UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

LAURA FIGUEIREDO DANTAS

O canônico em xeque na MPB

processos de legitimação e ideário de modernidade

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

São Paulo
2016

LAURA FIGUEIREDO DANTAS

O canônico em xeque na MPB
processos de legitimação e ideário de modernidade

Dissertação apresentada à Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes, como resultado parcial para obtenção da do título de Mestre (Processos de Criação Musical) junto ao Programa de Pós-Graduação em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente

SÃO PAULO
2016

DANTAS, L. F. **O canônico em xeque na MPB: processos de legitimação e ideário de modernidade.** 106 f. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____Assinatura_____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento_____Assinatura_____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____Assinatura_____

À Música,
que me faz partir e chegar.

AGRADECIMENTOS

À Professora Heloísa de Araújo Duarte Valente, minha orientadora.

À CAPES, que apoiou esta pesquisa.

Aos Professores Alexandre Francischini e Diósnio Machado Neto, pelas indicações e observações, sem as quais não teria sido possível avançar nesta pesquisa.

Ao Professor Alberto Ikeda, pela amizade.

À Professora Roseli Fígaro, por me acolher em sua disciplina durante o Estágio Supervisionado do PAE.

Aos Professores: Mário Videira, Silvio Ferraz, Antonio Carrasqueira e Flávia Toni.

Aos Professores suplentes da banca: Rodolfo Coelho, Álvaro Neder e Simone Luci Pereira.

Aos Colegas e Amigos que me ajudaram ao longo desta jornada: André Stangl e Agnes Mariano, Daniel Mã, André Martins, Carolina Ferreira, Ana Lúcia Fontenele, Domingos e Manuela Pires. E outros tantos que me ensinaram São Paulo.

À minha Família (em especial, minha Mãe).

Ao Universo por ter conspirado.

Resumo

O ideário modernista de construção de uma identidade nacional no Brasil reverberou no âmbito político-ideológico dos anos 1960. Com o advento dos festivais de música televisionados, o processo de legitimação da sigla MPB perante a audiência estabeleceu um padrão estetizante, a partir de uma cadeia de instituições a serviço das classes dominantes. A edificação de uma MPB tornada canônica a partir da segunda metade do século XX parece resultar do que o historiador Eric Hobsbawn chamou de "tradição inventada", em que o sentido de superioridade das elites, inculcado nas demais classes, foi, assim, absorvido pela maioria. A presente pesquisa pretende observar de que maneira as instituições e os agentes culturais atuaram no processo de elitização das ideias de vanguarda que nortearam a MPB, e como, nos dias atuais, a perspectiva de 'evolução' da sigla é entendida pelos agentes/instituições que, neste início de século, passaram a legitimar a Nova MPB. Esta pesquisa traça, assim, um pequeno esboço do ideário de modernidade da sigla, observando a sua trajetória paradigmática enquanto expressão simbólica de uma identidade nacional.

Palavras-chave: MPB. Legitimação. Tradição. Modernidade. Identidade. Cânone.

Abstract

The modernist ideal of building a national identity in Brazil reverberated in the political-ideological context of the 1960s with the advent of televised music festivals, the process of legitimation of MPB acronym before the hearing established an esthetic standard, from a chain institutions in the service of the dominant classes. The building of a made canonical MPB from the second half of the twentieth century seems to result from the historian Eric Hobsbawm called "invented tradition" in the sense of superiority of elites, inculcated in other classes, it was thus absorbed by majority. This research aims to observe how the institutions and cultural agents acted in the gentrification process of cutting-edge ideas that guided the MPB, and how, today, the prospect of 'evolution' of the acronym is understood by agents / institutions the start of this century began to legitimize the new MPB. This research draws thus a small outline abbreviation of modernity of ideas, observing its paradigmatic trajectory as a symbolic expression of national identity.

Keywords: *MPB. Legitimation. Tradition. Modernity. Identity. Canon.*

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Chico Buarque, Roberto Carlos e Caetano Veloso, representantes da música popular, nas capas da revista TV Intervalo 42

FIGURA 2: Destaque do caderno B, edição de 1º de janeiro de 1970 do JB 42

FIGURA 3: Capa da revista Realidade (à esquerda) e fotografia produzida para a matéria da revista Trip 59

FIGURA 4: Capa do LP *Tropicália ou Panis et Circencis* (à esquerda) e fotografia produzida para matéria da revista Serafina 61

FIGURA 5: Capa do álbum Verde que Te Quero Rosa (1977) e fotografia produzida para a matéria da revista Serafina 62

FIGURA 6: Capa da revista Bravo! – edição nº 162. 65

FIGURA 7: Fonograma de *Subúrbio* (2006) 86

FIGURA 8: Fonograma de *Amanhã Ninguém Sabe* (1966) 89

FIGURA 9: Fonograma de *Pierrô Lunático* (2009). 90

FIGURA 10: Fonograma de *Quero Quero* (2011). 93

FIGURA 11: Fonograma de *Água* (2006). 94

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: Quantidade de ouvintes das emissoras, por classificação de renda 20

QUADRO 2: Os homenageados em cada edição do Prêmio da Música Brasileira. . . . 43

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1. MPB: SEGMENTO URBANO MIDIATIZADO 15

1.1 Algumas notas sobre o 'popular'

1.2 Processos engrenados e ideário de modernidade

1.3 A tradição inventada de uma nação integrada

1.3.1 A noção de 'tópica' e a musicalidade inventada

1.4 Da ruptura estética à ruptura identitária

2. A EDIFICAÇÃO DA MPB CANÔNICA 36

2.1 Algumas notas acerca do conceito de cânone na música ocidental

2.2 O canônico e a memória 'MPBística'

3. A 'PULVERIZAÇÃO' DO CANÔNICO NA NOVA MPB 47

3.1 Os legitimadores da Nova MPB

3.2 A novidade sustentada na relação de espelhamento

3.3 Da MPB aos artistas de entretenimento: variáveis de legitimação

3.4 Uma breve 'linha evolutiva' da fruição musical

4. CONDUÇÕES MUSICAIS E EXTRAMUSICAIS (APÊNDICE) 80

4.1 Amostras de fonogramas do segmento MPB

CONSIDERAÇÕES FINAIS 95

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS. 98

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS. 106

INTRODUÇÃO

Este projeto passou inevitavelmente por uma abordagem interdisciplinar e é resultado da minha trajetória profissional e acadêmica, como jornalista e musicista. Tanto o bacharelado em Comunicação quanto a licenciatura em Música – ambos cursados na Universidade Federal da Bahia (UFBA) – me deram a possibilidade de tentar conciliar, no âmbito acadêmico, dois campos de interesse que me acompanham desde meados dos anos 1990, quando desenvolvi TCC, na área de Comunicação, sobre música popular (especificamente sobre a obra do grupo Novos Baianos). Em 2013, ao ingressar na Universidade de São Paulo como aluna especial na disciplina Música e Cultura das Mídias, ministrada pela Profa. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente, percebi a viabilidade de travar algumas discussões que relacionassem música popular e processos de legitimação midiática. No ano seguinte, já como bolsista CAPES, no Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP, no nível de Mestrado, optei por uma área de concentração ligada a procedimentos de criação musical, em que eu pudesse tratar de questões que envolvessem não apenas estudos sobre práticas criativas e composicionais, mas também pesquisas que levassem em conta tanto o contexto tecnológico quanto sociocultural dessas produções. Após trabalhar, por alguns anos, como jornalista em editorias de Cultura, e como musicista nas áreas de criação e performance musical, assumi, enfim, o papel de pesquisadora no intuito de expandir perspectivas profissionais e pessoais ligadas às minhas áreas de interesse.

Esta dissertação, portanto, é mais um esforço no sentido de tentar refletir sobre música popular, especificamente sobre música popular brasileira, e ainda mais especificamente sobre a sigla MPB, enquanto instituição edificada via processos de legitimação midiática: seja a televisão, que nos anos 1960/70 a forjou para abrigar um vasto elenco de artistas e compositores que viriam a se tornar paradigmáticos de uma identidade nacional, sejam os jornais de grande circulação do país que, no período recente, passaram a apostar numa Nova MPB.

§ § §

Em 2004, em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo, o compositor Chico Buarque sugeriu que a forma musical dominante no Brasil do século XX, a canção, já não mais despertava o interesse das novas gerações. A frase, que pareceu colocar em

xeque o futuro do formato tal como o século XX o estabeleceu, trouxe à tona o debate sobre uma suposta incapacidade de ressonância e de fixação memorialista da canção neste início de século XXI. Segundo Buarque, há quem sustente que, assim como a ópera foi um fenômeno do século XIX, a canção talvez tenha sido um fenômeno do século passado. Para ele, atualmente tem prevalecido o interesse pela compilação e a reciclagem da obra de antigos compositores em detrimento de novos materiais sonoros, por mais bem elaborados que estes sejam. "Os meus próprios discos são relançados de formas diferentes pela indústria, em caixas e caixotes, embrulhados assim e assado, com outra distribuição das músicas. (...) Se eu lançar um disco novo, vou competir comigo mesmo. E devo perder" (BUARQUE DE HOLLANDA, 2004). Do ponto de vista de quem se tornou nome referencial da MPB, o depoimento de Buarque sugere que, no cerne de suas reflexões, estaria o estágio atual de ressonância da sigla à qual sempre esteve filiado e que, ao longo do século XX, se transformou em uma síntese preeminente da cultura nacional.

Em 2009, o ensaísta e músico José Miguel Wisnik, instigado pelas declarações de Buarque acerca de um eventual esgotamento da canção, organizou, juntamente com o escritor e também músico Arthur Nestrovski, uma série de 'aulas-show' intitulada *O Fim da Canção*, veiculada pelo programa Rádio Batuta, do Instituto Moreira Sales.

> Vivemos uma situação de simultaneidade muito grande de informações, com esse componente de que elas não vêm mais com certo frescor, certa inocência, como Dorival Caymmi ao fazer *Coqueiro de Itapuã ou Maracangalha*. É como se a cultura contemporânea tivesse se transformado numa espécie de superfície lisa, em que a gente desliza sem fixar um ponto, em que não é possível estabelecer um cânone muito definido (WISNIK, 2009).

A partir desse debate e de abordagens recentes nas áreas de Comunicação, Música, História, Sociologia e Filosofia acerca do atual estágio da música popular brasileira, a presente pesquisa também buscou observá-la, desta vez, relacionando-a ao processo de legitimação da sigla MPB encampado por uma elite intelectual e promovido, a princípio, pela incipiente televisão dos anos 1960. Transformada em estandarte dos movimentos sociopolíticos do país e, paradoxalmente, gestada nos meios de comunicação de massa associados à lógica mercadológica da indústria fonográfica, a MPB carrega, em sua gênese, um ideário de modernidade cujos traços resultam de uma síntese entre a tradição das expressões populares e uma almejada modernização estética

pós-bossa-novista. A variedade de estilos agrupados sob a sigla e a impossibilidade de uma classificação unívoca desta multiplicam os níveis de entendimento e de abordagem em torno do assunto. Assim, ante a heterogeneidade das canções que integram a MPB, desde o seu surgimento até os dias atuais, nesta pesquisa optou-se por defini-la como *segmento*, em vez de tratá-la como *gênero*, visto que aglutina uma diversidade de estilos e vertentes musicais. Também não é possível atender aos diferentes níveis de reflexão que o objeto desta análise exige, nem caberia numa única pesquisa abordar as inúmeras perspectivas disciplinares em torno do tema. De antemão, não se pretende aqui catalogar ou fornecer dados estatísticos sobre a MPB, nem tampouco percorrer sua história cronológica. A questão posta – e sobre a qual este trabalho tentará refletir – é se a dimensão simbólica da MPB, tornada icônica e aceita como síntese de uma identidade nacional, permanece paradigmática neste início de século XXI. Para isso, esta pesquisa busca observar de que forma a sigla tem sido instrumentalizada atualmente – não mais pela televisão, mas por impressos de grande circulação nacional – na tentativa de fixação memorialista de uma Nova MPB. Ou seja, o pressuposto de que a MPB, edificada nos festivais de música televisionados, tornou-se a pedra angular de toda a música popular brasileira a partir dos anos 1960, é confrontado, nesta pesquisa, com processos de legitimação que têm colaborado para que as produções classificadas como Nova MPB sejam identificadas como herdeiras da mesma dimensão simbólica da sigla forjada em meados do século XX.

Apesar do objetivo exposto, é preciso ressaltar que os limites das investigações que envolvem a canção popular e a palavra cantada apresentam-se, muitas vezes, imprecisos diante da diversidade cada vez maior de parâmetros analíticos que possam dar conta da pluralidade textual que as compõe. A variedade de abordagens é tamanha que, conforme observa Luciana Barongeno (2009), "não é raro observarmos que, no discurso acadêmico, a canção pode parecer um fenômeno completamente distinto quando analisada segundo parâmetros específicos de uma ou outra área do conhecimento" (BARONGENO, 2009, p. 147). De acordo com Pablo González (2015), o caráter intertextual e dinâmico da canção popular atesta a complexidade desta enquanto objeto analítico (GONZÁLEZ, 2015, p. 119). No entanto, a despeito das dificuldades, a tentativa de refletir sobre a trajetória da MPB a partir dos processos de legitimação que a tornaram paradigmática no contexto sociopolítico e cultural do país

mostra-se imprescindível ao entendimento de sua presença enquanto instituição simbólica primordial no cenário da música nacional.

Esta pesquisa se baseia em dados de audiência, matérias publicadas em jornais de grande circulação nacional, informações obtidas de sites governamentais e empresariais de fomento cultural, além da audição de material fonográfico produzido entre a segunda metade do século XX e a primeira década do século XXI, na esfera das classificações 'MPB' e 'Nova MPB'. Para a observação dos processos de legitimação da sigla, assim como do ideário de modernidade construído ao longo de sua trajetória, foram utilizados referenciais teóricos como o conceito de *tradição inventada* desenvolvido por Eric Hobsbawm, assim como as ideias trabalhadas por Juan Pablo González sobre a tríade tradição-modernidade-vanguarda. Também conduziram esta análise as reflexões de Pierre Bourdieu acerca do caráter impreciso de legitimidade das obras impostas por grupos dominantes. Foi considerada ainda a perspectiva musicológica de Sérgio Molina acerca das instâncias composicionais na 'construção de sonoridades' da música popular brasileira a partir dos anos 1960, bem como algumas ferramentas utilizadas por ele na análise de fonogramas de canções populares pós-1960.

Esta pesquisa encontra-se dividida em quatro capítulos, além das considerações finais e desta introdução. A primeira seção apresenta um breve histórico em torno da gênese da MPB, tratando-a enquanto segmento urbano e midiatizado que aglutinou em si o simulacro da totalidade das expressões musicais populares do país. O segundo capítulo propõe uma breve síntese acerca do conceito de cânone para observar de que forma o termo relaciona-se com a edificação midiática da MPB enquanto sigla articuladora de uma coexistência harmônica entre o moderno e o tradicional. O terceiro capítulo enfoca o processo de 'pulverização' dos modelos canônicos a partir de uma série de mudanças tecnológicas e comportamentais em contraposição a uma necessidade de 'fixação memorialista' que envolve agentes legitimadores e representantes da Nova MPB. Busca-se identificar os atuais legitimadores da sigla, observando como eles se apresentam e se articulam em relação ao mercado fonográfico, que lida com a realidade virtual dos novos modelos de negócio. Parte-se, portanto, de uma análise dialética de materiais publicados em jornais e revistas de períodos distintos da imprensa nacional, além de uma *decupagem* da linguagem aplicada a alguns editais de fomento cultural para a definição dos critérios de seleção de projetos. Neste ponto observam-se algumas dinâmicas de viabilização mercadológica da Nova MPB. Esta seção ainda traz à tona uma discussão acerca das perspectivas de modernidade engendradas pela mídia em

contraponto à ideia de ‘linha evolutiva’ evocada nos anos 1960 por Caetano Veloso. Propõe-se, aqui, o confronto entre as variáveis de legitimação em torno da sigla MPB em relação à música de entretenimento destacada nas grades de programação dos veículos tradicionais de massa. Baseado mo modelo aplicado pelo pesquisador Sérgio Molina para análise da música popular cantada, o quarto capítulo desta pesquisa, à guisa de apêndice, expõe a estrutura de alguns fonogramas, no sentido de ampliar os parâmetros analíticos, partindo de uma perspectiva que explora os processos composicionais de ‘construção de sonoridades’. Nesse estágio, objetiva-se reconhecer o ‘gesto’ de algumas produções, de forma a esboçar um paralelo, ainda que incipiente, entre as sonoridades representativas da MPB em relação à Nova MPB. Dessa maneira, os fonogramas examinados no apêndice relacionam-se, de certa forma, com o material jornalístico avaliado no item 3.2 deste trabalho. As imagens dos fonogramas foram capturadas a partir do *software* livre Audacity, de gravação, edição e reprodução de áudio.

1. MPB: SEGMENTO URBANO MIDIATIZADO

Mesmo antes das canções de protesto e do movimento tropicalista, alguns nomes ligados à Bossa Nova já propunham abordagens distintas das recorrentes que, entre acordes dissonantes, exaltavam 'o amor, o sorriso e a flor'. Mudanças comportamentais e tecnológicas marcadas pelo advento da televisão ainda nos anos 1950 e de filmes cujo realismo antevia o movimento do Cinema Novo coincidiam com o crescente idealismo que movia as artes no mundo inteiro, principalmente a música e a literatura. O pacifismo, que até a década de 1950, era visto como utópico e reunia poucos adeptos, vistos muitas vezes como 'idealistas abstratos', passaria a ser uma importante bandeira de luta política (BUENO e GÓES, 1984, p. 95). Para o historiador e musicólogo Juan Pablo González (2016, p. 196), a estetização do campo da música popular nos anos 1960 foi resultado de uma juventude 'potencializada' que estabelecia laços intrageracionais que envolviam artistas de várias disciplinas.

Com a fundação do Centro Popular de Cultura, o CPC, em 1961, ligado à União Nacional dos Estudantes, eclodiu um movimento de politização e militância esquerdista dos compositores refletido em letras de canções focadas mais em problemas sociais do que em questões individuais. O amor romântico e a paisagem ensolarada dariam lugar a reflexões acerca da realidade sociopolítica e cultural do país. De acordo com o musicólogo e jornalista Zuza Homem de Mello (2003), os músicos que frequentavam as reuniões do CPC passaram a discutir o assunto com a mesma frequência e intensidade que o meio teatral já dedicava ao tema.

> (...) os compositores, que trabalhavam a música, passaram a fazer parcerias com quem dominava a palavra, isto é, o pessoal do teatro e do cinema. Uma das pioneiras composições dessa ligação que surgia, e que se transformaria numa nova tendência na música brasileira, teve um sucesso surpreendente: a 'Canção do Subdesenvolvido', de Carlos Lyra e Chico de Assis (HOMEM DE MELLO, 2003, p. 43).

Nesse contexto, a música popular brasileira deixava gradativamente de significar a totalidade das criações musicais populares para representar o simulacro de sua diversidade, tendo como filtro padrões mais elaborados e engajados que os demais gêneros, dotados de elementos estéticos mais estáveis. Ao absorver e mesclar diferentes influências, essa música, que passaria a ser identificada com a sigla MPB, não mais

estaria circunscrita a estruturas específicas, ganhando assim considerável distância de temáticas regionais, rurais ou folclóricas.

Fischerman (2004, p. 44), ao se referir ao jazz norte-americano, identificou nele a formação de gêneros cultos a partir de tradições populares. Para o autor, *swing*, *bebop*, *groove*, por exemplo, seriam palavras cujo significado exato ninguém pode explicar muito precisamente e que, no entanto, são essenciais para definir o jazz, igualmente 'escorregadio' em sua acepção enquanto segmento musical. No Brasil, por sua vez, seria a MPB a sintetizar práticas e organizações sonoras provenientes tanto dos recursos teóricos e técnicos da música erudita, quanto da espontaneidade característica da cultura popular. Por ser uma paleta aglutinadora de formatos e estilos variados e também uma síntese sofisticada de gêneros considerados brasileiros, a sigla, que começava a se estabelecer como paradigmática a partir dos anos 1960, revelaria sua condição essencialmente urbana e midiatizada, marcada tanto pela influência sociopolítica universitária, quanto pela vitrine dos festivais e programas de música televisionados.

> O tráfego desses artistas da nova geração pelos corredores da TV Record de São Paulo – Elis Regina, Chico Buarque, Wilson Simonal, Jair Rodrigues, Nara Leão, Eliseth Cardoso, Milton Nascimento, Bethânia, Gal Costa, Geraldo Vandré, Baden Powell, Edu Lobo, Gilberto Gil, Caetano Veloso e tantos outros – fez com que Paulinho Machado de Carvalho, dono da emissora, os contratasse e fizesse uma série de programas de MPB durante o ano todo: *Bossaudade*, *Dois na Bossa*, *Esta Noite se Improvisa* e outros, além do *Jovem Guarda* já existente (MEDAGLIA, 2008, p. 285-286).

A MPB seria, portanto, gestada simultaneamente sobre três pilares: o das ideologias políticas, o da comunicação de massa (a partir de uma incipiente, mas impactante rede televisiva) e o do mercado fonográfico. Em parte pela herança de um ideal modernista 'antropofágico', em parte porque, como afirma Marcos Napolitano (2007, p. 6), a MPB "define-se mais como uma instituição sociocultural, depositária de uma tradição e de um conjunto de cânones estéticos e valores ideológicos", a sigla nunca expressou um gênero musical *stricto sensu*, ao contrário, abarcou um amplo leque sonoro de difícil categorização em relação a seus elementos delimitadores em comum. Essa ideia foi ratificada pelo jornalista Sérgio Cabral (apud DUARTE, NAVES, 2003, p. 63) que, ao comentar o lançamento do primeiro disco da cantora Nara Leão, afirmou se tratar do "primeiro produto que podemos identificar com a sigla que depois passou a qualificar um determinado tipo de música brasileira: a MPB. [...] mais

elaborado, de compositores com um certo nível de informação, tanto musical quanto literária". Também o músico e pesquisador Carlos Sandroni reconhece, além do aspecto ideológico, o viés urbano- midiático que passou a delimitar o campo da MPB. "De fato, no decorrer da década de 1960, as palavras *música popular brasileira*, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos" (SANDRONI, 2004, p. 29). Já o pesquisador Sérgio Molina (2015, p. 31-32), classifica a sigla como um "gênero complexo", utilizando por empréstimo a expressão que Mikhail Bakhtin aplicou na caracterização de alguns discursos orais e escritos, resultantes da reelaboração do que ele chamou de "gêneros primários simples". Estes, em música, seriam aqueles classificados como mais homogêneos e dotados de padrões rítmicos recorrentes, a exemplo do blues, do frevo, do rock e do samba.

Um dos marcos que deram origem à sigla MPB foi o espetáculo musical *Opinião*, dirigido por Augusto Boal, que estreou no final de 1964, rompendo barreiras que segmentavam expressões urbanas, regionais e rurais, a partir da reunião, no palco, de três artistas representantes de categorias musicais distintas: Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale. O sentido de unicidade do espetáculo refletia, ao mesmo tempo, os diferentes estratos sociais e culturais do país, suas mazelas e venturas, contrastes que propunham, assim, uma catarse musical que trazia à tona a realidade socioeconômica e política da época. Segundo o crítico musical Carlos Calado, o espetáculo não escondia sua afinidade com a ideologia reformista do velho Partido Comunista Brasileiro.

> Um favelado (interpretado pelo sambista carioca Zé Kéti), um retirante nordestino (o compositor maranhense João do Vale) e uma garota da zona sul carioca (Nara Leão) armavam no palco uma espécie de tribuna catártica. Os três desfiavam sambas, baiões e canções de protesto, que embutiam temas candentes, como a miséria, reforma agrária ou distribuição de renda (CALADO, 1997, p. 64).

Com a institucionalização da MPB, ou seja, com o fortalecimento de seu poder simbólico enquanto representação de uma síntese identitária das expressões da música nacional, emulou-se um novo padrão cultural na esfera na música popular brasileira que viria a se sobrepor à legitimidade alcançada pelo samba nos anos 1940-50 entre os intelectuais da época. Ressalte-se que o samba, ainda que amplamente difundido pelas rádios e absorvido pelas massas na primeira metade do século XX, estava longe de ser unanimidade entre a classe dominante. "Os intelectuais, grosso modo, parte dos

jornalistas e da burocracia da cultura, oscilavam entre a higienização do samba e a sua negação pura e simples" (NAPOLITANO, 2007, p. 41). Com o advento da MPB houve a adesão de setores da elite intelectual que identificaria traços de afinidade da sigla com elementos da alta cultura, depositária de uma série de configurações estéticas, políticas e simbólicas mais complexas: seria a cristalização de procedimentos e práticas musicais que, mesmo com certa defasagem em relação à música erudita, reestruturou formas e instrumentação em seu processo de desenvolvimento.

O caráter paradoxal da posição de excelência a ser ocupada pela MPB iria se revelar no discurso, por um lado, identificado com uma intelectualidade de esquerda e, por outro, submetido aos interesses de uma indústria fonográfica que fomentava a programação das rádios e da televisão. Desde o começo dos anos 1960, o sociólogo Edgar Morin chamou a atenção para o caráter contraditório de criações que eram submetidas a um sistema de produção em massa. Segundo ele, a indústria cultural precisaria "superar constantemente uma contradição fundamental entre suas estruturas *burocratizadas-padronizadas* e a originalidade (individualidade e novidade) do produto que ela deve fornecer" (MORIN [1962], 1997, p. 25). Eis, portanto, o desafio enfrentado pela MPB, gestada nos movimentos de politização de jovens artistas durante a ditadura militar (quando as discussões sobre a realidade social eram a motivação principal de expressões artísticas marginalizadas) e, ao mesmo tempo, nos festivais de música televisionados (que abririam as comportas para que esses jovens integrassem o mercado hegemônico voltado à cultura de massa).

Inspirados nos festivais de música de San Remo[1], na Itália, tanto o Festival de Música Brasileira, veiculado pelas emissoras de TV Excelsior e Record, quanto o Festival Internacional da Canção, da Rede Globo, marcaram época e ganharam alcance nacional ao tempo que amplificavam o discurso engajado de artistas que mantinham estreitos vínculos com uma intelectualidade de esquerda. Entre 1965 e 1972, a televisão brasileira foi responsável por transmitir anualmente disputas entre artistas e compositores brasileiros que iriam integrar o *cast* das multinacionais e de suas representantes no Brasil. De acordo com o crítico Zuza Homem de Mello, "o primeiro Festival da TV Excelsior foi lançado no início de 1965, quando a emissora já era líder

[1] Conhecido oficialmente como Festival Della Canzone Italiana, San Remo é considerado um dos mais importantes eventos musicais do mundo e talvez o mais importante da Europa. É realizado sem interrupção desde 1951, antes da chegada da televisão na Itália (em 1955). No Brasil, o festival foi apresentado durante muitos anos pelo cantor italiano radicado no Brasil Dick Danello, em diferentes emissoras, entre elas, Manchete, Record e Bandeirantes (WIKIPEDIA).

havia vários meses, segundo o Ibope" (HOMEM DE MELLO, 2003, p. 52). A partir de 1966, a emissora paulista Record inaugurou a transmissão do seu primeiro festival de música, seguida pela Globo no ano seguinte, que começaria a veicular a segunda edição do Festival Internacional da Canção. Paralelamente aos festivais, ocorreria a expansão das vendas de produtos da indústria fonográfica. De acordo com dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (1995), em 1968 foram vendidas quase 15 milhões de unidades, entre compactos simples, duplos e *Long Plays*. Já em 1972, os números saltaram para pouco mais de 25,5 milhões de unidades vendidas.

É importante observar nesse contexto que, mesmo capitalizada pela indústria do disco, a popularidade da televisão esteve restrita, durante mais de uma década, a uma pequena parcela da população dos grandes centros urbanos. O Censo Demográfico de 1970, por exemplo, registra que apenas 27% das residências brasileiras possuíam aparelhos de TV, sendo que 75% destes estavam concentrados no eixo Rio-São Paulo. De acordo com os Boletins de Assistência da Televisão (CESOP, 2005), em 1967 a Rede Record era a líder em audiência em São Paulo com 24% da audiência. O estado contava ainda com os canais Bandeirantes, TV Cultura, Excelsior e Globo. Apenas a Rede Record e a Cultura ocupavam 32% de sua grade com programas de música. Em seguida, vinham Globo e Excelsior (ambas com 14%) e Bandeirantes (com 13% de programação musical). Verificou-se uma mudança no perfil da programação televisiva que coincidiu com o término das transmissões ininterruptas dos festivais de música. Estes, que eram os principais orientadores da grade da televisão em suas décadas iniciais, passariam a ter, nos anos 1970, uma pequena participação na audiência (3,8%), enquanto as telenovelas atingiriam, por sua vez, 26,1% desta (CESOP, 2005). Com as novelas, o mercado das trilhas sonoras, por sua vez, impulsionaria ainda mais a ascendente indústria do disco. "Um claro sintoma desse *boom* foi o crescimento obtido no período pela gravadora Som Livre, da Rede Globo, produzindo essencialmente trilhas" (DIAS, 2000, p. 59 e 60). Os dados acerca do alcance da televisão em seus anos iniciais – e até 1969, quando as transmissões enfim alcançariam âmbito nacional[2] –

[2] Somente em 28 de fevereiro de 1969 é que se inauguram no Brasil as primeiras torres de rastreamento de satélites pela Embratel, que implantou a rede nacional de televisão. Q. ver ainda: http://www.embratel.com.br/Embratel02/files/dc/14/11/RELATORIO_EMBRATEL_baixa.pdf. Acesso em 15 de agosto de 2016.

revelam que o *cast* da MPB constituído durante os festivais diferenciava-se do rol de artistas que, à época, era veiculado predominantemente pelas rádios, que tinham penetração bem mais significativa entre as classes mais populares. De acordo com pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) em meados dos anos 1950, por exemplo, em uma proporção de 100 ouvintes para cada emissora, as rádios de maior audiência obtiveram os seguintes resultados:

EMISSORAS	CLASSE RICA	CLASSE MÉDIA	CLASSE POBRE
Nacional	08	39	53
Tupi	03	36	61
Mayrink	05	34	61
Jornal do Brasil	16	58	26
Mundial	13	47	40
Continental	08	48	44

QUADRO 1: Quantidade de ouvintes das emissoras, de acordo com classificação de renda

Fonte: IBOPE – Pesquisas especiais – 1956.

O alcance da MPB, portanto, além de consolidado a partir da televisão, também esteve relacionado à expansão da própria indústria fonográfica no país na década seguinte. Durante o processo de abertura do regime militar em direção à redemocratização, uma grande reportagem do Jornal Folhetim (1979) sobre o panorama político-social da década de 70 tentou definir o perfil do jovem brasileiro naquele cenário. “A censura, com a proibição de textos de teatro, livros e filmes, também levou o jovem a olhar mais para dentro de si próprio e não para a sociedade em que vive” (FOLHETIM, 1979). A censura era vista como o grande entrave da criação artística, que se entretinha, entre metáforas e eufemismos, em ser porta-voz das mazelas da sociedade. O próprio Chico Buarque admitiu à época: “Diante do que houve, o processo deu-se ao contrário, é o processo da descriação o tempo todo, é um retrocesso porque tem de omitir-se uma porção de coisas... isso ‘brochou’ a música popular brasileira. Deu uma tremenda podada no processo criativo nesses dez anos” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1979).

A censura, no entanto, não fez retroceder as vendas de discos no Brasil. Ao contrário, a indústria fonográfica experimentou, entre meados dos anos 1960 e final dos

anos 1970, uma fase de significativo crescimento. Para Rita Morelli, este cenário favorável se explicaria pelo aumento do consumo de música estrangeira, já que na época era "muito mais fácil lançar um disco no exterior do que arcar com as despesas de gravação de um disco no Brasil" (MORELLI, 1991, p. 48). Acontece que tais dados podem ser questionados diante de pesquisas da época que indicam número de lançamentos nacionais, em geral, superior aos internacionais. Eduardo Vicente, mesmo apontando certa imprecisão nas listagens sobre vendas de discos, observa que as pesquisas às quais teve acesso – a exemplo da produzida pela empresa Nopem sobre a participação do repertório internacional na listagem dos 50 discos mais vendidos no eixo Rio-São Paulo entre 1965 e 1969 – indicam venda de discos nacionais superior à de discos internacionais. Segundo ele, "embora os dados demonstrem um expressivo crescimento da participação do repertório internacional durante praticamente toda a década de 1970, eles não me parecem contraditórios com a ideia de que seu real predomínio nunca se configurou" (VICENTE, 2014, p. 55). Vale ressaltar ainda que, durante as décadas de 1970 e 1980, a despeito de uma produção independente que já garantia certa diversificação de estilos na área da música popular brasileira, a indústria fonográfica que predominava no mercado nacional era a das *majors*, que impunha uma forte e centralizadora linha de produção e distribuição de discos, envolvendo necessariamente os veículos de comunicação de massa, mormente as emissoras de televisão e rádio.

Apesar de manter a patente de cultura oficial, a MPB, enquanto segmento urbano midiatizado, começou a disputar espaço, em meados do século XX, por um lado, como 'baliza' de modernidade – já que em 1980 a Vanguarda Paulista passaria a assumir a dianteira da proposta inovadora que, na década anterior, alçou os tropicalistas ao ápice do modernismo na música popular do Brasil – e, por outro, como expressão sociopolítica de uma geração, visto que o surgimento de outras cenas nacionais (BRock, *rap* etc.) iria mobilizar mídia e público significativo, reconduzindo o viés identitário para outras direções. É certo que a imbricação de velhas tradições com novas práticas musicais ainda subsiste regularmente na canção popular como forma de prospecção de modernidade. Nos anos 1990, na região Nordeste do Brasil, a junção de referenciais remotos da cultura popular nordestina (maracatu, ciranda, coco, repente e embolada) com novas ferramentas tecnológicas e ainda com a estética do rock culminou em

movimentos como o Manguebeat[3]. Já no início dos anos 2000, no Norte do país, o estilo conhecido como Tecnobrega[4] – mistura de ritmos tradicionais como carimbó, calypso, forró e merengue e sons eletrônicos) – ganhou legitimidade midiática e projeção nacional, assim como o manifesto dos pernambucanos. Essas cenas, no entanto, ao contrário da MPB, não partiram de um mesmo centro dinamizador (a televisão), o que, de certa forma, inviabilizou a composição de uma abstrata 'unidade nacional identitária'.

1.1 Algumas notas sobre o 'popular'

Levando-se em consideração as fronteiras tênues que envolvem o termo *popular*, vale observar que, no contexto da sigla MPB, tratada aqui como segmento urbano midiatizado, o *popular* não se refere propriamente a uma tradição oral ou cuja prática esteja vinculada a algum rito coletivo; encontra-se mais próximo quiçá de uma perspectiva positivista, "que mede a popularidade por meio de números de tiragens, *hit parades* e outros mecanismos de quantificação" (TRAVASSOS, p. 53, 2000). A MPB, nesse contexto, faz parte do que Heloísa Valente (2003) denomina "canção das mídias".

> Ao nos referirmos à *canção das mídias* estamos, em contrapartida, tratando da canção em uma gama de modalidades que tem uma orientação comum: ter nascido no âmbito de uma sociedade já dominada pelos meios de comunicação de massas (as mídias). Isto se traduz, sucintamente falando, numa canção composta, executada, difundida e recebida segundo os recursos oferecidos pelo conjunto de técnicas do som (e/ou do audiovisual) vigente que, por sua vez, está condicionado à esfera político-econômica das gravadoras (VALENTE, 2003, p. 60).

Contudo, pode-se supor que há pontos de intersecção entre as práticas que envolvem a MPB urbana midiatizada e a canção folclórica/regional ligada às tradições populares, além das interferências estéticas que determinam a escolha de gêneros e estilos identificados como 'tipicamente brasileiros'. Essa permeabilidade entre práticas musicais urbanas e regionais ocorre, muitas vezes, no estágio primário da criação, ou

---

[3] À frente do manifesto Manguebeat estiveram grupos como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S.A..

[4] O tecnobrega está diretamente ligado às chamadas festas de aparelhagem no Pará, que reúnem potentes equipamentos eletrônicos (caixas de som, computadores, equipamentos de discotecagem, canhões de luzes etc.). Q, ver ainda o livro *Tecnobrega, o Pará reinventando o negócio da música*, de Ronaldo Lemos e Oona Castro, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

seja, aquele que parte de movimentos espontâneos e da representação do cotidiano. Também trazem em si perspectivas em comum quanto ao que seria uma 'musicalidade genuinamente brasileira', ou seja, trazem ambas "uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas" (PIEDADE, 2013, p.3). Fischerman também reitera o princípio da memória compartilhada na canção midiatizada ao observar que "a condição de popular gerida pela indústria discográfica e compartilhada pelo público não estaria ligada, então, à popularidade e sim à natureza dos materiais e às tradições com que estas músicas dialogam de maneira predominante" (FISCHERMAN, 2004, p. 31)*.

Outra intersecção na base estrutural tanto das canções urbanas midiatizadas como das expressões musicais da cultura oral e regional relaciona-se aos cruzamentos entre canto e fala. O músico e linguista Luiz Tatit observa a constância desse amálgama na música popular brasileira, mais especificamente no samba. "A própria existência, desde os primeiros tempos, do samba de breque, é bem sintomática: alternando fala e canto na sequência da obra – e nunca a fala é só fala e nem o canto é só canto – denuncia a presença simultânea dos dois elementos nas demais versões do samba" (TATIT, 2004, p. 43). Por sua vez, outras expressões artísticas que, ao longo da história, desestabilizaram as fronteiras do *popular* promoveram também imbricações reiteradas com os chamados gêneros cultos. No Brasil, Heitor Villa-Lobos (1857-1959) talvez seja o mais célebre compositor erudito a abarcar em sua obra influências de folclores, cantigas de roda, modinhas e choros. Segundo ele, por mais cosmopolita que fosse, um compositor genuíno não seria nada mais do que a expressão de um povo ou de um ambiente (PRADA, 2008, p. 32). Antes, porém, autores do século XIX já propunham interposições estéticas com propósitos nacionalistas. Um deles, o compositor Carlos Gomes (1836-1896), ganhou notoriedade ao expôs essa prática tanto em sua produção operística, como em obras populares de sua lavra. "O caráter solene de *'tão longe, de mim distante'*, denunciando a presença de árias eruditas na singela composição do autor romântico, apenas confirma que as modinhas brasileiras já continham a dicção europeia como integrante do gênero" (TATIT, 2004, p.29).

1.2 Processos engrenados e ideário de modernidade

No final da conturbada década de 1960, entre episódios marcantes como a guerra no Vietnã, a Marcha pela Paz nos EUA[5], as guerrilhas e passeatas estudantis na França e o Ato Institucional nº 5 no Brasil[6], as manifestações artísticas passavam a incorporar, cada vez com mais frequência, lemas do movimento hippie e da contracultura que apontavam para a quebra de barreiras e de uma série paradigmas. González (2016, p. 160) identifica nesse período a coexistência de estilos históricos e de correntes de vanguarda e tendências culturais universalistas e americanistas na música da América Latina. Marcos Napolitano (2006), ao comentar as ideias de Augusto de Campos sobre as articulações da MPB surgida nos turbulentos anos 1960 com movimentos como o Modernismo (1922) e o Concretismo (1956), observa o amálgama estético e ideológico urdido a partir dali, quando "a MPB renovada de 1967 teria transformado a 'vanguarda' em produto direcionado para as massas, ou seja, atingido a fase da 'popularidade'" (NAPOLITANO, 2006, p.140). Segundo ele (2010),

> a 'ida ao povo' efetivamente norteou a postura dos artistas-intelectuais, sobretudo aqueles ligados à música popular, mas a presença intrínseca da indústria cultural neste processo marcou um movimento de forças contrário à possível afirmação de uma contra-hegemonia (NAPOLITANO, 2010, p. 6).

A um só tempo referencial de uma elite intelectual e produto a ser absorvido pelas massas, a MPB passaria a expressar as tensões entre a perspectiva mercadológica e a militância político-ideológica, algo que se intensificou no país a partir dos anos 1960. Com uma grade de programas de música popular entre os anos 1960 e 1970 – *O Fino da Bossa* (1965 a 1968), *Jovem Guarda* (1965 a 1968), *Bossaudade* (1965 a 1966), *Discoteca do Chacrinha* (1968 a 1972), *Globo de Ouro* (1972 a 1990) – a indústria televisiva sedimentaria sua audiência, delineando o que seria, em muitos casos, a coexistência de um discurso engajado e carreiras envolvidas numa disputa cada vez mais acirrada por visibilidade e audiência (NAPOLITANO, 2010, p. 69). Essa heterodoxia da MPB seria ainda mais tensionada com a presença da estética tropicalista, que evocava o modernismo da Semana de 22 e estéticas da cultura de massa como a *pop art* e o *kitsch*, contrapondo-se assim ao *establishment* de setores da intelectualidade e da própria mídia. Caetano Veloso foi um dos que enfrentaram a crítica e impactaram a

---

[6] Mais sobre o assunto em *Brasil Nunca Mais*: um relato para a história (Editora Vozes), projeto encabeçado por Dom Paulo Evaristo Arns que reúne informações sobre o regime militar no Brasil a partir de processos gerados no STM entre 1961 e 1979.

audiência dos festivais da ainda incipiente televisão ao dialogar simultaneamente com a vanguarda e a cultura popular. Um dos embates mais conhecidos entre o público e o artista ocorreu em 1968 durante o III FIC, quando a canção *É proibido proibir*, de sua autoria, foi vaiada pela plateia e culminou no histórico e inflamado discurso do compositor contra a juventude da época, refratária às desconstruções estéticas e à não adesão ideológica aos movimentos de esquerda. Durante o mesmo festival, a bucólica canção *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque, ao ser anunciada como vencedora, recebeu igualmente vaias ruidosas da arquibancada, que torcia pela composição de Geraldo Vandré, *Pra não dizer que não falei das flores*, em que a tônica política era predominante.

Assim como o próprio conceito de modernidade, ambíguo e variável de acordo com o campo do conhecimento, o ideário de modernidade em torno da MPB, subordinado a uma legitimação midiática, sempre esteve, portanto, oscilante entre as instâncias tradicionais e vanguardistas. Na MPB, o que González (2016, p. 179) identifica como "natural processo de imitação, assimilação e renovação de uma influência cultural" poderia se articular dialeticamente, em algum momento da história, às esferas do samba 'tradicional', da bossa nova e da tropicália, sugerindo um enlace progressivo entre essas estéticas.

> No momento de definir um perfil de identidade a partir da produção musical nacional, surge a necessidade de considerar essas três instâncias estético-antropológicas como um único sistema completo, renunciando à justificada tentação de considerar as vertentes renovadoras como mais relevantes (GONZÁLEZ, 2016, p. 179).

A relação criada pelo movimento tropicalista, nas figuras centrais de Caetano Veloso e Gilberto Gil, com o ideário de modernidade da MPB passou a ser, de um lado, tensionada politicamente pela postura crítica do primeiro ante o 'folclorismo' e o 'purismo' da segunda, e, de outro, refreada esteticamente por evitar o atrito entre linguagens musicais distintas. A proposta tropicalista estaria, assim, no limite das estruturas que foram abandonadas pelas pesquisas de vanguarda e que "migraram da produção erudita para as formas musicais típicas da cultura popular urbana, que passou, assim, a ser o último reduto da tonalidade" (VALVERDE, 2009, p. 271). Apesar de caber tudo no Tropicalismo, "da música de vanguarda à retaguarda, da fina à cafona, da

discreta à comportamental, da intimista à social, da 'implícita' à escancarada, do som ao ruído, da poesia concreta à de Cuíca de Santo Amaro" (MEDAGLIA, 2008, p. 287), foi na capacidade de fusão dos elementos musicais que os tropicalistas estabeleceram uma síntese entre a cultura de massas e a linguagem de vanguarda, ou seja, os tropicalistas conferiram à própria obra certa estabilidade ao manter a estrutura das formas comuns à música popular, diferentemente da técnica serial e dos sons experimentais que um grupo de músicos paulistanos, surgidos nos anos 1980, resolveu inserir no repertório popular nacional.

A Vanguarda Paulista, muito mais próxima do ideário modernista do grupo Música Viva, liderado nos anos 1940 pelo compositor alemão Hans Koellreuter, expunha combinações contrastantes e estranhas à audiência de música popular. Esses músicos paulistanos, articulados de forma independente em relação ao mercado *mainstream*, representaram um ponto de inflexão nas tendências modernistas da música popular brasileira ao expor o choque entre diferentes estruturas sonoras. Se no álbum *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), as inovações concentram-se nas montagens de estúdio e nos arranjos do maestro Rogério Duprat, no álbum *Clara Crocodilo* (1980), de Arrigo Barnabé[7], a concepção vanguardista altera o formato da canção no que Molina (2015, p. 22) denomina "primeira etapa de criação em que é configurada uma melodia/letra acompanhada por uma proposta de harmonia em uma determinada condução rítmica".

Assim, ao concordar com o crítico Tárik de Souza, González (2016, p. 205-206) observa que, apesar de as canções tropicalistas terem sido "desconcertantes e não convencionais", careciam ainda de uma ousadia musical que só viria com a Vanguarda Paulista dos anos 1980, representada, entre outros nomes, pelo músico Arrigo Barnabé. Com seu álbum de estreia, Barnabé proporia uma estrutura musical que fragmentava e distorcia o centro tonal das canções. "Foi através desta obra que o atonalismo livre e o dodecafonismo aportaram na música popular brasileira" (CAVAZOTTI, 2000, p. 8). A

[7] Nascido em Londrina, Paraná, em 1951, Arrigo Barnabé mudou-se para Curitiba aos 16 anos. De volta a Londrina conheceu obras de Stravinsky, Bartok, Stockhausen e Luigi Nono e passou a discutir com um grupo de amigos os novos caminhos da música popular brasileira. Era a época da Tropicália. Mudou-se para São Paulo em 1970 para cursar Arquitetura e passou a se interessar por história em quadrinhos, uma das inspirações do LP Clara Crocodilo. Em 1971 teve aulas de composição com Ernst Widmer e em 1975 ingressou no curso de Música do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, onde estudou composição e montou o grupo Navalha, formado por Antônio Carlos Tonelli (baixo elétrico), Itamar Assumpção (voz e guitarra) e Paulo Barnabé (bateria). No final dos anos 1970 montou a Banda Sabor de Veneno para participar do Festival Universitário da Canção da TV Cultura em 1979. Ao vencer o festival entre aplausos e vaias, Barnabé passou a participar de diversas apresentações pelo país (CAVAZOTTI, 2000, p. 5 e 6).

começar pela longa minutagem das faixas, fora dos padrões comerciais, as composições de *Clara Crocodilo* caracterizam-se pela superposição de vozes, a repetição de sequências sonoras e uma poética textual que reforça ainda mais o caótico realismo metropolitano. Na faixa 'Diversões Eletrônicas' (7'49''), por exemplo, a construção sonora em torno dos versos *Su, su, antro sujo*, que se repetem numa espécie de ostinato rítmico, exalta, além de linhas melódicas seriais, os efeitos de orquestração e as dinâmicas que vão adensando-se, fragmentando-se e recompondo-se ao longo da canção.

Nesse sentido, evidencia-se aí uma distinção entre a fusão proposta pelos tropicalistas e o que González chama de "contrafusão" presente na obra dos vanguardistas paulistanos. Segundo ele, "se como a fusão escutamos a síntese que produz o encontro entre ambos os segmentos, com a contrafusão enfrentamos a antítese surgida ao escutar um segmento a partir da perspectiva do outro – dodecafonia/funk, Stravinsky/música caipira, comics/Tropicália, rádio/poesia" (GONZÁLEZ, 2016, p. 209). De acordo com Piedade (2013), na história da música, o processo chamado "fricção de musicalidades" significa uma fase em que as fronteiras musicais simbólicas não se misturam, mas antes criam uma "tensão e articulação, muitas vezes ironia e disputa" (PIEDADE, 2013, p. 4). Assim, para o autor, a "fricção" ou o contraste precede sempre um processo de fusão que, no entanto, para se realizar, depende de um consenso comunitário, ou seja, "é necessário que os elementos socioculturais inerentes às musicalidades, referentes a aspectos existentes no mundo social das comunidades musicais, também entrem em uma espécie de diluição" (PIEDADE, 2013, p. 5-6).

Os músicos que costumavam atrair ao Teatro Lira Paulistana uma plateia interessada em performance e música alternativa conseguiram chamar a atenção de uma crítica especializada, que passou a apontá-los como responsáveis pelo processo de inovação da canção popular daquela década. Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Premeditando o Breque, Grupo Rumo, Língua de Trapo, entre outros nomes, "todos transformadores da realidade musical daqueles anos 1980" (MEDAGLIA, 2008, p.290), seriam uma novidade bem-vinda numa fase em que a originalidade/modernidade da MPB tentava manter o *status quo* de representante da cultura oficial, equacionando os efeitos da censura com as exigências de uma hegemônica indústria fonográfica. No entanto, a atenção da crítica não reverberou na audiência massiva daquela vertente popular, o que, de certa forma, evitou a subordinação do movimento paulistano ao regimento de uma cultura oficial.

Em entrevista ao programa *Jogo da Verdade*, da TV Cultura, no dia 5 de janeiro de 1982, a cantora Elis Regina, sabatinada pelos jornalistas Maurício Kubrusly, Zuza Homem de Melo e Salomão Ésper, falou acerca da relação dos artistas da MPB com os movimentos independentes de música no Brasil, especificamente, com a Vanguarda Paulista. Segundo ela, entre todos os entraves – de natureza mercadológica e de "estreitamento de horizontes" por parte dos contratantes – que dificultavam a gravação de certo tipo de música pelas multinacionais, um deles era a própria falta de liberdade dos artistas contratados quanto à escolha do repertório. No entanto, em sua opinião, os movimentos de vanguarda faziam bem em não se incorporar ao sistema, mantendo-se paralelos aos circuitos oficiais do mercado como mais uma via de expressão, "porque senão fica tudo aquela loucura via Embratel, padronizada que nem ervilha em lata" (ELIS, 1982). De acordo com a intérprete, o não enquadramento dos músicos independentes minimizaria o risco de diluição da contracultura e ajudaria inclusive na reformulação do trabalho dos nomes da MPB no sentido de manter o espaço midiático ocupado por projetos de qualidade. "Eu não quero de maneira nenhuma, de repente, ser tachada como uma pessoa integrante da chamada cultura oficial que vai *tá* cantando essas coisas pra diluir seu peso e sua medida" (ELIS REGINA, 1982).

O ideário de modernidade que norteou a MPB canônica decorre de processos engendrados em torno de uma identidade que evoca o modernismo nacionalista instituído nos anos 1920 e o panorama político reformista implementado nos governos Kubitschek (1956-1960) e Goulart (1961-1964). Napolitano (2007) exemplifica esse movimento ao observar como o álbum *Chega de Saudade* (1959), de João Gilberto – que influenciou quase toda a geração dos anos 1960 –, "conseguiu sintetizar a vontade de ruptura a partir do adensamento da tradição", em que a ressignificação da função do violão o aproximou, por um lado, da ancestralidade dos batuques africanos e, por outro, de uma estética minimalista moderna e de uma sofisticação harmônica distante de práticas musicais mais tradicionais e de fácil assimilação.

> Portanto, não tomamos a bossa nova como 'reflexo' do desenvolvimento capitalista da era JK, como muitas vezes é vista, mas como um das formas possíveis de interpelação artístico-cultural desse processo, a forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista, que desejava 'atualizar' o Brasil como nação, perante a cultura ocidental. Muitos artistas assumiram, conscientemente, esse desejo de modernidade. Tom Jobim, por exemplo, declarou ao jornal O Globo, em 12 de novembro de 1962, por ocasião do show no Carnegie Hall em Nova York: "já não vamos recorrer aos costumes típicos do

> subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da agricultura para a fase da indústria" (NAPOLITANO, 2007, p. 69).

O impasse estético que acompanha a MPB herdou a dicotomia que se estabeleceu, pouco antes, entre os jovens músicos engajados da bossa nova e o Manifesto do CPC da UNE lançado em 1962, que pregava que o artista deveria ter como objetivo "facilitar a comunicação com as massas, mesmo com o prejuízo da sua 'expressão' artística" (NAPOLITANO, 2007, p. 76). Ou seja, deveria abrir mão de uma qualidade estética, adaptando-se às expressões do povo, às ideologias populares, às limitações sociais da arte, vista como parte de uma superestrutura, na qual a forma não deveria se sobrepor ao conteúdo.

> Enfim, o Manifesto do CPC propunha uma coisa, mas os artistas fizeram outra. Os músicos – Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nelson Lins e Barros (que também era compositor), Vinícius de Moraes e outros – buscavam uma canção engajada, porém moderna e sofisticada, capaz de reeducar a elite e 'elevar o gosto' das classes populares, ao mesmo tempo que as conscientizava. A um só tempo, portanto, havia no ar uma utopia de educação estética, sentimental e política (NAPOLITANO, 2007, p. 77)

Se, por um lado, a MPB forjada nos anos 1960 equilibrou-se entre as pretensões conflitantes que envolviam forma e conteúdo, também herdou a perspectiva estabelecida pelos modernistas do início do século XX que se recusavam a conceber práticas imitativas ou meras 'citações' como propostas modernas. Exemplo disso era a distinção feita entre os compositores Carlos Gomes (1836-1896) e Villa-Lobos (1887-1959), em que a obra do primeiro era vista mais como uma intervenção mimética do que como um processo complexo de assimilação-diluição de musicalidades. A pesquisadora Elizabeth Travassos, ao tratar mais detalhadamente acerca dos impasses que envolveram o projeto de nacionalização cultural proposto por Mário de Andrade, observa que, para os modernistas nacionalistas, a citação era um procedimento superado, já que, nas obras modernas, os elementos considerados nacionais não apareceriam de forma destacada ou estanque, mas diluída ou absorvida pelo tecido das obras (TRAVASSOS, 2000, 38).

> Por isso também era preciso ir além da citação e do enxerto de melodias populares brasileiras em obras estruturadas conforme as técnicas de harmonização, contraponto e orquestração europeias. Em lugar de recortar itens isolados da tradição brasileira, era preciso um entendimento global dos processos

> criativos e regularidades estruturantes da música popular, como escalas, movimentação rítmica, arabescos, formas e combinações instrumentais. (TRAVASSOS, 2000, p. 48).

Ainda que a MPB tenha correspondido à premissa dos modernistas de reverberar os processos criativos e estruturantes das expressões populares, de acordo com Renato Ortiz (1994), diferentemente da Europa ocidental, em que as ideias traduziam a materialidade e o dinamismo da vida moderna de uma sociedade industrial (impressionismo, *art-nouveau* etc.), no Brasil, as ideias modernas configuravam-se apenas como projeções.

> O apelo à tradição era uma exigência social. A recuperação da cultura popular foi a maneira encontrada para se exprimir os ideais vanguardistas e o projeto de construção nacional. Os artistas latino-americanos encontram-se distantes do ideal de Flaubert. O componente político atravessa constantemente o ideário nacionalista, comprometendo o processo de autonomização (ORTIZ, 1994, p. 188).

Segundo o autor, arte e política, na América Latina, representariam termos complementares, e o artista seria necessariamente um intelectual "engajado" comprometido com o destino nacional.

1.3 A tradição inventada de uma nação integrada

A MPB que se consolidou a partir dos anos 1960 insere-se no ideário modernista de construção de uma identidade nacional que acabou reverberando no âmbito político-ideológico da época. O processo de legitimação desse segmento musical, que ganhou posição de excelência a partir do século XX, estaria a serviço da construção de uma identidade relacionada ao que o historiador Eric Hobsbawm (2015) denominou "tradição inventada", a qual incentivaria "o sentido coletivo de superioridade das elites". Para o autor, em lugar de se inculcar uma ideia de obediência nas classes inferiores, estas são encorajadas a se sentir mais iguais ou próximas de grupos dominantes, os quais estabelecem as tradições preponderantes (HOBSBAWM, 2015, p. 17 e 18).

> Por tradição inventada entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e

> normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWM, 2015, p. 8).

A ‘tradição inventada’ de edificação da sigla MPB passa pela necessidade de estabelecer certo vínculo com um passado que não necessariamente seja remoto, mas que tenha legitimidade para garantir que, ante as constantes inovações do mundo moderno, alguns aspectos permaneçam imutáveis. O tributo de uma das vertentes da MPB ao samba do morro, por exemplo, asseguraria a manutenção da estética tradicional do gênero a partir da sua reexposição, tornando-o ‘clássico’ e, ao mesmo tempo, ‘moderno’. Os argumentos de Álvaro Neder (2008) acerca dos discursos de grupos sociais que querem se fazer representar no espaço da música de massa se aproximam das ideias de Hobsbawm na medida em que observa que o mercado não funciona a partir da imposição unilateral dos agentes legitimadores, entre eles a própria indústria manipuladora. Segundo ele,

> a existência comercial e cultural de cada canção depende de sua capacidade em fazer com que o público nela se reconheça [...]. Em vez de refletir sua realidade social objetiva [...], as canções oferecem identidades que o público deseja ter ou acredita possuir. Sendo assim, existe uma relação entre a emergência de gêneros populares no âmbito da MPB e as comunidades que produziram e desenvolveram estes gêneros – o que equivale a entender os gêneros como discursos (NEDER, 2008, p. 275).

Em sua gênese, no entanto, a tradição da MPB expressaria as tensões intrínsecas e extrínsecas abrigadas pela sigla, submetida não apenas à censura do regime militar, mas a uma indústria cultural emergente e promovida pelo Estado militar. Observando-se as contradições que assinalam a trajetória da MPB, marcada pelo conflito entre o ideológico e o mercadológico, o popular e o erudito, a tradição e o moderno, é possível retomar algumas discussões em torno da problemática da integração nacional que, há muito, acompanha o processo de desenvolvimento do país. Para Renato Ortiz, a indústria cultural teria “a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a ideia de ‘nação integrada’ passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional” (ORTIZ, 1988, p. 181). Antes, Ortiz (1982) já havia tratado da questão ‘identidade nacional’ relacionando-a à necessidade que os pensadores do século XIX no Brasil tiveram de sublinhar a figura do mestiço para equacionar esse problema teórico

fundamental. Segundo ele, "a categoria de mestiço é, para autores como Silvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues, uma linguagem que exprime a realidade social deste momento histórico e [...] corresponde, no nível simbólico, a uma busca de identidade" (ORTIZ, 1982, p. 37). Para o autor, a ideia do Brasil-cadinho ou do mito das três raças foi atualizada, já no início do século XX, por autores como Gilberto Freyre[8] e serviu de ponto de partida para a construção do moderno Estado brasileiro. "O que era mestiço torna-se nacional" (ORTIZ, 1982, p. 41). Nesse sentido, Ortiz lembra que o samba, por exemplo, ao ser promovido a símbolo nacional, esvaziou a sua especificidade de origem, que seria a de ser uma música negra (ORTIZ, 1982, p. 43). Todas essas considerações remetem novamente à ideia de uma MPB que atua para 'modernizar' o samba, edificado como nacional, a partir de processos ambíguos que reforçam suas características controversas.

1.3.1 A noção de 'tópica' e a musicalidade inventada

É possível estender as reflexões históricas e sociológicas acerca da tradição inventada de uma nação integrada ao campo musicológico a partir da aplicação da teoria das tópicas na constituição de uma 'música nacional'. A noção de tópica (*topoi*) contida na retórica aristotélica e explorada pelo pesquisador Acácio Piedade (2013) na análise do que ele chama de "musicalidade brasileira" – referindo-se aos universos simbólicos contidos no discurso musical brasileiro – aproxima-se, de certa forma, da perspectiva cultural-nacionalista que os legitimadores da MPB adotaram como referencial na construção de um ideário de modernidade. As tópicas seriam, portanto, "os lugares comuns formadores do consenso musical em uma comunidade de artistas e ouvintes" (PIEDADE, 2013, p. 9). Ao citar a complexidade da linguagem desenvolvida por Villa-Lobos a partir da contraposição de diversas tópicas, o autor observa como essa característica em sua obra "deve ter ajudado na construção da imagem de compositor de talento e criatividade quase incontroláveis" (PIEDADE, 2013, p. 16). A depender do 'grau de retoricidade' com que determinadas figurações aparecem no discurso musical, estas funcionariam como tópicas ou lugares-comuns que não provocariam surpresas ou estranhamentos no ouvinte. Repertórios entendidos como originariamente 'nacionais' fariam parte do universo das tópicas que integram a música brasileira – seja uma

[8] O livro *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freire, "transforma a negatividade do mestiço em positividade" (ORTIZ, 1982, p. 41)

paisagem nordestina (determinada por cadências, modos ou intervalos específicos) ou os sons da selva amazônica (extraídos de determinada instrumentação/ambientação). Segundo o autor,

> trata-se da ficção da autenticidade, absolutamente necessária para que haja vínculo social. Note-se que, para tal, estes universos de tópicas flutuam acima da divisão entre o erudito e o popular, em uma esfera onde, articulados entre si e com outras musicalidades que surgem, constituem discursos fundamentais para se imaginar uma música 'nacional' brasileira (PIEDADE, 2013, p. 16)

Percebe-se aí que noção de 'tópica' corresponde, em certo nível, ao conceito da 'tradição inventada' de Hobsbawm, na medida em que se utiliza das ideias de 'vínculo social' e elemento 'nacional' para servir ao propósito de aferição da "autenticidade". A complexidade da obra de Villa-Lobos, citada por Piedade, como resultado da contraposição de diversas tópicas também pode sugerir "a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais" (HOBSBAWN, 2015, p. 13), a exemplo do uso de elementos folclóricos na construção do nacionalismo[9].

1.4 Da ruptura estética à ruptura identitária

Apesar de diferentes vertentes da música popular brasileira no período pós-tropicalista terem alçado um considerável nível de independência e originalidade em relação aos padrões aplicados à canção popular, há que se estabelecer, nesse contexto, uma diferença entre fenômenos como o da Vanguarda Paulista que, nos anos 1980, voltavam-se primordialmente para a ruptura *estética* da canção e gêneros populares como o *rap* que fragmentaram a sua base nuclear estrutural a partir de um processo de ruptura *identitária*.

De acordo com Cavazotti, "ao contrário de Schoenberg, que utiliza o atonalismo e o dodecafonismo com um sentido de continuidade histórica, Arrigo Barnabé utiliza-os como um signo apocalíptico, uma afronta, uma ruptura com o tonalismo"

---

[9] Q. ver ainda AMATO, Rita de Cássia Fucci. *Villa-lobos, nacionalismo e canto orfeônico: projetos musicais e educativos no governo Vargas*. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n.27, p.210 –220, set. 2007

(CAVAZOTTI, 2000, p. 11). A motivação voltada primordialmente para o discurso estético e para um movimento 'musical' é atestada pelo próprio Barnabé, ao sugerir a sistematização de uma nova linguagem para a música popular.

> Eu e o Mário [Cortes] achávamos que depois do Tropicalismo o que tinha que acontecer é o atonalismo na música popular, que tinha que pintar uma coisa atonal. Isso porque os caras tinham chegado num ponto, mas não tinham rompido com a linguagem tonal, não tinha uma coisa organizada (DIAS apud CAVAZOTTI, 2000, p. 12).

Diferentemente dessa vanguarda, e apesar de esgarçar as bases estruturais da linguagem tonal, o *rap* não impõe a questão musical como bandeira. O pesquisador Acauam de Oliveira (2015), que desenvolveu sua tese a partir do mesmo argumento citado no início desta pesquisa, em torno do 'fim da canção' tal como ela é geralmente entendida, acredita que a tradição estético-cultural da MPB (formalizada pelos sambas de Noel Rosa, remodelada pela bossa nova e confirmada pela tropicália que propunha "um modelo conciliatório de dissolução de fronteiras") viria a ser alterada pelo *rap* brasileiro, que "aposta na construção de uma identidade a partir da ruptura, da afirmação de uma comunidade negra que se desvincula do projeto de nação mestiça tal como concebida até então" (OLIVEIRA, 2015, p. 5). A motivação, portanto, parte do questionamento sociopolítico para desenvolver uma retórica na qual a palavra formaliza um manifesto musical. Em entrevista à Revista Cult, em 2009, o compositor Caetano Veloso, ao comentar a impressão de Chico Buarque acerca de um suposto declínio da forma canção, observa que o fenômeno do *rap* o inspirou, ainda nos anos 1980, a compor *Língua*, um samba-*rap* que, de certa forma, prenunciava propostas sonoras como a do *rapper* Marcelo D2, que surgiriam uma década depois. Para Veloso, o gênero não representa algo pós-canção, mas "talvez um dos sintomas de que o tempo da canção está passando", não no sentido de extinção, mas de transformação. "A canção gravada em disco e tocada em rádio é marca do século 20. Isso é que está mudando. Mas a canção é velha como a humanidade: cantos japoneses, poemas provençais, Lieder alemães do século 19 – tudo isso veio antes da canção do século 20 – e muito mais virá depois…" (VELOSO, 2009).

Nessa direção, Valverde (2008) acredita que as mudanças na canção popular podem ser interpretadas "como sintoma de um retorno generalizado ao modalismo e como testemunho defasado do fim do longo privilégio concedido ao parâmetro da 'altura' frente ao pulso, tanto na experiência quanto na análise do fenômeno musical"

(VALVERDE, 2008). Por sua vez, o pesquisador José Ramos Tinhorão (2004) observa que o *rap*, ao romper com a estrutura tradicional da canção, faz emergir o canto falado dos primórdios da liturgia cristã, em que a palavra é mais importante que a melodia.

> Costumo dizer que o rap é a grande novidade, porque restaura a música da palavra. O cantochão da igreja era um rap. Como nasce a música da igreja? O cara ia ler um texto sagrado, ficava monótono, ele passava a ler de uma forma cantada. Nasce o cantochão, que é embolada de padre, é rap de padre. O rap não precisa de melodia, porque eles tiram a melodia da palavra. É uma fala cantada. (TINHORÃO, 2004).

Porém, enquanto no cantochão a palavra está na própria fundação do senso rítmico, a força prosódica do rap encontra-se assentada em uma base rítmica vocal ou eletroeletrônica[10], ou seja, em vez do cantochão embrionário da estrutura nuclear, emerge uma estrutura nuclear fragmentada. Para Wisnik (2009), o *rap* não seria uma negação, mas uma forma de afirmar a canção, já que as letras não teriam a mesma força se não fossem ditas ritmadamente. Em entrevista ao site Gafieiras, Tatit reforça essa ideia ao afirmar que o gênero é "a canção pura, sem haver passionalização, porque não tem desenvolvimento melódico..." (TATIT, 2009).

[10] São nomes representativos do rap brasileiro o grupo Racionais MCs e os *rappers* Thaíde e MV Bill, entre outros.

2. A EDIFICAÇÃO DA MPB CANÔNICA

Antes de incursionar pela trajetória midiática da MPB e por sua canonização enquanto expressão máxima da cultura nacional, cabe ressaltar que o termo *canônico* refere-se aqui a um padrão ideológico instituído por uma superestrutura dominante e consentido por uma maioria (nesse sentido, aproxima-se de uma perspectiva gramsciana acerca da 'hegemonia cultural' implícita nos recursos utilizados por grupos dominantes para manipular/direcionar ideologicamente uma classe social subalterna). Ortiz (1994) observa que, no debate que envolve conceitos polarizados como 'burguesia' e 'proletariado', 'erudito' e 'popular', 'culto' e 'massificado', os valores estéticos que são socializados com o grande público partem de instituições classistas que os legitimam.

> A autonomia das artes (literatura, música, artes plásticas) possibilita a criação de uma nova instância de legitimidade cultural. Legitimidade que não deriva apenas dos valores intrinsecamente artísticos, mas se associa a uma determinada classe social. A "grande arte", como nos mostram Lukacs e Lucien Goldman, de alguma forma exprime uma estrutura na qual a burguesia detém um papel preponderante. A autoridade da esfera artística é, simultaneamente, estética e social. (ORTIZ, 1994, p. 186).

Na segunda metade do século XX, músicos que estavam vinculados ao fenômeno da bossa nova chamavam a atenção dos veículos de comunicação, especialmente da imprensa especializada. Um dos exemplos desse processo de legitimação foi o da canção *Chega de Saudade* (A.C.Jobim/Newton Mendonça), lançada em 1958, pelo cantor e violonista João Gilberto. "O impacto que essa música provocou foi enorme, considerada um verdadeiro divisor de águas, gerando as primeiras críticas jornalísticas, mas também influenciando o estilo de compor de vários músicos, ansiosos por uma música mais leve que o samba-canção" (BOLLOS, 2005). À parte as novidades estéticas trazidas por João Gilberto e Tom Jobim, dois dos principais protagonistas da então nova proposta musical, pode-se observar o papel determinante do rádio (difusor) e da crítica (avalista) enquanto indicadores de uma escuta que se pretendeu emular para o estabelecimento de um referencial ou novidade estético-musical.

Ao se referir à construção da MPB canônica pela crítica musical, a ensaísta Janaína Ribeiro levanta algumas questões em torno da legitimação conquistada pela sigla. A autora atribui à "crítica" papel significativo na construção do que chama de

"rótulo MPB", e considera que uma das formas de ser enquadrado nesta categoria é "através da legitimação via crítica musical e, ainda, pela recorrência a canções e repertórios já consagrados e ajustados à tradição que forjou a MPB desde os anos 1960" (RIBEIRO, 2007, p. 30). O ensaio, no entanto, reflete a dificuldade de se tratar a MPB em termos musicológicos e aponta "critérios" de identificação com segmento apenas do ponto de vista da produção de sentido e do poder simbólico em torno de uma estética referendada e consumida por determinados grupos que "carregam códigos de leitura compartilhados" (RIBEIRO, 2007, p.25).

Ainda que percebida como uma representação difusa de vertentes musicais, a MPB desafiou alguns autores que se empenharam na busca por um recorte, mesmo impreciso, que pudesse dar conta das diferentes maneiras de apropriação da sigla e, consequentemente, das formas de modernização, propostas por diferentes grupos, a partir de uma tradição. Napolitano (2007), por exemplo, identificou pelo menos quatro variáveis de MPB: 1ª) ligada à interpretação do samba 'autêntico' (Nara Leão, Elis Regina, Elizeth Cardoso etc.); 2ª) ligada à composição e ao tratamento técnico do material 'folclórico' (Edu Lobo, Vinícius de Moraes, Baden Powell etc.); 3ª) ligada à composição baseada em gêneros convencionais 'de raiz' (Chico Buarque, Geraldo Vandré etc.), e 4ª) ligada à composição como paródia (Caetano Veloso, Gilberto Gil etc.) (NAPOLITANO, 2007, p. 110).

2.1 Algumas notas acerca do conceito de cânone na música ocidental

Apesar de as referências à questão canônica serem bastante recorrentes na tradição literária, a ideia de cânone na música ocidental parece emergir no final do século XVIII, visto que as obras musicais executadas antes desse período "eram percebidas em referência a um contexto musical ou social específico no qual elas persistiam, mais do que de acordo com qualquer conceito de natureza canônica" (WEBER, 1999, p. 11).

> Antes do final do século XVIII, as tradições canônicas nas artes eram essencialmente a-históricas, porque as grandes obras da poesia e da escultura eram vistas como atemporais, e não eram estudadas num contexto histórico – pois fazer isso significaria questionar sua universalidade. O cânone musical emergiu em íntima ligação com a história da música porque apareceu num tempo em que tais princípios

> estavam se enfraquecendo e quando a escrita da história estava se tornando moda em quase todas as artes (WEBER, 1999, p. 17 e 18)

A despeito de correntes estético-filosóficas contrastantes terem surgido ao longo da história e estabelecido longos debates em torno de uma semântica musical e de suas formas de produção e recepção, "parece ser apenas no século XX que essas escutas passam a ser qualificadas e hierarquizadas, o que denota uma atitude ideológica no sentido de validar determinados repertórios musicais e estabelecer sua conexão com determinados grupos de ouvintes" (IAZZETTA, 2009: p. 39). Fernando Iazzetta acredita que um nítido reflexo deste processo é a distinção que passou a ser feita entre a música de concerto e a de entretenimento, o que levou a uma delimitação entre o repertório erudito e o popular. Hennion (2011) vai ainda mais longe ao citar a "oposição estéril" que se estabeleceu, por exemplo, entre os saberes musicais e as análises sociais e que continua a ser reforçada pelas diferentes formas de tratamento dado pelas disciplinas a gêneros musicais distintos. "Pertencendo à música clássica ou culta, são atribuídos à musicologia; se vêm das músicas tradicionais, são atribuídos à etnomusicologia; ou, se fazem parte das músicas populares modernas, neste caso são prioritariamente tomados pelos sociólogos, pelos *cultural studies* e pelos historiadores do tempo presente" (HENNION, 2011, p. 257).

As ideias que, ao longo da história, têm determinado o estabelecimento, a reintegração e, em última instância, a 'pulverização' dos elementos considerados canônicos na arte, e na produção musical especificamente, ainda são muito variadas e, por vezes, discordantes. Para Joseph Kerman, em artigo pioneiro datado de 1983, "os repertórios são determinados pelos intérpretes, e os cânones, pelos críticos" (KERMAN apud WEBER, 1999, p. 1634). Para Weber, no entanto, o processo de canonização não é assim tão "simplista", já que ultrapassa o papel da crítica dos intelectuais. "Isso [*a canonização*] era influenciado por uma complexa variedade de forças sociais, ideologias e rituais que podem ser frequentemente muito difíceis de separar" (WEBER, 1999, p. 16). Segundo o autor (1999):

> O termo 'cânone' potencialmente tem significados muito amplos: pode-se referir a qualquer coisa considerada essencial a uma sociedade ou a uma de suas partes para estabelecer ordem e disciplina e atribuir valor. Como usado na teologia, lei, e nas artes, ele denota tanto amplas afirmações quanto práticas específicas, tanto a natureza do dogma quanto a maneira que sua aplicação deve ser julgada (WEBER, 1999, p. 4).

Para Harold Bloom (1995), a principal função pragmática do cânone é "lembrar e ordenar as leituras de uma vida. Os grandes autores tomam o lugar dos 'lugares' no teatro da memória do Cânone, e suas obras-primas ocupam a posição preenchida pelas 'imagens' na arte da memória" (BLOOM, 1995, p. 45). Ferrenho defensor de uma clássica 'tradição canônica' literária, Bloom exorta uma resistência às correntes intelectuais que proclamam a morte do autor e defende o senso estético, antes de tudo como uma "preocupação mais individual que de sociedade" (BLOOM, 1995, p. 24). Refuta, assim, as ideias de pensadores como Foucault, Barthes, Marx e seus seguidores, os quais descreve como "membros da Escola do Ressentimento" (BLOOM, 1995, p. 28). Outra recorrência entre os pesquisadores do termo é a da associação da música com a literatura. Assim considera, por exemplo, Gilberto Mendes (1999), ao afirmar que "o anonimato na música ocidental começa a desaparecer quando começa a desaparecer o músico/poeta, ou poeta/músico, que sempre foi uma só pessoa em toda a música da Antiguidade" (MENDES, 1999, p. 8). Para ele, a comparação da música com a literatura é inevitável quando do estabelecimento dos cânones. As ideias de Mendes não deixam de ir ao encontro do que afirma Weber (1999) acerca de outra associação musical, nesse caso a de "tradição erudita", que "interagiu estreitamente com gêneros mais populares de maneira produtiva em vários períodos, oferecendo testemunho de sua adaptabilidade e estabelecendo modelos canônicos no processo" (WEBER, 1999, p.7).

> A ideologia do cânone musical teve uma dimensão *moral* através da história. Ela cresceu de uma reação contra o comercialismo, contra o desenvolvimento das publicações e da vida dos concertos como empreendimentos manipuladores que eram vistos como ameaças aos padrões do gosto. A crítica aos modos nos quais o comércio estava supostamente degradando os valores musicais – "idealismo musical", como eu chamei – apareceu já adiantada na Inglaterra do século XVIII, notadamente no livro de Arthur Bedford de 1711, *The great abuse of Music*, e ocorreu de formas similares ao longo do século XIX. Ela identificava o cânone como moral e socialmente purificador, com uma força do bem [*for the good*] no mais alto plano. Porque as grandes obras-primas eram consideradas acima do lado financeiro da vida musical, elas poderiam ajudar a sociedade a transcender a cultura comercial e com isso regenerar a vida musical (WEBER, 1999, p. 19).

A apropriação, pelos meios de comunicação de massa do século XX, dos componentes canônicos firmados ao longo da história subverteu o princípio ideológico-estético dessa gênese e emoldurou o cânone sob uma lógica mercadológica bem distante

das motivações que, segundo Weber, articularam o peso do cânone sobre a formação do gosto. A apropriação desses princípios canônicos pelo mercado predominante, ao menos em um aspecto, assemelhou-se ao esquema ideológico classista que antes havia estabelecido uma escala hierárquica musical distintiva, em que a música de concerto ocupava posição superior à música popular. Isso explica, em parte, o porquê de, até os dias atuais, canções consideradas 'sofisticadas' e 'relevantes' estarem, em geral, associadas a elementos estéticos procedentes da tradição erudita. No caso do Brasil, não é raro observar que essa genealogia associativa atuou, em certo sentido, como legitimadora da posição privilegiada de produções populares que se tornaram referenciais entre os setores dominantes. A estreita relação intertextual estabelecida entre as obras de Villa-Lobos e de Tom Jobim[11] é dos exemplos dessa perspectiva de relevância baseada numa linhagem canônica erudita.

> A ideologia do cânone musical foi manipulada para fins sociais e políticos desde o seu início: a tradição musical clássica nunca teve autonomia social. Sua autoridade foi empunhada principalmente como uma afirmação de supremacia cultural pelos públicos mais instruídos na vida musical sobre aqueles menos instruídos, uma divisão encontrada em grande parte no seio das próprias classes superiores. Ainda, de modo mais amplo, essa tradição sustentou a predominância das elites ocidentais sobre todas as classes inferiores; assinantes das principais óperas e dos principais concertos, que transmitiam os seus lugares por testamento, contribuíram enormemente para a rigidez e a divisão sociais na moderna sociedade de massas (WEBER, 1999, p 22).

Ante a proposta de 'naturalizar' o gosto e os padrões estéticos do "público instruído" da cultura ocidental, as diferenças de recepção dos produtos culturais legitimados por esse mesmo público passaram a ser encaradas como diferenças de classe. Para Pierre Bourdieu (2007), essa segmentação cultural que tende a destinar e a classificar determinadas obras de acordo com classes de público impossibilitaria o êxito dos veículos de comunicação de massa de promoverem outras vivências junto a seu público-alvo ao fomentar 'aproximações', em geral fugazes, entre realidades culturais distintas.

---

[11] Há vários trabalhos que referendam as influências eruditas e contemporâneas da obra jobiniana, entre eles, artigos acadêmicos como o de Paulo da Costa e Silva (*Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet*), publicado em Alea: Estudos Neolatinos, vol.12, n.1, RJ, jun. 2010. O próprio Tom Jobim reafirmava em entrevistas as influências dos compositores eruditos em suas composições. Para o Songbook Tom Jobim (Lumiar Editora, RJ, 1994), de Almir Chediak, afirmou "Villa-Lobos e Debussy são influências profundas na minha cabeça".

> Ocorre que, ao levar para dentro de casa alguns espetáculos eruditos ou certas experiências culturais [....] que colocam, no espaço de um momento, um público popular em presença de obras eruditas, às vezes, de vanguarda, a televisão cria verdadeiras situações experimentais, nem mais nem menos artificiais ou irreais que aquela produzida, queiramos ou não, por qualquer pesquisa em meio popular sobre a cultura legítima (BOURDIEU, 2007, p. 36).

Assim, à mesma maneira impositiva da ideologia que estabeleceu o cânone musical a partir de uma classificação hierárquica que submeteu o gênero popular a uma categoria menor, os meios de comunicação de massa e o mercado dominante recriaram alguns cânones culturais a partir de uma experiência de contato que, só de forma artificial, consegue interagir com a grande diversidade da audiência que, muitas vezes, participa da experiência a partir de um processo de adaptação, e não de identificação.

2.2 O canônico e a memória 'MPBística'

A fixação do repertório de um grupo de compositores e cantores que viriam a se tornar icônicos ao longo do século XX pode ser considerada o princípio da MPB canônica, articulada por uma poderosa indústria fonográfica e por uma mídia tradicional hegemônica. É possível imaginar, portanto, que, enquanto instituição, a MPB resultou da recorrência e da permanência dos repertórios difundidos por uma dinâmica racional entre os veículos de massa e a organização mercadológica das *majors*. As fontes de legitimação midiática da MPB, por sua vez, enquanto mecanismos de retroalimentação da própria mídia, também impulsionaram não apenas o mercado consumidor, mas a audiência e as pautas dos demais veículos de comunicação. Foi o caso da revista TV Intervalo, lançada pela Editora Abril, que circulou entre 1963 e 1972, funcionando também como meio de divulgação da grade televisiva.

FIGURA 1: Chico Buarque, Roberto Carlos e Caetano Veloso, representantes da música popular, nas capas da revista TV Intervalo

As cotações também eram um artifício de legitimação amplamente utilizado, pela mídia e por outros setores empresariais, como forma de conservação da memória 'oficial'. A área cultural, por excelência, sempre esteve na mira dos agentes legitimadores. Na edição do dia 1º de janeiro de 1970, o Jornal do Brasil apontava, na primeira página do caderno B, 'Os melhores de 1969' com a cotação "dos vários setores culturais" para diferentes categorias. Na categoria 'Música Popular' a canção *Aquele Abraço*, de Gilberto Gil, aparece como campeã.

JORNAL DO BRASIL □ RIO DE JANEIRO □ QUINTA-FEIRA, 1.º DE JANEIRO DE 1970

COTAÇÕES JB

OS MELHORES DE 1969

Nesta edição estão as Cotações JB dos vários setores culturais, no ano de 1969, indicados por conselhos especialmente constituídos para isso. Nossos cronistas, que também falam das razões de suas preferências, escolheram como os melhores do ano, em

- ARTES PLÁSTICAS: Tarsila do Amaral e o **Dicionário de Artes Plásticas** de Roberto Pontual
- CINEMA: **A Hora do Lôbo**, de Ingmar Bergman
- MÚSICA: Primeiro Festival da Guanabara
- MÚSICA POPULAR: **Aquêle Abraço**, de Gilberto Gil
- TEATRO: **Na Selva das Cidades**, de Brecht, pelo Grupo Oficina

O filme de Bergman, A Hora do Lôbo

Aquêle Abraço, de Gilberto Gil

Retrospectiva Tarsila Amaral, no MAM

Festival de Música da Guanabara: os premiados — Maestro Nobre, José Antônio Almeida Prado e Lindenberg Cardoso

A encenação de José Celso Martinez Corrêa, Na Selva das Cidades

FIGURA 2: Destaque do caderno B, edição de 1º de janeiro de 1970 do JB

Um dos exemplos mais emblemáticos e duradouros do artifício da cotação é o *Prêmio da Música Brasileira*, atualmente em sua 27ª edição. O evento, que estreou em

1988, e foi inicialmente denominado Prêmio Sharp de Música, foi idealizado por José Maurício Machline, herdeiro das empresas de eletroeletrônicos que tinham a autorização para o uso da marca Sharp no Brasil[12]. Depois da Sharp, o prêmio já foi patrocinado pela Revista Caras (Editora Abril), a TIM (empresa de telefonia celular) e a Vale (mineradora multinacional). Se a proposta fosse traçar o mapa 'genealógico' dos homenageados ao longo das edições do prêmio, não seria difícil identificar a casta da MPB como elemento central numa dimensão simbólica que busca reafirmar a supremacia identitária de determinada 'linhagem' no amplo espectro das expressões musicais do país, o que se confirma na escolha do 'Samba' como única 'entidade' a assumir lugar entre os homenageados, em geral, os autores e intérpretes de música popular.

1ª edição	1988	V. de Moraes	*15ª edição*	2004	Lulu Santos
2ª edição	1989	Dorival Caymmi	*16ª edição*	2005	Baden Powell
3ª edição	1990	Maysa	*17ª edição*	2006	Jair Rodrigues
4ª edição	1991	Elizeth Cardoso	*18ª edição*	2007	Zé Keti
5ª edição	1992	Luiz Gonzaga	*19ª edição*	2008	Dominguinhos
6ª edição	1993	Angela Maria e Cauby Peixoto	*20ª edição*	2009	Clara Nunes
7ª edição	1994	Gilberto Gil	*21ª edição*	2010	D. Ivone Lara
8ª edição	1995	Elis Regina	*22ª edição*	2011	Noel Rosa
9ª edição	1996	M. Nascimento	*23ª edição*	2012	João Bosco
10ª edição	1997	Rita Lee	*24ª edição*	2013	Tom Jobim
11ª edição	1998	J. do Pandeiro	*25ª edição*	2014	**O SAMBA**
12ª edição	1999	----------	*26ª edição*	2015	M. Bethânia
13ª edição	2002	Gal Costa	*27ª edição*	2016	Gonzaguinha
14ª edição	2003	Ari Barroso			

QUADRO 2: Os homenageados a cada edição do Prêmio da Música Brasileira.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_da_M%C3%BAsica_Brasileira#Pr.C3.AAmio_da_M.C3.BAsica_Brasileira_2

[12] Sobre a Sharp Corporation, q. ver ainda: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sharp_Corporation

Antes que o mundo digital mudasse o panorama mundial de produção e difusão de fonogramas e recrudescesse as discussões em torno da sustentabilidade e dos novos modelos de negócio dos agentes da música, os então chamados 'campeões de venda' da indústria fonográfica dominavam o mercado. Entre os anos 1980 e 1990, um catálogo musical de grande apelo mercadológico alimentava essa indústria, em detrimento de uma maior diversidade de gêneros e estilos e eram recorrentes as listas dos "campeões de venda" e dos mais tocados nas rádios. Atualmente parece improvável apostar em segmentos ou movimentos culturais com potencial simbólico de representatividade unívoca de determinada identidade nacional. Ainda que a disposição memorialista que se formou em torno da MPB surgida em meados do século XX permaneça em diferentes processos de legitimação da música brasileira, a atual perspectiva de que um determinado gênero ou segmento artístico possa garantir lugar na memória histórica do país a partir de sua dimensão simbólica confronta-se com a urgência e impermanência dos registros, cada vez mais velozes e efêmeros.

De acordo com Andreas Huyssen (2000), atualmente está havendo um processo de "musealização" com o deslocamento da perspectiva de um "futuro presente", muito em voga no século XX, para uma retomada de um "passado presente" que consiga estruturar a memória e a temporalidade atual numa esfera virtual, na qual o fluxo informacional é cada vez mais descentralizado, efêmero e vertiginoso.

> Para onde quer que se olhe, a obsessão contemporânea pela memória nos debates públicos se choca com um intenso pânico público frente ao esquecimento, e poder-se-ia perfeitamente perguntar qual dos dois vem em primeiro lugar. É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário? É possível que o excesso de memória nessa cultura saturada pela mídia crie uma tal sobrecarga que o próprio sistema de memórias fique em perigo constante de implosão, disparando, portanto, o medo do esquecimento? (HUYSSEN, 2000, p. 19).

Huyssen questiona, portanto, a possibilidade de se formarem memórias sociais estáveis e consensuais diante de uma temporalidade cada vez mais fragmentada e de uma cultura, ao mesmo tempo, saturada e instável. Ele aponta o paradoxo dos novos tempos entre o medo esquecimento e a necessidade de esquecer e observa que a influência das novas tecnologias de mídia atua diretamente nas formas de memória.

> Sabemos que a mídia não transporta a memória pública inocentemente; ela a condiciona na sua própria estrutura e forma. E aqui – seguindo o

> surrado argumento de McLuhan de que o meio é a mensagem – é bastante significativo que o poder da nossa eletrônica mais avançada dependa inteiramente de quantidades de memória: Bill Gates talvez seja a mais recente encarnação do velho ideal americano – mais é melhor. Mas 'mais' é medido agora em *bites* de memória e no poder de reciclar o passado (HUYSSEN, 2000, p. 22).

Para Wisnik (2009), a saturação da própria linguagem da canção é também reflexo da saturação de signos no mundo contemporâneo, em que a capacidade tecnológica de fazer proliferar as ofertas criou uma espécie de "autoconsciência" no compositor, em busca não apenas da criação, mas de uma ressonância desta. Se "já não vivemos numa sociedade em que possamos institucionalizar a memória" (BLOOM, 1995, p. 25), como então forjar cânones no novo século que possam disputar um lugar na memória com os já estabelecidos e intocáveis referenciais canônicos? E se, como diz Huyssen, o tempo de permanência dos objetos de consumo nas prateleiras tem encurtado de maneira radical e, com ele, a extensão do presente, que tem contraído "simultaneamente à expansão da memória do computador e dos discursos sobre a memória pública" (HUYSSEN, 2000, p. 28), como atender às expectativas de estabelecimento de novos cânones e, consequentemente, de novas 'memórias' consensuais coletivas?

A expansão das possibilidades de intercambiar diferentes conteúdos de áudio e de imagem, potencializada com a convergência das mídias (JENKINS, 2006), deu origem a uma 'narrativa transmidiática' e a uma interatividade plena entre produtores e consumidores. Na área da música, sites de compartilhamento como Myspace e TramaVirtual foram exemplos primordiais de ferramentas de convergência de mídias que dominaram as redes virtuais no início do século XXI e colaboraram para alterar a dinâmica de construção de referenciais canônicos.

> Esta possibilidade de contato direto com o público mexeu no imaginário do artista e, consequentemente, na criação da sua obra. Ele poderia usar o público como um termômetro de criação na medida em que observasse a reação do público – podendo modificar ou não a obra, de acordo com o retorno obtido (SOUZA, 2011, p. 37).

Assim como qualquer movimento sociocultural, os fenômenos musicais também são forjados em contextos tecnológicos específicos e costumam passar por processos de expansão, retração e reestruturação. De acordo com McLuhan (1972), "(...) ambientes tecnológicos não são recipientes puramente passivos de pessoas, mas ativos processos

que remodelam pessoas e igualmente outras tecnologias" (MCLUHAN, 1972, p. 14). A internet como ambiente de livre circulação de dados e de troca permanente de informação, ao horizontalizar as fontes de produção de conteúdo, alterou profundamente as formas de recepção e de memória. Para Iazzetta "(...) o meio determina a formação de modos de escuta" e, a partir do século XX, com a fragmentação do material sonoro, o ouvinte criou modos peculiares de escuta (2009):

> Deve-se considerar a expressão tão familiar 'tocar um disco'. O uso do verbo 'tocar' tem uma função específica nesse contexto que pode passar despercebida nos dias de hoje. A escolha desse verbo faz parte de uma estratégia de marketing usada ao início da indústria fonográfica para convencer os consumidores de uma certa equivalência entre tocar fonógrafos e gramofones e tocar música (IAZZETTA, 2009:).

A despeito de toda a memória em *bites* acumulada, ao se referir à dinâmica 'viral'[13] das redes virtuais, em que a dispersão domina uma relação de forças que já não são mais pautadas por valores ou equivalências, Jean Baudrillard observa que "nada (nem mesmo Deus) desaparece pelo seu fim ou por sua morte, mas por sua proliferação, contaminação, saturação e transparência, exaustão e exterminação, por epidemia de simulação, transferência à existência secundária da simulação" (BAUDRILLARD, 1991, p. 10).

[13] O termo, tomado emprestado da medicina, é aqui apresentado como metáfora indicando a velocidade da propagação e a abrangência de fenômenos os mais diversos; aqui, no caso, de ordem estética.

3. A 'PULVERIZAÇÃO' DO CANÔNICO NA 'NOVA MPB'

A transformação crescente, nas décadas mais recentes, dos elementos mediadores na construção de identidades culturais, assim como a transmutação dos modos de escuta, tem interferido na edificação dos novos modelos canônicos. A expansão de um mercado cada vez mais vinculado a formas autônomas de produção e distribuição de produtos culturais também tem promovido, nessa conjuntura, uma expansão ou 'pulverização' de referenciais canônicos. A circulação virtual descentralizada das informações fez surgir uma nova perspectiva de recepção, disseminada à margem dos veículos tradicionais de comunicação de massa e de uma indústria centralizadora dominante. Essa nova perspectiva de recepção em relação ao mercado fonográfico foi formalizada por Chris Anderson em 2006, a partir do conceito da "cauda longa", que se refere à transição do mercado de massas para o mercado de nichos a partir de novos padrões de consumo e da consequente desestabilização de sistemas tradicionais de venda. Já no final do século XX, as "distribuições de cauda longa" (ANDERSON, 2006) e demais mecanismos de atendimento a outras demandas do mercado começaram a se estabelecer paralelamente aos meios responsáveis pela hegemonia da indústria do entretenimento.

Diante de novas configurações de mercado, diferentes agentes econômicos, sociais, políticos e culturais precisaram reconfigurar suas ações e, entre outras posturas e interesses, propor também novas maneiras de produção e de consumo. Isso não significou, necessariamente, a renúncia ao aporte dos veículos de comunicação de massa enquanto legitimadores de uma produção a ser estabelecida como 'canônica'. Como observa Ortiz (1994), diferentemente da Europa, o artista brasileiro que tenta produzir à margem do mercado não consegue ser promovido segundo critérios estritamente estéticos, já que sem a interferência do mecenato ou de um polo de produção ampliada não há condição de sobreviver dessa arte. Ele cita como exemplo a relação dos intelectuais/escritores brasileiros com os jornais como o único meio de se fazerem ler.

> No Brasil, as relações do intelectual com seu público se iniciaram pelo *mass media*. Para o escritor, o jornal desempenhava funções econômicas e sociais importantes; ele era fonte de renda e de prestígio. Devido à insuficiente institucionalização da esfera literária, um órgão de 'massa' cumpre o papel de instância de legitimidade da obra literária (ORTIZ, 1994, p. 190-191).

Nesse contexto, o cenário da música brasileira tornou-se, igualmente, emblemático. Com toda a acessibilidade de produção, veiculação e consumo proporcionados pelo aparato tecnológico, a presença dos agentes legitimadores que costumam atuar nos veículos de massa ainda mostra-se relevante na viabilização comercial de determinados segmentos musicais. Neste início de século XXI, é possível destacar a ação conjunta de dois importantes eixos dessa cadeia produtiva: o jornalismo cultural e as curadorias de editais públicos e privados de fomento à cultura. Essas duas forças, em determinados momentos, passaram a atuar interligadas nas décadas mais recentes como filtros e instrumentos de validação de expressões culturais e como sólidos alicerces à veiculação de propostas artísticas.

Mesmo vertentes que se inserem no circuito autônomo da produção e distribuição musical parecem investir na articulação cada vez mais intricada entre artistas, produtores, jornalistas, curadores, casas de espetáculo e público. O complexo panorama da circulação de conteúdos que se descortinou com o avanço dos espaços virtuais multifacetados trouxe à tona um mundo novo, em que sites de compartilhamento, redes sociais, sistemas de recomendação e demais ferramentas tecnológicas começaram a disputar espaço com os *mass media* e a indústria do entretenimento. De forma gradativa, segmentos da chamada 'produção independente' da música, vinculados a "todo tipo de gravadora que não pertence a uma grande corporação verticalmente integrada", assim como músicos autônomos, que "produzem e conduzem suas obras e carreiras sem estar vinculados a qualquer tipo de gravadora" (MARCHI, 2011, p.148), começaram a flexibilizar direitos autorais e instituir práticas coletivas de articulação em rede.

Pensar em alternativas de sustentabilidade transformou-se em uma habilidade tão determinante para o artista/músico do século XXI quanto lidar com os desafios do próprio processo de criação. A oferta infinita de produtos e a transição da era da informação para a era do conhecimento imposta pela revolução digital impuseram reflexões acerca da trajetória dos 'cânones' musicais, a começar pela mudança nas formas de mediação e, consequentemente, de recepção. Os demais agentes modificadores do mercado e da cultura midiática têm ajudado a compor o atual panorama sonoro, que já não se sustenta sem a propagação dos dispositivos tecnológicos de produção e compartilhamento, que respondem por grande parte do crescimento da acessibilidade à própria música.

A convergência das mídias e, em sentido oposto, a descentralização das produções e da escuta parecem ter acelerado a circularidade desses fenômenos. Se, por um lado, isso representou a pulverização dos referenciais e modelos canônicos, antes concentrados no princípio de Pareto[14], por outro, indicou uma melhora no acesso à produção e à difusão de bens simbólicos. Para Tatit, por exemplo, apesar da concorrência atual, a possibilidade de ter bons produtos circulando no mercado é muito maior do que no auge da indústria fonográfica dos anos 1970-1980.

> Ninguém precisa chegar ao disco como naquela época… Já começa [a carreira] com o disco, já sai de casa com o disco, daí vai ser musico, né? (...). Então, a concorrência hoje está braba! Isso é outro problema, mas as pessoas vivem disso, tem cachê, fazem os projetos e levam até o fim, fazem excursão e tal… As condições do Brasil melhoraram em termos econômicos. Tem mais investimento nisso, tem Lei Rouanet, lei do não-sei-o-quê, Petrobras apoiando, às vezes o próprio Sesc apoiando, quer dizer, hoje é como se fosse o paraíso. Então, a possibilidade de ter produtos bons como esses que a gente vai ver em qualquer show [é muito grande], todos os shows são deslumbrantes a meu ver, maravilhosos, e isso antigamente não existia (TATIT, 2009).

O vislumbre do processo de 'pulverização' canônica em relação ao segmento MPB passa pelas contribuições tropicalistas e, posteriormente, por álbuns como o já citado *Clara Crocodilo* (1980), de Arrigo Barnabé, que fazem parte do acervo das produções heterodoxas que, se não fundaram contramovimentos estéticos, preconizaram a infinita variedade de música popular urbana e midiatizada hoje abarcada, inclusive, pelo rótulo MPB. No imediato pós-tropicalismo, Bozzetti (2007) identifica as chamadas "canções de esgar" como resultado dos processos de criação durante o cerceamento das liberdades de expressão, em que há um deslocamento poético-estético no qual passa a predominar certa subjetividade, certo "tom enigmático". Para o autor, são canções em que "o perene cede ao precário, a continuidade melódica choca-se com a descontinuidade da fala, e mesmo esta não se dá exatamente como tal, mas namora o grito, o silêncio, o esgar" (BOZZETTI, 2007, p. 138). Todas essas manifestações pós-tropicalistas precursoras de fragmentações estéticas também atuaram no liame entre fusões e contrafusões.

---

[14] O princípio de Pareto (conhecido como princípio do 80-20), aplicado ao mercado, opõe-se ao princípio da cauda longa, e indica que 20% dos produtos mais populares são os responsáveis por 80% do faturamento.O nome é uma homenagem ao economista italiano Vifredo Pareto, primeiro a enunciá-lo.

> Nestas canções, possíveis de catalogar como antissistêmicas, manifesta-se a ruptura da tendência orgânica, integradora e dialogante das canções *fusion* dos anos 70, que parecem ser destruídas juntamente com as utopias durante o reinado das ditaduras militares na América do Sul (GONZÁLEZ, 2016, p. 200).

Para Wisnik (2009), a grande simultaneidade de informações nos dias atuais impede, muitas vezes, uma atenção maior sobre determinada composição (ainda que seja fenomenal), assim como dificulta o estabelecimento de cânones para a canção do novo século. Outro sintoma dessa nova configuração é o agrupamento de artistas em torno da viabilização de um mercado alternativo no qual a troca de *know-how* tecnológico e a prática colaborativa – em que os papéis de artista, músico e produtor se alternam – garantem a participação de um único nome em uma grande variedade de trabalhos. Na Nova MPB, a criação, a captura do som, a manipulação do timbre e a adequação aos novos modelos de negócio fazem parte de uma só engrenagem.

Com a evolução das técnicas de produção e difusão da canção urbana midiatizada, marcada pela transição tecnológica (do analógico ao digital-virtual) e, consequentemente, pelo deslocamento dos níveis sensoriais da audiência (do auditivo ao visual-interativo), é possível inferir que, neste início de século XXI, a complexa rearticulação de elementos musicais e extramusicais, ao contrário de uma centralidade identitária, promove a descentralização dos referenciais e, consequentemente, a pulverização dos cânones.

3.1 Os legitimadores da Nova MPB

Na contramão dessa 'pulverização' canônica promovida por mudanças tecnológicas e alterações nas formas de recepção, a necessidade de reafirmar determinados modelos tem implicado, muitas vezes, no uso de procedimentos intertextuais e metalinguísticos que crescem à medida que aumenta a instabilidade quanto à fixação memorialista das produções artísticas. No caso da música popular brasileira, a busca por novos modelos que possam sustentar a mesma força simbólica de uma MPB canônica tem culminado, nos dias atuais, em esforços de legitimação que envolvem, além de uma imprensa especializada e influente, diferentes iniciativas de fomento cultural e artístico dos setores público e privado.

A nomenclatura Nova MPB começou a ser gestada em larga escala nos impressos de grande circulação do país – a maioria destes sediada no estado de São Paulo – na primeira década do século XXI. Inserida no chamado mercado alternativo dos ambientes virtuais, a Nova MPB representaria assim a continuidade e a reestruturação da MPB canônica e a mesma 'aura' de sofisticação que mantinha esta à margem da estética radiofônica das massas. Ainda que próxima dos meios tradicionais de comunicação por onde circulam artistas do chamado *mainstream*, a aparição da Nova MPB praticamente se mantém circunscrita aos veículos impressos. Outra diferença em relação aos artistas do entretenimento está no *modus operandi*, demonstrando afinidades com modelos alternativos de negócio no que tange à forma de produzir e fazer circular o próprio material – a exemplo de coletivos que reúnem artistas, produtores e gestores em torno de projetos individuais ou de determinado grupo. Este agrupamento, também identificado com estéticas modernas de manipulação de *softwares* de áudio e com práticas solidárias de fazer musical, vincula-se quase sempre a uma engrenagem que envolve jornalistas, curadores e empresas patrocinadoras.

Diferentemente dos artistas estabelecidos nos setores dominantes do mercado fonográfico, os nomes que se aglutinam em torno do rótulo Nova MPB concebem produtos que costumam se ajustar ao mercado de nichos proposto por Anderson (2006). No ambiente virtual, significa que tais produtos se estabelecem por ser tão ou mais lucrativos do que os poucos itens populares que vendem muito. É, portanto, neste mercado heterogêneo que a Nova MPB, gestada à margem da grande indústria, concorre com os produtos direcionados às massas. No atual contexto sociocultural, setores da imprensa, principalmente os jornais de grande circulação, reeditam o ideal identitário da então aristocrática televisão do início dos anos 1960 no intuito de alçar à posição de referência os atores da Nova MPB, que, por sua vez, assentem as engrenagens de espelhamento com a MPB edificada nos festivais televisivos dos anos 1960-70. Em lugar de promover uma ruptura imagética com esta, os representantes da Nova MPB não refutam as comparações estabelecidas pela mídia e acabam por aderir a um esquema remissivo de sustentação do ícone sessentista, o que contradiz a intenção de novidade inscrita no próprio rótulo. Enquanto os setores da imprensa manifestam o ideário de modernidade que desejam sustentar, partindo de parâmetros atrelados a uma identidade nacional reforçada por determinado contexto político-ideológico, os atores da Nova MPB vislumbram, a partir desse modelo de equiparação, o acesso à difusão e à formação de plateia.

Em um cenário de demandas culturais cada vez mais dispersas e de reconfiguração mercadológica da indústria fonográfica, parte significativa dos bens simbólicos no Brasil tem sido viabilizada a partir de leis de incentivo governamentais e, mais especificamente, de patrocínios via editais de financiamento. Paralelo ao declínio da indústria fonográfica, o chamado jornalismo cultural (na modalidade impressa) e as curadorias montadas por empresas patrocinadoras tornaram-se chaves importantes na viabilização de uma cadeia produtiva cada vez mais vinculada ao chamado mercado cultural independente. Nesse contexto, a ação conjunta de mediadores e legitimadores desses produtos – entre eles, jornalistas de editorias de cultura, curadorias de projetos e profissionais de *marketing* – acaba por atender a interesses e demandas específicas de empresas patrocinadoras, além de impor 'filtros' que selecionam e indicam os produtos a serem apreciados pelo público, demarcando o espaço de evidência de cada um deles. De forma direta e indireta, a interferência desses agentes nos processos governamentais (via leis de incentivo) de fomento cultural põe em xeque as políticas do Ministério da Cultura que pretendem eleger propostas que atendam às dimensões simbólica, cidadã e econômica da cultura, o que envolve o entendimento destas como, respectivamente: a) capacidade de o indivíduo criar símbolos que expressam práticas culturais diversas; b) garantia de acesso às várias formas de expressão cultural; e c) vetor de desenvolvimento econômico justo e sustentável.[15]

Jornalistas e curadores, enquanto agentes mediadores e legitimadores de produções culturais, têm caminhado de forma alinhada quanto à aferição da relevância e da destinação de verbas a determinadas cenas musicais e, consequentemente, têm impactado nos rumos da política de fomento cultural do país. O destaque alcançado por determinados nomes e/ou segmentos artísticos passa, muitas vezes, por um crivo estabelecido de maneira segmentada. A partir de critérios que elegem princípios subjetivos de autenticidade e relevância, editais e textos jornalísticos buscam referendar novas gerações de compositores, artistas, músicos e produtores, muitas vezes partindo de paralelismos e equivalências com expressões já referendadas da música brasileira. Sem o mesmo apelo mercadológico dos gêneros consolidados pela indústria do entretenimento, a Nova MPB celebrada por impressos de grande circulação é apresentada às classes formadoras de opinião com a perspectiva de 'elevar' gostos e estabelecer padrões de consumo. A presença, ainda que modesta, em veículos de

[15] Brasil. Ministério da Cultura. Disponível em http://www.cultura.gov.br/o-ministerio.

comunicação de grande alcance garante ainda à Nova MPB visibilidade e, consequentemente, mais acesso a editais de fomento público-privado, visto que, conforme se verá adiante, o jornalismo cultural e as curadorias de projetos tentam alinhar conceitos aos parâmetros de qualificação exigidos e contemplados pelos editais de patrocínio.

De acordo com Jean-Pierre Boutinet (2002), "A sociedade pós-industrial que se delineia nos últimos anos se apresenta cada vez mais como uma sociedade de acúmulo de projetos, todos aqueles que habitam e modelam nossa cultura tecnológica" (BOUTINET, 2002, p. 115). Com a necessidade de adaptação às mudanças intermitentes da sociedade moderna e a sua cada vez maior disposição burocrática, o autor contrapõe a necessidade de um compósito de maneiras para lidar de com interesses sociais antagônicos. Para o autor, diante das forças de desintegração do mundo pós-moderno, valorizar determinados modos de raciocínio estabelecidos pela lógica do projeto é, de certa forma, soerguer a ideia de unidade do tecido social.

> Os valores de referência reguladores do jogo social não são mais homogêneos, tornam-se plurais. A sociedade moderna é continuamente tentada pelo que Durkheim já chamava de anomia, isto é, um estado de consciência coletivo, caracterizado pela desintegração das normas, pela ausência de consenso e pela inexistência de um projeto social global. Diante das forças centrifugas de desintegração, valorizar uma lógica de projeto é tentar recriar o tecido social, dar vida novamente a grupos homogêneos (BOUTINET, 2002, 134).

Aplicando-se a lógica do projeto apontada Boutinet ao caso dos editais de fomento, é possível observar que a proposta de um nivelamento qualitativo institui critérios de avaliação que parecem ir de encontro à diversidade das expressões culturais. No edital de fomento Conexão Vivo, lançado em 2010, das nove etapas de avaliação indicadas como critério de seleção de iniciativas na área musical, três estão relacionadas com a capacidade de articulação midiática do projeto inscrito: repercussão na mídia (*visibilidade*); expectativa e interesse do grande público (*potencial de mobilização*) e grande alcance geográfico (*abrangência*). Outras três etapas relacionam-se com a parte logística e orçamentária do projeto: garantia de acesso ao produto cultural resultante (*democratização do acesso*); possibilidade de realização, considerando histórico e referência dos realizadores e coerência de orçamento (*viabilidade*) e potencial de maior resultado pelo menor custo (*relação custo-benefício*). Por fim, as etapas restantes referem-se a critérios meritocráticos: *excelência*, *relevância cultural* e *inovação*, sendo

que estes itens sustentam-se em noções conceitualmente pouco fundamentadas. Como *excelência*, o edital aponta tão somente a "qualidade artística reconhecida". A *relevância cultural* é entendida como "a importância e o legado para a cultura e a música brasileira". Já o item *inovação* corresponde a "projetos criativos, originais e preferencialmente inéditos no cenário cultural brasileiro, que tenham linguagem e conteúdo musical ou formas de circulação e distribuição inovadoras". Percebe-se, neste item, a preferência por estéticas que, de alguma maneira, se relacionem com os novos modelos de negócio e, consequentemente, com as novas tecnologias de produção e difusão. Logo, os projetos que não se enquadrarem nessa perspectiva de 'criatividade' e 'originalidade' – conceitos que se apresentam relacionados às plataformas digitais – podem sugerir que o pré-requisito *inovação* não foi atendido pelo proponente.

Afora os itens relacionados à análise qualitativa estarem baseados em noções de difícil aferição, não são explicitados quais os aspectos musicais considerados relevantes no processo de avaliação da excelência/relevância/inovação de um projeto (por exemplo, quais elementos melódicos, harmônicos, rítmicos ou timbrísticos poderiam eventualmente ser ou não importantes para o "legado" da música brasileira?). O edital tampouco divulga de que instâncias partiria o reconhecimento da qualidade artística (de instituições de ensino, de músicos qualificados, de críticos, de produtores ou de gestores culturais?). De acordo com o processo de seleção do mesmo edital, a avaliação das propostas deve passar por cinco etapas, sendo que apenas na terceira dar-se-ia a análise do caráter propriamente artístico do projeto que, antes, passaria pela etapa de "validação", feita por uma comissão especializada contratada pela empresa, e por uma "análise técnica", com base no pré-requisito de adequação ao conceito e aos critérios do edital. Ou seja, ainda que os nomes de alguns curadores sejam divulgados ao final do processo, observa-se que, quando se trata de empresas patrocinadoras, os setores de *marketing* promovem triagens iniciais que atendem, a princípio, aos critérios de promoção da própria imagem das empresas.

No regulamento, os concorrentes precisam, em geral, aceitar uma série de condicionantes que ultrapassam a proposta artística em si. Entre os tópicos exigidos estão: "o aceite e a disposição do projeto inscrito em compartilhar recursos financeiros, humanos, informações e tecnologias de trabalho" e "o aceite ou iniciativa de expandir a proposta original para contemplar aspectos formativos e ações em regiões não cobertas

originalmente pelo projeto encaminhado à LEIC[16]" (EDITAL CONEXÃO VIVO, 2010). Com isso, depreende-se que, no Brasil, as curadorias tendem a viabilizar produções artísticas que contemplem ações articuladas que vão muito além de seu caráter artístico-qualitativo. De forma semelhante, o jornalismo cultural tende a não dissociar o aspecto musicais do perfil extramusical ao estimar a relevância de determinado bem simbólico, garantindo a este notabilidade a partir do 'conjunto da obra', ou seja, de seus processos engendrados de criação, produção e difusão.

Entre os projetos aprovados, de 2010 a 2012, pelo programa Natura Musical, é possível identificar nomes da música popular com acesso direto à grande indústria fonográfica, assim como representantes da ala 'independente/autônoma' da música brasileira, entre estes os representantes da Nova MPB. Nomes como o da baiana (radicada em São Paulo desde 2008) Márcia Castro e o do paulista Marcelo Jeneci, por exemplo, aparecem contemplados duas vezes pelo patrocínio da empresa de cosméticos, respectivamente em 2009 (CD *Feito pra Acabar*) e 2012 (CD *Doce Loucura* + 12 apresentações), e em 2011 (CD *De Pés no Chão*) e 2012 (turnê *De Pés no Chão* – sete cidades). Além deles, artistas do *mainstream* comparecem premiados mais de uma vez pelo mesmo programa, a exemplo de Carlinhos Brown (2009 e 2012).

O alinhamento estético-conceitual do jornalismo cultural e das curadorias resulta ainda na forma interligada de atuação das duas instâncias. No caso do edital Natura Musical de 2011, por exemplo, dos três integrantes da comissão técnica escalada para a seleção dos projetos, dois eram jornalistas atuantes em São Paulo: Marcus Pretto, repórter da Folha de S. Paulo e autor da supracitada matéria do suplemento Serafina, e Marcelo Costa, do site Scream &Yel, voltado à cultura pop. No suplemento Serafina, da Folha de S. Paulo de 29 de abril de 2012, a matéria *Artistas fazem nova MPB mesmo sem apoio de grandes gravadoras*, assinada pelo jornalista Marcus Pretto, cita nomes que estão presentes no atual mercado musical – como Criolo, Tulipa Ruiz, Céu, Karina Buhr, Rômulo Fróes, Marcia Castro, Marcelo Jeneci, Thiago Pethit e Gui Amabis – observando que "os tempos são contraditórios para quem faz a nova música do Brasil". Segundo o autor, "um artista pode 'acontecer' – fazer música e viver dela – mesmo que ninguém fora de seu segmento se dê conta da existência dele" (PRETO, 2012). A partir dessa perspectiva de legitimação midiática, a representatividade de um artista não se justifica pela popularidade, mas, sim, pela capacidade de sobreviver no mercado,

[16] Lei Estadual de Incentivo à Cultura.

independentemente do suporte das grandes gravadoras. Por sua vez, a percepção da imprensa em torno da nomenclatura Nova MPB, ao tempo que corrobora a ideia de uma geração de artistas descolados dos grandes esquemas de difusão e notoriedade, busca para esses mesmos artistas uma reputação calcada no vínculo com o legado estético da MPB canônica do século XX.

> A nova MPB não lota estádios; nem tem, necessariamente, o apoio de gravadoras multinacionais ou a mídia à disposição. Mais ainda: os recém-chegados não sabem se a sigla, por ainda estar muito identificada a algo feito no passado, se aplica ao som que eles fazem (CORREIO BRAZILIENSE, 2013).

Na matéria do jornal Correio Braziliense, de 17 de novembro de 2013 (*Nova geração de artistas da música popular brasileira refuta o termo MPB*), nomes como Marcelo Jeneci, Tulipa, Criolo e Céu são citados como portadores de uma "aguardada e propícia renovação", apesar de "manterem um pé na tradição". Observa-se o caráter paradoxal do título em que a refutação do termo MPB contrapõe-se à perspectiva de uma manutenção do tradicional (canônico?). Essas novas produções abarcariam canções em que "a grande modificação se daria na incorporação da música eletrônica e dos ritmos pop contemporâneos aos gêneros tradicionais – o que não se configura propriamente em novidade quando pensamos na trajetória da Tropicália, por exemplo" (SALDANHA, 2008, p. 36). A Nova MPB, simulacro do ideário de modernidade avalizado pela imprensa de grande alcance ainda nos anos 1960, recrudesce, neste início de século XXI, a territorialização de sua representatividade, circunscrita à Região Sudeste do país. A um só tempo, os legitimadores do segmento festejam novas práticas coletivistas e reforçam a perspectiva de uma ação limítrofe, em que a maioria dos nomes agregados sob o dístico Nova MPB provém da cidade de São Paulo ou concentra suas atividades nesta.

Ao se referir, em seu artigo, aos processos de legitimação promovidos pelo jornalismo cultural, Mauro Ventura (2011) observa que "tal hierarquia daquilo que é ou não legítimo influencia a relação que os agentes do campo de produção, reprodução ou difusão estabelecem entre si e as diferentes instâncias de legitimação" (VENTURA, 2011, p. 144). Entre essas instâncias, não apenas a mídia, mas outros mecanismos de produção e difusão de determinados produtos, a exemplo dos editais de cultura, configuram-se como instrumentos contundentes para a sua projeção.

Dessa forma, não parece casual que projetos patrocinados por empresas coincidam, muitas vezes, com nomes chancelados por uma parcela de formadores de opinião que possuem trânsito ou mesmo são responsáveis pelas editorias de cultura de influentes sites e revistas especializadas, além de jornais de grande circulação. Em contrapartida, é menos frequente encontrar trabalhos eleitos por programas de patrocínio sobre os quais não se tenha quaisquer referências nesses veículos. Indicados como promissores por essa mídia especializada, Marcelo Jeneci e Márcia Castro são dois exemplos de artistas cujo trabalho atende ao pré-requisito da *visibilidade* contido nos editais. Nas fotografias da citada matéria da Revista Serafina, uma delas numa releitura da capa do álbum *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), esses dois nomes figuram ao lado de outros representantes da Nova MPB. Na imagem, a dupla aparece travestida, respectivamente, de Gal Costa e Torquato Neto, numa alusão ao movimento tropicalista. A matéria em si não apresenta nenhuma informação que fundamente ou justifique a analogia, porém, o seu título sugere que a perspectiva inovadora desses artistas não necessariamente se estabelece em relação ao produto em si, mas aos procedimentos de produção e difusão que ensejam alternativas de sustentabilidade mercadológica à margem do esquema das grandes gravadoras. O músico Jeneci, por ocasião do segundo patrocínio que obteve através do edital Natura Musical, declarou: "É um privilégio fazer um trabalho do jeito que você quer, sem intervenção, e com orçamento para convidar quem quiser. Hoje isso é impensável nas gravadoras. Esse é o futuro. Não vejo situação melhor" (ABOS, 2012).

Entre 2010 e 2012, é possível verificar a relação direta das curadorias com o jornalismo cultural na indicação de nomes ou segmentos artísticos a serem subvencionados. Em 2010, a comissão técnica do Natura Musical foi composta pelos jornalistas Ronaldo Evangelista (SP); Mauro Ferreira (RJ) e Hagamenon Brito (BA). Em 2011, o mesmo edital elegeu novamente uma comissão formada apenas por jornalistas: os já citados Marcus Pretto (SP) e Marcelo Costa (SP), além de Marcelo Damaso (PA). Em 2012, além do jornalista Lauro Lisboa (SP), a comissão de especialistas responsável pela escolha dos projetos foi composta pela apresentadora de TV Roberta Martinelle (SP) e o produtor cultural Jamerson de Lima (PE). Ainda que se considere a experiência de alguns destes curadores em produção musical e direção de festivais, é certo que é primordialmente sob o viés jornalístico e suas perspectivas de legitimação que projetos artísticos são classificados. Por sua vez, os pontos de vista e de interseção de valores são reduzidos, visto que um grupo de curadores, estabelecido

quase sempre em uma única cidade do país, torna-se responsável por avaliar propostas vindas de todas as regiões brasileiras.

Assim, o discurso que reforça o ideário de modernidade de alguns dos projetos contemplados baseia-se na invenção de uma tradição que evoca o universo das tópicas e a meritocracia baseado no processo de assimilação estética. É preciso que os projetos "valorizem uma música que tenha origem na essência da nossa brasilidade, mas que se espalha e se transforma no contato com as diferentes culturas e sons de todo mundo" (EDITAL NATURA MUSICAL, 2012). Os editais de patrocínio difundem, portanto, normas subjetivas e imensuráveis de relevância artística como pré-requisito eliminatório que, por sua vez, não cumpre o papel de promoção do acesso a iniciativas que partem, muitas vezes, de artistas ou grupamentos que não estão acostumados a lidar com a linguagem padrão dos mecanismos de fomento. Diante do nível de profissionalização exigido ao cumprimento das muitas etapas na elaboração de um projeto, poucos são os que, sem apoio de uma mão de obra especializada, conseguem passar pelo filtro burocrático de algumas iniciativas oficiais de apoio cultural.

> Os editais excluem possíveis concorrentes das classes culturais periféricas com normas, regras, documentos, portfólio e apresentações teóricas que nem sempre são possíveis para as manifestações culturais, o que em nada desqualifica a manifestação, mas impede o acesso destes aos editais (SOUZA NETO, 2012).

Ante essa conjuntura, as leis de incentivo tornaram-se mecanismos burocráticos cujo acesso passou a depender de uma infraestrutura de apoio e de legitimação. É corrente, inclusive, constar nos editais a informação acerca da obrigatoriedade da exposição, nos produtos, das logomarcas responsáveis por sua realização, desde as relacionadas às instituições públicas e privadas até as de gestores, colaboradores e parceiros diversos (SOUZA NETO, 2012). A cultura do projeto, portanto, configura-se como uma forma de controle da produção simbólica.

Jean-Pierre Boutinet (2002) utiliza-se do conceito aristotélico de *práxis* e *poiésis* para marcar a natureza contraditória das produções criativas, ainda mais quanto submetidas a um projeto formal que precise atender a diferentes indicadores 'espaciais' e 'temporais'. "Essa oposição interna, presente em qualquer projeto, entre a sua práxis e a sua poiésis, duplica-se com uma segunda oposição, externa, ligada aos indicadores contextuais que o projeto pretende privilegiar" (BOUTINET, 2002, p. 229). Outro efeito

desse mecanismo de legitimação seria exatamente a absorção e a posterior diluição pelo mercado *mainstream* de estéticas surgidas em circuitos alternativos e periféricos, transformando-as em práticas 'oficiais' e inofensivas ao *status quo* sustentado pela mídia tradicional hegemônica.

> De fato, existe ainda uma mobilidade social que pode elevar alguns poucos nomes periféricos para dentro dos grupos centrais, considerando que a estrutura não é um simulacro, permitindo que novos artistas sejam estratificados pela estrutura, o que ocorre justamente no sentido atribuído por Althusser, como forma de eliminar a ação de agentes mais capacitados dos movimentos sociais periféricos, para que não se tornem lideres de classe, sendo absorvidos pelo sistema, portanto mais claramente cooptados (SOUZA NETO, 2012).

A carreira da cantora paraense Gabi Amarantos pode caber nessa perspectiva como exemplo de estratificação pela estrutura e adequação ao sistema. Uma das precursoras do chamado tecnobrega, gênero musical surgido no início dos anos 2000 no estado do Pará, a artista começou a ganhar projeção nacional, passando por transformações estéticas significativas, tanto na própria imagem, quanto na concepção identitária de suas produções. Em 2011, gravou o videoclipe da canção *Xirley*, com patrocínio do programa Conexão Vivo, via lei de incentivo Semear, da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (Fundação Cultural do Estado do Pará). No ano seguinte, lançou seu primeiro álbum por uma grande gravadora, a Som Livre, o que a fez ser indicada, no mesmo ano, por sete entidades responsáveis por premiações na área da Música – Melhores do Ano (Rede Globo), Prêmio Multishow de Música Brasileira, Prêmio Bravo! Prime de Cultura (revista Bravo! com patrocínio do Bradesco), MTV Video Music Brasil, Grammy Latino, Prêmio Extra de Televisão (Infoglobo), Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Venceu em quatro delas, em seis categorias diferentes: Novo Hit (Multishow); Melhor CD de Música Popular (Bravo! Prime); Melhor Capa, Artista Feminino e Artista do Ano (MTV); Melhor Cantora (APCA). Já em 2014, a cantora lançou o videoclipe do single *Brasil Ostentação*, com a participação de artistas do *mainstream*, em que faz alusão ao chamado funk ostentação, estilo surgido em São Paulo, em 2008 (WIKIPEDIA). A canção entrou para a trilha sonora da novela global Geração Brasil e mistura elementos da música pop, ironizando

a abordagem da vertente ostentação do funk, que exalta, nas letras, o consumo e a riqueza material.

De acordo com dados do Ministério da Cultura (MinC), a Região Sudeste do país concentra a maior parte das verbas captadas via Lei Rouanet. Em 2013, a Região Sudeste captou R$ 1.010.928.865,60 de R$ 1.257.327.310,75, total de verbas captadas no país para a cultura via Lei Rouanet, sendo que o Norte do país captou apenas R$ 6.622.309,49 nesse mesmo ano (SALIC, 2014). Não bastasse a concentração de verbas e a atuação territorializada e articulada entre o jornalismo cultural e as curadorias de projetos, a maioria das empresas patrocinadoras também está sediada na Região Sudeste[17]. O impacto do volume de captação para a produção e difusão de música reitera tal região como centro hegemônico da cultura do país, já que "a *distribuição* no sentido da estatística, assim como da economia política, exprime um estado da relação de forças entre as classes ou, mais precisamente, da luta pela apropriação dos bens raros e pelo poder propriamente político sobre a distribuição ou a redistribuição dos ganhos" (BORDIEU, 2007, p. 230). Observa-se, portanto, que os critérios adotados pelos editais de patrocínio acabam por consolidar uma política de supremacia cultural em detrimento das dimensões da cultura (simbólica, cidadã e econômica) defendidas pelo MinC.

Cabe, portanto, uma avaliação acerca da política estatal de fomento à cultura defendida no Plano Nacional de Cultura sancionado em 2010, que sugere que a articulação entre essas dimensões deve orientar a estrutura dos financiamentos públicos/privados em prol de uma maior diversidade cultural. Tal princípio, que vai ao encontro da Convenção da Unesco sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais, foi ratificado pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo nº 485/2006, que também defende, entre seus princípios norteadores, "o acesso equitativo a uma rica e diversificada gama de expressões culturais provenientes de todo o mundo e o acesso das culturas aos meios de expressão e de difusão" como "importantes elementos para a valorização da diversidade cultural e o incentivo ao entendimento mútuo" (UNESCO, 2007).

3.2 A novidade sustentada na relação do espelhamento

[17] Grandes empresas patrocinadoras, entre elas bancos privados, empresas de cosmético e de alimentos e bebidas estão sediadas predominantemente no eixo Rio-São Paulo.

Para Rômulo Fróes, “a música brasileira tem se renovado não mais somente pela composição, mas principalmente por meio de uma experiência coletiva nova que ocorre através do acesso facilitado à tecnologia de gravação” (FRÓES, 2012). Fróes é um dos representantes da Nova MPB referendada pelo jornalismo cultural e as curadorias e foi apontado em 2010, pelo jornal Folha de S. Paulo, com autor de um dos 50 álbuns mais importantes da música brasileira na primeira década do século XXI (WIKIPEDIA). Ele também foi citado como um dos artistas mais influentes de sua geração em revistas de arte e cultura de circulação nacional, como Bravo! (2008) e Trip (2009). De acordo com o produtor Alexandre Youssef, um dos criadores do Overmundo, site colaborativo de cultura lançado no Brasil em 2006, e ex-sócio da extinta casa de shows Studio SP, artistas como Rômulo Fróes estão preocupados com a formação de plateia e “criaram uma lógica, fazendo shows próprios ou discotecando nos dos outros, e que, no fim do mês, pagam as contas” (YOUSSEF, 2012). O que as considerações de Fróes e Youssef parecem referendar é que, além do suporte tecnológico, o estabelecimento de uma rede de ações colaborativas impacta diretamente na legitimação do segmento Nova MPB.

O jornalista Ronaldo Bressane, autor da matéria *Ninguém é de ninguém*, publicada pela Revista Trip, em junho de 2009, cuja imagem (quadro abaixo à direita) remonta à capa da Revista Realidade, de 1966, busca referendar a Nova MPB partindo de uma relação de espelhamento com artistas que iriam compor a MPB canônica do século XX. Diferentemente da primeira imagem, no entanto, na qual aparecem nomes que, em geral, estavam na ‘linha de frente’ dos trabalhos artísticos (ou seja, cantores, instrumentistas e compositores), a segunda fotografia apresenta como protagonistas da nova cena musical também produtores e arranjadores, agentes que atuam, muitas vezes majoritariamente, no chamado *backstage*. Assim, a representação da Nova MPB corrobora a ideia dos processos colaborativos de criação, produção e difusão que parecem prescindir do superdimensionamento dos protagonismos individuais.

> Hoje, quem se isolar dos aspectos menos artísticos de seu trabalho some. 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 [...]. Faz sentido a aproximação de artistas e bandas de gêneros musicais distantes. Isso não tem nada a ver com movimento: a liga é mais forma que conteúdo, mais modo de trabalho que programa artístico. (BRESSANE, 2009).

Os novos donos do samba
(1966 – Revista Realidade)

Sentados: Caetano (à frente), Chico, Gil, Toquinho e Magro (MPB-4). Em pé: Milton Banana, Jair Rodrigues, Nara Leão, Paulinho da Viola

Ninguém é de ninguém – a nova realidade [Ronaldo Bressane]
(2009 - Revista Trip)

Sentados: Catatau (à frente), Kassin, Céu, Daniel Ganjaman e Tatá Aeroplano. Em Pé: Junior Barreto, Hélio (Vanguart), Talma de Freitas e Rômulo Fróes.

FIGURA 3: Capa da revista Realidade (à esquerda) e fotografia produzida para matéria da revista Trip

Entre os nomes que ilustraram a capa da revista de 1966, os então pré-tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso ainda não haviam lançado nenhum *long-play* à época: os álbuns de estreia de ambos viriam apenas no ano seguinte; Paulinho da Viola, por sua vez, lançaria o primeiro disco solo dali a dois anos, em 1968; Chico Buarque também figurava, na ocasião, com apenas um álbum, *Chico Buarque de Hollanda*, enquanto Magro, igualmente, trazia na bagagem apenas um LP gravado com o grupo MPB-4. O violonista Toquinho ainda não havia firmado a longeva parceria com Vinicius de Moraes, que duraria toda a década de 1970. Pode-se dizer que os 'veteranos' do time eram o baterista Milton Banana (que à época já havia gravado com nomes da Bossa ova, entre eles João Gilberto, Tom Jobim e João Donato, além de Stan Getz e Peri Ribeiro), o cantor Jair Rodrigues (no auge em 1966, inclusive em razão da parceria com Elis Regina no projeto fonográfico *Dois na Bossa*, desdobramento do programa *O Fino da Bossa*, da TV Record) e Nara Leão (única mulher a compor o seleto grupo dos "novos donos do samba", com uma discografia que incluía, além da gravação, em 1965, do

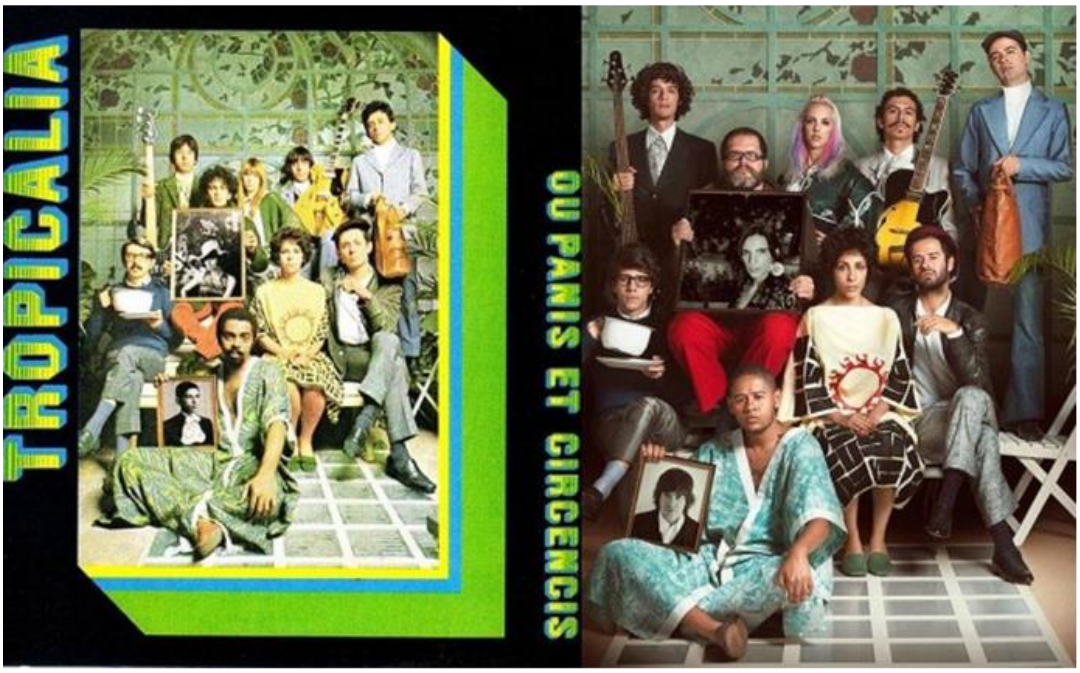
histórico espetáculo *Opinião*, os LPs *Opinião de Nara* e *O canto livre de Nara*, entre outros).

Por sua vez, na fotografia produzida para a revista Trip, em 2009, a maioria dos nomes retratados já apresentava considerável experiência fonográfica. Os músicos Alessandro Kassin e Fernando Catatau (que reproduziram as poses de Chico Buarque e Caetano Veloso, respectivamente), assim como Rômulo Fróes (no lugar de Paulinho da Viola), diferentemente de seus arquétipos dos anos 1960, já colecionavam bem mais que um álbum em suas discografias. Enquanto Veloso, em 1966, havia lançado apenas um compacto no ano anterior, o guitarrista Catatau possuía três discos em 2009, além de um EP e participações em projetos fonográficos de outros artistas, entre eles, Nação Zumbi, Los Hermanos, Vanessa da Matta e Arnaldo Antunes. Já Kassin, além de um álbum solo, havia participado, como músico e produtor, de outros 12 projetos fonográficos. A presença masculina comparece na imagem mais recente de forma igualmente majoritária (apesar da profusão de cantoras-compositoras de MPB principalmente a partir dos anos 1990). Talma de Freitas e Céu foram os únicos nomes escolhidos para representar a contribuição feminina à Nova MPB, ambas com mais de um trabalho fonográfico à época. Esses dados confirmam que, além compor uma geração de artistas mais experientes do ponto de vista da produção e do registro musical, os atores da Nova MPB tornam os processos colaborativos determinantes na afirmação de sua relevância.

O exemplo da capa do LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968, que inspira a matéria e a foto da revista Serafina, de 2012, é mais um caso emblemático de legitimação midiática baseado no vínculo imagético com referenciais da música popular brasileira dos anos 1960. A fotografia que busca reproduzir parodicamente a capa elaborada pelo artista plástico Rubens Gerchman destaca nomes da Nova MPB hipoteticamente legatários da vanguarda tropicalista. Nas posições de Caetano Veloso e Gilberto Gil aparecem, respectivamente, o compositor e produtor Rômulo Fróes e o *rapper* Emicida. Nas posições de Gal Costa e Rita Lee aparecem Nina Rizinni e Márcia Castro, enquanto na mesma pose de Torquato Neto figura Marcelo Jeneci. Já Gustavo Galo e Rodrigo Campos substituem os irmãos Arnaldo Batista e Sérgio Dias, dos Mutantes. Nos quadros, as imagens de Nina Becker e Guilherme Held substituem as de Nara Leão e José Carlos Capinam. Por fim, nas poses de Tom Zé e Rogério Duprat aparecem, respectivamente, Rodrigo Campos e Hélio (do grupo Vanguart).

(1968 - capa LP Tropicália
Ou Panis et Circencis)

"Artistas fazem nova MPB mesmo sem apoio de grandes gravadoras"
(ABR. 2012 – Revista Serafina)



Em sentido hoário: Arnaldo Batista, Caetano, Nara Leão (quadro); Rita Lee, Sérgio Dias, Tom Zé, Torquato Neto, Gal Costa, Gilberto Gil, Capinam (quadro); Rogério Duprat.

1.Gustavo Galo (Trupe Chá de Boldo); 2.Rômulo Fróes; 3.Naná Rizinni; 4.Felipe Cordeiro 5.Rodrigo Campos ; 6.Hélio (Vanguart); 7.Nina Becker (quadro); 8.Márcia Castro; 9.Marcelo Jeneci; 10.Emicida; 11.Guilherme Held (toca guitarra para Mariana Aydar, Criolo)

FIGURA 4: Capa do LP *Tropicália ou Panis et Circencis* (à esquerda) e fotografia produzida para matéria da revista Serafina

Outra imagem que também ilustra a matéria assinada por Marcus Preto busca um paralelo entre o sambista Cartola e o *rapper* Criolo, enquanto a legenda reforça a ideia de equivalência entre os álbuns *Verde que Te Quero Rosa* (1977) e *Nó na Orelha* (2011), que alçou o artista emergente a figura "de maior repercussão de sua geração". Tanto Criolo quanto Emicida, identificados com a Nova MPB a partir dessa correlação midiática, têm incorporado gradativamente ao *rap* outros gêneros mais próximos do que Piedade (2013, p. 3) denomina de "musicalidade genuinamente brasileira". E isto talvez represente, por um lado, uma resposta ao apelo do ideário de modernidade midiático sobre o qual se assentou a MPB e, por outro, uma espécie de adequação identitária, de coexistência entre o enunciado *outsider* e o postulado dos setores dominantes.

“Criolo encarna Cartola na capa do clássico "Verde que te Quero Rosa" (1977). Seu "Nó na Orelha", do ano passado [2011], o transformou no artista independente de maior repercussão de sua geração” (Revista Serafina – 2012)

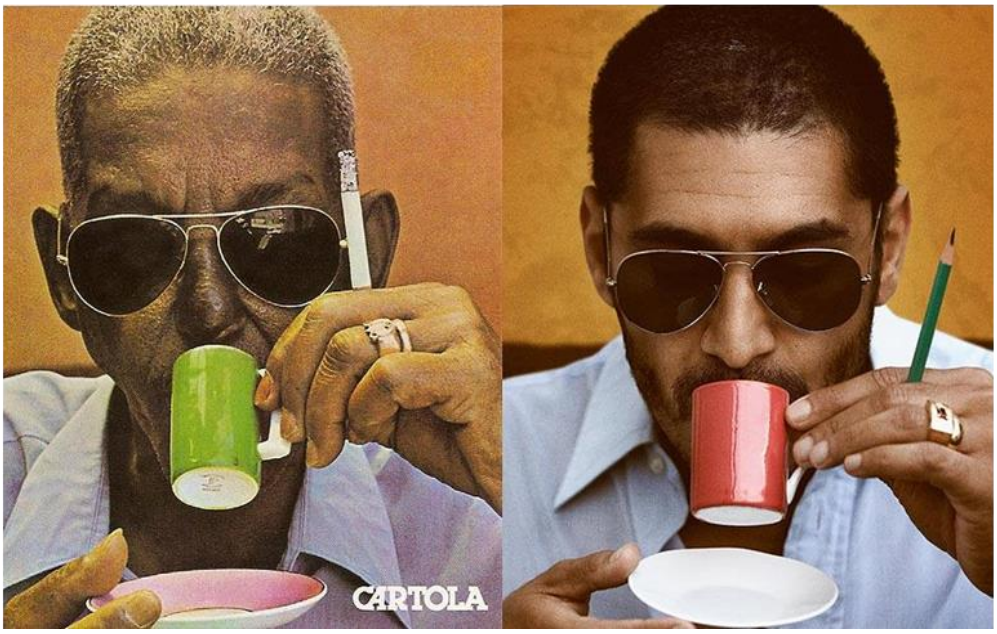


FIGURA 5: Capa do álbum Verde que Te Quero Rosa (1977) e fotografia produzida para matéria da revista Serafina

Apesar da ênfase dada ao caráter inovador dos processos de colaboração entre os atores da Nova MPB, as imagens acima indicam que as décadas de 1960-70 comparecem como referenciais predominantes na imprensa quando da identificação de novidades em segmentos da música popular brasileira. No entanto, na medida em que se reportam ao século passado, limitando-se a promover uma mera ‘imitação do quadro’, esses agentes legitimadores parecem expor uma novidade paradoxalmente *déjà vu*. Ao prescindir de certa contextualização – e até mesmo de algum manifesto –, a geração da Nova MPB, igualmente, tende a reafirmar o seu perfil conservador de não ruptura (ou de adequação) com os então referenciais do século XX. Sobre isso o articulista Marco Antonio Barbosa (2012) observa:

> Não consigo imaginar Caetano em 1968, imitando uma pose de Francisco Alves. Ou os Mutantes fantasiados de Bando da Lua (a menos que fosse para sacanear) [...]. Eles, no passado, romperam com os padrões. E nossos novos *emepebeiros* vão na contramão: buscam a aprovação do (e a comparação com o) cânone sagrado (BARBOSA, 2012).

A suposta pertinência da correlação estabelecida entre as imagens originárias e suas respectivas reproduções suscita ainda discussões em torno das estruturas poético-musicais dos tropicalistas em contraposição aos neoMPBistas. Tomando-se como exemplo a faixa homônima ao título do álbum tropicalista, verifica-se, de imediato, uma modalidade de canção em que, mesmo com a manutenção das tópicas e, consequentemente, do sistema tonal em sua estrutura nuclear, há fragmentações que remetem a uma linguagem de vanguarda experimental. Além disso, a estética do Tropicalismo, como observa Santuza Naves (2010, p. 97), "opera com um conceito unificador, fazendo então com que música, letra, arranjos, imagem artística, capas de discos, cenários e outros elementos mantenham entre si uma correspondência estreita". Sob esse aspecto, um paralelo entre as imagens da capa de 1968, "imaginada como uma paródia do álbum dos Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*" (VIRTUÁLIA, 2008), e a concebida pelo suplemento Serafina como registro remissivo, sem claros elementos figurativos de oposição, indica o propósito de estar em conformidade com o já estabelecido, ou seja, a impossibilidade de suplantar o que já foi lançado na perspectiva da MPB. Fróes, que aparece nas duas produções fotográficas, justifica o posicionamento passivo dos representantes da Nova MPB ante o comparativo midiático, ratificando a impossibilidade de suplantar as inovações lançadas pelos nomes edificados pela MPB dos anos 1970.

> Acredito que a minha geração seja a realização da tropicália, só que de forma rebaixada. Ao contrário das premissas do movimento tropicalista – que se dá pela chave da afirmação, do enfrentamento, da expansão dos limites, da provocação, da liberdade, da alegria –, realizamos seu programa pela chave do fracasso. Se não há mais um país para se organizar nem um estado de interesses definidos para se derrubar, ir contra o quê, ou contra quem? Ao implodir as fronteiras culturais, de certa maneira a tropicália implode também a possibilidade do surgimento de um novo pensamento dentro da música brasileira (FRÓES, 2001)

É sintomático que a atual discussão sobre os rumos da canção popular se projete em torno de sua eventual 'morte' (questão surgida na citada entrevista de Chico Buarque à Folha de S. Paulo em 2004), visto que, de certa forma, até seus representantes mais recentes parecem corroborar com essa ideia. O próprio Fróes, em outra matéria, assinada novamente pelo jornalista Marcus Preto, expõe as características que fazem dos artistas da Nova MPB, uma geração fadada à repetição de padrões estéticos.

> Esta geração já nasce encurralada: de um lado, pela derrocada da indústria musical que possibilitava aos artistas uma penetração popular efetivamente maior; e, do outro, pela sensação de que não há nada mais a fazer. Penso que talvez venha daí esse 'corpo esvaziado', essa 'estética do longe' de que fala o Skylab: vem de um sistema de autoproteção inventado por nós. Fazemos nossos discos, distribuímos nossas canções, tocamos para nossos amigos. Não nos reportamos a ninguém, não negamos ninguém, não duvidamos de nada. Alimentamos nosso anonimato, fugimos do fracasso iminente (FRÓES, 2011).

Pierre Bourdieu (2007), ao observar os processos de legitimação impostos por grupos dominantes, observa a imprecisão da própria ideia de legitimidade e, consequentemente, dos critérios de 'canonização' de estéticas que se tornam referenciais dominantes. A não relativização do singular, apontada pelo autor, demonstra a inconsistência da dissociação entre o valor 'em si' e o valor que, muitas vezes, subjaz à noção prévia de classe social (BOURDIEU, 2007, p. 88).

> O caráter próprio da imposição de legitimidade é o de impedir que, algum dia, seja possível determinar se o dominante aparece como distinto ou nobre por ser dominante, ou seja, por ter o privilégio de definir, por sua própria existência, que o nobre ou distinto é, exclusivamente, o que ele é, privilégio que leva precisamente a marca de sua segurança, ou se é somente por ser dominante que ele aparece dotado dessas qualidades e único legitimado para defini-las (BOURDIEU, 2007, p. 88).

No caso de alguns setores da atual mídia impressa, a necessidade de imposição de novos cânones a partir de paralelismos iconográficos revela uma estratégia facilitadora de criação de pontes imediatas com referenciais já estabelecidos. Ao impor essa legitimidade, da qual trata Bourdieu, essas forças dominantes tendem a forjar uma representatividade do que se supõe ser da maior relevância. Porém, a despeito dessas investidas, o estabelecimento de novos cânones no século XXI confronta-se com um ambiente em que tanto o acesso à informação quanto a geração de conteúdos deixaram de ser direcionais, verticais e centralizados, para se tornar difusos, horizontais e descentralizados. E isso atinge especialmente o ambiente colaborativo dos novos modelos de negócio a partir do qual sobrevieram os representantes da Nova MPB.

FIGURA 6: Capa da revista Bravo! – edição nº 162

O reflexo do que ocorre na música popular midiatizada do Brasil relaciona-se, por um lado, com o que afirma Jeder Janotti Jr. (2007) acerca da transformação da criatividade que acompanha a mutação do próprio cenário mercadológico e midiático. "A criatividade no campo musical está ligada a julgamentos morais, relações comerciais e à capacidade de negociação de autonomias criativas, mesmo que em tensão permanente com coerções tecnológicas, técnicas e econômicas". (JANOTTI JR., 2007, P. 11). Por sua vez, se os processos de criação tendem a ser cada vez mais determinantes que a criação em si, os mecanismos estabelecidos na articulação estratégica dos atores de uma cadeia produtiva os inserem em determinados contextos nem sempre compatíveis com suas produções simbólicas. Portanto, seja por se projetar de forma mimética sobre a obra de seus antecessores ou por acreditar numa premissa que reforça a ideia de que já não há mais nada a fazer ou pelo que lutar, a Nova MPB vai de encontro ao que Bourdieu (1996, p. 181) compreende como *marcar época*, ou seja, "fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas".

> Os recém-chegados não podem deixar de *expulsar continuamente para* o *passado*, no movimento mesmo pelo qual têm acesso à existência, isto é, à diferença legítima ou mesmo, por um tempo mais ou menos longo, à legitimidade exclusiva, os produtores consagrados com os quais *se* medem e, consequentemente, seus produtos e o gosto daqueles que lhes permanecem apegados (BOURDIEU, p. 182, 1996).

O argumento de que a Nova MPB, ao menos imageticamente, está reverenciando o passado pode esconder o envelhecimento de uma narrativa que, segundo Bourdieu permanece presa a "esquemas de percepção ou de apreciação que, convertidos em normas transcendentes e eternas, impedem de aceitar ou mesmo de perceber a novidade" (BOURDIEU, 1996, p. 180).

> O envelhecimento dos autores, das obras ou das escolas é coisa muito diferente do produto de um deslizamento mecânico para o passado: engendra-se no combate entre aqueles que marcaram época e que lutam para perdurar e aqueles que não podem marcar época por sua vez sem expulsar para o passado aqueles que têm interesse em deter o tempo, em eternizar o estado presente; entre os dominantes que pactuam com a continuidade, a identidade, a reprodução, e os dominados, os recém-chegados, que têm interesse na descontinuidade, na ruptura, na diferença, na revolução (BOURDIEU, 1996, p. 181).

3.3 Da MPB aos artistas de entretenimento: variáveis de legitimação

Da mesma forma que, nos anos 2000, Chico Buarque tornou-se catalisador do debate em torno de um suposto 'fim da canção', foi Caetano Veloso quem deu início ao vórtice da chamada "linha evolutiva" da música brasileira em meados dos anos 1960. Essa ideia, surgida dos embates ideológicos, simbólicos e mercadológicos que constituíram a MPB canônica, foi amplificada tanto pela mídia – que aplicou a ideia a diferentes contextos e à revelia do próprio enunciador –, quanto por pesquisadores[18], que a retomam de forma recorrente e, a partir dela, sugerem aproximações e diretrizes ora não muito específicas ora personificadas na figura de João Gilberto.

O próprio Veloso apontou que "só com ele [*João Gilberto*] e por ele existe uma linha evolutiva: ele dá sentido ao passado e ao futuro da música no Brasil" (VELOSO, 1991). Este argumento foi reiterado, talvez de forma mais metódica, por Walter Garcia,

[18] A 'linha evolutiva" foi tratada por autores como Garcia (2011), Napolitano (2007) e Campos (1986), entre outros.

organizador do livro *João Gilberto* (2012)[19]. Segundo ele, a estética do ícone da Bossa Nova justifica ainda mais o fato de a canção popular constituir uma tradição sólida na cultura nacional. Ao observar a estilização do samba promovida pela 'batida' do violão *joãogilbertiano*, Garcia (2011) infere que os bordões, tocados no tempo forte do compasso, corresponderiam à marcação regular do surdo ou mesmo às notas não sincopadas do *walking bass*, sempre emitidas no pulso. Os acordes, por sua vez, seriam a estilização da figura rítmica do tamborim, sendo percutidos de modo irregular, não à maneira do jazz, e sim como uma variação simplificada da 'batida' do tamborim (GARCIA, 2011, p. 90).

> [...] o entendimento da estética de João Gilberto altera o sentido de boa parte da canção popular brasileira, não só porque ele interpreta constantemente canções compostas antes de 1958 (por Ary Barroso, Dorival Caymmi, Herivelto Martins, Geraldo Pereira, Janet de Almeida etc), mas também porque se pode começar a gostar de João Gilberto ouvindo, por exemplo, Cartola ou Nelson Cavaquinho, assim como se pode começar a gostar de Cartola ou Nelson Cavaquinho ouvindo João Gilberto (GARCIA, 2011, p. 84 e 85).

As formulações de Veloso, publicadas na *Revista de Civilização Brasileira*, em maio de 1966, parecem partir da compreensão de que o processo de modernização da música popular passa necessariamente pela própria tradição, mas não como reverência ou uma 'volta ao passado', e sim como um reprocessamento de ideias a serviço da complexidade cultural do país.

> Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira à medida que toda a informação é aproveitada [e entendida] da vivência e da compreensão da realidade brasileira. [...] Para isso, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base da criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. É este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da 'linha evolutiva' pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação [...] Aliás, João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular (VELOSO apud NAPOLITANO, 2007)

[19] O livro, de 512 páginas, reúne ensaios e entrevistas em torno da obra do artista mais icônico da Bossa Nova.

A perspectiva de que João Gilberto seria o ponto de inflexão da tão almejada modernidade da canção popular foi ratificada ainda pelo crítico cultural Lorenzo Mammi, que considera Tom Jobim e João Gilberto os proclamadores de uma nova forma de pensar a canção, já que, a partir deles, "o desafio era demonstrar que a música popular mais inovadora não era apenas ruptura, mas também prolongamento, ponto de chegada de algo que o repertório anterior já prometera" (MAMMI, 2007, p. 209). A partir desse pressuposto, Mammi reitera o ideário de modernidade que esteve na origem da sigla MPB como aglutinadora de uma "ideia consensual e unitária" do que deveria ser a música popular.

> Ao voltar do morro, a segunda geração da bossa nova (Nara Leão, Carlos Lyra etc.) deixava claro que a frente de inovação da música popular já tinha saído de lá e que compositores como Cartola, Nelson Cavaquinho ou Noel Rosa já assumiram o estatuto de 'clássicos': a música popular deixava ser fluxo contínuo e indeterminado de entretenimento musical e se tornava uma fonte, à qual se remontava com uma certa reverência e precisão filológica. O termo 'MPB' surge nesse momento (MAMMI, 2007, p. 209).

Já o ensaísta Augusto de Campos (1974) segue em direção contrária ao propor a aproximação da Bossa Nova não com a MPB, mas sim com a Jovem Guarda. Campos restringe sua observação ao padrão interpretativo vocal, sem avaliar a estrutura musical das canções da chamada turma do *iê-iê-iê*, embora reconheça nelas "todas as suas limitações e o seu primarismo" (CAMPOS, 1974, p. 56).

> Roberto ou Erasmo Carlos cantam descontraídos, com uma espantosa naturalidade, um à vontade total. Não se entregam a expressionismos interpretativos; ao contrário, seu estilo é claro, despojado. Apesar do *iê-iê-iê* ser música rítmica e animada, e ainda que os recursos vocais, principalmente de Erasmo, sejam muito restritos, estão os dois Carlos, como padrão de uso da voz, mais próximos da interpretação de João Gilberto do que Elis e muitos outros cantores de música nacional moderna, por mais que isso possa parecer paradoxal (CAMPOS, 1974, p. 55).

Nesse sentido, Campos aproxima-se do paradigma que o próprio Veloso (1969) havia formulado ao refutar a ideia de que a MPB 'moderna', celebrada nos anos 1960 pela esquerda nacionalista, fosse portadora do legado *bossa-novista*. A noção propagada

pelos porta-vozes de uma suposta 'volta' do samba tradicional e de figuras como Zé Keti, Cartola e Nelson Cavaquinho é enfaticamente contestada. "Não há nenhuma volta, eles sempre estiveram lá: até hoje o samba de roda da Bahia permanece, a despeito de Pixinguinha" (VELOSO, 1969). Em 2009, o samba de roda voltaria a ser matéria de novas considerações do representante máximo do movimento tropicalista, desta vez, em torno de uma determinada lógica 'evolutiva' que desembocaria no pagode baiano.[20] Em mensagem no seu extinto blog, reproduzida pelo jornal Correio*, Veloso declara sua admiração pelo gênero que, sugestivamente, enuncia como a 'evolução' do samba de roda.

> A melhor coisa do mundo é pagode baiano. Eu sempre achei que o Tchan ia dar em riquezas. Harmonia do Samba. O ensaio do Psirico. Um ensaio do Psirico é sempre o bicho. Colagem de performances com percussão preciosa. Aquela música do "cabelo fica massa, êta, fica massa", do Pretubom é o que há de bom. Kuduros de Fantasmão e Márcio Vítor: sempre a volta à chula (VELOSO, 2009)

No livro *A Síncope das Idéias*, Marcos Napolitano dedica um capítulo inteiro à questão da 'linha evolutiva', no qual contrapõe a proposição de Veloso às ideias de intelectuais e jornalistas de esquerda como Nelson Lins e Barros, para quem "no contexto cultural em questão, o grito de Maria Bethânia em 'Carcará' era mais 'moderno' do que o sussurro de João Gilberto em 'Chega de Saudade'" (NAPOLITANO, 2007, p. 101 e 102). Napolitano destaca ainda as críticas de Caetano ao pensamento folclorista do pesquisador José Ramos Tinhorão, "grande crítico da 'moderna' MPB, e de toda a tradição musical que não fosse tributária direta das camadas populares e dos circuitos fora do mercado fonográfico" (NAPOLITANO, 2007, p. 102).

> Em linhas gerais, Caetano propunha não só outro procedimento de criação musical e pesquisa de materiais, mas esboçava uma espécie de projeto historiográfico para a MPB, enfatizando dois eixos: 1) um eixo composicional, sintetizado por Ary Barroso-Dorival Caymmi-Tom Jobim. [...] 2) um eixo interpretativo proveniente de Orlando Silva-Cyro Monteiro. O ponto de saturação da tradição, momento histórico em que

[20] O pagode baiano provém de variantes do samba-reggae e do samba de roda do Recôncavo. Grupos como Terra Samba, Harmonia do Samba, É o Tchan, Psirico e Parangolé estariam entre os representantes do gênero (SAMBA-REGGAE, 2015).

> estes dois eixos seminais passaram a informar uma música autoconsciente de suas possibilidades culturais, tinha sido João Gilberto (NAPOLITANO, 2007, p. 103 e 104).

Ainda no amplo quadro das variáveis de legitimação da MPB, o argumento de Neder (2008) vai de encontro aos demais ao sugerir que o primeiro álbum de estreia do segmento foi composto por Jorge Ben ainda em 1963. Neder afirma que o disco *Samba Esquema Novo* se apropria da bossa nova a partir do discurso negro e incorpora a esta elementos do afro-pop estadunidense e do maracatu, gênero originário da cultura negra no Brasil durante a escravidão. Para ele, a maioria dos relatos sobre a MPB sustenta erroneamente que o *rock* e o *pop* foram rejeitados por toda a MPB. "Foi através desse tipo de generalização que se instituiu a crença de que a MPB se define pelo alinhamento ao projeto nacional-popular, em vez de perceber neste apenas um dos vetores ideológicos que atravessam a MPB" (NEDER, 2008, p. 276-277). Ao se referir à identificação do segmento com o projeto nacional-popular, o autor talvez queira se reportar ao superdimensionamento dado a cenas como a da controversa passeata contra a guitarra elétrica em 1967, capitaneada por nomes representativos da vertente da MPB canônica ligada ao samba e ao folclórico, a exemplo de Elis Regina, Geraldo Vandré e Edu Lobo.

Partindo-se, portanto, das relações criativas e comerciais que sempre estiveram vinculadas à música popular brasileira midiatizada, os desdobramentos em torno de uma hipotética 'linha evolutiva' da MPB ressaltam o entendimento pouco consensual dos diferentes agentes legitimadores quanto à *maneira* de se estabelecerem os vínculos com a tradição em direção à modernidade. Em especial os ex-tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, identificados com a vertente 'paródica' da MPB, continuam a se contrapor aos argumentos de alguns setores da elite intelectual acerca do sentido de moderno. Atuantes, ao mesmo tempo, como legitimados e legitimadores das gerações que os têm sucedido, esses nomes não parecem ratificar a investida dos que tentam emplacar uma Nova MPB como representante da 'linha evolutiva' da música popular brasileira.

Ao contrário de uma perspectiva que parece partir da mesma relação de contiguidade que celebrou a 'volta' dos sambistas dos anos 1930 (tornados 'clássicos'), as declarações à imprensa do próprio Veloso, no sentido de referendar os artistas do entretenimento neste início de século XXI, de certo modo atualiza a sua crítica, feita ainda nos anos 1960, ao conservadorismo da MPB 'moderna'.

> De resto, discos como *Roda de Samba* e *Rosas de Ouro* tem [sic] seu sucesso restrito aos universitários, enquanto o povo (e aqui podemos dar à palavra povo o seu sentido mais irrestrito, isto é, a reunião de gentes) desmaia aos pés do jovem industrial Roberto Carlos (VELOSO, 1969).

Em artigo publicado n'O Globo (2003), Veloso defende, de maneira contundente, cantores de blocos de trio e grupos de pagode, ao contestar algumas críticas, publicadas na Folha de S. Paulo (BARROS NETO, 2013), feitas pelo presidente do bloco afro Olodum, João Jorge Rodrigues, em relação à indústria do Carnaval baiano e à promoção midiático-mercadológica em torno de artistas brancos em detrimento dos negros.

> Não apenas Psirico e Daniela [Mercury] são grandes. Xande do Harmonia do Samba e Caudia Leitte também. Sem falar no Chiclete com Banana, Brown e a Timbalada. Por que João Jorge atribui o êxito de Claudia e Ivete ao fato de elas serem brancas se Márcio Vítor é preto e é um rei das ruas e dos vídeos? (VELOSO, 2013).

Em outro episódio, Veloso reclama da edição de uma entrevista concedida por ele à emissora de televisão Rede Bahia em que faz elogios ao polêmico cantor Igor Kannário[21], ex-integrante do grupo de pagode A Bronkka, e contesta o fato de a emissora ter omitido deliberadamente da reportagem os nomes de Kannário e de Paulinho Camafeu[22], citados por ele de forma elogiosa durante a referida entrevista.

> Por que cortaram o nome de Kannário? A Bahia precisa saber que foi o primeiro nome que escolhi para colocar junto do Harmonia. Amo o Psirico. Repeti o nome deste grupo como complemento ao que já tinha dito, mostrando que não desprezo (ao contrário) o grupo de Márcio Vítor. Mas Kannário foi o nome que proferi primeiro e não admito que os baianos não fiquem sabendo que eu o fiz. O jornalismo de televisão (assim como os outros) precisa mostrar honestidade para receber do público a confiança que deseja. Se temos de defender a

---

[21] Notícias na imprensa envolvendo o cantor de pagode com prisões, porte de maconha, brigas em hotel, desentendimentos com a mãe e xingamentos a outros artistas são algumas das contendas nas quais Kannário já esteve envolvido. Kannário, que se autodenomina 'Príncipe do Gueto', é autor de canções que exaltam o cotidiano da periferia, em letras que reproduzem gírias e expressões usadas nas comunidades da periferia, a exemplo de *Lá vem a zorra*, *Aba reta*, *Tudo nosso nada deles*, *Na humildade pedindo respeito*. Q. v. ainda http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/relembre-as-confunsoes-e-polemicas-envolvendo-igor-kannario/?cHash=f6f7976a684c2518b5dd11145dd26d41. Acesso em 1º de mar. 2015.

[22] Camafeu é autor de composições famosas do carnaval baiano, a exemplo de 'Mundo Negro' e 'Fricote' (esta em parceria com Luiz Caldas e um dos grandes sucessos da chamada *axé music* nos anos 1980).

> liberdade de imprensa, que comecemos por exigir da imprensa mais responsabilidade (VELOSO, apud METRO 1, 2015).

Não apenas Veloso, mas outros expoentes da Tropicália, como Gilberto Gil e Tom Zé, já lançaram ideias no sentido de legitimar produtos da indústria do entretenimento. Em 2014, Gil declarou à Revista Serafina da Folha de S. Paulo, referindo-se a Anitta, artista que alcançou enorme repercussão na mídia em 2013 partir do videoclipe *Show das Poderosas*[23]: "Gosto dela, dela artista, da música, mas dela toda: pelo gosto pela dimensão cênica, pelo traço histriônico, por essa coisa de pertencer a esse mundo das Madonnas e das Gagas e por também ser um desdobramento da Daniela [Mercury] e da Ivete [Sangalo]" (GIL apud KÜCHLER, 2014).

Tom Zé, por sua vez, exaltou a estrutura sonora do *funk* 'Atoladinha'[24], ao fazer uma "exegese" da estrutura do refrão que, no seu entender, seria "microtonal, metarrefrão e plurissemiótico", relacionando-o, aqui novamente, com a Bossa Nova (LICHOTE, 2008). Veloso reitera a lógica 'evolutiva' de Tom Zé quando comenta o disco *Lixo Lógico* em artigo no jornal O Globo (2012). Segundo o articulista, "neste *Lixo lógico* temos mais concentrado do que nos outros o efeito cômico-sério extraído da abordagem simultaneamente eruditíssima e pop que ele [Tom Zé] consegue, de que a análise espetacular de '*Tô ficando atoladinha*' é um exemplo perfeito" (VELOSO, 2012).

Se, por um lado, a legitimação de estéticas musicais ligadas à indústria do entretenimento – em que prevalecem o caráter performático e o interesse mercadológico do *showbiz* – colabora para tirar do foco midiático as produções da Nova MPB, por outro, subverte, mais uma vez, a perspectiva de uma 'linha evolutiva' baseada numa 'volta' dos 'clássicos'. Se, em meados do século XX, a Tropicália 'dessacralizou' as ideias modernistas da Semana de 22, numa dialética integrada à dinâmica da indústria cultural, neste século XXI, a propensão de seus representantes parece ser a de 'sacralizar' o que se apresenta, muitas vezes, padronizado pelo mercado do entretenimento. Quando Napolitano (2006) se refere às considerações de Augusto de Campos acerca da MPB renovada de 1967, é possível inferir que o movimento de dessacralização proposto pela Tropicália naquele contexto talvez encontre paralelos

---

[23] O videoclipe alcançou mais de dez milhões de visualizações até o mês de maio daquele ano. Q. v. ainda http://extra.globo.com/tv-e-lazer/musica/anitta-comemora-os-10-milhoes-de-visualizacoes-de-show-das-poderosas-amo-muito-8545131.html. Acesso em 21 de fev. 2015.

[24] O *funk* fez sucesso nas redes nas vozes de Tati Quebra-barraco e Bola de Fogo.

com as recentes declarações dos ex-tropicalistas que contrapõem à perspectiva da 'volta' da MPB 'clássica' as vertentes mais bem-sucedidas do mercado cultural.

> Reafirmando as articulações da [...] MPB com as 'vanguardas' mais radicais do passado, Campos propunha uma periodização 'evolutiva' para a arte brasileira, de cunho altamente ideológico. Para ele, o Modernismo de 1922 teria significado a 'maturidade' e o Concretismo de 1956, a 'universalidade'. Por sua vez, a MPB renovada de 1967 teria transformado a 'vanguarda' em produto direcionado para as massas, ou seja, atingido a fase da 'popularidade' (NAPOLITANO, 2006, p.6).

3.4 Uma breve 'linha evolutiva' da fruição musical

Há tempos a cultura e os meios de comunicação de massas geram divergência de opiniões entre os próprios produtores de cultura. Nos anos 1930, o compositor Béla Bartók, nos seus *Escritos sobre música popular*, ao falar sobre a música radiofônica do início do século XX, acreditava que esta acabava por criar no ouvinte o hábito de uma audição superficial, já que era 'fácil' dar voltas no botão do *dial* ou mesmo ligar e desligar o aparelho sonoro (BARTÓK, 1937). Para Bartók, a escuta fragmentada promovida pelo rádio tornava o ouvinte disperso e propenso a uma "inconstância" auditiva. Anos depois, o músico Glenn Gould exaltaria o rádio pelos mesmos motivos e, ao se referir aos ainda limitados botões de controle dos equipamentos disponíveis para o usuário comum, dizia que "girar botões era um ato interpretativo" e que, mesmo que essa variedade de controles ainda fosse limitada para os ouvintes, estes já podiam fazer um julgamento analítico sobre o que ouviam.

Antecipando-se à acessibilidade que a tecnologia digital traria às novas produções fonográficas, Gould completava suas ideias afirmando que o maior poder viria quando todos os ouvintes pudessem reeditar da forma que quisessem as gravações da sua coleção (FRIEDRICH, 2000). Em *As perspectivas da gravação* (1966), considerado um dos seus mais importantes trabalhos escritos, publicado pela revista High Fidelity, Gould afirmava que a gravação havia mudado a natureza da música e que o ouvinte, de passivo, passou a ser um elemento ativo, participante. Ele também vaticinava que, dali a um século, as apresentações musicais seriam feitas através de mídia eletrônica.

O tempo passou e, antes de se completarem cem anos desde que foram lançadas, as ideias de Gould começam a se confirmar. Os lançamentos 'virtuais' de música na rede,

as transmissões de shows e festivais via *streaming*, as performances 'ao vivo' em estúdio, disponibilizadas em mídias digitais e na internet são exemplos da força dessa mediação tecnológica de alcance mundial. Por sua vez, a manipulação do som e da imagem, feita por uma audiência com acesso facilitado aos aparatos tecnológicos, torna-se uma constante cada vez mais presente em sites de compartilhamento de áudio e vídeo, que apresentam uma infinidade de reedições e versões de materiais fonográficos e audiovisuais que, muitas vezes, se transformam em virais nas redes sociais. Essa produção vasta e 'reprocessada' tem alterado inúmeros padrões instituídos tanto pela mídia tradicional de massa quanto, antes até, pela crítica especializada, ambas responsáveis pela edificação de alguns cânones musicais, sejam estes eruditos ou populares.

É provável que o debate acerca de uma hipotética 'linha evolutiva' passe necessariamente por uma discussão que considere não apenas as diferentes formas de fruição e de escuta, como também a maneira como cada ouvinte organiza na memória o cruzamento dos elementos musicais e extramusicais. Para Iazzetta (2009) uma escuta "focada e concentrada" resulta de uma hierarquização das qualidades da música, em que as estruturas da composição acabam ganhando maior relevância que qualquer outro estímulo, ou seja, em que o sentido da audição parece operar apartado de outras sensações. "De certa forma, isso cria uma tensão entre um fruir sensível das qualidades musicais e uma disposição para perceber e entender relações abstratas nas formas, nas conexões entre as partes, na classificação e reconhecimento das estruturas sonoras" (IAZZETTA, 2009). A polarização do debate até este ponto parece, portanto, provocar uma ruptura entre ambas as experiências: a da que considera apenas as estruturas da composição e que leva em conta o aparato midiático que a transforma em outra coisa.

As discussões em torno das transformações da escuta em contraposição à necessidade de se forjarem novos cânones midiáticos e de se fixarem memórias em ambiente de ofertas infinitas levam a reflexões acerca das alterações nas formas de escuta que, eventualmente, têm colaborado para por em xeque o canônico enquanto representação identitária. Apesar de o termo 'granular' ser aplicado em música eletroacústica para indicar o método de síntese sonora que resulta em microfragmentos (grãos), o conceito de 'escuta granulada' aqui, a despeito de remeter a uma recepção fragmentada, se identifica de forma mais inerente com a técnica da granulação aplicada aos filmes de película que, quando expostos a determinada quantidade de luz são sensibilizados e revelam imagens com maior ou menor resolução – o que significa dizer,

nesta ordem, com menor ou maior granulação. A escuta granulada também pode estar exposta a um ambiente de maior (*hi-fi*) ou menor (*lo-fi*) definição do sinal sonoro, o que, *a priori*, determinaria a qualidade dessa escuta, mas não a partir de critérios valorativos, e sim, antes, a partir de critérios de avaliação quantitativa. As alterações na quantidade de resolução sonora têm, portanto, afetado os modos de escuta e, consequentemente, as esferas canônicas em todos os gêneros musicais.

O termo *hi-fi*, difundido pela indústria fonográfica entre os anos 1950 e 1960, tanto para se referir a equipamentos de som de alta qualidade, quanto a gravações com presença mínima de ruídos e distorções, também chamou a atenção de Schafer (1997), que atentou para o fato de que, "ao tempo em que a alta fidelidade estava sendo criada, a paisagem sonora mundial estava resvalando permanentemente para uma condição *lo-fi*" (SHAFER, 1997). Esse paradoxal postulado não somente indica que, com o advento das máquinas, os ruídos se naturalizaram enquanto linguagem musical, mas também demonstra que as formas de escuta transmutaram-se de acordo com os suportes de criação musical disponibilizados aos compositores de cada época. Portanto, relacionando-se as diferentes superfícies sobre as quais se deram as criações sonoras ao longo da história (instrumentos, tablaturas, partituras, gravadores, computadores), percebe-se que, assim como os processos de produção se valem de ferramentas distintas, o ouvido, enquanto modalidade perceptiva, também está sujeito a experiências sensoriais nas quais se identifiquem elementos extramusicais.

> A despeito de sua existência efêmera, o hit parade engendrado pode vir a desempenhar papel importante, à medida que, de algum modo, a canção de sucesso estabelece paradigmas que permitem identificar (sonoramente) o tempo-espaço de referência de seus consumidores: Isso se explica à medida que os traços particulares presentes na canção midiática formam uma rede de signos (às vezes discretos) que, ao fim e ao cabo, imprimem indelevelmente, à cultura de origem, uma feição muito particular do espírito do seu tempo (VALENTE, 2013, p. 242).

O antropólogo Néstor Garcia Canclini, ao refletir sobre a complexidade da cultura moderna em seu livro *Culturas Híbridas*, aponta as contradições entre o desejo de autonomia de alguns espaços para desenvolver a criação e, noutra ponta, a modernização da economia, da política e da tecnologia, que acabou por configurar "um tecido social envolvente, que subordina as forças renovadoras e experimentais da produção simbólica" (GARCIA CANCLINI, 1997, p. 32). Ao questionar a

‘emancipação da imaginação’, Canclini oberva que, “enquanto os teóricos e historiadores exaltam a autonomia da arte, as práticas do mercado e da comunicação massiva [...] fomentam a dependência dos bens artísticos de processos extraestéticos” (GARCIA CANCLINI, 1997, p. 32)

4. CONDUÇÕES MUSICAIS E EXTRAMUSICAIS (APÊNDICE)

Esta quarta sessão à guisa de apêndice propõe uma abordagem comparativa entre produções reconhecidas como integrantes da MPB 'clássica' e da Nova MPB. A partir da imagem de quatro fonogramas, geradas no programa de áudio Audacity, propõe-se uma espécie de decupagem dessas gravações estereofônicas com o objetivo de identificar eventualmente elementos que possam apontar possíveis identificações – no âmbito das ideias de modernidade – quanto à estética proposta por ambos os segmentos da MPB. A escolha do fonograma como base de referência desta análise leva em consideração: 1) a gradativa mudança das técnicas de composição e gravação de música popular, principalmente a partir dos anos 1960, exatamente o período em que a sigla MPB começa a ser edificada; 2) a perspectiva de que, por se tratar de um processo de composição que vai muito além do estágio de criação de letra, melodia e proposta harmônica grafada eventualmente num pentagrama, a imagem de espectro sonoro consegue sugerir um amplo leque de informações em torno da complexidade desse fluxo de frequências.

Não há pretensão, neste capítulo, de sistematizar semelhanças ou distinções estruturais a partir de uma análise técnica da linguagem, mas antes reconhecer o 'gesto instrumental' dessas produções, utilizando, para isso, algumas ferramentas de análise adotadas pelo pesquisador Sérgio Molina (2015) e ainda partindo dos pressupostos de Pierre Schaeffer (1966:1988), em torno das variações de escuta, mormente no que diz respeito à intenção da escuta (*entendre*) – neste caso a intenção de escuta que pauta a autora desta pesquisa –, que implica uma seleção arbitrária e individual do que se escuta. Ou seja, o processo de análise desses fonogramas parte do princípio de que a música midiatizada, entendida como sistema ubíquo, dificulta a aplicação de um método de análise que privilegie apenas um aspecto ou área de competência, a exemplo da linguagem formal da escrita musical. No âmbito desta pesquisa, busca-se ainda a observação de padrões textuais e intertextuais que possam ser identificados nos exemplos a seguir, levando-se em conta a noção de intertextualidade sugerida por Rubén López Cano (2007), que a relaciona principalmente com a habilidade do leitor em identificar no texto uma ampla rede de referências.

> A partir da rede intertextual, o leitor estabelece relações estilísticas, genéricas ou autorais entre aquilo que lê e aquilo que não vê diante dos olhos, mas que valoriza suas competências. Em música ocorre algo

> similar: o ouvinte estabelece relações de parentesco entre momentos de várias obras, estabelecendo redes que colaboram em seus processos de compreensão* (CANO, 2007, p. 31)

De acordo com Schaeffer, as observações e apreciações são distintas porque a diversidade desse processo de análise "se atém a uma lei fundamental da percepção que é a de proceder *por esboços* sucessivos sem esgotar nunca o objeto, em razão da multiplicidade de nossos conhecimentos e experiências anteriores"* (SHAEFFER, 1988, p. 65). Portanto, em paralelo aos componentes extramusicais que forjaram a MPB e a Nova MPB – quais sejam mediadores, legitimadores, produtores, curadores e patrocinadores –, pretende-se observar nesta seção a dinâmica de alguns elementos musicais nucleares, levando-se em consideração o contexto sociopolítico e tecnológico em que foram criados.

Por ser bastante complexo e heterogêneo, o traçado sonoro da MPB pressupõe perspectivas de análise que vão muito além de âmbitos relacionais restritos a, por exemplo, letra e melodia ou canto e fala, ainda que apenas esses aspectos já suscitem uma série de análises intertextuais e semiológicas importantes em torno do assunto[25]. Da mesma maneira, os diversos níveis de integração contidos numa canção não se reduzem ao conteúdo temático ou à análise de encadeamentos harmônicos, tampouco aos desenhos melódicos e às claves rítmicas, entre outros aspectos estruturais de uma escrita tradicional. Como ressalta González (2016, p. 113), de acordo com a musicologia tradicional, o desenvolvimento dialético de uma canção estaria circunscrito ao texto literário e musical desta, o que significaria uma redução das ferramentas de análise aplicada ao discurso da canção popular. O autor observa diante disso a necessidade de se desenvolverem enfoques analíticos específicos "que considerem a ausência da partitura e a presença de suportes gravados, editados e consumidos" (GONZÁLEZ, 2016, p. 101), tomando a canção popular como objeto de análise definido por um conjunto de textos (sons, literatura, performance) em distintos contextos (produção, reprodução, recepção). Ou seja, os elementos extramusicais e os aparatos tecnológicos de gravação, edição e difusão de som seriam também responsáveis por ampliar drasticamente as possibilidades analíticas da canção popular, dando-lhes um caráter essencialmente intertextual.

---

[25] Para mais informações sobre o assunto, ver os estudos do músico e linguista Luiz Tatit, entre eles, *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*. Ed. Escuta, 1994, e *O Século da Canção*. Ateliê Editorial, 2004.

Alinhado a essa mesma perspectiva, o pesquisador Sérgio Molina (2015, p. 24), ao se referir à crescente complexidade das sonoridades[26] da canção popular a partir dos anos 1960, admite que o sistema tonal não é mais o principal componente na estruturação dessas composições, tal como era no século XIX. Segundo ele, os processos composicionais pós-década de 1960 passaram a se concentrar no nível secundário da criação, detido na construção de sonoridades (MOLINA, 2015. p. 87). Ou seja, as experiências composicionais passaram a absorver características contemporâneas ligadas ao timbre, à incorporação do ruído, à exploração de artes multimídias e à montagem de complexas produções sonoras (MOLINA, 2015, p. 25). Fróes (2012) endossa essa perspectiva de Molina ao declarar que a canção – ou seja, seu núcleo primário de composição – não tem mais o papel primordial dentro de um trabalho, já que os músicos populares do século XXI "discutem sobre pedais, amplificadores, microfonação, válvulas, *softwares* de gravação, instrumentos antigos etc., tanto quanto propriamente sobre música". São ainda declarações de Fróes: "Existem coisas que vão muito além da criação melódica ou harmônica" e ainda: "É condição para se produzir música, mais do que um violão, uma placa de som"[27]. Na mesma direção, González (2106, p. 120) observa que a canção popular, concebida como um conjunto multidimensional de textos, tem-se apresentado mais como processo do que como objeto.

Tais declarações podem eventualmente remeter aos primórdios do século XX, quando compositores eruditos romperam com as regras da harmonia clássica e das estruturas tradicionais, imprimindo-lhes inovações técnicas e metodologias próprias que desembocariam na música atonal, no entanto, no âmbito da música popular brasileira, o processo de alteração de modelos referenciais nesse formato, bem mais recente, é marcado por mudanças na sua dinâmica musical e extramusical. Assim como Arnold Schöenberg lançou as bases de um novo idioma musical (SAID, 1992 p. 40-43; MEDAGLIA, 1988, p.70) ao propor o que ele próprio chamava de "emancipação da dissonância" (SILVA, 2008), muitas modalidades da canção popular parecem querer "liberá-la para um cultivo e uma experimentação mais descomprometidos em relação às

---

[2626] O termo *sonoridades* é utilizado por Molina com base nas ideias que Didier Guigue desenvolveu em *Estética da Sonoridade* (2011), relacionando-o com o conceito de 'unidade sonora composta', que vem a ser uma unidade que depende dos elementos que se juntam para formar seu conteúdo. No caso da canção pós-década de 1960, a combinação desses elementos e unidades se apresentaria de forma cada vez mais complexa.

[27] Declarações dadas à revista digital Serrote. Disponível em http://www.revistaserrote.com.br/2012/07/o-mal-estar-na-cancao-romulo-froes-e-walter-garcia/. Acesso: 06 de jul. 2015.

tradições literárias e musicais que a sustentaram" (VALVERDE, 2008, p. 272). Pode-se dizer, assim, que o surgimento da MPB enquanto segmento urbano e midiatizado determinou um ponto de inflexão na trajetória da música popular brasileira, antes atrelada a um "formato tradicional de composição de canção, em que um texto cantado é acompanhado ao instrumento, como faziam Noel Rosa ao violão ou George Gershwin ao piano, na década de 30" (MOLINA, 2015, p.15).

Por sua vez, o segmento MPB, que entre os anos 1960 e 1970 equacionava procedimentos herdados da linguagem estrutural clássica e dos métodos composicionais atrelados à montagem de fonogramas, apresenta-se neste novo século, de acordo com alguns pesquisadores, cada vez mais direcionado às digressões, superposições, rarefações, hipérboles e outros recursos vinculados ao nível secundário do processo composicional. Para Wisnik (2008), por exemplo, uma das características da canção do século XXI é a de ser formulada a partir ou em torno de efeitos eletrônicos para proporcionar, entre outras impressões, uma escuta 'flutuante', uma superposição de camadas que deixa o ouvinte em estado de deriva. A ideia traz intrínseca a relação dessa estética (muito em voga nas atuais vertentes sonoras da música popular) com o mundo virtual e sua representação simbólica de modernidade: sob essa perspectiva, os sons sintetizados seriam indicativos de avanço no processo construtivo da canção do século XXI, ainda que o primeiro sintetizador tenha sido inventado há mais de 50 anos. É de Wisnik o conceito de "canção expandida", desenvolvido a partir das composições do grupo Los Hermanos[28]. A ideia de expansão relaciona-se com formas que digressionam, abolindo a reexposição dos temas ou os refrões – que serviriam, a princípio, de suporte a uma estrutura mais linear, a exemplo da forma AABA. A canção expandida do Los Hermanos proporcionaria, entre outras impressões, uma escuta 'flutuante', uma "superposição de camadas que te deixam em um estado de deriva" (WISNIK, 2009). O conceito poderia trazer ainda intrínseca uma relação entre virtualidade (tecnologia) e vertigem (*raves*, alterações de consciência etc.), que, por sua vez, poderiam evocar a dimensão simbólica da modernidade e seus paradoxos. A impressão acerca do caráter 'flutuante' de certas canções do novo século poderia abranger ainda o seu aspecto textual, centrado em narrativas tão fragmentadas quando o próprio enunciado sonoro.

---

[28] O grupo, formado no Rio de Janeiro em 1997, gravou quatro álbuns entre 1999 e 2005 e recebeu algumas premiações nesse ínterim, entre elas a de Melhor Composição em 2000, com a canção *Anna Julia*, e a de Melhor Grupo em 2004, ambas no Prêmio Multishow de Música Brasileira, além de várias indicações, entre elas ao Grammy Latino e ao Prêmio Tim de Música Brasileira.

Para Molina, no entanto, processos semelhantes ao descrito por Wisnik já se configuravam em álbuns como *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) e mesmo em produções brasileiras, como *Minas* (1975), de Milton Nascimento, em que ele identifica elementos que demarcam fusões e segregações de sonoridades que subvertem a regularidade das canções populares pré-década de 1960, em que não se trabalhava com a perspectiva de simultaneidade sonora numa mesma composição.

> Ou seja, podemos dizer, em linhas gerais, que enquanto a canção se ateve principalmente às operações composicionais de nível primário, focando a criação de melodias, letras, harmonias e levadas, as formas AABA e estrofe/refrão pareciam ser os suportes suficientes para tal conteúdo; na medida em que a composição desloca seu eixo para as operações de nível secundário, o da criação de sonoridades, a própria forma da música popular se flexibiliza, expandindo suas fronteiras (MOLINA, 2015, p. 79).

Assim, a superposição de camadas, que Molina denomina "criação de sonoridades"[29], já havia se estabelecido desde os anos 1960, apresentando texturas[30] distintas, sons constrastantes, distorções, reverberações e, principalmente, a ideia de que a forma estrutural da canção não mais estava restrita a modelos originários da música folclórica – AAB ou AABA – ou a outros padrões esquemáticos fixos.

> Com o surgimento da gravação digital em computadores, especialmente a partir dos anos 2000, a edição do som em processos de gravação multipista passou a se dar não apenas pela via auditiva, mas também pela via visual, com cortes, ajustes, fusões, etc., sendo feitas diretamente "na tela" por um *software* de edição gráfica (MOLINA, 2015, p. 22).

4.1 Amostras de fonogramas do segmento MPB

Os debates surgidos em torno de um suposto 'fim da canção' motivaram pesquisadores e músicos a se debruçarem sobre algumas produções do novo século, no sentido de observar o nível de implicação de seus elementos estruturais no hipotético

---

[29] Molina utiliza o termo *sonoridade* na mesma acepção do musicólogo Didier Guigue, que o envolve e o relaciona a timbre, textura, densidades, registros de tessitura, entre outros conceitos relativos ao som.

[30] Terminologia aplicada por Didier Guigue e Wallace Berry. "Guigue propõe a denominação de 'polifonia de sonoridades' e argumenta que isso é um dos atributos do que se convencionou chamar de textura" (MOLINA, 2015, p. 81). "A textura da música consiste em seus componentes soando em simultaneidade de ocorrência" (BERRY, apud MOLINA, 2015, p. 82).

perecimento desta. A partir da obra recente do compositor Chico Buarque, pivô dessa discussão em âmbito nacional, o músico Arthur Nestrovski (2009), por exemplo, ao analisar a estrutura da canção *Subúrbio*, primeira faixa do álbum Carioca, lançado em 2006, observa que, mesmo sendo um choro-canção, cujo estilo melódico traz caracteristicamente traços de cromatismo, a harmonia segue um curso imprevisto, baseada numa linha de baixo cromática conduzida pela melodia.

> Não tem mais onde colocar um acorde entre esses; é como se todas as possibilidades cromáticas estivessem já comprometidas. [...]. Num certo sentido, quando um compositor está fazendo harmonia com este grau de sofisticação cromática, ele, de fato, está chegando no fim. Daqui não tem muito como explorar este caminho, pode fazer outras canções, mas não tem como elaborar, para além do que foi feito numa canção como essa, a linguagem harmônica que está sendo empregada (NESTROVSKI, 2009).

Para Nestrovski, a saturação dos elementos nucleares da canção seria um indício de que, em termos de estrutura tonal, já não há caminhos a serem percorridos além dos propostos ao longo do século XX. O reconhecimento desse adensamento harmônico não deixa de estabelecer, por sua vez, um contraponto com a própria letra da canção buarqueana, não no sentido da grande quantidade de palavras enunciadas e encaixadas numa determinada quadratura rítmica, mas no sentido da rarefação dos elementos harmônicos que tal enunciado sugere ao evocar, inclusive de forma expressa, o *rap*.

Mas a narrativa não propõe apenas a citação de um estilo musical que compõe a cena suburbana do Rio de Janeiro, destaca, no lugar da topografia das montanhas, o *labirinto* que se formou *no avesso* destas, questionando a supremacia identitária de uma *tal* [cidade] *que abusa de ser tão maravilhosa*. Ao tentar ecoar a *fala* do subúrbio – ainda que deslocando-a de seu 'lugar de fala' para o *corpus* da cultura 'oficial' –, o compositor confronta-se com um mundo fora da moldura conciliatória do ideário de modernidade da MPB à qual se encontra filiado e que *sombreia* (com a supremacia legitimada da forma) outros gêneros e estilos como o *funk*, o rock, o forró, o pagode, o *reggae* e o *rap*. É neste ponto que o compositor põe em xeque a própria MPB, ao questionar o lugar da própria fala enquanto representante e herdeiro de uma síntese estabelecida entre tradição pré-bossa nova e a modernização bossa-novista, parafraseando um dos *standards* do repertório jobiniano: *Perdido em ti, eu ando em roda / É pau, é pedra, é fim de linha, é lenha, é fogo, é foda*.

(*Subúrbio*)
Lá não tem brisa
Não tem verde-azuis
Não tem frescura nem atrevimento
Lá não figura no mapa
No avesso da montanha, é labirinto
É contrassenha, é cara a tapa
Fala, Penha
Fala, Irajá
Fala, Olaria
Fala, Acari, Vigário Geral
Fala, Piedade
Casas sem cor
Ruas de pó, cidade
Que não se pinta
Que é sem vaidade

Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
Traz as cabrochas e a roda de samba
Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae
Teu hip-hop
Fala na língua do rap
Desbanca a outra
A tal que abusa
De ser tão maravilhosa

Lá não tem moças douradas
Expostas, andam nus
Pelas quebradas teus exus
Não tem turistas
Não sai foto nas revistas
Lá tem Jesus
E está de costas
Fala, Maré
Fala, Madureira
Fala, Pavuna
Fala, Inhaúma
Cordovil, Pilares
Espalha tua voz
Nos arredores
Carrega tua cruz
E os teus tambores

Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
Traz as cabrochas e a roda de samba
Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae
Teu hip-hop
Fala na língua do rap
Fala no pé

Dá uma ideia
Naquela que te sombreia

Lá não tem claro-escuro
A luz é dura
A chapa é quente
Que futuro tem
Aquela gente toda
Perdido em ti
Eu ando em roda
É pau, é pedra
É fim da linha
É lenha, é fogo, é foda

Fala, Penha
Fala, Irajá
Fala, Encantado, Bangu
Fala, Realengo...

Fala, Maré
Fala, Madureira
Fala, Meriti, Nova Iguaçu
Fala, Paciência...

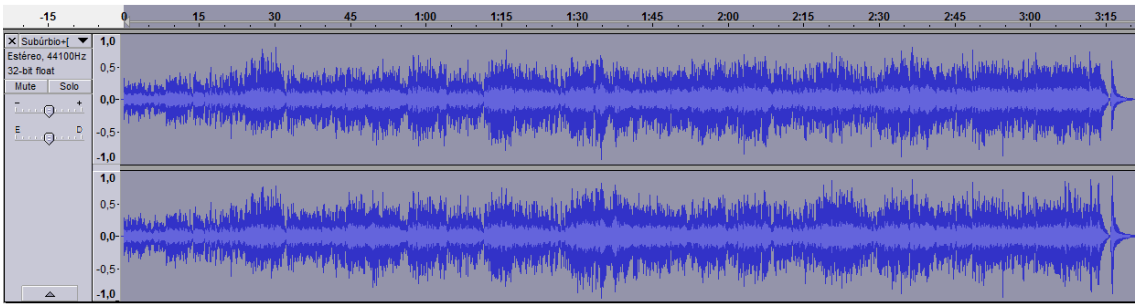


FIGURA 7: Fonograma de *Subúrbio* (2006)

Subúrbio, ao tempo que expõe na letra um manifesto que põe em xeque o paradigma de identidade estabelecido pela cultura oficial, recorre ao modelo 'clássico' do choro, com seus bordões e instrumental, para reiterar uma inevitável 'volta' à tradição. A 'previsível' da condução rítmica da canção parece encobrir a saturação harmônica e até mesmo a subversão poética, indicativos de uma obra que busca se reinventar a partir do adensamento dos elementos de seu núcleo estrutural. Com uma letra que, ao contrário de abstrações, insiste no estabelecimento de 'pontes', a vertente

buarqueana parece disposta, ao menos, a se autoquestionar e dialogar com as propostas de ruptura identitária com a MPB.

Do ponto de vista da montagem do fonograma (figuras 7 e 8), é possível comparar *Subúrbio* às primeiras composições de Buarque, a exemplo de *Amanhã Quem Sabe*: há um fluxo contínuo que não recorre a articulações, fragmentos ou sobreposições complexas de gêneros ou sonoridades. Desde o primeiro LP, gestado em 1966, o estilo cronista e a preocupação do compositor com a temática social impuseram-se como características chanceladas pela esquerda nacionalista que, já naquela época, percebia o caráter intercambiável da incipiente obra *buarqueana* com a tradição do samba carioca dos anos 1930, mais especificamente com a obra de Noel Rosa: uma identificação reiterada por diferentes pesquisadores e pela própria mídia. Seja em *Pedro Pedreiro*, no tratamento dado à questão proletária, ou em *Amanhã Ninguém Sabe*, na exaltação do samba e da identidade 'mestiça' na figura da *morena*, mostra-se plena a afinidade do compositor com os elementos que compõem o ideal estético dos legitimadores da tradição 'moderna' da MPB. Com uma introdução de metais (00'01'' a 00'09'') ao estilo samba-gafieira, a canção *Amanhã Ninguém Sabe*, em tonalidade menor, desenha-se basicamente sob a forma A B com pequenas variações melódicas nas últimas estrofes, explorando rápidas passagens cromáticas ascendentes e descendentes, como nos versos *eu quero cantar o amor* (01'46'' a 01'47'') assim como em algumas progressões harmônicas onde aparece o cromatismo na nota do baixo do acorde – a exemplo dos versos *Hoje eu quero fazer o meu carnaval* (00'10'' a 00'13''), sob a progressão Am7 – E7/G# – Am/G – F#m7(b5) – F6 – E7.

(*Amanhã Ninguém Sabe*)
Hoje, eu quero
Fazer o meu carnaval
Se o tempo passou, espero
Que ninguém me leve a mal
Mas se o samba quer que eu prossiga
Eu não contrario não
Com o samba eu não compro briga
Do samba eu não abro mão

Amanhã, ninguém sabe
Traga-me um violão
Antes que o amor acabe
Traga-me um violão
Traga-me um violão

Antes que o amor acabe

Hoje, nada
Me cala este violão
Eu faço uma batucada
Eu faço uma evolução
Quero ver a tristeza de parte
Quero ver o samba ferver
No corpo da porta-estandarte
Que o meu violão vai trazer

Amanhã ninguém sabe
Traga-me uma morena
Antes que o amor acabe
Traga-me uma morena
Traga-me uma morena
Antes que o amor acabe

Hoje, pena
Seria esperar em vão
Eu já tenho uma morena
Eu já tenho um violão
Se o violão insistir, na certa
A morena ainda vem dançar
A roda fica aberta
E a banda vai passar

Amanhã, ninguém sabe
No peito de um cantador
Mais um canto sempre cabe
Eu quero cantar o amor
Eu quero cantar o amor
Antes que o amor acabe (3x)

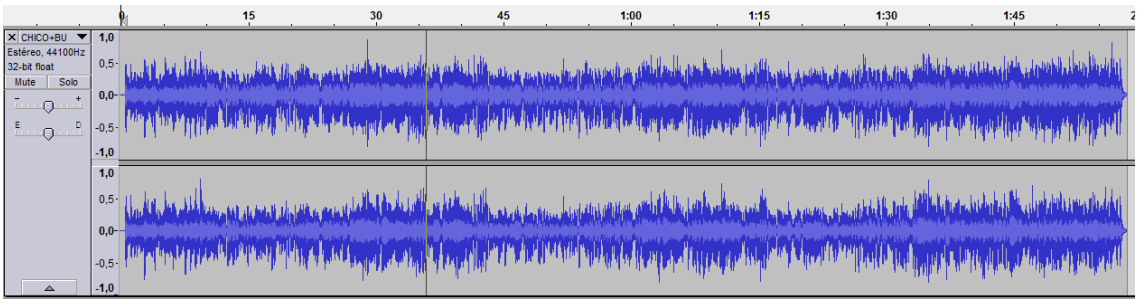


FIGURA 8: Fonograma de *Amanhã Ninguém Sabe* (1966)

É possível levantar questões em torno das ideias de vanguarda e da suscitada 'linha evolutiva' da música popular brasileira observando-se os caminhos percorridos pela

MPB até desembocar nas temáticas da Nova MPB, que sinalizam a ausência ou a pouca investida em letras que possam dar conta da atual conjuntura sociopolítica do país, ou mesmo das variantes estéticas que atualmente impulsionam a indústria cultural. Diferentemente do que ocorreu nos anos 1960, quando a ala denominada MPB assumiu com mais intensidade propostas engajadas e libertárias e tornou-se estandarte de resistência e transgressão, neste início de século XXI, a Nova MPB parece fechar-se ao mundo exterior, concentrando-se em quimeras, inquietações e abstrações existenciais. Ao optar por uma narrativa fragmentada e sem direção, abdica dos argumentos e do pensamento sequencial para evocar imagens oníricas.

A letra da canção *Pierrô Lunático*, composta a três mãos por Guilherme Helo, Rômulo Fróes e Nuno Ramos, é ilustrativa de uma perspectiva poética que se desvincula do estilo cronista predominante na poesia de grande parte da MPB clássica. O título da composição, que integra o álbum duplo *No Chão sem Chão* (2009), de Rômulo Fróes, faz referência ao ciclo de canções atonais de Arnold Schönberg *Pierrot Lunaire* (1912), baseadas em um conjunto de poemas do escritor Albert Giraud publicados em 1884. Na representação do fonograma, com minutagem de quase 4’00’’, a canção começa com um prelúdio em *staccato* rítmico-harmônico (00’01’’ a 00’11’’), que se repete em mais duas ocasiões acompanhadas por trechos da letra que reiteram palavras aparentemente soltas como *chão*, *shopping* e *show*, acentuando o seu aspecto fonético. Sob uma base rítmica regular em compasso 6/8, a forma pode ser representada por A A’ B, que precede a entrada da última seção (03’02’’ a 03’58’’), desta vez, instrumental, em que predominam os instrumentos de sopro em estilo *big band* que seguem até o final em *fade out*.

(***Pierrô Lunático***)
um ou dois
minha paz quer ter paz, te pergunta
só depois fica muda e eu mudo de assunto
olha lá
a vitória da cor cor-de-rosa
tá chamando o que é meu pra fora
o que é pau e vontade e pedrada
tá dourada, pedindo a palavra
tá pegando o que é meu feito ladra

mas que nada,
tenho raiva de querer, querer
fecho os olhos da cara, coruja no sol

para não
tenho asma de amar de te amar
para quê perguntar, respirar
esse selo foi beijo ou recado?
qual a faca que fica no fim?
de que aço, acho o gosto ruim

que idiota pateta
pierrô lunático
foi pisar na valeta
na sarjeta dos astros
no chão sem o chão
no shopping sem o shopping
no show sem o show

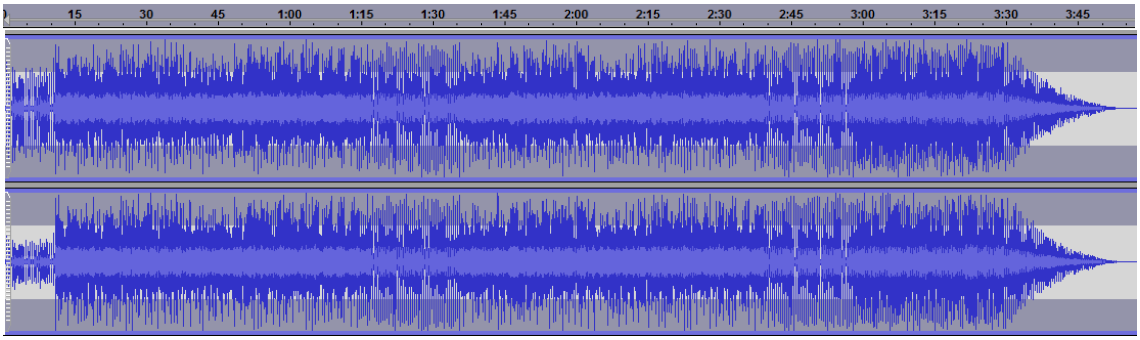


FIGURA 9: Fonograma de *Pierrô Lunático* (2009)

A canção *Quero Quero*, de Rômulo Fróes e Nuno Ramos, do álbum Um Labirinto em Cada Pé, lançado em 2011, é mais um exemplo em que o aspecto obscuro da narrativa é reiterado. O canto, em algumas passagens, no limite da afinação, expõe novamente a preocupação com o efeito fonético da letra, e ainda figuras de linguagem sinestésicas (*careca de alegria, solta o sol pelo nariz*), oximoros (*múmia ambulante, anão gigante*) e circunlóquios aparentemente desconexos (*tá foda caranguejo na calçada vou pegando na menina*), ao longo de toda a canção. Esse padrão *nonsense*, no entanto, não se reproduz na base harmônica, uma singela progressão I – IV – V.

(***Quero Quero***)
quero quero quero quero
um teco um teco um teco um teco
quero quero quero quero
um teco um teco um teco um teco disso daí
barriga tá de fora
umbigo finge que é feliz

vestida de bandido
a bala passa por um triz
comeu minha retina
fez o que ela quis eu quis
careca de alegria
solta o sol pelo nariz

tá foda caranguejo na calçada
vou pegando na menina
andando só de costas vou de bunda
vou chegando na menina
múmia ambulante
anão gigante

de quatro deu errado
nem meu plano fui parar no sol quadrado
a rua tá molhada é madrugada
ouro em pó
muito obrigado
tomar no cu
meu urubu

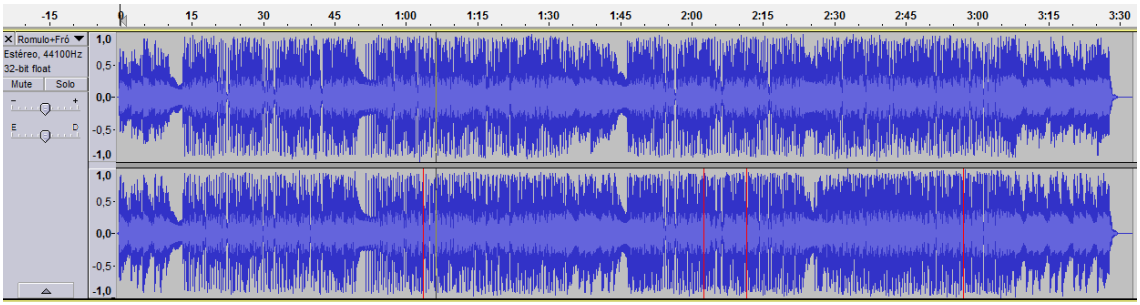


FIGURA 10: Fonograma de *Quero Quero* (2011)

A canção *Água*, do álbum Futurismo (2006), de Alexandre Kassin, apresenta como prelúdio uma sessão de guitarrada[31] com duração de quase um minuto, que introduz a melodia cantada na forma A A' B C. Desta vez, versos pueris são intercalados a uma espécie de refrão onomatopaico (*pa pa pa pa*). O recurso paródico de remissão à estética radiofônica aparece na 'locução' com efeito *reverb* que irrompe durante a canção (04'08'' a 04'27''). Quanto ao fluxo dos canais Left and Right (L e R) e ao processo de finalização das mixagens, observa-se que a massa sonora dos fonogramas de Fróes e Kassin, em contraposição ao material fonográfico de Chico Buarque, apresenta uma estética mais próxima das concepções de música *pop* que

[31] O gênero paraense, criado por Mestre Vieira, caracteriza-se pelos solos de guitarra em ritmos amazônicos e caribenhos.

buscam comprimir os picos de frequência no limite da distorção para subir todo o bloco de som em detrimento das dinâmicas e nuances dos instrumentos.

(***Água***)

eu vou ficar aqui torcendo para tudo melhorar
eu juro que vou, e sei que vai passar o seu rancor
o sangue não se torna água

eu vou ficar aqui torcendo pra você se recuperar
eu vou ficar, sim, cantando pra você ninar
eu quero que tudo melhore

pa pa pa pa...

calma, tenha calma, ninguém pode viver assim
calma, tenha calma, que o mundo não tem fim

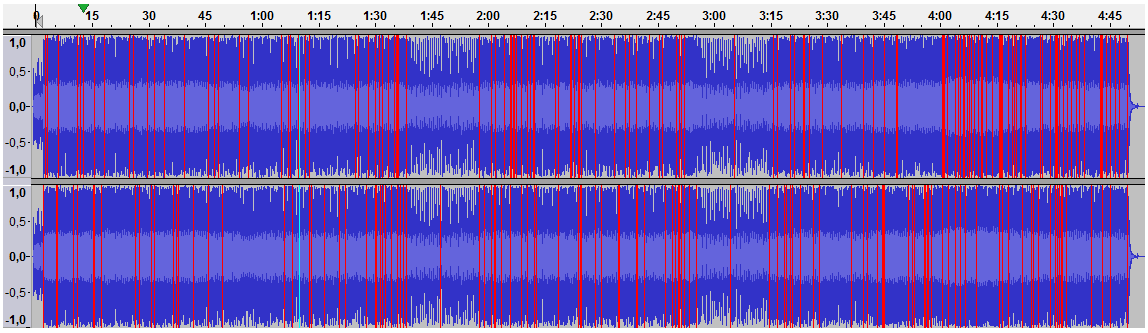


FIGURA 11: Fonograma *Água* (2006)

Ainda quanto às estruturas textuais, as vertentes que fazem parte do arcabouço de referenciais da Nova MPB alternam-se entre minimalistas, conservadoras, impressionistas ou frívolas, via de regra, sobre questões subjetivas. Em lugar dos temas recorrentes na segunda metade do século XX, as produções de música popular brasileira, neste início de século XXI, fizeram ressurgir temáticas que predominaram no Brasil até meados dos anos 1960, período em que o amor romântico – consumado, idealizado ou desiludido –, era o lema da maioria delas. Em artigo publicado na revista Piauí, Paulo da Costa de Oliveira (2014) observa que, quando não mais se destacam grandes movimentos coletivos, a temática do amor "se torna moeda forte da felicidade". Segundo o articulista, "Não há qualquer consideração pela abertura sexual dos anos 1960, pelo campo de experimentação que ela representou – simplesmente é como se

nada disso tivesse existido" (OLIVEIRA, 2014). Nos versos *Quem é mais sentimental que eu? / Eu disse e nem assim se pôde evitar / De tanto eu te falar / Você subverteu o que era um sentimento e assim / Fez dele razão pra se perder / No abismo que é pensar e sentir*, encontrados na canção Sentimental, composta por Rodrigo Amarantes e lançada em 2001, percebe-se o aspecto introspectivo do argumento. "Um lamento difuso – talvez o lamento de uma geração que não chegou a se sentir como sujeito da história – perpassa algumas canções dos Hermanos" (OLIVEIRA, 2014).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde os anos 1960, a legitimação de um segmento difuso chamado MPB tenta reafirmar um centro hegemônico estético que seja representante de uma identidade cultural brasileira. Esta dissertação levantou algumas questões iniciais acerca da perspectiva 'evolutiva' da MPB para tentar compreender o ideário de modernidade que tem marcado a trajetória da sigla, concentrando-se no seu surgimento (durante os anos 1960) e nos dias atuais sob o rótulo Nova MPB.

Neste início de século XXI, a despeito da atuação ainda territorializada dos tradicionais veículos de massa, observa-se um contexto em que as ofertas tornaram-se infinitas e cada vez mais descentralizadas, o que contribui para a diluição da perspectiva de uma ação hegemônica, no sentido de forjar uma Nova MPB consentida por uma maioria como expressão simbólica de uma identidade nacional.

Esse mesmo contexto impacta nos critérios de legitimação de segmentos como a Nova MPB. Os dispositivos legitimadores deste início de século XXI, em lugar de desencadear debates sobre cultura popular e indústria cultural, tornaram-se parte de uma engrenagem complexa que envolve ainda processos colaborativos, curadorias e políticas de fomento com base em parcerias público-privadas. Jornais de grande circulação instalados na cidade de São Paulo passaram a fazer parte de uma dinâmica de valorização de novos modelos de negócio, nos quais estão inseridos os representantes da Nova MPB, mais atentos aos processos de que às criações em si; mais dispostos a subsistir no mercado do que a propor rupturas estéticas ou identitárias. Ou seja, ao centrarem em estratégias de produção e difusão, os agentes legitimadores e legitimados tornam os processos mais determinantes na afirmação de sua relevância do que as próprias produções simbólicas.

Ideias tangenciais ou contrárias acerca de uma suposta 'linha evolutiva' do segmento, incluindo declarações entusiásticas de ex-tropicalistas em relação à música de entretenimento, ou depoimentos marcados por certo ceticismo, como o do compositor Chico Buarque, em relação a um hipotético 'avanço' estético-sonoro nas recentes produções de música popular, são indicativos de que as noções acerca da evolução da música brasileira exigem uma constante retomada de conceitos e ideias em torno de cultura popular, cultura de massa, identidade e modernidade, levando-se em consideração ainda modos de escuta, modelos de negócio e as perspectivas pós-

modernas a partir das quais é possível 'mudar a chave' em relação à necessidade de se estabelecerem modelos canônicos. A propósito, as observações de Stuart Hall (1992) em torno dos deslocamentos do conceito de identidade nas sociedades ocidentais do final do século XX parecem ir ao encontro das ideias que norteiam a geração da Nova MPB, identificada com o postulado de Fróes (2001) em torno da realização tropicalista às avessas promovida por uma geração que tenta realizar a novidade pela "chave do fracasso". Para Hall, a identidade que, na concepção sociológica, costurava o sujeito à estrutura, acompanha, no sujeito pós-moderno, a transformação estrutural das sociedades no final do século XX, em que as identificações são continuamente deslocadas para os múltiplos sistemas de significações e representação cultural: "as pessoas não identificam mais seus interesses sociais em termos de classe" (HALL, 1992). A Nova MPB, ao contrário das vertentes 'MPBísticas' que lutaram na linha de frente na defesa de um ideário de modernidade, não problematizam mais as estruturas sociais.

Por sua vez, ainda que se possa argumentar que a Nova MPB utiliza-se da intertextualidade para conceber suas criações, percebe-se certa defasagem nas colagens propostas, que podem sugerir remissões tanto ao século XIX (como na canção *Pierrô Lunático* em relação à obra de Schönberg) quanto à tradição regional (como na canção *Água* em relação ao gênero popular paraense). Essa defasagem também se observa na relação de espelhamento com os 'clássicos' proposta pelos agentes legitimadores da mídia tradicional, seja nos anos 1960, seja neste início de século XXI.

Os mecanismos que poderiam impulsionar uma cultura memorialista em torno de uma Nova MPB relacionam-se, assim, com o estabelecimento de novos cânones, ainda que a pulverização ou a diluição dos modelos canônicos seja uma tendência crescente no atual panorama tecnológico e sociocultural das novas produções. Como afirma Huyssen (2000, p.21), "não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública sem considerar a enorme influência das novas tecnologias de mídia como veículos para todas as formas de memória". E ainda mais: não se pode desconsiderar que os agentes modificadores do mercado e da cultura midiática ajudam a compor o atual panorama sonoro, em que a propagação dos dispositivos tecnológicos de produção e compartilhamento de áudio e vídeo responde por grande parte do crescimento da acessibilidade à própria música.

Portanto, diante deste complexo panorama, falar de cânone, memória, perpetuação ou esquecimento requer o entendimento de muitas variáveis, de certa

forma, cíclicas, que parecem, por vezes, querer retomar o tempo em que não havia ainda a ideia da afirmação autoral, mas que, noutro momento, diante de uma iminente dispersão de sentidos, passa a aferrar-se a processos que deem conta de sistematizar e perpertuar a memória. As ideias nem sempre convergentes acerca das expressões canônicas não deixam de estar vinculadas à necessidade de constituição de um arcabouço memorialista da cultura. No entanto, expandir, fragmentar ou restringir o espaço dos cânones continua, ao que parece, um impasse a ser melhor avaliado neste novo século.

Depreende-se, assim, desta análise inicial que o jornalismo cultural impresso e as curadorias de programas nacionais de fomento à produção musical, ao forjarem, de forma pouco substancial, ideias de autenticidade e inovação alinhadas a conceitos e pré-requisitos igualmente pouco substanciais de editais estabelecidos pelo *marketing* institucional de empresas patrocinadoras, legitimam determinados segmentos em detrimento de outras estéticas/correntes artísticas/musicais. Com isso, agentes que atuam no jornalismo cultural e nas curadorias contrapõem-se, em certa medida, à perspectiva ampliada de articular as diferentes dimensões da cultura que defendem "infinitas possibilidades de criação simbólica expressas em modos de vida, motivações, crenças religiosas, valores, práticas, rituais e identidades" (PLANO NACIONAL DE CULTURA, 2009). Tais estratégias impactam, ainda, no acesso de quem produz e consome música no Brasil e – ante o que preveem as dimensões cidadã e econômica da cultura – no estímulo à criação artística, na democratização das condições da produção musical, na expansão dos meios de difusão desta, na ampliação das possibilidades de fruição do público e, ao final, no desenvolvimento econômico socialmente justo e sustentável dos demais segmentos da música.

Por fim, cabe ressaltar que esta pesquisa não pretendeu estabelecer qualquer juízo de valor acerca da qualidade das produções da MPB, muito menos propor caminhos para o segmento. O objetivo primordial foi sim observar como as formas de legitimação e o ideário de modernidade constituíram-se em torno da sigla, levando-se em conta o fato de que tais perspectivas estariam a serviço da construção de uma identidade unívoca relacionada ao que o historiador Eric Hobsbawm (2015) denominou "tradição inventada".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

As citações originais dos autores estão em Inglês ou Espanhol. A tradução, feita pela autora desta dissertação, serve apenas a este trabalho.

ABOS, Márcia. Natura Musical anuncia selecionados na segunda etapa de 2012, 11 de dezembro de 2012. O Globo Cultura. Disponível em http://oglobo.globo.com/cultura/natura-musical-anuncia-selecionados-na-segunda-etapa-de-2012-7020606. Acesso em 02 de abril de 2013.

A CANÇÃO, O RAP, TOM E CUBA, SEGUNDO CHICO. Do enviado especial a Roma e Paris. Folha de S. Paulo, 26 de dez. 2004. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm. Acesso em 10 de jul. 2012.

AGORA – O JORNAL DO SUL. Divulgados os selecionados do Natura Musical – categoria Fomento à Música. Em 15/12/2010. Disponível em http://www.jornalagora.com.br/site/content/noticias/detalhe.php?e=1&n=5141. Acesso em 02 de abril de 2013.

ANDERSON, Chris. A cauda longa (*The long tail*) – Do mercado de massa para o mercado de nicho. Editora Campus (versão digital). Disponível em http://www.unifra.br/professores/daniela_aline/Anderson,%20Chris%20-%20A%20Cauda%20longa.pdf. Acesso em 07 de set. 2012.

ANGELO, Mauricio. O indie vai bem, falta avisar o público. Revista Movin Up, 29 de abr. de 2012. Disponível em http://revistamovinup.com/noticias/cena-br/2012/o-indie-vai-bem-falta-falar-com-o-publico#more-2172. Acesso em 03 de set. 2012.

BARBOSA, Marco A.. O mito da 'Nova' MPB: Quem vai chutar esse balde? Telhado de Vidro Versão 2.0.1, 20 de mai. 2012. Disponível em http://www.fubap.org/telhadodevidro/2012/05/02/o-mito-da-nova-mpb-quem-vai-chutar-esse-balde/. Acesso: 04 de abr. 2013.

BARONGENO, Luciana. A palavra cantada. Revista *ieb*, nº 48, mar. 2009.

BARROS NETO, Nelson. A Bahia virou a terra de uma artista só: Ivete Sangalo. Folha de S. Paulo, 11 de fev. 2013. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/93300-a-bahia-virou-a-terra-de-uma-artista-so-ivete-sangalo.shtml. Acesso em 24 de fev. 2015.

BARTÓK, Béla. *Escritos sobre música popular*. 1ª ed. México, Espanha, Argentina e Colômbia: Siglo XXI Editores, 1979.

BAUDRILLARD, Jean. La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos. Traducion: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 1991.

BLOOM, Harold. Uma Elegia para o Cânone. In: O Cânone Ocidental. Revisão Sônia Maria O. Lima, Fátima Jorge Fadel e Ivana Elvas. São Paulo: Objetiva, 1995.

BOLLOS, Liliana Harb. Crítica musical no jornal: uma reflexão sobre a cultura brasileira. In. *Opus – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* – ANPPOM, Ano 11, Nº 11, 2005.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. A distinção crítica social do julgamento. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOUTINET, Jean-Pierre. Antropologia do projeto. Trad. Patricia Chitonni Ramos. Porto Alegre. Atmed Editora, 5ª ed., 2002.

BOZZETTI, Roberto. Uma tipologia da canção no imediato pós-tropicalismo. Revista 34, 10 de out. 2007. Programa de Pós-graduação em Letras – Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2007.

BRANT, Leonardo. Edital: o santo remédio. Cultura e Mercado, 11 de julho de 2009. Acesso em 17 de jan. 2013. Disponível em: http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vista/edital-o-santo-remedio/

BRESSANE, Ronaldo. Ninguém é de ninguém – A nova realidade, 11 de jun. 2009. Revista Trip. Disponível em http://revistatrip.uol.com.br/revista/178/especial/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade.html. Acesso: 23 mar. 2015

BUENO, André e GOES, Fred. *O que é Geração Beat*. Editora Barasiliense. Coleção Primeiros Passos, S.P., 1984.

CALADO, Carlos. *Tropicália*: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas. 2ª ed., São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

CAVAZOTTI, André. O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB... *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 5-15.

CAZNOK, Yara Borges. *Música – entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

CORRÊA, Elizabeth Nicolau Saad. (org.) Curadoria Digital e o Campo da Comunicação. 1ª ed, São Paulo, ECA-USP, 2012.

CORREIO*. "A melhor coisa do mundo é pagode baiano", diz Caetano em blog. Em 06 de fev. de 2009. Disponível em em http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/a-melhor-coisa-do-mundo-e-pagode-baiano-diz-caetano-em-blog/. Acesso em 28 de fev. 2015.

COSTA, Marcelo. Natura Musical anuncia contemplados 2011. Calmantes com Champagne 2.0 (blog), dez. 2011. Disponível em http://screamyell.com.br/blog/2011/12/16/natura-musical-anuncia-contemplados-2011/. Acesso em 02/04/2013.

COSTA, Vinícius. Natura Musical divulga projetos selecionados na primeira fase do Edital Nacional 2012. Saraiva Conteúdo, 06 de nov. de 2012. Disponível em http://www.saraivaconteudo.com.br/Noticias/Post/48739. Acesso em 02 de abril de 2013.

DIAS, Marcia Tosta. Os donos da voz – indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 1ª ed., São Paulo: Boi Tempo Editorial, 2000.

DIGITAL AGE 2.0. A sabedoria das multidões será substituída pelas curadorias, sabe por quê? Em 26 de set. de 2011. Disponível em http://www.digitalage20.com.br/2011/98/a-sabedoria-das-multidoes-sera-substituida-pela-curadoria-sabe-por-que/. Acesso em 04 de jan 2013.

EDITAL BAHIA 2012 – NATURA MUSICAL – REGULAMENTO. Disponível em http://www2.natura.net/web/br/inst/supsponsor/src/downloads/ADENDO_AO_REGULAMENTO_BAHIA3.pdf. Acesso em 07 de out. 2014.

EDITAL NACIONAL 2013 – NATURA MUSICAL – REGULAMENTO. Disponível em http://www.naturamusical.com.br/edital-nacional-2013-regulamento. Acesso: 07 de out. 2014.

ENTREVISTA Caetano Veloso. Revista Cult, ed.135. Disponível em http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-caetano-veloso/. Acesso em 07 de jun. 2016.

ENTREVISTA Luiz Tatit. Gafieiras. Partes: 8/18 e 9/18. Disponível em http://gafieiras.com.br/entrevistas/luiz-tatit-3/9/ e http://gafieiras.com.br/entrevistas/luiz-tatit-3/10/. Acesso em 10 de jun. 2016.

FERREIRA, Pedro P. Música e mediação – Rumo a uma nova sociologia da música (Antoine Hennion, 2003). Pedro P. Ferreira, 08 de maio de 2010. Disponivel em http://pedropeixotoferreira.wordpress.com/2010/05/08/musica-e-mediacao-rumo-a-uma-nova-sociologia-da-musica-antoine-hennion-2003/. Acesso em 20 de ago. 2013.

FISCHERMAN, Diego. Efecto Beethoven – Complejidad y valor en la música de tradición popular. Buenos Aires. Paidós Diagonales, 1ª ed., 2004.

FRIEDRICH, Otto. Glenn Gould. *Uma vida e variações*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

FORASTIERI, André. O sucesso da Nova MPB e o fracasso da música impopular brasileira. André Forastieri (blog), 02 de maio de 2012. Disponível em http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2012/05/02/o-sucesso-da-nova-mpb-e-o-fracasso-da-musica-impopular-brasileira/. Acesso em 03 de set. 2012.

FRÓES, Rômulo. Chico e Caetano ao mesmo tempo. Estadão, 03 de fevereiro de 2012. Disponível em http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,chico-e-caetano-ao-mesmo-tempo,831109,0.htm

FUNK OSTENTAÇÃO. Wikipedia. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Funk_ostenta%C3%A7%C3%A3o. Acesso: 28 de jul. 2015.

GARCIA, Walter. Brasileiro, melancólico e cordial, porém moderno. In: O Brasil dos Gilbertos: notas sobre o pensamento (musical) brasileiro. Heloísa de Araújo Duarte Valente e Ricardo Santhiago (organizadores). São Paulo: Letra e Voz, 2011.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 283-350.

GOULD, Glenn. The prospects of recording in High Fidelity Magazine, *vol. 16, nº. 4, abril, 1966. Disponível em:* http://www.collectionscanada.gc.ca/glenngould/028010-4020.01-e.html#a. *Acesso em 05 dez. 2013.*

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (organizadores). A invenção das tradições. Tradução de Celina Cardim Cavalcante, 10ª ed. São Paulo. Paz e Terra, 2015.

HOMEM DE MELLO, Zuza. A era dos festivais – uma parábola, todos os cantos, 2003. Disponível em http://pt.scribd.com/doc/6691987/A-Era-Dos-Festivais-Zuza-Homem-de-Mello#scribd. Acesso: 17 de fev. 2015.

HUYSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Revisão Andréia do Espírito Santo. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000 (p. 9 a 41).

IAZZETTA, Fernando. Música e mediação tecnológica. Editora Perspectiva, São Paulo, 2009.

JANOTTI JR., Jeder. Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular. In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007, Santos. Disponível em http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1144-1.pdf. Acesso em 28 de fev. 2015.

JANOTTI JR., J. S.; LIMA, T. R.; PIRES, V. de A. N. (orgs.). Dez anos a mil – mídia e música popular massiva em tempos de internet. – Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

JENKINS, Henry. Convergence culture – Where old and new media collide. New York and London. New York University Press, 2006.

JUNIANI. Márcia Castro (2012 – De Pés no Chão). DNA Discoteca Nacional, abril de 2012. Disponível em http://discotecanacional.com/index.php/marcia-castro-2012-de-pes-no-chao/. Acesso em 02 de abril de 2013.

KÜCHLER, Adriana. *Gilberto Gil grava João Gilberto, elogia Psirico e Anitta e cancela turnê para assistir à Copa*. UOL Folha de S. Paulo – Serafina. Rio, 30 de mar. 2014. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/serafina/2014/03/1431564-gilberto-gil-grava-joao-gilberto-elogia-psirico-e-anitta-e-cancela-turne-para-assistir-a-copa.shtml. Acesso em 21 de fev. 2015.

LICHOTE, Leonardo. Tom Zé disseca 'Atoladinha'. Leia letra inédita. O Globo, 05 de nov. 2011. Disponível em http://oglobo.globo.com/blogs/mpb/posts/2008/11/05/tom-ze-disseca-atoladinha-leia-letra-inedita-138207.asp. Acesso em 04 de jul. de 2015.

MAMMÌ, Lorenzo. O que resta: arte e crítica de arte. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARCHI, Leonardo De. Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. In HERSCHMANN, Micael M. (org.). Nas bordas e fora do mainstream musical. São Paulo, Ed. Estação das Letras e das Cores, 2011, p. 145-163.

_____. A canção brasileira de câmara. Rio de Janeiro. Livraria Francisco Alves Editora S.A., 2002.

MCLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutemberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Editora Nacional, Editora da USP, 1972.

MEDAGLIA, Julio. Música impopular. São Paulo, Ed. Global, 1988.

MENDES, Gilberto. Cânone na música? E por que não? In: Revista USP, nº 40, 1998-99. São Paulo. (p. 6 a 17).

MOLINA, Sergio Augusto. A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns do pós-década de 1960. 152 f. Tese(Doutorado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

MORIN, Edgar. Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo I – Neurose. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. 9ª ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1997.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. In: ArtCultura. Uberlândia, v.8, nº3, 2006, p. 135-150. Disponível em http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF13/marcos%20napolitano.pdf. Acesso: 18 fev. de 2015.

_____. A síncope das ideias – a questão da tradição na música popular brasileira. 1ª ed. São Paulo. Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. Coleção História do Povo Brasileiro.

_____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: IV Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM, 2002, Cidade do México. Disponível em http://www.contemplus.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1186

:a-musica-popular-brasileira-mpb-dos-anos-70-resistencia-politica-e-consumo-cultural&Itemid=195. Acesso em 18 fev. de 2015.

_____. Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital revista pelo autor. São Paulo, 2010. Disponível em http://historiadobrasil.weebly.com/acervo1/livro-digital-seguindo-a-cano-engajamento-poltico-e-indstria-cultural-na-mpb-1959-1969-marcos-napolitano-2010. Acesso: 4 de mar. 2015.

NATURA MUSICAL. http://www.naturamusical.com.br/conheca-o-programa-de-incentivo-musica-brasileira. Acesso em 02 de abril de 2013.

NAVES, Santuza Cambraia. Canção Popular no Brasil (Coleção Contemporânea: Filosofia, literatura e artes). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

NEDER, Álvaro. A invenção da impostura: MPB, a trama, o texto. In Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura. Organização: Emerson Giumbelli, Júlio César Valladão Diniz e Santuza Cambraia Naves. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008 (p. 269-283).

NETO, Nelson Barros. *A Bahia virou a terra de uma artista só: Ivete Sangalo*. In Folha de S. Paulo, 11 de fev. 2013. De Salvador. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/93300-a-bahia-virou-a-terra-de-uma-artista-so-ivete-sangalo.shtml. Acesso em 28 de fev. 2015.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O fim da canção? Racionais MC's com efeito colateral do sistema cancional brasileiro. Tese-Doutorado Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Paulo da Costa de. Los Hermanos e a geração Y. Piauí: Questões Musicais, 2 jun. de 2014. Disponível em http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-musicais/geral/los-hermanos-e-a-geracao-y Acesso: 4 set. de 2014.

O MAL-ESTAR NA CANÇÃO - RÔMULO FRÓES E WALTER GARCIA. Revista Serrote, 2012. Disponível em http://www.revistaserrote.com.br/2012/07/o-mal-estar-na-cancao-romulo-froes-e-walter-garcia/. Acesso em 05/03/2013.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais – UNESCO – BR/ 2007/PI/H/1. Acesso em 20 de mar. 2014. Disponível em http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo. Editora Brasiliense, [1994] 2007.

PARANHOS, Felipe. *Caetano reclama de corte em entrevista em que elogiou Igor Kannário*. In: Metro 1, em 13 de fev. 2015. Disponível em http://www.metro1.com.br/caetano-veloso-reclama-de-corte-em-entrevista-em-que-elogiou-igor-kannario-5-58751,noticia.html. Acesso em 1º de mar. 2015.

PIEDADE, Acácio T. C.. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. El oído pensante, vol.1, n.1, 2013.

PIRES, Murilo José de Souza; RAMOS, Pedro. *O termo Modernização Conservadora: sua origem e utilização no Brasil.* In: Revista Econômica do Nordeste, Vol. 40, nº 03, jul. a set. de 2009. Disponível em http://www.bnb.gov.br/projwebren/exec/artigoRenPDF.aspx?cd_artigo_ren=1140. Acesso em 28 de fev. 2015.

PLANO NACIONAL DE CULTURA – DIRETRIZES GERAIS. Ministério da Cultura, 2ª edição. Disponível em http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/10/pnc_2_compacto.pdf

PRADA, Terezinha. Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer. São Paulo: Terceira Margem, CESA, 2008.

PRETO, Marcus. Cantor Rômulo Fróes fala sobre idiossincrasias de sua geração. Ilustrada – Folha de S. Paulo, 13 de junho de 2011. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919-cantor-romulo-froes-fala-sobre-idiossincrasias-de-sua-geracao.shtml. Acesso

_____. Artistas fazem nova MPB mesmo sem apoio de grandes gravadoras. Revista Serafina – Folha de S. Paulo, 29 de abril de 2012. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/serafina/1082810-artistas-fazem-nova-mpb-mesmo-sem-apoio-de-grandes-gravadoras.shtml. Acesso em 30 de março de 2013.

RIBEIRO, Janaína Faustino. A crítica musical e a construção de um cânone: uma análise das estratégias de produção de sentido sobre o álbum "Que belo estranho dia pra se ter alegria", de Roberta Sá. Revista Contemporânea, n° 9, 2007.2. Disponível em http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_09/contemporanea_n9_22_jribeiro.pdf. Acesso em: 25 de ago. 2014.

RÔMULO FRÓES. Wikipedia. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%B4mulo_Fr%C3%B3es. Acesso: 17 de jan. 2013.

SÁ, Simone Pereira de. Se você gosta de Madonna também vai gostar de Britney! Ou não? Gêneros, gostos e disputa simbólica nos Sistemas de Recomendação Musical. In Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação – E-compós. Brasília, v.12, n.2, maio/agosto de 2009.

SAID, Edward W. Elaborações Musicais (tradução Hamilton dos Santos). Rio de Janeiro, Biblioteca Pierre Menard, Imago, 1992.

SALDANHA, Rafael Machado. Estudando a MPB: reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso. 2008. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

SALIC, Ministério da Cultura. Disponível em http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php#. Acesso em 27 de abr. 2014.

SAMBA-REGGAE. Wikipedia. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Samba-reggae#Pagode_baiano). Acesso em 03 de jul. 2015.

SANDRONI, Carlos. "Adeus à MPB". IN: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloísa M. M., EISENBERG, José (Org.). *Decantando a República*: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. V.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora da Unesp. 1997.

SILVA, Humberto Pereira da. Música sem enfeites, 16 de março de 2008. Trópico. Disponível em http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2963,1.shl. Acesso em 05/09/2012.

SOUZA, Bruno Eduardo P. de. A música na cultura da convergência: as novas mídias transformando o mercado fonográfico, 2011, 85f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2011.

SOUZA NETO, Manuel J.. Mérito no julgamento de projetos nas leis de incentivo à cultura. Vermelho Portal, em 10 de agosto de 2012. Acesso em 24/04/2014. http://www.vermelho.org.br/ce/noticia.php?id_noticia=190855&id_secao=11

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical (em 6 lições)*. [tradução Luiz Paulo Horta]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. Melodia & Letra – Análise semiótica de seis canções. São Paulo, Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. O século da canção. 2ª Ed., São Paulo, Ateliê Editorial, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. Modernismo e música brasileira. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2000.

VALENTE, H. de A. D. Paisagens sonoras, trilhas musicais: retratos sonoros do Brasil. Per Musi, Belo Horizonte, n.28, 2013, p.239-249.

VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In. MATOS, Cláudia Neiva de. Et al. (Org.) Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

VELOSO, Caetano. 'Lixo lógico'. O Globo, 05 de ago. 2012. Disponível em http://oglobo.globo.com/cultura/lixo-logico-5692980. Acesso em 04 de jul. de 2015.

_____. *Corda e cor*. O Globo, 17 de fev. 2013. Disponível em http://oglobo.globo.com/cultura/corda-cor-7599153. Acesso em 21 de fev. de 2015.

VENTURA, Mauro de Souza. Criticabilidade e processos de legitimação no jornalismo cultural. In VENTURA, Mauro de Souza (org.). Processos Midiáticos de Produção de Sentido. São Paulo, Ed. Unesp, 2011, p. 141-155.

_____. Rômulo Fróes e um debate. Sobre a Canção. Publicado em 10 de fev. de 2012. Disponível em <http://tuliovillaca.wordpress.com/2012/02/10/chico-caetano-e-a-cancao-por-romulo-froes/>. Acesso em 10/07/2012.

VIRTUÁLIA – O MANIFESTO. Tropicália ou Panis et Circensis – O álbum manifesto. 05 de dez. 2008. Disponível em http://virtualiaomanifesto.blogspot.com.br/2008/12/tropiclia-ou-panis-et-circencis-o-lbum.html. Acesso em 02 de jun. de 2016.

WEBER, William. A história do cânone musical. Tradução provisória e não editada de Marcos Câmara de Castro, em 4 de dezembro de 2014. Disponível em disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/247182/mod_resource/content/2/2014-12-04_A História do Cânone Musical-William Weber.pdf. Acesso: 5 de mar. 2015.

WISNIK, José M. O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 2ª ed., 1983.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

NESTROVSKI, Arthur ; WISNIK, José M.. Especial Rádio Batuta – O fim da canção – programas 13, 14, 15 e 16. Rádio Batuta – Instituto Moreira Sales, 2009. Disponível em http://ims.uol.com.br/Radio/D695. Acesso 10 de set. 2012.

REGINA, Elis. Entrevista ao programa *Jogo da Verdade*. TV Cultura. 05 de jan. 1982. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2KREP0e0fw4. Acesso 07 de junho de 2016.