

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Laís Barros Falcão de Almeida

**A MPB EM MUDANÇA:** cartografando a controvérsia da nova MPB

Recife  
2016

LAÍS BARROS FALCÃO DE ALMEIDA

**A MPB EM MUDANÇA:** cartografando a controvérsia da nova MPB

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Jelder Silveira Janotti Junior.

Recife  
2016

Catálogo na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

A447m Almeida, Laís Barros Falcão de  
A MPB em mudança: cartografando a controvérsia da nova MPB / Laís  
Barros Falcão de Almeida. – 2016.  
143 f.: il., fig.

Orientador: Jeder Silveira Janotti Júnior.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,  
Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2016.

Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Música popular – Brasil. 3. Discussões e debates.  
4. Crítica. I. Janotti Júnior, Jeder Silveira (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2016-100)

## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Laís Barros Falcão de Almeida**

TÍTULO DO TRABALHO: A MPB em mudança: cartografando a controvérsia da nova MPB

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 25/02/2016

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Junior  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Thiago Soares  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Gustavo Alonso Ferreira  
Universidade Federal de Pernambuco  
Campus Agreste

Aos meus pais, aos meus irmãos e à Carolina.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho é o resultado de dois anos de pesquisa de Mestrado na linha Estética e Culturas da Imagem e do Som do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) financiada com bolsa de estudos concedida pela Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (Facepe), que também forneceu auxílio à mobilidade discente para o desenvolvimento de parte da pesquisa desta dissertação durante três meses na Universidade Federal Fluminense (UFF), no Rio de Janeiro. Em primeiro lugar, um agradecimento a Facepe por tornar esta pesquisa possível. Gostaria também de expressar minha gratidão ao meu orientador Jeder Janotti Junior, um professor incrível que tive o prazer de encontrar na graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), sendo ele o responsável pela minha inserção nos desafios do mundo acadêmico quando fui bolsista de Iniciação Científica em suas pesquisas pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e com quem partilho o amor pelo conhecimento e pela música. Obrigada por aceitar a orientação de um tema tão complicado como a MPB, e pelos conselhos, sugestões e ideias nos desdobramentos da pesquisa. Agradeço a todos os funcionários e professores do PPGCOM/UFPE, especialmente aos colegas do grupo de pesquisa Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA) pelos debates teóricos estimulantes. Às amigas de Leonardo Trindade, Cristiano Nascimento, Emanuelle Rodrigues, Antonio Pinheiro, André Alcantara, Carlos Gomes, Tobias Queiroz, Willian Melo, Ricardo Lessa, Bruno Cavalcante e Victor de Almeida pelas conversas agradáveis e troca de ideias com generosidade. Aos amigos que sempre levo no coração: Carlos Alberto, Erise Veloso, Ana Ricart, Anderson Oliveira, Rita Marcelino, Kathlen Nóbrega, Laísa Calheiros, Sara Rosso, Rosy Cabral, Deriky Pereira, Emanuele Divino, Lucas Emery e Otávio Monteiro. Aos professores do curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), especialmente o professor Ronaldo Bispo que me orientou no trabalho de conclusão de curso em jornalismo. Aos colegas do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal Fluminense (UFF), membros do Laboratório de Pesquisa em Cultura e Tecnologias da Comunicação (LabCULT), e a professora Simone Pereira de Sá, que me acolheram com carinho e entusiasmo durante os três meses de mobilidade discente. Aos professores Gustavo Alonso Ferreira e Thiago Soares pelas importantes sugestões ainda no exame de qualificação do mestrado, contribuindo para o resultado desta dissertação. Pelo amor, carinho e suporte, agradeço aos meus pais, Antônio e

Eliane, aos meus irmãos, Aline e Rodrigo, e os demais integrantes da família que torcem pelas minhas conquistas. Por último, e mais importante, gostaria de agradecer a Carolina Lins por seu amor e companhia nas extraordinárias descobertas cotidianas.

“Estudar é sempre fazer política no sentido de reunir ou compor aquilo de que é feito o mundo comum. A questão delicada é decidir que tipo de reunião e que tipo de composição é necessário.”

Bruno Latour

## RESUMO

A Nova MPB surgiu como termo controverso na crítica musical brasileira no início do século XXI para se referir a atores que se apresentaram no contexto de reconfiguração da indústria da música, desencadeado pelas plataformas digitais e o download de músicas pela internet, levantando questionamentos sobre a Música Popular Brasileira (MPB). O objetivo deste estudo foi cartografar a controvérsia da Nova MPB descrevendo e analisando sua rede sociotécnica para indicar as rearticulações que a controvérsia da Nova MPB negocia com a MPB. Trata-se de um estudo teórico e metodológico sobre a MPB, segundo os pressupostos teóricos e os conceitos da Teoria do Ator Rede (TAR), suas articulações possíveis com os estudos de comunicação e música, especificamente com os gêneros musicais, pensados a partir da TAR como constituídos de controvérsias, sendo a Nova MPB uma controvérsia contemporânea da MPB. Seguindo essa perspectiva, foi aplicada a Cartografia das Controvérsias (CC) como metodologia para rastrear e mapear a Nova MPB, identificando os seus atores e analisando suas ações, declarações e opiniões disponibilizadas nas redes digitais online, descrevendo seu surgimento e a abertura de caixas pretas sobre a MPB no que diz respeito ao critério de rotulação de artistas, busca por aprovação de nomes consagrados, o popular, autonomia comercial e artística, a qualidade musical, a aceitação e negação de rótulos e a questão do novo na MPB. A partir da descrição da controvérsia, foi elaborado um relato crítico sobre a Nova MPB, descrevendo e analisando suas possíveis estabilizações enquanto rede sociotécnica, dando o destaque necessário aos principais atores não-humanos da Nova MPB e as mudanças na MPB com a incorporação da mediação técnica da internet no modo de operação independente na Nova MPB e de produções artísticas que trazem entre suas possibilidades estéticas atravessamentos do *indie rock* e da música pop, além da noção de canção expandida. Por fim, a TAR indicou os rumos possíveis de pesquisa para os estudos da MPB na contemporaneidade e como as controvérsias são as principais mobilizadoras nos processos de renovação e transformação de gêneros musicais.

**Palavras-chaves:** Teoria do Ator-Rede. Gêneros Musicais. MPB. Controvérsias. Nova MPB.

## ABSTRACT

The New MPB emerged as a controversial term in Brazilian music critic in the early twenty-first century to refer to actors who performed in the context of the music industry reconfiguration, triggered by digital platforms and downloading music on the internet, raising questions about the Brazilian Popular Music (MPB). The objective of this study was to map the controversy of New MPB describing and analyzing its socio-technical network to indicate the rearticulations that New MPB controversy negotiates with the MPB. This is a theoretical and methodological study of the MPB, according to the theoretical assumptions and concepts of Actor-Network Theory (ANT), their possible links with the communication and music studies, specifically with musical genres, thought from the ANT as consisting of disputes, the New MPB is a contemporary controversy of MPB. Following this perspective, it was applied the Cartography of Controversies (CC) as a methodology to track and map the New MPB, identifying their actors and analyzing their actions, statements and opinions provided in the online digital networks, describing their appearance and the opening of black boxes on MPB about the labeling criteria for artists, search for approval in established names, the popular, commercial and artistic autonomy, the musical quality, acceptance and denial of labels and the issue of new in the MPB. From the description of the controversy, a critical account of the New MPB was prepared, describing and analyzing its possible stabilization as socio-technical network, giving the necessary prominence to the main non-human actors of the New MPB and the changes in MPB with the incorporation of internet technical mediation in the independent mode of operation in the New MPB and artistic productions that bring between their aesthetic possibilities the penetrations of indie rock and pop music, beyond the notion of expanded song. Finally, the ANT indicated the possible direction for researches in the MPB studies nowadays and how controversies are the main mobilizing the processes of renewal and transformation of musical genres.

**Key-words:** Actor-Network Theory; Musical Genres; MPB; Controversies; New MPB.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** - Curumin, Romulo Fróes, Nina Becker, Catatau e Jonas Sá fotografados por Nino Andrés. 56
- Figura 2** - Rubinho Barsotti (Zimbo Trio), Jair Rodrigues, Nara Leão, Paulinho da Viola, Toquinho, Magro (MPB-4), Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil na capa da revista Realidade de 1966. E Junio Barreto, Hélio Flanders, Thalma de Freitas, Rômulo Fróes, Ganjaman, Tatá Aeroplano, Catatau, Kassin e Céu fotografados por Rui Mendes. 65
- Figura 3** - Mallu Magalhães, Criolo, Andreia Dias, Anelis Assumpção, Luisa Maita, Mariana Aydar, Duani, Gustavo Galo (Trupe Chá de Boldo), Romulo Fróes, Naná Rizinni, Felipe Cordeiro, Rodrigo Campos, Hélio Flanders, Nina Becker, Márcia Castro, Marcelo Jeneci, Emicida e Guilherme Held fotografados por Felipe Hollmeister. 72
- Figura 4** - Publicação retirada do Facebook em maio de 2015. 87
- Tabela 1** - Continuidades e Rupturas na Indústria Fonográfica (HERSCHMANN, 2007, p. 88). 93
- Figura 5** - Tejo Damasceno e Rica Amabis do grupo Instituto fotografados por Alexandre Onion. 95
- Figura 6** - Orquestra Imperial fotografada por Marcos Hermes. 98
- Figura 7** - Dudu Tsuda, Thiago Pethit, Tulipa Ruiz, Tiê e Tatá Aeroplano fotografados por Ariel Martini. 100

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b>	13
2	<b>EXPLORANDO A MPB A PARTIR DA TEORIA DO ATOR-REDE</b>	18
2.1	<b>Os Pressupostos Teóricos e Conceitos da Teoria Ator-Rede e Seus Desdobramentos nos Estudos Sobre a MPB</b>	18
2.2	<b>Articulações Possíveis com os Gêneros Musicais</b>	27
2.3	<b>Como Desdobrar as Controvérsias Presentes nos Gêneros Musicais</b>	34
2.4	<b>Redescobrimo as Principais Controvérsias e Atores da MPB</b>	37
3	<b>CARTOGRAFANDO A CONTROVÉRSIA DA NOVA MPB</b>	54
3.1	<b>O Surgimento da Nova MPB</b>	54
3.1.1	Revista Bravo! Anuncia o Fim da Nostalgia	55
3.1.2	Romulo Fróes: o Porta-voz da Nova MPB	60
3.1.3	A Rede de Artistas da Nova MPB na Revista Trip	63
3.1.4	Os Sites “Culture-se” e “Scream & Yell”	67
3.1.5	Folha de São Paulo Recomenda a Neo MPB	70
3.2	<b>A Nova MPB em Debate</b>	76
3.2.1	Os Critérios de Seleção dos Artistas da Nova MPB	76
3.2.2	A Busca por Aprovação	78
3.2.3	Mais Repercussão que Penetrabilidade	80
3.2.4	Música Pop Irrelevante?	81
3.2.5	Independência Contraditória	83
3.2.6	Aceitação e Negação da Nova MPB	85
3.3	<b>A MPB Como Actante</b>	88
4	<b>REARTICULAÇÕES NA MPB A PARTIR DA NOVA MPB</b>	90
4.1	<b>A Controvérsia da Nova MPB Assume sua Forma e Seus Padrões</b>	90
4.2	<b>A Rede Sociotécnica da Nova MPB</b>	92
4.2.1	Modo de Operação Independente	93
4.2.1.1	<i>Coletivos, selos, produtoras e distribuidoras</i>	93
4.2.1.2	<i>Modelos alternativos de financiamento</i>	101
4.2.1.3	<i>Formatos e suportes</i>	105
4.2.1.4	<i>Música ao vivo</i>	109
4.2.2	Divulgação e Circulação da Nova MPB na Internet	111

4.2.2.1	<i>Plataformas de música Online</i>	111
4.2.2.2	<i>Redes Sociais</i>	114
4.2.2.3	<i>Serviços de streaming</i>	117
4.2.3	A Música da Nova MPB	120
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	129
	<b>REFERÊNCIAS</b>	135

## 1 INTRODUÇÃO

Em julho de 2008, eu li no site da revista Bravo! a matéria “Chega de saudade. Você acha que desde os anos 60 e 70 não se faz mais MPB de qualidade?”, dos jornalistas Flávio Junior e Marcio Orsoli, onde encontrei pela primeira vez o termo “Nova MPB” para apresentar os músicos Curumin, Romulo Fróes, Nina Becker, Fernando Catatau e o letrista Jonas Sá como representantes de uma nova geração da MPB. E como entusiasta e fã de Música Popular Brasileira (MPB), a Nova MPB me chamou atenção por ser um fenômeno contemporâneo de renovação da MPB e por isso poderia mostrar como a MPB ganha forma e transforma-se ao longo dos anos. Mas o que mais me impressionou foi a capacidade da Nova MPB em abrir um debate em torno do tema, mobilizando jornalistas, críticos musicais, músicos, profissionais da indústria da música e público em um exercício reflexivo constante onde cada um, de certa forma, tentava defini-la ao seu modo, recrutava e fazia menção sobre quais artistas poderiam ser considerados Nova MPB, quais suas características e especificidades, levantando questões relativas ao valor e ao consumo de música através dos rótulos e gêneros musicais, acionando lugares, preferências e diferenciações. Em outras palavras, uma multiplicidade de pontos de vistas, que se configurou no problema central para se pensar a Nova MPB como objeto de pesquisa e que funciona como questão fundamental para sua investigação: como descrever e analisar a Nova MPB?

O projeto inicial de mestrado pretendia analisar a obra fonográfica da cantora e compositora paulista Céu a partir dos estudos sobre MPB e a abordagem midiática dos gêneros musicais (FRITH, 1996; JANOTTI, 2006; ULHÕA, 2002) pautados pela noção de mediação de Jesus Martín-Barbero (2009), aplicando a Metodologia de Análise da Música Popular Massiva, investigando as estratégias produtivas e de recepção da Nova MPB e as regras da MPB como um gênero musical. Contudo, ao ingressar no mestrado e iniciar a pesquisa sobre Nova MPB, frequentar as disciplinas na linha de estética, reuniões do grupo de pesquisa Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA) e de orientação, os caminhos possíveis para a pesquisa ser desenvolvida ficaram mais claros. Neste processo, o período de três meses de mobilidade discente que passei na Universidade Federal Fluminense (UFF), participando das reuniões do grupo de pesquisa Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação (LabCult), frequentando disciplina ministrada pela Profa. Dra. Simone Pereira de Sá, e desenvolvendo parte da pesquisa: o rastreamento da presença da Nova MPB nas mídias digitais. Tudo isso foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho, por facilitar o encontro com outras pesquisas sobre comunicação e música.

Nos encontros com outras perspectivas teóricas e metodológicas, a Teoria do Ator Rede (TAR) despertou meu interesse principalmente por trazer a noção de controvérsia, isto é, de debate sobre um assunto como proposta de metodologia chamada de Cartografia das Controvérsias (CC) (VENTURINI, 2010) para rastrear, coletar e analisar discussões e, portanto, poderia auxiliar a desenvolver a pesquisa de acordo como o próprio objeto de estudo se manifestava, além de trazer pressupostos teóricos e conceitos para repensar os estudos sobre MPB e gêneros musicais. Também me impressionou por apresentar uma visão particular para tratar da Nova MPB na área de Comunicação, diferente de outros trabalhos com a mesma temática, pois a CC da Nova MPB diz respeito a como eu enquanto fã e pesquisadora observo de forma singular, e o modo como reúno e componho seus fenômenos, isto é, meu posicionamento sobre a própria MPB. Com isso, o objetivo da pesquisa passou então a ser a elaboração da cartografia da controvérsia Nova MPB e compreender como a controvérsia Nova MPB rearticula a MPB.

Levando em consideração os novos rumos tomados durante a pesquisa da Nova MPB, fez-se necessário a investigação da MPB a partir da Teoria do Ator Rede (TAR), questionando o social e o construtivismo nos estudos com abordagem sociológica da MPB, definindo a MPB por sua capacidade infinita de se reinventar (STROUD, 2008), reagregando o social da MPB como associações e vínculos no primeiro capítulo. Também foram apresentados os conceitos de actante, intermediário, rede, rastro e caixa preta; explicadas as contribuições da TAR para os estudos de comunicação com base nos estudos de André Lemos (2013) e para os estudos de comunicação e música com o trabalho de Simone Pereira de Sá (2014). E com base nas articulações possíveis entre a TAR e gêneros musicais (SÁ, 2014; REVEG, 2013), propus que os gêneros musicais se constituem e provocam mudanças culturais em meio às controvérsias e que essa perspectiva torna possível pensar a MPB como gênero musical. Em seguida, expliquei como desdobrar as controvérsias presentes nos gêneros musicais com a CC e como foi aplicada na pesquisa. E por fim, descrevi de forma resumida os principais atores e controvérsias da MPB, apresentando a Nova MPB como uma das controvérsias da MPB.

No segundo capítulo, na primeira parte que chamei de “o surgimento da nova MPB”, descrevi a composição do rótulo “nova MPB” e analisei as ações de jornalistas e críticos musicais para criar uma tradição inventada para a nova MPB a partir de reportagens e ensaios fotográficos com novos artistas nacionais, identificando os actantes humanos e não-humanos envolvidos e como os pontos de vistas dos atores humanos entram em consenso definindo para a nova MPB as características: lógica cooperativa entre artistas, pluralidade de estilos

musicais, usos de novas tecnologias na gravação e o uso de mídias digitais e redes sociais na sua circulação e divulgação. E na segunda parte, “a nova MPB em Debate”, foram descritas e analisadas as principais críticas feitas à nova MPB, como os critérios de seleção dos jornalistas, a busca por aprovação de nomes da MPB, mais repercussão na crítica musical do que pessoas ouvindo suas músicas, independência comercial contraditória, a música pop da nova MPB como irrelevante, e da aceitação e negação do rótulo pelos artistas, abrindo caixas pretas sobre “qualidade musical” e “popular” na MPB, sobre a associação entre jornalistas e artistas, sobre o vínculo entre artistas de gerações diferentes, as formas e estratégias de produção e circulação e sobre o processo de rotulação na MPB.

O que demonstrou a MPB como gênero musical actante na nova MPB por ser lançada para o debate no século XXI, sendo acionada nas discussões públicas da Nova MPB nas redes digitais online como um repertório de atores, códigos, técnicas, estratégias comerciais incorporadas pelos jornalistas e críticos musicais, e utilizada para legitimação de novos artistas e modificação cultural de parte da produção musical contemporânea, e que antes de ser determinado apenas por questões musicais, acaba por ser articulado como rede sociotécnica e rótulos. E neste sentido, tornou visível como o desentendimento, noção fundamental das controvérsias para os gêneros musicais, proporciona uma compreensão dos fenômenos comunicacionais para além da noção de consenso, partilha e ajuntamento, mas também como dissenso, deslocamentos, diferenciações e distinções relativas às valorações no consumo de música através de gêneros musicais.

Para o terceiro capítulo foi reservado primeiramente a definição do novo na Nova MPB a partir da TAR como da ordem de conjunção entre aparatos tecnológicos e programas artísticos no modo de se fazer a Nova MPB. Em seguida, foi feita uma rápida contextualização das mudanças na indústria da música durante o surgimento da Nova MPB nos anos 2000, e foi utilizada a tabela das continuidades e rupturas da indústria fonográfica elaborada por Micael Herschmann (2007) como guia sobre novas formas e modelos de organização comercial, na qual a Nova MPB encontra-se inserida, marcada pela diminuição de uma relação complementar entre grandes gravadoras e gravadoras independentes. Depois foi elaborado um relato crítico da rede sociotécnica da Nova MPB, revelando atores que não apareceram no debate descrito no segundo capítulo e que podem ser colocados resumidamente da seguinte forma: a) os selos/gravadoras independentes YB Music, Urban Jungle Records, Laboratório Fantasma e suas associações com selos internacionais para lançar artistas da Nova MPB em outros países; b) as distribuidoras independentes Tratore e Pommelo Distribuições; c) as produtoras musicais Pommelo Produções e Urban Jungle; d)

modelos de financiamento próprio do artista, por patrocinadores como Natura Musical, editais de incentivo à cultura e *crowdfunding* (Embolacha e Kickante); e) múltiplos formatos e suportes, como mp3, mixtapes, EPs, LPs, CDs, DVDs, formato álbum; embalagens *Digipacks*; f) música ao vivo em teatros das unidades do Serviço Social do Comércio (Sesc) e do Serviço Social da Indústria (Sesi), Virada Cultural de São Paulo, Rec Beat de Recife, Showlivre.com e festivais independentes pelo país; g) divulgação e circulação na internet por mídias digitais, redes sociais e serviços de *streaming*, como MySpace, Twitter, Facebook, You Tube e Spotify; h) os produtores musicais Alexandre Kassin e Daniel Ganjaman; i) o formato canção e canção expandida.

O relato crítico da rede sociotécnica da Nova MPB possibilitou apresentar a mediação técnica da internet inserida em todos os seus processos de produção, distribuição, circulação, divulgação e consumo marcando um movimento geracional dos atores humanos da Nova MPB e suas formas de se relacionar com a música a partir das tecnologias contemporâneas e das dinâmicas das redes digitais online, constatando como o modo de operação independente da Nova MPB funciona como mecanismo de inovação comercial para a MPB, desenvolvendo o modelo da MPB independente da Vanguarda Paulista a partir de atravessamentos do *indie rock* e rearticulando o “modelo padrão comercial da MPB” das grandes gravadoras, do *star system* como gerenciamento de carreira artística para a formação da imagem de artistas nas mídias digitais, da produção em larga escala e centralizada na venda de LPs, CDs, e DVDs para a produção em nicho e descentralizada em múltiplos formatos, e da circulação apenas nas grandes mídias como rádio e televisão para uma circulação pulverizada em várias mídias.

Na parte final do último capítulo, foi descrita e analisada a criação de música como objeto inumano na rede sociotécnica da Nova MPB, criada com o objetivo de realizar alguma inovação estética através dos mecanismos de inovação da vanguarda, que se manifesta no experimentalismo na Nova MPB das seguintes formas: a busca de equipamentos antigos e analógicos para garantir uma atmosfera *vintage* ao som, o uso de instrumentos e da voz, particularmente de *samples*, sintetizadores e pedais analógicos para criar timbres e texturas eletrônicas. A vanguarda na Nova MPB também se expressa como ecletismo e fusão apropriando-se de elementos de gêneros e estilos musicais variados assim como a própria MPB, sendo possível identificar trabalhos mais vinculados com o Mangubeat e o *indie rock*. E se manifesta ainda em formato canção (melodia e letra) e canção expandida, isto é, difusa e sem repetições, com letras que não são necessariamente divididas em introdução, verso e refrão. A análise das músicas da Nova MPB mostrou como rearticulações estéticas possíveis para a MPB estão na valorização da voz, do violão, da guitarra, do baixo e da bateria, em uma

sonoridade *vintage*, de colagem (*samples*), eclética, experimental, mais híbrida, com muitas texturas e timbres (especialmente *fuzz* e *wah-wah*), com melodias e letras difusas.

Finalmente, cabe ressaltar que o trabalho não tem como finalidade compor a Nova MPB como prática musical única, mas sim uma das formas de produção musical brasileira, ademais não tem o objetivo de definir suas especificidades como sinais de “qualidade” ou bom gosto musical, mas sim tornar visível suas articulações como controvérsia e rede sociotécnica, compreendendo como as dimensões sociais, tecnológicas e estéticas da MPB marcam transformam a cultura e comunicação contemporâneas, fazendo atores se constituírem e circularem pelas redes digitais online.

## 2 EXPLORANDO A MPB A PARTIR DA TEORIA DO ATOR-REDE

“Se a cartografia da controvérsia é complexa, é porque a própria vida coletiva é complexa.”

Tommaso Venturini

### 2.1 Os Pressupostos Teóricos e Conceitos da Teoria Ator-Rede e Seus Desdobramentos nos Estudos Sobre a MPB

A Teoria do Ator-Rede (TAR), também conhecida como “sociologia da tradução”, “sociologia da inscrição”, ou “sociologia das associações” se desenvolveu nos Estudos de Ciência e Tecnologia (Science and Technology Studies, STS), na busca por uma nova teoria do social, com Bruno Latour como um dos seus proponentes mais influentes. E são em suas ideias, especificamente em seu livro “Reagregando o social: uma introdução a Teoria Ator-Rede”, que buscamos inspiração para repensar os estudos feitos sobre MPB como um fenômeno social, junto a reflexão crítica dos estudiosos da TAR acerca do modo como compreendemos esse “social” como um domínio especial da realidade superior aos indivíduos e que são acionados para explicar outros fenômenos, quando na verdade o social aparece como associações que se constroem a partir de vínculos que se estabelecem entre atores humanos, não-humanos e coletivos. Nas palavras do próprio autor, o argumento central de seu estudo é simples:

(...) quando os cientistas sociais acrescentam o adjetivo “social” a um fenômeno qualquer, aludem a um estado de coisas estável, a um conjunto de associações que, mais tarde, podem ser mobilizadas para explicar outro fenômeno. Não há nada de errado com esse emprego da palavra se ela designa aquilo que já está agregado, sem acarretar nenhuma declaração supérflua sobre a natureza do que se agregou. Surgem problemas, no entanto, caso “social” passe a significar um tipo de material, como se o adjetivo fosse comparável, grosso modo, a outros termos como “de madeira”, “de aço”, “biológico”, “econômico”, “mental”, “organizacional” ou “linguístico”. Então, o significado da palavra se perde, pois ela agora designa duas coisas inteiramente diversas: primeira, um movimento durante um processo de agregação; segunda, um tipo específico de ingrediente que se supõe diferir de outros materiais. O que tenciono fazer no presente livro é mostrar por que o social não pode mais ser construído como uma espécie de material ou domínio e assumir a tarefa de fornecer uma “explicação social” de algum outro estado de coisas. Embora semelhante projeto tenha sido produtivo e talvez necessário no passado, deixou inteiramente de sê-lo graças, em parte, ao êxito das ciências sociais. Na fase atual de seu desenvolvimento, já não é possível precisar de ingredientes que entram na composição do domínio social. (LATOUR, 2004, p.18).

Resumidamente, a TAR retoma o nascimento da disciplina sociologia, quando existia uma disputa entre Émile Durkheim e Gabriel Tarde a respeito dos deveres da ciência social, na qual o primeiro saiu vencedor e contribuiu para a construção de uma “sociologia do social” que funciona como posição padrão e senso comum não apenas para cientistas, mas também para jornalistas, professores, políticos, escritores, etc. Durkheim, segundo Latour, coloca o social como um organismo, um domínio especial da realidade, definição de sociedade essa, amplamente disseminada pelas ciências sociais. Enquanto Gabriel Tarde sustentou que o social é um princípio de conexões, um fluxo circulante e que não havia motivos para separar o social de outras associações tais quais os organismos biológicos e as novas tecnologias. Em outras palavras:

Mais especificamente, cabe destacar primeiramente a crítica dos autores da TAR à “sociologia do social” – a sociologia clássica, que tem Durkheim como pai fundador, e que lança mão dos grandes enunciados tais como Economia, Política, Mercado, Cultura e sobretudo Sociedade como instâncias superiores aos indivíduos e explicativas dos fenômenos. Assim, o social torna-se o ponto de chegada de qualquer argumento e a sua coerção – cuja força deveria, primeiramente, ser o fato a ser explicado pelos sociólogos – obscurece a apreensão das maneiras como as configurações sociais são concretizadas nas práticas cotidianas dos agentes, múltiplos e heterogêneos, em diferentes contextos ou condições (CALLON & LAW, 1997; LATOUR, 1991a, 1991b, 2012). Em oposição, a proposta da TAR é a de retomar as premissas de uma outra vertente da sociologia, representada por autores como Gabriel Tarde, por exemplo, que busca entender como a sociedade *se torna* sociedade – ou seja, como as associações se constroem e quais os vínculos que se estabelecem entre os atores, enfatizando, assim, o caráter *processual e performático* dos coletivos tanto quanto a agência dos atores que atuam e alteram uma rede associativa a cada momento. (SÁ, 2014, p.539).

Os estudos sobre Música Popular Brasileira (MPB), sem dúvida, foram influenciados fortemente pelo posicionamento padrão difundido pela “sociologia do social”, que muitas vezes tem seus aspectos estéticos e midiáticos obscurecidos em favorecimento de abordagens que levam em conta “circunstâncias sociais, culturais e políticas”, isto é, Economia, Política, Mercado, Cultura e sobretudo Sociedade explicam a MPB enquanto fenômeno social, e como a própria MPB explica outros fenômenos sociais. Por exemplo, na categoria bibliográfica crítica que segue uma linha mais radical, está o trabalho de José Ramos Tinhorão, que escreveu sobre música popular no período de 1940 e 1960, onde a Bossa Nova e o Tropicalismo – pensados como movimentos da própria MPB como um conceito amplo – são colocados como alienação das elites brasileiras, fruto dos processos de expansão do capitalismo e da cultura de massas ameaçando as raízes da cultura popular brasileira.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Para uma visão crítica sobre a bibliografia de música popular no Brasil e sua visão romântica nos estudos de José Ramos Tinhorão, ler texto de Simone Pereira de Sá (1998).

A cultura popular como material “puro” e “autêntico” foi bastante criticada por Hermano Vianna (2012) e Marcos Napolitano (2002), para quem a cultura popular sempre se deu em movimentos de apropriação, encontro e desencontro de classes e grupos sociais heterogêneos. Na vertente marxista da história, a força que move a MPB é o capitalismo e a cultura de classes, isto é, a Economia, a Política e o Mercado, categorias importantes para entender o projeto inicial de pesquisadores engajados na esquerda brasileira, que tem como ponto positivo acirrar o debate crítico e destoante da época por não receber positivamente esses movimentos musicais brasileiros, visto que o historiador se posiciona contra integrantes da MPB até hoje.<sup>2</sup>

Os estudiosos da TAR distinguem ainda a “sociologia do social” de uma subfamília mais radical ainda que chamam de “sociologia crítica”, que tem como representante o sociólogo francês Pierre Bourdieu, cujas concepções e análises críticas se tornaram de certa forma hegemônicas, ultrapassando a perspectiva sociológica e se estendendo a análises de fatores ocultos, por trás ou negados das práticas culturais em todas as disciplinas de Ciências Sociais e assim determinou o modo de pensar nas principais pesquisas sobre música, incluindo os estudos sobre MPB. Sobre suas contribuições:

Os resultados dessa abordagem são valiosos. Ela reintroduziu, de maneira irreversível, as práticas culturais e os gostos num mundo real feito tanto de possibilidades quanto de restrições, relacionando-os simultaneamente às circunstâncias e às condições (materiais, técnicas, econômicas e institucionais) e a fatores determinantes (ainda que estes sejam muito rapidamente reduzidos, por um lado, a categorias socioprofissionais do meio familiar e ao contato com práticas culturais na juventude e, por outro, ao percurso escolar e, eventualmente, artístico) (HENNION, 2011, p. 255).

Apesar de Antoine Hennion (2011) reconhecer as importantes contribuições da perspectiva sociológica do francês Pierre Bourdieu, do gosto e das práticas culturais com funções de distinção social e de construção de identidade a partir de relações de dominação da cultura de elite sobre a cultura popular, o pesquisador chama atenção para as limitações dessa abordagem da cultura simbólica a partir da sua produção, não incluindo a perspectiva de atores importantes como os consumidores das produções culturais, e a partir unicamente da relação de dominação, sem levar em consideração a dimensão artística dos produtos culturais enquanto objetos de paixão, além da visão determinista do gosto que resulta na perspectiva passiva dos atores humanos envolvidos nas práticas culturais. A título de exemplo da

---

<sup>2</sup> Entrevista recente com o historiador que reitera seu posicionamento contra a Bossa Nova, Tropicalismo e ícones da MPB. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1518580-tinhorao-de-volta-a-roda.shtml>. Acesso em agosto de 2015. Acesso em dezembro de 2015.

“sociologia da crítica” nos estudos sobre MPB, podemos citar a pesquisa de recepção da música popular desenvolvida por Martha Tupinambá de Ulhôa com alunos de História da Música Popular Brasileira do Instituto Villa Lobos, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no segundo semestre de 1997, quando foram aplicados 308 questionários com ouvintes que se consideravam e se autodenominavam fãs e entusiastas de MPB em busca de categorias de análise da música brasileira popular.

A proposta de Martha Tupinambá de Ulhôa buscou mover o ângulo da pesquisa de uma aproximação sociológica para uma mais antropológica considerando os ouvintes de MPB, isto é, seus entusiastas e fãs. Nos questionários continham quatro indicações básicas: cite três artistas de MPB que aprecia e diga o porquê e cite três artistas de MPB que não gosta e diga o porquê. Ademais, foram entrevistados predominantemente homens, entre 19 a 29 anos, estudantes ou professores, visto que a MPB costuma ser difundida nos meios universitários. Como foi apontado pela pesquisadora, as respostas sobre os artistas não apresentaram homogeneidade e consistência estatística, obtendo nas respostas de artistas de MPB gêneros que são reconhecidos pelo senso comum como fora do âmbito da MPB como o pagode, e nas respostas de artistas MPB que não gostam foram também citados artistas de gêneros que são diferentes da MPB como o cantor e humorista Tiririca, e o grupo Gerasamba, pagode, funk e música sertaneja.

Com os resultados dos questionários, Ulhôa elaborou um conjunto de hipóteses e entre elas se perguntou se o campo de produção simbólica da MPB não seria muito heterogêneo ou muito novo para comportar análise de campos culturais, tendo em vista que Bourdieu analisou o caso do romance, um campo cultural que permaneceu estável por muito tempo. Mesmo assim passa a trabalhar a MPB como uma subcategoria dentro do campo simbólico da música no Brasil, que passou a ocupar o topo da hierarquia simbólica de campo cultural brasileiro depois que emergiu na década de 1960, lugar que antes era ocupado pelo gênero samba nas décadas de 1930 e 1940 (ULHÔA, 2002). Para se distanciar da abordagem apenas pela relação de dominação dos campos culturais, isto é, da abordagem sociológica, a pesquisadora buscou parâmetros estéticos de avaliação da MPB por parte dos fãs se aproximando mais da musicologia e da semiótica permitindo investigar valores estéticos na música popular.

Ainda seguindo os estudos sobre MPB fortemente influenciados pela “sociologia do social”, podemos citar o trabalho de Marcos Napolitano (2001) “MPB e seu engajamento político e a indústria cultural”, no qual aponta a MPB como uma ideia inventada, construída em um amplo debate estético-ideológico ocorrido no período de 1959 a 1969, e que acabou por transformá-la em um instituição cultural em constante negociação e conflito com outras

instituições - a partir do conceito de instituição do sociólogo francês Bourdieu - como a indústria fonográfica, meios de comunicação e partidos políticos, se estabelecendo no topo da hierarquia de gêneros e gostos na produção musical brasileira, na relação de dominação da MPB sobre os demais gêneros e estilos musicais nacionais. Segundo o historiador:

A MPB teve uma espécie de força centrífuga, atraindo elementos de outros gêneros e campos musicais: *pop-rock*, *jazz*, música erudita, samba, choro, materiais musicais folclóricos, música "brega", etc. Quando não incorporava antropofagicamente tais elementos, a MPB fornecia os parâmetros (sociológicos, estéticos e ideológicos) para a organização de uma hierarquia de gêneros e gostos no sistema de canções. Ou seja, ela funcionava como uma espécie de "instituição" no centro deste sistema. (NAPOLITANO, 2001, p. 228).

Apesar de reconhecer então as contribuições do estudo de Napolitano, de tornar visíveis as práticas culturais e de gosto da MPB no final da década de 1960 e começo da década de 1970, explicando as condições materiais, técnicas, econômicas e institucionais, assim como os fatores determinantes para a consolidação da MPB, a partir da crítica da TAR à sociologia crítica, é possível questionar porque a definição de MPB como instituição cultural feita pelo pesquisador deu ênfase maior aos aspectos sociológicos e ideológicos ao invés das características estéticas, proporcionando um entendimento de que existe uma força oculta e por trás da MPB, uma “força centrífuga”, que torna a expressão fonte de legitimação na hierarquia cultural do país, como detentora de material social específico que se supõe superior ao material social de outros gêneros brasileiros, colocando em primeiro plano a sua capacidade de absorver gêneros e estilos musicais variados e não sua capacidade de produzir o que Hennion (2011) denomina “*attachement*” no sentido ativo de estabelecer ligações e vínculos entre atores e coletivos.

Tendo como base a pesquisa de Napolitano sobre a MPB como instituição cultural, o trabalho do historiador Paulo Cesar de Araújo, “Eu Não Sou Cachorro, Não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar” (2002) mapeou parte do processo de construção social da memória e da história musical brasileira criticando a produção historiográfica nacional que privilegia obras e grupos de cantores e compositores preferidos das elites e não reconhece obras e cantores das camadas mais pobres da sociedade, consumidos pela população com baixa renda e pouca escolaridade. Em tom de denúncia, afirmou que a MPB é produzida e consumida majoritariamente por uma faixa social de elite e demonstrou como pesquisadores, jornalistas, músicos e indústria fonográfica contribuíram com a consolidação da MPB como memória musical oficial brasileira e com o apagamento de gêneros e estilos musicais mais

“popularescos”, como a música “cafona”, assim chamada nos anos 1970 e a música Brega, como passou a ser conhecida a partir da década de 1980.

Apesar do aparente significado, a sigla MPB não representa toda e qualquer música popular produzida no Brasil. Ainda hoje, e de uma maneira muito mais intensa no período do regime militar, ela é a expressão de uma vertente da nossa música popular urbana produzida e consumida majoritariamente por uma faixa social de elite, segmento que a indústria cultural classifica como público A ou B. Difundida a partir de 1965, a sigla MPB foi utilizada inicialmente apenas como referência à “moderna música popular brasileira”, de origem universitária, que surgia da influência direta da bossa nova e que, naquele momento, disputava espaço com uma outra música popular – aquela produzida por Roberto Carlos e a turma da jovem guarda -que partia de influências do rock'n'roll inglês e norte-americano. (ARAÚJO, 2002, p. 26-27).

É preciso reconhecer disputas de poder entre atores e coletivos, assim como entre gêneros e estilos musicais no campo da música popular, e a TAR de modo algum defende um esvaziamento de tais prerrogativas conquistadas com a “sociologia crítica”, mas também deve-se problematizar a visão da MPB como produção e consumo majoritariamente da elite, do gosto musical como determinado por uma minoria de alta renda e escolaridade avançada, visto que o gosto nessa perspectiva aparece como “radicalmente improdutivos: seus objetos não passam de signos arbitrários e os sujeitos apenas reproduzem a hierarquia das posições sociais. O gosto é a máscara colocada pela cultura sobre a dominação” (HENNION, 2011, p. 255) e não uma ação reflexiva dos sujeitos.

Se a origem universitária da MPB e sua proposta estética-ideológica inicial na música de protesto garantiram um status “intelectual” e hegemônico da MPB no início da década de 1970, cabe mencionar as influências da música pop e do rock na MPB descritas por André Barcinski (2014) no livro *Pavões Misteriosos*, para quem a MPB estabeleceu fortes conexões com o pop e se transformou radicalmente na década de 1970, destacando a banda Secos & Molhados, banda formada por Ney Matogrosso, João Ricardo e Gérson Conrad, cujo primeiro disco homônimo da banda em 1973 alcançou a vendagem surpreendente de 700 mil cópias, com videoclipes da banda como destaques das primeiras edições do Fantástico, programa da Rede Globo com transmissão nacional para milhares de pessoas, com suas músicas tocadas nas principais rádios FM do Brasil, e shows para milhares de pessoas em São Paulo e Rio de Janeiro. Além das vendas e repercussões internacionais da banda, desvinculando a MPB de uma categoria apenas de público A ou B para atingir várias camadas da população brasileira, assim como outros sucessos da época.

Nas perspectivas das pesquisas de Napolitano e Araújo, da MPB como instituição cultural construída e consolidada, que se deu muito mais em nível sociológico e ideológico,

sendo reconhecida a partir de um núcleo próprio de expressão sociocultural, as noções de construtivismo da MPB nos dois casos diferem consideravelmente. A invenção da MPB para Marcos Napolitano está associada à sua complexidade e durabilidade, enquanto a MPB construída por “enquadradores” como a memória musical oficial e instituída para o país a partir do esquecimento da obra de um grupo de cantores/compositores das camadas pobres, confere a MPB o caráter uniformizador e opressor dos dominantes, sendo a MPB uma expressão musical artificial e falsa, fabricada pela indústria fonográfica e críticos musicais, associando a MPB unicamente a um sentido negativo, com seus atores humanos apenas reproduzindo a hierarquia de suas posições sociais sem considerar as ligações e vínculos entre esses atores e coletivos com as músicas da MPB.

Além de duvidar do social, a TAR duvida da sociologia enquanto ciência e explica a batalha com que os cientistas do social tiveram que travar quando fatos foram vistos ou como reais ou como fabricados (falsos). Discordando de pesquisadores que insinuam que se os fatos foram construídos, eles seriam fracos, a TAR defende que o construtivismo forneceu um ponto de observação privilegiado para testemunhar as associações sendo construídas, isto é, maneiras como as configurações sociais são concretizadas nas práticas cotidianas dos agentes, múltiplos e heterogêneos, em diferentes contextos ou condições (LATOUR, 2012). A partir da TAR, estudos que proporcionam a desconstrução da MPB podem ser repensados, visto que já incorporamos a contribuição da sociologia para apontar sua construção hegemônica no cenário musical brasileiro, sendo mais importante a aplicação de novos procedimentos e conceitos capazes de coletar e analisar a MPB.

É necessário assumir a MPB como uma expressão musical unificada que abarca diversos significados adquiridos ao longo de décadas. Carlos Sandroni (2004) identifica três significados que se sobrepõe a ideia de MPB e que foram utilizados entre as décadas de 1960 e 1980: primeiro como música urbana, autoral e midiática diferente da música folclórica rural, anônima e não-midiática, não veiculadas pelas rádios e pelos discos nos anos 60; segundo como dimensão ideológica associada a ideia de “povo brasileiro” e ao ideal republicano de “defesa nacional” contra a invasão cultural estrangeira, especialmente a europeia e norte-americana nos anos 70; e nos anos 80, com a abertura política, a MPB passou a ser usada de modo amplo, afastando-se de questões nacionalistas e aproximando-se do uso pelo mercado de consumo cultural (englobando o rock nacional), o que acabou por transformá-la em uma etiqueta mercadológica, como declaração de gosto musical eclético que reflete uma preferência por músicas incluindo elementos de samba, choro, bossa nova, rock nacional,

baião e música pop, rejeitando pagode, funk carioca, axé music, música sertaneja (versão pop romântica) e rock internacional (ULHÔA, 1997).

Mas o que faz a MPB ser uma expressão musical tão singular, além das suas múltiplas definições, segundo Sean Stroud (2008), são dois fatores essenciais para se pensar a MPB: o primeiro, é a seu mecanismo de mistura, como ela possui a capacidade de utilizar elementos de diversos gêneros e estilos musicais e mesmo assim ser identificada pela sigla; e o segundo, e o mais importante para a pesquisa que desenvolvo no presente trabalho, é sua capacidade infinita de reinventar-se, fazendo com que a sigla persista aos intempéries dos anos mobilizando atores e grupos sociais, e estreitando as fronteiras com outras manifestações musicais, como nos anos 90 aconteceu com segmentos como mangue beat pernambucano, isto é, a habilidade de se renovar reunindo as múltiplas identidades e estilos dessas manifestações musicais, modificando consideravelmente o que entendemos por MPB, borrando a distinção entre música popular e música folclórica, diluindo os ideais republicanos, mas permanecendo como associação e vínculo capaz de unir atores e coletivos.

É essa particularidade que conduz a busca por outras teorias para se repensar a MPB, e o que permite a exploração dos estudos da MPB segundo os pressupostos teóricos e conceitos da TAR que segui durante a pesquisa, que só se torna possível quando passamos da “sociologia do social”, da “sociologia crítica” e “sociologia do gosto” a ciência das associações, reagregando o social não numa sociedade, mas em coletivos, cujas associações constroem redes. De uma força centrífuga, podemos pensar que a MPB “começa a assumir, aos olhos do observador, o formato de estrela com o centro no meio de inúmeros raios com todo tipo de pequenos condutos que vão e vem” (LATOUR, 2012, p.257). E são nas contribuições da TAR para a área de comunicação e música, e de suas possíveis aproximações dos estudos sobre gêneros musicais que buscamos novos procedimentos capazes de coletar e analisar a MPB. Mas antes de apontar tais procedimentos, faz-se necessário a definição dos principais conceitos da TAR como actantes, intermediários, rede, controvérsias, rastros, caixa-preta e do princípio de simetria ou ontologia plana.

Em seu livro “A comunicação das coisas: Teoria Ator-Rede e cibercultura” (2013), André Lemos explica os principais conceitos da TAR, sendo os actantes atores humanos e não humanos que geram ações e produzem movimentos e diferenças durante as associações, enquanto os intermediários apenas transportam sem modificar, e não fazem outros atores fazerem coisas. A rede, segundo o pesquisador, significa o movimento de associação, do social em formação, e são visíveis a partir de controvérsias, que são debates e polêmicas sobre assuntos que indicam o lugar e o tempo da associação e formação do social, sendo possível

mapeá-las seguindo rastros, índices e inscrições de ações passadas. Enquanto as caixas pretas são as estabilizações e resoluções de controvérsias, até que novos debates iniciem e a rede se torne visível novamente (LE MOS, 2013). Por fim, o princípio de simetria é explicado pelo pesquisador como a não hierarquização entre sujeitos e objetos, isto é, atribuir a mesma importância a actantes humanos e não humanos expressa na própria expressão Ator-Rede, ou seja, os atores da expressão podem ser humanos e não-humanos e as redes não são sinônimos de sociedade, mas uma construção coletiva feita através de associações entre os atores e coletivos.

O trabalho de André Lemos (2013) também apresenta as principais contribuições da TAR na área de comunicação, sobretudo porque os princípios teóricos da TAR destacam os agenciamentos e as mediações, o que auxilia na compreensão de fenômenos midiáticos, por isso propõe que a TAR seja vista como uma “teoria da comunicação”, que redefine o entendimento sobre mediação na área. Em outras palavras, se os estudos culturais deslocaram o eixo de destaque na comunicação dos meios para as mediações culturais, sobretudo com o influente trabalho de Jesús Martín-Barbero (2009), e gerou uma tomada de posição metodológica do campo de comunicação social para o da recepção, da apropriação a partir de seus usos, com a TAR o conceito de mediação é ampliado de circulação para deslocamento e transformação, a partir da inclusão da ideia de que as mediações tecnológicas agem e não apenas são apropriadas e usadas como na perspectiva dos estudos culturais, onde os sujeitos são os mestres que possuem e gerenciam as tecnologias.

Bruno Latour (1994) explica a mediação por meio de um programa de ação, um conjunto de metas, passos e intenções que um ator pode descrever em uma história, definindo quatro significados para o conceito de mediação no domínio das técnicas: o primeiro é tradução, que não significa a mudança de um vocabulário para outro, mas sim um deslocamento, desvio, invenção e criação de um vínculo que não existia antes e que modifica dois ou mais elementos e atores; o segundo é a composição, ação de troca de competências, metas, funções e possibilidades para os atores; o terceiro é reversão de caixas-pretas, processo que torna visível a produção conjunta entre os atores que antes se encontrava ofuscada; o quarto e mais importante significado é o de delegação, ação de atribuir metas, tarefas e intenções a atores humanos e não-humanos.

O princípio de simetria entre atores humanos e não humanos e a redefinição do conceito de mediação propostos pela TAR podem ser apontados como as principais contribuições da TAR para os estudos de comunicação e música, especialmente com o entendimento da importância da mediação dos objetos para a ecologia midiática da música

como aponta Simone Pereira de Sá (2014), que propõe o deslocamento da reflexão sobre mediação sonora de suas dimensões ideológicas, sociológicas e discursivas da música para suas materialidades e mediações tecnológicas na experiência musical, isto é, dos artefatos técnicos da música, alertando que questões de afeto e paixão não devem ser deixadas de lado ao tratar as materialidades e associações entre os atores, pois trazem questões sobre valores estéticos e performances de gosto (HENNION, 2007).

Vale pontuar que as leituras da TAR feitas pelos pesquisadores de comunicação no Brasil possuem uma inclinação a enfatizar o princípio de ontologia plana, dos atores humanos e não humanos como agentes, visto que a TAR frequentemente encontra-se associada aos estudos de Cibercultura, atribuindo aos artefatos tecnológicos e suas materialidades importância crucial nos agenciamentos e mediações e apresentando contribuições efetivas. Mas ao trabalhar com a TAR como foi mostrado na primeira parte desse capítulo, sua leitura e uso no presente trabalho pretende acentuar igualmente os aspectos ideológicos, sociológicos, históricos e estéticos que são associados a MPB, compreendendo a interdisciplinaridade da comunicação como uma de suas características mais produtiva: o fato de se efetivar na relação entre muitas áreas e disciplinas.

## **2.2 Articulações Possíveis Entre TAR e Gêneros Musicais**

Pensando uma articulação inicial entre TAR e gêneros musicais, Simone Pereira de Sá (2014) propõe um conceito de gênero musical a partir da revisão do “social” feita pela TAR: “gêneros musicais são coletivos composto por atores humanos e não humanos em ação; e que qualquer “novo” ator altera a composição do coletivo” (2014, p. 543), afirmando também que os gêneros musicais podem se transformar em caixas-pretas estabilizadas, as quais serão desestabilizadas e reveladas toda vez que um novo mediador entrar em cena, enfatizando a característica dinâmica dos gêneros musicais, sempre suscetíveis a disputas, negociações e rearticulações constantes. Contudo, os gêneros musicais enquanto coletivos podem se transformar em actantes. Essa é a abordagem fenomenológica intercultural ampla de Motti Regev (2013), quem declara que quando o repertório de gêneros musicais é totalmente absorvido pelos membros de seus coletivos e depois legitimados e institucionalizados, a ponto de serem utilizados e acionados constantemente na esfera pública e privada, eles passam a funcionar como elementos transformadores de estados e condições culturais de assuntos.

É, portanto, através de sua materialidade como o som que a música em geral, e gêneros musicais em particular, em última análise, funcionam como actantes. Isto é, como modificadores de estados culturais de assuntos, como transformadores de condições culturais. Além disso, a transformação cultural coletiva provocada por gêneros musicais é gradual; se acumula ao longo de um longo período de tempo. É só depois que os vocabulários sônicos de gêneros tenham sido totalmente digeridos e absorvidos nos corpos de muitos membros em unidades socioculturais coletivas, só depois de que estes sons musicais tenham sido legitimados e institucionalizados, a ponto de serem usados para fins práticos na esfera pública cultural, que o poder transformacional que tais gêneros, de facto, têm sobre o estado cultural das coisas podem ser totalmente avaliados. (REVEG, 2013, p.177).

Se pensarmos então que uma das formas de utilização prática dos gêneros musicais é o seu acionamento em discussões e debates culturais na esfera pública e privada, podemos propor que os gêneros musicais se constituem e provocam mudanças culturais em meio as controvérsias. Simon Frith afirmou que “a origem dos gêneros continua a ser uma questão de um elaborado e insolúvel debate” (1996, p. 88), mas as controvérsias não são apenas sobre as origens dos gêneros musicais, elas são responsáveis por embates e disputas nos processos de formação, rearticulação, atualização e transformação de gêneros musicais em sua saga conturbada atravessando anos e gerações. Essa visão das controvérsias presentes nos gêneros como estáveis (caixas-pretas) e ao mesmo tempo dinâmica (actante) é ilustrada e elucidada na metáfora utilizada por Tommaso Venturini “controvérsias são complexas porque (...) são o social no seu estado magmático. Como a rocha em magma, o social das controvérsias é tanto líquido e sólido, ao mesmo tempo” (2010, p.7) assim como os gêneros musicais.

A noção de desentendimento, segundo Tommaso Venturini (2010), é fundamental para se pensar a controvérsia, visto que a controvérsia existe quando há falta de consenso e aprovação entre as partes, são situações onde os atores discordam ou concordam com o desacordo e a controvérsia acaba quando os atores estabelecem um consenso e fecham assuntos em caixas-pretas. As principais características das controvérsias, segundo Venturini, são que as controvérsias envolvem todo tipo de atores, humanos e não-humanos, mostram o social na sua forma mais dinâmica, são formas de resistências, são debatidas e conflituosas (VENTURINI, 2010) e quando o debate é sobre música, o que caracteriza a controvérsia também diz respeito a julgamentos de valor e gosto, pensados aqui como atividades reflexivas (HENNION, 2011) por meio da razão, do sensível e da persuasão (FRITH, 1996).

Antes de pretender então uma dissolução dos elaborados debates dos gêneros musicais, as controvérsias segundo a TAR são apresentadas aqui como articulações e potencialidades para os estudos dos gêneros musicais, no sentido de que elas constituem um espaço-tempo privilegiado para observar os gêneros musicais se formando em novas redes, permite então mergulhar nos fluxos magmáticos dos gêneros musicais, desestabilizando

assuntos sobre um gênero musical específico que antes estavam dormentes, harmonizados, fechados temporariamente em caixas pretas. Em outras palavras, o advento de uma controvérsia sobre determinado gênero musical atualiza e transforma o conjunto de técnicas, projetos, regras e convenções dos gêneros musicais (FABRI, 1998; JANOTTI, 2003), mas também encerra e estabiliza assuntos contraditórios, e por isso, pode servir para o entendimento das práticas dos gêneros musicais, revelar questões de ordens políticas, técnicas, estéticas, culturais, de poder, etc.

Partimos aqui da ideia de que o gênero musical se configura, desde seu nascimento, em um contínuo debate que faz dos gêneros musicais ao mesmo tempo estáveis e ativos, presentes, sempre em movimentos, fluxos estes que nas perspectivas da TAR podem ser pensados a partir do conceito de redes sócio-técnicas, isto é, “associações entre actantes e intermediários definindo a relação entre eles” (LEMOS, 2013, p. 53), criadas ou rearticuladas por novas redes e/ou por novas ou velhas controvérsias. Por esse ângulo é possível estudar a MPB como gênero musical, pois a MPB foi construída em amplos debates estéticos-ideológicos entre 1958 e 1969 (NAPOLITANO, 2001) e continua a pautar debates coletivos e mobilizar atores a estabelecerem ligações e vínculos com o gênero musical em questão.

Se os conceitos e pressupostos teóricos da TAR provocam desdobramentos nos estudos dos gêneros musicais enquanto fenômeno sociocultural, faz-se necessário uma revisão também do conceito de gênero musical na musicologia, na sua abordagem que se aprofunda em regras técnicas e formais, na busca sobre uma compreensão mais precisa sobre quais parâmetros sonoros atuam com maior preponderância na formação e classificação dos gêneros, tais como ritmo e sonoridade (resultado acústico dos timbres de uma performance) presentes nos estudos de Felipe Trotta (2008). Sob o viés do princípio de simetria ou ontologia plana da TAR, no qual sujeitos e objetos adquirem a mesma importância, a música pode ser pensada como objeto que atua e provoca ações, mas não como parâmetro principal e determinante para os gêneros musicais, que se constituem mais como uma multiplicidade de atores, agenciamentos diferenciados e variadas mediações.

Do mesmo modo, consolidou-se no estudos de comunicação e gêneros musicais, sobretudo na abordagem midiática dos gêneros musicais (JANOTTI, 2006; ULHÕA, 2002) estudos pautados pela noção de mediação de Jesus Martín-Barbero, “os gêneros seriam, portanto modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção” (JANOTTI, 2006, p. 39), que não só vem sendo rediscutidos nos próprios estudos sobre gêneros musicais, como também com o advento de mediações tecnológicas nos estudos de Cibercultura, e agora também pela TAR:

A mediação é um conceito interessante, entendida como um processo amplo, como um conjunto que organiza a recepção, dividindo o mundo da cultura em sociabilidade, ritualidade e tecnicidade (MARTÍN-BARBERO e BARCELOS, 2000). Mas esse tipo de análise de externalidades afasta-se da TAR. Os estudos das mediações, como aqueles dos processos sociais, históricos, carregados de potencial econômico e político são indispensáveis, mas não ao custo de sacrificar a visibilidade das redes. Não se trata de trocar um campo pelo outro, mas de atravessar livremente a tal fronteira imaginária reconectando, os meios na sua materialidade, as mensagens na sua expressividade, os processos sociais que com estas interagem, sem esvaziá-los dos agentes não-humanos que fazem funcionar a recepção. (LEMOS, 2013, p. 79).

Se o mapa das mediações de Jesus Martín-Barbero (2002) “se converte em um modelo teórico – a partir de Ofício de Cartógrafo – que inverte o olhar antes direcionado às mediações sociais e culturais dos meios de comunicação para olhar a cultura e as mediações a partir da comunicação” (ROSINI, 2010, p. 6), com a TAR o ofício de cartografar desloca o olhar para as redes no exercício empírico de seguir os rastros deixados pelas ações dos atores. Essa renovação teórica da TAR nos estudos de gêneros musicais e da própria MPB não deve ser pensada como ruptura epistemológica, mas como um reajuste de certos conceitos e abordagens como o significado do social e a importância dos objetos em conjunção com as contribuições proporcionados por pesquisas anteriores a TAR, por isso os estudos sobre MPB: como instituição e memória musical brasileira; ou na perspectiva dos estudos de gêneros musicais como sonoridade e ritmo, como mediação; sobre indústria cultural e indústria da música; e os estudos semióticos sobre a canção brasileira são pensados conjuntamente com a TAR por abrir e fechar caixas-pretas e proporcionar uma reflexão sobre os parâmetros estéticos que se configuraram na MPB, que podem servir para analisar as ações de seus atores.

Os estudos de recepção da música popular desenvolvida por Martha Tupinambá de Ulhôa, por exemplo, fornecem códigos gerais de competência musical e comunicacional da MPB. De acordo com a resposta de fãs de MPB aos questionários da pesquisa, as categorias estéticas e históricas mais valorizadas na MPB são respectivamente a beleza sonora (ser bom) e a brasilidade (língua, nacionalidade e/ou elementos étnicos e regionais) nos primeiros lugares. O artista de MPB é apreciado também se for mestre (adquirir prestígio e admiração), ter criatividade (ser versátil e original), fazer fusões (misturas e experimentações musicais), ser dançante (música ritmada, enérgica e alegre), ter ideologia (rebeldia e posicionamento político), provocar emoção (música afetiva e/ou romântica), permanecer jovem (atual e moderno), ser suave (música melódica), fazer música elaborada (complexidade musical), ser bom músico, compositor e/ou cantor (virtuosismo técnico e poesia). Quando os parâmetros e valorações estéticos não estão ligadas diretamente aos aspectos musicais, mas também aos

aspectos sociológicos e ideológicos no campo de produção e recepção da música popular massiva, como o rock, o pop e a MPB, eles podem ser considerados *arquiêneros* (JANOTTI, 2005, p. 62), visto que seus códigos e valores não estão restritos aos aspectos textuais e sonoros das canções.

Por outro lado, as categorias estéticas e históricas menos valorizadas e bastante criticadas na MPB são principalmente a pobreza musical e comportamentos desagradáveis dos artistas (chatice, arrogância). Os artistas são rejeitados se forem músicos, cantores e/ou compositores incompetentes (barulho, sem poesia), bregas (piegas e dramático) e usarem clichês (comercial, vendido). É claro que esses parâmetros costumam variar na percepção e escuta de cada artista, por exemplo, os entrevistados avaliaram Chico Buarque positivamente pela qualidade “bom” e “emoção”, enquanto gostam das músicas de Caetano Veloso por sua “criatividade” (ULHÔA, 2002). Contudo, o que se entende por MPB nada mais é do que a oscilação e passagem por essas categorias estéticas e históricas, onde as regras formais e técnicas se revelam bastante importantes não para identificar um ritmo ou sonoridade, mas no que diz respeito a habilidade e destreza de músicos, cantores e/ou compositores, isto é, antes de ser uma gramática a ser seguida e repetida, é uma competência a ser adquirida.

É importante destacar que Luiz Tatit (2004) não estudou especificamente a MPB em “O Século da Canção”, mas em seus estudos aparecem atributos estéticos e musicais das canções de protesto, bossa nova e tropicalismo, entendidos aqui como movimentos fundamentais na construção da MPB. Como síntese da leitura de cem anos de canção no país, o pesquisador demonstra como a sonoridade brasileira se configurou a partir do formato “melodia e letra”, chamado de canção, sendo a oralidade uma marca fundamental do mundo sonoro brasileiro e apontando duas noções, *triagem* e *mistura*, para compreensão dos artistas que provocaram mudanças significativas no perfil das composições.

O que diz respeito a MPB é o que Tatit chama de terceira *triagem*, contribuição da Bossa Nova, cuja transformação a partir da eliminação de excessos musicais e semânticos do samba-canção, além da influência cool jazz são particulares das composições do movimento. *Mistura*, que por sua vez, deu-se em dois caminhos segundo o autor, um naturalmente e em seguida, outro abruptamente. O primeiro ocorreu por conta da conjuntura política brasileira às vésperas do golpe militar brasileiro de 1964, quando os músicos da Bossa Nova que permaneceram no país se uniram com jovens músicos brasileiros ligados aos movimentos estudantis, com nomes do teatro, das artes plásticas e do Cinema Novo em um engajamento político que se intensificou até a promulgação do AI 5 (1968):

A primeira consequência da nova ordem se fez sentir nas letras das canções que foram gradativamente retomando o peso semântico, agora não mais no campo amoroso e sim na forma de posicionamento ideológico que compreendia a reabilitação dos valores regionais, a denúncia de injustiças sociais e o anúncio de uma revolução iminente e inevitável. Logo depois, as melodias também recuperaram as inflexões grandiloquentes de tempos passados para dar cobertura compatível à oratória engajada. (TATIT, 2004, p. 102).

A ascensão e a queda da canção engajada, segundo o autor, teve como palco o programa Fino da Bossa e os Festivais da Canção, restando apenas uma lembrança da voz de João Gilberto na voz de Roberto Carlos e no iê-iê-iê brasileiro em uma disputa contra o que Tatit chama de “turma que deixou a bossa nova para criar a sigla MPB”. Do acirramento dessas disputas, surgiram artistas engajados mais radicais como Geraldo Vandré, cantor e intérprete de canções de protesto que venceram festivais e tentou promover, para Tatit, uma *hipertriagem* da canção popular no Brasil, defendendo piamente as canções engajadas como as únicas músicas interessantes para o momento histórico da ditadura. Contra a música de protesto e o espírito de patrulhamento e exclusão da época surge o tropicalismo, que de maneira abrupta provoca a segunda *mistura*, promovendo a mais ampla assimilação de elementos dos gêneros e estilos musicais da história da música brasileira popular e desestabilizando a MPB engajada.

Das atitudes consumistas (e “alienadas”) da jovem guarda ou da anarquia manipulada pelo programa de auditório do chacinha até a expressão *kitsch* de Vicente Celestino ou as novidades do rock internacional, passando pelo flerte explícito com o mercado cultural e com os símbolos da contemporaneidade (história em quadrinhos, Coca-Cola, astronauta, sexo etc.), o tropicalismo deu a entender que a canção brasileira é formada por todas as dicções – nacionais ou estrangeiras, vulgares ou elitizadas do passado ou do momento – e não suportaria qualquer gesto de exclusão. E nas entrelinhas dessa mensagem vinha bem definida a equivalência entre as ambições de hipertriagem da música engajada e os métodos de exclusão adotados pelos generais de plantão. (TATIT, 2004, p. 103).

Por fim, depois do tropicalismo estabelecer suas operações e ter aberto a porta para gêneros como rock nacional, música sertaneja, pagode e música axé, o critério maior, segundo Tatit, passa a ser o consumo, quando a caracterização na música brasileira passou a ser orquestrada por representantes das empresas (diretores, produtores e homens de mídia), que gerenciavam o perfil artístico dos grupos e seus acordos com os meios para divulgação de seus trabalhos. Esse processo de desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira resultou na quarta *triagem*, a eliminação da música norte-americana comercial dos primeiros postos de consumo no mercado brasileiro nos anos 1990 e as músicas brasileiras invadiram o rádio e a televisão, resultando em uma heterogeneidade de gêneros e estilos no Brasil no fim do século

XX, com uma variedade também de faixas de consumos e um panorama rico em singularidades artísticas nascendo em todas as regiões brasileiras.

A partir das reflexões de Luiz Tatit (2004), portanto, a MPB assimila a triagem estética da bossa nova e nasce com a característica intrínseca da mistura de estilos nas canções de protesto, sofre ainda uma segunda mistura, proporcionada pelo tropicalismo, quando assimila elementos de gêneros e estilos musicais variados de modo subversivo e irônico, para depois entrar na quarta triagem como uma faixa de consumo musical. Devida a sua mistura de estilos e assimilação de diferentes elementos dos gêneros musicais brasileiros, pretendendo dar conta de todas as dicções sem exclusão, a MPB foi construindo um mosaico sonoro com múltiplos ritmos e timbres que antes de não permitir o ouvinte identificar uma sonoridade geral característica, ocorreu o contrário, quase toda música brasileira poderia ser considerada MPB pelo ouvinte, pois a música brasileira, quando assimilada pela MPB, era frequentemente vista como matéria-prima que poderia se desenhar sobre para realçar e/ou renovar a MPB. Para os gêneros musicais que existem sem ser em uma forma pura, sem ser fácil de identificar e nada específico, como o caso da MPB e seu processo antropofágico, Roy Shuker (1999) aponta a classificação *metagêneros*, isto é, fusões de vários estilos, como o *rock alternativo* e a *world music*.

E quando a MPB se consolida como uma faixa de consumo, como uma categoria para ouvir música, ela passa a funcionar como uma forma de posicionar a música no mercado (FRITH, 1996), com a indústria discográfica interferindo em sua produção, reprodução, circulação e interpretação (NEGUS, 2005). Por ter se segregado em uma faixa de consumo na década de 1990, a MPB sofreu desenvolvimentos importantes a partir de seu gerenciamento e padronização na indústria fonográfica, convertendo-se em códigos que são pensados para serem cognoscíveis e aprendidos, e foram muitos os artistas que recorreram a ela por ser cada vez mais possível para alguns músicos nessa categoria ganhar a vida por meio da música.

É fundamental destacar as categorias estéticas e históricas da MPB como a beleza sonora (ser bom) e a brasilidade (língua, nacionalidade e/ou elementos étnicos e regionais) entendendo que as duas se laçam em vários momentos nas noções de triagem e mistura, tendo em vista que em todas as controvérsias sobre a MPB sempre se colocam em debate questões sobre o que é música de qualidade, que popular é esse colocado na sigla e qual brasilidade entra em cena. Mas ao contrário das análises de gêneros musicais, o objetivo da TAR não é determinar seus códigos ou gramática, mas sim observar e descrever as controvérsias, tornando visíveis suas redes e deixando que as próprias ações de seus atores revelem as

questões e os códigos dos gêneros musicais, e para isso, é preciso especificar a proposta de metodologia que a TAR apresenta e suas limitações.

### 2.3 Como Desdobrar as Controvérsias Presentes nos Gêneros Musicais

A primeira incerteza da nova teoria do social proposta pela TAR, segundo Latour, é duvidar de grupos dados e assumir a abordagem de que não há grupos, apenas formação de grupos. A partir da TAR, o ponto de partida na investigação das controvérsias de gêneros musicais “tem que ser justamente as controvérsias acerca do agrupamento a que alguém pertence, incluindo, é claro, as dos cientistas sociais em torno da composição do mundo social” (LATOURE, 2012, p. 52), quais são os porta-vozes dos grupos, seus recrutadores, os grupos em oposição a esse grupo, suas fronteiras, incluindo os pesquisadores e jornalistas que fazem o gênero musical existir e durar, identificando intermediários e mediadores.

Um intermediário, em meu léxico, é aquilo que transporta significado ou força sem transformá-lo [...] Os mediadores transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam. Não importa quão complicado seja um intermediário, ele deve, para todos os propósitos práticos, ser considerado como uma unidade – ou nada, pois é fácil esquecê-lo. Um mediador, apesar de sua aparência simples, pode se revelar complexo e arrastar-nos em muitas direções que modificarão os relatos contraditórios atribuídos a seu papel. (LATOURE, 2012, p. 65).

A segunda incerteza sobre a fonte das ações dos integrantes dos grupos, diz respeito ao questionamento sobre o que levam os atores a agirem e o mapeamento das ações em relatos dos atores. Porém, segundo Latour (2012), deve-se ter cautela na interpretação dessas ações, pois elas costumam ser figuradas de formas variadas, coloca-se às vezes em oposição a outras ações e são seguidas de uma teoria que as explicam. Consequentemente, cada ação dos agentes pode intervir e transformar o gênero musical. O aumento no número de atores é proposto na terceira fonte de incerteza, introduzindo os objetos no curso das ações. Com isso, os objetos também agem e agenciam associações nos gêneros musicais. Segundo Simone Pereira de Sá, “Este aspecto da discussão é fundamental, uma vez que anula a hierarquia entre sujeitos e objetos e possibilita o reconhecimento dos artefatos técnicos como coatores em qualquer rede estabelecida com humanos” (2014, p. 540).

Além de duvidar do social, a TAR duvida da sociologia enquanto ciência na sua quarta fonte de incerteza e explica a batalha com que os cientistas do social tiveram que travar quando fatos foram vistos ou como verdadeiros ou como falsos. Discordando de

pesquisadores que insinuam que se os fatos foram construídos, eles seriam fracos, a TAR defende, ainda segundo Latour (2012), que o construtivismo fornece um ponto de observação privilegiado para testemunhar as associações sendo construídas nas controvérsias. Os gêneros musicais então são fatos construídos a partir de controvérsias e sua noção de construtivismo está associada a sua complexidade e durabilidade, e não aos adjetivos artificial e falso, fabricados pela indústria fonográfica, artistas e críticos musicais.

Por fim, a quinta fonte de incerteza traz os relatos de risco como ferramentas empíricas dos teóricos do social para tecer redes, isto é, as ações dos atores humanos e não humanos, desdobrando as controvérsias do mundo social, que são justamente as discussões, debates e polêmicas que permitem o mapeamento dos rastros deixados nas formações de grupos. Criar um relato de risco sobre determinada controvérsia e rede sociotécnica pode contribuir na descoberta de associações antes negligenciadas ou obscurecidas de gêneros musicais e transforma o pesquisador em actante construindo e disseminando conhecimentos. Portanto, faz-se necessário aqui um aprofundamento nas controvérsias, visto que elas foram desenvolvidas por Bruno Latour em seus estudos sobre a TAR como um conjunto de técnicas para explorar, visualizar e rastrear debates e revelar associações interessantes sobre diversas questões relacionadas a determinado assunto.

O estudo das controvérsias funcionou inicialmente como um método didático para treinar pesquisadores na investigação de assuntos em debate, mas ultrapassou seu uso original para ser adotado e desenvolvido em várias universidades na Europa e nos EUA como método de pesquisa completo, isto é, uma metodologia para registrar redes sociotécnicas denominada Cartografia das Controvérsias (CC) e teve suas principais discussões publicadas por Tommaso Venturini (2010), um estudioso e entusiasta do trabalho de Bruno Latour, responsável pela introdução de algumas das principais técnicas e ferramentas de que um cartógrafo do social precisa. No presente trabalho, a CC será utilizada como técnica e ferramenta para mapeamento de controvérsias de gêneros musicais.

Tommaso Venturini (2010) alerta que a CC não é uma forma simplificada da TAR, mas sim um exercício árduo e sua investigação não é facilitada, mas sim laboriosa e lenta, visto que as controvérsias podem tomar caminhos inesperados e complicados. Para a observação da complexidade das controvérsias, Venturini faz sete recomendações para observar e descrever as controvérsias: não restringir a observação a uma única teoria ou metodologia; observar de quantos pontos de vistas forem possíveis; ouvir as vozes dos atores mais do que as suas próprias presunções; ajustar suas descrições e observações recursivamente; simplificar a complexidade respeitosamente; atribuir a cada ator a

visibilidade proporcional ao seu peso; e fornecer descrições que são adaptáveis e flexíveis (VENTURINI, 2010).

Para a produção das descrições, o pesquisador, segundo Venturini (2010), deve ajustar a noção de proporcionalidade nos seus objetivos de pesquisa ponderando as visibilidades de cada ponto de vista de acordo com sua representatividade, sua influência e seu interesse. A representatividade depende de quantos atores aceitam o ponto de vista, se a influência de determinado ator é mobilizada pelos apoiadores e aliados de um ponto de vista, se o interesse do ator escolhido é despertado pelas minorias discordantes que oferecem perspectivas originais para questionar assuntos que são dados como certos, pois cada ator tem posições diferentes que dão a eles o poder ou não de afetar a ação de outros atores.

A única condição que inviabiliza a observação e descrição de controvérsias é se elas forem ilimitadas e confidenciais, indisponíveis e grandes demais para o debate público (VENTURINI, 2010). Assim a noção de rastro se configura como um dos termos integrantes da CC, pois se não existir rastros públicos sobre ela, a controvérsia não tem como ser cartografada.

Um rastro é o vestígio de uma ação efetuada por um actante em qualquer situação. Se não há rastros, não há ação possível de ser descrita, detectada, produzida, inscrita em alguma materialidade ou testemunho. Mas o rastro é uma marca produzida por dispositivos de percepção: sejam eles óticos, cognitivos, digitais. Rastros são produzidos, seja a partir de instrumentos de inscrição, seja a partir de teorias ou metodologias de escuta. O que define é justamente a sua produção. (LEMOS, 2013, p. 119).

O cartógrafo de controvérsias de gêneros musicais, portanto, deve seguir a controvérsia escolhida pelos rastros disponíveis nas redes digitais online produzidos por pesquisadores, jornalistas, compositores, músicos, arranjadores, produtores, profissionais da indústria da música e público (atores humanos) em textos como biografias; release de discos, textos escritos nos álbuns, letras das canções; declarações, opiniões nas críticas culturais, reportagens, notícias e entrevistas, toda a cobertura da mídia disponível na internet e que puder ser rastreada por mecanismos de busca e dispositivos de rastreamento de conteúdo digital, inclusive publicações de fãs em redes sociais como Twitter e Facebook, e plataformas musicais como Myspace e Spotify. E quanto aos atores não-humanos, o pesquisador também deve seguir seus rastros como sites, blogs, as plataformas de músicas online, formatos e suportes das músicas e as próprias músicas, analisando suas características e materialidades.

Como toda teoria, a TAR possui limitações quando passa para aplicação empírica. Seus limites advêm do conceito de rede e da aplicação puramente descritiva e exploratória feita por

cartógrafos do social ao cartografarem controvérsias em campos específicos como religião, política, arte, entre outros, nos quais a rede revela associações, mas falha ao não tratar dos valores e as qualidades das relações (LEMOS, 2013), assim como geram problemas de legibilidade no sentido de que a ampliação do número de atores apresenta uma complexidade que ultrapassa os limites das descrições das controvérsias e dos relatos críticos. O que proponho no presente trabalho é a de que a CC e o conceito de rede podem ser utilizados como orientação na investigação das controvérsias musicais presentes nos gêneros musicais, mas faz-se necessário suprir suas “lacunas” realizando uma aplicação tão descritiva quanto analítica, pois os estudos da TAR não dão conta de discutir questões estéticas da música como gostos e valores musicais, nem a questão do popular e da brasilidade na MPB, por isso necessita o uso de conceitos dos estudos culturais, estéticos e semióticos em sua aplicação.

Quanto a suposição sobre a aplicação da TAR acionar todos os atores envolvidos em uma controvérsia, Bruno Latour (2012) explica o papel do próprio pesquisador como actante, que por meio de relatos críticos tece redes, compondo e transformando seu objeto de pesquisa, sendo seu texto um mediador que transmite questões sobre o tema descrito e analisado. Portanto, cabe ao cartógrafo do social a tarefa de ajustar sua descrição e análise escolhendo os principais atores envolvidos na controvérsia, atribuindo visibilidade a esses atores e seus pontos de vistas na proporção e no tamanho de seus relatos críticos, sejam eles artigos científicos, monografias, dissertações ou teses e de acordo com as condições materiais, técnicas e econômicas do cartógrafo.

A seguir apresento de forma resumida as principais controvérsias e os atores da MPB como um exercício reflexivo para ilustrar as propostas teóricas-metodológicas adotadas na pesquisa e apresentadas até o momento, proporcionando que objetos não-humanos sejam vistos também como actantes, construindo um primeiro entendimento dos atores e das redes que constituíram e constituem a MPB. Levando em conta que a quantidade de controvérsias sobre a MPB é ilimitada e foge do objetivo do trabalho o rastreamento e aprofundamento de todos os seus pontos de vistas e rastros disponíveis, basearemos a atividade de apresentar os principais atores da MPB principalmente com base nos estudos de pesquisadores acadêmicos, salvo algumas exceções.

## **2.4 Redescobrimo as Principais Controvérsias e Atores da MPB**

A própria criação do gênero MPB, como apontada aqui no trabalho, aconteceu em meio a controvérsias na década de 1960, especificamente em meio a três amplos debates

nomeados por Marcos Napolitano (2002) de Fino da Bossa vs. Jovem Guarda, MPB (nacionalista, engajada) vs. Tropicalismo e o debate acerca da linha evolutiva da MPB, que aqui chamaremos de controvérsias de gênese da MPB: controvérsia Fino da Bossa vs. Jovem Guarda, controvérsia MPB (nacionalista, engajada) vs. Tropicalismo e controvérsia da linha evolutiva, cujas associações entre atores humanos e não humanos aparecem como sempre da ordem do humano que se utiliza do objeto, mas foi essa a perspectiva que promoveu estabilizações que aparecem de forma contraditória em outras controvérsias e figuram até hoje nas ações e nos discursos dos principais atores da MPB, os quais buscamos problematizar nos próximos capítulos.

A origem da MPB pode ser pensada como anterior aos festivais da canção, como aponta Marcos Napolitano (2001) em sua tese sobre a MPB e seu engajamento político e a indústria cultural. O historiador conta como os shows dentro dos *campi* universitários entre 1964 e 1965, patrocinados por organizações estudantis e sindicais, como o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) acabaram desempenhando o papel de intermediários entre o artista e novo público jovem e estudantil, citando como exemplos os espetáculos *Fino da Bossa*, *Show Samba Novo*, *Show Boa Bossa*, *Show o Remédio é Bossa* (primeira apresentação de Tom Jobim), *Show Mens Sana in Corpore Samba* (primeira apresentação de Chico Buarque) e *I Dentisamba*, todos localizados no centro da cidade de São Paulo, no Teatro Paramount, que em 1967 se transformou em Teatro Record para a realização dos Festivais da canção. Ademais os espetáculos *Opinião* e *Arena Canta Zumbi*, *Arena Canta Bahia*, ambos no Teatro de Arena, no Rio de Janeiro.

Este circuito aprofundou a busca da síntese entre a Bossa Nova “nacionalista” e a tradição do Samba, paradigma de criação desenvolvido antes do golpe. O entusiasmo da platéia diante das apresentações demonstrou o enorme potencial de público para a música brasileira, logo percebido pelos produtores e empresários ligados à TV. Nestes espetáculos foram se afirmando para o grande público nomes como Elis Regina, Chico Buarque, Toquinho, Rosinha de Valença, Paulinho Nogueira, Zimbo Trio, Gilberto Gil entre outros. Por outro lado, figuras já conhecidas no Rio de Janeiro, como Nara Leão, Tom Jobim e Oscar Castro Neves, passaram a se apresentar para o público estudantil de São Paulo. Se o *Opinião* demarcou um espaço de resistência ao golpe militar no Rio de Janeiro, em São Paulo a platéia estudantil transformou os eventos do Paramount em exemplos de afirmação de uma cultura de oposição, “jovem, nacionalista e de esquerda”, mas ao mesmo tempo “sofisticada e moderna”. Além desse aspecto, os shows do Paramount, dotados de uma estrutura profissional mínima e expondo os artistas a uma *performance* que rompia os pequenos públicos das casas noturnas e dos palcos escolares, demonstravam o amplo potencial de público dos gêneros musicais tributários da Bossa Nova. (NAPOLITANO, 2001, p. 43).

Na perspectiva da TAR, os espaços Teatro Paramount e Teatro Arena são visto como intermediários, visto que não transformam ou provocam ações, mas os primeiros shows da MPB são visto como actantes por se constituírem em mobilizadores no agrupamento de artistas para as apresentações, na formação de um público para essas canções, e no recrutamento de artistas por parte de produtores e empresários ligados a TV, que resultou na ampla participação da MPB nos festivais da canção, assim como levou produtores de discos LPs a reproduzir e vender as canções dos shows em formato ao vivo, tentando ligar as canções a vibração do público jovem e estudantil, em discos de vinil do tipo LP (Long Playing 33 1/3 RPM) e compacto simples (ou Single Play 33 1/3 RPM), como os LPs *Nara (Elenco, 1963)* e *Opinião de Nara (Elenco, 1964)*, *Geraldo Vandré (Audio Fidelity, 1964)*, *Maria Bethânia (RCA, 1965)*, com a gravação “Carcará”, cuja interpretação no espetáculo *Opinião* lhe garantiu um sucesso inesperado, e o LP *Edu Canta Zumbi (1965)* com as canções do espetáculo *Arena Canta Zumbi*.

A televisão, para Napolitano, ampliou o círculo de audiência da MPB, cobrindo faixas etárias e sociais das mais diversas, buscando integrar música, cinema e teatro nas performances audiovisuais, e teve como um dos primeiros programas da TV Record exibidos em outubro de 1964, chamado *Primeira Audição*, onde Elis Regina se apresentava pela primeira vez acompanhada do Zimbo Trio. O I Festival da Excelsior no ano seguinte entregou o prêmio de melhor canção a música “Arrastão” (Edu Lobo/ Vinícius de Moraes), interpretada por Elis Regina, cuja performance lhe rendeu popularidade e prestígio nacional, fazendo com que a cantora fosse contratada pela gravadora Philips, lançando o LP “*Samba Eu Canto Assim*” (1965) e assinasse contrato com a TV Record para ao lado de Jair Rodrigues apresentar o programa *Fino da Bossa*, logo seguido pelo lançamento de mais programas musicais, como *Bossaudade* (Elisete Cardoso e Ciro Monteiro) e *Jovem Guarda* (Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia).

A consagração dos festivais é, em parte, consequência de uma ampliação de público, de demandas musicais e ideológicas, que remetem a este momento renovado da relação entre canção e TV, ocorrido entre 1965 e 1966. O jogo que redefiniu a instituição MPB envolveu público, empresários, artistas e patrocinadores. A TV foi o ponto de encontro de diversas demandas e interesses em torno do produto musical. Enquanto as emissoras permaneciam nas mãos de executivos personalistas dificultando, inclusive, sua racionalização como empresa, a indústria do disco - que acabou se utilizando da TV como um dos seus laboratórios privilegiados - deu um salto na direção da moderna indústria cultural, marcada pela impessoalidade administrativa, racionalidade abstrata das decisões e pela predominância do grande capital. (NAPOLITANO, 2001, p. 43).

Se o Teatro Paramount e o Teatro de Arena foram os primeiros espaços intermediários da MPB, o Teatro Paramount e o Maracanãzinho continuaram a ser para a plateia que presenciava as apresentações musicais dos festivais da canção durante a gravação dos festivais, mas agora a transmissão dos audiovisuais dessas apresentações e os programas de televisão como *Fino da Bossa*, para milhares de pessoas fez da televisão também um ator intermediário importante nessa época para MPB, assim como os discos vendidos e os programas de artistas que fizeram sucesso na TV Record na rádio Jovem Pan em 1965, como Chico Buarque que possuía um programa diário na emissora de rádio. É importante pontuar um novo ator e actante que apareceu para a MPB durante os festivais da canção e os programas televisivos e radiofônicos: os patrocinadores, que em troca de investimento financeiro, negociavam ações que deveriam ocorrer nos eventos como forma de publicitar sua marca e seus produtos, como a Rhodia Textil, empresa de vestuário que se consagrou durante a década de 1960.

No livro ‘Uma noite em 67’, Renato Terra e Ricardo Calil contam como o produtor de televisão Solano Ribeiro não aceitou as exigências da Rhodia de realizar as eliminatórias dos festivais em cinco cidades diferentes no II Festival da Excelsior (1966) e deixou a emissora para assinar contrato com a TV Record, foi assim que o diretor de propaganda da Rhodia, Livio Rangan chamou Roberto Palmari para ser diretor dos festivais da TV Excelsior e conseguir que suas exigências fossem executadas. Portanto, os patrocinadores dos festivais e programas, os empresários das emissoras, produtores de TV e rádio, jurados dos festivais, empresários das gravadoras, artistas, canções e público, por sua vez, agiram como actantes e foram suas criações, ações e decisões que moldaram o curso da história e gênese da MPB nos anos 60.

As canções dessa época constituíram-se em um cruzamento sonoro de materiais folclóricos e literários nacionais, da incorporação de elementos sonoros e poéticos do Samba e da Bossa Nova, que tem nos primeiros discos de Nara Leão o exímio exemplo dessa configuração de música quem vai da BN, tem passagens pelo samba e pela música de protesto. A sonoridade que se consagrou na MPB vinha da importância da tonalidade musical, isto é, dos timbres dos instrumentos e das vozes que marcaram esse período, das letras e da melodia. O timbre dos instrumentos de maior destaque sem dúvida era do violão, que segundo Napolitano (2001), também contou com incorporações do trio jazzístico baixo-bateria-piano da Bossa Nova e de batucadas ligadas a canções mais tradicionais e folclóricas e do samba. As letras eram de caráter poético e épico e melodias com acordes e arranjos sofisticados o que garantiu a MPB uma associação valorativa de qualidade sonora. Por outro lado, as vozes aos

poucos deixavam de lado a interpretação intimista e quase falada da BN e adquiria contornos mais melódicos, fazendo da afinação e da técnica vocal competências fundamentais para os cantores e intérpretes, sobretudo para as figuras femininas.

No período de 1966 a 1967 surgiu então uma geração de artistas de classe média, em torno de 25 anos de idade, que frequentaram escolas públicas, consideravam-se conhecedores de sambas e da Bossa Nova, estavam por dentro dos movimentos estudantis e das canções de protesto, e integrados a literatura, teatro e cinema nacionais, isto é, um grupo de novos talentos apresentados nos festivais com potencialidades de transformação da música brasileira como um todo. E foram esses jovens artistas que fizeram parte da capa e matéria simbólicas intituladas “os novos donos do samba” da revista Realidade de 1966, com o objetivo de apresentar uma formação de grupo capitaneados pelo elemento da novidade, visto que nem Gilberto Gil nem Caetano Veloso haviam participado dos festivais da canção. Mas sem saber ao certo como nomeá-los, a crítica musical da época optou por não usar a sigla MPB disseminada nos festivais. A matéria da revista, pensada como um fato jornalístico, mostra como a instauração da sigla MPB foi controversa, associando inicialmente parte dos seus integrantes como sambistas.

Se o sucesso dos festivais foi de grande importância para pautar diversas matérias nos jornais e revistas impressas nacionais, como em maio de 1966 quando a revista Civilização Brasileira organizou e publicou o debate “Que caminhos seguir na música brasileira popular?” com opiniões de Caetano Veloso, Flavio Macedo Soares, Nelson Lins de Barros, José Carlos Capinam, Nara Leão, Gustavo Dahl e Ferreira Gullar (COELHO, F.; COHN, S. (orgs), 2008). Matéria em que Caetano Veloso propõe o caminho da “linha evolutiva” para se pensar a MPB e que passou a ser utilizado como conceito de orientação do desejo de renovação da música popular, sem deixar de lado a tradição (NAPOLITANO, 2001). O espírito crítico e desafiador de Caetano Veloso e Gilberto Gil fez da guitarra elétrica um actante simbólico importante que em um breve período acirrou o debate já em vigor e mobilizou mais atores a fazerem parte do debate, sendo eles não só da área de produção musical brasileira, mas diversas áreas artísticas como artes plásticas, literatura, teatro e cinema, agora convidados a se posicionarem criticamente com relação a toda produção cultural brasileira.

Portanto, tanto os jornais impressos, como as revistas Realidade, Civilização Brasileira e Cruzeiro, que nessa época ainda não utilizavam a sigla MPB, mas a expressão *música popular brasileira* como um todo, e funcionaram como actantes e intermediários importantes na gênese da MPB, que logo seria adotada por seus profissionais como sigla para se referir ao grupo de artistas e canções consagradas nos shows universitários, festivais da canção,

programas televisivos e indústria fonográfica. Actantes porque organizavam situações de encontros e mobilizavam os atores a se posicionarem com suas opiniões sobre assuntos relacionado a diversas áreas de interesse no Brasil e intermediários porque serviam de veículo de informações, ideias e opiniões que podiam ser acessados por qualquer leitor interessado em comprar seu material.

E foi nesse intenso debate que surgiu o movimento cultural da Tropicália ou Tropicalismo cuja proposta era transformar a MPB esteticamente, trazendo elementos de outros estilos e gêneros musicais, não só influências do samba e da Bossa Nova, de materiais folclóricos nacionais, agora o imbricamento sonoro da MPB permitia o uso de elementos do bolero, das marchinhas carnavalescas, pop norte-americano, mambo, rumbia, cumbia e rock, mas a partir de uma atitude de vanguarda iniciada por músicos com formação erudita (Damiano Cozzela, Júlio Medaglia, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Gilberto Mendes) reunidos no movimento Música Nova 1960, influenciados pela aproximação nacional-popular modernista de Heitor Villa-Lobos e as poesias concretas, e tinha como proposta geral a reflexão sobre o papel da música na sociedade contemporânea brasileira. A relação MPB e vanguarda erudita, com seus experimentalismos musicais, *happenings*, música erudita e orquestral, reforçou a ideia de qualidade musical da MPB, já presente também em suas letras poéticas, acordes e arranjos sofisticados da música de protesto, colocando a MPB como categoria principal para se pensar a relação música e realidade sócio-política e cultural brasileira antes ocupada pelo samba.

A tonalidade das canções da MPB com o advento da tropicália ganhou as guitarras e baixos elétricos e os arranjos orquestrais de Rogério Duprat materializados no álbum manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* (Philips, 1968), reunindo em coletivo musical nomes como José Carlos Capinam, Torquato Neto, Nara Leão, Tom Zé, Os Mutantes (Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias), Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Rogério Duprat. Ademais, o álbum da MPB deixa de ser apenas uma compilação de canções de sucessos nos teatros universitários e dos festivais, para se tornar uma obra fonográfica, cuja referência percussora está no LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Parlophone, 1967), que além das canções que tem relações uma com as outras, ganha um projeto conceitual e gráfico para a capa e o encarte, ficha técnica e agradecimentos. Assim seguiram os LPs *Caetano Veloso* (Philips, 1968), *Gilberto Gil* (Philips, 1968), *Gal Costa* (Philips, 1969), *Os Mutantes* (Polydor, 1968), *Os Mutantes* (Polydor, 1969), *Tom Zé* (Rozenblit, 1968), *Nara Leão* (Philips, 1968) e *A Banda Tropicalista do Duprat* (Philips, 1968).

O II Festival Internacional da Canção de 1967 transmitido pela Globo foi ofuscado pelo debate tropicalista, mas revelou as composições de Milton Nascimento e Gutemberg Guarabyra, com a classificação nacional de “Margarida” de Guarabyra e o Grupo Manifesto em primeiro lugar, “Travessia” de Milton Nascimento em segundo e “Carolina” de Chico Buarque em Terceiro. No IV Festival da Record em 1968 ocorreu a consagração do movimento tropicalista com as canções “2001” de Rita Lee e Tom Zé, “Divino, Maravilhoso” de Caetano Veloso e Gilberto Gil, interpretada por Gal Costa e “São São Paulo”, de Tom Zé, sendo esta última a vencedora junto com a canção “Benvinda” de Chico Buarque. Mas foi no III Festival Internacional da Canção em 1968 que um gesto sexual de Caetano Veloso cantando “É Proibido Proibir” se transforma em um actante mobilizador de fúria e vaias de uma plateia conservadora, que fez Caetano se retirar do festival, deixando as canções “Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores” de Geraldo Vandré e “Sabiá” de Chico Buarque e Tom Jobim disputando a final que deu vitória a última.

Data de 1967 as primeiras aparições da sigla MPB na crítica literária brasileira, como o artigo “De Como a MPB Perdeu a Direção e Continuou na Vanguarda”, de Gilberto Mendes, publicado no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo e posteriormente reunido com outros trabalhos no livro “Balanço da Bossa e Outras Bossas”, de Augusto de Campos, publicado pela editora perspectiva em 1974, onde Mendes aposta no diálogo contínuo entre MPB e compositores de vanguarda como novo rumo para MPB. Por outro lado, o próprio Augusto de Campos na introdução explica como o livro surgiu da busca por reunir trabalhos sobre a Moderna Música Popular Brasileira, fazendo da publicação um exemplo de como MMPB e MPB se alternavam nos discursos dos atores, a primeira como síntese dos movimentos que modernizaram a música brasileira, como a Bossa Nova e as canções dos festivais, e a segunda como as canções tropicalistas e suas articulações com movimentos renovadores da música erudita, como a música de vanguarda.

O ensaio de Walnice Nogueira Galvão escrito em 1968 e publicado em 1976 pela editora e livraria Duas Cidades com as iniciais MMPB, abreviatura para Moderna Música Popular Brasileira. O texto surge do impacto, da disseminação e da popularidade de novas canções de cunhos ideológicos nos primeiros festivais da canção exibidos pela TV. Fazendo uma análise dos textos das canções de compositores como Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré e Gilberto Gil, a autora caracteriza a MMPB como uma nova proposta dentro da tradição, uma renovação radical da canção brasileira com seu deslocamento para uma intencionalidade mais informativa e participante, de teor mais épico que lírico, e com conteúdo referente aos problemas sociais, políticos e econômicos brasileiros.

Apesar das iniciais MMPB não terem sido adotadas posteriormente, o ensaio crítico proporciona uma primeira figuração na tentativa de agrupar canções e compositores com propostas diferentes e inovadoras sob a égide de uma sigla em oposição as músicas ié-ié-ié da jovem guarda e a produção intimista da Bossa Nova, sendo defendida pela ensaísta como de boa qualidade, sofisticada para um público universitário e de intelectuais no geral, que cantam em suas canções sobre “o dia que virá”. Os ensaístas do ramo literário em sua própria ação de reflexiva e de análise podem ser pensados como actantes à medida que criaram uma categoria, na qual agruparam compositores e suas canções, desenvolveram características e argumentos legitimadores de qualidade e valor aos objetos analisados e a MPB, como também discursos de diferenciação e depreciação de outras expressões musicais brasileiras, perspectiva que a crítica incorpora e passa a reverberar até os dias de hoje. As canções aparecem então como actantes, assim como os compositores, músicos e cantores, que fazem críticos agirem em busca de suas análises.

O governo decretou o Ato Institucional Número 5 (AI-5) em dezembro de 1968 afastando Geraldo Vandré, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil do Brasil, colocando um fim no movimento tropicalista e comprometendo o sucesso dos festivais da canção que agora perdiam seus principais ganhadores por estarem exilados ou por medo de se apresentarem perante jurados da censura militar. Contudo, a essa altura, entre 1958 e 1969, para Napolitano, a ideia de MPB já havia sido construída, institucionalizada e de Moderna Música Popular Brasileira (MMPB) passou a se chamar Música Popular Brasileira (MPB). Sobre o período inicial da MPB e suas consolidações, Marcos Napolitano (2002) coloca resumidamente em seu livro “História & Música: História Cultural da Música Popular” (2002) um conjunto de mitos historiográficos decorrentes desse período de debates, que propomos aqui serem pensados como estabilizações e rupturas respectivamente para a MPB, a serem problematizados no desenvolver do trabalho, visto que os próprios movimentos MPB nacionalista e tropicalista foram ambíguos e contraditórios, e assim seriam seus acionamentos futuros:

Os principais mitos negativos (...): A MPB nacionalista e engajada privilegiava o conteúdo e não a forma; A MPB “folclorizava” o subdesenvolvimento e era xenófoba; A MPB constituía um bloco estético e ideológico monolítico, marcado pelo populismo e pelo nacionalismo, sem matizas e nuances entre os diversos artistas a ela identificados; A MPB era mistificadora, pois prometia conscientização “para o povo” mas oferecia apenas uma catarse escapista (marcada pelo culto do “dia que virá” nos libertar), sobretudo para os estratos intelectuais da classe média, sem espaço político após o golpe de 1964. Em contraponto, no mesmo momento, cristalizavam-se alguns mitos positivos, até hoje idealizados por uma certa memória de esquerda (...): A MPB nacionalista e engajada ocupava uma faixa de circulação

social, nos anos 60, que não se confundia nem era determinada pelo mercado fonográfico (ao menos até 1968). A MPB nacionalista e engajada era a expressão autêntica de brasilidade e foi um movimento legítimo e espontâneo de “socialização da cultura” e de busca de “conscientização política” das classes médias e populares; A MPB tinha uma inspiração revolucionária e, se não fosse a repressão política e a cooptação da indústria cultural, teria desempenhado sua tarefa de ser a trilha sonora da revolução brasileira. (NAPOLITANO, 2002, p. 66-67).

É importante ressaltar que a intensão de se utilizar da música brasileira como representante do país não foi proposta inovadora da música de protesto, da MPB engajada e nacionalista dos anos 60. O samba após o movimento modernista de 1920 foi o gênero musical articulado para ocupar inicialmente o lugar da brasilidade genuína na modernização brasileira na década de 1930 e a Bossa Nova na década de 1950. Diferentemente das ideias de brasilidade agenciadas no samba e na BN, a MPB passou a ser apropriada como sinônimo de brasilidade na década de 1960 e 1970, posicionando-se no geral contra a ditadura militar com a música de protesto fortemente influenciada pela ideologia de esquerda, e expondo as contradições e anacronismos do Brasil republicano com as músicas e imagens tropicalistas e seu procedimento de mistura arcaico-moderno (FAVARETTO, 2007). É um exercício árduo pensar as questões como qualidade musical, o popular e a brasilidade da MPB separadamente nas músicas, pois elas são mascaradas pelas noções de triagem e mistura, mas nas controvérsias aparecem nas opiniões de seus atores humanos.

A década de 70 foi analisada por Marcos Napolitano no artigo “A Música Popular Brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural” (2002), onde relata a posição de prestígio e reconhecimento que a MPB passou a gozar na hierarquia cultural brasileira, consolidando-se como sinônimo de brasilidade e qualidade musical feita para jovens da classe média universitária e feita por artistas do mesmo segmento. E veio justamente das universidades o novo coletivo de artistas da MPB que surgiu nas quatro edições do Festival Internacional da Canção dos anos 1969, 1970, 1971 e 1972 na Rede Tupi de Televisão e Rede Globo, como Ivan Lins, Aldir Blanc, João Bosco, Gonzaguinha, Alceu Valença, Raimundo Fagner, Belchior e Walter Franco.

A MPB “cultura” ofereceu a esta indústria a possibilidade de consolidar um catálogo de artistas e obras de realização comercial mais duradoura e inserção no mercado de forma mais estável e planejável. A “liberdade” de criação se objetivava em álbuns mais acabados, complexos e sofisticados, pelo mais dinâmico da indústria fonográfica, mesmo vendendo menos do que as músicas mais “comerciais”. Dinâmico, pois envolvia um conjunto de componentes tecnológicos e musicais consumidos por uma elite sociocultural. Ao mesmo tempo, aproveitando-se da capacidade ociosa de produção, produzindo álbuns de custo mais barato e artistas populares de menor prestígio, além das coletâneas (sobretudo das trilhas sonoras de novelas), as gravadoras garantiram um lucro de crescimento vertiginoso nos anos 70. Portanto, “faixa de prestígio” e “faixa comercial” não se anulam. Na lógica da

indústria cultural sob o capital monopolista, estes dois polos se alimentam mutuamente, sendo complementares, dada a lógica de segmentação do mercado. (NAPOLITANO, 2002, p. 5).

Quando voltaram do exílio Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Geraldo Vandré apresentaram trabalhos novos, como o LP *Caetano Veloso (Famous/Philips, 1971)*, *Gilberto Gil (Famous/Philips, 1971)*, *Construção (Phonogram/Philips, 1971)* de Chico Buarque e *Das Terras de Benvirá (Phonogram, 1973)*, mas a censura comprometeu completamente a carreira de Geraldo Vandré enquanto Chico Buarque foi proibido de gravar muitas de suas músicas, colocando os censores como actantes da MPB, selecionando canções que poderiam disputar os festivais e entrar no repertório de discos, além de levar Chico Buarque a criar o pseudônimo Julinho da Adelaide para burlar os sensores. E se por um lado, nesse período pós-tropicalista surgiram artistas dispostos a comprar a proposta de experimentalismo iniciada pela tropicália, posicionando-se contra o status de *mainstream* adquirido pela MPB e que posteriormente foram taxados de “malditos” pela crítica musical da década de 1980 adiante, a maioria dos integrantes da MPB continuou sua saga em direção não só a vanguarda, mas apostando em outras iniciativas como Clube da Esquina e sonoridade de artistas nordestinos:

(...) a rigor, os únicos compositores-intérpretes que surgiram nos anos 70, que logo se tornaram referências importantes para o público e o mercado de MPB foram Fagner e João Bosco, cujas carreiras tiveram um grande impulso depois de 1973. De resto, o boom comercial da MPB, a partir de 1975, vai privilegiar as carreiras de Chico Buarque, Milton Nascimento (revelação do FIC de 1967, mas relativamente desconhecido como intérprete até cerca de 1972), Ivan Lins (surgido no início da década, mas distanciado do mercado após sua atribulada experiência na TV Globo). Entre os intérpretes: Elis Regina retomava sua condição de artistas com vocação para popularidade, abrindo espaço para a explosão de vozes femininas junto aos consumidores do grande público, como Gal Costa e Maria Bethânia que, no final da década consolidam suas carreiras junto ao grande público. (NAPOLITANO, 2001, p. 9).

Cabe ressaltar também a influência da música pop e do rock na MPB da década de 1970 que para além dos compositores-intérpretes apontados por Napolitano (2001), destacam-se Secos & Molhados, banda formada por Ney Matogrosso, João Ricardo e Gérson Conrad, cujo primeiro disco homônimo da banda em 1973, alcançou a vendagem surpreendente de 700 mil cópias, desvinculando a MPB de uma categoria da classe média para atingir vários setores da população brasileira. Sucesso na época também alcançou Guilherme Arantes com o seu primeiro disco *Meu Mundo e Nada Mais (Som Livre, 1976)* lançado em LP e K7 (fita cassete) com a música que deu nome ao disco incluída na novela Anjo Mau, da TV Globo.

Guilherme Arantes, assim como outros artistas da época que conseguiam tanta popularidade com canções com letras simples e diretas, e com refrãos fortes, sofreu o que André Barcinski (2014) chama de “patrulhamento”, isto é,

“Um intenso conflito ideológico na música brasileira, em que o público mais ‘sofisticado’ e ‘politizado’, que curti a MPB combativa de Chico Buarque, Gonzaguinha, Elis e companhia, via o pop como um elemento de alienação das classes sociais mais baixas. O patrulhamento que Guilherme Arantes sofreu de seus colegas da FAU aconteceu, de diferentes maneiras, com quase todos os artistas populares da época. (BARCINSKI, 2014, p. 74).

A esse debate descrito por André Barcinski (2014) no livro *Pavões Misteriosos* chamarei aqui de controvérsia MPB culta vs. MPB pop, da qual resultaram alguns ajustes, como Guilherme Arantes que ganhou o reconhecimento devido ao fato de Elis Regina gravar duas de suas canções “Só Deus é Quem Sabe” e “Aprendendo a Jogar”, como também afastamentos e apagamentos de nomes como Fafá de Belém, Benito Di Paula, Odair José e Sidney Magal por não serem aceitos como MPB e terem seus sucessos considerados de mal gosto e/ou alienação, e por isso foram retirados da história oficial da música brasileira desse período. Controvérsia que é constantemente retomada nas décadas seguintes nos debates sobre o popular na MPB, considerando nomes mais populares como “má MPB” ou “MPB sem qualidade”, por exemplo Jorge Vercillo e Ana Carolina que ganharam popularidade na década de 1990. E parte da incursão da MPB no pop nos anos 1970 se deve ao surgimento dos primeiros clipes musicais, cujo desenvolvimento configuraria o formato videoclipe, exibidos no programa *Fantástico* da Rede Globo, como o clipe *América do Sul*, da banda *Secos & Molhados*, dirigido por Newton Travesso em 1975.

Ao estudar as estéticas dos videoclipes brasileiros, Thiago Soares (2013) aponta como os clipes produzidos e exibidos pelo *Fantástico* como estratégia de lançamentos de LPs de artistas e trilha sonora, que criaram uma estética que passou de uma produção em estúdio e com muito gelo seco influenciado pela música disco para ambientes externos tropicais que evocavam imagens ligadas aos estereótipos constitutivos da identidade brasileira, mas que sobretudo rearticulava a MPB ao pop no seu sentido midiático, e como cultura comum partilhada globalmente, na medida que faz circular imagens e sonoridades que influenciam comportamentos e a construção de identidades, fazendo da performance audiovisual uma característica a ser valorizada na MPB, capaz também de construir e materializar estilos para cada artista.

Portanto, controvérsia MPB culta vs. MPB pop, com o sucesso das trilhas de pop internacional nas novelas, da música romântica, dos videocliques, da *dance music* em 1977 e do pop latino de Magal em 1978, segundo André Barcinski (2014), estabelece conexões entre a MPB e o pop, isto é, com o mercado massivo e se transforma radicalmente em 1979, com a internacionalização da cultura jovem, as experimentações legadas do tropicalismo e principalmente a estruturação e organização da indústria fonográfica brasileira, que na análise de Marcia Tosta Dias (2008) entra em um período de racionalização, divididas em etapas e envolvendo profissionais de setores diversos na confecção de discos no Brasil.

(...) essa linha de produção continha as seguintes etapas: concepção e planejamento do produto; preparação do artista, do repertório e da gravação; gravação em estúdio; mixagem, preparação da fita máster; confecção da matriz, prensagem/fabricação; controle de qualidade; capa/embalagem; distribuição; marketing/divulgação e difusão. A Consecução dessas etapas envolvia profissionais das mais variadas áreas: músicos, compositores, intérpretes, técnicos e engenheiros de som, artistas gráficos, advogados, publicitários, divulgadores, contabilistas, funcionários administrativos, diretores, gerentes, operários, vendedores. Seguindo a classificação feita por Othon Jambeiro, podemos dizer que todas essas atividades estavam dispostas em quatro áreas distintas: “a artística, a técnica, a comercial e a industrial”. Contudo, essa divisão não distingue áreas estanques, na medida em que as duas primeiras estão completamente imbricadas, ficando reservado às duas últimas, um espaço de natureza diferenciada, próprio à produção de mercadorias. Os recursos tecnológicos sustentam toda a produção. (DIAS, 2008, p. 69).

O período de 1970 e início de 1980 podem ser pensados a partir da multiplicação de atores na construção da MPB, com o advento de diversos profissionais nas companhias fonográficas, assim como novas tecnologias de produção e distribuição utilizadas por eles, por exemplo: gravadores com multicanais de 8, 16 ou 24 pistas para confecção da fita que será a matriz para a impressão das musicais em K7 (compact casset ou fita cassete) e CD (compact disc), que segundo Eduardo Vicente (1996), passaram a ser comercializados pela Philips em 1969 e 1979 respectivamente, e tecnologias digitais de edição equalização, compressão, mixagem e efeitos sonoros, ao mesmo tempo que ocorria uma centralização do forjamento da ideia de MPB pelas gravadoras, pois agora sem o polo criativo da MPB dos festivais das canções na televisão e seus respectivos atores, o espaço criativo da MPB passa a ser os estúdios das companhias discográficas da indústria da música brasileira, que inclusive irão negociar com outros intermediários e actantes importantes como a televisão e suas trilhas sonoras para novelas, as rádios AM/FM e a própria mídia impressa brasileira na divulgação de seus artistas e produtos.

Para se ter uma ideia de como a indústria da música passou a ser o núcleo da MPB, pode-se pensar no ajuntamento dos principais nomes da MPB (Edu Lobo, Elis Regina, Chico

Buarque, Caetano Veloso, Jair Rodrigues, Maria Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil, Os Mutantes, Jorge Bem, Luiz Melodia, Jards Macalé, entre outros) no elenco da gravadora Philips, comandada pelo presidente André Midani, o diretor de promoção e Marketing Armando Pittigliani e o diretor artístico Roberto Menescal. Contudo, mesmo com tantos artistas, a Philips não vendia tanto quanto suas concorrentes RBS (com Roberto Carlos), RCA e Copacabana, sustentando seu elenco de artistas numerosos e caros, segundo conta Midani a Barcinski (2014) graças à lei federal “Disco é Cultura” criada em 1967 para isentar gravadoras do pagamento do Imposto sobre Circulação de Mercadorias (ICM) quando produziam discos de artistas nacionais, estampando a frase nas contracapas dos LPs.

A gerencia das gravadoras atuava no agrupamento de artistas em gêneros musicais específicos, como MPB, rock nacional, samba e música romântica, no conflito constante entre os interesses das indústrias e da criatividade dos artistas, possibilitando a cada artista de MPB, como elenco fixo de artistas com vendas constantes mas não tão expressivas, certa autonomia na criação de seus discos, onde a criatividade (originalidade e inovação) eram negociadas através de investimentos econômicos, isto é, os discos precisavam conter apelo popular e tentar o máximo número de vendas, impedindo as gravadoras de se arrisarem ao contratar novos artistas ou investir em trabalhos mais experimentais. Se por um lado as gravadoras e seus atores possibilitaram a consolidação e reprodução de práticas de gênero relacionadas a MPB e tornaram possível a aprendizagem e racionalização da MPB chamando atenção das multinacionais para MPB, por outro, criavam formulas de sucesso comercial constantemente repetidas que passaram a serem vistas com certa negatividade pelo público.

Com o fechamento das gravadoras para novos talentos, começam a despontar no Brasil discos bancados e produzido pelos próprios artistas que não conseguiam se vincular a nenhuma gravadora. Inicialmente surgem pequenas gravadoras para produzir discos de artistas que se apresentavam no Teatro Lira Paulistana, um porão no bairro de pinheiros, Zona Oeste de São Paulo, como Ná Ozzetti, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Tetê Espíndola, Cida Moreira, Eliete Negreiros, Zé Eduardo Nazário que foram nomeados pelas críticas da década de 80 como Vanguarda Paulistana por conta de suas propostas experimentalistas e de “artistas independentes” por bancarem seus próprios álbuns ou lançarem discos nas pequenas gravadoras paulistas. Por conta das experimentações, as músicas desse coletivo de artistas causaram estranhamento para os ouvintes da MPB, fazendo com eles não conseguissem adquirir popularidade e rotulação apenas na MPB, mas também de rock psicodélico, rock progressivo. Foi a partir do trabalho desses artistas que a crítica musical passou a se referir a eles como os “Malditos da MPB”, categoria que logo foi ampliada aos músicos Tom Zé,

Torquato Neto, Sérgio Sampaio, Jards Macalé, João Mautner, Luiz Melodia e Walter Franco que na década anterior já não simpatizavam com o “*status mainstream*” da MPB.

Foi assim que em meados dos anos 80, criou-se controvérsias na MPB que foram mencionadas no estudo de Sean Stroud, “A Defesa da Tradição na MPB” (2008), cuja conclusão traz um panorama da MPB no início do século XXI, identificando duas controvérsias em desenvolvimento na MPB: a primeira diz respeito a como a música brasileira popular e a MPB, a cultura brasileira em geral, tornou-se objeto de atenção da mídia em outros países, citando como exemplo o trabalho de Bebel Gilberto no exterior, e a segunda que chama de “as fortunas declinantes da MPB”, onde faz uma breve descrição de como a crítica musical e pesquisadores de música popular no Brasil passaram a criticar sua relação com a indústria fonográfica, acusando a MPB de não trazer inovações significantes desde 1970, apenas repetições de formulas de sucesso do mercado como mais discos dos nomes consagrados nos festivais da canção em 1960, além do ataque ao status de prestígio que a MPB possui com a mídia brasileira enquanto única representante de qualidade musical no Brasil, controvérsias essas que se prolongam também durante os anos 1990.

A década de 1990, segundo Marcia Tosta Dias (2008), foi marcada pela popularização dos CDs, impulsionada pelo crescimento do consumo nacional a partir do Plano FGC (1993) e Plano Real (1994), que tornou possível o aumento nas vendas de formatos tecnologicamente mais sofisticados e caros como os CDs, por isso gerou capital para a indústria da música e logo ocupou o lugar de maior receita de lucros para as grandes gravadoras, principalmente por causa dos relançamentos em CDs de sucessos antigos em LP, das coleções, das coletâneas e do formato CD duplo que movimentou o mercado fonográfico em 1993, tornando-se símbolo de distinção e modernidade (DIAS, 2008) impactando fortemente a MPB que também embarcou nessas estratégias de sucessos garantidos. O segundo aspecto fundamental nos anos 90 apontado por Dias (2008) e Eduardo Vicente (2006) foi a terceirização das grandes gravadoras que passaram a contar com empresas e profissionais autônomos para sua produção, ademais o desenvolvimento de tecnologias digitais que permitiu um único disco seja produzido em vários locais e cidades diferentes pelo mundo e com a participação de profissionais estrangeiros em sua confecção, alterando a produção de álbuns da MPB que passou a adotar essas estratégias para conseguir mercados em outros países.

Acontecimento marcante para a MPB dos anos 90 foi a estreia do canal Music Television (MTV) no Brasil em parceria com o Grupo Abril, exibindo o videoclipe “Garota de Ipanema” cantada por Marina Lima, uma música composta por Vinícius de Moraes e Tom Jobim em 1962 e considerada um clássico da Bossa Nova, mas com uma versão nova. A

programação da MTV era baseada em videoclipes de veteranos da MPB ao rock nacional e internacional, disseminando o consumo de videoclipes no país. E em 1995, a MTV Brasil cria o Vídeo Music Awards Brasil (VMB) que “além de aquecer o mercado emergente, serviu como forma da MTV ‘chamar para si’ o papel de instância legitimadora da produção de videoclipes nacionais” (SOARES, 2013, p. 238) e acrescentou novos atores na indústria da música nacional, como as produtoras de videoclipes e seus diretores. Thiago Soares (2013) destaca a produtora Conspiração Filmes, responsável pelo clipe “Segue o Seco” de Marisa Monte, entre outros, como norteadora de uma estética de qualidade para os videoclipes, influenciada por produções cinematográficas hollywoodianas e intenções de alcançar o mercado de consumo massivo.

Por outro lado, a década de 1990, também foi considerada como “a vez dos independentes” por Eduardo Vicente (2006) com o advento das tecnologias e surgimento de produtores e selos independentes brasileiros que buscavam a profissionalização, mostraram-se cada vez mais autossuficientes nas tarefas de gravação e divulgação de novos artistas, fazendo brotar de diversas partes do país manifestações musicais diferenciadas, pensadas aqui como controvérsias da MPB, como o rap paulista que apresentou Racionais MC’s pelo selo Zimbabwe Records; e Mangue Beat pernambucano lançando Nação Zumbi e Mundo Livre S/A pelos extintos selos de rock alternativo: Chaos (Sony Music) e Banguela Records (Warner Music Brasil), que de certa forma estavam ligados aos circuitos de produção e consumo de músicas locais e as grandes gravadoras como laboratórios para novas tendências, experimentos para analisar se esses artistas possuíam potencial para transitar também nacionalmente. Foi com o Rap Nacional, especificamente com o videoclipe “Diário de um Detendo” dos Racionais MC’s que “marcaria uma espécie de entrada da temática social no clipe nacional, pluralizando as referências e complexificando as constituições da linguagem do clipe nacional” (SOARES, 2013, p. 245) com influências do cinema de documentário, assim como a rima do rap conferiu contornos mais livres entre letra e melodia nas canções.

Por outros caminhos que se atravessam, o Manguebeat foi lançado com o manifesto “Caranguejos com Cérebro” em 1992 e provocou fusões entre elementos da música regional de Pernambuco (maracatu, cirando, caboclinho, coco), com hip hop, funk, rock, samba, pop e música eletrônica no primeiro disco do movimento intitulado *Da Lama Ao Caos* (Chaos/Sony Music, 1994), de Chico Science & Nação Zumbi, mobilizando um intenso debate sobre a produção musical do país e por isso pode ser pensado como uma importante controvérsia da MPB. A controvérsia Manguebeat trouxe novos atores que alteraram consideravelmente a

composição da MPB: a internet, ainda uma incipiente em 1995 no Brasil, e o festival independente Abriu Pro Rock.

Um dos resultados foi o lançamento de dois sites importantes: o Manguabit, em maio de 1995, e o Manguetronic, em 1996, este com um dos primeiros programas de rádio pela internet, comandado por Renato L. Através desses canais, grande parte da cena recifense foi divulgada. O mais interessante é que essa tecnologia era novidade em todo o país e em boa parte do mundo na época, e, de certa maneira, tal pioneirismo tornou-se a marca registrada da cena recifense. Depois desses, surgiram outros criados por membros do grupo inicial do Manguê ou de outros que se interessavam por jornalismo cultural no Recife. São sites como os Manguenius, Som do Manguê e A Ponte, todos de alguma maneira, veiculando novos grupos de outras informações de interesse para a cena. (VARGAS, 2004, p. 119-120).

Em 1996 foi lançado o segundo disco de Chico Science & Nação Zumbi, *Afrociberdelia* (Chaos/Sony Music, 1996), com a regravação da música “Maracatu Atômico” composta por Jorge Mautner e Nelson Jacobina em 1972 e participação de Gilberto Gil na canção “Macô”, o movimento e o grupo entram de vez para o rol da MPB, resgatando o experimentalismo musical tropicalista e apresentando o hibridismo e a reciclagem como formas de renovações estéticas na MPB, assim como a crítica social e “temáticas ligadas aos desafios da urbanidade e da vida em Recife nos anos 90” (SOARES, 2013, p. 260) em seus videoclipes, que passaram a influenciar novos artistas que surgiram da pós-década 1990, como o cantor e compositor maranhense Zeca Baleiro. Marildo José Nercolini (2009) estuda o trabalho de Zeca Baleiro e explica a hibridização como sobreposições de elementos culturais variados advindos de tempos históricos e formações sociais diferentes, enquanto a reciclagem são reutilizações de materiais antigos que já foram apropriados.

Essas são as principais controvérsias e os atores que alimentam e conduzem a MPB até os dias de hoje. Porém, no início dos anos 2000, começaram a aparecer no cenário musical brasileiro novos músicos dispostos a fazer música brasileira de forma independente, sem o apoio de grandes gravadoras, disponibilizando suas músicas na internet para download, formando parcerias em discos e apresentações ao vivo entre eles. Quando a crítica musical rotulou esses artistas de “Nova MPB” não demorou muito para questionamentos sobre o que estava sendo produzido pelos novos artistas brasileiros serem levantados e começar um verdadeiro debate sobre o assunto.

Nos capítulos seguintes, a controvérsia da Nova MPB será cartografada detalhadamente em duas partes: na primeira parte (capítulo 2), uma descrição e análise do surgimento e debate sobre o termo na crítica musical brasileira e a abertura de caixas-pretas sobre a MPB, identificando os actantes humanos e não humanos, esboçando a rede que os

liga, bem como as ações que executam (tradução, mediação, inscrição); na terceira parte (capítulo 3), um relato crítico sobre os principais actantes humanos e não-humanos da Nova MPB, identificando o novo presente na Nova MPB e que possíveis rearticulações propõe a MPB.

### 3 CARTOGRAFANDO A CONTROVÉRSIA DA NOVA MPB

“O que é que tem na caixa preta?  
 Quem que pagou?  
 Quem se calou?  
 Quem é que financia?  
 Quem se beneficia?”

Curumin

#### 3.1 O Surgimento do Termo Nova MPB

O termo “MPB renovada” pode ser encontrado no trabalho de Marcos Napolitano (2001) para se referir aos caminhos conflituosos traçados pela MPB na década de 1960, como o projeto cultural e político do “nacional-popular” e a renovação da indústria cultural brasileira, marcada por uma “nova cultura de consumo se caracterizava pela ênfase no indivíduo, estímulo à competição, renovação permanente de hábitos e bens de consumo, exaltação da tecnologia e da vida urbana” (NAPOLITANO, 2001, p. 8) e pela reorganização das influências estéticas e ideológicas dos movimentos artísticos (bossa nova, canção de protesto e tropicalismo) na canção brasileira, que acabaram por consolidar a institucionalização da MPB na década de 1970 com seus principais representantes conhecidos nacional e internacionalmente, funcionando como o principal parâmetro cultural no Brasil. Mas esse termo não costuma ser usado pela crítica musical, que prefere utilizar a sigla MPB para se referir aos artistas, músicas e movimentos musicais da época.

No entanto, um termo semelhante a “MPB renovada” utilizada pelo pesquisador surge no início do século XXI de forma diferenciada. O termo “nova MPB” surgiu na crítica musical a partir dos anos 2000 quando jornalistas usaram a expressão para apresentar e identificar músicos dispostos a fazer música de forma independente, sem o apoio de grandes gravadoras, que utilizam a internet para divulgar seus trabalhos feitos colaborativamente, formando parcerias em discos e apresentações ao vivo entre eles, abertos para diversas influências musicais, e entre essas influências, valorizam a MPB. Uma das publicações de referência relacionadas ao termo apareceu em julho de 2008: “Chega de Saudade: Você acha que desde os anos 60 e 70 não se faz mais MPB de qualidade? Conheça os talentos da nova geração de cantores e compositores”, escrita pelos jornalistas Flávio Júnior e Marcio Orsolini,

para a extinta revista brasileira Bravo!, cujo perfil cultural tinha como proposta apresentar inovações artísticas no país.

### 3.1.1 Revista Bravo! Anuncia o Fim da Nostalgia na MPB

O título da reportagem anuncia o fim de um sentimento histórico comum entre os entusiastas da MPB: a nostalgia. Svetlana Boym (2007) define a nostalgia como uma ânsia por algo que já não existe ou nunca existiu, um sentimento de perda e deslocamento de tempo e lugar, no caso da MPB a frequente volta aos anos 60 e 70 e aos principais nomes que surgiram durante esse período como Caetano Veloso e Chico Buarque. A saudade de inovação, ruptura e transformação ocorridas nessa época. Segundo a pesquisadora, a nostalgia provoca uma confusão entre realidade e a imaginação, transforma história em mitos, cria tradições, e em casos extremos pode criar fantasmas e monstros. Ao anunciar o fim da saudade na MPB, revelam-se as intenções do jornalista, de criar um distanciamento das fantasias do passado, uma aproximação das necessidades do presente e do possível futuro, mas não necessariamente uma negação da MPB e sua ideia moderna de tempo, ou seja, de evolução histórica.

Na matéria de Flávio Junior e Marcio Orsolini, a Nova MPB é relatada como uma geração de cantores e compositores que não formam um movimento articulado, muito menos possuem algum manifesto, mas que estão inseridos na “nova cena da música brasileira”, onde o mercado de disco perdeu força e por isso os artistas utilizam ferramentas como MySpace<sup>3</sup> e YouTube<sup>4</sup> para divulgar seus trabalhos, criam circuitos de shows em pequenas casas de espetáculos (Studio SP e Cinemathèque) ou participam de festivais pelo Brasil. Segundo os jornalistas, eles seguem “a principal tendência atual” de formação e articulação de núcleos de criações que dão visibilidade e ao mesmo tempo favorecem articulações entre os artistas contemporâneos, como a formação da grande banda carioca Orquestra Imperial<sup>5</sup> e a banda Do Amor<sup>6</sup> também do Rio de Janeiro, o coletivo e selo Instituto (formado pelos produtores Rica

---

<sup>3</sup> MySpace é uma rede social criada em 2003 por Tom Anderson e Chris Dewolfe para servir de vitrine de artistas e seus trabalhos, onde eles podem disponibilizar músicas e vídeos. Disponível em: [www.myspace.com](http://www.myspace.com).

<sup>4</sup> A mídia social YouTube foi criado em 2005 para exibição e compartilhamento de vídeos. Disponível em: [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

<sup>5</sup> Orquestra Imperial é uma banda com 19 integrantes formada em 2002 pelo músico e produtor carioca Alexandre Kassin e o compositor carioca Berna Ceppas. Para mais informações sobre a banda, ler a matéria “Os 19 amigos da Orquestra Imperial”, escrita pelo jornalista Marcus Preto e publicada na revista Rolling Stones em 2007. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/5/os-19-amigos-da-orquestra-imperial#imagem0>. Acesso em agosto de 2015.

<sup>6</sup> Do Amor é um grupo musical formado por Gustavo Benjão (guitarra), Marcelo Callado (bateria), Ricardo Dias Gomes (baixo) e Gabriel Babu (guitarra).

Amabis, Tejo Damasceno e Daniel Ganjaman) em São Paulo, como também com artistas de outras gerações, “dialogando com a tradição”, por exemplo: Caetano Veloso, Jorge Mautner<sup>7</sup>, Carlos Dafé<sup>8</sup>, Marku Ribas<sup>9</sup> e Arnaldo Antunes.

Ao final da reportagem, os jornalistas nomeiam a cantora carioca Nina Becker, o cantor e compositor paulista Romulo Fróes, o também cantor e compositor carioca Jonas Sá, o músico paulistano Curumin e Fernando Catatau, músico natural de Fortaleza, como os principais destaques da Nova MPB. Os artistas são então apresentados e legitimados em comparações com as características ou nomes conhecidos da MPB, revelando qual seria a importância dos integrantes da Nova MPB: “Nina Becker está para a Nova MPB como Gal Costa para o Tropicalismo”, “Romulo Fróes tem a alma dos revolucionários da MPB”, Jonas Sá “entre os novos compositores, é o que melhor trabalha com o registro pop”, “Catatau está para a nova música brasileira assim como o guitarrista Lanny Gordin para a MPB do fim dos anos 60”, “Se uma das bandeiras atuais é a retomada desse espírito tropicalista (...), Curumin é um dos criadores mais sintetizados com o espírito da nova MPB”.

Figura 1 - Curumin, Romulo Fróes, Nina Becker, Catatau e Jonas Sá. Eles mergulharam na tradição para, a partir dela, criar uma música inovadora (Foto de Nino Andrés e legenda de Flávio Júnior e Marcio Orsolini)



Fonte: Disponível em: < [http://www.carranca.com.br/bravo/musica\\_chegadesaudade.shtml](http://www.carranca.com.br/bravo/musica_chegadesaudade.shtml) >. Acesso em: 12 agosto 2015.

Para entender a contradição de se anunciar o fim da nostalgia e fazer comparações retornando aos nomes do passado, é importante compreender que a nostalgia como sentimento histórico possui mecanismos de sedução e manipulação (BOYM, 2007), que podem ser visualizados quando se distingue entre nostalgia restauradora e nostalgia reflexiva. Segundo essa tipologia da nostalgia desenvolvida por Boym (2007), nostalgia restauradora busca elaborar uma reconstrução do que foi perdido, no caso a MPB sessentista e setentista,

<sup>7</sup> Jorge Mautner é cantor, compositor e escritor carioca.

<sup>8</sup> Carlos Dafé é cantor, compositor e instrumentista carioca.

<sup>9</sup> Marku Ribas foi cantor, compositor, ator, dançarino e percussionista mineiro.

enquanto a nostalgia reflexiva procura uma nova flexibilidade para o que se foi, não o restabelecimento da MPB de décadas passadas. E ambas as tipologias se sobrepõem, mas apesar de possuir o mesmo quadro de referências da MPB, constroem narrativas diferentes.

A autora explica que o enredo da nostalgia restauradora é construído de forma semelhante as invenções de tradições (HOBSBAWM; RANGER, 2002), a partir de um alto grau de formalização simbólica e ritualização, utilizando materiais históricos e símbolos culturais, diferente da simples reprodução de costumes e convenções de padrões estabelecidos, enquanto os relatos de nostalgia reflexiva são elaborado segundo narrativas individuais, detalhes e sinais memoráveis, dando ênfase as qualidades próprias do indivíduo. O que se verifica na comparação entre novos e velhos artistas é a aposição da reprodução de costumes e convenções da MPB, quando os jornalistas projetam as convenções e estéticas estabelecidas pela MPB, como qualidade musical, virtuosismo dos músicos, comportamento ávido por mudanças nos novos artistas; da nostalgia restauradora com o uso de nomes de artistas famosos da MPB como ícones culturais; e a nostalgia reflexiva nas habilidades dos artistas contemporâneos.

O texto jornalístico envolve interferências da empresa de jornalismo cultural, no caso a revista Bravo!, seleção e curadoria dos jornalistas de acordos com interesses próprios e do que acreditam ser interessante para seus leitores na elaboração da reportagem, por isso, deve-se levar em consideração que seus agendamentos principais foram a novidade e a MPB. Portanto, a escrita de Flávio Júnior e Marcio Orsolini descreve as articulações entre uma parte da produção musical atual no país, artistas brasileiros contemporâneos, elementos da tradição musical brasileira e artistas nacionais consagrados, onde a MPB aparece como termo de semelhança conveniente, “são ‘convenientes’ as coisas que, aproximando-se umas das outras, vêm a se emparelhar; tocam-se nas bordas, suas franjas se misturam” (FOUCAULT, 2000, p. 34), utilizado para trazer visibilidade e reconhecimento para os jornalistas e para os artistas devido a série de associações e valorações que se pode construir quando se entra na MPB, a exemplo o espaço na crítica musical brasileira para esses novos artistas.

A ação dos jornalistas e críticos musicais de nomear artistas com o termo “nova MPB” pode ser pensada a partir da noção de inscrição da TAR, isto é, a produção de fato jornalístico, a instauração de uma realidade (LEMOS, 2013), no caso estudado, a instauração da nova MPB. Pois quando se pretende mudar uma expressão, pode-se tomar emprestado outra palavra cujas conotações modifiquem seus sentidos originais (AMOUNT, 2001). Assim, quando a palavra novo se une a MPB no ato de inscrição dos jornalistas, o “nova” colocado à frente da MPB não traz nada de realmente novo, seu enunciado emite um sentido quantitativo

de um artista mais, de mais músicas, etc.; uma certeza de continuidade com os movimentos precedentes da MPB. MPB Nova, por outro lado, enunciaria um sentido qualitativo da novidade, de algo efetivamente novo e inédito (AMOUNT, 2001). Portanto, o termo “nova MPB” escolhido adquiriu o caráter de atualização do “novo”, cujo sentido supõe tempo.

A nova MPB é definida então como contraponto a uma MPB antiga e por isso se converte em seu par e seu contemporâneo (AMOUNT, 2001), ao mesmo tempo que definem para a MPB um repertório de atores, códigos e técnicas que se encontram disponíveis para uso, que é transmitido e incorporado de uma geração para outra. Mas o acionamento da MPB na matéria que parece interessante é que a MPB de qualidade existiu apenas nas décadas de 60 e 70, por não reconhecerem na MPB dos anos 1980 e 1990 a qualidade musical que os jornalistas apontam nos representantes da Nova MPB. Consequentemente, o termo nova MPB pretende demarcar coletivos de atores que agem diferente da MPB dos anos 80 e 90 e ao mesmo tempo possuem semelhanças com a MPB sessentista e setentista, mas isso será rearticulado por outros críticos musicais como será mostrado mais à frente.

Para criar e delinear um grupo de atores da Nova MPB, os jornalistas atuaram como oficiais de recrutamento e curadoria, justificadas com a noção de qualidade musical e geração acionadas com frequência no texto da matéria, na qual os músicos Curumin, Romulo Fróes, Nina Becker, Fernando Catatau e o letrista Jonas Sá na faixa dos seus 20 e 30 anos foram agregados como representantes talentosos da nova geração, da Nova MPB, e Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Lanny Gordin são comparados aos novos representantes como parte da MPB antiga, a geração da década de 1960. Como se tanto a nova geração como a geração passada se constituíssem enquanto grupos homogêneos submetidos as mesmas influências.

A lógica do critério de gerações, de tal modo esta parece forte e plausível, confirmada por tão abundantes motivos, repetidos, não certamente de ordem bio-fisiológica, mas sim puramente cultural: o facto de estarem submetidos às mesmas influências; mesmas leituras, impacto dos mesmos acontecimentos externos, possibilidades de contratos também físicos de colaboração directa, que como é sabido muitas vezes dão lugar à redacção de manifestos, de declarações comuns de poética, ou a constituição de escolas e grupos, à fundação de revistas militantes. (BARILLI, 1995, p. 55).

No texto aparecem as diferentes influências de cada um dos cinco indicados como Nova MPB: a cantora paulista Nina Becker é fã de Dalva de Oliveira, Elizabeth Cardoso e Aracy de Almeida, o cantor e compositor paulista Romulo Fróes como fã de Nelson Cavaquinho, Zé Kéti, Paulinho da Viola, New Order, The Clash, The Smiths, Echo and the Bunnymen, o letrista Jonas Sá como fã dos tropicalistas e de Stevie Wonder, o guitarrista,

cantor, compositor e produtor musical cearense Fernando Catatau como admirador da banda inglesa Pink Floyd e o baterista, cantor e compositor paulistano Curumin como uma criança fã de Sidney Magal e Gretchen, e com influências musicais de Stevie Wonder e Arnaldo Antunes. Tirando Jonas Sá que se coloca como entusiasta dos tropicalistas, os integrantes da Nova MPB não tem como influência fundamental a MPB.

Os críticos que ajustam essas diversas influências a MPB e fazem comparações com artistas conhecidos nacionalmente para justificar a inscrição do termo Nova MPB, pois segundo a visão crítica de geração proposta por Renato Barilli “estes adensamentos são fabricados de propósito pelo crítico que sabe onde quer chegar e força assim os dados para seu próprio uso e consumo” (1995, p. 55), com o argumento de que eles dialogam com a tradição, com membros de gerações anteriores que até hoje possuem uma posição de ruptura se comparado aos membros de sua época, como Caetano Veloso e Arnaldo Antunes, mas também que seguem tendências e as exigências da contemporaneidade. Portanto, os jornalistas não são meros intermediários, são actantes que interagem com outros atores (LE MOS, 2014), fazem leitores agirem a partir de suas indicações, e principalmente, traduzem manifestações musicais observadas. Por isso, oferecem um ponto de vista com poder central na controvérsia Nova MPB, estabelecido pela credibilidade do jornalismo e pelo fato do termo ter sido cunhado por jornalistas.

No processo de tradução, a música figura como objeto actante fundamental nas articulações construídas no texto jornalístico. É da relação entre Marcio Orsolini e Flávio Júnior com a música que traduzem a “voz doce e potente e a forte presença de palco” de Nina Becker, “a música ao mesmo tempo swingada e introspectiva” de Romulo Fróes, as músicas pop de Jonas Sá como “tipo de música que expressa ideia em formatos simples e de fácil compreensão” e arranjos lapidados meticulosamente, o som da guitarra de Fernando Catatau, considerada pelos jornalistas como o som da nova MPB que “usa os pedais para sua guitarra soe como qualquer coisa (...) as vezes os sons tremem como um sintetizador dos primórdios do rock (...), em outros momentos, evocam o brega dos anos 70”, a mistura sonora de “funk, jazz e hip hop” de Curumin, como nova MPB.

Tradução não significa uma mudança de um vocabulário para outro, de uma palavra francesa para uma palavra inglesa, por exemplo, como se as duas línguas existissem independentemente. Como Michel Serres, eu uso tradução para significar deslocamento, desvio, invenção, mediação, a criação de uma ligação que não existia antes e que em certo grau modifica dois elementos ou agentes. (LATOIR, 1994, p. 32).

Em outras palavras, ao nomear os artistas Curumin, Fernando Catatau, Nina Becker, Romulo Fróes e Jonas Sá como nova MPB, os jornalistas afetam um estado de coisas, deslocam e transformam práticas de produção, circulação e consumo desses artistas e seus trabalhos, por exemplo: *Achados e Perdidos* (YB Music/Quannum Projects, 2005) e *Japan Pop Show* (YB Music/Quannum Projects, 2008) de Curumin; *Calado* (Bizarre Records, 2004) e *Cão* (YB Music, 2006) de Romulo Fróes; *EP* (Independente, 1998), *O Ciclo da Decadência* (Instituto, 2002) e *o Método Túfo de Experiências* (Slag Records/Tratore, 2005) de Cidadão Instigado; *Carnaval só no ano que vem* (Ping Pong/Som Livre, 2007) da Orquestra Imperial; *Beautiful Freak* (The Demença EP, 2004) e *Anormal* (Slap, 2007) de Jonas Sá, disponibilizados na internet para download em formato álbum<sup>10</sup>, criando uma ligação entre esses músicos com a MPB, que modifica não só a trajetória dos jornalistas e músicos envolvidos na nova MPB, mas também a própria MPB.

A partir da leitura da reportagem de Marcio Orsolini e Flávio Júnior, pode-se pensar em outros atores importantes para a nova MPB, como os sites MySpace e YouTube que divulgam os trabalhos desses artistas a partir do formato de áudio MP3 e de Videoclipes, os shows desses artistas em pequenas casas de espetáculos e festivais pelo país, os próprios espaços físicos onde acontecem as apresentações ao vivo, por exemplo: Studio SP e Cinemathèque. Também são atores importantes o próprio texto jornalístico, que funciona como ator intermediário quando veicula informações, e actante quando mobiliza outros críticos a escreverem sobre esses artistas, e a revista Bravo!, na perspectiva da TAR, entendida aqui como uma organização, “um conjunto mais ou menos estável de atores em rede com o objetivo de realizar uma ação” (LEMOS, 2013, p. 134) segundo a proposta editorial da empresa jornalística:

A Bravo! se propõe ser um guia para as pessoas que possuem vida cultural, com uma abordagem voltada para aquilo que o diretor de jornalismo da revista chamou de “relevância cultural”, termo que carrega consigo infinitas possibilidades de interpretação do que seria ou não relevante em termos de cultura, fator que vai culminar na tradução da relação horizontal entre alta e baixa culturas, arte e entretenimento, espetáculo e simulacro etc, observáveis nas páginas da publicação. (VIERA, 2011, p. 60).

### 3.1.2 Romulo Fróes: o Porta-voz da Nova MPB

A revista Bravo!, da Editora Abril, portanto, assume as ações de mediação da nova MPB e publica em seu blog no ano seguinte (2009), o texto “A nova música brasileira e seus

<sup>10</sup> Conjunto de canções, normalmente ligadas a um tema, com capa e encarte, que pode ser físico ou digital.

novos caminhos”, do cantor e compositor paulista Romulo Fróes, apontado na revista como um dos representantes da nova MPB. Romulo Fróes publica textos sobre música brasileira desde 2007, tais como releases para lançamentos de discos pela gravadora independente YB Music e textos críticos sobre cantoras, músicos, projetos e discos, atuando como o principal “porta-voz” de sua geração, falando pelo grupo, definindo regras e justificando sua existência. Assim traçou pontos comuns entre os artistas que surgiram na música brasileira nos anos 2000, no texto para o blog da revista, e descreveu convenções e práticas de produção dos artistas contemporâneos, especificamente a qualidade sonora das gravações, como justificativa de singularidade em sua geração:

O artista de hoje produz seu disco, porque afinal conquistou essa liberdade e também porque, em última instância, é a única maneira de fazê-lo. Por isso seu conhecimento de todas as etapas, da captação à edição e chegando mesmo até sua fabricação. (...) Com o avanço da tecnologia, a experiência e o acesso a novos recursos de gravação, abriu-se aos artistas um vocabulário de produção artística, a meu ver inédito na música brasileira. É muito comum hoje, um jovem artista falar de seu trabalho mais do ponto de vista técnico, do que das questões artísticas de sua obra (...) É um fato relevante, pra não dizer histórico, que aconteça de novos artistas se envolverem profundamente com o processo de gravação, tendo mesmo um interesse verdadeiro por seus aspectos técnicos. (FRÓES, 2009).

Romulo Fróes contesta o termo nova MPB, questionando a preocupação geral sobre a nova geração de artistas estar ou não à altura da tradição brasileira, se ela é capaz de criar algo inédito e original na música popular brasileira, alegando que essas questões não são tão importantes quanto a contínua produção de arte, e que se os novos artistas sofrem grandes e diversas influências artísticas, cabe a eles aceitá-las e dominá-las. Para Fróes, o conceito de novidade já nasce datado e a palavra novo é questionável em sua geração porque talvez “não seja aplicável ao que vêm fazendo, mas sim ao modo ‘como’ vêm fazendo” (FRÓES, 2009), pois se apresenta mais com o desenvolvimento técnico de produção musical, que uso ideológico ou inovação estética das canções. Dessa maneira, a inovação e ruptura na arte para Fróes ocorre no campo da estética, separado de sua perspectiva técnica e material (esse aspecto será trabalhado com profundidade no próximo capítulo).

Utilizando a palavra geração para se referir aos artistas, os textos de Fróes costumam ser pautados pela busca do novo estético e/ou singularidades em sua geração, tendo em vista que os aspectos técnicos em sua visão não garantem inovação e ruptura, revela tentar encontrar indícios de algumas renovações na nova música brasileira, reconhecendo em alguns nomes atuais projetos de atualização da música brasileira, como no disco de estreia da cantora

e compositora paulista Céu (Céu\_2005), e no segundo disco do músico Curumin (JapanPopShow - 2008).

Céu quer o novo. E se armou para isso no seu disco de estreia. Céu\_2005 traz nos créditos nomes de músicos e artistas que vem lidando com novas informações dentro da música brasileira, incorporando novos sotaques a ela, aprendido de estilos musicais como o Hip Hop, Afrobeat (estilo criado da fusão do jazz com música africana) e o Dub (uma derivação do Reggae). Fazem parte desta cena artistas como a Nação Zumbi, Instituto, Beto Villares, Curumin, Z'África Brasil e Lucas Santana, entre outros. (...) O primeiro que chama atenção é o som desenvolvido nele... (FRÓES, 2007).

Curumin faz parte de uma geração com total acesso às tecnologias de gravação e tem mesmo, apreço pelo ofício. Pesquisa modos de captação, estilos de produção, equipamentos, instrumentos, novos e antigos. Junto a seus grandes parceiros, Gustavo Lenza e Lucas Martins, é responsável pelo fenomenal som do disco, um dos melhores já produzidos na música brasileira e que certamente virará referência de produção daqui pra frente. (FRÓES, 2008).

Nos textos de Romulo Fróes, os artistas-produtores, que se familiariza com os aspectos técnicos da música, com as novas tecnologias de captação e gravação de áudio, que gravam seus próprios discos e divulgam na internet são os principais atores na renovação da música brasileira, e que será a partir das contribuições desses novos artistas que a música brasileira começará a ganhar outra forma. Parte das contribuições dos novos artistas - e agora pensando que como representante da nova MPB, Romulo Fróes fala também de si em seus textos - são encontradas nas próprias ações de Fróes quando produz discos e atua como crítico musical escrevendo sobre música. Todas as publicações de Fróes se encontram disponíveis em seu site oficial ([www.romulofroes.com.br](http://www.romulofroes.com.br)), fazendo do próprio site um mediador dos seus pontos de vista, como também o site da gravadora YB Music, onde pode-se ler os releases dos discos produzidos por ele, e na página online da revista Novos Estudos, do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEPRAP).

Se na escrita de Romulo Fróes existe também narrativas de nostalgia restauradora, na MPB como sinônimo da verdadeira tradição musical brasileira, e de nostalgia reflexiva, na descrição das novas habilidades individuais dos músicos contemporâneos quando se trata dos aspectos técnicos e de como lidam com novas informações musicais nas composições das músicas, ele não faz comparações entre os novos e velhos artistas e também não repete convenções ou costumes estabelecidos para a MPB. O que o cantor e compositor paulista traduz em seus textos é o contexto contemporâneo de produção musical e como uma nova geração de músicos encontra-se articulada a ele, sem mencionar a aceitação de ser classificado como nova MPB por jornalistas.

### 3.1.3 A Rede de Artistas da Nova MPB na Revista Trip

Seguindo as ações e rastros dos recrutadores, construtores e porta-vozes da nova MPB, a reportagem “Ninguém é de ninguém: a nova realidade”, escrita em 11 de junho de 2009, pelo jornalista Ronaldo Bressane para a revista Trip aposta em nove compositores brasileiros: o músico pernambucano Júnior Barreto, Hélio Flanders - o vocalista da banda matogrossense Vanguard, a atriz e cantora Thalma de Freitas, Rômulo Fróes, músico e produtor paulista Ganjaman, Tatá Aeroplano – integrante da banda de rock paulistana Cérebro eletrônico, Fernando Catatau, Kassin – músico e produtor carioca e a cantora e compositora paulista Céu, como os novos artistas essenciais para a música brasileira. Inspirado na capa da revista Realidade de 1966, que trazia Rubinho Barsotti (Zimbo Trio), Jair Rodrigues, Nara Leão, Paulinho da Viola, Toquinho, Magro (MPB-4), Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil como “Os novos donos do samba”, como os principais jovens talentos musicais do país.

Apesar do jornalista ter o cuidado de não utilizar rótulos e gêneros musicais específicos, não utilizar o termo nova MPB, a questão do novo permanece latente em sua reportagem, e também é importante ressaltar que a TV Trip publicou os bastidores da nova Realidade, anunciando “Na hora do clique para a capa, os nove novos nomes da MPB conversaram com a gente” (BASTIDORES, 2009). Então, retomando a reportagem de Bressane, ao tratar do panorama musical contemporâneo, ele descreve as convenções e práticas dos artistas atualmente, realizando atividades nada musicais que antes eram responsabilidade dos profissionais das gravadoras e do produtor musical, dialogando com outros músicos e formando parcerias para a realização de projetos individuais e coletivos, e que acompanham as movimentações de palco e MySpace, como uma cena musical derivada da dinâmica das redes digitais.

Rearticulando então o conceito de cena musical que os jornalistas Marcio Orsolini e Flávio Júnior utilizaram na matéria da revista Bravo!, Ronaldo Bressane argumenta as escolhas da revista não baseadas em qualidades musicais, pois defende que não existe um movimento, “a liga é mais forma que conteúdo, mas modo de trabalho que programa artístico” (BRESSANE, 2009), aproximando-se mais das colocações de Romulo Fróes, que também separa tecnologia e arte, mas reconhecendo dificuldade da Trip em escolher nove artistas dentro da grande multiplicação de artistas contemporâneos que participam dessa cena, e por isso acabaram recorrendo aos artistas que estão envolvidos em parcerias e projetos com outros músicos além dos seus próprios discos, dando ênfase maior a um dos novos modos de fazer, o de participar um do trabalho do outro, de estabelecer vínculo de um artista com outro.

A ação de tradução do jornalista reformula o grupo dado por Flávio Júnior e Marcelo Orsolini, embora não realizando uma ação de inscrição do termo Nova MPB, características são delineadas e defendidas e outras eliminadas como ilegítimas. A comparação entre a geração da década de 1960 vira oposição aos grandes nomes da MPB como Chico Buarque e Caetano Veloso e ao contexto da década de 1960, que se transforma em um antigrope, delineando características a partir do panorama musical dos anos 00, descrito na matéria como fragmentário, interdependente, contextual para outros públicos e propostas, com grupos que não são hermeticamente fechados, mas que se abrem para novas combinações, dentro do contexto das transformações que estão ocorrendo na indústria da música.

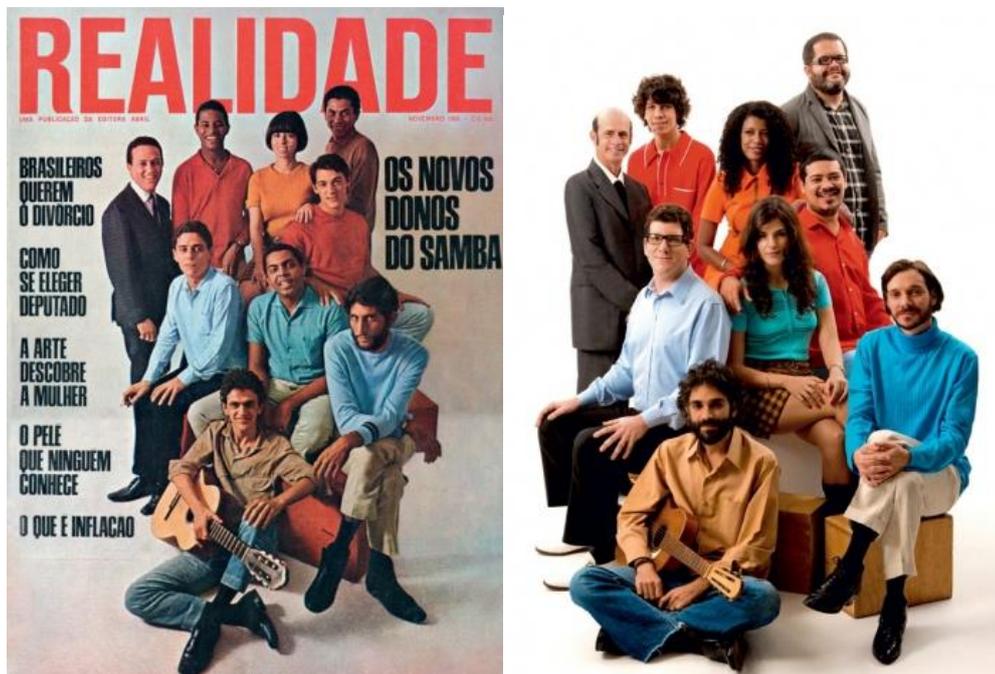
Não funciona ficar no canto criando, à sombra de uma gravadora ou de um produtor. O artista precisa se mover para todos os lados, às vezes se ocupando de tarefas nada musicais – pensar a arte do CD ou do site, cuidar da produção de um show ou da agenda de um evento. Agora que ficou combinado que o CD é suporte para o trabalho ao vivo, antes meio que fim, ficou mais liberado todo mundo tocar com todo mundo. Seja solidário ou morra: a cena musical deriva concretamente da dinâmica das redes, que se tornaram o novo paradigma da comunicação (online e interativa, da internet e dos videogames), substituindo o de difusão (próximo dos festivais de TV e dos programas de rádio) (BRESSANE, 2009).

Na perspectiva da TAR, as cenas musicais podem ser pensadas como redes sociotécnicas, onde o ambiente das redes digitais online é um ator fundamental para a própria construção da cena, sobretudo os mediadores no ambiente digital, como o site MySpace e Youtube, visto que “um artefato técnico é primeiramente desenhado por humanos, passando num segundo momento a substituir a ação de humanos, para finalmente prescrever a ação de humanos” (SÁ, 2013, p. 36). Sendo assim, a internet para a Nova MPB funciona também como actante, mas diferente de como a televisão ampliou o público da MPB, as redes digitais online criam um círculo de audiência de nichos para nova MPB, formado por atores humanos que têm acesso à internet no país e fora dele, ao mesmo tempo local e global, que também procuram os conteúdos específicos da Nova MPB nos sites de notícias, site dos músicos, blogs, redes sociais e plataformas musicais, além de ter a escuta mediada por softwares de execução musical e formatos digitais de música como o MP3.

A inscrição no texto jornalístico figura na imagem produzida pelo fotógrafo Rui Mendes, que recriou a capa da revista Realidade de 1966, substituindo nomes como Milton Banana, Jair Rodrigues, Nara Leão, Paulinho da Viola, Toquinho, Magro (MPB-4), Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil pelos artistas Junio Barreto, Hélio Flanders, Thalma de Freitas, Rômulo Fróes, Ganjaman, Tatá Aeroplano, Catatau, Kassin e Céu. O ensaio fotográfico pode ser visto como um evento que “não reúne objetos, temas e grupos sociais

já existentes – em vez disso, é um evento conjuntural no qual objetos, temas e agrupamentos sociais são coproduzidos” (HENNION e GOMART, 1999) através de uma imagem, uma roupagem, uma forma de inscrição e legitimação por comparação com artistas que também foram apontados como promissores talentos em sua época, atualizando o evento anterior (a capa de 1966), criando um antes-depois para a música brasileira.

Figura 2 - Na Realidade de 66, em sentido horário, a partir do homem de terno: Rubinho Barsotti (Zimbo Trio), Jair Rodrigues, Nara Leão, Paulinho da Viola, Toquinho, Magro (MPB-4), Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil. Na seleção dos Nove Novos da Trip em 2009, no sentido horário: Junio Barreto (de terno), Hélio Flanders, Thalma de Freitas, Rômulo Fróes, Ganjaman, Tatá Aeroplano, Catatau, Kassin e Céu. (Foto: Rui Mendes).



Fonte: Disponível em: < <http://revistatrip.uol.com.br/revista/178/especial/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade.html>>. Acesso em: 12 agosto 2015.

As imagens na reportagem traduzem de forma mais clara os mecanismos da nostalgia restauradora na invenção de uma tradição para a nova MPB. Foi escolhido um material histórico, a capa da revista realidade de 1966, para criar um signo de pertencimento e ligação emocional e simbólica a um grupo de músicos brasileiros, mais que ao trabalho e a trajetória individual dos artistas. Segundo Eric Hobsbawm e Terence Ranger, as tradições inventadas “usam a história como legitimadora da ação e cimento para a coesão do grupo” (2002, p. 19), no caso a história da MPB. Porém, os autores explicam que o pacote do passado utilizado para embalar o presente e o futuro não torna a novidade menos nova por conta do disfarce de antiguidade e do empréstimo da força do passado, pois o que está em jogo é a ação dos criadores e do modo como utilizam esses materiais com o objetivo de não serem consideradas

como construções, mas sim como algo naturalizado e que não necessita de definições, como se bastasse a afirmação das imagens.

Ao final da matéria, Ronaldo Bressane descreve uma grande rede de colaborações entre os nove artistas selecionados pela Trip com outros 66 músicos chamada de “troca-troca”. A nova MPB então é traduzida pelo jornalista em uma rede em movimento e na circulação de artistas, e o destaque maior é dado aos atores humanos, aos músicos como actantes fundamentais da nova MPB, que se apresentam com mais destaque do que gêneros e estilos musicais específicos, ou dos formatos e meios utilizados por eles para produzirem músicas. A rede “troca-troca”, apresentando quem fez parceria com quem, não deixa de ser uma outra forma de figurar a cena descrita na matéria, como o próprio ensaio fotográfico. Segundo Bruno Latour (2012), a ação é uma e a sua figuração é outra, sendo que a figuração fornece uma forma a ação. Sendo assim, o próprio texto é uma forma de figurar a ação de tradução e inscrição dos jornalistas, as imagens da capa da revista Realidade (1966) e a imagem do que seria a capa da Realidade atual é outra forma de figuração, e a lista “troca-troca” também.

É importante pontuar que esta reportagem difere um pouco da matéria da revista Bravo!, onde os jornalistas aparecem como atores fundamentais na construção da nova MPB, na reportagem escrita por Ronaldo Bressane, a revista Trip figura como ator central na elaboração da reportagem e aparece no próprio texto da matéria, “Se a Realidade acertou quase tudo, Trip, através de um colegiado e de muitas horas de discussão, arrisca estes Nove Novos com firmeza”. Portanto, a revista Trip apresenta-se como marca editorial, como Trip Editora, preocupada em veicular valores e gostos como sensibilidade, inovação, criatividade, qualidade e credibilidade para um grupo de leitores predominantemente com ensino superior completo, homens, entre 26 a 45 anos e de um poder aquisitivo de classe B<sup>11</sup>. Os objetivos e intenções da editora que são disponibilizadas em seus mídias kits traduzem a nova MPB dentro desses valores e gostos.

É dessa forma que os novos nomes da MPB divulgados pela Trip são apresentados, assim como seus trabalhos: os álbuns *Junio Barreto (Tratore, 2007)* do cantor e compositor pernambucano Junio Barreto; *Vanguard (Tratore, 2007)* banda mato-grossense liderada por Helio Flanders; *Thalma de Freitas (Cardume, 2004)* de Thalma de Freitas; *No Chão Sem o Chão (YB Music, 2009)* de Romulo Fróes; *Coleção Nacional (YB Music, 2002)*, *Selo Instituto na Coleta Seletiva (YB Music, 2005)* de Rica Amabis, Tejo Damasceno e Daniel Ganja Man;

---

<sup>11</sup> Informações divulgadas no Mídia Kit da revista Trip. Disponível em: <http://www.tripeditora.com.br/wp-content/uploads/2015/04/Trip-Tpm-Mi%CC%81dia-Kit-2015.pdf>. Acesso em agosto de 2015.

*Onda Híbrida Ressonante* (Reco Head, 2003) e *Pareço Moderno* (Phonobase Music Services, 2008) da banda paulistana Cérebro Eletrônico; *UHUUU!* (Independente, 2009) da banda Cidadão Instigado; *Máquina de Escrever Música* (Rock It!, 2000), *Sincerely Hot* (Ping Pong/Luaka Boop, 2003) e *Futurismo* (Luaka Boop, 2006) da banda +2 (Moreno Veloso, Domenico Lancelotti e Alexandre Kassin) e *Céu* (Ambulante Discos, 2005) e *Vagarosa* (Urban Jungle/Universal, 2009) da cantora e compositora paulista Céu.

### 3.1.4 Os Sites “Culture-se” e “Scream & Yell”

Ainda em 2009 surgiu um coletivo musical em São Paulo chamado Novos Paulistas, com inspiração no nome dos Novos Baianos, conjunto musical dos anos 1970. O coletivo musical era formado por dois dos integrantes da banda Cérebro Eletrônico (Tatá Aeroplano e Duda Tsuda), mais os cantores e compositores paulistas Tiê, Thiago Pethit e Tulipa Ruiz, amigos que toparam fazer a parceria para se apresentarem juntos no Trama Radiola (2009)<sup>12</sup> e Planeta Terra Festival (2010)<sup>13</sup> com um repertório que passa pelo folk, tango e MPB. Eles apresentaram algumas de suas músicas antes mesmo de lançarem seus discos: *Sweet Jardim* (Warner Music, 2009) de Tiê, *Efêmera* (YB Music, 2010) de Tulipa Ruiz, *Berlim, Texas* (Tratore, 2010) de Thiago Pethit, e *Tatá Aeroplano* (Minduca, 2012) de Tatá Aeroplano, e logo foram agregados pela crítica como nova MPB, por exemplo na matéria “Novos Paulistas fazem parte da nova safra da MPB”, escrita por Gustavo Araújo, para o site Culture-se.com.

Culture-se.com é um portal na internet cuja proposta é publicar matérias sobre artes, cultura e entretenimento em São Paulo e no Brasil<sup>14</sup> e faz parte dos sites e blogs de música que se tornaram proeminentes a partir dos anos 2000 por divulgar conhecimento sobre cultura e entretenimento de forma autônoma. Incluindo as revistas citadas acima, que também possuem sites com todo seus conteúdos e podem ser facilmente acessadas para rastrear a nova MPB. Os sites e blogs de música são também atores importantes na mediação e construção da nova MPB, mas com forças diferenciadas, tendo em vista que as revistas são organizações por onde mais fluxos e redes são constantemente construídas e desfeitas, e também são capazes de mobilizar um número maior de atores que os Blogs, por isso seu ponto de vista tem mais peso na nova MPB.

<sup>12</sup> Para conferir a cobertura do show, visitar: <http://videos.bol.uol.com.br/video/novos-paulistas--trama-radiola-300809-04029C3572E0C10326>. Acesso em agosto de 2015.

<sup>13</sup> Para assistir ao show dos Novos Paulistas no Planeta Terra Festival, disponível em: <http://musica.terra.com.br/planetaterra/videos/nightwalker-por-novos-paulistas,332143.html>. Acesso em agosto de 2015.

<sup>14</sup> Assim eles definem seu projeto editorial no site: <http://culture-se.com/textos/16/sobre>. Acesso agosto de 2015.

O site mais conhecido dessa safra por publicar diversas entrevistas, resenhas, artigos e matérias sobre música e cultura pop chama-se *Scream & Yell*, do publicitário Marcelo Costa, e que atuam como mediadores da nova MPB, principalmente por meio de entrevistas e resenhas sobre discos dos artistas apontados nas revistas como expoentes da nova MPB desde março de 2006. Uma das publicações mais influentes por debater a nova MPB, foi a entrevista de quase cinco horas com Romulo Fróes, o que o *Scream & Yell* chama de entrevistão, em abril de 2010. Na entrevista, Romulo Fróes fala pela sua geração, torna-se um tradutor de questões de mercado, exposição nas mídias, de outros artistas, da música e do discurso da nova geração, reformula o grupo de representantes da nova MPB, apontando mais artistas e atores, outras características, valores e gostos.

Dentro das colocações do cantor e compositor paulista, cabe relatar alguns pontos sobre a nova MPB. Romulo Fróes reforça o argumento de que não existe um movimento musical, porque apesar da união na hora de fazer parcerias, da lógica cooperativa entre os artistas, nenhum discurso foi organizado pela sua geração, e até critica que eles não querem ter discurso, e que estão mais preocupados em fazer música que falar sobre música. A nova MPB então continua a ser pensada a partir de uma questão geracional, mas Romulo Fróes coloca o que pensa ser o diferencial da nova geração e pontua o que o novo grupo tem de diferente de outras gerações. Para Fróes, sua geração só existe por conta da internet, o que é diferente da MPB dos anos 60, 70, 80 e 90, que se sustenta principalmente da venda de discos e da arrecadação de direitos autorais, apontando assim um deslocamento de uma antiga MPB para uma nova MPB.

Romulo Fróes: (...)Primeiro teve a indústria fonográfica, que começou a gravar discos. Depois o rádio, a TV e agora a internet. (...) A internet, de certa forma, fodeu uma galera também. O povo da MPB que fica chorando por causa da pirataria, falando que não vende disco, tipo o Fagner reclamando na TV. (...) E tem a minha turma, que só existe por causa da internet. Só que talvez seja a geração mais difícil de assentar e se mostrar justamente porque o negócio ficou muito amplo. É muita gente fazendo no mundo inteiro a toda hora. Está cada vez mais difícil de formar o negócio. (AGOSTINI; COSTA, 2010).

Ambos, Marcelo Costa e o entrevistado, colocam a nova MPB como cena musical, para Romulo Fróes uma das melhores da história da música brasileira. Uma cena musical com dois grupos, um do Rio de Janeiro e outro em São Paulo que se convergem, e com algumas diferenças entre eles. A exceção para eles seria a do Wado, cantor e compositor florianopolitano, radicado em Maceió (Alagoas), que consegue viver de música fazendo shows na cidade e nunca morou em São Paulo, ao contrário dos artistas não paulistanos da

nova MPB, que apesar de não serem paulistanos, moram há anos na cidade e/ou vivem trabalhando em São Paulo (o carioca Kassin, o pernambucano Junior Barreto, Hélio Flanders de Cuiabá, Fernando Catatau de Fortaleza, Jonas Sá do Rio de Janeiro, etc.).

Marcelo Costa: como você vê essa patotinha São Paulo e Rio?

Romulo Fróes: são cenas que convergem, mas são bem diferentes, até pelo clima da cidade. A do Rio me parece ser alegre, e a de São Paulo mias urbana.

Marcelo Costa: O pilar da cena do Rio é a Orquestra Imperial, aquela coisa de “Ereção”, mais festiva, e em São Paulo tem você, mais tristes, mais reflexivo...

Romulo Fróes: Tá, mas tem o Curumin que fica cantando música de baile mais feliz que os caras de lá. (...) É que a cena de São Paulo é a cena do Brasil, tem cara do Ceará, cara do Recife. (...) Agora tem uma galera enorme que nasceu aqui, conviveu com a galera do Recife, do Rio, então acho que isso já faz a cena ser diferente. No Rio são os cariocas e pronto. (COSTA, 2010).

A partir da leitura da entrevista com Romulo Fróes, sua ação não apenas traduz questões importantes para a nova MPB, como multiplica seus representantes. Atribui lugares na nova MPB a artistas como Wado, Bruno Morais, Leo Calvacanti, Marcelo Jeneci, Lucas Santtana, Lulina, Iara Renó, Karina Buhr, Mariana Aydar, Rodrigo Campos, Andréa Dias, Kiko Dinucci, Domenico Lancellotti, Guizado (Guilherme Menezes), Caetano Veloso e banda Cê (Pedro Sá, Marcelo Callado e Ricardo Dias Gomes), bando Do Amor (Gabriel Bubu, Marcelo Callado, Ricardo Dias Gomes e Gustavo Benjão), trio Metá Metá (Juçara Marçal, Kiko Dinucci e Thiago França), e as bandas Acabou La Tequila (André Nervoso, Renato Martins, Donida e Kassin), Mulheres Q Dizem Sim (Palito, Domenico Lancelotti, Pedro Sá e Maurício Pacheco), Los Hermanos (Marcelo Camelo, Rodrigo Barba, Rodrigo Amarante, Bruno Medina), suas práticas de produção, circulação e consumo da música.

Também são apresentados outros espaços onde a nova MPB se apresenta em São Paulo, como Espaço Soma, Centro Cultural Rio Verde e as unidades voltadas para atividades artísticas do Serviço Social do Comércio (Sesc)<sup>15</sup>, citando o próprio caso relatado por Romulo Fróes, que se apresentou no Sesc Ribeirão Preto (SP). Romulo conta que passou pela primeira vez em edital do Serviço Social da Indústria (Sesi)<sup>16</sup> para se apresentar em Marília, na França, apontando os editais de fomento a cultura no Brasil o papel de actante fundamental para a produção e circulação das músicas da nova MPB no país e no exterior. Quanto a relação de Fróes com a música, aponta que sua música pretende ser inventiva, e que isso não significa mistura, mas sim dilatação.

<sup>15</sup> Projeto cultural e educativo criado em 1946. Disponível em: [www.sescsp.org.br](http://www.sescsp.org.br). Acesso agosto de 2015.

<sup>16</sup> Entidade privada que presta serviços assistenciais a trabalhadores industriais no país. Disponível em: [www.sesisp.org.br](http://www.sesisp.org.br). Acesso agosto de 2015.

Romulo Fróes: Sou um cara que não sabe de música, mas que fica querendo inventar brincando com isso. Inventar não é misturar as coisas, mas esticar, pegar o que o Macalé fez e tentar esgarçar aquilo, pegar o Nelson Cavaquinho e esgarçar, e juntar os dois tecidos. Acho que esse monte de coisa que eu fui fazendo acabou criando um novo tecido, que é difícil dizer o que é, teria que dar um nome. (...) O samba voltou de algum jeito, não do jeito que era, pagador de um tributo a um samba triste. É outra coisa. É o Rodrigo, que veio de outro lugar, que tem um cavaquinho venenoso. O cavaquinho de antes era melodioso. (COSTA, 2010).

### 3.1.5 Folha de São Paulo Recomenda a Neo MPB

Segundo o músico, poeta e crítico musical Rogério Skylab, o novo tecido criado por Romulo Fróes chama-se “estética do longe”, que diz ser baseado no conceito de “canção expandida”. Acompanhando as reportagens sobre a nova MPB, Rogério Skylab escreveu uma crítica do álbum “No chão sem chão”, de Romulo Fróes, que havia sido lançado em 2009 e publicou em sua coluna na Folha de São Paulo em 2011. Na crítica, Rogério Skylab delega a ação de porta-voz da nova MPB a Romulo Fróes, nomeando o cantor e compositor paulista como o arauto da nova música, por desenvolver em seu álbum o que Skylab reconhece como a “estética do longe”, uma possibilidade de diferenciação de Fróes junto aos nomes da Nova MPB, isto é, o distanciamento dos ícones da música brasileira, relatando que eles - Chico, Caetano, Djavan, Nelson Cavaquinho e Los Hermanos - estão presentes no disco, mas esmaecidos e invisíveis.

Se a sonoridade feita pelos integrantes da nova MPB possui uma alta qualidade sonora devido ao domínio dos meios de gravação pelos artistas, como alega Fróes, Rogério Skylab transforma as músicas de um dos integrantes da nova MPB em um programa artístico, de distanciamento da MPB, por isso age como actante traduzindo a “estética do longe” no trabalho de Romulo Fróes e inscrevendo um discurso de legitimação artística para a nova MPB. Acontece que Rogério Skylab possui certo reconhecimento junto aos músicos e críticos musicais brasileiros, por isso seu ponto de vista é considerado importante, e fez com que sua afirmação, sobre o Romulo Fróes ser arauto da nova música, ter sido replicada como “Romulo Fróes é o arauto da nova geração da MPB” e “Romulo Fróes é o arauto da nova MPB” nas próximas entrevistas do cantor e compositor paulista para a *Ilustrada* (Folha de São Paulo) e *Scream & Yell* em 2011.

Neste ponto específico cabe abrir parênteses para apontar como na entrevista “Cantor Romulo Fróes fala sobre idiossincrasias de sua geração”, feita pelo jornalista Marcus Preto em 2011 para o caderno *Ilustrada* (Folha de São Paulo), Romulo Fróes declara que sua geração é uma realização da Tropicália, mas uma Tropicália menos luminosa, por lidarem

com a história da música brasileira de forma natural, sem rupturas, continuidades ou transgressões, mas também para resgatar como as opiniões de Fróes também trazem a nostalgia restauradora e reflexiva abordadas no início deste capítulo para construir uma tradição para a nova MPB evidenciando características de sua geração:

Romulo Fróes: [...] É tropicalista por não fazer distinção entre alta e baixa cultura, por aceitar todos os gêneros musicais, por tomar posse da história da música brasileira, por não temer a experimentação, por não temer a tradição, por não rompê-la, por não segui-la. É talvez mais banal —e, por isso, menos vigorosa—por não ser mais um pensamento forte sobre a música e a cultura brasileira, e sim um comportamento natural dessa geração. A tropicália conquistou isso pra gente, implodiu as fronteiras. Crescemos sob sua premissa, por isso não pensamos sobre isso.

Nostalgia reflexiva por Fróes buscar uma flexibilidade para um movimento cultural que ocorreu no passado e ainda influencia muitas produções culturais brasileiras para dar destaque as características de sua geração descritas acima e restauradora na medida que desloca a tropicália para a contemporaneidade, reproduz uma mitificação da tropicália como ícone histórico da música brasileira, como acontecimento histórico naturalizado por sua geração, relatada de forma excessiva e algumas vezes deturpada pela imprensa e por pesquisadores ao longo dos anos como ocorrência extraordinária na história brasileira, e não como construções incorporadas de forma diferente por gerações que sucederam o movimento. Porém, o mais interessante na fala de Fróes é pensar como a Tropicália coloca em cena uma problemática para a produção musical brasileira da atualidade sobre o modo como a Tropicália parece se configurar como fantasma ao assombrar atores da indústria da música no país, pois como não comparar produções contemporâneas a um movimento musical com propostas tão inclusivas como experimentações e mistura de elementos de gêneros e estilos musicais variados? Essas propostas se encontram não apenas na geração da nova MPB, mas em todas as propostas musicais de vanguarda.

Assim, o jornal Folha de São Paulo e seu caderno temático diário Ilustrada, de cultura e entretenimento, seu livro Guia Folha, com indicações de discos, filmes, livros e shows, etc, e a sua revista Serafina também são mediadores da nova MPB. Muitos dos trabalhos dos integrantes da nova MPB já circulavam pela Folha antes mesmo de serem considerados nova MPB, a título de exemplo: “Projetos agrupam nova música paulistana”, de Juliana Nadin para o Guia Folha sobre o projeto Interfluxo (Anelis Assumpção, Curumin e Guizado) e o projeto Tudo de Novo (Bruno Moraes, Romulo Fróes, Cidadão Instigado, Andréia Dias e Curumin). Mas foi só em 29 de abril de 2012, que seguindo uma proposta semelhante à revista Trip, a

revista Serafina, da Folha de São Paulo, publicou a matéria intitulada “Artistas fazem nova MPB mesmo sem o apoio de grandes gravadoras”, do jornalista Marcus Preto, com outro ensaio fotográfico, mas agora feito por Felipe Hollmeister e recriando fotos de “álbuns clássicos da MPB”, chamado Neo MPB.

O rapper paulista Criolo encarna Cartola na capa do álbum *Verde que te Quero Rosa* (RCA Victor, 1977); a cantora e compositora paulista Mallu Magalhães se transformou em Rita Lee na releitura do álbum *Fruto Proibido* (Som Livre, 1975); as cantoras e compositoras paulistas Andreia Dias, Anelis Assumpção, Mariana Aydar e Luísa Maita performatizaram os integrantes da banda Secos & Molhados em seu o álbum *Secos & Molhados* (Warner Music, 1973); no disco *Ben* (Philips, 1972), o cantor, compositor e produtor musical carioca Duani Martins ocupa o lugar de Jorge Ben; inclusive foi reelaborada a capa do álbum *Tropicália ou Panis et Circencis* (Philips, 1968), ícone do movimento, substituindo os tropicalistas por Gustavo Galo da Trupe Chá de Boldo, Romulo Fróes (Caetano Veloso), Naná Rizinni, Felipe Cordeiro, Rodrigo Campos, Hélio Flanders da banda Vanguard, Nina Becker, Márcia Castro, Marcelo Jeneci, Emicida, Guilherme Held e Mariana Aydar.

Figura 3 - 1.Mallu Magalhães revive a fase "Ovelha Negra" de Rita Lee na releitura do álbum "Fruto Proibido" (1975); 2. Criolo encarna Cartola na capa do clássico "Verde que te Quero Rosa" (1977). Seu "Nó na Orelha", do ano passado, o transformou no artista independente de maior repercussão de sua geração; 3. Na reprodução do álbum "Secos & Molhados" (1973), da esq. para a dir.: Andreia Dias (como Ney Matogrosso); Anelis Assumpção (Gerson Conrad); Luisa Maita (Marcelo Frias) e Mariana Aydar (João Ricardo); 4. Na reprodução do disco "Ben" (1972), o carioca Duani, que conclui neste ano seu primeiro álbum solo e é coprodutor dos trabalhos da mulher, Mariana Aydar; 5. No disco Tropicália (1968) Gustavo Galo da Trupe Chá de Boldo (como Arnaldo Baptista);Romulo Fróes (Caetano Veloso); Naná Rizinni (Rita Lee); Felipe Cordeiro (Sérgio Dias) compõe para Gaby Amarantos; Rodrigo Campos (Tom Zé); Hélio Flanders da banda Vanguard (Rogério Duprat); Nina Becker (Nara Leão); Márcia Castro (Gal Costa) está lançando seu segundo Cd, "De Pés no Chão" (ela não estava no dia da foto, foi fotografada sozinha depois e incluída digitalmente); Marcelo Jeneci (Torquato Neto); Emicida (Gilberto Gil); Guilherme Held (Capinam) toca guitarra para Mariana Aydar. (Fotos de Felipe Hollmeister e legendas das imagens no site da revista).



Fonte: Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/serafina/1082810-artistas-fazem-nova-mpb-mesmo-sem-apoio-de-grandes-gravadoras.shtml>>. Acesso em: 12 agosto 2015.

Marcus Preto rearticula o grupo da nova MPB inscrevendo mais artistas no ensaio fotográfico e em seu texto, como os cantores e compositores brasileiros: Mallu Magalhães, Criolo, Luisa Maita, Anelis Assumpção, Duani Martins, Emicida, Gustavo Galo, Naná Rizinni, Felipe Cordeiro, Márcia de Castro, Marcelo Jeneci, Gui Amabis, Guilherme Held e a banda Bixiga 70. E se as imagens da reportagem tem figuração semelhante a releitura da fotografia na capa da revista *Realidade* de 1966 pela revista Trip, retomando a comparação da nova MPB com a geração da década de 1960, que Rogério Skylab reconheceu afastamento, traduzindo os mecanismos da nostalgia restauradora na invenção de uma tradição para a nova MPB, os materiais simbólicos escolhidos e as perspectivas agora são outras.

As releituras das capas de discos famosos na história da MPB criam um vínculo emocional e simbólico mais expressivo com os trabalhos e trajetórias individuais dos artistas da MPB, do que entre artistas de gerações diferentes, comparando a nova MPB ao movimento tropicalista e ao período mais pop e rock da MPB, na década de 1970. Mais uma vez com a intenção de reconstruir eventos (capas de discos famosos), um antes-depois para a MPB, utilizando a embalagem do passado, da história como legitimadora das ações e dos vínculos entre os atores do grupo da nova MPB. A nostalgia restauradora da MPB como sinônimo da verdadeira tradição musical brasileira, e por isso inquestionável, cabendo a nova geração de artistas brasileiros apenas continuar sua história, e aceitar as comparações, como explica o jornalista no vídeo dos bastidores do ensaio fotográfico:

A pior nória de todos os artistas novos que participaram das fotos era a comparação. É natural que você tenha medo da comparação porque é uma tradição muito forte. Eles construíram uma coisa muito sólida. Você não consegue pensar o Brasil sem “Mania de Você” da Rita Lee, sem “Carinhoso” do Pixinguinha. Porque vão falar: “Ah, você não é tão bom!”, sendo que não é essa a discussão, a discussão é que você é diferente nessa história. (PRETO, 2012).<sup>17</sup>

A tradução da nova MPB no texto de Marcos Preto encontra-se nas contradições da indústria da música no Brasil a partir dos anos 2000, de como o artista atualmente consegue fazer e viver de música, mesmo sem que um grande número de pessoas saiba da sua existência. Essas contradições são ilustradas na comparação entre as listas dos discos mais vendidos na Livraria Cultura, rede de lojas frequentadas pela classe média e alta brasileira, e em uma banca de CDs piratas das ruas de São Paulo. O jornalista entrevista o coordenador da

<sup>17</sup> Disponível no canal TV Folha, no site YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=WYESIbyPuJQ>. Acesso em agosto de 2015.

categoria de música da livraria, João Paulo da Silva Bueno, sobre o top 10 mais vendidos nas lojas, e ele conta que os mais vendidos são os nomes da nova MPB como Tulipa Ruiz, Criolo, Karina Buhr e Céu, sem que o camelô Wanderley dos Santos, vendedor de discos piratas, sequer conheça esses artistas, vendendo mais CDs de Marisa Monte, Zé Ramalho e Roberto Carlos.

Acompanhando as reportagens anteriores que apontaram os novos métodos encontrados pelos artistas contemporâneos e a prática cooperativa dos músicos, permutando entre eles profissionais envolvidos nas gravações dos discos, tocando juntos, mesmo sem muitas semelhanças estéticas, Marcus Preto traz outros personagens. Além dos próprios artistas, acrescenta outros pontos de vista sobre a nova MPB, como Alexandre Youssef, o dono do Studio SP, onde muitos dos atores da nova MPB se apresentaram, para quem os artistas contemporâneos são difíceis de se encaixar em alguma categoria, e sempre ouviu reclamações de nomeações como “cena” ou “geração”, mas que a preocupação principal é criar um público para esses artistas conseguirem viver de música.

Segundo Youssef, até final de 2005, os shows desses artistas eram frequentados pela própria turma, a plateia dificilmente passava de 30 gatos pingados. O público começou a descobri-los no ano seguinte. “Eles criaram uma lógica, fazendo shows próprios ou discotecando nos dos outros e, no fim do mês, pagam as contas. Alguns vivem só dos shows. Mas tem gente que ainda não entendeu o processo”, diz. “Por outro lado, há os que rompem as fronteiras entre o independente e o mainstream, como Céu, Criolo e Emicida. Conseguem ser populares e continuar à parte da indústria.” No começo da década passada, os “artistas independentes” ostentavam esse rótulo porque era o que havia para eles – nunca por opção. Estavam, na verdade, à espera de uma gravadora que os descobrisse. Agora, esse “ser popular à parte da indústria” é a meta de muitos deles. E há quem finque o pé em não se vincular, nem minimamente, ao esquema industrial. (PRETO, 2012).

Marcus Preto e Alexandre Youssef rotula a nova MPB como “artistas independentes”, que iniciam suas carreiras à parte da indústria, mas almejam um contrato com uma grande gravadora, ou caso não desejem se vincular as grandes gravadoras, desejam viver de música, isto é, não existe um posicionamento unificado entre os artistas, um discurso único de como estabelecer suas carreiras, mas na maioria pode-se encontrar o discurso do artista independente que assinaria com uma grande gravadora apenas se isso não comprometesse sua autonomia artística, como o discurso de Romulo Fróes. E entre o artista que está começando e uma grande gravadora, existem as gravadoras independentes, como a Deckdisc<sup>18</sup>, cujo diretor geral e um de seus fundadores João Augusto fala na reportagem das dificuldades que teve em

<sup>18</sup> A gravadora Deckdisc foi criada em 1998, inicialmente com distribuição pela Universal Music, e desde 2001 conta com distribuição própria, declarando-se uma gravadora totalmente independente que lança novos talentos de diversos gêneros e estilos musicais do país. Disponível em: [www.deckdisc.com.br](http://www.deckdisc.com.br).

distribuir o trabalho do Criolo, sobre como pesca nomes nas cenas independentes do cenário nacional. Muitos dos artistas da nova MPB passaram pela gravadora, como Criolo, Mallu Magalhães, Márcia Castro e outros que continuam como “artistas Deck”, por exemplo: a banda Vanguard, Helio Flanders e Wado.

Outro personagem entrevistado na matéria e que traz outro ponto de vista para a nova MPB é Marcelo Soares, diretor-geral da gravadora Som Livre, cujo selo *Som Livre Apresenta* (Slap), criado em 2007 afim de lançar novos nomes da música no país, revelou artistas como Marcelo Jeneci e Maria Gadú. Segundo Marcelo Soares, Maria Gadú, que faz parte da nova geração da MPB, fez muito sucesso logo depois de lançar seu primeiro disco pela gravadora em 2009, *Shimbalaiê*, tornando-se uma das maiores vendedoras de disco no Brasil e que apesar de ser uma exceção, o caso de um artista novo alcançar um sucesso grande e vender muitos discos pode ser indicativo de que outros casos como o da cantora e compositora paulistana Maria Gadú possam existir, como o lançamento da cantora da cena tecnobrega de Belém, Gaby Amarantos pela Som Livre ainda em 2012.

Assim, Marcelo Soares relativiza a perspectiva de Marcus Preto de que “artistas fazem nova MPB sem apoio das grandes gravadoras”, alguns deles assinaram contrato com grandes gravadoras, como Marcelo Jeneci pela Som Livre, Mallu Magalhães e Emicida pela Sony Music Brasil, Criolo e Ceú pela Universal Music Brasil. Porém, mesmo alguns assinando com uma grande gravadora, a tendência entre os artistas da nova MPB é estar associado a um selo ou uma pequena gravadora que gerencia a carreira do artista e define seu estilo, para citar alguns exemplos: a gravadora e produtora Urban Jungle fundada na capital paulista em 2000 e responsável pela carreira da cantora e compositora Céu; e a empresa Laboratório Fantasma que nasceu em 2008 como coletivo produzindo camisetas artesanais e eventos, e se tornou gravadora e produtora do rapper Emicida; o selo autoral Rosa Flamingo que agencia a cantora e compositora paulista Tiê e também desenvolve projetos culturais paralelos.

Se na perspectiva dos jornalistas e dos críticos musicais o Studio SP era um ator intermediário para a nova MPB, do ponto de vista do empresário Alexandre Youssef, a casa de shows em São Paulo foi um actante da nova MPB, pois criou um público para seus artistas. Como atores da nova MPB que são apontados na reportagem, aparecem as lojas online e físicas para vender o trabalho dos artistas, como a Livraria Cultura citada na matéria, e também selos pequenos para lançar artistas novos, sejam eles vinculados ou não a gravadoras. Também entram como actantes os empresários das gravadoras e de casa de shows, cujas decisões compõe a nova MPB, ademais os produtores culturais que produzem shows e festivais com artistas novos pelas cidades do Brasil. Papel importante também tem os estúdios

de gravação em casa - *home studio*, ou pequenos estúdios independentes, ou que pertencem as pequenas gravadoras, como o YB Studio, da YB Music.

O termo nova MPB então surgiu a partir de diversos pontos de vistas, durante um período breve de poucos anos e se consolidou rapidamente na imprensa brasileira. Basta acessar portais brasileiros de notícias online sobre música para constatar que o uso do título “nova MPB” foi adotado por jornalistas para se referir cada vez mais a um número maior de músicos como Cícero, Bárbara Eugênia, Ana Cañas, SILVA, Tiago Iorc, Clarice Falcão e Johnny Hooker. Foram as ações repetidas de mediação, recrutamento, tradução, delegação e inscrição dos jornalistas, críticos musicais, revistas, blogs e sites descritos acima que estabilizaram, a partir da referência ampla de MPB, um conjunto de convenções e rotinas para a nova MPB, e são eles os responsáveis por inventar a nova MPB.

A «tradição inventada» implica um grupo de práticas, normalmente governadas por regras aceitas abertamente ou tacitamente e de natureza simbólica ou ritual, que buscam inculcar determinados valores ou normas de comportamento por meio de sua repetição, o qual implica automaticamente continuidade com o passado. Na realidade, quando é possível, normalmente tentam se conectar com um passado histórico que lhe seja adequado. (HOBSBAWM; RANGER, 2002, p. 8, tradução nossa).

As opiniões do atores entram em consenso sobre as práticas de lógica cooperativa entre os artistas da nova MPB, o pluralismo de estilos e gêneros musicais, as atividades dos artistas nas redes digitais de música na internet, que buscaram inculcar valores e comportamentos como autonomia e criatividade artísticas por exemplo. Portanto, tanto as revistas impressas como as páginas digitais da Bravo!, Trip, Serafina e Scream & Yell funcionaram como mediadores importantes na invenção da nova MPB. Intermediários porque serviram de veículo de informações, ideias e opiniões que podem ser facilmente rastreadas e acessadas na internet por leitores interessados no assunto e actantes porque organizaram situações de encontros, ensaios fotográficos e textos, que se estabilizaram enquanto rastros da nova MPB, mobilizando atores a se posicionarem com suas opiniões, o que resultou em um intenso debate sobre, inclusive com atores que põe em discussão sua existência, suas fronteiras e limites.

## 3.2 A Nova MPB em Debate

### 3.2.1 Os Critérios de Seleção dos Artistas da Nova MPB

Entre as discussões que surgiram sobre a ação de curadoria dos jornalistas e críticos musicais, Rogério Skylab avaliou negativamente os critérios utilizados por esses atores na escolha dos artistas da nova MPB. Rogério Skylab escreveu em seu blog, *Godard City*, um texto sobre a matéria da revista Trip, “Ninguém é de ninguém: a nova realidade”, criticando a arbitrariedade e o critério de vizinhança que Ronaldo Bressane utilizou na escolha dos nomes apresentados na reportagem, argumentando que as escolhas de Bressane foram orientadas pelo fato dos artistas escolhidos frequentarem os mesmos lugares e terem amigos em comum. Segundo Skylab, os vínculos entre os artistas acabam interferindo em suas composições, fazendo com que elas pareçam entre si e que o corte seja feito a partir das semelhanças, abrindo a caixa preta sobre a associação e vínculos estabelecidos entre artistas e jornalistas na MPB, que normalmente seguem o critério das semelhanças artísticas e das afinidades sociais entre eles.

Porque se você vive numa rede e todos estão conectados, quais vão ser os critérios para você estabelecer o corte. (...) Entre os nove nomes selecionados, o fato de muitos deles tocarem entre si, ou, os parceiros de um tocarem com os parceiros do outro, não me parece um bom critério para estabelecer o corte. (...) O fato de frequentarem os mesmos lugares, de terem amigos comuns (é isso que define o conceito de vizinhança) acaba por interferir no próprio processo de composição – o que nos traz a sensação de estarmos ouvindo sempre a mesma coisa, por mais variáveis que elas sejam. (...) poderia se privilegiar tribos completamente diferentes entre si, ainda que conectadas à rede. O critério do corte poderia ser o da diferença. (SKYLAB, 2009).

Mesmo com a multiplicidade de artistas conectados as redes digitais, a localidade impõe sua força tirânica, segundo Chris Anderson (2014), pela necessidade de atender a demanda dos públicos locais e/ou de se criar mercados de nicho. Portanto, precisa-se levar em consideração o papel da mediação econômica dos jornalistas, da informação como produto a ser comercializado para um público ao mesmo tempo local e global, como também os aspectos mercadológicos das mídias brasileiras e sua concentração no eixo Rio-São Paulo, o que desfavorece o recrutamento de artistas de outras regiões brasileiras para a nova MPB, e acaba centralizando a seleção de artistas paulistas e cariocas, ou que moram no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Porém, o imperativo da localidade também pode ser questionado quando, por exemplo, a cantora baiana Márcia de Castro foi fotografada sozinha e adicionada digitalmente ao ensaio fotográfico da revista Serafina (Folha de São Paulo), para a matéria “Artistas fazem nova MPB mesmo sem o apoio de grandes gravadoras”, do jornalista Marcus Preto, porque não estava presente no dia que foram feitas as fotografias.

O mapeamento das ações dos jornalistas e críticos musicais no início do capítulo mostrou como o grupo da nova MPB foi diversas vezes reconstruído pelos jornalistas e críticos musicais de acordo com o ponto de vista de cada um e de seu gosto musical, colocados em prática e performatizados em seus textos. Portanto, o debate sobre os critérios pelos quais foram selecionados os artistas que participaram das matérias também diz respeito a que tipo de música esses atores consideram de “qualidade”, e quais habilidades esses artistas devem desempenhar para serem considerados “bons músicos”, abrindo a caixa preta da MPB sobre questões musicais e que “M” é esse colocado em sua sigla. A nova MPB, então, rearticula os valores e parâmetros históricos e estéticos atribuídos a MPB, e que foram estudados por Martha Tupinambá de Ulhôa (2002), tais como criatividade (artista ser versátil e original), misturas e experimentações musicais, juventude (o artista permanecer atual e moderno), virtuosismo musical (ser bom músico, compositor e/ou cantor), para assim como a MPB, embalar e vender a nova MPB como produto de “alta cultura”.

Os diferentes critérios utilizados pelos jornalistas e críticos musicais fazem parte do contínuo esforço de formação e coesão de grupos, pois “para a TAR, se você para de fazer e refazer grupos, parará de ter grupos” (LATOURE, 2012, p. 60), em outras palavras, os agrupamentos da nova MPB devem ser refeitos constantemente, novos atores são incluídos em sua rede sociotécnica enquanto outros se afastam, ou a nova MPB deixará de existir. E não cabe ao cartógrafo do social apenas reconhecer que um grupo é construído de várias formas, mas sim tornar visíveis as mediações e os atores envolvidos na formação dos grupos, deixando os próprios atores questionarem os tipos de vínculos criados por eles para formar a rede associativa de seus coletivos, em um entendimento sobre a MPB que considera sobretudo a associações entre atores e coletivos.

### 3.2.2 A Busca por Aprovação

Outra crítica surgiu a partir da matéria da revista *Serafina*, na Folha de São Paulo, “O mito da ‘Nova’ MPB: quem vai chutar esse balde?”, escrita pelo jornalista Marco Antônio Barbosa em 2012, e publicada em seu blog chamado “Telhado de vidro versão 2.0.1”. A crítica do jornalista não se refere ao texto escrito por Marcus Preto, ou o uso do termo “nova MPB”, mas especificamente contra o ensaio fotográfico feito por Felipe Hellmeister, recriando capas de discos conhecidos com os novos artistas, que para ele evidenciam um comportamento questionável, o da busca por reconhecimento e comparação com o cânone da MPB, submetendo-se ao mecanismo de aprovação e, por isso, fazendo parte do mito brasileiro

da cordialidade, da adesão por interesse, do consenso, onde a crítica aos grandes nomes da MPB é malvista, ou não desejada por trazer malefícios e desvantagens.

Estamos na terra da conciliação (mesmo que transitória), do tapinha nas costas (mesmo que hipócrita), do adesismo (mesmo que por interesse). (...) O dissenso é malvisto e o consenso deve ser procurado a qualquer custo, mesmo que implique em atraso e conservadorismo. Essa atitude tem ônus e bônus, e repercussões que permeiam toda a sociedade, do trocado dado ao flanelinha “pra ajudar” às mamatas tramadas entre os líderes da oposição e da situação no Congresso (aliás, que “oposição”?) Enfim, a vida é dura no Brasil para quem pensa diferente da maioria, ou para aqueles que questionam a ordem estabelecida. Beijar a mão, procurar um lugarzinho no coro dos contentes, cercar-se dos amigos dos amigos dos amigos, abrir a tampa da panelinha: eis a receita do sucesso. (BARBOSA, 2012).

Segundo Barbosa, o ensaio fotográfico da revista *Serafina* não diz respeito aos méritos artísticos dos novos artistas, nem suas qualidades próprias, mas acaba funcionando como constatação de que a nova MPB apenas postula um lugar na MPB, e para isso precisa do selo de aprovação e de relações pretenciosas com músicos de gerações passadas. A segunda caixa preta da MPB a se abrir se refere as associações entre novos artistas e artistas consagrados da MPB que acontecem baseadas em estratégias e metas artísticas/comerciais dos artistas envolvidos. Por exemplo, um dos casos criticados por Barbosa, a aproximação de Criolo com o repertório da MPB<sup>19</sup> ao criar uma paródia com a música “Cálice”, de Chico Buarque e Gilberto Gil, regravada por Milton Nascimento na década de 1970. A nova versão foi lançada em vídeo no YouTube em 2011 e fez o rapper ganhar popularidade junto aos fãs de MPB, gesto retribuído por Chico que cantou parte da paródia durante um show em Belo Horizonte e criou um rap em homenagem ao rapper, o que resultou no encontro entre os dois artistas registrado em foto e publicada no Facebook de Criolo sem legenda indicando onde e quando foi tirada (DE MAIO, 2012).

O movimento contrário também pode ser encontrado por exemplo com a aproximação de Caetano Veloso com novos artistas: da extinta banda carioca *Mulheres Q Dizem Sim* chamou o guitarrista Pedro Sá e da banda carioca *Do Amor* chamou o baixista Ricardo Dias Gomes e o baterista Marcelo Callado para formar a *Banda Cê*, com quem criou três álbuns: *Cê* (*Universal Music*, 2006), *Zii e Ziê* (*Wrasse Records*, 2009) e *Abraço* (*Universal Music*, 2012), bens recebidos pela crítica musical e responsáveis pela aproximação de Caetano com o rock atual, renovando seu repertório e consequentemente conquistando o público jovem contemporâneo. Portanto, a associação entre antigos e novos artistas da MPB não significa

---

<sup>19</sup> Disponível no canal FCOCrioloMc, no site YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=utJENUg2NJ4>. Acesso em agosto de 2015.

algo positivo ou negativo, mas sim a capacidade desses artistas de estabelecerem conexões e vínculos entre eles, isto é, o processo de formação e renovação da própria MPB.

### 3.2.3 Mais Repercussão que Penetrabilidade

Dentro do debate que surgiu por conta das reportagens que anunciaram a nova MPB, encontra-se a crítica “O sucesso da nova MPB e o fracasso da música impopular brasileira”, feita pelo jornalista André Forastiere e publicada no site R7 de notícias em 2012. O que Forastiere contesta é a grande repercussão e importância dada pelos jornalistas e pela crítica musical aos novos nomes da música brasileira apesar dos artistas da nova MPB não serem conhecidos por muitas pessoas, pois para o jornalista, ninguém conhece e ninguém se importa com eles, apenas jornalistas, publicitários e similares.

A nova geração da música brasileira, como a nova geração do nosso cinema, e a nova geração da nossa literatura, está confortável na sua eterna impopularidade e no seu eterno sucesso de crítica. Porque vive confortavelmente sendo impopular. E os elogios da crítica, além de acariciar o ego, garantem uns caraminguás no circuito que paga bem pelo perfume da descolância. Não discuto se tem livro bom aqui e canção maravilhosa acolá. Não é o ponto. (...) Esses novos nomes da música brasileira falam com pouquíssimos (assim como os velhos hoje). (FORASTIERE, 2012).

A controvérsia da nova MPB então abre a caixa preta do “p” de popular inscrito na MPB e traz à tona a questão: O que é o popular da MPB? Segundo Carlos Sandroni (2004), o uso da palavra popular na MPB se refere ideologicamente a um momento histórico da República e sua concepção de “povo”, sentido abrangente que buscava abarcar a totalidade de habitantes do país, quando o popular encontrava-se atrelado ao mercado massivo - televisão, rádio, grandes gravadoras -, relacionado as ideias republicanas de Estado-Nação e identidade brasileira, período em que a MPB “falava para muitos”, tinha a popularidade a que Forastiere se refere, mas vendia poucos discos. Por isso, para Sean Stroud, pensar o “popular” da MPB como reflexo de vendas de discos é insustentável.

Isto levanta a questão familiar e espinhosa do que se constitui “popularidade” dentro do campo da música popular. Simon Frith é da opinião de que, embora os números de vendas de música popular sejam frequentemente apresentados como dados científicos, eles são uma visão parcial de um grande todo, sendo meramente reflexo das vendas em determinados tipos de lojas, e reproduções na rádio em certos tipos de estações. Frith sugeriu que outros indicadores de popularidade podem incluir leitores na imprensa de música, comparecimentos em shows ao vivo, prêmios da indústria da musical e visibilidade geral nos meios de comunicação. (STROUD, 2008, p. 46).

O problema de uma visão quantitativa e baseada em números do “popular” é pensar que a quantidade de pessoas que escutam a música, vai aos shows ou compra os discos se reflete em estima pública e sucesso. A MPB sempre gozou de popularidade, por exemplo, entre jornalistas e críticos musicais, assim como a nova MPB, o que garante uma constante exposição nas mídias, conseqüentemente, mais possibilidades de circulação do ‘popular massivo’ (JANOTTI, 2015) estabelecendo seus parâmetros estéticos como hegemônicos e como afirmação de distinções. E que não deixa de ser um tipo de popularidade, mas que pouco dialoga com a noção de quantidade de discos vendidos, de pessoas nos shows, e com o conceito de “povo” que comumente se convém pensar a música popular. Por isso é sintomático pensar como a nova MPB por exemplo é mais comentada e discutida do que comprada e ouvida, assim como a MPB atualmente, mas existem diferenças importantes, como bem coloca por Rômulo Fróes:

Romulo Fróes: Não me ressinto de ter um pensamento sobre a canção brasileira e tenho mesmo apreço pela discussão, mas quero que meus pensamentos estejam atrelados à minha música, quero que você concorde ou discorde de minhas opiniões, ao ouvir minhas canções e não ao ler minhas entrevistas. Quero que ouçam minha música pra ajudar no entendimento do que penso. Quando ouvimos Caetano falar, estamos com sua música na cabeça. (ARRUDA, 2011).

Nessa perspectiva de que o popular não pode ser mensurado, é difícil afirmar que a MPB foi mais popular nas décadas de 1960 e 1970 do que é hoje. O que supúnhamos por estima e sucesso tinham menos a ver com a quantidade de vendas de discos e mais a ver com a exibição da MPB na televisão e suas músicas tocadas na rádio. E apesar da MPB ainda está presente no mercado massivo, esse já não é mais o único mercado, pois existem os mercados de nichos (ANDERSON, 2014) como a nova MPB e isso pouco quer dizer sobre a relevância para o público, sobre sua penetração e apropriação social, pois não há como atribuir graus diferenciados de importância aos fãs clubes de Maria Bethânia espalhados pelo país e os 18 mil Mallunáticos<sup>20</sup> da página oficial do fã clube de Mallu Magalhães no Facebook, quando o que está em jogo é o vínculo entre público e artistas, entre jornalistas e artistas (mais sobre a mensuração da popularidade em números será abordada no capítulo seguinte).

### 3.2.4 Música Pop Irrelevante?

---

<sup>20</sup> A página oficial do fã clube de Mallu Magalhães está disponível em: [www.facebook.com/Mallunaticos](http://www.facebook.com/Mallunaticos). Acesso em agosto de 2015.

Ainda sobre o debate referente ao “p” de popular inscrito na sigla MPB, mas conectada à ideia de pop como irrelevante e superficial, a crítica “O fofu naufrágio humano da MPB neo-indie”, publicado originalmente no site Chic Pop por Acauam Oliveira, em agosto de 2015 e em setembro do mesmo ano no blog Farofafá da Carta Capital, traz as músicas de Mallu Magalhães, Banda do Mar (Mallu Magalhães, Marcelo Camelo e Fred Ferreira), Tulipa Ruiz e Clarice Falcão como representantes de uma “nova MPB”, que o autor prefere chamar negativamente de “MPB neo-indie” por fazerem músicas irrelevantes “como os pagodes ruins dos anos 1990 ou o pop de baixa qualidade dos anos 1980” (OLIVEIRA, 2015) sem conteúdo crítico, sem ideologia, apenas para auto-satisfação “na busca deliberada da irrelevância como verdadeira marca de privilégio e distinção, a sensação de que as coisas não estão nada bem, mas tudo bem mesmo assim” (OLIVEIRA, 2015).

O padrão estético da irrelevância apontado por Acauam Oliveira parte do pensamento da Cultura Pop em geral como diversão, irrelevância, superficialidade e futilidade, ou seja, o debate sobre a estética do entretenimento e da estética da mercadoria (SOARES, 2015), a segunda baseada nos pensamentos da Escola de Frankfurt, pois o próprio crítico revela sua intenção em escrever “um texto em clima adorniano de fim de mundo”. Buscando então uma fuga do olhar adorniano sobre o pop na nova MPB, e mesmo reconhecendo sua circulação nas indústrias culturais, dentro do mercado capitalista, esse aspecto não invalida as músicas pop (mesmo quando operam com simplicidades e clichês) de trazerem inovações e releituras que provocam discussões sobre o “alto valor estético” na MPB (as questões musicais do pop serão mais aprofundadas no capítulo seguinte).

Neste sentido, reivindica-se aqui uma tradição de estudos sobre a relação tensa entre cultura e capital, no entanto, apontando rotas de fuga para olhares excessivamente apocalípticos sobre tais produtos. Cabe pensarmos em problematizar as inclinações analíticas que insistem em cristalizar a ideia de que estamos diante de fenômenos de baixa qualidade estética, dotados de fórmulas, excessivamente clichês. Aqui, retiramos de cena, na apropriação conceitual, uma tradição da crítica da estética da mercadoria (HAUG, 1997), que aponta a tal estética “do capital” como um modo “nocivo” de experienciar os objetos que estariam excessivamente codificados pelas relações mercantis e capitalistas. (SOARES, 2015, p. 23).

Sobre a crítica referente à ideologia conformista da nova MPB, ela surge com os críticos musicais de MPB que buscam uma dimensão da política brasileira nas músicas, como nas canções de protesto ou tropicalistas dos anos 1960 e 1970, e com os críticos musicais do rock, que “por sua tradição de rebeldia, luta contra o *establishment*, histórico de vinculação a uma lógica *underground*” (SOARES, 2015, p.25), e sua depreciação de músicas de uma geração jovem que não contesta os pais, nem trazem explicitamente questões sociais e

políticas nas letras, e por isso, segundo eles, não merecem reconhecimento, muito menos legitimidade.

Ambas as visões hegemônicas (rock, MPB) servem de guia para os julgamentos de valor da música brasileira contemporânea sem levar em consideração em suas críticas exemplos que fogem desses padrões valorativos, como o caso do rap de Criolo e Emicida e suas rimas com questões sociopolíticas brasileiras, e artistas que buscam inspiração em expressões da cultura popular local (maracatu rural, ciranda, etc.) como o cantor compositor pernambucano Siba. Como também deixam de lado o modo como as músicas pop da nova MPB partilham afetos, fenômenos e questões da contemporaneidade através de uma “tonalidade cosmopolita” que funciona ao mesmo tempo como pertença e exclusão (JANOTTI, 2015, p. 49), mas que também uma valoração que passa por outras questões, como a capacidades desses atores circularem pelo país e no exterior como produção cultural contemporânea e cosmopolita.

### 3.2.5 Independência Contraditória

O discurso presente na nova MPB de artistas independentes também foi bastante criticado, principalmente para os que chamam a nova MPB de MPB Indie. Foi assim que de forma resumida, o jornalista Maurício Ângelo escreveu e publicou no site Movin UP a matéria “O indie vai bem, falta falar com o público” (2012). No texto, Maurício Ângelo critica o que chama de “triumfalismo precoce” na repetição de falas como “vencemos na vida sem o apoio de grandes gravadoras”, pois acredita que a afirmação proclama uma independência contraditória, mascarando outras formas de auxílio e sustento da nova geração que produz música no Brasil, abrindo a caixa preta da MPB quanto a suas formas e estratégias de produção, circulação e divulgação.

Na visão do jornalista, por trás do discurso de independência de Romulo Fróes, “Não temos nada a ver nem mesmo em relação à dita MPB que se desenvolve dentro da indústria” (ARRUDA, 2011) estão os patrocínios e editais de empresas privadas, como Natura e Vivo, e o apoio do Governo por meio de leis e editais de incentivo à cultura e as passagens esporádicas pela televisão. Porém, podemos retomar os principais atores da MPB descritos no capítulo anterior, como o papel dos patrocinadores como a Rhodia Textil, empresa de vestuário que se consagrou durante a década de 1960 ou o papel da lei federal “Disco é Cultura” de 1967 que impulsionaram a produção da MPB na época. Portanto, esses apoios sempre estiveram ligados a MPB, e até mesmo o discurso contra o *mainstream* na MPB vem

desde da década de 1970. Ainda assim, a questão da presença da nova MPB na grande mídia é apontada de forma problemática, pois mesmo alguns dos artistas da nova MPB aparecerem em programas na TV aberta e fechada, Maurício Ângelo declara existir um “nojinho” por parte dos artistas da nova MPB com meios de comunicação massivos como a televisão.

André Forastiere (2012) tem sua própria teoria do porquê dessa recusa a se expor em programas como Faustão. Para ele, a nova MPB quer ser descolada, Hipster<sup>21</sup> e por isso tocar na televisão aberta e fazer sucesso significaria ostracismo, o fracasso e a saída do mundo Hipster. Enquanto Romulo Fróes conta em entrevista que sua geração não sabe se portar, tem vergonha e medo de ir a televisão e se apresenta incompatível com o meio de comunicação massivo, citando um caso ilustrativo de suas colocações a apresentação de Lucas Santtana no programa Altas Horas, da rede Globo, mas mesmo com o comportamento não ambicioso de sua geração, releva expectativas de que isso venha a mudar.

Sempre lembro do Lucas Santtana no Altas Horas junto com o Chiclete com Banana, os dois baianos. Começaram a falar da Bahia, o Lucas sobre as pretas do acarajé que ele canta. De repente ele solta um “essa é pra dançar” e canta “Cira, Regina e Nana” – não dá pra dançar. O Lucas acha que dá e ele dança, mas a galera fica sem saber o que fazer. Quando o Bell falou “galera vamos cantar” a platéia veio abaixo. Esse é um retrato acabado da minha geração. A gente não é praquilo. Ou aquilo vai ter que mudar ou a gente vai ter que mudar. E era o Lucas, que segundo ele faz música pra dançar, e é verdade, mas não praquela galera. É um chameguinho. A minha geração tem isso. Talvez a falta de ambição seja o medo de dar conta de algo que vai foder (...) Talvez tenha um pouco de medo de “não vou me meter nisso”. (AGOSTINO; COSTA, 2010).

No entanto, o que vem acontecendo nos últimos anos além das pouquíssimas aparições dos integrantes da nova MPB na televisão aberta, é que a nova MPB tem ganhado espaço na televisão em canais fechados. Um dos momentos da nova MPB na TV aberta foi na MTV Brasil, no programa *Grêmio Recreativo*, comandado pelo músico Arnaldo Antunes com um programa exibido a cada mês, de março a dezembro de 2011. O programa funcionava como um ensaio geral entre artistas convidados por Arnaldo seguido de um show para um público em São Paulo, onde todos os artistas da nova MPB tocaram juntos a alguns nomes conhecidos da MPB como os integrantes da Nação Zumbi, Seu Jorge, Caetano Veloso, Adriana Calcanhotto, Vanessa da Mata, Marisa Monte, João Mautner, Elza Soares, Zeca Baleiro, Lenine, Nando Reis, Luiz Melodia.

---

<sup>21</sup> O adjetivo Hipster no século XIX apresenta-se como estereótipo de grupos com características comuns como o fato de não se identificar com a cultura mainstream (alta circulação midiática), fazerem parte da classe média urbana e buscarem a criação de modas e tendências originais e inovadoras. Mais informações sobre os Hipsters disponível em: <http://super.abril.com.br/cultura/o-que-querem-os-hipsters-conteudo-extra>. Acesso em agosto de 2015.

O espaço na TV fechada vem aumentando com diversos programas com participações dos artistas da nova MPB, e que costuma ser comentada pela imprensa brasileira, como as matérias “Novos nomes da MPB são destaque na TV” e “Programa 'Pelos tabelas' reestrea e mostra a cara da nova MPB na televisão” da Agência o Globo sobre programas como *Evidente*, *Pelas Tabelas*, *Cantoras do Brasil* e *Cada Canto* no Canal Brasil, *Experimente* no Multishow, *Na Brasa* na MTV, *Segue o Som* na TV Brasil e *Cultura Livre* na TV Cultura. Mas não se pode dizer o mesmo sobre a presença da nova MPB nas rádios FM, muito menos sobre o número de vendas de discos que continuam baseados no mercado de nicho.

Sobre o uso do rótulo “indie” para fazer críticas a nova MPB, partimos da abordagem de Nadja Vladi Cardoso Gomes (2011) e sua tese sobre como a rotulação *indie rock* trata-se de um processo comunicacional de partilha de sensibilidades e sociabilidades musicais e a disseminação de valores ideológicos e lógicas comerciais para pensar como o *indie rock* é incorporado na produção, distribuição, consumo e circulação da nova MPB, sobretudo materializado nas opiniões dos seus atores, como uma performance, como uma maneira de se posicionar de forma contraditória no mercado, evocando argumentos ideológicos (fora da indústria da música e da circulação na televisão e no rádio) e autonomia criativa (liberdade artística e originalidade). A materialização do *indie rock* na produção, distribuição e consumo, bem como elementos estéticos desse gênero musical são incorporados nas músicas da nova MPB serão abordados no capítulo 3.

### 3.2.6 Aceitação e Negação da Nova MPB

Saindo do uso da nova MPB pelos jornalistas e entrando nas falas dos músicos, muitos não reconhecem a nova MPB como uma nova geração de músicos do Rio de Janeiro que declara não fazer parte da nova MPB, mas se reconhecer mais em termos como "canção culta", "música investigativa" e "rigor poético", são eles: Armando Lôbo, Edu Kneip, Sergio Krakowski, Thiago Amud e Pedro Moraes, entrevistados na reportagem “Grupo de artistas do Rio afirma diferença para a ‘nova MPB’”, do jornalista Leonardo Lichote, para o jornal O Globo. E segundo o jornalista, sua principal diferença e principais propostas são:

(...) esses artistas trabalham apoiados em valores que hoje parecem, à primeira vista, anacrônicos na esfera da canção popular: a valorização do estudo aprofundado (não só da técnica ou da teoria musical, mas de filosofia, literatura, história da arte, religião) no lugar da aproximação pop, rápida, no ritmo do olho que passeia frenético entre links e captura a informação em instantâneos; o desejo de estabelecer um diálogo mais intenso com a arte clássica do que com a produção cultural atual; o

repúdio ao discurso de tolerância aplicado à música, que, alegam, nivela gênios e medíocres. (LICHOTE, 2012).

A principal crítica a nova MPB em questão diz respeito a outras cenas e outros agregados de artistas que não são incluídos no termo nova MPB, isto é, sobre as fronteiras e os limites da nova MPB. Contudo, na perspectiva da TAR, ao se formar um grupo, outros ficam de fora, alguns são considerados antigrupos, como é o caso em questão, por se compararem a outros vínculos da música brasileira, como a música erudita e até criticarem a nova MPB feita de uma geração paulista pretensiosa e pobre musicalmente falando. Sem tirar os outros grupos novos de artistas que não se aproximam da MPB, como o pagode e o sertanejo.

E apesar de muitos artistas terem aceitado serem vinculados ao termo nova MPB, alguns deles passaram a rejeitar o uso desse rótulo para seus trabalhos, como o cantor e compositor paulista Thiago Pethit que em entrevista de lançamento de seu terceiro disco, *Rock'n'Roll Sugar Darling (2014)*, para o site Disco Punisher em 2014, afirma não se identificar com o termo, por não querer ser neo-mpb, e declara categoricamente “Eu sou um Rockstar” (PRANDO, 2014). Ou como Wado que quando perguntado sobre seu som em entrevista do *Scream & Yell* em 2011, respondeu “Sou um sambista, mas acho que só eu acho isso” (CAPELAS, 2011), ambos aderindo uma postura descontraída e descompromissada sobre a questão dos rótulos.

Por outro lado, há quem se incomode com o a expressão neo-mpb, como Bárbara Eugênia e Karina Buhr convocadas para debater sobre o assunto na matéria “Ser ou Não Ser MPB”, escrita por Lucas Simões, publicada no site O Tempo Magazine, onde revelam que o problema está no popular, pois não acreditam que seus trabalhos sejam populares, pois se fossem MPB teriam um mercado maior segundo Bárbara, e Karina Buhr também deixa claro que não deseja ser popular no sentido de alta circulação midiática e vendas de discos.

Existem também os que saíram da aceitação do termo nova MPB, para se considerar MPB, como a cantora e compositora paulista Céu, que em entrevista ao caderno Ilustrada da Folha de São Paulo em 2007, diz que o rótulo MPB ficou limitado, apesar de ser bem abrangente por ser música popular brasileira, e é isso que ela se considera, mas não se importa muito com isso de rotular, pois declara não pensar no tipo de música que faz, “Simplesmente faço um som” (PERSIA, 2007). Citando caso análogo, Tulipa Ruiz, Marcelo Jeneci e Tiê consideram sua música MPB, pois para eles, eles não fazem parte de um movimento, mais de um novo momento da MPB, como falam em entrevista concedida a Marília Gabriela em setembro de 2011, na GNT.

Também entra no coro dos filiados à MPB o cantor e compositor de rap paulista Criolo que contou para a Revista Rolling Stones: “Eu sou um cantor de rap (...) Então, se hoje estão dizendo que eu sou um músico de MPB, que nada mais é do que música popular brasileira, isso tem sentido para mim” (RABASSALLO, 2015) e Cícero, cantor e compositor carioca, que em recente entrevista ao site *Scream & Yell* afirmou não se identificar com o termo porque a nova MPB implica a existência da velha, o que não acha justo com a própria MPB que para ele é tão nova quanto a nova MPB.

Cícero: É uma nova geração, da qual faço parte, que tem gente fazendo música, cinema, medicina etc. Mas essa história de nova MPB ou nova música brasileira me deixa um pouco ressabiado, porque o novo implica o velho. Há discos de MPB dos anos 60 ou 70 que são revolucionários e modernos até hoje. Não sei se nova MPB é uma coisa justa com a MPB. Se é pra definir meu som, prefiro só MPB, porque de fato é música popular brasileira, já que não faço música erudita nem em inglês. Como somos mais jovens, ouvimos outros discos, então tem sempre uma novidade estética acontecendo, mas a célula-mãe da MPB é a mesma. (PAULINO, 2015).

O sentimento de desconfiança com a nova MPB revelado por Cícero, sobre como nomear a nova MPB implica colocar a MPB como velha e obsoleta, é compartilhado por parte do público da MPB, que receberam o surgimento da nova MPB de forma parecida com o ponto de vista do músico carioca e insistem em defender a MPB como sempre jovem e moderna.

Figura IV. Publicação retirada do Facebook em maio de 2015.



Mas também existe o público que reconhece a nova MPB e circula por sites ligados à música, como o Spotify<sup>22</sup>, que através de seu perfil Spotify Brasil, criou uma *playlist*<sup>23</sup> com 50 músicas chamada “A Nova MPB”, a descrição “Grandes talentos da nova música brasileira” e capa com foto de Céu, e contabiliza 74.107 seguidores. O site e aplicativo

<sup>22</sup> [www.spotify.com/br](http://www.spotify.com/br)

<sup>23</sup> “Playlist” é uma lista com músicas que podem ser feitas por editores e usuários do Spotify, no caso da playlist A Nova MPB, suas músicas foram selecionadas pelos editores da empresa.

Spotify contam com sistemas de recomendações baseados na filtragem colaborativa, isto é, quando as reações e avaliações dos usuários formam algoritmos que representam padrões de gostos musicais, em outras palavras, formas de rotulação e classificação digital que não são neutros e revelam disputas de valoração, por isso, segundo Simone Pereira de Sá (2009), devem ser reconhecidos como mediadores ou tradutores aos quais delegamos a tarefa de nos dar dicas, sugestões e indicações culturais nas redes digitais, atores na Nova MPB.

### 3.3 A MPB Como Actante

Na primeira parte da cartografia da controvérsia nova MPB foi apresentado e analisado o rótulo “nova MPB” como novo ator construído por diferentes pontos de vistas de jornalistas, críticos musicais, músicos, empresários, produtores culturais, público e a minha descrição e análise enquanto pesquisadora e também actante na composição da nova MPB, cujas repercussões e polêmicas relançaram a MPB para o debate no século XXI, demonstrando como a MPB funciona como gênero musical actante na contemporaneidade, sendo acionada constantemente no debate público das redes digitais online como repertório de atores, códigos, técnicas, estratégias comerciais e de músicas, absorvido pelos membros de sua instituição e utilizada como mecanismo de legitimação de novos artistas, modificando o estado cultural de parte da produção musical contemporânea. E por ser usada para fins práticos na esfera pública, tornou-se possível de ser rastreada, coletada e analisada, tornando visíveis as disputas e debates presentes nos gêneros musicais, fundamentais para seu desenvolvimento e existência.

A descrição do surgimento da nova MPB e seu debate, identificando seus principais atores e suas ações, mostrou como há o consenso sobre as características da lógica cooperativas dos artistas, a pluralidade de estilos musicais, o uso de tecnologias na gravação e o uso de mídias digitais e redes sociais na circulação como características presentes na nova MPB e o desentendimento sobre o critério dos jornalistas ao rotularem artistas como nova MPB, sobre o vínculo dos novos artistas com artistas reconhecidos da MPB, o valor da música pop, o modo como se posicionam sobre a indústria da música e os meios de comunicação de massa e cujas críticas a respeito da relação entre artistas e músicos serem baseadas na amizade, do critério dos jornalistas ao escolher os músicos ser a semelhança, a busca por aprovação dos grandes nomes da MPB por parte dos novos artistas, de suas produções possuírem mais repercussão na crítica musical que ouvintes, de suas opiniões sobre independência mercadológica serem contraditórias, e mudarem de uma aceitação para uma

negação do termo também constituem a nova MPB enquanto controvérsia instável, efêmera e que provavelmente será reorganizada com o surgimento de mais atores e mais questões nos próximos anos.

A maneira como atores humanos e não-humanos articulam a nova MPB na contemporaneidade para gestarem suas próprias tradições inventadas, não apenas a partir da repetição das tradições genuínas inventadas para a MPB, mas também a partir de outras práticas e valores relacionados ao século vigente e a outros gêneros e estilos musicais, antes de implicarem para a MPB um lugar estável no passado, um conjunto de artistas obsoletos, a nova MPB como controvérsia da MPB suscita desdobramentos de questões sobre MPB, abre suas caixas pretas referentes à “qualidade musical”, às associações entre artistas e entre jornalistas e artistas, às práticas e estratégias de produção e circulação, aos posicionamentos dos artistas, e ao que se entende por “popular”.

E se neste capítulo descrevemos a nova MPB presente nas falas de atores humanos, no próximo capítulo serão apontados os objetos da nova MPB, uma investigação mais pontual sobre o novo da nova MPB e como o termo traz consigo práticas e formatos que buscam estabilizações como um dos segmentos musicais independentes no Brasil. Em formato de relato crítico será feita uma descrição dos rastros da rede sociotécnica da Nova MPB presente nas redes digitais, analisando e comparando casos e associações entre seus atores centrais, identificando mecanismos de inovação como a mediação técnica da internet, o modo de operação independente e a vanguarda, e de que forma esse novo pode rearticular a MPB na contemporaneidade.

#### 4 REARTICULAÇÕES NA MPB A PARTIR DA NOVA MPB

“Eu vou fazer uma ciranda,  
Para botar o disco  
Na lei de incentivo à cultura.”

Karina Buhr

“Quero fazer contato,  
Engrossar o caldo do mocotó.”

Curumin

##### 4.1 A Controvérsia da Nova MPB Assume sua Forma e Seus Padrões

O desdobramento da controvérsia nova MPB desenvolvido no capítulo anterior tornou visível seus principais participantes, associando e compondo suas ações para formatarem uma categoria feita por um coletivo de atores humanos e não humanos. E apesar da nova MPB ter sido um rótulo criado intencionalmente por jornalistas, de sua figuração ter sido feita a partir de materiais históricos criando-se uma tradição inventada, de seu uso constante por meio de diversos pontos de vista ter gerado desacordos, incertezas e dúvidas não sobre sua validade, mas sobre suas características e questões que emergiram a partir do termo, a Nova MPB dissemina e organiza práticas e formatos da contemporaneidade, gêneros, estilos e cenas musicais atuais, graças à sua presença constante em jornais, revistas e internet (o que facilita ser rastreada, agregada e descrita a partir das redes digitais online). E, por isso, funciona como referência e modelo para outros novos artistas serem agrupados, acentuando e estreitando as diferenças e similaridades entre Nova MPB e MPB, como também entre outros grupos organizados a partir do Rock, Pagode, Funk, Samba e Música Sertaneja.

Em outras palavras, criar uma expressão, uma categoria, um rótulo na TAR é colocar algo dentro de uma forma, “forma é simplesmente aquilo que permite a alguma coisa ser transportada de um lugar para outro” (LATOUR, 2012, p. 320) no seu sentido material e prático, por exemplo, como a nova MPB pode ser uma reportagem, uma fotografia, um disco, uma *playlist*, uma música, etc. E a partir dessa forma, transportar, transformar e desenvolver padrões, noção importante para entender a estabilização das controvérsias (LATOUR, 2012), cuja circulação permite que a Nova MPB seja analisada por meio de casos isolados que podem ser comparados e analisados, com a descrição de formatos, práticas e sonoridades

utilizadas pelos atores da Nova MPB para estabilizar dúvidas, debates e características, e enfim descobrir como a Nova MPB, seus atores, padrões e formas associadas oferecem possibilidades de rearticulação e renovação da MPB na contemporaneidade.

A Nova MPB então assume a forma de rede sociotécnica que se organiza como segmento musical independente, estabelecendo a articulação entre mercado de larga escala (mainstream) e mercados de nichos (independente), borrando as barreiras entre a antiga MPB das grandes gravadoras (majors) e a Nova MPB com produção autônoma, selos e gravadoras com a perspectiva de mercado independente (indies), aproximando-se dos modelos de MPB da Vanguarda Paulista, desenvolvendo-se por outros caminhos e viabilizando seu sustento econômico na indústria da música do país, entendendo que o conceito de “independente” pode “designar tanto o músico que produziu seu CD num *home studio*, quanto empresas como a Trama e a Biscoito Fino, criadas a partir de investimentos de milhões de reais” (VICENTE, 2006, p. 17). E semelhante ao segmento musical independente, desenvolve e dissemina modelos específicos de criação, produção, distribuição, divulgação e consumo baseados em mecanismos de inovação, tais como vanguarda, comercialismo e espiral de expansão, descritos por Motti Regev (2013) ao estudar campos artísticos modernos, que apresentam novos artistas e novos trabalhos, como também novas formas de expressões e experiências estéticas.

Sobre os mecanismos de inovação na MPB, é importante pontuar que a expressão MPB nasce e se consolida justamente entre a tradição e a modernidade (ARAÚJO, 2002), e o novo na MPB, segundo Napolitano (2001), acontece de forma seletiva, cujas principais forças atuantes são os interesses da indústria fonográfica e o poder da instituição. Enquanto que na perspectiva estética de Jacques Amont (2001), o novo e a ruptura foram convertidos em objetos paradoxais da história em torno da modernidade, da vanguarda e do contemporâneo, sendo a novidade um gesto fundamental da modernidade; a vanguarda uma entre muitas manifestações do novo, mas a partir da mudança nas convenções e normas estabelecidas pela instituição artística; e o novo no contemporâneo encontra-se manifestado na preferência pelas tecnologias e formas de artes atuais se agregando a uma matriz institucional, por exemplo a Nova MPB que tem como matriz a MPB. Mas, como foi descrito no capítulo anterior, o novo na controvérsia da Nova MPB significa a prospecção de novos artistas e novas obras e aparece no discurso de seus atores dividido em dois eixos: uso de tecnologias atuais na produção, circulação e consumo da Nova MPB, e no desenvolvimento estético das canções.

A partir dos pressupostos teóricos da TAR, em seu conceito de mediação técnica, tecnologia não aparece radicalmente diferente de “*poesis*”, do grego “fazer” (LATOIR,

1994), a antiga forma da palavra poética existe também no mundo técnico, nos objetos e nas técnicas de produção musical dos artistas contemporâneos. Portanto, a inovação não se divide entre aparatos tecnológicos e programas artísticos, mas sim em sua conjunção nas mediações, nas ações de tradução, composição, colocar em caixas pretas e abrir caixas pretas, e em delegar ações de humanos a não-humanos. Nessa perspectiva, a inovação da Nova MPB também está no “novo modo de fazer” descrito por Romulo Fróes e não apenas em inovações artísticas, da estética separada da tecnologia.

#### 4.2 A Rede Sociotécnica da Nova MPB

Antes de entrar nos principais atores humanos e não-humanos da nova MPB, faz-se necessário contextualizar que o surgimento da Nova MPB aconteceu durante um período de mudanças na indústria da música iniciadas na década de 1990, a partir do impacto das tecnologias digitais e da internet. Micael Herschmann (2007) apresenta e analisa as transformações na indústria musical brasileira, explicando como de uma lógica fordista e industrial passou a coexistir com uma lógica pós-fordista e pós-industrial da nova economia da informação e do conhecimento, graças a conjunção das Novas Tecnologias de Informação e Conhecimento (NTICS) nos processos produtivos contemporâneos, criando uma tabela das continuidades e rupturas na indústria fonográfica que utilizarei como guia neste capítulo.

Segundo Herschmann (2007), essas mudanças e continuidades na indústria da música não só transformam o antigo modelo da indústria fonográfica, como também criaram novas formas e modelos de se organizar mercadologicamente. A Nova MPB, portanto, é uma forma de organização de processos produtivos com muitos dos modelos mercadológicos ilustrados na tabela, que quando aliados à criatividade, junção entendida aqui segundo a expressão central do trabalho de Keith Negus, “a indústria produz cultura e a cultura produz a indústria” (2005, p.35), configuram-se em segmento musical independente formado por pequenas e grandes empresas denominadas *indies* e *majors* respectivamente, com atuação local e global, que ao mesmo tempo cooperam e competem entre si, e que mobilizam os muitos atores humanos e inumados da Nova MPB.

Tabela 1 - Continuidades e Rupturas na Indústria Fonográfica.

Tópico	Indústria da música do século XX	Tendências no processo atual de reestruturação da Indústria da Música
a) Empresas	Conglomerados organizados em unidades produtivas: estrutura organizacional hierarquizada e departamentalizada; terceirização de selos/ <i>indies</i> ; gravadoras independentes pouco competitivas e isoladas.	Pequenas e grandes empresas organizadas em rede: associativismo e parcerias (competem e cooperam); artistas e <i>indies</i> mais competitivas e organizadas em coletivos, associações e arranjos produtivos.
b) Mercado	Massivo: nacional e transnacional	Segmentação (pulverização de nichos de mercado): local e global
c) Relacionamento com os consumidores	Unilateral pelos mercados e mídias: processo pontual e difusão Lojas e mídias tradicionais (rádio e tevê)	Interativo pelas redes (sociais e internet): processos constantes e interativos
d) Comercialização/ Distribuição	Através de lojas, <i>megastores</i> e supermercados	Através da internet, de pontos de venda alternativo e de vendas em shows
e) Conhecimento	Mais um recurso entre outros: dados quantitativos de vendas da indústria nos mercados nacionais/internacionais	Diferencial competitivo: estudos quantitativos e qualitativos de comportamento e tendências dos inúmeros nichos de mercado local/global
f) Estratégias de venda	Mecanismos de difusão/sedução entre os consumidores: publicidade; listas <i>top 40</i> ; <i>star system</i> dos artistas; esquemas para <i>blockbusters</i> ; <i>lobby</i> com os formadores de opinião; catálogo dos gêneros musicais; mega shows ou grandes festivais	Mecanismos de interação e co-produção com os consumidores (redes sociais): articulação e mobilização dos consumidores (na <i>web</i> ); liberação de conteúdos (socialização, <i>free</i> ) ferramentas de marketing e design; emprego de repertórios simbólicos em sintonia com a cultura local; pequenos e médios concertos e festivais
g) Contratos e dinâmica de trabalho	Contratos: fixos, grande <i>cast</i> de artistas, <i>staff</i> de publicidade e de Arte & Repertório. Trabalhador: empregado da empresa (em geral, em departamentos) Sazonal:	Contratos: temporários e <i>downsizing</i> . Trabalhador: Colaborador e/ou parceiro da empresa (em rede)
h) Inovação	desenvolvimento de tecnologia e <i>know how</i> ; renovação/criação de novos gêneros. Realizada por artistas e gestores da indústria.	Constante: desenvolvimento a partir também de conhecimentos tácitos e/ou da cultura local; resultados obtidos através de apropriações e colagens (como, por exemplo, através do ato de <i>samplear</i> ) de repertórios simbólicos, ritmos e sons. Realizada por artistas e gestores da indústria.
i) Resultados	Produtos, mercadorias (suportes físicos) e serviços: Discos de vinil, DVDs, CDs e outros suportes físicos. Papel periférico dos concertos.	Bens imateriais e serviços: Videogames, <i>ringtons</i> , podcastings, concertos ao vivo (mais central), serviços de bancos de música <i>on-line à la carte</i> ou por <i>assinatura</i> .

Fonte: Disponível em: (HERSCHMANN, 2007, p. 88).

#### 4.1.1 Modo de Operação Independente

##### 4.2.1.1 Coletivos, selos, produtoras e distribuidoras

A década de 1990, segundo Eduardo Vicente (2006), foi marcada pela intensa relação entre *majors* e *indies*, com proprietários saindo de grandes empresas para criar seus próprios selos e gravadoras independentes, com artistas adquirindo conhecimentos sobre equipamentos e sobre como gerenciar suas próprias carreiras, o que resultou na gradual profissionalização de empresários e artistas, atribuindo aos selos e gravadoras independentes as atividades de

gravação e lançamento de novos artistas, assim como os trabalhos de responder a demanda de mercados restritos e analisar suas possibilidades de ampliação, sobretudo com as possibilidades comerciais oferecidas pela popularização da internet, mas ainda na relação de dependência com grandes gravadoras na atividade de projeção nacional e internacional de artistas.

A complementariedade pode, então, ser vista das seguintes perspectivas: a indie, ao observar parte do excedente da produção musical não capitalizada pelas majors, além de permitir a diminuição da tensão no panorama cultural, derivada da busca de oportunidades, acaba por testar produtos, mesmo que em um espaço restrito, permitindo a major realizar escolhas mais seguras no momento em que decide investir em novos nomes. Nos dias de hoje, assistimos a um aperfeiçoamento dessa relação, quando a major busca, na indie, produtos acabados, prontos para a difusão. / (DIAS, 2008).

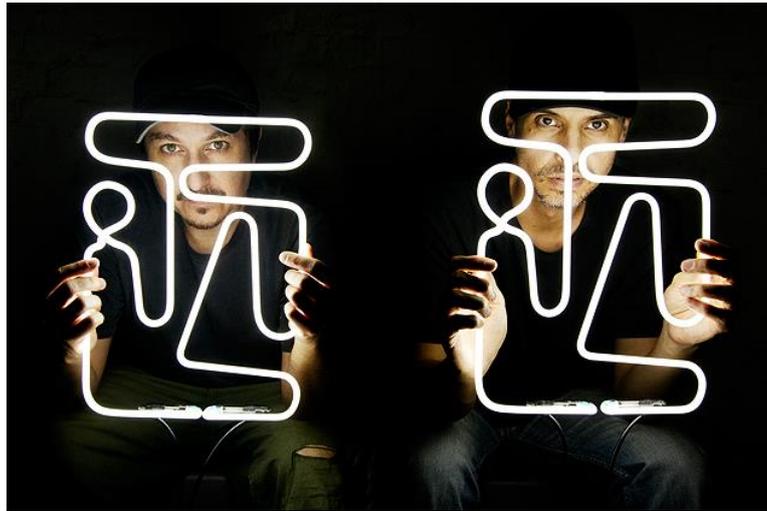
Porém, no panorama dos anos 2000, apesar das *majors* ainda controlarem o mercado, aconteceu o fortalecimento dos segmentos de música independente no país, com a “criação da ABMI – Associação Brasileira de Música Independente, em 2001, ou a entrada do grande capital nacional nesse mercado representada por gravadoras como a Trama (ligada ao Grupo VR) e a Biscoito Fino (Banco Icatú)” (VICENTE, 2006, p. 11), o que resultou na “crescente articulação dos coletivos de músicos e das associações de *indies* (...), bem como uma redução na relação de complementariedade com as *majors*” (HERSCHMANN, 2010, p. 63), e o surgimento de um caráter empreendedor em alguns músicos. Foi neste cenário que a nova MPB se desenvolveu a partir da relação e associação entre diferentes músicos e produtores e de suas produções atendidas exclusivamente por meio dos selos e gravadoras independentes, levando em consideração que alguns selos pertencem a grandes gravadoras.

A criação da gravadora/selo independente YB Music e o lançamento do disco de estreia do paulista Rica Amabis, *Sambadelic* (YB Music, 1999) são exemplos importantes no processo de desenvolvimento da nova MPB. Amabis regressou de Nova York, onde estudou engenharia de som, e lançou em 1999 seu disco de estreia em CD e no formato digital, inaugurando simultaneamente a gravadora independente em São Paulo, com a proposta de lançar a nova música brasileira e “reviver” talentos esquecidos como Nação Zumbi e Turbo Trio<sup>24</sup>. Poucos anos depois, Rica Amabis se associou ao produtor musical e dono do estúdio El Rocha, Daniel Ganjaman e ao compositor Tejo Damasceno no projeto Instituto, um coletivo com mais de quinze grupos e artistas independentes quem moram em São Paulo. Com tantas propostas sonoras diferentes, o Intuito fez um álbum com o som feito pelo trio e

<sup>24</sup> Sobre a proposta da YB Music, visitar a página <http://www.yb.com.br>.

seus parceiros, assim nasceu o disco *Coleção Nacional* (YB Music, 2002) com todo o repertório do disco feito em parceria com outros músicos; o segundo disco do coletivo Instituto, *Selo Instituto na Coleta Seletiva* (YB Music, 2007); e o terceiro álbum *Violar* (YB Music, 2015), agora sem Daniel Ganjaman, com propostas colaborativas semelhantes.

Figura 5 - Tejo Damasceno e Rica Amabis do grupo Instituto (Fonte: Alexandre Onion / Divulgação)



Fonte: Disponível em: < <http://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1695510-apos-12-anos-instituto-lanca-disco-com-som-de-sabotage.shtml?mobile> >. Acesso em: dezembro de 2015.

Os lançamentos no catálogo da YB Music são caracterizados pela fusão entre elementos de diferentes gêneros e estilos musicais que são rotulados diferentemente pelos atores do mercado independente nacional, inclusive a própria gravadora tem sua forma de rotular suas produções música por música. A gravadora é responsável pelo lançamento de álbuns de nomes da Nova MPB como Romulo Fróes, Curumin, Tulipa Ruiz, Nina Becker, Pelico (cantor e compositor paulistano), Bruno Moraes (cantor, compositor e produtor musical paranaense), Gui Amabis (cantor, compositor e produtor musical paulistano), Passo Torto (banda formada por Kiko Dinucci, Rodrigo Campos, Romulo Fróes e Marcelo Cabral), Dudu Tsuda, Rodrigo Campos (cantor, compositor e multi-instrumentista paulista), Felipe Cordeiro (músico e compositor paraense), Siba (cantor e compositor pernambucano), Karina Buhr (cantora e compositora baiana, radicada em recife), e o próprio Instituto (Rica Amabis, Daniel Ganjaman, Tejo Damasceno). Este último ainda responsável pelo lançamento do primeiro álbum da banda de fortaleza, Cidadão Instigado (Fernando Catatau, Regis Damasceno, Clayton Martim, Rian Batista e Dustan Gallas).

O modelo de negócio da YB Music e que funciona como exemplo de padrão comercial para Nova MPB tem a gravação feita em estúdio da gravadora independente, com

gerenciamento das carreiras dos artistas e a distribuição terceirizada, por meio de contrato com outras empresas. No caso da distribuição, geralmente os trabalhos são distribuídos pela Tratore<sup>25</sup>, distribuidora especializada em produções independentes que comercializa CDs, DVDs, músicas digitais e livros temáticos sobre música em lojas como Livraria Cultura, FNAC, Submarino, Travessa, entre outras, e em plataformas digitais de músicas como iTunes, Spotify, Deezer, Rdio, no Brasil, e também no exterior pelas lojas Amazon, emusic, etc. O valor arrecadado com as vendas é repassado para o artista, ou para gravadora, dependendo de quem estabeleceu a contratação, e por não se tratar de um contrato de exclusividade, o álbum ainda pode ser lançado e distribuído por outros selos independentes em outros países. Por exemplo: os dois primeiros trabalhos do cantor, compositor e baterista Curumin. *Achados & Perdidos* (YB Music, 2003) foi lançado nos Estados Unidos pelo selo independente Quannum Projects em 2005; *JapanPopShow* (YB Music, 2008) lançado também em 2008 nos Estados Unidos novamente pela Quannum Projects e no Japão pelo selo independente JVC/Victor Entertainment. O álbum *Efêmera* (YB Music, 2010) gravado nos estúdios YB, em São Paulo, foi lançado em 2011 pelo selo britânico Tololo.

Modelo semelhante é desenvolvido pelo selo/gravadora independente e agência de gerenciamento de artistas Urban Jungle Records, criada nos anos 2000 pelo advogado André Bourgeois, com a proposta de lançar e promover novos artistas brasileiros. A cantora e compositora paulista Céu é a principal artista da gravadora e um dos exemplos de como a reconfiguração da indústria da música possibilita o artista da Nova MPB ser lançado no mercado sem o apoio de grandes gravadoras no início da carreira, por meio de parcerias entre as *indies*, pois o primeiro álbum *Céu* (*Ambulante Discos/Urban Jungle*, 2005) foi lançado simultaneamente na França e Holanda pela parceria entre os selos Urban Jungle Records e Oplus Music, no Canadá entre os selos Urban Jungle Records e LCL / Fusion III em 2006, no Japão entre Urban Jungle Records e JVC e nos Estados Unidos entre Urban Jungle Records, Six Degrees Records e Starbucks Hear Music em 2007, cuja gestão de sua carreira artística também ficou por conta da Urban Jungle Records (marketing, publicidade e assessoria de imprensa).

Outro coletivo de músicos e produtores musicais importantes na prospecção da nova MPB foi o projeto X+2, formado no Rio de Janeiro, pelos músicos e produtores musicais

---

<sup>25</sup>A Tratore trabalha de distribuição no mercado independente desde 2005, centrada mais na distribuição digital. Sobre os protocolos e critérios de distribuição da Tratore, ver informações detalhadas em seu site: [www.tratore.com.br](http://www.tratore.com.br). E sobre o crescimento do nicho na distribuição musical independente e o aumento do faturamento da Tratore, ler a matéria “Distribuidora de música independente fatura R\$ 1,5 milhão e pretende crescer 30%” no Estadão. Disponível em: <http://pme.estadao.com.br/noticias/noticias,distribuidora-de-musica-independente-fatura-r-1-5-milhao-e-pretende-crescer-30,4086,0.htm>. Acesso em dezembro de 2015.

conhecidos no cenário alternativo carioca dos anos 1990: Domenico Lancellotti, filho do compositor Ivor Lancelotti, era baterista da banda de rock experimental chamada “Mulheres Q Dizem Sim” (cujo álbum homônimo viria a influenciar uma geração de artistas e bandas como Los Hermanos e Do Amor); Alexandre Kamal Kassin, guitarrista da banda Acabou La Tequila (influenciados principalmente Ska); e Moreno Veloso, filho de Caetano Veloso, da banda “Goodnight Varsóvia”. O projeto/banda +2 nasceu com a proposta de trilogia musical, com cada membro da banda responsável pelo seu próprio álbum experimental “+2” (com a colaboração dos outros dois). Mas o trio acabou lançando quatro álbuns ao longo de quatro anos, pela gravadora Trama (BR), responsável por lançar novos nomes da MPB, e lançados por selos independentes diferentes.

O primeiro álbum *Máquina de Escrever Música* (2000) de Moreno +2 foi lançado pelo selo Rock It! (BR), de Dado Villa-lobos (Legião Urbana); seguido pelo disco *Sincerely Hot* (2004), de Domenico +2, pelos selos independentes Ping Pong e Luaka Boop (EUA), esse último criado por David Byrne, ex-integrante da banda Talking Heads, responsável por relançar Tom Zé no mercado no final dos anos 1990; e *Futurismo* (2008), de Kassin +2, também pelo selo independente Luaka Boop (EUA). No +2, os três ainda fizeram juntos de forma independente a trilha sonora *Ímã* (2009), álbum instrumental para apresentação do Grupo Corpo, uma companhia de dança mineira. Os coletivos Instituto (Rica Amabis, Daniel Ganjaman, Tejo Damasceno) e a banda +2 (Domenico Lancellotti, Alexandre Kamal Kassin e Moreno Veloso) foram os projetos responsáveis no desenvolvimento de produtores musicais, por exemplo, Daniel Ganjaman e Alexandre Kassin que são considerados pela crítica musical como os principais produtores musicais da Nova MPB (essa parte será discutida no tópico sobre a música da Nova MPB).

Ainda seguindo os coletivos musicais, a banda Orquestra Imperial também representa um exemplo de como os coletivos musicais foram responsáveis no desenvolvimento dos artistas da Nova MPB. A grande banda carioca foi formada em 2002 por Alexandre Kamal Kassin a partir de um convite para fazer um show na casa de espetáculos Ballroom (Rio de Janeiro). Kassin pensou em convocar amigos para formar uma banda de samba de gafieira, como os bailes cariocas dos anos 1940 e 1950. A Orquestra Imperial foi se formando durante as apresentações, com entrada e saída de integrantes. Mas a formação mais conhecida contava com músicos de idades, formações e estilos musicais diferentes, com a maioria ligada a outros projetos musicais de sucesso: Thalma de Freitas (Atriz da Globo), Rodrigo Amarante (Los Hermanos) e Nina Becker nos vocais, Berna Ceppas no teclados, sintetizadores e percussão, Kassin no baixo, Domenico Lancelotti na bateria, o tecladista Rubinho Jacobina, os

percussionistas Moreno Veloso, Stephane San Juan, Bodão e Leo Monteiro (percussão eletrônica), o flautista Felipe Pinaud, Max Sette (trompete e flugelhorn), os guitarristas Nelson Jacobina (parceiro de Jorge Mautner), Bartolo (Duplexx) e Pedro Sá (Caetano Veloso), os trombonistas Bidu Cordeiro (Paralamas), Mauro Zacharias e Wilson das Neves.

Figura 6 - Orquestra Imperial fotografada por Marcos Hermes.



Fonte: Disponível em: < <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/5/os-19-amigos-da-orquestra-imperial#imagem0>>. Acesso em: 12 agosto de 2015.

Em 2006 foi lançado o *EP Orquestra Imperial*, com três regravações e um tema instrumental, resultado dos bailes carnavalescos da Orquestra nas noites de segunda-feira no Rio de Janeiro em formato SMD, tecnologia com custo menor que o CD comum para ser vendido por um preço baixo após os shows da banda, e disponibilizado para streaming e download online. Em seguida, lançaram o segundo álbum *Carnaval Só Ano Que Vem (Ping Pong/Som Livre, 2007)* no Brasil e em associação com os selos independentes Tololo e Poderoso Music & Art lançaram o disco na Europa, com repertório inédito assinado pelos integrantes da Orquestra. *Fazendo as Pazes Com o Swing (Universal Music, 2012)* lançado também no exterior pelo selo britânico Mais Um Discos, seguido pelo álbum *Orquestra Imperial – Ao Vivo (Biscoito Fino, 2013)* e DVD *Orquestra Imperial – Ao Vivo (Biscoito Fino, 2013)*, todos em formato físico e digital.

Com exceção da grande gravadora Universal Music que gravou um dos álbuns da Orquestra Imperial, a Nova MPB se desenvolve também nas grandes gravadoras, mas em selos independentes da mesma como é o caso da Som Livre e seu selo Slap. A Som Livre é uma grande gravadora nacional criada em 1969 para lançar as trilhas sonoras das novelas da

Rede Globo, que passou a abranger também outros segmentos como MPB, música sertaneja e música gospel e percebendo as mudanças no mercado da música, criou em 2007 o selo Slap, inicialmente nomeado Som Livre Apresenta, para lançar novidades de artistas conhecidos como a banda Little Joy (Rodrigo Amarante - Los Hermanos, o baterista da banda The Strokes, Fabrizio Moretti e a cantora Binki Shapiro), e artistas em começo de carreira, entre eles, nomes da Nova MPB, por exemplo, Jonas Sá; o cantor e compositor de Brasília Tiago Iorc; o cantor e compositor paulista Marcelo Jeneci; o cantor, compositor, produtor musical e multi-instrumentista capixaba SILVA; a cantora, compositora e produtora paulistana Ana Cañas; e Maria Gadú, considerada um grande sucesso de vendas da gravadora.

Modelo semelhante havia sido feito pela gravadora multinacional EMI, criando o selo Cardume, dirigido por Bruno Levinson, criador do festival independente Humaitá Pra Peixe, que lançou o *EP Thalma de Freitas (Cardume/EMI, 2004)* da atriz e cantora carioca Thalma de Freitas e *EP Um Só (Cardume/EMI, 2004)* do cantor e compositor pernambucano China, mas logo deixou de existir, colocando em evidência como certos modelos se estabilizam enquanto outros deixam de ser um fluxo a ser seguido na rede sociotécnica. Como também existem os desvios alternativos nessas rotas de estabilização, como é o caso da gravadora Deckdisc, que desde 2001 passou a contar com distribuição própria e não mais pela Universal Music declarando-se como gravadora totalmente independente, lançando trabalhos de artistas da Nova MPB como *Boa Parte de Mim Vai Embora (Deckdisc, 2011)* e *Muito Mais Que o Amor (Deckdisc, 2013)* da banda Vanguard; *Uma Temporada Fora de Mim (Deckdisc, 2015)* de Hélio Flanders; *1997 (Deckdisc, 2015)* de Wado, assumindo principalmente a atividade de distribuição de artistas que apenas entregam seus projetos prontos para a gravadora, como é o caso do compositor e cantor carioca Cícero Lins e seus álbuns *Canções de Apartamento (Deckdisc, 2012)*, *Sábado (Deckdisc, 2013)* e *A Praia (Deckdisc, 2015)*.

Outro exemplo que funciona como modelo de negócio para a Nova MPB é o caso do selo/gravadora e agência Laboratório Fantasma, criado em 2009 pelos irmãos paulistanos Evandro Fióti e Leandro Roque para o lançamento do trabalho de Leandro, também conhecido como rapper Emicida. Lab Fantasma nasceu do coletivo de hip hop “Na Humilde Crew” vendendo camisetas artesanais e cresceu rapidamente passando a produzir e vender mixtapes (canções com copyright de fontes alternativas), videoclipes, eventos, festivais, turnês e se transformou também em loja virtual com artigos como CD’s, DVD’s, LP’s, bonés, camisetas, moletons, vestidos, bermudas, calças, toucas e acessórios. Como selo fonográfico lançou os trabalhos de Emicida: o single “triumfo” e a mixtape *Pra Quem já Mordeu um Cachorro por Comida, Até Que eu Cheguei Longe... (Lab Fantasma, 2009)*, que conseguiu

vender por um valor muito baixo 3 mil cópias nas apresentações do rapper; o single “Besouro” e o *EP Sua Mina Ouve meu Rep Tamém* (*Lab Fantasma, 2010*); o single “Emicídio” e a mixtape *Emicídio* (*Lab Fantasma, 2010*); e álbum *Doozicabraba e a Revolução Silenciosa* (*Lab Fantasma, 2011*). Lançou também o trabalho do rapper paulistano Rael: *Diversoficando* (*Lab Fantasma, 2014*). Todos em formato físico e formato digital.

Retomando os coletivos musicais como um dos modelos adotados pelos artistas da Nova MPB para dar visibilidade a seus trabalhos, pode-se citar o coletivo Novos Paulistas que já fora mencionado no capítulo anterior. Composto por Tulipa Ruiz, Thiago Pethit, Tiê e Dudu Tsuda em 2009, o objetivo da banda era apresentar as músicas de cada um dos integrantes em shows em São Paulo, o que agendou sua presença na agenda cultural da cidade e acabou formando um público local para suas apresentações, aumentando o público que já acompanhava seus trabalhos pelas redes digitais online e fazendo com que se tornassem conhecidos antes mesmo de lançarem seus primeiros discos. E são com os Novos Paulistas, que se encontram exemplos que seguem o modelo do Laboratório Fantasma, que possui um artista empreendedor e com mercado além da música, como Tiê que possui a produtora Rosa Flamingo, responsável por desenvolver projetos culturais e gerenciar a carreira da cantora e de outros artistas como a cantora, compositora e multi-instrumentalista paulista Naná Rizinni, além de possuir uma loja online da produtora para vender roupas, CDs, isqueiros e palhetas para violão e guitarra.

Figura 7 - Dudu Tsuda, Thiago Pethit, Tulipa Ruiz, Tiê e Tatá Aeroplano (Foto: Ariel Martini).



Fonte: Disponível em: < <http://culture-se.com/noticias/447/novos-paulistas-fazem-parte-da-nova-safra-da-mpb>>. Acesso em: 12 agosto de 2015.

Ainda seguindo um modelo de mercado além da música, a responsável pela produção da cantora e compositora paulista Tulipa Ruiz, Heloisa Aidar, criou duas empresas com finalidades diferentes, mas que estão diretamente ligadas a carreira de Ruiz. A Pommelo Produções Artísticas foi criada em 2011 e tem como principal artista a Tulipa Ruiz, e a Pommelo Distribuições foi criada em 2012 distribuindo discos de Felipe Cordeiro, Péricles Cavalcante, Emicida, Tom Zé, Zabelê, Trupe Chá de Boldo, Criolo, Anelis Assumpção, Rael, Moreno Veloso, Cidadão Instigado, BNegão, Mariana Aidar, Russo Passapusso, Stéphane San Juan, Chico César e todos os álbuns de Tulipa Ruiz. Além da Pommelo Produções e Distribuições, Tulipa Ruiz lançou em parceria com a empresária a marca de roupas Brocal, com ilustrações da cantora estampados em camisetas, vestidos, regatas e moletons. Tulipa Ruiz pinta e desenha, também cria todas as capas dos seus discos e já vendia algumas camisas com seus desenhos quando lançava os discos, mas ainda não possuía uma empresa para comercializar seus produtos, então surgiu a grife Brocal em 2014, uma loja virtual com coleções de roupas femininas, masculinas, infantis e com o tema verão e cadernetas com os desenhos da cantora.

O modelo de negócio *indie* fora implementado na MPB com a Vanguarda Paulistana nas décadas de 1970/1980 e são desenvolvidas por meio da segmentação e diversificação desses negócios para a Nova MPB, dando continuidade aos mecanismos de mudança e inovação na MPB baseada nas grandes gravadoras, cujo empreendimento comercial restrito, tinha como principal fonte de rendimento baseada exclusivamente na venda de discos e shows. É importante ressaltar que as grandes gravadoras também vêm se transformando para lidar com o novo contexto e com a internet, mas parte de suas ações dos anos 2000 se resumiram de forma geral em combater a livre circulação de músicas na internet, acusando a prática de pirataria e cobrando medidas de punição ou que inviabilizasse a troca de arquivos de música. Ao contrário das *majors*, o posicionamento das gravadoras independentes fizeram do contexto uma oportunidade para o desenvolvimento de outros modelos de negócios, mais flexíveis e que agregassem a internet, por isso coube a elas parte das mudanças que a Nova MPB traz para a MPB.

#### 4.2.1.2 Modelos alternativos de financiamento

Sobre os novos tipos de negócios, João Marcello Bôscoli, presidente da gravadora independente Trama, explicou ao jornalista Tiago Maranhão, da revista Exame, em 2009, que os artistas ligados à sua gravadora não disponibilizam suas músicas em uma única mídia,

muitos disponibilizam suas músicas online, e recebem seu pagamento via patrocínios angariados pela gravadora, como Volkswagen, Natura, Vivo e Microsoft, cujo interesse das empresas patrocinadoras é de se aproveitar dos vínculos afetivos criado entre ouvintes, músicas e artistas. Contrária ao posicionamento rígido das grandes gravadoras, a Trama lançou uma plataforma de música na internet chamado Trama Virtual em 2004, para disponibilizar músicas por meio de download remunerado, antecipando o lançamento seguintes de vários sites no Brasil com a mesma finalidade e por isso o portal foi considerado “o modelo de futuro” para as gravadoras. No entanto, a gravadora Trama não conseguiu se estabelecer em meio à pirataria musical e a proliferação de outros serviços de vendas de música na internet.

Mas o modelo de patrocínios continuou a ser desenvolvido quando as próprias empresas patrocinadoras passaram a ser financiadoras de álbuns e shows de artistas, no lugar das grandes gravadoras, para ter determinado artista vinculado a sua empresa. Assim surgiram os editais de financiamento como Natura Musical<sup>26</sup>, criado em 2005 para apoiar a música brasileira, que foi responsável pelo lançamento de muitos discos e turnês de artistas da Nova MPB, por exemplo, Tulipa Ruiz, Kassin, Lucas Santtana, Felipe Cordeiro, Céu, Emicida, BNegão, Curumin, Rodrigo Campos, Márcia de Castro, Marcelo Jeneci, Mariana Aidar, Siba, Karina Buhr e Cidadão Instigado e de nomes consagrados da MPB como Milton Nascimento, Gal Costa, Chico César, Roberta Sá, Nação Zumbi, Ney Matogrosso, Vanessa da Mata, Arnaldo Antunes, Luiz Melodia, Tom Zé, Marisa Monte e Carlinhos Brown. Além do Festival Natura Musical que dá visibilidade aos projetos financiados pela empresa.

O patrocínio das empresas privadas na produção musical brasileira foi possibilitado pela implementação da Lei Federal de Incentivo à Cultura em 1991, mais conhecida como Lei Rounet, que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), cujo objetivo é impulsionar a produção de produtos culturais, sua distribuição e consumo, entre outras funções, utilizando dois mecanismos de apoio: o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e o Incentivo Fiscal<sup>27</sup>. O FNC recebe recursos do governo para a execução de programas, projetos e ações culturais e o Incentivo Fiscal canaliza capital por meio de parte do Imposto de Renda (IR) de empresas que recebem benefícios do governo para aplicarem essa verba em projetos culturais. Ambos funcionam por meio de editais públicos lançados periodicamente, quando

---

<sup>26</sup> Informações sobre o projeto Natura Musical e seus patrocínios, disponível em: [www.naturamusical.com.br](http://www.naturamusical.com.br). Acesso em agosto de 2015.

<sup>27</sup> Para mais informações sobre os programas e ações do Ministério da Cultura, acessar o site: [www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br). Acesso em agosto de 2015.

artistas, produtores culturais, instituições culturais e empresas do ramo podem participar da seleção feita por comissões que avaliam as propostas.

O investimento para a produção de um EP ou de um álbum completo também pode ser por meio de dinheiro próprio dos artistas da nova MPB. Muitos pagaram para gravar suas primeiras músicas em estúdio com verba própria, como Mallu Magalhães, ou utilizaram outro mecanismo de arrecadação de fundos de maneira alternativa: o *crowdfunding*. Esse sistema de financiamento coletivo permite que sejam feitas doações pela internet em troca de prêmios em forma de produtos, feitas por pessoas que desejam que o projeto seja feito. Para isso, normalmente um preço é estipulado, como também o período que o projeto ficará aberto para receber as doações e 15% do valor total vai para a empresa de *crowdfunding*. Caso passe do limite e o valor estipulado não seja alcançado, ninguém recebe as cobranças do que foi doado. Foi por meio dessa ferramenta colaborativa que o compositor, cantor e instrumentista baiano Lucas Santtana conseguiu gravar e lançar seu sexto disco *Sobre Noites e Dias* (Dignois, 2014).

Lucas Santtana criou o projeto do novo disco na plataforma *embolacha.com.br* em 2014, orçado em R\$ 30.000,00, com contribuição mínima de R\$ 20,00, que permitia o download do disco com o nome do doador nos agradecimentos. Cada valor doado recebia uma recompensa do projeto, como a maior contribuição de R\$ 10.000,00, que deu o direito da logomarca do patrocinador em todas as peças promocionais no lançamento do disco e quinze discos com o nome do doador nos agradecimentos. O músico baiano conseguiu arrecadar um pouco mais que o previsto até junho de 2014, tempo limite que o projeto ficou no ar na plataforma e lançou seu disco no mesmo ano. Em 2015, a cantora e compositora niteroiense Bárbara Eugênia resolveu embarcar também no *crowdfunding* e lançou a pré-venda de seu terceiro álbum *Frou Frou* (Independente, 2015) na plataforma online *Embolacha* com orçamento de R\$ 15.000,00, doação mínima de R\$ 20,00 com direito a download antecipado, mais um vídeo de agradecimento e a doação máxima de R\$ 5.000,00 com recompensa de um *pocket show* (curto e para poucas pessoas) para eventos corporativos. O projeto também teve êxito e em setembro de 2015 a cantora lançou seu álbum de forma totalmente independente, com ajuda da plataforma.

Outro site que também tem viabilizado o lançamento de discos da Nova MPB chama-se *Kickante* e foi fundado em 2013. Diferente do *Embolacha* que anuncia campanhas na área de música, o *Kickante* também trabalha com arrecadação para companhias teatrais, Startups (empresas recém-criadas e em desenvolvimento inicial), Organizações não Governamentais (ONG's), atletas, games, livros, discos, entre outros, e cobram uma taxa menor de 12% nos

projetos, repassando ao criador da campanha o dinheiro arrecadado mesmo se o projeto não conseguir todo o valor estipulado, basta o criador escolher a campanha flexível. A título de exemplo, um projeto bem-sucedido da Nova MPB no site foi o segundo disco solo do cantor e compositor pernambucano Siba Veloso: *De Baile Solto* (YB Music, 2015). O álbum foi gravado em setembro e outubro de 2014 no estúdio YB e teve sua pré-venda lançada até começo de junho de 2015 na plataforma, com meta de R\$ 20.000,00, e alcançou o valor pretendido. Dependendo da doação, poderia ser adquirido CD, Vinil, camisa e ingresso para o show de lançamento do disco no Teatro de Santa Isabel, em Recife, dia 26 de junho de 2015.

Também realizou o pré-lançamento do seu terceiro disco a cantora e compositora Karina Buhr. O seu disco *Selvática* (YB Music, 2015) foi gravado também no estúdio YB em julho de 2015 e seu projeto foi lançado na plataforma *Kickante* com meta de R\$ 40.000,00, e teve os fundos arrecadados até outubro do mesmo ano, com recompensas de CD, Vinil, camisas, copinhos de cachaça, livro da cantora (*Desperdiçando Rima*) e suas ilustrações. Para citar um caso um pouco diferente, o rapper e produtor musical paulistano Emicida lançou uma campanha flexível no *Kickante* com a finalidade de arrecadar R\$ 195.000,00 para financiar os custos da viagem de Emicida, sua banda e seu irmão, o sócio no selo Laboratório Fantasma, Evandro Fióti, para a feira de música World Music Expo (OMEX) em Budapeste, na Hungria, onde seriam realizados um show do artista e uma conferência com Fióti. Foram oferecidos diversos prêmios a depender dos valores das doações: nome do doador com agradecimentos na rede social Facebook, cartão postal autografado, CDs, bottons, adesivos, singles, canecas, camisetas, ingressos para o show pós-Womex em São Paulo a definir, desenho criado e autografado por Emicida, Bonés, chaveiros, ligação/gravação feita pelo rapper e *pocket show* na casa do financiador, mas apenas R\$ 9.128,00 foram arrecadados, apenas 4% do valor desejado para a campanha.

O *crowdfunding* funciona como mais uma forma de financiamento para artistas da Nova MPB, além do financiamento das gravadoras, o financiamento próprio e dos editais governamentais, e tem sido a aposta mercadológica de empresários devido aos bons resultados: o site brasileiro *Kickante* arrecadou R\$ 4 bilhões no seu primeiro ano de funcionamento e junto com outras propostas semelhantes podem movimentar até 9 bilhões de dólares nos próximos anos, instalando-se de forma permanente no novo cenário brasileiro de produções culturais<sup>28</sup>. Dessa maneira, a nova ferramenta online de financiamento coletivo

---

<sup>28</sup> O novo meio de financiamento e seu sucesso comercial foi anunciado em diversas matérias. Por exemplo, “Financiamento coletivo cresce no Brasil e pode ajudar a tirar ideias do papel”, do jornalista Marcello Corrêa

adiciona uma nova força para a produção independente de música no Brasil e, portanto, de certa forma estabiliza esse modelo de negócio para a Nova MPB com a maioria de suas campanhas com saldos positivos, contribuindo para a expansão de empreendimentos viáveis para a indústria da música no país. A diretora executiva da Kickante, Tahiana D’Emont explica em entrevista a ruptura e inovação do novo meio de captação de recursos financeiros como uma descentralização no poder de decisão sobre o produto.

O financiamento coletivo é um meio de captação de extrema credibilidade em vários locais do mundo como EUA e Europa e é o grande responsável por financiar projetos incríveis, de alto calibre. De fato, não tem a ver com vaquinha, tem a ver com uma decisão consciente de aposta em um projeto que vai ocorrer, é dar o poder de decisão sobre produtos, serviços e causas nas mãos de quem é mais interessado: o público final. Estamos falando de uma ruptura de modelo em que poucos decidem o que todos nós consumimos para um modelo muito mais democrático, é algo muito maior do que a forma que é tratado em geral. (CASTRO JÚNIOR, 2015).

#### 4.2.1.3 *Formatos e suportes*

A forma diversificada da Nova MPB não se limita apenas aos investimentos de produção, mas também em formatos e mídias. Segundo Micael Herschmann (2007), os formatos ou suportes são indicadores importantes de mudança não só nos ciclos do mercado, como também uma questão de gosto e de novas possibilidades para os artistas. E uma prática constante para os ouvintes da Nova MPB é o consumo de seus conteúdos em diferentes suportes sonoros, ou o que o colunista do jornal O Globo, Arthur Dapieve e o pesquisador Leonardo de Marchi (2005) chamam de “Angústia dos Formatos”, que influenciam estéticas musicais e desenvolvem formas de escuta variadas, isto é, apresentam padrões de usos que ao mesmo tempo se aproxima de formatos anteriores da MPB, destacando continuidades, e se afasta rumo às particularidades dos formatos e de uma geração familiarizada com a dinâmica das redes, dando ênfase as rupturas de um modelo de produção em larga escala e com distribuição centraliza em apenas um formato, CDs e DVDs (MPB), para um modelo de produção de pequena escala e dividido em múltiplos suportes (Nova MPB).

O principal formato da Nova MPB é o MP3, uma abreviação de MPEG-1 Layer-3, um formato digital de áudio desenvolvido em 1990 pelo Moving Picture Experts Groups (MPEG) que ocupou o palco central dos formatos de inúmeras práticas musicais nos últimos anos (não sendo característica particular da Nova MPB), e causou a queda na venda de CDs (*compact discs*). Como dispositivo técnico actante, o MP3 transforma música em impulsos elétricos,

---

para O Globo, disponível em: <http://oglobo.globo.com/economia/financiamento-coletivo-cresce-no-brasil-pode-ajudar-tirar-ideias-do-papel-15113776>. Acesso em dezembro de 2015.

*Bits (Binary Digital)*, ao mesmo tempo em que armazena gravações sonoras com características, filosofia de escuta e praxeologia específicas explicadas por Jonathan Sterne (2010). Segundo o autor, o MP3 tem a característica de ser uma tecnologia de mídia elaborada para fazer agir outras tecnologias de mídias, pois foi criada pela indústria de eletrônicos para a máxima compatibilidade entre plataformas; sua filosofia de escuta está baseada nas limitações da escuta humana, diminuindo o tamanho dos arquivos de áudio por meio da compressão de dados, que consiste na redução dos picos mais altos e baixos do som que não são captados pelo ouvido humano; e sua praxeologia destaca o modo de escuta distraído, sem muita atenção e a troca de arquivos ao invés do uso desses arquivos.

Sendo baseada em no formato MP3, as músicas da Nova MPB, são de fácil acesso e armazenamento, são transferidas de maneira fácil e rápida, possuem compatibilidade com várias plataformas, estreita a relação entre fornecedor e receptor e regularmente não são trocadas por dinheiro, apesar de serem consideradas objetos culturais por seus ouvintes (STERNE, 2010) articulando-se as práticas comuns de uma geração que nasceu e se desenvolveu inserida nas redes digitais online. Com isso, as músicas em MP3 soam diferentes das gravações em CD por não incluir o material sonoro com frequências entre 16-20kHz, mas como é projetado para ser ouvido no cotidiano, e simultaneamente executado em meio aos ruídos do dia-dia, e por serem reproduzidos através de tecnologias físicas low-fi (pouca fidelidade), como fones de ouvido e caixas de som para computador, a diferença sonora passa despercebida enquanto ao MP3 é delegado a ação de modelar o som e imitar a forma como nós percebemos o som e cuja mediação técnica pode ser explicada resumidamente:

“Eliminem redundâncias! Reduzam uso de largura de banda! Viajem grandes distâncias frequentemente e com pouco esforço! Acumulem em discos rígidos da classe média! Dirijam-se a um sujeito de escuta distraída!” Essa são as instruções codificadas no formato do MP3. Essa é a missão que um MP3 carrega enquanto viaja através de linhas de rede até o meu disco rígido; enquanto ele instrui meu computador a construir um fluxo de dados que se transformará em eletricidade, que, por sua vez, vibrará as caixas de som na minha escrivaninha e as membranas nos meus ouvidos enquanto eu redijo esta frase. O mp3 tem um trabalho a fazer, e o faz muito bem. (STERNE, 2010, p. 85-86).

Contudo, a afirmação de que MP3 possibilita e prioriza um consumo por unidade, negando compilações impostas por gravadoras como o álbum comercial (CARVALHO; RIOS, 2009) assume contornos particulares na Nova MPB, pois o formato de áudio MP3 coexiste com o formato álbum e o formato EP (*Extended Play*), pois mesmo quando as músicas da Nova MPB não são gravadas e lançadas em CDs e LPs físicos, no modelo de álbum comercial das grandes gravadoras, o que prevalece é o formato e estética do álbum e do

EP em detrimento do formato e estética do single, característica absorvida da MPB, onde seus ouvintes privilegiam o formato álbum e o suporte físico de CDs e LPs, pois quando um artista da Nova MPB lança um álbum ou EP, isto não significa necessariamente que um produto físico será vendido, mas sim um conjunto de músicas em MP3 que serão disponibilizadas para download de graça juntas, com capa, encarte e release do trabalho ou separadas para execução na internet por meio de serviços de *streaming* ou para compra em lojas digitais online. É dessa maneira que se pode fazer o download dos discos de Romulo Fróes, Siba e Karina Buhr em seus sites oficiais, ou comprar os singles no iTunes Store, ou comprar seus CDs e LPs em lojas físicas e online.

O formato álbum, que figura como a continuidade da MPB, geralmente se refere a compilação de 8 a 11 músicas, criação artística de capas e encartes que segundo Roy Shuker (1999) pode ser dividido em três tipos: álbuns conceituais, álbuns de tributos e álbuns em benefício de uma causa, sendo os conceituais aqueles que giram em torno de um tema central, os de tributos homenagens a um artista e sua obra e os em favor de uma causa a reunião de músicas de vários artistas para doação dos direitos autorais a uma causa política ou humanitária. Assumindo a dificuldade de separação entre o que seria um álbum com canções heterogêneas e um álbum conceitual, na medida em que todo álbum de certa forma é baseado em um tema, adoto a perspectiva que o próprio formato álbum se refere a um conjunto de canções que geralmente seguem uma única linha temática. Desse modo, na Nova MPB pode-se encontrar diversos exemplos do formato álbum como já foram descritos no presente capítulo, e um exemplo de álbum tributo na Nova MPB foi lançado por Nina Becker, *Minha Dolores (Joia Moderna, 2014)*, uma homenagem com a cantora paulistana cantando músicas da compositora e cantora brasileira Dolores Duran.

Enquanto o formato álbum prevalece como mais comum entre a produção da Nova MPB, populariza-se o formato EP, principalmente para o lançamento das primeiras músicas de artistas e bandas ainda desconhecidas do público. O EP se refere à reunião de 1 a 6 faixas, normalmente com o nome do artista no título para promover seu trabalho, sem seguir necessariamente uma única temática, mas que também pode contar com capa e encartes feitos com pretensões artísticas, por exemplo, *Romulo Fróes EP (Bizarre Music, 2001)*, *Remixed EP (Urban Jungle, 2007)* de Céu, *Em Outro Lugar (Independente, 2008)* de Thiago Pethit e *A Noite EP (Warner Music, 2015)* de Tiê.

Continuar com a estética e o formato álbum como referência para Nova MPB preserva o modo como a MPB sempre foi vendida: como produto “superior” ou de “qualidade”. Basta conferir a produção dos álbuns, com profissionais responsáveis por criar um projeto gráfico

original para o disco, por fazer as fotografias das imagens que são colocadas na capa e no encarte e figurino do disco, criando um estilo visual particular para cada produção de acordo com a proposta do álbum, e quando se trata de shows, recebem direção de arte. E quando, por sua vez, são materializados em CDs e DVDs, recebem embalagens no formato *Digipacks*, bandejas em cartão e plástico rígido, ao invés das antigas embalagens com estojo de plástico ou acrílico, e são semelhantes a livros ou “folders”, mais apreciadas por colecionadores; mais leves; ecologicamente corretas por utilizar mais papelão que plástico; são mais finas e por isso ocupam menos espaço; parecem mais artesanal que comercial; lembram embalagens de discos de vinil, agregando valores ao produto. Essas embalagens vem sendo adotados pelo mercado de música e não são particularidades da Nova MPB, mas seu uso diz respeito a valores e gostos que são emulados nos CDs e DVDs da Nova MPB.

Por outro lado, esse modelo de embalar a Nova MPB também divide espaço com o formato Mixtape, isto é, uma compilação de canções com fontes alternativas de copyright, anteriormente grava em cassete, mas hoje gravadas em CDs e comercializadas em preços baixos como o caso da mixtape *Pra Quem já Mordeu um Cachorro por Comida, Até Que eu Cheguei Longe...* (Lab Fantasma, 2009) do rapper Emicida. E também com o formato brasileiro Semi Metallic Disc (SMD) mais o encarte, que diminuiu os custos de produção de discos no país e também o preço de venda para R\$ 7,00 ou R\$ 9,90 cada, e sendo comercializados sobretudo nos shows, como o caso do *EP Orquestra Imperial* em 2006, da banda Orquestra Imperial; *Canções de Apartamento* em 2011 de Cícero Lins; *Terceiro Mundo Festivo* em 2008 e *Atlântico Negro* em 2009 de Wado; entre outros. Além desses suportes, a Nova MPB também se articula com tendências de nichos contemporâneos como o retorno ao vinil, com trabalhos de alguns de seus artistas lançados também em LPs, além de CDs e no formato digital.

Exemplo do movimento que marcou a diminuição na venda de CDs, o aumento dos downloads de música na internet e no reaquecimento do mercado do vinil foi atravessado pela fábrica brasileira Polysom<sup>29</sup>, que em 2007 fechou as portas até que em 2009 os proprietários da Deckdisc resolveram adquirir a fábrica por causa do aumento no consumo de vinis nos Estados Unidos e na Europa em 2008. A fábrica também conta com uma loja online para vender seus produtos, entre eles, LPs de Silva, Marcelo Jeneci, Maria Gadú, Cícero e da cantora e compositora paulista Ana Cañas. Sobre o consumo de nicho dos LPs e como alguns artistas da Nova MPB se inserem nele pode-se pensar na materialidade da nostalgia, a qual foi

---

<sup>29</sup> As informações sobre a história da fábrica podem ser encontradas em seu site oficial, como também sua loja online. Disponível em: [www.polysom.com.br](http://www.polysom.com.br). Acesso: setembro de 2015.

abordada no segundo capítulo, e também “uma forma ativa de se relacionar com a história da música, quando o passado ressignifica o presente, enriquecendo-o de sentidos ao permitir o aprofundamento de uma genealogia musical” (SÁ, 2009, p.67). Portanto, um vínculo também com os materiais históricos da MPB, cujos principais suportes para sua consolidação foram o CD e o LP, como apresentados em suas controvérsias no primeiro capítulo. Além dos valores que de qualidade material como capa, encarte, e qualidade sonoras consideradas superiores aos outros formatos por possibilitar uma escuta atenta e em profundidade, ligada diretamente a ideia de que boa parte das músicas de MPB é feita para audição e não para dançar, por exemplo.

#### 4.2.1.4 *Música ao vivo*

Seguindo as reconfigurações contemporâneas no mercado da música utilizados pela Nova MPB, além das formas de consumo de música em CDs, LPs, DVDs, e no formato digital, o consumo de música ao vivo vem ganhando relevância e assumindo um papel central no lucro dos artistas. Os shows da Nova MPB são principalmente de pequeno e médio portes, de acordo com orçamento e público reduzidos, e com preços variados a depender do local. Os artistas da Nova MPB se apresentam em casas de shows pequenas como o extinto Studio SP em São Paulo, Circo Coador, Fundação Progresso, ambos no bairro da Lapa (RJ), e também no exterior, em centros culturais por todo o Brasil, com intensa agenda de shows dos artistas da Nova MPB nos teatros das unidades do Serviço Social do Comércio (Sesc) e do Serviço Social da Indústria (Sesi), locais que são ocupados pela MPB desde seu nascimentos nos teatros universitários. Outros tipos de shows feitos pelos artistas da Nova MPB são os festivais organizados por prefeituras, festivais alternativos, grandes festivais, shows em via pública de graça ou beneficentes, *pocket shows*, shows online e shows covers em homenagem a artistas cujos trabalhos são tidos como referências para artistas da Nova MPB. Entre os festivais organizados pelas prefeituras que contam com a presença da Nova MPB, pode-se destacar a Virada Cultural de São Paulo e o Rec Beat em Recife, onde a maioria dos nomes da Nova MPB se apresentou nos últimos anos, ambos buscando apresentar e privilegiar as novidades musicais no país.

A conexão entre a produção de shows e questões contemporâneas também se apresenta em práticas geracionais atuais, como o consumo de música ao vivo online, que acontece em parte através da plataforma online *Showlivre.com* criada em 2000, com os artistas se apresentando no estúdio *Showlivre* com transmissão ao vivo na internet e no canal do site no

You Tube, espaço responsável por apresentar novidades na música brasileira, onde alguns nomes da Nova MPB como Emicida, Criolo e Karina Buhr mostraram seus trabalhos. Existe também a prática contemporânea e geracional de mobilização por meio das redes sociais, como o caso dos shows surpresas de Marcelo Jeneci, de graça, em praças, anunciados em sua página oficial no Facebook e pela ferramenta de eventos da rede social que permite enviar convites entre usuários. Esses exemplos dizem respeito a mediação técnica da internet como responsável por ações específicas e constitutivas da Nova MPB e que será mais explorada nesse capítulo.

Outros exemplos interessantes de shows: o show beneficente organizado no escritório de Criolo em São Paulo chamado de “Sou Mais Minas Gerais”, com a apresentação de vários artistas na Esplanada do Mineirão, em Belo Horizonte (MG), para arrecadar doações para os desabrigados após o rompimento de barreiras que devastaram cidades mineiras em 2015; e os shows em homenagem a artistas consagrados: Karina Buhr fez especiais cantando o repertório da banda Secos & Molhados, Nina Becker cantando Dolores Duran, Romulo Fróes interpretou em show cover o disco clássico de Caetano Veloso, *Transa (Phillips Records, 1972)* e Céu o disco *Catch a Fire (Island Records, 1973)* de Bob Marley & The Wailers, com novos arranjos, instrumentos, recriando as músicas homenageadas ao estilo de cada artista da Nova MPB. E que dizem respeito às relações entre a Nova MPB e questões da agenda brasileira contemporânea, isto é, assuntos que estão sendo discutidos nos anos 2000, dimensão política que também está presente na MPB, como também a relação entre artistas de gerações diferentes que buscam criar vínculos entre seus trabalhos e obras que lhes inspiram, prática realizada na MPB desde a produção de discos de homenagens até espetáculos ao vivo sobre determinado artista importante na história da música brasileira.

Outro capítulo especial na história da indústria da música no Brasil nos anos 2000 ligada à Nova MPB são os festivais independentes no Brasil, que se reconhecem como “independentes”, e tem um papel essencial também para os artistas da Nova MPB, que passaram a se apresentar quando os festivais abriram espaço para bandas que não eram necessariamente de rock, como os festivais Abril Pro Rock (Recife - PB), Bananada (Goiana - GO), Do Sol (Natal - RN), Porto Musical (Recife - PB), Goiana Noize (Goiana - GO), Calango (Cuiabá - MT), Se Rasgum (Belém - PA), Janbolada (Urbelândia - MG), Quebramar (Macapá - AP), Varadouro (Rio Branco - AC), Macondo Circus (Santa Maria - RS), Contato (São Carlos - SP), e o extinto Festival Humaitá pra Peixe (Rio de Janeiro - RJ). Esses festivais permitem a sustentabilidade de uma grande rede de atores, utilizando estratégias como “utilização de recursos de leis e incentivo à cultura; emprega-se o potencial interativo

das novas tecnologias digitais visando formação, divulgação e mobilização de públicos; pratica-se militância na área musical e até rotinas que incluem escambo” (HERSCHMANN, 2010, p. 272). Portanto, diferente dos artistas independentes da MPB nos anos 1970 e 1980 que não possuíam grande circulação nacional com shows, a circulação da Nova MPB no cenário nacional só foi possível com o desenvolvimento das redes de festivais independentes.

Micael Herschmann (2010) compara os competitivos festivais televisionados dos anos 1960 e 1980 de MPB, pelos grandes emissoras de televisão como TV Excelsior, TV Record e TV Globo e com formato de programa de auditório, com os festivais dos anos 2000 com a forma de feira de música, sem competições, e organização de coletivos de artistas e produtores independentes que conseguem levantar recursos públicos e privados (editais, patrocínios) e com a maioria do seu conteúdo disponibilizado na internet, mas que ainda tem o mesmo objetivo dos antigos festivais: servir de vitrine para novos talentos, profissionalizar indivíduos da rede com estratégias de formação segmentada de públicos, que passam a sustentar essa rede de atores locais. Em 2005, produtores de festivais independentes se reuniram e criaram a Associação Brasileira de Festivais Independentes (Abrafin) e em 2012 se transformou na Rede Brasil de Festivais, contabilizando 6 circuitos (Amazônico, Nordeste, Centro-Oeste, Sul, Paulista e Mineiro), 107 eventos, 6 mil artistas e 88 cidades (NUNOMURA, 2012), estabilizando parte da música ao vivo no Brasil como da ordem desses festivais, e a tarefa de prospecção de artistas a esses eventos, por isso seu vínculo com os artistas da Nova MPB.

#### 4.2.2 Divulgação e Circulação da Nova MPB na Internet

##### 4.2.2.1 Plataformas de música online

A circulação da Nova MPB, assim como tudo que está relacionada a ela, acontece na mediação técnica entre as plataformas da internet e os próprios artistas, que utilizam as redes digitais online como ferramenta para sua própria divulgação e para disseminar suas músicas. Com o barateamento das tecnologias de gravação (computador, amplificadores, microfones, mixadores e instrumentos elétricos), surgiu a possibilidade dos músicos montarem seus próprios estúdios de gravação, os estúdios caseiros (*home studio*, *bedroom studio*), gravar suas próprias músicas, disponibilizá-las na internet por meio de streaming (reprodução online) ou download (compartilhamento de arquivo), em sites oficiais dos artistas e plataformas de música na web, atribuindo a essas plataformas a tarefa de criação de artistas e divulgação,

pois transforma indivíduos anônimos em artistas, criando um público de nicho que possibilita a esses pequenos artistas começarem a fazer pequenos shows, sem que sejam mediados por selos ou gravadoras inicialmente, por isso tem influência determinante no esforço para estabilização da Nova MPB e suas articulações com a MPB.

O projeto experimental da mediação entre internet e artistas da nova MPB aconteceu em 2006, quando a banda mato-grossense Vanguard formada em 2002 por Helio Flanders (vocal), Reginaldo Lincoln (baixista), David Dafré (guitarrista), Luiz Lazzaroto (tecladista) e Douglas Godoy (baterista) colocou seu repertório, todo composto por Helio Flanders antes mesmo de montar a banda, nos portais online de música MySpace (EUA), que possibilita artistas e bandas disponibilizar seu trabalho para streaming e/ou download gratuito, e Trama Virtual (BR), que possibilitava artistas independentes a vender músicas através de download remunerado e se apresentarem no canal do seu portal no YouTube (EUA), mas logo deixou de existir. As plataformas de música na web possibilitaram a constituição dos músicos enquanto banda, e transformaram a banda em uma unidade de interação com outros usuários, o que possibilitou que a Vanguard adquirisse popularidade na cena independente nacional e passasse a fazer shows nos festivais independentes de música pelo Brasil.

A compositora e cantora paulista Mallu Magalhães é um caso particular desse processo de criação de artista a partir da internet. A precoce cantora e compositora ficou conhecida no mundo virtual em 2008, aos 15 anos de idade, quando gravou suas músicas no estúdio Lúcia no Céu, com o dinheiro que ganhou como presente de debutante de seus pais e seus avós, e disponibilizou suas músicas no perfil que havia criado no MySpace<sup>30</sup>. Entre elas, a música “Tchubaruba”, com letra curta em inglês, acordes e batidas simples no violão, tornou-se um sucesso da internet, criando uma comunidade de fãs que interagiam no ambiente digital a replicar suas músicas e seus vídeos do Youtube. No mesmo ano de 2008, Mallu gravou seu primeiro álbum no estúdio AR, no Rio de Janeiro, com produção de Mario Caldato Júnior (reconhecido por trabalhar com Beastie Boys e no Brasil com Marisa Monte, Vanessa da Mata, Seu Jorge, entre outros), e teve seu CD lançado em 2009, pelo selo independente Agência de Música, da ramificação brasileira que integra a multinacional Sony Music.

O caso de Mallu Magalhães pode ser visto um como padrão possível para se tornar um artista da Nova MPB. Variações desse modelo de “sucesso” passaram a se repetir em proporções diferentes. Por exemplo em 2011, quando o cantor e compositor carioca Cícero

---

<sup>30</sup> Para mais informações sobre a presença de Mallu Magalhães no MySpace, acessar o perfil da cantora e compositora no site. Disponível em: <https://myspace.com/mallumagalhaes>. Acesso em dezembro de 2015.

Lins, que depois de uma viagem aos Estados Unidos, onde comprou equipamentos para gravação de música, gravou o álbum *Canções de Apartamento* em casa, disponibilizou em seu site e contabilizou 100 mil downloads do disco. Nada comparado aos milhões de visualizações da página de Mallu Magalhães no MySpace e aos milhões de execuções de sua música na plataforma musical, mas suficiente para assinar contrato com a gravadora independente Deckdisc. De forma mais gradual, Lúcio Silva de Souza, cantor e compositor capixaba, iniciou lançando algumas músicas no seu perfil no site MySpace, em seguida lançou o *SILVA EP* de forma independente, masterizado por Matt Colton (finalizador de discos de Blake). Em 2011 o EP foi disponibilizado gratuitamente na internet, rendendo boas críticas e um convite para participar do festival Sónar em São Paulo, e finalmente em 2012 lançou seu primeiro álbum *Claridão (Slap/Som Livre)* no iTunes e com download grátis da música “Falando Sério”.

Tulipa Ruiz, compositora e cantora paulista, também faz parte dos artistas da nova MPB que foram gestados na internet, como revela em entrevista à jornalista Flora Paul para a revista Tpm em 2009, que a Tulipa “cantora” surgiu um ou dois anos antes de 2009, com o MySpace<sup>31</sup>, momento em que decidiu publicar suas músicas feitas em casa, com parceria de seu irmão Gustavo Ruiz, e começou a participar de inúmeros shows e gravações de discos com amigos, como o coletivo Novos Paulistas com Tiê, Thiago Pethit, Tatá Aeroplano e Duda Tsuda. Foi assim que Tulipa Ruiz se transformou em artista da Nova MPB antes mesmo de lançar o seu primeiro álbum, *Efêmera*, que foi lançado só em 2010, pela gravadora independente YB Music. Dessa maneira, o MySpace não serve apenas de divulgação de trabalhos dos artistas da MPB, como também pode criar artistas, ao possibilitar conexões e associações com outros artistas, característica importante na Nova MPB e suas muitas parcerias entre músicos, criando uma comunidade de fãs no ambiente digital, e funcionando como intermediário para o acesso de novos artistas e novos gêneros e estilos musicais, para um público que está conectado e acompanhando a dinâmica das redes e que também tem outras formas de escuta das canções online, da ordem do contemporâneo na indústria da música e práticas comuns da geração dos anos 2000.

O Myspace foi criado em 2003 e mobiliza artistas a criarem um perfil diferenciado na plataforma, com texto sobre sua trajetória artística e com quem gostaria de se encontrar, com a chance de postarem músicas na sua página, que podem ser baixadas por milhares de usuários do site, de graça ou vendidas de acordo com o que o artista escolher, e também a

---

<sup>31</sup> Para mais informações sobre a presença de Tulipa Ruiz no MySpace, acessar o perfil da cantora e compositora no site. Disponível em: <https://myspace.com/tuliparuiz>. Acesso em dezembro de 2015.

possibilidade de publicarem fotos e vídeos, por isso induz a ação de indivíduos organizarem suas informações pessoais como constitutivas de uma carreira artística, tornando possível a transformação de indivíduos em artistas, quando esses conseguem criar uma comunidade de ouvintes e fãs para seus trabalhos. A rede social também mobiliza a interação entre artistas que possuem conhecimentos, influências musicais diferentes, mas com os mesmos interesses e esforços comuns em busca de criar um público para seu trabalho e ser reconhecido por isso, conectando artistas com colaboradores e audiência. Entre os gostos e valores, o Myspace tem profunda influência com a cultura de música em geral e também com a questão da novidade que está presente com o incentivo aos usuários a descoberta de pessoas, artistas, bandas e músicas, articulando essas questões a Nova MPB.

#### 4.2.2.2 *Redes sociais*

A importância das dinâmicas das redes na Nova MPB também fica evidente na presença majoritária dos artistas da Nova MPB no Facebook e no Twitter, utilizando respectivamente página oficial e perfil para divulgarem seus trabalhos, assim como nas plataformas de música online (Myspace), sites de serviços streaming e nas lojas virtuais. O que aconteceu também com os grandes nomes da MPB como Chico Buarque, Caetano Veloso, Marisa Monte, Gal Costa, entre outros. Por isso, é importante fazer considerações sobre o Myspace, os serviços do Spotify com a *playlist* “A Nova MPB”, a Nova MPB no Facebook e no Twitter, como os números que aparecem nesses ambientes estão ligados à reputação e suas respectivas influências na popularidade (AMARAL; MOSCHETTA, 2014), e como as publicações e os comentários nas páginas oficiais e perfis oficiais de artistas da Nova MPB dizem respeito a suas performances de gosto, visto que na contemporaneidade as estratégias de produção de sentido no universo da música estão também inscritas nas disputas por visibilidade e influência para determinar quais os valores e gostos devem ser adotados pela Nova MPB estão presentes nesse ambiente digital.

A Nova MPB também está presente na rede social Facebook, criada em 2004 com a função de conectar pessoas e compartilhar conteúdos entre eles por meio de perfis e páginas oficiais, por meio de perfis de artistas como Kassin Kamal, Leo Monteiro, Felipe Pinaud, Bidu Cordeiro, Mauro Zacharias, Altair Martins, Rica Amabis, Tejo Damasceno, Fernando Catatau, Romulo Fróes, Guilherme Held, Kiko Dinucci, Alice Caymmi e Marcelo Cabral e nas páginas oficiais dos artistas: Emicida com aproximadamente 3.583.000 curtidas de usuários, Criolo com 1.489.000 curtidas, Mallu Magalhães com 626.000, entre outros. As

páginas com mais curtidas, visitas e avaliações positivas da Nova MPB se comparam em números com as páginas oficiais de medalhões da MPB como Djavan (3.856.000), Marisa Monte (3.361.000), Chico Buarque (2.219.000), Vanessa da Mata (2.199.000), Maria Gadú (2.143.000), Caetano Veloso (1.712.000), Gilberto Gil (1.421.000), Maria Rita (1.368.000), Milton Nascimento (591.000), entre outros, mas ainda distante dos números de artistas pop internacionais como Beyoncé (63.900.000), Lady Gaga (61.569.000), Chris Brown (41.345.000), Britney Spears (39.843.000), Madona (18.665.000), entre outros.

Na rede social Twitter, criada em 2006, para funcionar como um pequeno Blog, onde as pessoas podem postar o que está acontecendo em poucos caracteres, chamados “tweets”, e também podem visualizar as publicações de outros usuários, onde os artistas da Nova MPB também possuem números expressivos: o perfil Emicida possui 702 mil seguidores, Criolo 239 mil, Tiago Iorc 63 mil e Mallu Magalhães 53 mil, enquanto Maria Gadú e Seu Jorge possuem mais de 2 milhões de seguidores, Gilberto Gil, Carlinhos Brown e Luiza têm mais de 1 milhão, Gal Costa 666 mil, Marisa Monte 207 mil, Vanessa da Mata 158 mil e Djavan 113 mil seguidores. Portanto, existe um público grande que acompanha os artistas da Nova MPB, principalmente se pensarmos na soma total de curtidas e seguidores entre todos eles.

A quantidade de curtidas e seguidores mostram os milhares de usuários que seguem as publicações dos artistas da Nova MPB no Facebook e no Twitter, com centenas de visitas recentes que comprovam existir um público ativo que se interessa em acompanhar o que está sendo divulgado nas publicações, o que ocasionalmente se converte em curtidas, comentários e compartilhamentos (retweets) de publicações, como também em avaliações positivas publicadas nas páginas. As redes sociais são tão importantes para a Nova MPB que muitos de seus artistas não possuem site oficial, mas tem presença em diversas redes sociais, ou possui site oficial com links para as redes sociais do artista, como o site de Tiê ([www.tiemusica.com](http://www.tiemusica.com)), em uma relação mais próxima e de interação com o público, por isso a importância de mudança na percepção acerca da popularidade abordada no capítulo anterior e do *star sistem* como gerenciamento de carreiras artísticas. Pois ainda que o prestígio dos artistas da Nova MPB junto ao público não possa ser mensurado em números, por se tratar do vínculo entre humanos e objetos, e ainda que exista uma margem de erro e manipulação dos dados numéricos nas redes sociais, os números contêm pistas sobre a popularidade e a autoridade de alguém (AMARAL; MOSCHETTA, 2014), sobre sua capacidade de circular para além do local, de formatar uma imagem para o artista por meio do gerenciamento de sua reputação nas redes sociais (AMARAL; MOSCHETTA, 2014), e por isso números podem ser

comparados a outros valores e em conjunto com as publicações dos perfis, mesmo que isso não signifique que são muitos conhecidos nas redes sociais e fora delas.

Nas publicações aparecem divulgações de álbuns (em parte com um link para fazer download grátis, ou encaminhando onde comprar), shows e eventos com os quais os artistas estão envolvidos. Também preenchem as páginas dos integrantes da Nova MPB notícias, reportagens e entrevistas sobre os seus projetos e trabalhos, e são muitas as páginas que contém publicações sobre acontecimentos no país ou fora dele relacionado a qualquer assunto, de música à política, por exemplo: publicação de Criolo, Tiê, Céu, Marcia de Castro contra maioria penal, Clarice Falcão a favor do aborto e Malu Magalhães sobre direitos autorais na internet no Facebook e dizem respeito ao posicionamento político (reputação) que a própria MPB adquiriu ao longo de anos como característica de valor histórico importante para sua popularidade. Quanto ao conteúdo das publicações, existe um posicionamento cauteloso quando o assunto é rotulação, porém em algumas páginas existe a informação na barra “sobre” com o gênero musical do artista, como na página de Emicida com “Gênero: Música Popular Contemporânea” e na página Pedro Sá Moraes “Gênero: MPB” no Facebook. As exceções estão na publicação de Criolo sobre Rap Nacional e na publicação de Nina Becker agradecendo a indicação como melhor cantora na categoria MPB, no Prêmio da Música Brasileira 2015 ou quando os artistas expressam admiração por algum artista compartilhando seu trabalho.

Os vínculos entre os artistas da Nova MPB e MPB se apresentam nas páginas e perfis do Facebook e Twitter como performance de gosto na admiração e reconhecimento do cânone da música brasileira, dos grandes “medalhões” da MPB. Por exemplo, a publicação afetuosa de Moreno Veloso, filho de Caetano Veloso, dançando com Gal Costa, sua madrinha e a publicação divulgando o trabalho dos integrantes da Nova MPB em parceria com os grandes artistas da MPB, como as publicações de Domenico Lancellotti mostrando sua atuação enquanto baterista de Gilberto Gil no Facebook. Contudo, apesar de não ser a maioria, algumas publicações foram feitas no Facebook para mostrar como alguns artistas tem um posicionamento de reverência e admiração. Por exemplo, a publicação de Rômulo Fróes em seu perfil divulgando que o lançamento do seu vinil “Calado” apareceu no guia semanal da Folha ao lado do show de Caetano Veloso e a publicação de Mallu Magalhães contando como era fã de Gal Costa e como ficou emocionada em fazer uma música para seu novo disco.

Os comentários dos usuários do Facebook normalmente são para expressar carinho e admiração pelo artista e seu trabalho, pedindo para que eles toquem em alguma cidade específica no Brasil, sem um posicionamento crítico sobre a publicação. Isto é, o debate que

ocorre nas críticas culturais sobre a relevância dos trabalhos da Nova MPB não aparece nos comentários, visto que quem visita as páginas, curtem e compartilham as publicações são seus maiores fãs e que acompanham sua página mais como fonte de notícias e informações sobre o artista que algum fórum de debate para discutir seus trabalhos. No Twitter os comentários são feitos nas próprias páginas de usuários, por isso existem performances de gosto contra os artistas da Nova MPB e seus trabalhos, tidos como conciliadores, sensíveis, agradáveis, referentes ao passado, que não incomodam, músicas para dormir, feitos por ricos e para ricos, como estágio para MPB e impopular, com declarações públicas de ódio na mesma proporção que os elogios e admiração de fãs<sup>32</sup>.

Contudo, mesmo tendo uma presença constante nas redes sociais, o principal debate sobre a Nova MPB, como foi descrito no capítulo anterior, vem sendo performatizado principalmente na crítica musical brasileira, por isso, mesmo que o debate possa ser rastreado pela sua presença nas redes digitais online, atores como os jornalistas e as empresas de jornalismo, conservam sua importância como ferramentas legitimadoras de quais assuntos e rótulos devem ser discutidos em revistas de cultura e nas editorias culturais dos jornais brasileiros, mas hoje todo esse debate pode ser acompanhado por quem navega nas diversas mídias digitais e sociais da internet. Essa característica da controvérsia Nova MPB retoma sobretudo o vínculo que a própria MPB possui com jornalistas e formadores de opinião, abordados nos capítulos anteriores, uma característica que a Nova MPB dá continuidade.

#### 4.2.2.3 *Serviços de streaming*

A maneira como as próprias músicas chegam ao ouvinte também se modifica nas plataformas da internet, mas nos anos 2000, podemos traçar um panorama onde as principais formas das músicas circularem nesse ambiente digital por transferência de arquivos principalmente em formato MP3 e pelo recente fenômeno de *streaming* “fonogramas hospedados em redes digitais, permitindo que seu desfrute possa ser realizado sem que se precise baixar, arquivar e organizar esse conteúdo em dispositivos individuais” (DE MARCHI; KISCHINHEVSKY; VICENTE, 2015), que ganhou popularidade principalmente com a criação do site You Tube, espaço onde usuários cadastrados podem postar e assistir vídeos, ou ouvir músicas com ou sem imagens relacionadas a elas, transformando o site em uma das maiores plataformas de disseminação e compartilhamento de músicas, com todos os

---

<sup>32</sup> As publicações sobre a Nova MPB no Twitter podem ser lidas no site <http://www.followthehashtag.com/>, basta colocar no campo de busca as palavras-chaves “Nova MPB”.

gêneros e estilos musicais possíveis e de épocas diferentes (REGEV, 2013). E se o formato MP3 foi feito para ser compartilhado, os serviços de streaming desenvolvidos nos últimos anos como Spotify, Rdio, Deezer, Soundcloud, entre outros, utilizam o formato MP3 para que as músicas sejam disponibilizadas e executadas online de forma gratuita, ou paga na web, ou em aplicativos de *tablets* e *smartphones*.

Os serviços de streaming oferecem uma solução para a indústria fonográfica, ainda perdida desde a substituição do consumo de discos físicos por arquivos digitais (DE MARCHI, 2011; HERSCHMANN, 2010; JANOTTI Jr. et al., 2011; VICENTE, 2014), assim como para o setor da radiofonia, no qual as características da comunicação no ambiente digital exigem repensar a maneira de lidar com os conteúdos sonoros e a relação entre radialistas e ouvintes (CASTRO, 2005; FERRARETTO, KISCHINHEVSKY, 2010; KISCHINHEVSKY, 2007; PRATA, 2009). [...] Na prática, podem ser descritos como portais de consumo, promoção e circulação de conteúdos sonoros, operando também como mídias sociais, ou de modo articulado a estas, constituindo espaços híbridos de comunicação social e consumo cultural que escapam às tentativas de classificação generalizantes. (DE MARCHI; KISCHINHEVSKY; VICENTE, 2015, p. 2).

O Spotify é um exemplo particular de serviço de streaming de músicas para a Nova MPB, pois chegou ao Brasil em 2014 e recentemente, através de seu perfil Spotify Brasil, criou uma *playlist* com 50 músicas chamadas “A Nova MPB” (80.565 seguidores), onde os fãs e inscritos no aplicativo, entram e podem ouvi-las. No Spotify não existe ferramentas de classificação para os inscritos no aplicativo, elas são feitas pela própria empresa de serviços de streaming no Brasil. A rotulação da *playlist* “A Nova MPB”, bem como a seleção do time de artistas e das músicas que irão fazer parte dela, não são criadas pelos inscritos no site aleatoriamente, existe um trabalho de curadoria com pessoas contratadas pela empresa que estão por dentro das tendências de mercado. A artista escolhida para ilustrar a capa da *playlist* foi a cantora e compositora Céu que transita confortavelmente entre a Nova MPB e a MPB, como símbolo de sucesso de artista que conseguiu emplacar na MPB, onde se pode ler a legenda da lista “grande talentos da nova música popular brasileira”, apresentando a Nova MPB não como artistas independentes, mas como talentos da nova geração da MPB, mas ao mesmo tempo separando esses artistas dos demais nomes da MPB, como se servissem para um público mais específico que o público geral da MPB. Para ouvir a lista, deve-se navegar pelo aplicativo em “Gêneros e Momentos”, clicar no rótulo “Música Brasileira” e ouvir música dos artistas que são indicados pelos curadores da empresa.

Vale ressaltar que a escuta em *streaming* não é uma particularidade da Nova MPB, mas um novo negócio de música que envolve diversos estilos e gêneros musicais. O que é interessante pensar aqui é como a Nova MPB está conectada aos novos modelos de negócios

das músicas nas redes digitais, fazendo do *streaming* uma das formas mais importantes de consumo de suas músicas por parte do seu mercado de nicho, visto que esse modo de ouvir música desatenta, mediados por curadorias especializadas e/ou sistemas de recomendações de algoritmos, e empresas de plataformas de streaming está crescendo ao logo dos últimos anos e tem agradado ao público. Segundo a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), as receitas dos diversos formatos da área digital tiveram um crescimento de 83,1% em 2012, totalizando a movimentação anual de R\$ 111.435.842<sup>33</sup>.

Por outro lado, o videoclipe continua possuindo papel fundamental como forma de consumo de música nos anos 2000, mas sendo produzido para circular na internet, especialmente por meio de *streaming* no You Tube. Dessa forma, os discos da Nova MPB continuam sendo lançados articulados aos lançamentos de videoclipes como acontece na MPB, revelando suas intenções de conquistar um mercado massivo e de circular globalmente, isto é, articulações com a cultura pop, como foi apresentado no primeiro capítulo, mas com a diferença de que os videoclipes no You Tube podem ser tornar dispositivos virais, no sentido de “ações de indivíduos ou grupos que disseminam informações, ‘como se fossem vírus’, com ampla capacidade de ‘reprodução’ e de alcance” (SOARES, 2013, p. 277). E são justamente os artistas mais direcionados para a cultura pop, que tem músicas em novelas da Rede Globo, que possuem os videoclipes com maiores visibilidades no site, ultrapassando e indo pouco além de 1 milhão de visualizações: Banda do Mar, Mallu Magalhães, Vanguard, Marcelo Jeneci, Tiê, Tiago Iorc, Clarice Falcão, Criolo, Emicida, Cícero Lins e SILVA.

O modo de operação independente somado a mediação técnica da internet nos quais a Nova MPB se desenvolve e é embalada, estabiliza-se como um mercado de nicho especializado para um público que segue os fluxos das redes digitais online, como elemento geracional dos artistas da Nova MPB e de seu público, e ao mesmo tempo funciona como mecanismo de inovação comercial para a MPB, acrescentando diversos atores humanos e não humanos a sigla, criando novas possibilidades para se pensar a MPB a partir de outros formatos e estratégias de produção, circulação e consumo, desenvolvendo os modelos da “MPB-independente” da Vanguarda Paulistana e infiltrando outros modos de negócios no “modelo padrão MPB” das grandes gravadoras para a produção segmentada em pequenas gravadoras, produtoras e distribuidoras independentes; do *star sistem* como gerenciamento de carreiras artísticas para a formação da imagem e gerenciamento de reputação online; da produção em larga escala e centralizada na venda de LPs, CDs e DVDs, da circulação apenas

---

<sup>33</sup> Para mais dados sobre o mercado digital de música no Brasil, consultar o site da ABPD: [http://www.abpd.org.br/noticias\\_internas.asp?noticia=240](http://www.abpd.org.br/noticias_internas.asp?noticia=240). Acesso em agosto de 2015.

nas grandes mídias como o rádio e a televisão e suas respectivas formas de consumo para a produção de menor escala e dividida em diferentes formatos. E na forma que Nova MPB assume, o principal objeto da rede sociotécnica, sem dúvida, é a música, tendo em vista que todos os atores humanos e não humanos são mobilizados e se associam por causa da música, assim como modelos de negócios são desenvolvidos para vendê-las e fazer com que as canções circulem de formas variadas.

#### 4.2.3 A Música da Nova MPB

A criação de música na Nova MPB é uma atividade predominante, tendo em vista que a maioria de seus artistas são compositores preocupados em criar suas próprias músicas, e para isso, usam da colagem (*samples*), de seus repertórios simbólicos, e de suas referências musicais, passando pela capacidade dos artistas de transformar esses conhecimentos e suas habilidades técnicas e práticas, por exemplo, uso da voz, a manipulação de instrumentos musicais elétricos, de amplificadores, microfones, mixadores e softwares de captação e mixagem de sons, em músicas. Em outras palavras, os artistas da Nova MPB buscam desenvolver um trabalho sólido autoral e isto implica a criação de um estilo próprio para cada artista diferente, como Silva tem um acento maior para música eletrônica, Criolo e Emicida para o Rap, Romulo Fróes no samba, tecnobrega de Felipe Cordeiro, do *indie rock* de Marcelo Camelo e Rodrigo Amarante, e assim por diante, com valorização da voz, do violão, da guitarra, do baixo e da bateria. Mas de certa forma, todos eles tem o objetivo de realizar alguma inovação estética, que pode ser pensada a partir do mecanismo de inovação denominado vanguarda por Motti Regev (2013), assumindo aqui também a perspectiva de que as inovações e ações vanguardistas também fazem parte da cultura pop (SOARES, 2015).

Segundo Regev (2013), a forma mais comum do mecanismo vanguarda se manifestar a partir do experimentalismo, da busca por novas sonoridades advindas do desenvolvimento tecnológico de instrumentos musicais, aparatos eletrônicos que imitem sons, das tecnologias nos estúdios de gravação e do uso desses instrumentos, ou mesmo novas formas inusitadas e criativas de utilizar equipamentos e instrumentos antigos, e de criar letras. Nesse aspecto, a Nova MPB se caracteriza por possuir qualidade sonora devido à alta tecnologia presentes nos estúdios de gravação escolhidos pelos artistas, como o estúdio YB, ou pelo próprio alto conhecimento de alguns de seus músicos quando o assunto é reprodução e captação sonora (característica apreciada na MPB), ao mesmo tempo em que existe uma preferência pelo uso de equipamentos antigos e analógicos para garantir uma atmosfera *vintage* ao som, como no

*indie rock* “buscando uma tradição no *rock* dos anos 1960 e 1970, como o *folk-rock*, a *surf music* e o *punk rock*” (VLADI, 2011, p. 4) e no sentido de emular épocas diferentes e estabelecer um vínculo com a história de produção musical como um todo e da MPB, como na gravação do primeiro disco da Mallu Magalhães, *Mallu Magalhães (Agência de Música, 2008)*, com músicas captadas por gravadores analógicos de fita e microfones raros dos anos 60 no estúdio AR, no Rio de Janeiro. Materializando assim voltas a passados diferentes por meio dos equipamentos como referências nostálgicas.

Os instrumentos musicais na Nova MPB podem variar bastante, mas como uma das principais características da produção desses artistas é a lógica cooperativa entre eles na gravação de canções, pode-se identificar algumas constantes na sonoridade de seus álbuns, por exemplo: como o som feito pelo músico Fenando Catatau em guitarras elétricas e semiacústicas de modelos da década de 1960, algumas com efeitos embutidos na própria guitarra, e ele não economiza nos pedais de *fuzz* e *wah-wah* para fazer com que a música soe do brega ao rock'n'roll, ou mesmo a maneira própria de Catatau tocar sem palhetas, dedilhando, e sem seguir sempre o compasso simples 4/4 frequentemente utilizado em músicas de rock e pop. Tendo como influência maior a banda britânica Pink Floyd, faz com que seja possível não só reconhecer a sua presença em muitas das músicas das quais participa, como também dá destaque especial ao papel da guitarra elétrica na sonoridade da Nova MPB chegando ao ponto de algumas músicas se sobressair tanto quanto a própria letra das músicas, isto é, a guitarra e os pedais como principais conduções melódicas da canção, por exemplo na música “Os Urubus Só Pensam Em Te Comer”. Entre os trabalhos da sua banda Cidadão Instigado, Catatau também participou como guitarrista em álbuns e shows de Nação Zumbi, Vanessa da Mata, Arnaldo Antunes, Otto, Los Hermanos, Instituto, Andreia Dias, Céu, Siba, Karina Buhr e como produtor musical em *Iê Iê Iê (Rosa Celeste, 2009)* de Arnaldo Antunes e *Avante (Fina/Mata Norte, 2012)* de Siba.

Outro guitarrista com presença em muitos dos trabalhos da Nova MPB chama-se Guilherme Held, integrou o Projeto Alfa junto ao guitarrista da tropicália Lanny Gordon, ao baixista Fábio Sá e Zé Aurélio na timbatera (timba e bateria juntas como único instrumento). Held também utiliza guitarras da década de 1960 ou reproduções ao estilo *vintage*. Com um conjunto de pedais de *deley* e *reverb*, *tremulo* e *fuzz*<sup>34</sup> que permitem criar efeitos de ambiência, de distorção e de modulações sonoras, que faz de Held um guitarrista ainda mais versátil que Catatau, e tão habilidoso quanto, sem necessariamente fazer com que a guitarra se

---

<sup>34</sup> Em entrevista para o programa Por Trás do Som, Guilherme Held fala sobre seus pedais de guitarra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P9hvM5EtB6Q>. Acesso em dezembro de 2015.

sobressaia nas músicas para competir com a letra, mas que às vezes passe de forma sutil em discos de Criolo, Mariana Aydar, Romulo Fróes, Curumin, Guizado, Dudu Tsuda e Tulipa Ruiz, isto é, sem necessariamente conduzir melodicamente as músicas com solos de guitarra, se aproximando mais das músicas pop. O efeito de distorção *fuzz* considerada uma marca sonora que define o blues e o rock, foi muito utilizada pelos tropicalistas, como o próprio Lanny Gordon, mas não de forma tão controlada e somada a outros tantos pedais e efeitos criando diferentes tonalidades como na Nova MPB, uma sonoridade mais suave se comparada à extravagância da sonoridade mais psicodélica que os tropicalistas fizeram.

O trompetista e compositor paulista Guilherme Mendonça, também conhecido como Guizado, tocou com Elza Soares, Lulu Santos, Nação Zumbi, Cidadão Instigado, Anelis Assumpção, Andréia Dias, Iara Rennó, Céu, Karina Buhr, Criolo, Curumin, lançou três discos *Punx (Diginois/Urban Jungle, 2008)*, *Calavera (Trama, 2010)* e *O Voo do Dragão (Independente, 2005)* e adiciona o trompete na Nova MPB com pedais *vintage wah-wah*, e sintetizadores analógicos modulares criados pelo colecionador, produtor musical e publicitário Arthur Joly para produzir sons eletrônicos, uma reprodução brasileira de sintetizadores da década de 1960, produzindo uma sonoridade que vai da música eletrônica ao jazz, com uso de *samples* nas colagens musicais, tendo como principais influências o músico e compositor de jazz Miles Davis.

Rodrigo Campos é o músico e compositor que traz o cavaquinho para a Nova MPB na forma melódica do samba em algumas músicas, ou com solos no cavaquinho com pedais de efeitos semelhantes aos solos de guitarra conduzindo as músicas, que lembram o rock nos discos de Criolo *Duas de Cinco (Independente, 2013)*, Juçara Marçal *Encarnado (Laboratório Fantasma, 2014)*, Elza Soares *A Mulher do Fim do Mundo (Circus / Natura Musical, 2015)*, entre outros, e nos álbuns da banda que integra, chamada Passo Torto (Kiko Dinucci, Romulo Fróes, Marcelo Cabral e Rodrigo Campos): *Passo Torto (YB Music, 2011)*, *Passo Elétrico (YB Music, 2013)*, *Thiago França (YB Musica, 2015)*, e em seus próprios trabalhos: *São Mateus Não É Um Lugar Assim Tão Longe (Ambulante Discos, 2009)*, *Bahia Fantástica (YB Music, 2012)* e *Conversas com Toshiro (YB Music, 2015)*.

Também integrante da banda Passo Torto, Marginais e Submarino, Marcelo Cabral é figura presente em muitos trabalhos da Nova MPB como baixista e contrabaixista nos discos de Rodrigo Campos, Romulo Fróes, Elza Soares e também como produtor e compositor em *Duas de Cinco (Independente, 2013)* de Criolo, trazendo os timbres graves de funções rítmica e harmônica nas músicas da Nova MPB, processado também com pedais de efeitos, como na música “Não Há Mas Derruba”, uma composição de Romulo Fróes, acompanhada de Fróes

no violão, Marcelo Cabral no contrabaixo e Thiago França no sax. Pode-se destacar também na Nova MPB também o som do baixo e seus pedais de efeitos tocado pelo músico carioca Ricardo Dias Gomes, da banda Do Amor, que também integrou a banda Cê com Caetano Veloso, fez parcerias tocando em trabalhos de Jonas Sá, Iara Rennó, Lucas Santtana e Nina Becker.

Sobre a bateria na Nova MPB, pode-se mencionar o *groove* de Curumin, tocando inspirado pela intensidade e levada da música negra e seu swing, que aparecem em seus trabalhos como *Perro (The Projects, 2005)*, *Achados e Perdidos (YB Music/Quannum Projects, 2005)*, *Japan Pop Show (YB Music/Quannum Projects, 2008)* e *Arrocha (YB Music/Quannum Projects, 2012)*, além de suas participações como baterista de Arnaldo Antunes, Vanessa da Mata, Otto, Céu e outras parcerias. No trabalho de Curumin a bateria recebe uma atenção especial em todas as músicas, sendo a base rítmica fundamental de suas composições como na música “Magrela Fever”, no disco *Japan Pop Show*. Também é importante mencionar o baterista Marcelo Callado, que faz parte da banda Do Amor, e integra a banda Cê de Caetano Veloso, usando da criatividade na bateria com tambores e baquetas diferentes, buscando novos sons, apesar de nunca ter estudado o instrumento. A bateria de Callado acompanha as músicas de acordo com a levada e intensidade que a música propõe, uma bateria versátil como nas músicas de Nina Becker, Jonas Sá, Lucas Santtana, e no seu trabalho solo *Meu Trabalho Han Solo Vol. II (Rock It!, 2015)*. O baterista ainda trabalha como produtor musical e produziu o álbum *Gambito Budapeste (YB Music, 2012)*, uma parceria sua com sua ex-mulher Nina Becker.

O violão é o instrumento mais versátil para Nova MPB, ele pode aparecer no tão conhecido voz e violão da MPB, com notas simples e pop tocadas por Tiê, na batida Folk de Mallu Magalhães e Vanguard, no samba de Romulo Fróes, na bossa nova de Moreno Veloso, em um som mais limpo, sem as distorções que acompanham as guitarras da Nova MPB. Versáteis também são os músicos na Nova MPB, pois se muitos são considerados virtuosos com alguns instrumentos musicais, parâmetro estético valorizado na MPB, o fato do músico da Nova MPB ser multi-instrumentista passa a adquirir valor na necessidade de cada artista apresentar trabalhos solos, independentes dos projetos que participam. Assim, os músicos da Nova MPB também assumem a tarefa de compositores e cantores, apresentando múltiplas letras inéditas e timbres vocais únicos no cenário musical brasileiro. É possível identificar algumas vozes comuns nos trabalhos dos artistas da Nova MPB, principalmente as vozes femininas, que também acabam participando como *backing vocals* em álbuns solos dos músicos, como a cantora Céu, Tulipa Ruiz, Nina Becker, Juçara Marçal e Mallu Magalhães,

que de forma geral não carregam o sentimentalismo e a emoção exacerbada das cantoras de rádio, mas um cantar mais suave entre a bossa nova e o pop, de pequena extensão vocal e mais próxima da fala, fazendo da voz um instrumento que se adapta com diversos estilos musicais.

Outro nome que circula bastante nas produções da Nova MPB é Daniel Ganjaman, que ficou conhecido no cenário nacional com a produção musical do álbum *Rap é Compromisso!* (2000) do cantor e compositor brasileiro de rap Sabotage, quando além dos samples e beats, adicionou guitarra teclado e baixo para fazer a sonoridade do disco, sempre buscando novas possibilidades sonoras para utilizar na produção e trabalhou também como produtor musical em *Nação Zumbi* (2002), da Nação Zumbi; *Achados e Perdidos* (2005) e *Japan Pop Show* (2008) de Curumin; *Homem-Espuma* (2005) da banda recifense Mombojó; e dos álbuns de Criolo *Nó na orelha* (2011), *Duas de Cinco* (2013) e *Convoque Seu Buda* (2014). O produto também é responsável por realizar desde 2006 a festa Seleta Coletiva na cidade de São Paulo para apresentar artistas que trabalham com o selo Instituto e trabalha como músico tocando ao lado de Criolo.

Ainda pensando no papel dos produtores musicais, Kassin foi nomeado em 2011 pelo jornalista Marcus Preto na revista *Ilustrada*, da Folha de São Paulo, como o principal produtor musical dos anos 2000, por transitar entre pelo mundo independente e *mainstream* da MPB, como *Eu não peço desculpas* (Universal Music, 2002), de Caetano Veloso e Jorge Mautner; pós-produção de *Cantada* (BMG, 2002) de Adriana Calcanhotto; *Thalma de Freitas* (Cardume/EMI, 2005) de Thalma de Freitas; *Revirão* (Gege/Warner Music, 2007) de Jorge Mautner; *Sim* (BMG, 2007), *Multishow Ao Vivo: Vanessa da Mata* (Sony Music, 2009), *Bicicletas, Bolos e Outras Alegrias* (Sony Music, 2010), *Vanessa da Mata Canta Tom Jobim* (Sony Music, 2013) e *Segue o Som* (Sonic Music, 2014) de Vanessa da Mata; Mallu Magalhães (Agência de Música/Sony Music, 2009) de Mallu Magalhães; *Feito pra Acabar* (Slap/Som Livre, 2010) e *De Graça* (Slap/Som Livre, 2013) de Marcelo Jeneci; *Gigante Gentil* (Coqueiro Verde Records, 2014) de Erasmo Carlos; *Tomada* (Agência de Música, 2015) de Filipe Catto; *Estratosférica* (Sony Music, 2015) de Gal Costa; e participou da trajetória da banda Los Hermanos do *indie rock* para um acento mais MPB da banda, sendo baixista no terceiro álbum *Bloco Do Eu Sozinho* (Abril Music, 2001), e como produtor musical de *Ventrura* (BMG, 2003), e *4* (BMG, 2005).

A busca de Kassin por novos timbre e texturas eletrônicas para agregar a seus trabalhos representa a continuação do mecanismo musical da MPB, que sempre buscou produzir um som com alta qualidade sonora por meio das novas tecnologias disponíveis, mas

ao mesmo tempo também apresenta inovações em seu uso sintetizadores analógicos de forma sutil nas músicas da Nova MPB para criar um som mais suave, com menos violão e guitarra na construção melódica das músicas, e mais de timbres e texturas eletrônicas, aproximando-se do som limpo da MPB, que normalmente dá destaque a voz do cantor que os outros instrumentos da canção e sendo apropriados pela MPB. Além de Kassin mobilizar a criação de vínculos entre artistas famosos da MPB com a Nova MPB, tendo sua realização máxima no álbum *Estratosférica* (Sony Music, 2015) de Gal Costa com a participação de muitos nomes da Nova MPB e da MPB no disco.

Essa versatilidade dos nomes da Nova MPB pode ser pensada como a segunda forma de expressão do mecanismo de inovação da vanguarda descrita por Regev (2013) como ecletismo, pensados aqui como os múltiplos modos de expressão da Nova MPB aplicados aos elementos de gêneros e estilos musicais apropriados pela MPB como samba, bossa nova, soul, rock, música latina, reggae, com estilos e gêneros musicais regionais e/ou contemporâneos, estratégia criativa característica da própria MPB enquanto música pop. Nessa direção, a Nova MPB surge com o trabalho de Rica Amabis, *Sambadelic* (YB Music, 1999), e mistura do estilo de música eletrônica *drum 'n' bass* – que surgiu na década de 1990 a partir de batidas rápidas – com o samba e o baião com *samples*, e o primeiro trabalho do trio +2, *Máquina de Escrever Música* (Rock It!, 2000), com a liderança de Moreno Veloso, juntando afoxé baiano, samba e bossa nova com percussão eletrônica. Do samba, dub, música eletrônica, ao rock de Lucas Santtana; do samba-rock, funk carioca, hip hop, jazz, pop e dub (remix de músicas de reggae dando ênfase a bateria e ao baixo) de Curumin; do samba, reggae, hip hop, afrobeat (gênero musical africano criado a partir do highlife, jazz, funk, soul e percussão ioruba), jazz, R&B, dub ao ska (gênero jamaicano, combinação de mento, calipso, jazz e R&B) de Céu; folk rock, indie rock, bossa nova ao pop de Mallu Magalhães; e do tecnobrega, guitarrada (gênero musical paraense que surgiu do carimbo, choro, cumbia, merengue), lambada e pop de Felipe Cordeiro, entre outras misturas, na qual a MPB segue como parâmetro estético fundamental.

Por fim, o terceiro modo da vanguarda se expressa como mecanismo de inovação por meio da fusão, conhecido também como *crossover* entre os elementos de gêneros e estilos musicais trabalhados pela Nova MPB, isto é, como eles ao longo do desenvolvimento dos próprios padrões estéticos da Nova MPB vão fazendo cruzamentos entre si, criando para a Nova MPB uma sonoridade cada vez mais híbrida com elementos do samba, dub, música eletrônica, rock, samba-rock, funk carioca, hip hop, jazz, pop, reggae, afrobeat, R&B, ska, folk rock, bossa nova, pop, tecnobrega, guitarrada e lambada, que acabaram sendo classificadas como “novas sonoridades”, estabilizando as iniciativas estéticas desses artistas

em um termo bastante abrangente para colocar sob o mesmo guarda-chuva diversos públicos e elementos de gêneros e estilos musicais variados, visto que esses artistas não são reconhecidos apenas por um gênero ou estilo musical, mas como Nova MPB, o que faz a Nova MPB se apresentar como uma categoria de permanência nos padrões de produção, circulação e consumo do universo *indie*, e/ou no transporte de artistas para a renovação de uma categoria ainda mais abrangente: a MPB, quando as músicas como objetos atuam e provocam ações, mobilizam controvérsias que dizem respeito a aspectos estéticos e históricos que são organizados por atores humanos e não humanos. Por exemplo as letras em português, inglês, francês, espanhol e japonês problematizarem a brasilidade da sigla MPB.

Na verdade, o hibridismo é uma característica bastante problemática que pode ser encontrada em diversos gêneros musicais, alguns de modo mais acentuado do que em outros, como o caso da MPB que possui a mistura como característica estética intrínseca desde sua consolidação nos anos 1960 e 1970. Por isso, o máximo que se pode apontar é são como elementos de gêneros musicais diferentes se atravessam na Nova MPB. Assim, podemos identificar um vínculo maior com o Mangubeat, por exemplo, quando os trabalhos de artistas da Nova MPB se aproximam das matrizes da música pop (Hard rock, funk, soul music, rap, makossa, highlife/Ju-Ju, heavy metal, dub, rock psicodélico, disco music, Ska, reggae, punk rock), da música urbana brasileira (Samba de breque, samba-rock, samba-soul, partido alto e rock) e da música regional do país (Maracatu de baque virado, coco de embolada, pastoril profano, ciranda, maracatu de baque solto, coco), quando a forma de tocar instrumentos ganham contornos do rock e da black music, e o uso de timbres eletrônicos e ruídos (LIMA, 2008), como nos trabalhos de Curumin, Sonantes, Wado, Siba e Felipe Cordeiro, esses dois últimos trabalhando também a ciranda pernambucana e a lambada do paraense. Na mesma perspectiva também é possível identificar um vínculo maior com o *indie rock* como nos trabalhos de Tiê, Mallu Magalhães, Clarice Falcão, Marcelo Camelo, Rodrigo Amarante, Thiago Pethit, Cícero Lins, Tulipa Ruiz, entre outros, nas seguintes características que também são atravessadas por aspectos da música pop:

- e) Canções que falam de melancolia, letras pessimistas, intelectuais, individualistas, políticas, que focam o universo urbano. (...) g) Canções suaves que privilegiam a base melódica. (...) j) Prevalência de guitarras, das distorções, das dissonâncias, da mixagem alta, dos ruídos, da reverberação, das microfônias, dos poucos elementos rítmicos, dos vocais despretensiosos. l) Minimalismo: negação de um refinamento musical em arranjos e harmonias, com canções simples e repetitivas. (VLADI, 2011, p. 4).

E é justamente no formato canção que a maioria das músicas da Nova MPB segue: uma estrutura de começo, meio e fim, com introdução, verso, refrão e/ou ponte, que podem ser feitas de diversas maneiras, alternando as possibilidades de combinações e sequências de suas partes, tendo em vista um tema central e como contar algo a partir dele, que vai de temas universais como o amor, até temáticas críticas sobre acontecimentos no país. No entanto, a inovação da Nova MPB, além dos mecanismos de inovações da vanguarda, presente no centro do mecanismo de renovação musical da MPB junto as suas controvérsias e formas de comercialização, encontra-se nas músicas da Nova MPB que seguem o conceito de canção expandida, concebida por José Miguel Winisk e explicado em uma aula-show chamada “O Fim da Canção”, em parceria com o maestro Arthur Nestrovski, na edição de 2009 do Fórum das Letras em Ouro Preto (MG) (STAMBOROSKI, 2009). A palestra foi inspirada em uma declaração de Chico Buarque de Holanda, sobre o fim da canção ao qual conhecemos, que ao longo do século XX se consolidou como um formato, explicado por Luiz Tatit (2004), como música feita a partir de encaixes perfeitos entre melodia e letra, por meio da composição poética regida por um cânone artístico, no caso os parâmetros poéticos da MPB, com suas canções ligadas a poesia e a literatura brasileira.

Mas esse formato sempre levantou questionamentos e acendeu controvérsias, principalmente com o surgimento do Rap e sua forma livre, criativa e simples de compor, mais por ainda ser palavra entoada de forma rítmica, ainda assim estaria dentro do formato canção, diferente da forma de composição difusa de músicas da banda inglesa Radiohead e da banda nacional Los Hermanos, apenas aquelas que apresentam uma fuga das repetições, dobrando possibilidades de desfechos e finais para a música (VILLAÇA, 2011). No caso da Nova MPB, a desestruturação da canção não é uma característica geral entre seus artistas, mas um elemento novo a ser pensado, pois existem músicos que buscam essa tendência não só na sonoridade, como também nas letras, por exemplo, os conjuntos de músicas dos álbuns de Romulo Fróes, com composições feita em parceria com os letristas Clima e Nuno Ramos, nas quais geralmente não é possível identificar o que seria refrão ou verso:

Eu não sei  
Ou sei lá  
Se já fui ou serei  
Se já vim ou virei  
Se acabei de chegar  
Eu não sei sabe lá  
Se mereço você  
Nasci só morro só  
Já cansei de dizer  
Eu tive um bem querer

Quem teve perde a paz  
Acaba feito amor  
Amor de se acabar  
Não posso mais chorar  
Não quero prometer  
Se você me quiser  
Não sei o que será (Romulo Fróes e Clima, 2014).

A música “Se Você Me Quiser” descrita acima, presente no disco Barulho Feio (YB Music, 2014), de Romulo Fróes, exemplifica como letra, voz, violão, guitarra e baixo podem seguir seus próprios caminhos. Esse modelo estético apresentado por integrantes da Nova MPB traz novas possibilidades para se pensar as regras e convenções estéticas da MPB a partir de outra forma de criar músicas, que não são feitas a partir do formato canção que conhecemos, com os refrãos grudentos que tanto gostamos de cantar. O desenvolvimento da canção expandida, com melodias e letras difusas e sem repetições, somado a uma sonoridade *vintage*, de colagem (*samples*), com experimentalismos, ecletismo, mais híbrida, com muitos pedais de efeito (especialmente *fuzz* e *wah-wah*), timbres eletrônicos, do cantar despretenso, da valorização da voz, violão, guitarra, baixo e bateria com melodias e letras difusas e sem repetições, podem servir como possibilidades estéticas possíveis para rearticulações artísticas da MPB, e ampliar ainda mais o leque de qualidades que fazem os ouvintes gostarem das músicas da MPB, para além da criatividade, das fusões, das músicas dançantes, das com posicionamento críticos, das que provocam emoções, das que permanecem cada vez mais atuais, das mais suaves, até as mais elaboradas musicalmente falando.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Música Popular Brasileira (MPB), para continuar relevante na produção cultural brasileira, deve se renovar constantemente e essa pulsão inovadora também deve ser estendida aos próprios estudos da MPB, apontando caminhos possíveis para se repensar a sigla. Nesta direção, a investigação da MPB a partir da Teoria Ator-Rede forneceu pressupostos teóricos, conceitos e metodologia fundamentais para rastrear, coletar, organizar, analisar e compor a MPB no século XXI, sobretudo por causa de sua presença nas redes digitais online enquanto debate público, e contribuiu para rearticular os estudos sobre gêneros musicais na contemporaneidade através de um conjunto de propostas interligadas: a) *o questionamento do social e do construtivismo nos estudos de gêneros musicais com ênfase na abordagem sociológica*; b) *a redefinição do conceito de mediação nos estudos de gêneros musicais*; c) *sujeitos e objetos são igualmente importantes nos gêneros musicais*; d) *os gêneros musicais tendem a se estabilizar em caixas pretas (estabilizações temporárias)*; e) *os gêneros musicais são constituídos e provocam mudanças culturais em meio às controvérsias*; f) *as controvérsias presentes nos gêneros musicais revelam os movimentos e as mudanças dos coletivos musicais e seus embates sobre questões estéticas*; g) *o papel do analista de gêneros musicais é cartografar controvérsias e mapear redes de actantes, analisando suas ações*.

A primeira proposição, o questionamento do social e do construtivismo nos estudos de gêneros musicais com abordagem sociológica, redefine seu social como associações e vínculos e enfatiza as ações de seus atores. Na segunda proposta, a redefinição do conceito de mediação nos estudos de gêneros musicais como transformação e deslocamento proporcionados pelas ações de tradução, composição, delegação e de reversão de caixas-pretas, redirecionando o olhar do cartógrafo para as redes no exercício empírico de observar e seguir os rastros deixados por seus atores. Baseado no princípio de simetria ou ontologia plana da TAR, o terceiro item sobre a mesma importância dada aos atores humanos e não-humanos, coloca os artefatos técnicos e a própria música, enquanto objeto e ator não-humano, como coautores na composição e rearticulação dos gêneros musicais. Na letra “d”, “os gêneros musicais tendem a se estabilizar em caixas pretas”, explica como os gêneros musicais, enquanto associações, aparecem unificados em rótulos e expressões musicais, mas quando surgem problemas, seus componentes aparecem para resolver o problema ou a discussão, e acabam com o impasse, estabilizando-os, isto é, fechando caixas-pretas. Como caixa-preta, um gênero musical, portanto, é um intermediário, circulando seu rótulo e sua expressão musical sem provocar transformações. E cabe ao cartógrafo de gêneros musicais

desdobrar as controvérsias presentes nos gêneros musicais e mapear sua rede de actantes, analisando suas ações (sétima proposta), movimentos e mudanças, possibilitando a compreensão das questões estéticas dos gêneros musicais na cultura da música contemporânea (sexta proposição). E por ter como objeto de estudo o próprio debate, seus consensos, mas sobretudo seus desentendimentos e tensões, produz um entendimento da comunicação não apenas como partilha e reunião, mas também como discussão, exclusão e diferenciação.

Pensar a MPB como gênero musical actante, então, significa que seu social é construído por associações e vínculos e que a sigla se constitui, modifica-se e provoca mudanças culturais em meio às controvérsias, que tendem a estabilizações em caixas pretas, sendo a Nova MPB uma de suas controvérsias e, portanto, capaz de desestabilizar e rearticular a MPB. Ao desdobrar a controvérsia da Nova MPB, foi possível mergulhar no estado magmático da MPB, em seus movimentos, fluxos e mudanças, e materializar a MPB nas propostas descritas abaixo:

*A) O questionamento do social e do construtivismo nos estudos de gêneros musicais com ênfase na abordagem sociológica:* como associações e vínculos na Nova MPB entre artistas, fotógrafos, jornalistas, críticos musicais, organizações jornalísticas, selo/gravadoras independentes, distribuidores independentes, produtores musicais, produtores culturais, empresários, público, textos (matérias jornalísticas, críticas musicais, biografias e letras de músicas), fotografias, casas de show, festivais independentes, plataformas da internet, publicações e comentários nas redes sociais, equipamentos tecnológicos, suportes/formatos, instrumentos musicais, timbres e texturas musicais, compõem e rearticulam o social da MPB.

*B) A redefinição do conceito de mediação nos estudos de gêneros musicais possibilitou* a compreensão de como as plataformas da internet, além de servir para a circulação e divulgação, também pode criar artistas da Nova MPB, possibilita conexões e associações com outros artistas, cria uma comunidade de fãs no ambiente digital, e funciona como intermediário para o acesso de novos artistas e novos gêneros e estilos musicais. Por exemplo, o MySpace transformando desconhecidos em artistas como o caso da Mallu Magalhães e Tulipa Ruiz; Embolacha e Kickante agindo como captadores de recursos para a gravação de discos por meio de *crowdfunding*, assumindo a atividade de outros atores da indústria da música como editais de fomento a cultura e as gravadoras. As redes sociais Facebook e Twitter também são exemplos de como as plataformas da internet servem para outras funções, além da circulação e divulgação na Nova MPB, com a interação entre artistas e músicos por meio de publicações e comentários, que criam vínculos entre eles e cria uma legião de admiradores dos artistas.

C) *Sujeitos e objetos são igualmente importantes nos gêneros musicais*: como as fotografias, os textos jornalísticos e de críticas musicais e as organizações jornalísticas (revista Trip, redação Folha de São Paulo, e a extinta revista Trip!) atuaram como intermediários servindo de veículo de informações, ideias e opiniões que podem ser facilmente rastreadas e acessadas na internet por leitores interessados no assunto e actantes organizando situações de encontros, ensaios fotográficos e textos, que se estabilizaram enquanto rastros da invenção da Nova MPB. As músicas também são outro exemplo de como os objetos são importantes como coautores na Nova MPB, inscrevendo e veiculando propostas estéticas (colagem, experimentalismo, ecletismo, fusão, sonoridade *vintage*, formato canção, canção expandida), mobilizadoras dos atores humanos na MPB, assim como os espaços, por exemplo a extinta casa de espetáculo Studio SP, em São Paulo, que funcionaram como ator intermediário para os jornalistas que frequentaram o lugar, e actante da nova MPB, pois criou um público para seus artistas.

D) *Os gêneros musicais tendem a se estabilizar em caixas pretas (estabilizações temporárias)*: o desenvolvimento do modo de operação de gravadoras independentes que se associam e se estabilizam na indústria musical brasileira, sem depender de grandes gravadoras (multinacionais), como o caso da gravadora independente YB Music, que se associa com selos independentes internacionais (Quannum Projects nos EUA e JVC / Victor Entertainment no Japão), com empresas independentes de distribuição musical (Tratore, Pommelo Distribuições), produtoras musicais (Pommelo) gerenciando a carreira de artistas, no esforço contínuo para desenvolver e sustentar a rede da Nova MPB e seus artistas, resolvendo problemas referentes a reconfiguração da indústria da música nos anos 2000, estabilizando e fechando em caixas pretas modos de produção, circulação, divulgação e consumo da MPB.

E) *Os gêneros musicais são constituídos e provocam mudanças culturais em meio às controvérsias*: o acionamento da MPB no rótulo “nova MPB” pelos jornalistas Flávio Júnior e Marcio Orsolini, assim como o nome de representantes da MPB (Gal Costa e Lanny Gordin) e características (síntese e revolução musicais) para comparar aos novos artistas. Como os fotógrafos Rui Mendes e Felipe Hollmeister utilizaram materiais históricos da MPB (capa da revista Realidade de 1966, e as capas dos álbuns: *Verde Que Te Quero Rosa* pela RCA VICTOR, 1977; *Fruto Proibido* pela Som Livre, 1975; *Secos & Molhados* pela Warner Music, 1973; *Ben* pela Philips, 1972; e *Tropicália ou Panis et Circencis* pela Philips, 1968), com os mpbistas (Rubinho Barsotti do Zimbo Trio; Jair Rodrigues; Nara Leão; Paulinho da Viola; Toquinho; Magro da MPB-4; Caetano Veloso; Chico Buarque; Gilberto Gil; Rita Lee; Cartola; Ney Matogrosso, Gerson Conrad, Marcelo Frias e João Ricardo de Secos &

Molhados; Jorge Ben; Arnaldo Baptista, Sérgio Dias, Tom Zé, Rogério Duprat, Gal Costa, Torquato Neto e Capinan), para legitimar os artistas da nova MPB, modificando e construindo a MPB e provocando a mudança cultural de lançar a MPB ao debate sobre produção musical no país.

*F) as controvérsias presentes nos gêneros musicais revelam os movimentos e as mudanças dos coletivos musicais e seus embates sobre questões estéticas:* como os artistas da nova MPB foram agrupados e reagrupados pelos jornalistas e críticos musicais e seus questionamentos estéticos: se a Nova MPB seria de ordem geracional, das redes digitais online e se de fato não possuiriam um programa artístico, como também suas características possibilitariam ou não uma ruptura com a tradição musical brasileira, que ficaram bastante evidente na descrição e análise dos textos dos músicos e críticos musicais Romulo Fróes e Rogério Skylab. Também foram descritas e analisadas as movimentações dos atores no relato crítico da rede sociotécnica da Nova MPB: com músicos que viraram empresários (Emicida), músicos que se tornaram produtores musicais (Kassin e Ganjaman), desaparecimento de bandas (Acabou La Tequila, Mulheres Q Dizem Sim, Goodnight Varsóvia) e seus músicos (Kassin, Domenico Lancelotti, Pedro Sá, Jonas Sá e Moreno Veloso) lançando projetos solos ou em parceria com outros artistas, entre outros exemplos.

*G) O papel do analista de gêneros musicais é cartografar controvérsias e mapear redes de actantes, analisando suas ações:* as mudanças na MPB também ficaram visíveis com minha própria ação enquanto pesquisadora, e por isso actante na controvérsia Nova MPB, escrevendo o relato crítico da rede sociotécnica da Nova MPB, do seu surgimento até seus esforços contínuos rumo às estabilizações, descrevendo e analisando as ações de seus atores como uma tradição inventada a partir de reportagens e ensaios fotográficos com novos artistas nacionais, organizando características gerais para a Nova MPB: lógica cooperativa entre artistas, pluralidade de estilos musicais, usos de novas tecnologias na gravação e o uso de mídias digitais e redes sociais na sua circulação e divulgação, e abrindo caixas pretas sobre “qualidade musical” e “popular” na MPB, sobre a associação entre jornalistas e artistas, sobre as formas e estratégias de produção e circulação, e sobre o processo de rotulação na MPB. E por fim, apresentando os atravessamentos do *indie rock* na Nova MPB: a mediação técnica da internet como corte geracional dos atores humanos, o seu modo de operação independente como mecanismo de inovação comercial para a MPB, e apontando uma sonoridade *vintage*, de colagem (*samples*), experimental, eclética, mais híbrida, com muitos pedais de efeitos (especialmente *fuzz* e *wah-wah*), timbres eletrônicos, com melodias e letras difusas e sem

repetições como rearticulações estéticas possíveis para a MPB, isto é, descobrindo de que modos a MPB pode ser levada adiante para renovar o senso de existência do seu coletivo.

Além de tornar visíveis os movimentos da MPB, a pesquisa concretizou uma aproximação entre TAR e Estudos Culturais, pois se a “cultura não age sub-repticiamente pelas costas do ator. Essa produção sublime é manufatura em instituições e locais específicos” (LATOURE, 2012, p. 254), a cartografia das controvérsias permitiu identificar os atores, as temporalidades e localizar os locais específicos onde a cultura se fabrica, borrou a perspectiva macro de “contexto global” e a micro de “interação local” e trouxe para o primeiro plano os agenciamentos e as mediações, assim como os desentendimentos, dissensos, deslocamentos, diferenciações e distinções no lugar da partilha e das semelhanças. Por exemplo, quando jornalistas que criticam a Nova MPB contribuem para sua composição, quando grupos de músicos que não se reconhecem como Nova MPB também acaba por defini-la.

É importante reconhecer que as questões que surgiram sobre a Nova MPB: o critério de seleção de artistas para compor matérias jornalísticas; o vínculo entre artistas da MPB e jornalistas; a busca por aprovação do cânone da MPB; os vínculos entre artistas de gerações diferentes na MPB; o popular, a qualidade musical e a brasilidade da MPB na contemporaneidade; as visões limitadoras sobre a música pop; os atravessamentos do *indie rock* como desenvolvimento comercial, juízo de valor e proposta estética da Nova MPB; a aceitação e negação da Nova MPB; e as disputas na classificação de artistas e músicas na MPB são assuntos que podem ser abordados com mais profundidade em trabalhos posteriores, sobretudo a questão da brasilidade que pouco apareceu durante a pesquisa, na medida em que enquanto controvérsia a Nova MPB não se esgota no presente trabalho, está sempre sendo reorganizada com o surgimento de novos atores e de outras questões a serem discutidas.

Também é preciso reconhecer que aplicação da Cartografia das Controvérsias (CC) como metodologia para o estudo dos gêneros musicais apresenta limitações. Seus limites advêm do próprio formato do relato crítico como bastante descritivo e restrito para dar conta de uma multiplicidade de atores e questões que surgem durante a pesquisa e que não podem ser inseridas dentro dos limites da dissertação, e acaba por deixar de lado atores coadjuvantes ou questões menos debatidas entre seus atores, mas que também fazem parte na composição e rearticulação de gêneros musicais. A controvérsia Nova MPB continua a mobilizar e agregar atores em debates públicos nas redes digitais online, tornando-se cada vez mais complexa e intrincada. O próximo passo então para resolver os problemas da CC pode estar na sua associação com outras metodologias que tragam meios de ultrapassar os limites impostos pelos relatos críticos, ampliando ainda mais o número de atores e a complexidade das

controvérsias e fazendo com que elas sejam sistematizadas e visualizadas de forma mais legíveis. Tommaso Venturini (2012) e outros estudiosos da TAR apostam suas fichas nos métodos digitais de pesquisa, por isso este será o caminho a ser desenvolvido no doutorado.

A pesquisa de doutorado será uma ampliação desses estudos teóricos-metodológicos iniciais da TAR e da CC, e de suas aproximações com os Estudos Culturais, mais especificamente desenvolvendo métodos digitais para a visualização de controvérsias musicais como a Nova MPB, através de um dispositivo original de visualização proposto por Tommaso Venturini (2012): o site-controvérsia. O que se espera como resultado do projeto é que a construção do site-controvérsia da Nova MPB performatize em múltiplas camadas as disputas presentes nas controvérsias musicais e nos agenciamentos dos gêneros musicais em seus debates públicos, e que forneça apontamentos para a construção de uma metodologia de investigação ampla para as mais variadas controvérsias na área de comunicação e música.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Chris. **The Long Tail**. California: Wired, out. 2014. Disponível em: <<http://www.wired.com/wired/archive/12.10/tail.html>>. Acesso em: agosto 2015.
- AGOSTINI, Tiago; COSTA, Marcelo. **Entrevistão do Mês: Romulo Fróes**. São Paulo: Scream & Yell abr. 2010. Disponível em: <<http://screamyell.com.br/site/2010/04/01/entrevista-do-mes-romulofroes/>>. Acesso em: agosto de 2015.
- AMARAL, Adriana; MOSCHETTA, Pedro Henrique. **Visibilidade e Reputação nos Sites de Redes Sociais**. A Influência dos Dados Quantitativos na Construção da Popularidade a Partir da Percepção dos Usuários. Disponível em: [http://www.abciber.org.br/simposio2014/anais/GTs/adriana\\_da\\_rosa\\_amaral\\_172.pdf](http://www.abciber.org.br/simposio2014/anais/GTs/adriana_da_rosa_amaral_172.pdf). Acesso em 13 de dezembro de 2015.
- ANGELO, Maurício. **O Indie Vai Bem, Falta Avisar o Público**. Movinup, 2012. Disponível em: <<http://revistamovinup.com/noticias/cena-br/2012/o-indie-vai-bem-falta-falar-com-o-publico>>. Acesso em: agosto de 2015.
- ARAÚJO, Gustavo. **Novos Paulistas Fazem Parte da Nova Safra da MPB**: Conheça os cantores e cantoras que possuem raízes e identificações com São Paulo. Site Culture-se, 2011. Disponível em: <http://culture-se.com/noticias/447/novos-paulistas-fazem-parte-da-nova-safra-da-mpb>. Acesso agosto 2015.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu Não Sou Cachorro**, Não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ARRUDA, Renata. **Entrevista: Romulo Fróes**. São Paulo: Scream & Yell, 2011. Disponível em: <<http://screamyell.com.br/site/2011/08/01/entrevista-romulo-froes/>>. Acesso em: agosto de 2015.
- AUMONT, Jacques. **La Estética Hoy**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.
- BARBOSA, Marco Antônio. **O Mito da “Nova” MPB: Quem Vai Chutar Esse Balde?**. Telhado de vidro versão 2.0.1, 2012. Disponível em: <<http://www.fubap.org/telhadedevidro/?s=o+mito+da+nova+mpb>>. Acesso em: agosto de 2015.
- BARCINSKI, André. **Pavões Misteriosos**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- BARILLI, Renato. **Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BASTIDORES da Realidade. **Na Hora do Clique Para a Capa, os Nove Novos Nomes da MPB Conversaram com a Gente**. São Paulo: Trip, 2009. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/trip-tv/bastidores-da-realidade>>. Acesso em: dezembro de 2015.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BOYM, Svetlana. **Nostalgia and Its Discontents**. The Hedgehog Review, 2007. Disponível em: <[http://www.iasc-culture.org/eNews/2007\\_10/9.2CBoym.pdf](http://www.iasc-culture.org/eNews/2007_10/9.2CBoym.pdf)>. Acesso em: agosto 2015.
- BRESSANE, Ronaldo. **Ninguém é de Ninguém: a Nova Realidade**. São Paulo: Trip, nº 178, jun. 2009. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/178/especial/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade.html>>. Acesso agosto 2015.
- CALIL, Ricardo; TERRA, Renato. **Uma Noite em 67**: entrevistas completas com os artistas que marcaram a era dos festivais. São Paulo: Planeta, 2013.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CAPELA, Bruno. **Wado Lança “Samba 68” em São Paulo**. São Paulo: Scream & Yell, 2011. Disponível em: <<http://screamyell.com.br/site/2011/11/13/wado-lanca-samba-808-em-sp/>>. Acesso em: agosto de 2015.

CARVALHO, Alice Tomaz; RIOS, Reverson. O MP3 e o Fim da Ditadura do Álbum Comercial. In: PERPETUO, Irineu F.; SILVEIRA, Sergio A. (org.). **O Futuro da Música Depois da Morte do CD**. São Paulo: Momento Editoria, 2009.

CASTRO, Chico. **CEO Fala Sobre Cenário da Plataforma de Crowdfunding**. A Tarde, 2015. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1687939-ceo-fala-sobre-cenario-da-plataforma-de-crowdfunding>>. Acesso em: dezembro de 2015.

COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (orgs). **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

CORRÊA, Marcello. **Financiamento Coletivo Cresce no Brasil e Pode Ajudar a Tirar Ideias do Papel**. Rio de Janeiro: O Globo, 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/economia/financiamento-coletivo-cresce-no-brasil-pode-ajudar-tirar-ideias-do-papel-15113776>>. Acesso em janeiro de 2016.

DE MAIO, Alexandre. **Chico Buarque Faz Um Rap em Homenagem ao Criolo Inguém é de ninguém: a nova realidade**. Catraca Livre, 2012. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/geral/dica-digital/indicacao/chico-buarque-faz-um-rap-em-homenagem-ao-criolo/>>. Acesso agosto 2015.

DIAS, Marcia Tosta. **Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2008.

DISTRIBUIDORA de Música Independente Fatura R\$ 1,5 Milhão e Pretende Crescer 30%. **Crescimento é Motivado por Parceria Recente Com a Apple Para Distribuição de Música no iTunes**. São Paulo: Estadão, 2014. Disponível em: <<http://pme.estadao.com.br/noticias/noticias,distribuidora-de-musica-independente-fatura-r-1-5-milhao-e-pretende-crescer-30,4086,0.htm>>. Acesso em dezembro de 2015.

FABBRI, Franco. A Theory of Music Genres: Two Applications. In Horn, David e TAGG, Philip (org.). **Popular Music Perspectives**. Londres e Göteborg: IASPM, 1982.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2007.

FLÁVIO JR., José; ORSOLINI, Márcio. **Chega de saudade**. São Paulo: Bravo!, 2008. Disponível em: <[http://www.carranca.com.br/bravo/musica\\_chegadesaudade.shtml](http://www.carranca.com.br/bravo/musica_chegadesaudade.shtml)>. Acesso agosto 2015.

FORASTIERE, André. **O Sucesso da Nova MPB e o Fracasso da Música Impopular Brasileira**. Notícias R7, 2012. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2012/05/02/o-sucesso-danova-mpb-e-o-fracasso-da-musica-impopular-brasileira/>>. Acesso em: agosto de 2015.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREIRE FILHO, João; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006.

FRITH, Simon. **Performing Rites: on the Value of Popular Music**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

FRÓES, Romulo. **A Nova Música Brasileira e Seus Novos Caminhos**. São Paulo: Blog da revista Bravo!, 2009. Disponível em: <[http://romulofroes.com.br/TEXTOS\\_files/Romulo%20Fro%CC%81es\\_A%20nova%20mu%CC%81sica%20brasileira%20e%20seus%20novos%20caminhos.pdf](http://romulofroes.com.br/TEXTOS_files/Romulo%20Fro%CC%81es_A%20nova%20mu%CC%81sica%20brasileira%20e%20seus%20novos%20caminhos.pdf)>. Acesso em: agosto de 2015.

FRÓES, Romulo. **Nova Voz na Música Brasileira**. São Paulo: Novos Estudos. Nº 79, 2007. Disponível em: <[http://romulofroes.com.br/TEXTOS\\_files/Romulo%20Fro%CC%81es\\_Nova%20voz%20na%20mu%CC%81sica%20brasileira.pdf](http://romulofroes.com.br/TEXTOS_files/Romulo%20Fro%CC%81es_Nova%20voz%20na%20mu%CC%81sica%20brasileira.pdf)>. Acesso em: agosto de 2015.

\_\_\_\_\_. **Release Japan Pop Show**. YB, São Paulo, 2008. Disponível em: <[http://romulofroes.com.br/TEXTOS\\_files/Romulo%20Fro%CC%81es\\_Curumin\\_JapanPopShow.pdf](http://romulofroes.com.br/TEXTOS_files/Romulo%20Fro%CC%81es_Curumin_JapanPopShow.pdf)>. Acesso em: agosto de 2015.

GALVÃO, Walnice N. **Saco de Gatos**. São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1976.

HENNION, Antoine; GOMART Emilie. A Sociology of Attachment: music amateurs, drug users. In: Law, John; HASSARD, John (Eds). **The Sociological Review: Actor Network Theory and After**. Oxford: Blackweel Publishers, 1999.

HENNION, Antoine. **Music Lovers. Taste as Performance**. Theory, Culture, Society, 2001, 18 (5), pp.1-22.

\_\_\_\_\_. **Pragmática do Gosto**. Rio de Janeiro: Desigualdade & Diversidade, nº 8, jan/jul, 2011, pp. 253-277.

HERSCHAMANN, Micael. **Indústria da Música em Transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

HERSCHAMANN, Micael. **Lapa, Cidade Música: Desafios e Perspectivas Para o Crescimento do Rio de Janeiro e da Indústria da Música Independente Nacional**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **La Invención de la Tradición**. Barcelona: Crítica, 2002.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. **Aumenta que Isso aí é Rock and Roll: Mídia, Gênero Musical e Identidade**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003a.

\_\_\_\_\_. Dos Gêneros Textuais, dos Discursos e das Canções: uma Proposta de Análise da Música Popular Massiva a Partir da Noção de Gênero Midiático. In: BARBOSA, Marialva (org.); BERGER, Christa (org.); LEMOS, André. **Narrativas Midiáticas Contemporâneas**. Editora Sulina, 2005.

\_\_\_\_\_. À procura da batida perfeita: a importância do gênero para a análise da música popular massiva. In: **Eco-Pós**. Vol. 6, nº 2. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

\_\_\_\_\_. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. **UNIREVISTA** – vol 1, nº 3, 2006.

\_\_\_\_\_. Cultura Pop: Entre o Popular e a Distinção. In: SÁ, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio (Orgs). **Cultura Pop**. Salvador : EDUFBA ; Brasília : Compós, 2015.

JUNIOR, Flávio; Orsolini, Marcelo. **Chega de Saudade: Você acha que desde os anos 60 e 70 não se faz mais MPB de qualidade?** Conheça os talentos da nova geração de cantores e compositores. Revista Bravo!, 2008.

LATOURET, Bruno. On Technical Mediation. In: **Common Knowledge** Vol.3, nº2 p.29-64, 1994. Disponível em: <<http://bruno-latour.fr/sites/default/files/54-TECHNIQUES-GB.pdf>>. Acesso em: agosto 2015.

\_\_\_\_\_. **Reagregando o Social: Uma Introdução à Teoria do Ator-Rede**. Salvador: Edufba, 2012.

LEMOS, André. **A Comunicação das Coisas: Teoria Ator-Rede e Cibercultura**. São Paulo: Annablume, 2013.

LICHOTE, Leonardo. **Grupo de Artistas do Rio Afirma Diferença Para a “Nova MPB”**. Rio de Janeiro: O Globo, 2012. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/cultura/grupo-de-artistas-do-rio-afirma-diferenca-para-nova-mpb-4037326>>. Acesso em: dezembro de 2015.

LIMA, Tatiana. **A Emergência do Mangubeat e as Classificações de Gênero**. Disponível em: <http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/LIMA1.pdf>. Acesso em 10 de dezembro de 2015.

MARANHÃO, Tiago. **“As Gravadoras Acabaram. Felizmente!” João Marcello Bôscoli**. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/954/noticias/gravadoras-acabaram-felizmente-505539>. Acesso em: agosto de 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações. Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

NADIN, Juliana. **Projetos Agrupam Nova Música Paulistana**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://guia.folha.uol.com.br/shows/ult10052u414641.shtml>>. Acesso em: dezembro 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **“Seguindo a canção”: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959–1969)**. São Paulo: Annablume, 2001.

\_\_\_\_\_. **A Música Popular Brasileira (MPB) dos Anos 70: resistência política e consumo cultural**. Cidade do México: IV Congresso de la Rama Latinoamericano, IASPM, 2002. Disponível em: <[www.hist.puc.cl/historia/iaspmla](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla)> Acesso agosto 2015.

\_\_\_\_\_. **História e Música – História Cultural da Música Popular**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEGUS, Keith. **Los Géneros Musicales y la Cultura de las Multinacionales**. Barcelona: Paidós, 2005.

NERCOLINI, José Marildo. **A Construção da Arte e da Cultura Contemporânea: Uma Análise a Partir da Obra De Zeca Baleiro**. Graphos. João Pessoa: Graphos, 2009.

NUNOMURA, Eduardo. **A Abrafin Morreu! Surge a Rede Brasil**. São Paulo: Blog Farofafá da Carta Capital, 2012. Disponível em: <<http://farofafa.cartacapital.com.br/2012/07/18/a-abrafin-morreu-surge-a-rede-brasil/>>. Acesso em: dezembro 2015.

PAULINO, Marcos. **Entrevista: Cícero Lins**. São Paulo: Scream & Yell, 2015. Disponível em: <<http://screamyell.com.br/site/2015/04/18/entrevista-cicero-lins-2/>>. Acesso em: dezembro de 2015.

PERSIA, Mary. **Cantora Céu Toca em SP e diz que “Rótulo da MPB Ficou Limitado”**. São Paulo: Ilustrada, 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u70969.shtml>>. Acesso em: 05 de junho 2015.

PRANDO, Alisson. **“Eu não sou um Roqueiro, eu sou um Rockstar” - Thiago Pethit**. Disco Punisher, 2014. Disponível em: <<http://www.discopunisher.com/2014/12/eu-nao-sou-um-roqueiro-eu-sou-um.html>>. Acesso em: agosto 2015.

PRETO, Marcus. **Os 19 amigos da Orquestra Imperial**. São Paulo: Rolling Stone, fev. 2007. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/5/os-19-amigos-da-orquestra-imperial#imagem0>>. Acesso em: 05 de junho 2015.

\_\_\_\_\_. **Artistas Fazem Nova MPB Mesmo Sem Apoio das Grandes Gravadoras**. São Paulo: Serafina, abril 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/serafina/1082810-artistas-fazem-nova-mpb-mesmo-sem-apoio-de-grandes-gravadoras.shtml>>. Acesso em: 05 de junho 2015.

\_\_\_\_\_. **Cantor Romulo Fróes Fala Sobre Idiosincrasias de sua Geração**. São Paulo: Ilustrada, 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919-cantor-romulo-froesfala-sobre-idiosincrasias-de-sua-geracao.shtml>>. Acesso em: 05 junho de 2015.

REGEV, Motti. **Pop-Rock Music: aesthetic cosmopolitanism in late modernity**. Cambridge: Polity Press, 2013.

RIBEIRO, Lúcio. **Após 12 anos, Instituto Lança Disco com Som de Sabotage**. São Paulo: Ilustrada, set. 2015. Disponível em: <<http://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1695510-apos-12-anos-instituto-lanca-disco-com-som-de-sabotage.shtml?mobile>>. Acesso em: dezembro de 2015.

ROBASSALO, Luciana. **Criolo Completa 40 Anos e Segue Arrebatando Público Além do Rap**. São Paulo: Revista Rolling Stones Brasil, 2015. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/blog/cultura-de-rua/criolo-completa-40-anos-e-segue-arrebatando-publicos-alem-do-rap#imagem0>>. Acesso em: dezembro de 2015.

ROSINI, Veneza V. Mayora. **A Perspectiva das Mediações de Jesús Martín-Barbero**: (ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção). Rio de Janeiro: Anais do XIX Encontro da Compós, 2010.

SÁ, Simone Pereira de. **Contribuições da Teoria Ator-Rede Para a Ecologia Midiática da Música**. Salvador: Contemporanea, p. 537-555, 2014.

\_\_\_\_\_. O CD Morreu? Viva o Vinil!. In: PERPETUO, Irineu F.; SILVEIRA, Sergio A. (org.). **O Futuro da Música Depois da Morte do CD**. São Paulo: Momento Editoria, 2009.

\_\_\_\_\_. **Se Você Gosta de Madonna Também Vai Gostar De Britney! Ou Não?! Gêneros, Gosto e Disputas Simbólicas nos Sistemas de Recomendação Musical**. E-Compós (Brasília), v. 12, p. 1-18, 2009.

\_\_\_\_\_. **Notas Sobre a Indústria do Entretenimento Musical e Identidade no Brasil**. São Paulo: Comunicação, Mídia e Consumo, p. 35-49, 2004.

\_\_\_\_\_. **Notas Para se Pensar as Relações entre Música e Tecnologias da Comunicação**. Eco-Pós (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 6, n.2, p. 47-59, 2003.

SANDRONI, Carlos. 'Adeus à MPB'. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (orgs.). **Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol 1, p. 23-35, 2004.

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

SKYLAB, Rogério. **A Reportagem da Trip**. Godard City, 2019. Disponível em: <<http://godardcity.blogspot.com.br/2009/07/reportagem-da-trip.html>>. Acesso em: 05 junho 2015.

SKYLAB, Rogério. **Em Novo Álbum, Romulo Fróes se Distancia dos Ícones da MPB**. São Paulo: Ilustrada, 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1306201112.htm>>. Acesso em: 05 junho 2015.

SOARES, Thiago. **A Estética do Videoclipe**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

\_\_\_\_\_. Percursos Para Estudos Sobre Música Pop. In: SÁ, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio (Orgs). **Cultura Pop**. Salvador : EDUFBA ; Brasília : Compós, 2015.

STERNE, Jonathan. O mp3 Como um Artefato Aultural. In: SÁ, Simone Pereira (orgs). **Rumos da Cultura da Música: Negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

STAMBOROSKI, Amauri. "A Canção Continua Vivíssima", diz José Miguel Wisnik. Rio de Janeiro: G1, 2009. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL1364079-7084,00-A+CANCAO+CONTINUA+VIVISSIMA+DIZ+JOSE+MIGUEL+WISNIK.html>>. Acesso em: dezembro de 2015.

STROUD, Sean. **The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: politics, culture and the creation of Música Popular Brasileira**. Tese de Doutorado, Ashgate E-Book, 2008.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.

TROTTA, Felipe. **Gêneros Musicais e Sonoridade: Construindo uma Ferramenta de Análise**. Recife: Ícone. Vol. 10, nº 2, dez. 2008.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **Nova História, Velhos Sons: Notas Para Ouvir E Pensar A Música Brasileira Popular**. In Debates. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Uni-Rio 1 (1): 80-101, 1997.

\_\_\_\_\_. **Pertinência e Música Popular: em busca de categorias para análise da música brasileira popular**. Bogotá: III Congreso de la Rama Latinoamericano, IASPM, 2000. Disponível em <[www.hist.puc.cl/historia/iaspmla](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla)>, Acesso Agosto de 2015.

\_\_\_\_\_. **Categorias de Avaliação Estética da MPB: lidando com a recepção da música brasileira popular**. Cidade do México: IV Congreso de la Rama Latinoamericano, IASPM, 2002. Disponível em <[www.hist.puc.cl/historia/iaspmla](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla)>, Acesso Agosto de 2015.

VARGAS, Herom. **Nas Ondas da Lama: Manguebeat, Divulgação e Mídia**. São Paulo: Comunicare, v. 4, n.1, p. 115-122, 2004.

VENTURINI, TOMMASO. **Diving in Magma: How to Explore Controversies With Actor-Network Theory**. Public Understanding of Science, 2010.

\_\_\_\_\_. **Building on Faults: How to Present Controversies With Digital Methods**. Public Understanding of Science, 2012.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VICENTE, Eduardo. **A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical**. Dissertação de Mestrado, IFCH/UNICAMP, 1996.

\_\_\_\_\_. **A Vez dos Independentes(?): um Olhar Sobre a Produção Musical Independente do País**. E-Compós (Brasília), v. 7, p. 1/19-19/19, 2006.

VICTOR, Fabio. **Tinhorão de Volta à Roda**. São Paulo: Ilustrada, 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1518580-tinhorao-de-volta-a-roda.shtml>>. Acesso em agosto de 2015.

VIEIRA, Lígia. **Trocas e Pilhagens: a Mediação da Cultura Pelas Revistas Bravo! e Cult**. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte, 2011.

VILLAÇA, Túlio. **A Canção Esgarçada e a Canção Expandida – Los Hermanos**. Disponível em: <https://tuliovillaça.wordpress.com/2011/06/08/a-cancao-esgarcada-e-a-cancao-expandida-los-hermanos/>. Acesso em 22 de dezembro de 2015.

VLADI, Nadja. **A Música Faz o seu Gênero: uma Análise Sobre a Importância das Rotulações Para a Compreensão do Indie Rock Como Gênero**. Tese de Doutorado, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/12875/1/Nadja%20Vladi.pdf>. Acesso em 25 de agosto de 2015.

\_\_\_\_\_. **A Música é Indie Rock - As Experiências Compartilhadas que Fazem do Indie Rock um Gênero Para o Processo de Comunicação da Música**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1894-1.pdf>. Acesso em 22 de dezembro de 2015.

## FONTES SONORAS

Adriana Calcanhotto. **Cantada**. BMG, 2002.

Anelis Assumpção. **Sou Suspeita, Estou Sujeita, Não Sou Santa**. Scubidu/Tratore, 2011.

Anelis Assumpção. **Anelis Assumpção e os Amigos Imaginários**. Pommelo, 2014.

Arnaldo Antunes. **Iê Iê Iê**. Rosa Celeste, 2009.

Banda do Mar. **Banda do Mar**. Sony Music, 2014.

Caetano e Banda Cê. **Cê**. Universal Music, 2006.

Caetano e Banda Cê. **Zii e Ziê**. Wrasse Records, 2009.

Caetano e Banda Cê. **Abraço**. Universal Music, 2012.

Caetano Veloso e Jorge Mautner. **Eu não peço desculpas**. Universal Music, 2002.

Cérebro Eletrônico. **Onda Híbrida Ressonante**. Reco Head, 2003.

Cérebro Eletrônico. **Parço Moderno**. Phonobase Music Services, 2008.

Céu. **Céu**. Ambulante Discos/Universal Music, 2005.

Céu. **Remixed EP**. Urban Jungle, 2007.

Céu. **Vagarosa**. Urban Jungle/Universal, 2009.

China. **EP Um Só**. Cardume/EMI, 2004.

Céu. **Caravana Sereia Bloom**. Urban Jungle, 2011.

- Cícero Lins. **Canções de Apartamento**, Independente, 2012.
- Cícero Lins. **Sábado**, Independente, 2013.
- Cícero Lins. **A Praia**, Independente, 2015.
- Cidadão Instigado. **EP**. Independente, 1998.
- Cidadão Instigado. **O Ciclo da Decadência**. Instituto, 2002.
- Cidadão Instigado. **Método Túfo de Experiências**. Slag Records/Tratore, 2005.
- Cidadão Instigado. **UHUUU!** Independente, 2009.
- Clarice Falcão. **Monomania**. Sony Music, 2013.
- Criolo. **Nó na orelha**. Oloko Records, 2011.
- Criolo. **Duas de Cinco**. Independente, 2013.
- Criolo. **Convoque Seu Buda**. Oloko Records, 2014.
- Curumin. **Perro**. The Projects. 2005.
- Curumin. **Achados e Perdidos**. YB Music/Quannum Projects, 2005.
- Curumin. **Japan Pop Show**. YB Music/Quannum Projects, 2008.
- Curumin. **Arrocha**. YB Music/Quannum Projects, 2012.
- Domenico Lancelotti +2. **Sincerely Hot**. Ping Pong/ Luaka Boop, 2003.
- Elza Soares. **A Mulher do Fim do Mundo**. Circus / Natura Musical, 2015.
- Emicida. **Pra Quem já Mordeu um Cachorro por Comida, Até Que eu Cheguei Longe...** Lab Fantasma, 2009.
- Emicida. **EP Sua Mina Ouve meu Rep Tamém**. Lab Fantasma, 2010.
- Emicida. **Emicídio**. Lab Fantasma, 2010.
- Emicida. **Doozicabraba e a Revolução Silenciosa**. Lab Fantasma, 2011.
- Erasmoo Carlos. **Gigante Gentil**. Coqueiro Verde Records, 2014.
- Filipe Catto. **Tomada**. Agência de Música, 2015.
- Gal Costa. **Estratosférica**. Sony Music, 2015.
- Guizado. **Punx**. Diginois/Urban Jungle, 2008.
- Guizado. **Calavera**. Trama, 2010.
- Guizado. **O Voo do Dragão**. Independente, 2005.
- Hélio Flanders. **Uma Temporada Fora de Mim**. Deckdisc, 2015.
- Instituto. **Coleção Nacional**. YB Music, 2002.
- Instituto. **Selo Instituto na Coleta Seletiva**. YB Music, 2007.
- Instituto. **Violar**. YB Music, 2015.
- Jonas Sá. **Beautiful Freak**. The Demença EP, 2004.
- Jonas Sá. **Anormal**. Slap, 2007.
- Jorge Mautner. **Revirão**. Gege/Warner Music, 2007.
- Junio Barreto. **Junior Barreto**. Tratore, 2007.
- Juçara Marçal. **Encarnado**. Laboratório Fantasma, 2014.
- Karina Buhr. **Eu Menti Pra Você**. Independente, 2010.
- Karina Buhr. **Longe de Mim**. Coqueiro Verde Records, 2011.
- Karina Buhr. **Selvática**. YB Music, 2015.
- Kassin +2. **Futurismo**. Luaka Boop, 2006.
- Los Hermanos. **Bloco Do Eu Sozinho**. Abril Music, 2001.
- Los Hermanos. **Ventrura**. BMG, 2003.
- Los Hermanos. **4**. BMG, 2005.
- Mallu Magalhães. **Mallu Magalhães**. Agência de Música/Sony Music, 2009.
- Marcelo Callado. **Meu Trabalho Han Solo Vol. II**. Rock It!, 2015.
- Marcelo Callado e Nina Becker. **Gambito Budapeste**. YB Music, 2012.
- Marcelo Camelo. **Sou Nós**. Zé Pereira/Spny BMG, 2008.
- Marcelo Camelo. **Toque Dela**. Zé Pereira/Universal Music, 2011.
- Marcelo Jeneci. **Feito pra Acabar**. Slap/Som Livre, 2010.
- Marcelo Jeneci. **De Graça**. Slap/Som Livre, 2013.
- Marcia Castro. **Pecadinho**. Uanga, 2007.
- Marcia Castro. **De Pés no Chão**. Deckdisc, 2012.
- Marcia Castro. **Das Coisas Que Surgem**. Sony Music, 2014.
- Mariana Aydar. **Peixes Pássaros Pessoas**. Universal Music, 2009.
- Mariana Aydar. **Cavaleiro Selvagem Aqui Te Sigo**. Universal Music, 2011.
- Mombojó. **Homem-Espuma**. Trama, 2005.
- Moreno Veloso +2. **Máquina de Escrever Música**. Rock It!, 2000.
- Nação Zumbi. **Nação Zumbi**. Trama, 2002.
- Nina Becker. **Minha Dolores**. Joia Moderna, 2014.

Orquestra Imperial. **EP Orquestra Imperial**, 2006.

Orquestra Imperial. **Carnaval Só Ano Que Vem**. Ping Pong/Som Livre, 2007.

Orquestra Imperial. **Fazendo as Pazes Com o Swing**. Universal Music, 2012.

Orquestra Imperial. **Orquestra Imperial – Ao Vivo**. Biscoito Fino, 2013.

Passo Torto. **Passo Torto**. YB Music, 2011.

Passo Torto. **Passo Elétrico**. YB Music, 2013.

Passo Torto. **Thiago França**. YB Musica, 2015.

Rael. **Diversificando**. Lab Fantasma, 2014.

Rica Amabis. **Sambadelic**. YB Music, 1999.

Romulo Fróes. **Calado**. Bizarre Records, 2004.

Romulo Fróes. **Cão**. YB Music, 2006.

Romulo Fróes. **No Chão Sem o Chão**. YB Music, 2009.

Romulo Fróes. **EP**. Bizarre Music, 2001.

Romulo Fróes. **Um Labirinto em Cada Pé**. YB MUSIC, 2011.

Romulo Fróes. **Barulho Feio**. YB Music, 2014.

Rodrigo Amarante. **Cavalo**. Som Livre, 2013.

Rodrigo Campos. **São Mateus Não É Um Lugar Assim Tão Longe**. Ambulante Discos, 2009.

Rodrigo Campos. **Bahia Fantástica**. YB Music, 2012.

Rodrigo Campos. **Conversas com Toshio**. YB Music, 2015.

Sabotage. **Rap é Compromisso!** Cosa Nostra, 2000.

Siba Veloso. **Avante**. Fina/Mata Norte, 2012.

Siba Veloso. **De Baile Solto**. YB Music, 2015.

Silva. **SILVA EP**. Independente, 2011.

Silva. **Claridão**. Slap/Som Livre, 2012.

Tatá Aeroplano. **Tatá Aeroplano**. Minduca, 2012.

Tiê. **Sweet Jardim**. Warner Music, 2009.

Tiê. **A Noite EP**. Warner Music, 2015.

Thalma de Freitas. **EP Thalma de Freitas**. Cardume/EMI, 2004.

Thalma de Freitas. **Thalma de Freitas**. Cardume, 2004.

Thiago Pethit. **Em Outro Lugar**. Independente, 2008.

Thiago Pethit. **Berlim, Texas**. Tratore, 2010.

Thiago Pethit. **Rock'n'Roll Sugar Darling**. Independente, 2014.

Tulipa Ruiz. **Efêmera**. YB Music, 2010.

Tulipa Ruiz. **Tudo Tanto**. Pommelo/Natura Musical, 2012.

Tulipa Ruiz. **Dancê**. Pommelo/Natura Musical, 2015.

Vanessa da Mata. **Sim**. BMG, 2007.

Vanessa da Mata. **Multishow Ao Vivo: Vanessa da Mata**. Sony Music, 2009.

Vanessa da Mata. **Bicicletas, Bolos e Outras Alegrias**. Sony Music, 2010.

Vanessa da Mata. **Vanessa da Mata Canta Tom Jobim**. Sony Music, 2013.

Vanessa da Mata. **Segue o Som**. Sonic Music, 2014.

Vanguart. **Vanguart**. Tratore, 2007.

Vanguart. **Boa Parte de Mim Vai Embora**. Deckdisc, 2011.

Vanguart. **Muito Mais Que o Amor**. Deckdisc, 2013.

Wado. **Manifesto da Arte Periférica**. Dubas/Universal, 2001.

Wado. **Cinema Auditivo**. Independente, 2002.

Wado. **A Farsa do Samba Nublado**. Independente, 2004.

Wado. **Terceiro Mundo Festivo**. Independente, 2008.

Wado. **Atlântico Negro**. Independente, 2009.

Wado. **Samba 808**. Independente, 2011.

Wado. **Vazio Tropical**. Independente, 2013.

Wado. **1997**. Independente, 2015.