”). Em seguida, é o terceiro critério (música em primeiro plano) a ser levado em consideração, quando a assinatura instrumental de Lloyd e Verlaine é trazida à tona (“o mesmo faria a técnica de guitarra, lírica e penetrante). O primeiro critério (batida, eletricidade e canção) pode ser identificado no comentário final, sobre a característica do grande poder de performance ao vivo do Television, e sobre como isto afinal passava para o disco.



CONSIDERAÇÕES FINAIS: A VALIDADE DOS CRITÉRIOS HOJE

Considerando que Christgau concebeu sua Consumer Guide no final dos anos 1960, quando a música pop das rádios era basicamente sinônimo de variações/evoluções de *rock n' roll* ou *rhythm & blues*, em que a indústria musical ainda se sustentava sobre a venda de discos e em que o álbum se solidificava como forma dominante de música gravada, a validade dos seus critérios deve estar sob escrutínio quando colocada frente ao tempo presente.

A diferença entre os gêneros que personificam o *pop* hoje também conta para escrutinar os critérios de Christgau: segundo relatório de 2017 da empresa de pesquisa Nielsen, o hip-hop representa 25,1% de toda a música consumida nos EUA, enquanto o *rock n' roll* abocanha 23% do mercado.

Na verdade, o surgimento de artistas como Madonna e Cyndi Lauper nos anos 1980, e a continuidade representada no século XXI por artistas como Britney Spears, Lady Gaga, Beyoncé, Rihanna, e mais recentemente, Ariana Grande e Demi Lovato, o *pop* caminhou para tornar-se um gênero completamente dissociado do *rock n' roll* no imaginário popular, sendo relacionado a instrumentação diversa (por vezes eletrônica), muito mais do que ao restrito conjunto guitarra, voz, baixo e bateria que o rock herdou do blues e do jazz.

No entanto, os critérios de Robert Christgau foram desenvolvidos num período de constante transformação da música popular: nos anos 1970, a música viu o auge e a queda do rock progressivo e do punk, a entrada do reggae no *mainstream*, o nascimento da música eletrônica, o surgimento do *heartland rock*, os primeiros passos da *new wave*, o movimento vanguardista nova-iorquino da *no wave*, a solidificação da ideia de *world music*, o avanço na tecnologia possibilitando shows cada vez mais complexos, dando origem ao chamado *rock de arena*, entre inúmeros outros fenômenos. E avaliaram a todos – e seguiram avaliando, já que Christgau publicou *Record Guides* usando os mesmos critérios para as décadas de 80 e 90, e segue na ativa até hoje, aos 77 anos.

A universalidade das medidas avaliativas desenvolvidas por Christgau trabalha bem com o vocabulário da música popular, na medida em que, ainda que gêneros novos



surjam, eles possuem conexões com ideias musicais pertencentes a um vernáculo já estabelecido.

Conclui-se então que os critérios de Christgau constituem uma base sólida para um resgate da relevância da crítica musical no jornalismo atual, funcionando como alicerces para uma crítica exigente, compromissada com o leitor e que busque trazer ao público um guia que revele possibilidades enriquecedoras dentro dos imensos acervos de *streaming* de música, ao invés de deixá-lo à mercê da desorientação pela quantidade massiva de informação disponível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHRISTGAU, Robert. Christgau's Record Guide: Rock Albums of the Seventies, 1981, Ticknor & Fields, 1ª edição.

CHRISTGAU, Robert. A History of Rock Criticism. 2004, National Arts Journalism Program, edição online. Acesso em: 01/04/2019. Disponível em: <http://najp.org/publications/conferencereports/140-167criticalpers.pdf>

CHRISTGAU, Robert. Going into the City: portrait of the critic as a young man. 2016. Dey Street Books. 1ª edição.

HOROWITZ, Joseph. Classical Music Criticism At The Crossroads. 2004, National Arts Journalism Program, edição online. Acesso em: 02/03/2019. Disponível em: <http://najp.org/publications/conferencereports/140-167criticalpers.pdf>

POPOFF, Martin. Ramones at 40. 2016, Sterling Publishing. 1ª edição.

MCNEIL, Legs; ANDERSON, Gillian. Mate-me por favor: A história sem censura do punk. 2017. Coleção L&PM Pocket, v. 1154, L&PM Editora.

KAEL, Pauline. 5001 nights at the movies. 1991, edição revisada.

Revista Choice: Current Reviews for Academic Libraries, 1982. When Only a Balanced Selection of Reviews Will Do.