

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

Laís Barros Falcão de Almeida

CONTROVÉRSIAS DA MPB NA REDE:

Propostas Teóricas e Métodos Digitais na Internet Para Pesquisar a Sigla no Século XXI

Recife

2020

Laís Barros Falcão de Almeida

CONTROVÉRSIAS DA MPB NA REDE:

Propostas Teóricas e Métodos Digitais na Internet Para Pesquisar a Sigla no Século XXI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Jelder Silveira Janotti Junior.

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

A447c Almeida, Laís Barros Falcão de

Controvérsias da MPB na rede: propostas teóricas e métodos digitais na internet para pesquisar a sigla no século XXI / Laís Barros Falcão de Almeida. – Recife, 2020.
327f.: il.

Orientador: Jelder Silveira Janotti Junior.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2020.

Inclui referências.

1. MPB. 2. Controvérsia. 3. Rede. 4. Métodos Digitais. 5. Nova MPB.
I. Janotti Junior, Jelder Silveira (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2020-173)

Laís Barros Falcão de Almeida

CONTROVÉRSIAS DA MPB NA REDE:

Propostas Teóricas e Métodos Digitais na Internet Para Pesquisar a Sigla no Século XXI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Aprovada em: 28/05/2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Junior (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Carolina Dantas de Figueiredo (Examinadora interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Thiago Soares (Examinador interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Christopher Dunn (Examinador externo)
Universidade de Tulane

Profa. Dra. Simone Maria Andrade Pereira de Sá (examinadora externa)
Universidade Federal Fluminense

Dedico aos que, assim como eu, apreciam debates sobre música.

AGRADECIMENTOS

Lembrando-me do meu percurso da graduação até a conclusão do doutorado percebo quantas instituições públicas e de incentivo à pesquisa científica, assim como muitas pessoas que foram imprescindíveis para que essa conquista fosse possível. Ao ingressar no doutorado, eu não imaginava o quanto essa etapa da minha formação seria um período repleto de desafios. Por isso, mais do que nunca, eu gostaria de prestar os meus agradecimentos a todos que contribuíram para que eu pudesse finalizar esta tese. À Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que não foi a universidade da minha graduação, mas tendo feito mestrado e doutorado pelos seus prédios, salas e corredores acabou se tornando uma referência da academia para mim e que defendo com muito carinho. Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por ter me concedido uma bolsa de pesquisa, sem a qual o meu sonho de formação superior teria sido bem mais difícil de realizar. Ao meu orientador, Jeder Janotti, que mesmo em seu pós-doutorado, se fez presente e acompanhou a minha pesquisa. Tendo me orientado desde a iniciação científica ainda na graduação, ele segue sendo um mestre e amigo para mim e seus comentários sempre são ouvidos por mim com muita atenção. Aos funcionários do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE sempre gentis e solícitos para me ajudar com a inscrição, formulários, documentos e matrículas, e aos seus professores, pelas disciplinas ministradas que tanto me estimularam a ler e pesquisar mais sobre meu projeto de pesquisa, especialmente a matéria Cartografia de Controvérsias, da professora Carolina Dantas, que tanto teve a ver com a fundamentação teórica e metodológica da minha pesquisa. Aos professores que participaram da minha qualificação, Felipe Trotta e Thiago Soares, pelos apontamentos críticos e caminhos sugeridos que foram levados em consideração. Aos colegas de turma e do grupo de pesquisa Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA) pelos conhecimentos adquiridos juntos. Agradeço aos membros da banca de defesa por terem aceitado o convite de avaliar o meu trabalho e pela disponibilidade em marcar data e horário que fossem possíveis para todos os envolvidos. Ao Rafael por ter sido meu colega de apartamento e um bom amigo nos primeiros anos do doutorado. Nossas saídas com o nosso orientador, André, João, Alice, Mário, Suzana e com outros colegas por Recife só fez crescer gostar mais dessa cidade. À minha amiga, Alice, por ter sido minha companheira de congresso e por compartilhar comigo o amor pela música. Ao meu amigo Victor de Almeida, pela leitura atenta do texto de qualificação e sugestões de como aprimorar minha pesquisa. Ao meu amigo Carlos Alberto, que compartilha comigo as angústias e as alegrias da vida

acadêmica. Aos meus amigos, de longa data, Ana, Anderson, Laísa e Rita, e aos que fiz na graduação, Deriky, Emanuele Divino, Emanuelle Rodrigues, Bruno e Lucas, que seguem no meu coração. Aos meus alunos do estágio docente na UFPE, da graduação de Jornalismo da UFAL, e da especialização do Centro Universitário Tiradentes (UNIT/AL) por fazer da docência e do aprendizado um momento alegre e motivador. E às pessoas mais importantes: a minha família. Aos meus pais, Eliane e Antônio, e aos meus irmãos, Aline e Rodrigo, pelo amor e apoio incondicionais em todas as escolhas que faço. Às minhas cunhadas Rosy e Sarah pelo carinho e amizade. À minha namorada Carolina, por ser minha parceira de todas as horas e o grande amor da minha vida. E agora é só “cantar e dançar pra saudar o tempo que virá, que foi, que está. Tocar pra marcar o rito de passá”, como canta MC Tha.

Com quantos gigabytes
Se faz uma jangada
Um barco que veleje
Que veleje nesse infomar
Que aproveite a vazante da infomaré (...)
Eu quero entrar na rede
Promover um debate (GIL, 1997).

RESUMO

Nos anos 1960 e 1970, a MPB (Música Popular Brasileira) assumiu uma posição central nas discussões sobre música no Brasil. Mas desde a metade da década de 1980 que a MPB divide esse posto central com outras expressões musicais brasileiras, continuando a possuir um lugar de destaque nessas discussões. Nas primeiras décadas dos anos 2000, o debate sobre MPB voltou a ter força com a internet, web, e mídias sociais, com o que a imprensa brasileira denominou Nova MPB. As tecnologias de informação e comunicação tiveram um papel importante na transformação dos debates sobre música. A descentralização da informação, somada a grande produção e disseminação de conteúdo, bem como o desenvolvimento de recursos na busca por cada vez mais participação do usuário nessas plataformas, construiu um cenário atual de desordem informacional, que torna os debates também fragmentados, complexos e caóticos, o que intensificou as incertezas sobre a sigla. O objetivo desta tese é propor uma abordagem teórica e utilizar metodologias que procurem dar conta da pesquisa sobre MPB nas ambientações digitais do século XXI. A abordagem teórica apresentada foi incluir as noções de controvérsias e redes nos estudos da MPB, sendo as controvérsias uma forma de exploração da sigla como debate público e coletivo. Nesta direção, a metodologia ampla chamada de “cartografia digital de controvérsias musicais”, reuniu métodos cartográficos com métodos digitais de pesquisa pela internet, usando ferramentas digitais online, *softwares* e o site-controvérsia, principalmente as abordagens metodológicas Cartografia de Controvérsias e Análise de Redes Sociais. Essas propostas foram colocadas em prática e testadas em uma controvérsia da MPB: a Nova MPB. Os resultados da pesquisa foram a contextualização, o mapeamento, a análise e o registo da Nova MPB, a partir de literatura científica, textos jornalísticos, declarações e opiniões variadas. Foi possível mostrar como essa controvérsia ganhou amplitude e foi fragmentada em rede, sendo propagada em diferentes sites de organizações jornalísticas, sites de música, blogs, e várias plataformas digitais, dentre elas os sites de redes sociais, envolvendo pontos de vistas diferentes, e lançando várias discussões relevantes, principalmente sobre o que é considerado “novo” na MPB. O “novo” entra na MPB de várias formas, muitas vezes a partir da ideia de geração, e o que foi considerado “novo” na Nova MPB foi fruto da tradução cultural dos jornalistas da imprensa brasileira, sobretudo da imprensa paulistana, que acabaram transformando a Nova MPB em uma subcategoria da MPB.

Palavras-chave: MPB. Controvérsia. Rede. Métodos Digitais. Nova MPB.

ABSTRACT

In the 1960s and 1970s, the Brazilian Popular Music (MPB) took a central position in discussions about music in Brazil. But since the mid-1980s, MPB has shared this central post with other Brazilian musical expressions, continuing to have a prominent place in these discussions. Recently, the debate about MPB has returned to strength with the internet, web, and social media, with what the Brazilian press called Nova MPB. Information and communication technologies have had a strong effect on the transformation of music debates. The decentralization of information, coupled with the large production and dissemination of content on the web, as well as the development of its resources in the search for more and more user participation in these platforms, has built a current scenario of informational disorder, which makes the debates also fragmented, complex and chaotic, which intensified uncertainties about the acronym. The objective of this thesis is to propose a theoretical approach and use methodologies that seek to account for research on MPB in digital environments of the 21st century. The theoretical approach presented was to include the notions of controversies and networks in MPB studies, with controversies being a way of exploring the acronym as a public and collective debate. In this sense, the broad methodology called “digital cartography of musical controversies”, has combined cartographic methods with digital internet search methods, using online digital tools, softwares, and the site-controversy, mainly the methodological approaches Cartography of Controversies and Analysis of Social Networks. These proposals will be put into practice and tested in an MPB controversy: the New MPB. The research results were the contextualization, mapping, analysis and registration of the New MPB, from scientific literature, journalistic texts, statements and varied opinions. It was possible to show how this controversy gained breadth and was fragmented into a network, being propagated on different sites of journalistic organizations, music sites, blogs, and various digital platforms, among them the social media sites, involving different points of view, and launching several relevant discussions, mainly about what is considered “new” in MPB. The “new” enters MPB in several ways, often from the idea of generation, and what was considered “new” in the New MPB was the result of the cultural translation of journalists from the Brazilian press, especially from the São Paulo press, who ended up transforming the New MPB in a sub-category of MPB.

Keywords: MPB. Controversy. Network. Digital Methods. New MPB.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO - AS INCERTEZAS SOBRE MPB NO SÉCULO XXI	12
2	MPB: UM OBJETO CONTROVERSO	26
2.1	Dossiê MPB: Música se Discute	26
2.2	O Que é MPB?	31
2.2.1	Nos Primeiros Estudos Exploratórios	32
2.2.2	Nos Estudos Acadêmicos da MPB	34
2.2.3	Nos Estudos de Outras Vertentes Musicais Brasileiras	45
2.2.4	Nos Estudos de Gêneros Musicais	51
2.3	Estudos da MPB	65
3	REDE E CONTROVÉRSIA NOS ESTUDOS DA MPB	68
3.1	A Rede da Nova MPB	68
3.2	MPB na Trama das Redes	70
3.2.1	Metáfora Conceitual e Técnica	70
3.2.2	Técnica de Análise, Conjunto de Dados e Sistema Sociotécnico	76
3.3	A Noção de Controvérsia	82
3.3.1	Controvérsias da MPB	91
4	CARTOGRAFIA DIGITAL DE CONTROVÉRSIAS MUSICAIS	93
4.1	MPB Pela Internet	93
4.2	Cartografia	100
4.2.1	Pensamentos e Práticas Cartográficas	101
4.2.2	Cartografia de Controvérsia	108
4.2.2.1	<i>Observação (olhando o debate)</i>	109
4.2.2.2	<i>Mais que etnografia e estatística</i>	111
4.2.2.3	<i>Descrição (dizendo o que se vê)</i>	114
4.2.2.4	<i>Aplicações e adaptações</i>	116
4.2.3	Cartografia Digital de Controvérsias Musicais	134
4.2.3.1	<i>Análise digital de controvérsias</i>	140
4.2.3.2	<i>Análise de rede para mídia social</i>	145
4.2.3.3	<i>Coleta e análise de rastros digitais</i>	149
4.2.3.4	<i>Estudos de discurso e conversação em mídias sociais</i>	153
4.2.4	Criação de um Site-Controvérsia	157

4.2.5	Limites e Questões Éticas	159
5	A NOVA MPB E SUAS GERAÇÕES	161
5.1	Do que se trata a “Nova MPB”?	161
5.2	A Busca Pelo Novo e as Gerações da Nova MPB	166
5.2.1	Parceiros, Pop, Ecléticos e Brasileiros	169
5.2.2	Herdeiros e Apoiados Pelos Medalhões	175
5.2.3	Geração Quase Perdida e “Sem Bronca”	179
5.2.4	Neo MPB Tropicalista	184
5.2.5	MPBTrans e Geração Lacre	203
5.2.6	A Vez da Nova MPB Fofa	208
6	MAPAS DIGITAIS DA NOVA MPB	215
6.1	Migração e Tendências de Plataformas	215
6.1.1	Quão Quente é a Controvérsia “Nova MPB”?	218
6.1.2	Repercussão e Alcance na Web	222
6.1.3	Debate na Literatura Científica	227
6.1.4	Revisão da Imprensa	229
6.1.5	Linha do Tempo das Declarações Públicas	232
6.1.6	Localizando a Nova MPB	234
6.1.7	Escala da Controvérsia	238
6.1.8	Diagrama Ator-Rede	245
6.1.9	Rede de Canais no YouTube	248
6.1.10	Rede de Artistas Relacionados no Spotify	255
6.1.11	Vocabulário Musical	260
6.1.12	Site-controvérsia Nova MPB	263
7	CONVERSAÇÕES SOBRE NOVA MPB NAS MÍDIAS SOCIAIS	267
7.1	Diferentes Dinâmicas das Polêmicas Nas Mídias Sociais	267
7.2	Análise de Comentários e Debates	271
7.2.1	Nos Vídeos de Artistas da Nova MPB no YouTube	271
7.2.2	No Twitter	276
7.2.3	No Facebook	294
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS - DAS CONTROVÉRSIAS MUSICAIS EM REDE ÀS PLATAFORMAS	305
	REFERÊNCIAS	312

1 INTRODUÇÃO - INCERTEZAS SOBRE MPB NO SÉCULO XXI

“Eu entendo vagamente quando uma pessoa está conversando comigo, e diz: "eu achei muito MPB". Eu sei mais ou menos o que a pessoa quer dizer. [...] Acho que isso me desnorteia.”

Caetano Veloso

“A aceleração da web é de tal ordem que todas as nossas certezas são precárias.”

Frédéric Martel

“As controvérsias são um aparato altamente eficaz para a exploração de possíveis estados do mundo quando esses estados são desconhecidos, devido às incertezas.”

Michel Callon, Pierre Lascoumes, e Yannick Barthe

Essa Tal de Emepêbê

A MPB (Música Popular Brasileira) é uma temática que conheço e sobre a qual venho pesquisando, refletindo e desenvolvendo estudos há muitos anos. O repertório da MPB chegou a mim como ocorre com a maioria dos brasileiros, pelas mídias e na escola. Os meus pais tinham uma relação muito afetiva com as músicas de alguns de seus principais artistas, o que não acontece necessariamente com todos os brasileiros, mas sei que muitas pessoas têm histórias parecidas como essa para contar.

Minha mãe é admiradora da Elis Regina, sempre me contava histórias sobre ela, ela possui todos os seus CDs, os quais cuidava com zelo e ouvia em um CD *player* portátil em casa e no som automotivo do seu carro. Meu pai gosta muito do Roberto Carlos, tinha seus CDs e assiste todo final de ano ao show especial de fim de ano dele na Globo. E esse afeto que eles têm com a música e com a MPB foi passado para mim. Logo eu aprendi a cultivar essa afeição não só ouvindo músicas em diferentes formatos, aparelhos e dispositivos de áudio, mas também cantando, tocando violão, e principalmente lendo sobre as novidades no mundo da música e na MPB. Então, a MPB sempre foi uma presença constante na minha vida. E hoje a compartilho com amigos. Por isso brinco com a música da Rita Lee “Esse Tal de Roque Enrow”, que seria para mim “Essa Tal de Emepêbê”.

Durante a graduação em Jornalismo na Universidade Federal de Alagoas (UFAL) participei da iniciação científica, em um projeto do Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Junior, e ingressei no seu grupo de pesquisa Mídia e Música Popular Massiva (M&MPM). Chegamos a fazer reuniões por teleconferência com pesquisadores da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde o grupo havia sido criado e continuava a realizar suas atividades. Participei de ambos por dois anos e tive como objeto de estudo a obra fonográfica da cantora e compositora carioca Marisa Monte. Esse foi o meu primeiro contato com a pesquisa acadêmica em

Comunicação e Música, e envolvendo a MPB, que resultou em uma monografia sobre o álbum *Um Labirinto em Cada Pé* (YB Music, 2011), do cantor e compositor paulista Rômulo Fróes, orientada pelo Prof. Dr. Ronaldo Bispo dos Santos.

Foi a busca para compreender melhor a MPB o que me impulsionou a seguir a carreira acadêmica. Na monografia da graduação eu comecei a estudar a Nova MPB que era discutida por jornalistas, críticos, artistas, demais profissionais da indústria da música, ouvintes e fãs da MPB no Brasil e elaborei um projeto de pesquisa sobre esse assunto para o mestrado em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). O projeto foi aceito e fui aprovada na seleção para ser orientada pelo Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Junior. Durante o mestrado, sai da casa dos meus pais para morar em Recife/PE, entrei no grupo de pesquisa Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA), que participo até hoje, e realizei uma mobilidade discente (sanduiche) por três meses na Universidade Federal Fluminense (UFF), sob a supervisão da Prof.^a Dr.^a Simone Maria Andrade Pereira de Sá, onde tive contato com seu grupo de pesquisa, o Laboratório de Pesquisa em Cultura e Tecnologias da Comunicação (LabCult). Essa experiência ampliou significativamente a minha compreensão sobre os estudos em Comunicação no Brasil.

Na minha dissertação sobre a Nova MPB, articulei os Estudos Culturais e de Música Popular com a Teoria do Ator-Rede. E foi possível explicar como a Nova MPB apresenta características que rearticulam e atualizam a MPB nos anos 2000. Em primeiro lugar, com o fortalecimento de um modo de operação independente: a) lógica cooperativa entre artistas; b) uma relação complementar entre grandes gravadoras e gravadoras independentes; c) associações de selos/gravadoras independentes com selos internacionais para lançar artistas da Nova MPB em outros países; d) com distribuidoras e produtoras independentes; e) modelos de financiamento próprio do artista, por patrocinadores, editais de incentivo à cultura e *crowdfunding*; f) uso de múltiplos formatos e suportes para músicas; g) música ao vivo em festivais independentes pelo país; h) divulgação e circulação na internet por mídias digitais, redes sociais e serviços de *streaming*.

Em segundo lugar inovações estéticas e experimentalismos, com artistas em sua maioria compositores e multi-instrumentalistas, preocupados em criar suas próprias músicas, e desenvolver habilidades técnicas para sua execução: a) uso de instrumentos e pedais antigos e analógicos (especialmente *fuzz* e *wah-wah*) para garantir uma atmosfera vintage ao som; b) uso de samples e sintetizadores para criar timbres e texturas eletrônicas; c) valorização e versatilidade no uso da voz, do violão, da guitarra, do baixo e da bateria; d) desenvolvimento

de uma canção expandida, isto é, difusa e sem repetições melódicas, com letras que não são necessariamente divididas em introdução, verso e refrão; e) sonoridade eclética e mais híbrida, apropriando-se de elementos de gêneros e estilos musicais nacionais e internacionais.

Como toda dissertação, muitas coisas ficaram de fora, como os ouvintes e fãs da Nova MPB, que não foram considerados no seu debate estudado, assim como seu debate nas redes sociais, então resolvi guardar isso para o doutorado. Ainda no final do mestrado, comecei a elaborar uma proposta de tese, para continuar na UFPE, para seguir minha pesquisa sobre MPB. Ao ingressar no doutorado, cursei algumas disciplinas, entre elas a de Cartografias da Controvérsia, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Carolina Dantas de Figueiredo, onde aprendi de forma aprofundada um arcabouço metodológico de cartografia, tendo como base a Teoria do Ator-Rede e a Cartografia de Controvérsias. Durante o mestrado e o doutorado, também ministrei disciplinas de estágio docência para alunos da UFPE, fazendo com que eu estudasse mais sobre a realidade socioeconômica, política e cultural brasileira, e os debates mais conhecidos da MPB (fino da bossa vs. jovem guarda, MPB nacionalista, engajada vs. Tropicalismo, e linha evolutiva da MPB).

Os últimos dois anos de doutorado foram os de maior transformação na minha vida profissional. Desde 2018 sou professora no curso de especialização em Comunicação Digital, Webjornalismo e Novas Mídias da Universidade Tiradentes de Alagoas (UNIT/AL). De 2018 a 2020 fui professora substituta no curso de jornalismo da UFAL, e voltei a morar em Maceió/AL. Por lecionar disciplinas de tecnologias da comunicação, aproximei-me mais da Ciberultura, e passei a buscar o que seus estudos têm a oferecer para a MPB. Em sala de aula, com os alunos, testei ferramentas digitais e *softwares* para rastrear, mapear, analisar e registrar controvérsias, e supervisionei a criação de sites sobre diversas controvérsias escolhidas pelos alunos como objetos de estudo¹.

Ter pesquisado durante muitos anos a MPB permitiu o estudo em profundidade dos textos de seus principais pesquisadores. É evidente como eles não estão de acordo sobre o que de fato é MPB, e que a maioria de seus pesquisadores investigaram e analisaram a MPB dos anos 1960 aos 1990. São poucas as pesquisas nos anos 2000, e da MPB em um contexto mais atual, mais globalizado e em rede, considerando as mídias digitais e os sites de rede social. E isso só revela e reforça que ainda existe muito o que se pesquisar sobre MPB. Desde a graduação também participo de congressos de comunicação a nível regional e nacional, e no mestrado também passei a frequentar não só congressos internacionais de comunicação, mas

¹ Disponível em: <https://bit.ly/3da09ed>. Acesso em: 24 abril 2020.

também de música, apresentando trabalhos e debatendo sobre MPB. Nos nacionais eu pude perceber o incômodo que a sigla provoca em alguns pesquisadores de música brasileira, e nos congressos internacionais sempre fui mais cobrada para explicar o que é MPB.

Consequentemente, a minha relação com a MPB continua a ser afetiva, mas passou a ser também científica. Esse contexto não pode ser dissociado das minhas pesquisas: essa constante tensão entre se apreciar algo e fazer dele seu objeto de estudo, tomando distâncias necessárias para que o que havia sido dado como nativo, familiar e certo na MPB se torne questionável. E é desta forma, e com base em toda essa minha trajetória, que apresento nesta tese propostas teóricas e métodos digitais na internet para pesquisar a MPB no século XXI.

Acerto de Contas Com o Presente Incerto

O filósofo italiano Giorgio Agamben em suas investigações sobre o problema do tempo se perguntou: de quem e de que somos contemporâneos? E o que significa ser contemporâneo? Assim surgiu seu ensaio-seminário “O que é o contemporâneo?” onde nos lembra que século vem do latim *saeculum*, que significa o tempo da vida do indivíduo e que o que chamamos de século XIX e XX são tempos históricos coletivos. E mesmo sem a pretensão de fazer uma reflexão sobre século, ao recorrer ao poema de 1923 intitulado “O século”, do poeta russo Osip Mandel’stam, para falar sobre poesia - sendo específica: sobre o poeta e seu tempo - acaba nos convidando a pensar o “meu século” como escrito nos versos da poesia, ou em outras palavras “o nosso século”, o século que estamos vivenciando neste momento, no nosso tempo de existência, o século XXI.

Para Agamben, o sujeito verdadeiramente contemporâneo, que pertence realmente ao seu tempo, é aquele que se relaciona com o presente através de deslocamentos e anacronismos, sem viver em outros tempos ou ser nostálgico, pois a contemporaneidade para o filósofo é justamente essa “singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (2009, p. 59). Por isso esse acerto de contas com o período vigente, de uma tomada de posição em relação ao presente da MPB, tendo em vista a necessidade de se pensar sua “atualidade”, sem a nostalgia das décadas de 1960 e 1970 (momento de popularização da sigla) que tanto orgulha alguns de seus fãs mais fervorosos, sem as suas pretensões de eixo central e de prestígio da música brasileira, e cientes das oscilações de sua popularidade ao longo de suas décadas.

Em um século marcado por uma maior efetivação do que se ousou chamar ainda nos anos 1980 de “Revolução Digital”, e por ter sido o período do surgimento da geração da internet (Millennials), e da geração dos nativos digitais (Centennials) - como preferem chamar alguns sociólogos mesmo cientes das potencialidades de integração às mudanças por parte de gerações anteriores – torna-se indispensável pensá-lo mediado pelas Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) e como estas interferem nas estruturas e nos fenômenos sociais, sobretudo as interações entre internet e sociedade. Essas gerações digitais utilizam a web e suas redes sociais para diversas atividades, entre elas para debater em prol dos mais variados assuntos e questões relevantes, até mesmo sobre MPB.

Os artistas da MPB prontamente se ariscaram a se lançar na internet desde os primórdios da exploração comercial da rede mundial de computadores em terras brasileiras, ainda na segunda metade da década de 1990² e seguem nos dias de hoje marcando presença na web com seus sites oficiais, nas plataformas de *streaming* e nas redes sociais, acompanhando o próprio desenvolvimento da internet. Por esse motivo, o acerto de contas com o presente da MPB também diz respeito a estudá-la em rede. Penso que a internet e a web trouxeram mais problemas e interrogações para a MPB. Não são as únicas origens de mudanças, transformações e inovações da sigla, mas suas transformações e implicações culturais, políticas, econômicas e sociais na MPB não devem ser ignoradas.

A historicidade da internet ao longo das décadas fez com que construíssemos um maior conhecimento sobre ela. Logo compreendemos que ela não está desconectada dos nossos problemas sociais, principalmente da desigualdade social e econômica que dificulta a difusão de seu uso e a sua “democratização”. Sabemos que ela não é neutra, tem como principais traços a fragmentação e a regionalização, além de mudar de país para país ao ponto de ser plural (MARTEL, 2015). E que é preciso nos desvencilharmos dos discursos permeados de determinismo tecnológico, ou tecnodeterminismo (MIÈGE, 2009), que atribui à tecnologia mais do que ela de fato suporta, um obstáculo para a compreensão de suas potencialidades reais e de seus limites. Esses limites se referem também a como o nosso uso hoje da web é cada vez mais local, ligada a grupos e comunidades específicas e raramente conectado globalmente (MARTEL, 2015).

Sobre cultura brasileira neste início de século, com um recorte mais específico na música, percebe-se o predomínio de artistas que diferenciam-se da MPB e posicionam-se para

² “MPB on line: cantores e compositores mostram sua cara, história e música na internet”, por Adriana Lutfi, Folha de S. Paulo. Disponível em: <https://bit.ly/2YqZzVc>. Acesso em: 12 ago. 2018. E “Música on line: descubra a MPB que toca na internet”, Folha de S. Paulo. Disponível em: <https://bit.ly/2YqZFfw>. Acesso em: 12 ago. 2018.

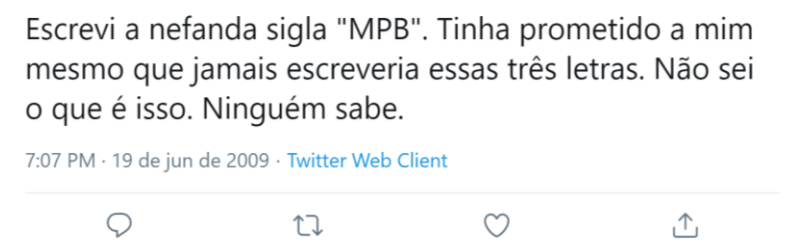
fora do Brasil como estrelas da música pop brasileira, intensamente influenciada pelo trabalho das grandes divas do pop latinas e norte-americanas, distante da música popular brasileira tradicional, e mais próximos de gêneros musicais com origem nas periferias brasileiras, a exemplo da cantora Anitta³.

Sem mencionar uma ascendência ainda maior de gêneros populares dos anos 1980 como gospel, dos anos 1990 como pagode, axé e sertanejo, e o reconhecimento do rap, do funk carioca e do brega, de origem periférica, como expressões socioculturais legitimamente brasileiras, devido às mudanças das sensibilidades estéticas dessas gerações que se permitiram questionar hierarquias culturais, padrões de gosto e qualidade musical que durante os anos de 1960 e 1970 foram estabelecidos de forma massiva pela MPB e pelo rock internacional. Ademais o surgimento gêneros musicais de rótulos mais híbridos como o bregafunk⁴.

Dessa maneira, estamos em outra conjuntura e lidando com gerações digitais que ampliaram os parâmetros de avaliação estética e cultural da MPB. E por mais que a tarefa de escrever sobre o momento em que se vive seja imprecisa e ariscada, devido às mudanças contínuas e os fenômenos inesperados, apresentar e reconhecer as incertezas da MPB nas primeiras décadas do século XXI se faz necessário para apontar os estudos contemporâneos para lidar com elas.

Dúvidas Compartilhadas, Debates Fragmentados em Rede

Figura 1 - Comentário no Twitter sobre MPB



Fonte: arquivo da autora.

O título da introdução não foi colocado por acaso, pois há anos que se discute no Brasil sobre o que é, de fato, a MPB. Recentemente, Caetano Veloso afirmou que entende

³ O debate sobre música pop brasileira e MPB foi alimentado recentemente por uma publicação de Lulu Santos no Twitter pouco antes do clipe de "Vai Malandra" da Anitta ser lançado: "Caramba! É tanta bunda, polpa, bum bum granada e tabaca q a impressão q dá é q a MPB regrediu pra fase anal. Eu, hein?", gerando muita discussão na plataforma. Disponível em: <https://bit.ly/2SwgYs1>. Acesso em: 12 ago. 2018.

⁴ Entenda o fenômeno bregafunk disponível em: <https://bit.ly/35nY5wF>. Acesso em: 12 ago. 2018.

vagamente a MPB, e que não entende como alguns artistas brasileiros não são considerados MPB⁵. E ao participar de conversações sobre música brasileira, ler jornais, revistas, portais de notícias online, blogs, publicações nas redes sociais (como a da figura 1), podemos perceber como “incertezas” se fazem presente sendo partes integrantes da MPB, com as quais os pesquisadores, jornalistas, músicos, fãs, leitores, ouvintes no geral, e profissionais da indústria da música têm que enfrentar e encontrar soluções no cotidiano.

O que é MPB? Quando surgiu? O que é considerado música no Brasil? O que faz uma música ser popular e/ou brasileira? Quem são os principais integrantes da MPB? Quem atualmente pode ser considerado MPB? Quem é o público da MPB? Quais seus principais discos e músicas? Quais discos e músicas novos podem ser considerados MPB? Por que artistas brasileiros e músicas que têm ou teve popularidade alta a nível nacional e internacional não são considerados MPB? A lista de questões é grande da mesma maneira que suas repostas, sem mencionar as reformulações, e as declarações contraditórias e confusas sobre o assunto na rede. Pois também é notório o número de materiais jornalísticos e editoriais nos anos 1990 e na primeira década dos anos 2000⁶, que se propõem a esclarecer o que é MPB.

Entre as fontes de incertezas, podemos pensar sobre as atuais disputas de transformação da sigla nos anos 2000 travadas na imprensa brasileira, como as propostas Nova MPB, MPBTrans e Pós-MPB. Desde o final dos anos 1970 e após o tropicalismo, jornais de grande circulação nacional anunciam os novos nomes e as novas gerações da MPB. E neste início do século XXI, em um intervalo de duas décadas, os principais jornais brasileiros (Folha de São Paulo, Estadão e O Globo), e as revistas brasileiras de entretenimento, arte e cultura (Bravo!, Trip e Serafina), indicaram dezenas de artistas e bandas como os principais nomes da Nova MPB (Céu, Criolo, Emicida, Mallu Magalhães, etc.). Algumas dessas matérias geraram bastante discussão e fazem parte do debate sobre a Nova MPB. Recentemente, artistas bastante conhecidos no Brasil que fazem parte da música sertaneja e sua vertente mais atual chamada de sertanejo universitário, declaram que eles é

⁵ A entrevista “Caetano: se Luan Santana não é MPB, então o que é MPB?” foi concedida ao jornalista Renato Beolchi e publicada no portal Terra em 2011, disponível em: <https://bit.ly/3f7d2aR>. Acesso em: 12 ago. 2019.

⁶ “O que é MPB”, na revista Bizz de 1993. “Afim, o que é essa tal de MPB?”, de Patricia Palumbo, O Estado de S. Paulo, em 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2SuB0mv>. Dossiê “A MPB em Discussão” da revista CULT em 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2WhkzLu>. E o livro de entrevistas *A MPB em Discussão* organizado por Santuza Cambraia Neves, Frederico Oliveira Coelho e Tatiana Bacal em 2006. Acesso em: 12 ago. 2019.

que são de fato a Nova MPB e a MPB atual, e não os artistas que costumam ser rotulados e indicados pela imprensa brasileira⁷, o que alimentou ainda mais a discussão.

Quanto à MPBTrans, é um termo utilizado para se referir aos artistas que surgiram a partir da segunda década do século XXI, e que tem como principal característica pulverizar as fronteiras de gênero, isto é, possuem proposta política e estética. Enquanto a Pós-MPB surgiu a partir do desentendimento da sigla MPB e da crítica ao rótulo Nova MPB para se referir a alguns artistas brasileiros na atualidade. Todos esses rótulos têm um ponto em comum: são utilizadas para se referir aos artistas que despontaram nos últimos anos por conta das dinâmicas interativas das mídias digitais.

Essas disputas em torno da sigla MPB acrescentam questões como: o que é considerado novo na MPB? quais as transformações contemporâneas na MPB? ainda é válido utilizar a sigla MPB? quem define o que é MPB? E o público parece continuar a se interessar, a se intrigar e a debater todas essas questões, porque essas incertezas estão claramente conectadas aos desdobramentos da MPB no contexto em que vivemos hoje. Um momento de maior e mais intensa proliferação de informações e conteúdos sobre a MPB, e uma fragmentação dessas informações e conteúdos em uma variedade de sites e plataformas de mídias digitais. E isso faz com que seu debate também seja caótico e fragmentado, gerando ainda mais incertezas sobre a nefanda sigla.

Desentendimentos Aceitos

No caso da MPB, seus desentendimentos são tão latentes e desorientadores que seus principais pesquisadores não estão de acordo no que, de fato, é MPB. Se é um movimento, um estilo, uma tendência, uma corrente, um segmento musical; ou um constructo cultural; ou uma expressão cultural; ou uma instituição cultural; ou legado musical; ou gênero musical; ou categoria musical; ou até mesmo um “híbrido musical”. Sem mencionar as contradições de se utilizar mais de uma definição pelos mesmos pesquisadores, o que torna a MPB ainda mais confusa enquanto objeto de pesquisa.

Existe o consenso de que a sigla surgiu na década de 1960 a partir dos desdobramentos da bossa nova com as expressões musicais populares defendidas pelo Centro Popular de Cultura (CPC) e as canções de protesto nos festivais televisionados. Porém, alguns estudiosos

⁷ “‘A Música Sertaneja é a nova MPB’, diz Cristiano, da dupla com Zé Neto”, por Caio Menezes, na IG em maio de 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3c9FxCZ>. “‘O sertanejo é a MPB atualmente’, diz Marília Mendonça, brasileira mais vista no YouTube mundial”, por Marina Simões, no Diário de Pernambuco em agosto de 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3aXYXJe>. Acesso em: 12 ago. 2019.

apontam a emergência da sigla também nos programas televisivos protagonizados pelos principais artistas dos festivais, nos shows dentro dos teatros das universidades antes mesmo dos festivais, nos primeiros discos de Elis Regina, e por conta da banda MPB-4. Portanto, não é apontado claramente onde aparece a sigla pela primeira vez, mas se considera que ela surgiu e foi construída em meio aos debates políticos, socioculturais e estéticos da época (NAPOLITANO, 2001), acompanhando mudanças de sensibilidade estética vivenciadas por gerações pós-bossa nova (NAVES, 2010).

A nomeação ainda traz questionamentos, pois mesmo que a maioria utilize a sigla MPB, algumas das músicas da década de 1960, como as de protesto ou feitas para competir nos festivais, e seus principais artistas também foram chamados de MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) por críticos como Walnice Galvão (1972) e Augusto de Campos (2012), ou como uma Moderna MPB, Nova MPB ou MPB renovada diferente da música popular brasileira como um todo que existia antes desse período, por Marcos Napolitano (2001). Além de muitas vezes ser utilizada por pesquisadores não acadêmicos e críticos de música popular como sinônimo de toda música que é produzida por brasileiros. Ou seja, a sigla carrega então variações e essa ambiguidade de por vezes ser usada como totalidade da música brasileira, e por outras vezes designar apenas uma parcela específica da produção musical nacional.

E o desentendimento também acontece sobre as mudanças de significados da sigla ao longo das décadas, a saber: usada de forma mais ampla chegando ao limite do reconhecível nos anos 1970 e 1980, para nos anos 1990 ser uma etiqueta mercadológica, cânone, e tendência hegemônica, e por fim, no início dos anos 2000 ser símbolo sagrado dos brasileiros, assunto polêmico na vida musical brasileira, termo guarda-chuva, passando a existir como exemplo padrão a ser seguido ou alcançado por novos artistas brasileiros. Além disso, existem os pesquisadores acadêmicos de música brasileira que não utilizam a sigla em suas pesquisas e se posicionam de forma negativa sobre seu uso na imprensa, a exemplo do compositor e pesquisador Luiz Tatit que em entrevista à Folha de São Paulo em 1996 respondeu: “Não gosto dessa sigla. É datada e reacionária. Parece partido político. Nunca falo MPB, falo canção brasileira, que é a música produzida aqui em qualquer gênero”⁸.

Não suponho que sobre outras expressões musicais há mais acordo. Os desentendimentos fazem parte dos rótulos. Esse é um aspecto central na discussão sobre categorias e gêneros musicais que tenho como base: de como fazem parte de um insolúvel debate (FRITH, 1996), acionam valores em disputas tensivas (JANOTTI JR., 2003, 2004,

⁸ Disponível em: <https://bit.ly/35qO2Hd>. Acesso em: 12 ago. 2018.

2005, 2007, 2006), e envolvem polêmicas e negociações nos ambientes de cultura digital (JANOTTI JR., SÁ, 2019). Apenas apresentar como os desentendimentos sobre a MPB são mais acentuados. Então, como compreender a MPB no século XXI diante de tantos desentendimentos? Nota-se nessas matérias e nos principais trabalhos acadêmicos sobre a MPB o quanto ela é uma categoria nativa, analítica e complexa, portanto cara e espinhosa. Podemos recorrer a uma definição já apresentadas pelos seus principais pesquisadores, ou reconhecer suas ambiguidades, contradições, problemas e controvérsias desde seu uso nativo e cotidiano no Brasil, do uso na imprensa brasileira e internacional, até sua aplicação em investigações acadêmicas. Debater sobre a MPB requer compreensão da diversidade de seus significados e pensá-los como complementares e não como excludentes.

Em outras palavras, o problema dessa pesquisa é a fragmentação do debate sobre MPB nas mídias digitais. Um problema que não se resume só a MPB e pode ser pensado de forma mais ampla com relação aos debates sobre música na atualidade. Tendo em vista que as redes digitais estão alterando não só as possibilidades de consumo de músicas, como a própria maneira como nos relacionamos com elas, sobretudo na mediação de discussões tão difundidas nesse ambiente digital online. Basta entrar em sites de notícias e nas redes sociais para tomar conhecimento sobre os assuntos mais comentados, sem mesmo conhecer os envolvidos nas discussões ou precisar ouvir músicas e assistir aos videoclipes referenciados nos debates.

Só partindo dessa aceitação e da tomada de posição em relação ao presente da MPB, com a inclusão do universo digital, da internet, das tecnologias da comunicação, das mudanças de gerações e da indústria da música, e de métodos digitais para pesquisar a sigla no ciberespaço e nas redes sociais como caminhos possíveis para os estudos da MPB no século XXI é que podemos explorar a MPB como debate público e coletivo. Nesse sentido, a pesquisa traz como diferencial uma abordagem comunicacional da música, através de seus debates públicos em rede. Outra justificativa da sua importância é por ela lançar luz sobre a MPB em um contexto mais atual.

Controvérsias e Redes Mapeadas

O objetivo desta tese é construir uma abordagem teórica e um arcabouço metodológico para pesquisar a MPB em rede, no século XXI. Para realizar tal investigação, foi preciso selecionar estudos e teorias de diversas áreas e disciplinas, principalmente nos domínios de

Comunicação (Estudos Culturais e Cibercultura), da Música (Estudos da Música Popular e da MPB), e Sociologia (Teoria do Ator-Rede), que formam a fundamentação teórica da pesquisa. Quanto à metodologia, foi necessário construir um design metodológico chamado “Cartografia Digital de Controvérsias Musicais” tendo como base principalmente a Cartografia de Controvérsias da Teoria do Ator-Rede (TAR), e a Análise de Redes Sociais (ARS). E testar ferramentas digitais e *softwares* para estabelecer um conjunto delas que estão aptas a lidar com debates públicos sobre música nas mídias digitais online.

As incertezas compartilhadas e os debates públicos na TAR têm sua própria terminologia, chamada de controvérsias. Parto da premissa de que a música tem vocação para o debate público e favorece controvérsias. A partir disso, defendo a tese de acrescentar noções de controvérsias e redes nos estudos da MPB, pois ambas dão conta do entendimento de fenômenos nas mídias digitais, que a MPB está envolvida atualmente, como polêmicas e debates. A noção de controvérsia operacionaliza a pesquisa da MPB, tendo em vista que as controvérsias são estudos de casos empíricos. Assim, é possível pesquisar a MPB através de suas controvérsias, sendo elas recortes de estudo. Por outro lado, noções de rede possibilitam a compreensão das mediações, inclusive a técnica, pelas quais os debates passam nas mídias digitais. Essas noções também fazem parte de propostas metodológicas que podem ser articuladas para rastrear, mapear e analisar controvérsias, e que podem ser utilizadas nos estudos das controvérsias sobre MPB em rede.

Assim, tendo como estudo de caso empírico a controvérsia Nova MPB, foram feitos: rastreamento, contextualização, mapeamento, análise e registro dessa controvérsia, para testar o arcabouço metodológico proposto. Esse rastreamento foi o responsável por construir a *corpus* da controvérsia estudada, ou seja, literatura científica, textos jornalísticos, declarações e opiniões variadas, letras das músicas, etc. Minha hipótese é que a Nova MPB é uma controvérsia da MPB que ganhou amplitude e foi fragmentada em rede, sendo propagada em diferentes sites de organizações jornalísticas, sites de música, blogs, e várias plataformas digitais, dentre elas os sites de redes sociais, envolvendo opiniões e pontos de vistas diferentes, inclusive de seus ouvintes e fãs que são usuários dessas plataformas, acrescentando questões ao próprio debate sobre MPB.

A tese está dividida em seis capítulos. Os três primeiros capítulos são dedicados às proposições para o estudo da MPB no século XXI, com propostas teóricas e metodológicas para a MPB que auxiliará a resolver as incertezas e mudanças que envolvem a sigla, com a aspiração de que se torne um guia para explorações futuras. Assim o primeiro capítulo foi

dedicado exclusivamente à MPB e tem caráter mais introdutório do que propositivo. Responde o que é MPB com um panorama dos estudos da MPB, suas definições, conceitos que foram empregados, lacunas de suas pesquisas e qual seria a agenda de pesquisa no século XXI. Apresenta como proposta uma abordagem interseccional para o estudo da MPB, levando em consideração estudos de outras vertentes da música brasileira, e os estudos sobre categorias e gêneros musicais, sustentando a MPB como um objeto de estudo controverso e antecipando as controvérsias como abordagem teórica nos estudos da MPB apresentada no próximo capítulo.

Em seguida, o segundo capítulo é propositivo e de fundamentação conceitual. Parto da ideia de rede que foi utilizada pela imprensa brasileira para apresentar os principais artistas da Nova MPB, para discutir em profundidade o conceito de rede em diferentes teorias de rede contemporâneas, e o que esse conceito tem a oferecer aos estudos da MPB, a saber: rastrear, mapear, analisar e registrar controvérsias. Nesta direção, examino a noção de controvérsia da Teoria do Ator-Rede, indico que deve ser pensada também mediada pelas mídias digitais e no final do capítulo articulo também a noção de controvérsia aos estudos da MPB. O raciocínio utilizado é que se as controvérsias, isto é, os debates públicos, são formas de operacionalizar incertezas e de produção de conhecimento que são investigados como estudos de caso empíricos. As controvérsias também podem ser esses recortes temáticos para pesquisas sobre MPB, e uma forma de conhecimento e aprendizagem sobre MPB. Para materializar essa ideia, fecho o capítulo explicando o que seriam controvérsias da MPB.

O terceiro capítulo traz a proposta metodológica que chamo de “cartografia digital de controvérsias musicais”. Uma compilação de metodologias e métodos de pesquisa eficientes e que permitem coletar e analisar os dados e as redes das controvérsias da MPB, e que sejam compatíveis com o meu problema de pesquisa, que é a proliferação e fragmentação dos debates sobre a sigla no século XXI. Explico as cartografias dos estudos culturais e da TAR e essas cartografias com métodos digitais de pesquisa na e pela internet, isto é, tendo a internet como lugar para pesquisa e também como instrumento de investigação através de ferramentas digitais online e *softwares* de rastreamento, mapeamento e análise de dados, redes e discursos hoje disponíveis. Para isso, associo as metodologias Cartografia das Controvérsias, da TAR, e a Análise de Redes Sociais (ARS).

Essas duas abordagens metodológicas são discutidas em profundidade, pois ambas falam de redes diferentes. Mas ambas têm pontos em comum, são abertas e se associam com outras abordagens metodológicas, como cientometria, análise de discurso e conteúdo. No caso

da Cartografia das Controvérsias são apresentadas também suas adaptações para controvérsias culturais e sobre música, além de propostas para superar suas principais críticas, por exemplo, articular aos estudos culturais para acrescentar contexto e potência de análise às controvérsias culturais, assim como a compreensão das mediações da música nas análises de controvérsias musicais, abordando categorias como gêneros e cenas, e materiais que funcionam como influências no universo musical, como livros, revistas, discos, etc. E sua proposta de construção de um site para servir de representação e acervo da controvérsia estudada. Para facilitar a aplicação da cartografia digital de controvérsias musicais, é apresentado um roteiro a ser seguido.

Nos três últimos capítulos é colocada em prática a metodologia da Cartografia Digital de Controvérsias Musicais na MPB. Evidentemente, não será possível a realização de estudos empíricos sobre todas as controvérsias da MPB, então tive que escolher uma e me concentrar na sua coleta, contextualização, mapeamento, análise e registro. A controvérsia escolhida foi a Nova MPB, por ser uma controvérsia pública e na qual muitos artistas estão envolvidos. Em outras palavras, ela é uma amostra, parte do *corpus* de pesquisa, uma fração do amplo debate sobre a MPB. O objetivo desses capítulos é testar a metodologia em questão e assegurar sua aplicabilidade enquanto modelo a ser seguido com outras controvérsias da MPB, além de fornecer subsídios para os estudos envolvendo debates sobre música. Realizar a exploração empírica das controvérsias da MPB em rede através das discussões sobre Nova MPB demonstrará que aceitar controvérsias significa dar tratamento científico a elas, isto é, analisar e apresentar suas resoluções.

Assim, o quarto capítulo faz a descrição e uma contextualização ampla da Nova MPB, seguindo textos e declarações dos envolvidos. É destacado a mediação dos jornalistas que traduzem a Nova MPB ao transformá-la em uma subcategoria musical da MPB, apontando o que é Nova MPB, suas principais características e quais artistas fazem parte dela, o papel dos artistas que se colocaram como seus principais porta-vozes, e os materiais que serviram de referência para esses jornalistas e artistas. Também é feita uma discussão sobre o novo na MPB e como ele acontece principalmente através de uma noção de geração que é negociada entre os envolvidos, por isso a própria divisão do capítulo é baseada em algumas gerações que ficaram mais salientes e agrupadas ao longo dos anos na Nova MPB. Entendo este capítulo mais como um procedimento metodológico antes da cartografia, do que a cartografia propriamente dita, mas fundamental para se situar na controvérsia estudada e compreender o seu mapeamento.

O quinto capítulo é dedicado aos mapas digitais da Nova MPB e suas análises. No início do capítulo é feita uma consideração apontando a migração e a não isenção das plataformas digitais, tendo como exemplo a própria Nova MPB. Em seguida é aplicada a cartografia digital de controvérsias musicais, seguindo o seu roteiro, com isso foi: identificada a temperatura da Nova MPB; rastreada sua repercussão e alcance na web; preparada uma cronologia; criada uma visualização gráfica dos atores-rede; apontada uma escala da controvérsia; analisada sua literatura científica; revelado seu macrodiscurso na imprensa brasileira, marcada sua geolocalização; e mapeadas suas redes em plataformas digitais; representado seu vocabulário musical; e publicada na web em um site com seus mapas e acervo. Também foram abordadas as categorias musicais presente nas plataformas musicais que são associadas aos artistas da Nova MPB.

O sexto e último capítulo é uma continuação da cartografia e seu roteiro, mas focado apenas em expor o microdiscurso da controvérsia Nova MPB, isto é, comentários, conversações e debates de usuários em sites de mídias digitais. Faço inicialmente uma ressalva de que polêmicas em plataformas digitais seguem diferentes dinâmicas a depender da plataforma, e considerações gerais sobre como as polêmicas acontecem no YouTube, Twitter e Facebook. Em seguida, apresento e analiso publicações sobre a Nova MPB nessas mídias digitais, e a performance de gosto dos usuários, fazendo apontamentos do que provocou comentários e debates sobre a Nova MPB nessas plataformas, e como eles estão relacionados com o contexto atual no Brasil. Por fim, nas considerações finais, faço comentários sobre a pesquisa e seus resultados e como eles podem ser referência para futuros estudos de Comunicação e Música.

2 MPB: UM OBJETO CONTROVERSO

“Parte do prazer da cultura popular é conversar sobre ela; parte de seu significado é esta conversa.”⁹
Simon Frith

“Que a vocação para o diálogo *público* componha também um traço essencial da nossa canção popular constitui outra notável consequência desse pensamento híbrido em que ela formou sua identidade.”
Heloisa Maria Murgel Starling

2.1 Dossiê MPB: Música se Discute

Em agosto de 2006, no seu número 105, a revista CULT¹⁰ publicou um dossiê sobre MPB chamado “A MPB em discussão”. O texto do jornalista Antônio Carlos Miguel “MPB: tendência ou movimento?”, foi seguido pelos textos de pesquisadores de música popular: Luiz Tatit com “Cancionistas Invisíveis”, Carlos Sandroni escreveu “MPB: um pouco de história” e Santuza Cambraia Naves fechou com “Rumos da MPB”. A razão de produzir essa coleção de textos e informações foi “revisitar a MPB”, apresentar a história e os rumos da produção musical contemporânea e explicar para seus leitores a sigla que surgiu na década de 1960 e “foi incorporando novas acepções, mas continua viva”. Um exemplo, entre tantos outros, de matérias em jornais e revistas que tentam explicar o que é a MPB e lançam a sigla para debate público.

A matéria principal de Antônio Carlos Miguel apresenta a música do Brasil como seu principal item de exportação cultural, na qual a MPB é o critério usado para selecionar artistas e discos para guias de música e premiações. Mas demonstra como a sigla faz parte de discussões que continuam a se desenrolar, como no caso das categorias Pop e MPB no Grammy Latino. Além de posições muitas vezes antagônicas de artistas sobre a MPB. E explica como a MPB às vezes é acionada como um abrangente leque “que pode ir do samba ao baião, e também do pop tupiniquim ao sertanejo, da bossa nova ao axé”, ou em uma forma restrita, da MPB que nasce em meados dos anos 1960, para rotular a produção pós-bossanovista, de uma geração de cantores e compositores que participaram dos festivais de música da época, a maioria de classe média, universitários, cuja principal influência era João Gilberto, mas que incorporavam outros ingredientes além do samba.

⁹ Tradução da autora para: “Part of the pleasure of popular culture is talking about it; part of its meaning is this talk.” (FRITH, 1996, p. 4).

¹⁰ A CULT é uma revista brasileira mensal voltada às áreas da arte, cultura, filosofia, literatura e ciências humanas criada em 1997, com distribuição impressa nacional e com parte de seus conteúdos publicados no site oficial da revista. A edição dedicada à MPB encontra-se disponível em: <https://bit.ly/3bYt84r>. Acesso em: 22 ago. de 2018.

Esse antagonismo no debate sobre a MPB é o epicentro do desacordo e do desentendimento sobre a sigla, tendo em vista que de um ponto de vista a MPB é tudo, e do outro, que a MPB não é tudo. Há também jornalistas, pesquisadores, e artistas que não se agradam da sigla e preferem não a usar. Essa negação da sigla muitas vezes ocorre até certo ponto. Neste caso, a presença de Luiz Tatit destoa, em certa medida, dos outros pesquisadores de música popular que compõem o dossiê da MPB, tendo em vista que é conhecida sua opinião contrária e negativa sobre a sigla. Assim, no dossiê nem sequer menciona a sigla, e versa sobre canção, indústria da música brasileira, e cancionistas brasileiros, entre eles: Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Jorge Aragão, Luiz Melodia, Maria Bethânia, Djavan e Chico Buarque, Itamar Assumpção. Mas todos eles, com exceção de Jorge Aragão, são associados à MPB. E para o pesquisador, os artistas contemporâneos não devem nada à “geração da Record”¹¹, termo que utiliza para se referir a MPB.

Outro tópico que divide opinião no debate sobre a MPB é sobre seu fim. E diante do cenário musical atual, com muitas musicalidades, gêneros e estilos musicais brasileiros alcançando maior reconhecimento como expressões culturais genuinamente brasileiras, além do samba e da MPB, somado às críticas que a MPB vem recebendo com mais frequência desde os anos 1980 e que fez com a MPB fosse perdendo sua hegemonia, ele se intensificou. Decretar o fim da MPB ou assumir um posicionamento de negação muito firme muitas vezes impede até que a discussão aconteça e/ou se desenvolva. Ou então, são propostas soluções simplistas para encerrar a discussão.

Em 2011, Patricia Palumbo escreveu um comentário para O Estado de S. Paulo, “Afim, o que é essa tal de MPB?”, “Toda definição é limitadora. Toda unanimidade é burra. Pois bem, a surradíssima expressão ‘música popular brasileira’ há tempos não define nada e agrada a poucos”, onde afirma que não se discute mais o que é MPB, assume-se que faz música brasileira e ponto final, pois o que conta é que os artistas trabalhem com música e desejem receber reconhecimento pelo que fazem. Entretanto, a própria jornalista lança a MPB novamente para o debate ao comentar sobre ela, o que fazia também na rádio.

Os estudos de música popular demonstram como dialogar e discorrer sobre cultura popular e cultura pop é parte de seu deleite e diversão, e uma grande parcela de sua relevância e de seu sentido está na conversa (FRITH, 1996). E os estudos de música popular brasileira apontam sua vocação para o diálogo público como uma característica constitutiva da canção popular brasileira (STARLING, 2011). Quando no século XIX usávamos a expressão *música*

¹¹ Refere-se aqui aos artistas que participaram do Festival de Música Popular Brasileira, organizado pela TV Record em concursos anuais, para premiar canções inéditas de artistas brasileiros nos anos 1960.

popular brasileira (em minúsculas) para se referir ao lundu e as modinhas, começava a surgir discussões sobre as músicas, mas ainda não sobre o que de fato seria música brasileira, ou mesmo o que significava ser brasileiro naquela época em que o Brasil deixava de ser colônia portuguesa, para se estabelecer enquanto um estado-nação independente e autônomo.

No início do século XX, o samba assumiu o centro do debate público sobre *música popular brasileira*, e sobre o que de fato é este país. Para Starling (2011), as próprias canções, por elas mesmas, fornecem temas, argumentos e polêmicas para o diálogo público e a construção de identificações comuns entre os brasileiros.

[...] uma canção costuma quase sempre expor opiniões e agregar comentários ao ponto de vista inicial proposto pelo autor. Ao realizar tal processo, a canção favorece a controvérsia, a discussão e a troca de opiniões, além de facultar a incorporação ao debate de todos quantos se sintam atingidos por esse ponto de vista, independentemente de suas convicções, atributos ou valores originais. Essa capacidade de integração de públicos diversos, de formação de consenso e de ampliação da esfera pública até o limite do indivíduo ordinário é uma das principais características da moderna canção popular urbana brasileira. De algum modo, através dela, ou por seu intermédio, circularam ideias e transitaram publicamente pontos de vistas num processo de troca, negociação e confronto de opiniões – que, decantadas do particularismo arbitrário ou idiossincrático, puderam vir a tornar-se em opinião pública. (STARLING, 2011, p. 371 - 372).

Considero, então, os meados de 1960 como o “começo” mitológico da MPB (sigla para Música Popular Brasileira, com as iniciais em maiúsculas)¹², a década de 1970 e começo dos anos 1980, como períodos em que a MPB torna-se o centro do debate sobre *música popular brasileira*, consolidando-se como uma expressão cultural relevante e capaz de fornecer leituras e releituras sobre o Brasil durante a ditadura militar (1964-1985). Para isso, foram determinantes os veículos de comunicação da época: televisão, rádio, jornais e revistas, além de sua articulação com intelectuais, jornalistas, e outros profissionais da indústria da música que estava em desenvolvimento no país.

Mas mesmo durante este período, outras expressões musicais brasileiras, como a música caipira e a música “cafona” também proporcionavam interpretações do Brasil e dos brasileiros. Desde a metade da década de 1980, a MPB passou a dividir esse posto central com outras iniciativas musicais brasileiras, mas continuou a possuir um lugar de destaque no debate sobre música no país. Com certa regularidade, o debate sobre MPB volta a ter força na imprensa brasileira, basta que um grupo conteste ou se posicione como diferente ou contra um artista ou grupo, ou mesmo as disputas de transformação da sigla ao longo dos anos, no

¹² Refiro-me aqui ao surgimento da MPB nos anos 1960, na “era dos festivais” da TV Excelsior, da TV Record e ao Festival Internacional da Canção (FIC), transmitido pela TV Rio e TV Globo.

esforço de incluir na sigla propostas, artistas e repertórios atuais, que costumam também gerar discussões sobre quem ou o que foi associado/incluído ou não na MPB.

As tecnologias de informação e comunicação tiveram um forte efeito na transformação dos debates sobre *música brasileira popular*.

A passagem dos meios de comunicação de massa tradicionais para um sistema de redes horizontais de comunicação organizadas em torno da internet e da comunicação sem fio introduziu uma multiplicidade de padrões de comunicação na base de uma transformação cultural fundamental à medida que a virtualidade se torna uma dimensão essencial da nossa realidade. A construção de uma nova cultura baseada na comunicação multimodal e no processamento digital de informações cria um hiato geracional entre aqueles que nasceram antes da Era da Internet (1969) e aqueles que cresceram em um mundo digital. (CASTELLS, 2017a, p. 11).

Internet, *World Wide Web*, comunicação sem fio, redes sociais e aplicativos como meios interativos são a base da comunicação nessa segunda década do século XXI, para participar de debates sobre os mais diversos assuntos, sobretudo música. Pela internet acessamos canais de televisão, rádios, jornais, revistas, portais de notícias, sites de mídias alternativos e independentes (que não fazem parte dos conglomerados de mídia e/ou dos veículos tradicionais de comunicação), blogs, enciclopédias colaborativas e *timelines* (linha do tempo) que aparecem nas nossas páginas iniciais nos sites e aplicativos de redes sociais como Twitter, Facebook e Instagram, com as publicações dos usuários que seguimos nessas plataformas.

Essa descentralização da informação, somada a grande produção e disseminação de conteúdo na web, bem como o desenvolvimento de seus recursos na busca por cada vez mais participação do usuário nessas plataformas, construiu um cenário atual de abundância e desordem informacional, que torna os debates também descentralizados, complexos e caóticos.

Abundância. “Nós criamos on-line a cada 48 horas, tantos conteúdos quantos foram criados desde o começo da humanidade até 2003.” Essa constatação, com frequência repetida por Eric Schmidt, o presidente executivo da Google, mostra que atualmente a abundância é uma das características principais da internet. Essa profusão se traduz em fluxo, correntes, streams, incorrendo em risco de verborragia. Quando a cultura, ainda ontem constituída essencialmente de “produtos culturais”, passa do analógico ao digital e se torna uma soma de “serviços culturais”, faz-se indispensável recorrer àqueles que recomendam. Caso contrário, como abrir caminho no catálogo do Spotify, com mais de vinte e cinco milhões de títulos? Como se achar em meio às trezentas horas de vídeos incluídos no YouTube a cada minuto? A oferta é de tal maneira ilimitada que chega a ser vertiginosa. (MARTEL, 2015, p. 291).

No jornalismo, a crítica musical perdeu a força como julgamento de valor e critério de consumo dos produtos culturais e hoje compete com os comentários em blogs e redes sociais, e sistemas de recomendação algorítmica em plataformas que fornecem serviço de *streaming* (transmissão contínua) de música. Alguns desses serviços incluem indicação personalizada, feita por humano contratado pela empresa de *streaming* para visualizar e analisar seu uso na plataforma, para em seguida enviar por e-mail ou pela própria plataforma indicações de artistas, álbuns e músicas que podem ser do seu interesse.

A internet por sua própria natureza induz o fim das hierarquias, a desintermediação, a descentralização, o desaparecimento das legitimidades elitistas – desdobramentos que inevitavelmente afetam a crítica. Entramos numa cultura que se caracteriza por “conversas”, e não mais por argumentos de autoridade, uma cultura na qual a recomendação tornou-se central, mas que ao mesmo tempo fez multiplicar aqueles que recomendam, infinitamente. Na internet, a legitimidade já não depende apenas da condição social, dos diplomas ou conhecimentos adquiridos, como no universo do papel, passando a integrar novos critérios, como a e-reputação, a popularidade, a “comunidade” à qual se pertence, ou a que alguém reúne ao seu redor. O modelo hierárquico top-down da crítica cultural tradicional perdeu o fôlego em toda parte. É a grande disruption das hierarquias. (MARTEL, 2015, p. 298).

Em outras palavras, a autoridade que antes a crítica musical possuía - confinada a um pequeno grupo de críticos - nos debates sobre *música popular brasileira*, e sobre MPB hoje não é tão aceita quanto antes e muitas vezes costuma ser questionada. Segundo Martel (2015), atualmente “não pode mais haver uma só crítica universal válida para todos. Existem esferas de gosto; é necessária, assim, uma pluralidade de recomendações” (p. 310). O que levou também as revistas e sites sobre música se transformarem em verdadeiros catálogos comerciais para apresentar os lançamentos, e realizar curadorias com listas grandes dos melhores do ano ou legitimar os melhores de todos os tempos, ao invés de apostar em textos aprofundados, com avaliações detalhadas sobre esses produtos culturais, a exemplo da Rolling Stones Brasil. Não se trata exclusivamente do fim das hierarquias, mas da inclinação do jornalismo cultural para as narrativas de gostos pessoais.

Listas são parte de uma prática central na cultura pop e no jornalismo cultural. Se pensarmos que um dos livros mais emblemáticos sobre afetos valorativos de produtos musicais é *Alta Fidelidade*, de Nick Hornby (2013), uma obra em que gostos e escolhas do personagem obedecem a premissas existentes através das listas, podemos pensar este ordenamento como um lugar em que hierarquização diz respeito a gostos pessoais e também consensuais. Listas parecem ser fundamentais para pensar “quem” está elegendo (portanto, raça, sexo, classe social, gostos, idiossincrasias) e também, horizontes de expectativas e distinções. [...] Queremos atestar que a prática da lista no jornalismo cultural centra-se num jogo entre o extremamente pessoal e o supostamente objetivo, atrelando características do jornalismo (notoriedade, hierarquização, seriedade) a uma forma cultural que parece

imbuída da tradição do diário íntimo e das narrativas de gostos pessoais. (AMARAL; MONTEIRO; SOARES, 2015, p. 2).

O webjornalismo volta-se cada vez mais para a informação viral (Huffpost, BuzzFeed, Vice, Reddit), curadoria e validação, do que para garantir a veracidade e credibilidade da informação, sendo mais agregador, filtro, e provedor de conteúdo. Muitos utilizam técnicas hipertextuais e algoritmos para agregar audiência, gerando maior indexação de seus conteúdos no Google, Facebook e Twitter. Mesmo que isso tenha um custo muito alto: “nas redes sociais, a crítica se aparenta cada vez mais a um slogan publicitário: “‘The Best Family Film This Year’, ‘Holiday Classic’, ‘Wow!’, ‘Absolutely Brilliant!’, ‘Hilarious!’ ou frequentemente ‘★★★★’” (MARTEL, 2015, p. 294). No Brasil, essa virada comercial da crítica é agravada pela má recepção e pela escassez das críticas negativas¹³, pois a maioria das críticas são comentários e avaliações positivas de discos, músicas, videoclipes e shows que muito se assemelha com releases (comunicado para imprensa) de selos/gravadoras e produtoras.

No sentido contrário dessas mudanças e tendências no debate sobre música, os estudos acadêmicos sobre a sigla, que emergiram no final dos anos 1980, mas se desenvolveram nos anos 1990 e 2000, continuam a contribuir na construção do “estado da arte” ou “estado do conhecimento” sobre a MPB e muitas vezes servem de apoio e sustentação de pontos de vistas e argumentos durante seus debates acadêmicos.

2.2 O Que é MPB?

A MPB é um tema muito visitado. E “O que é MPB?” é uma questão que vive sendo feita conscientemente e inconscientemente por pesquisadores, jornalistas, músicos, críticos e ouvintes de música brasileira. A curta resposta que é um consenso: a sigla MPB surgiu nos anos 1960, é uma abreviação da expressão “Música Popular Brasileira”, não é sinônimo de toda música feita por brasileiros, mas é considerada uma música urbana. Faz-se necessário, então, explorar as definições mais amplas dadas por seus principais pesquisadores, sobretudo os acadêmicos mais “canônicos”, as abordagens que seguiram áreas e disciplinas específicas de formação e estudo, e os conceitos que foram utilizados para determinar o que é MPB.

¹³ “A crítica musical brasileira é uma agradável confraternização entre amigos”, por Maurício Angelo, na Revista Movinup. Disponível em: <https://bit.ly/2yd8tLA>. Acesso em: 22 dez. 2018.

2.2.1 Nos Primeiros Estudos Exploratórios

O que chamamos de MPB hoje é fruto dos anos 1960 com mudanças que ocorreram nas décadas seguintes. E grande parte do que entendemos por MPB se consolidou através da crítica, sendo mais específica, de quatro textos publicados em suplementos literários de jornais brasileiros nos anos 1960 e 1970, que são considerados os primeiros estudos exploratórios da sigla, a saber: “Da Jovem Guarda a João Gilberto” (1966) e “Boa Palavra Sobre a Música Popular” (1966), de Augusto de Campos, poeta concretista e crítico que se envolveu com a Tropicália; “De Como a MPB Perdeu a Direção e Continuou na Vanguarda” (1967), do compositor e crítico Gilberto Mendes; e “MMPB: uma análise ideológica” (1976), da crítica Walnice Nogueira Galvão.

Além de menções da sigla feitas por pesquisadores brasileiros de música popular que tinham a intenção de compor uma história geral da música popular no Brasil, como as publicações *Música Popular – um tema em debate* (1966) e *Pequena História da Música Popular* (1978), de José Ramos Tinhorão; e *Música Popular Brasileira* (1976), de José Eduardo (Zuza) Homem de Mello, onde a MPB claramente aparece como uma música popular urbana.

Sobre os textos de Augusto de Campos e Gilberto Mendes, o primeiro define da seguinte maneira: “dois balanços sistemáticos e genéricos [...] como incursões de tipo guerrilha, abordando alguns aspectos mais polêmicos da questão musical brasileira no após-bossa-nova” (CAMPOS, 2012, p. 13). “Da Jovem Guarda a João Gilberto” (1966) e “Boa Palavra Sobre a Música Popular” (1966), de Augusto de Campos, versão sobre o conflito Jovem Guarda X MPB, música de protesto, programas de televisão, festivais, e a noção de linha evolutiva proposta por Caetano Veloso, sendo a MPB pensada como *música popular brasileira* (em minúsculas) e como toda música popular produzida no Brasil pós-bossa-nova e que segue suas influências.

Semelhante a perspectiva ampla de MPB de Augusto de Campos, o compositor e crítico musical Gilberto Mendes apresenta a MPB como o seguinte da linha evolutiva da bossa nova, apontando os baianos (Gilberto Gil, Caetano Veloso e Nana Caymmi) como salvadores da MPB - distintos da Jovem Guarda que é vista como mau gosto pelo autor -, e responsáveis por abrir uma nova etapa para a sigla, através da vanguarda.

Walnice Nogueira Galvão (1976) prefere empregar a sigla MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) ao invés de MPB para analisar a nova proposta que essa insere na tradição

da BN, que seria o compromisso com a realidade brasileira do cotidiano, com canções que trazem problemas sociais, políticos e econômicos, diferente do iê iê iê nacional da Jovem Guarda que julga uma grosseria, e do intimismo da bossa nova com sua temática “moça-flor-sol-barquinho-amor-dor”, que qualifica como um escapismo óbvio. A autora realiza uma análise ideológica da MMPB e das letras de Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, para apontar como nelas se apresentam uma mitologia sobre “o dia que virá”, indica que seu público é composto por universitários e intelectuais, e acaba por endossar a sigla qualificações como “sofisticada”, “de melhor qualidade”, “para gosto refinado”.

O jornalista, crítico e pesquisador de música popular no Brasil, José Ramos Tinhorão (1976) também citou a MPB como um conceito amplo de música popular brasileira, mas de nível universitário, de classe média, posterior à bossa nova, sendo a bossa nova também identificada como MPB. E vai ser essa ideia de MPB, presente na crítica e em pesquisadores de música popular dos anos 1960 e 1970 que vão influenciar os críticos dos anos 1970 e 1980, como Tárík de Souza (1976) e Ana Maria Bahiana (1980), possuidores de uma perspectiva mais eclética de MPB, a agregar artistas como Cartola, Luiz Gonzaga, e todo um grupo pós-festivais e pós-tropicalismo como integrantes da MPB. Por exemplo, Novos Baianos, entre tantos outros. Dentro de uma geografia da MPB concentrada sobretudo em São Paulo capital e nos festivais no teatro da TV Record, com artistas também de São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Bahia, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Sul, que se deslocaram até São Paulo para participar desses festivais, programas televisivos e outros eventos.

Todos esses textos críticos possuem julgamento de valor sobre a MPB, uma forma desses autores se engajarem com a cultura popular da época, com argumentos baseados em ideias, evidências, e com o objetivo de influenciar os seus leitores. Percebe-se, portanto, que a noção de MPB até meados dos anos 1980 era definida sobretudo por esses críticos e pesquisadores, que a consolidaram como totalidade da música popular produzida no Brasil, erguendo a MPB em uma posição de destaque, no topo das expressões musicais brasileiras. Podemos indicar essa perspectiva sobre a MPB como uma vertente dentro dos estudos da MPB que tem contribuído por compor uma ideia para MPB cada vez múltipla, heterogênea da sigla, agregando mais integrantes ao longo dos anos.

2.2.2 Nos Estudos Acadêmicos da MPB

A MPB foi definida em 1989 pelo pesquisador californiano de música popular e literatura, Charles A. Perrone, da seguinte maneira: “MPB - que assimila e vai além da bossa nova - não é um estilo discreto ou um movimento unificado, mas uma corrente diversificada e em evolução dentro da grande esfera da música popular brasileira dos anos 1960, 1970 e 1980” (p. 207)¹⁴. O estudo de Charles A. Perrone (1989) traça a evolução da canção urbana no Brasil e analisa o repertório de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, João Bosco e Aldir Blanc como os principais mestres na música contemporânea brasileira, especialmente como compositores/letristas da MPB, mas também acaba incluindo leituras sobre outros compositores da MPB da época, cujas letras, segundo o pesquisador, foram fundamentais na formação do conceito e da prática da música brasileira.

Nesse estudo, a MPB seria um “assunto crítico”, pois desde 1960 tem uma relação estreita com a literatura, costurada por críticos literários e da música popular que em suas análises apontaram elementos poéticos nas letras das canções, mas que também deve ser considerado “o efeito da maior parte das letras da MPB está ligado às circunstâncias musicais” (PERRONE, 1988, p. 20).

Outra definição importante de MPB pode ser encontrada nos primeiros trabalhos da musicóloga Martha Tupinambá de Ulhôa (1991;1997), onde discute a MPB “como uma subcategoria da música popular, inscrita no campo simbólico da música no Brasil, em interação com a música erudita e a música folclórica” (p.53), sendo também utilizada em suas pesquisas (ULHÔA,1995;2000;2002) como um dos principais gêneros musicais da música brasileira popular (troca de ordem das palavras na expressão “música popular brasileira” utilizada pela pesquisadora para se referir a toda música popular do Brasil e diferenciar essa categoria mais ampla da MPB), assim como o rock brasileiro, música romântica e música sertaneja, para lidar com a recepção da música popular no país e buscar categorias históricas e estéticas de avaliação da MPB. Essa definição e distinção da MPB dentro do amplo e fértil terreno da música popular no Brasil foi esquematizada quando a autora listou os principais gêneros da música brasileira popular, a saber: música sertaneja, MPB, música romântica e rock.

¹⁴ Tradução de responsabilidade da autora para o seguinte trecho: “MPB – which assimilates and goes beyond Bossa Nova – is not a discrete style or a unified movement but a diversified and evolving current within the large sphere of Brazilian popular music of the 1960s, 1970s, 1980s.”

A Musicologia, portanto, foi a primeira área de estudo acadêmicos da MPB no Brasil e Martha Tupinambá de Ulhôa foi uma das primeiras pesquisadoras brasileiras que ao invés de ignorar ou não utilizar a sigla em suas pesquisas devido a sua complexidade e carga política, optou por questioná-la e por expor seus principais problemas, sobretudo no que diz respeito aos adjetivos “popular” e “brasileira”. Em outras palavras, a MPB deixa de ser vista apenas como uma corrente dentro da grande esfera da música popular brasileira, para ser pensada também como categoria de análise, questionando a compreensão que se tem das palavras, noções, concepções, e ideias que a sigla arregimenta e rechaça.

“MPB”, uma rubrica incorporada pela indústria musical para se referir a um segmento do mercado, reflete uma prática e uma concepção por um lado contraditória (popular mas não comercial, mesmo sendo produzida e distribuída como bem de consumo; próxima às “raízes” rústicas regionais, mas “sofisticada” e “elaborada”) e por outro excludente (nem toda música popular feita e consumida por brasileiros é “brasileira”) (ULHÔA, 1997, p. 2).

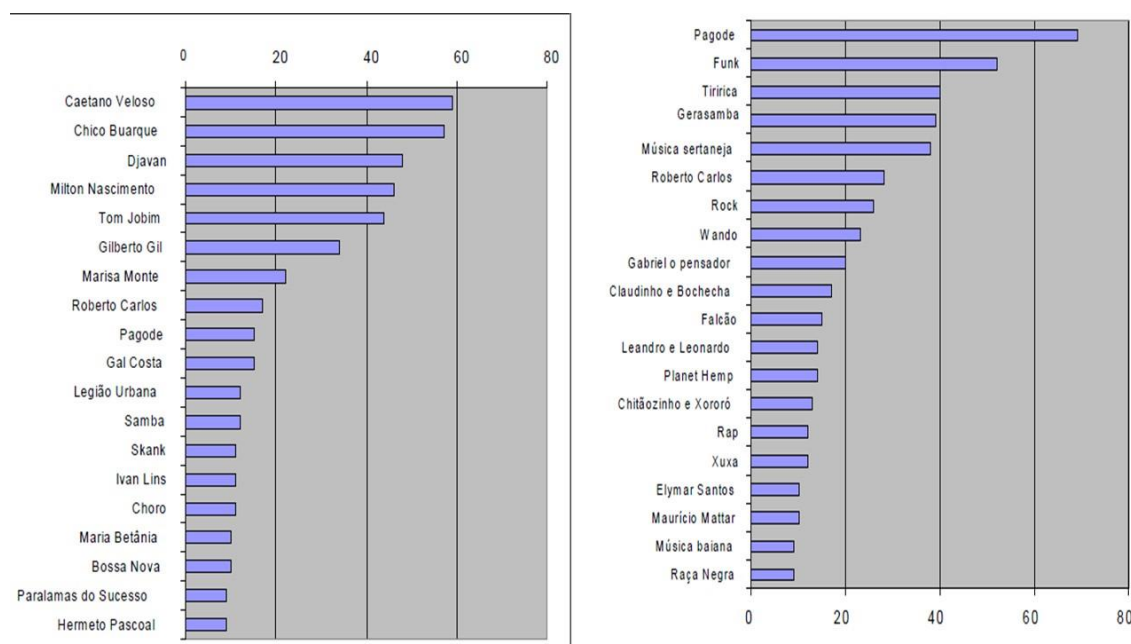
Outras questões sobre o uso da sigla para definir parte da música popular do Brasil também são apontadas pela pesquisadora, como sua busca por identidade na origem da discussão sobre o que é cultura brasileira. Neste texto específico, Ulhôa argumenta que a antropofagia, ou canibalismo cultural - principal noção do movimento antropofágico, cunhado por Oswald de Andrade no modernismo brasileiro - é a principal característica da produção musical brasileira, sendo composta pela mistura de expressões musicais estrangeiras e materiais mais tradicionais e folclóricos do país.

Em 1997, Martha Tupinambá de Ulhôa (2000;2002) realizou uma pesquisa de recepção da música popular com fãs de MPB, seguindo a abordagem da MPB como gênero musical, tendo como principais norteadores os conceitos de pertinência musical e competência popular de Gino Stefani (1976), musicólogo italiano com pesquisas sobre semiótica musical. As respostas surpreenderam porque os entrevistados responderam também com gêneros e estilos musicais brasileiros. Mas sem muita surpresa, os principais indicados como MPB foram Caetano Veloso e Chico Buarque. Sobre os que não são apreciados na MPB, os fãs se confundiram e responderam com artistas e gêneros que não considera MPB, como pagode e funk.

Algumas ambiguidades como Roberto Carlos é colocado pela pesquisadora como um caso especial em que o artista foi ganhando prestígio ao longo do tempo por conta do envelhecimento, mas também não podemos deixar de mencionar as parcerias feitas pelo músico ao longo da carreira e a homenagem que fez compondo (com Erasmo Carlos) e

gravando a música “Debaixo dos Caracóis dos Seus Cabelos” em seu décimo terceiro álbum de estúdio em 1971 para Caetano Veloso, que cantou a música nos shows tour do álbum *Circuladô* (Phonogram/Philips, 1992). Assim, essa pesquisa representa um panorama do que foi a década de 1990 para a MPB, inclusive com artistas que fizeram sucesso pós-tropicalismo como Djavan, Milton Nascimento e Marisa Monte.

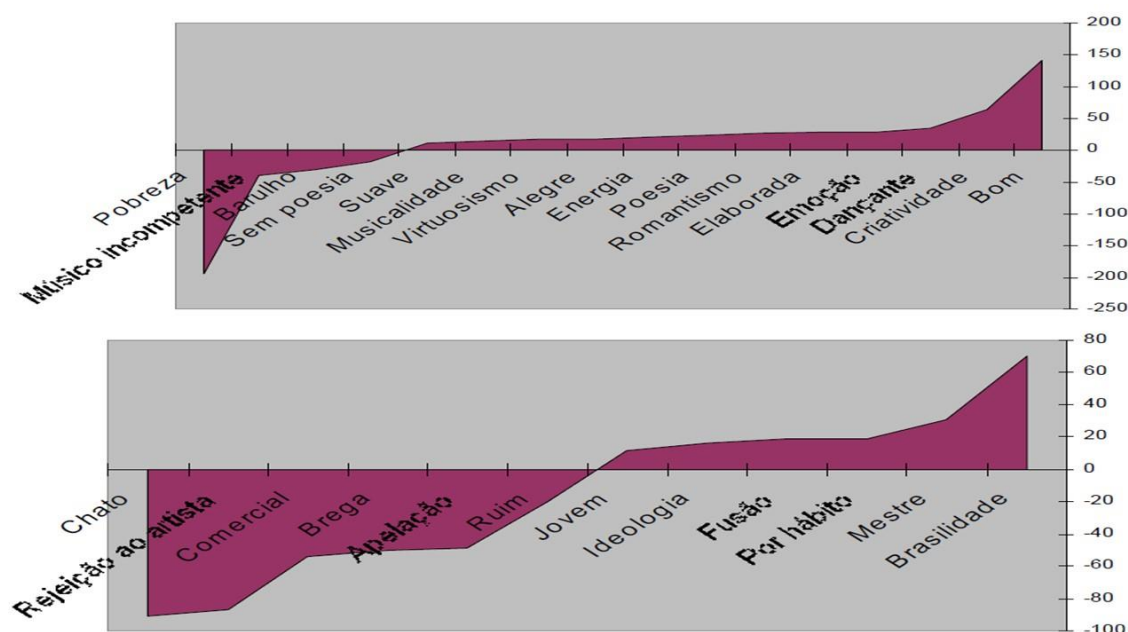
Gráfico 1 - Artista, gêneros e estilos mais e menos MPB para fãs de MPB



Fonte: Martha Tupinambá de Ulhôa (2000).

Também foram apontadas quais as características estéticas mais apreciadas pelos fãs da MPB como qualidade ou beleza musical, criatividade, dançante, emoção, romantismo, virtuosismo, suavidade, e por outro lado, a rejeição de pobreza musical, de músicos incompetentes, músicas ruidosas e sem poesia. Quanto as características históricas sociais avaliadas de forma positiva estão brasilidade, maestria, ideologia e juventude, e as que são depreciadas são: rejeição ao artista, comercial, brega e apelação. Apontar como principal característica estética “bom”, beleza ou qualidade musical, revela a grande importância dada a sonoridade das músicas de MPB, enquanto que a principal característica histórica e social ser “brasilidade”, indica o valor dado ao território nacional e demais territorialidades como regiões e cidades brasileiras, e uma ideia genérica de cultura brasileira, como a língua portuguesa, tradições, símbolos, e demais elementos.

Gráfico 2 - Características estéticas, históricas e sociais positivas e negativas da MPB para fãs



Fonte: Martha Tupinambá de Ulhôa (2000).

A MPB também é definida como movimento musical pelo historiador Ramon Casas Vilarino (1999): “movimento no interior da música popular brasileira, para alguns ‘música de protesto’, ou ‘música de festivais’ para outros” (p. 7), isto é, como uma mudança ou ruptura no modo vigente de se produzir música popular no Brasil durante os festivais da década de 1960. O livro faz um resgate da memória dos festivais de música televisionados nos anos 1960, descrevendo principalmente o que denomina “era de ouro dos festivais” de 1960 até 1965, mas sem questionar de forma aprofundada a sigla.

Para o pesquisador inglês de Estudos da Cultura e Sociedade Brasileiras, David Treece (2002), a MPB nos anos 1990 pode ser pensada como uma tendência hegemônica expressa em um termo confuso conhecido no exterior e que se difere de gêneros mais locais, comunitários, ligado à juventude brasileira e aos gêneros internacionais. A tendência da música brasileira contemporânea nos anos 1990, segundo autor, é da MPB vs. os outros (afro pop, funk, mangue beat, rap).

A surpreendente divergência entre duas grandes tendências da música brasileira contemporânea: uma com reivindicações hegemônicas de representatividade e tradição nacional - a pós-bossa nova, a canção pós-protesto, o movimento pós-tropicália de composição e performance conhecido como MPB (Música Popular Brasileira).); o outro, de caráter mais comunitário e local, mas com fortes ligações a correntes internacionais dentro da cultura jovem - abraçando o funk, o afro-pop, o rap e o mangue-beat. Paradoxalmente, apesar de todas as suas conexões

cosmopolitas e diaspóricas, os últimos estilos são relativamente pouco conhecidos no exterior, o que torna a divergência ainda mais impressionante. (p. 2).¹⁵

Ao longo do ensaio, Treece (2002) também apresenta a MPB como modo de composição e performance, afirma que a sigla representa uma intervenção cultural, uma voz “disputando e ressignificando o capital simbólico de categorias como o popular, o nacional e o regional. cada vez mais em relação a uma cena internacional de ‘world music’” (p. 3)¹⁶. David Treece (2002; 2013), assim como Charles A. Perrone (1989), acrescentam uma visão não-nativa sobre a MPB, com a diferença que o primeiro estudou inicialmente a MPB a partir da década de 1990 e partindo dessa leitura mais atual da sigla, voltou-se para pensar a MPB desde 1960.

Em publicação com mais profundidade sobre a MPB, Treece (2013) continua a pensar a MPB como uma tradição hegemônica de composição no Brasil, assim como a modinha, o samba-canção, bossa nova, ou era pós-bossa-nova, ou corrente de composição que adquiriu hegemonia nacional e internacional como produção musical genuinamente brasileira em contraposição a outras correntes musicais e artistas brasileiros com menos prestígio, mas mais comercialmente popular que ela. Importa-se em apresentar uma definição mais clara para a MPB, incluindo seu duplo sentido e a noção de estilo eclético consagrado pela geração de compositores dos anos 1960.

Com o objetivo de estudar música, linguagem e comunidade dentro da produção musical brasileira, Treece (2013) analisa a MPB como uma reinvenção do ofício de compositor, de uma prática mais coletiva como no samba de partido alto, para uma mais individualizada dos estúdios de gravação, além de uma relação com o público mais distante, mediada pela televisão e eletrônicos como caixas de alto falantes e fones de ouvido, proporcionados pela indústria cultural de massa nos anos 1960.

Enquanto que a Tropicália é analisada como uma crise no formato canção, com letra e melodia diferentes em uma espécie de montagem, com uma performance mais teatral e de espetáculo mais próprio para um telespectador do que para um ouvinte de música popular (TREECE, 2013), isto é, o conceito canção de Luiz Tatit (2004) passa a ser fundamental na análise do autor. E o conceito de geração passa a ser melhor trabalhado como a geração de

¹⁵ Tradução da autora para: “the startling divergence between two broad tendencies within contemporary Brazilian music-making: one with hegemonic claims to national representativeness and tradition—the post-bossa nova, post-protest song, post-Tropicália movement of songwriting and performance known as MPB (Música Popular Brasileira); the other, more community-based and local in character but with strong links to international currents within youth culture—embracing funk, afro-pop, rap and mangue-beat. Paradoxically, for all their cosmopolitan, diasporic connections, the latter styles are relatively little known abroad, something that renders the divergence even more striking”.

¹⁶ Tradução da autora para: “disputing and resignifying the symbolic capital of categories such as the popular, the national and the regional, increasingly in relation to an international, “world music” scene”.

1960, pós-1960 e a geração tropicalista, como artistas intelectuais de classe média e formados em universidades.

Os trabalhos do historiador Marcos Napolitano, por sua vez, fornecem estudos e descrições da história da MPB na década de 1960, 1970, início de 1980, e apontamentos para se pensar a sigla no século XXI. Devido a sua produção contínua sobre a temática, o autor foi reconfigurando a definição de MPB ao longo dessas suas primeiras décadas, adaptando-a as novas conjunturas sociopolíticas e culturais brasileiras e as mudanças na indústria da música.

Sua pesquisa mais extensa (NAPOLITANO, 2001), e também a mais utilizada por pesquisadores de MPB, aborda a emergência da MPB, ou como o autor coloca, de uma MPB renovada ou nova MPB, no epicentro do amplo debate estético-ideológico travado por músicos e intelectuais no período de 1959 a 1969, que acabou por transformá-la em uma “instituição cultural, mais do que como gênero musical ou movimento artístico (...) fonte de legitimação na hierarquia sociocultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos (...) estranhos, como o rock e o jazz” (p. 7), no centro do que chama de “sistema de produção / consumo de canções no Brasil” (p. 8).

A MPB é pensada por Napolitano (1999; 2001) como um problema histórico, sob a ótica de uma historiografia interdisciplinar, cujos principais conceitos utilizados na pesquisa foram nacional-popular de Antonio Gramsci (1968), indústria cultural de Theodor Adorno (1969;1985), e o de instituição cultural de Pierre Bourdieu (1990;1996). De forma resumida, esses conceitos foram utilizados para analisar a indústria fonográfica brasileira nos anos 1960 e 1970, sob a ótica do consumo da MPB, questioná-la como de uma minoria culta, e apontar que ela tinha como objetivo base agregar valores em produtos para vender em escalas menores, como era o caso do LP (*Long-play*), um produto caro advindo de países economicamente desenvolvidos.

Dentro da perspectiva do pesquisador, uma artista de MPB pode se lançar dentro de uma interpretação e entonação mais bossa nova como Nara Leão, mais dramática próxima do samba-canção como Eliseth Cardoso, ou mais ao estilo do jazz de Elis Regina. Trabalhar com materiais folclóricos brasileiros submetidos às técnicas musicais eruditas, com acordes e arranjos incomuns como nas composições de Edu Lobo e sua constante busca por aprimoramento de técnicas musicais enquanto artista. Ou trabalhar com alguma técnica musical para destacar outros aspectos musicais, como a percussão do candomblé baiano e o violão de Baden Powell na proposta de afrosambas.

Nos estudos posteriores do historiador sobre a MPB nos anos 1970 e 1980, a abordagem da MPB como instituição cultural se mantém. Ao estudar a MPB nos anos 70 (NAPOLITANO, 2002b), explica de forma aprofundada a sua consolidação como produto reconhecível e valorizado, sinônimo de “bom gosto”, “qualidade musical” e “trilha sonora de resistência” durante a ditadura militar (1964-1985), mesmo no início de 1980 quando a indústria da música e o cenário musical brasileiro se voltaram para o rock, pois para Napolitano (2010), o rock foi a música da transição democrática da Nova República Brasileira, enquanto que a MPB estava mais para “trilha sonora da abertura política (1975-1982)”, tendo em vista que ajudou a construir a experiência social da resistência ao regime militar.

De forma mais simplificada e não inteiramente contraditória, neste texto onde aborda também o rock brasileiro, o autor definiu a MPB como gênero musical, mas posteriormente ao falar da formação da MPB e sua trajetória histórica no período de 1965 até 1982 (NAPOLITANO, 2014), afirmou que a MPB deve ser entendida mais do que um gênero musical esteticamente definido, como um movimento sociocultural que cria cânones estéticos e culturais valorizados pela indústria da música.

Marcos Napolitano (2005) também fez apontamentos do conceito MPB após a década de 1960, e afirmou que ele se amplificou e ficou plural nos anos 1970 chegando ao limite do reconhecível, que na década de 1980 sai da cena principal de consumo musical brasileiro preservando sua aura “cult”, dando lugar a era de ouro do pop e do rock brasileiros, chegando ao século XXI não mais no primeiro plano da produção musical no Brasil, mas como “totem-tabu da vida musical brasileira”.

Mesmo fora do foco principal da cena musical-fonográfica, a MPB ainda funciona, neste contexto do século XXI, como nosso totem-tabu musical. Um totem-tabu erigido há apenas algumas décadas, mas que parece funcionar como um vórtice de tempos e tradições culturais herdadas do nosso passado mais longínquo. Como “totem”, sugere cânones, modelos, percepções estéticas e informa valores ideológicos. Como “tabu”, delimita, veta e discrimina hierarquias culturais, prescrevendo possibilidades e interdições de escuta (NAPOLITANO, 2005, p. 129).

Em um ensaio crítico sobre a capacidade de representação da MPB nos anos 2000, o musicólogo Carlos Sandroni (2004) deu adeus à MPB e apontou para uma redefinição no campo das categorias musicais empregadas no Brasil no início do século XXI. Sandroni (2004) analisa a MPB através do conceito de música popular que vem sendo empregado a décadas em terras brasileiras e que difere de como é utilizado em outros países. Segundo o autor, o nosso conceito de música popular não é tão universal quanto supomos, e vem de uma

ideia de povo brasileiro, o que fez com que ele formulasse questões sobre a gênese da categoria MPB.

O musicólogo explicou que se desenvolveu no Brasil uma ideia de música popular, que chamamos de *música popular brasileira* (em minúsculas e escrita por extenso), mais ligada a música urbana veiculadas pelo rádio e pelos discos, contraposta a ideia de música folclórica, que é como a música popular é pensada em outros países como a França, e que quando a expressão se tornou uma sigla foi ainda para se referir a uma ideia de povo, mas um povo brasileiro cada vez mais urbano e ligado aos valores republicanos (SANDRONI, 2004).

Não é dada uma definição única de MPB, pois Sandroni (2004) afirma que a MPB foi modificando seu significado ao longo das décadas: nos anos 1960 e 1970, uma senha de identificação ideológica marcada pela censura e pelas lutas democráticas; nos anos 1980, com a abertura política, passou a ser usada de forma mais ampla; em 1990 passa a ser uma etiqueta mercadológica; e nos anos 2000 parece incapaz de unificar e sintetizar as múltiplas identidades expressas nas músicas brasileiras. Em um texto posterior, Sandroni (2006) define: “A MPB é um constructo cultural, e como tal nem sempre existiu e nem sempre quis dizer a mesma coisa” (p. 59). Em outras palavras, foi necessário muito empenho e trabalho em sua criação, organização e mudanças até hoje.

Com uma perspectiva mais sintética, desenvolvida pela síntese de leitura dos autores anteriores, a antropóloga Santuza Cambraia Naves (2001) também abordou a MPB em seus estudos sobre as linhas de criação musical dos anos 1960 que deram continuidade a uma estética bossa-novista. Em *Da Bossa Nova à Tropicália* (2001) fez três recortes: bossa-nova, depois da bossa nova e tropicália. A MPB aparece então no “depois da bossa-nova”, no Becos das Garrafas (Copacabana, Rio de Janeiro), no teatro dos festivais de música em São Paulo, e nas esquinas de Santa Tereza (Belo Horizonte), como um constructo, uma ideia central investida para lidar com questões políticas e culturais a partir de 1964, como os impasses da ditadura militar, dentro da categoria de “canção de protesto”.

Santuza Cambraia Naves (2006a) também expõe a MPB na apresentação de *A MPB em Discussão: Entrevistas*¹⁷ afirmando que existe um consenso entre pesquisadores e entusiastas da música popular no Brasil de que a MPB tanto define quanto borra a própria definição de gênero musical e estilos da canção popular, sendo sua origem historicamente demarcada e sua construção um processo bastante conhecido e estudado. Portanto, o livro

¹⁷ Livro de entrevistas com profissionais da indústria da música ligados a sigla e organizado em conjunto com outros pesquisadores.

pressupõe que seus entrevistados e leitores sabem de fato o que é MPB, isto é, uma instituição e marca da música brasileira, definição dada por Napolitano (2001).

Em *Canção Popular no Brasil*, Naves (2010) não faz da MPB seu principal objeto de estudos, mas sim o conceito de sua autoria denominado de “canção crítica”, ou “à maneira do artista moderno, o compositor passou a atuar como crítico no próprio processo de composição” (p. 21), cuja definição dessa modalidade de canção é feita durante os anos 1950 e 1960 e a partir do samba, da bossa nova, da MPB e da Tropicália. Dentro desse seu estudo da canção crítica, a MPB é apresentada também como um constructo cultural, assim como proposto por Sandroni (2006), uma ideia que foi se desenvolvendo aos poucos nos anos 1960 por músicos de uma geração posterior à bossa nova, uma definição que surge a partir de 1964 “não exatamente como decorrência dos impasses criados com o golpe militar, mas sobretudo a partir das reflexões dos compositores sobre a questão da brasilidade” (NAVES, 2010, p. 44), por isso trabalharam em suas canções críticas contextuais, assim como Chico Buarque se posicionou contra a ditadura militar em suas letras.

As concepções de “nacional” e “popular”, tal como trabalhadas pela MPB, resultaram, de certa forma, da maneira como se retomou um certo ideal modernista — no caso, o de Mário de Andrade — de costurar o Brasil por meio da música. Para Mário, o que estava em jogo era a música erudita alimentada pelo “populário”, ou seja, as canções populares ou folclóricas não contaminadas pelo processo de modernização. Os compositores da geração pós-bossa-nova atualizaram o projeto musical modernista de Mário de Andrade. Assim, em vez de buscarem uma transfiguração erudita das sonoridades populares, procuraram desenvolver esse mesmo processo no âmbito da música popular. (NAVES, 2006b, p. 63-64).

Se afastando da despedida da sigla feita por Sandroni (2004) afirma que a sigla continua viva, e que seu significado foi mudando ao longo dos anos, ao mesmo tempo se aproximando das ideias do próprio Sandroni (2004), portanto. E que na verdade, o que aconteceu, segundo a pesquisadora, foi que a MPB perdeu sua hegemonia dos anos 1960 e 1970, de acordo com Napolitano (2005; 2007a) também, graças às musicalidades que foram se firmando no cenário musical brasileira a partir dos anos 1980 e hoje se apresenta mais ligada às musicalidades diferentes da *world music*.

Em linhas gerais, Naves (2006b) apontou que a música brasileira se renova atualmente principalmente por conta dos meios eletrônicos e da palavra falada, fazendo comentários sobre o rap brasileiro e a música eletrônica, especificamente o *drum and bass*. Mas a contribuição maior do texto advém da observação da pesquisadora sobre o fortalecimento de ideias e perspectivas culturais dessas musicalidades específicas que trazem o dissenso na

convivência com a MPB ao questionar postulados que foram incorporados na sigla, sobretudo em termos raciais e étnicos, como a ideia modernista das “três raças”, colocando também o conceito de cultura como fundamental para o entendimento da sigla.

Sean Stroud (2008), pesquisador que integrou programa de Estudos Brasileiros no exterior, introduz a MPB como um movimento social, cultural e musical que tem dominado a cena artística no Brasil desde meados da década de 1960, e como um híbrido musical, cuja diversidade original veio da incorporação de elementos do jazz, bossa nova e música popular internacional. Diferente dos outros estudiosos da MPB, Sean Stroud se dedicou de forma aprofunda a discutir o que chama de “a invenção da ideia de MPB” em um capítulo do seu livro *A Defesa da Tradição na Música Popular Brasileira: Política, Cultura e Criação da Música Popular Brasileira (2008)*¹⁸. Abordagem um pouco semelhante a visão de Naves (2001, 2006a) de que existe uma concepção comum entre os brasileiros do que é MPB, mas acrescentando e desenvolvendo como essa concepção foi inventada por seus pesquisadores, pela indústria da música e pela imprensa brasileiras.

O estudo do nacionalismo musical e do conceito de tradição foram chaves para Stroud (2008) pensar o plano de fundo geral das discussões sobre música popular no Brasil e como eles desempenharam papéis importantes na constituição da MPB. Também fez uso das noções de autenticidade, inovação, e apontou que as singularidades da MPB se encontram em suas definições, noções de qualidade, popularidade e na sua dimensão política, afirmando que além da razão da MPB ser um híbrido musical, a segunda razão pela qual ela continua a ser influente atualmente, em um período de grande diversidade musical, é a sua “capacidade aparentemente infinita de se reinventar” (STROUD, 2008, p. 39). Ou seja, a MPB é abordada como um objeto de estudo singular dentro da música popular no Brasil, distinguindo-se, portanto, de toda a música produzida no país.

Quanto a influência da indústria da música na construção da ideia de MPB, explica o sistema de valores estéticos utilizados pela indústria da música, assim como estratégias de marketing para criar hierarquias comerciais e classificar os tipos de músicas para medir suas vendas e potencialidades, sendo a MPB a escolhida para receber um tratamento mais favorável que outros gêneros como um produto de qualidade, no formato álbum¹⁹, destinado principalmente para um mercado de classe média universitário.

¹⁸ Tradução da autora para: “The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira”.

¹⁹ O formato álbum se refere a um conjunto de canções, normalmente ligadas a um tema, com capa e encarte, que pode ser físico ou digital.

Cita como exemplos: André Midani, executivo que promoveu ativamente a MPB nas gravadoras Phonogram e Warner Bros, como uma sofisticada alternativa para o rock e o pop internacional; e a Editora Abril e sua série de discos-livros *História da Música Popular Brasileira* no início dos anos 1970 como um dos fatores importantes na consolidação da relevância da MPB, incluindo nome de compositores de gerações anteriores, mas que dentro dessa linha representam a legítima herança musical brasileira.

Nos anos 1980, Stroud (2008) comenta sobre os ataques feitos a MPB pela revista Bizz (1985-2001) partindo de uma proposta do punk de criticar o que era considerado os dinossauros do rock'n'roll, adaptando ao cenário musical brasileiro e aos artistas mais conhecidos da MPB, posicionando inicialmente o rock brasileiro como opositor a MPB, o que viria a mudar quando as bandas adotaram músicas menos agressivas e mais melódicas, chegando até serem chamadas de “nova MPB”, e sendo substituído por sites na internet dedicados a divulgar de forma mais diversa a música popular do Brasil.

A MPB hoje e seus valores, para o autor, assim como para os outros pesquisadores que se dedicaram a pensar a MPB a partir dos anos 2000, tem sido datados e crescentemente questionados, ao mesmo tempo em que permanece um admiração pelo movimento que a fundou nos anos 1960 e seus principais representantes, principalmente os que continuam vivos e hoje são idosos.

A MPB não exerce mais o mesmo poder e influência cultural de antes. No entanto, seria incorreto supor que a mídia abandonará completamente a MPB, desde que os que ocupam posições de influência continuem a ter alta estima pela MPB e difundam a ideia de que ela de alguma forma simboliza aspectos do orgulho nacional. (STROUD, 2008, p. 63).²⁰

Esse questionamento da MPB é abordado de forma breve por Stroud (2008) no que chama de “*The Declining Fortunes of MPB*”. O estudioso da MPB afirma que a dominância da sigla tem sido questionada desde de meados dos anos 1980 e se estendeu aos anos 1990, inicialmente pela crítica musical brasileira frustrada com a falta de novidades dos seus principais artistas e dos relançamentos e tributos constantes desses artistas, o que resultou na perda de apelação junto aos jovens que buscaram outras expressões musicais da época.

Como explica Stroud (2008), a influência da MPB na mídia brasileira também foi questionada por Hermano Viana (1999) ao criticar escritores que excluem e marginalizam

²⁰ Tradução da autora: “MPB no longer exerts the same cultural power and influence as before. Nevertheless, it would be incorrect to assume that the media will abandon MPB altogether, so long as those in positions of influence continue to hold MPB in high esteem and disseminate the idea that it somehow symbolizes aspects of national pride”.

estilos de música popular como pagode e axé music em seus escritos que fazem uma compilação da música brasileira. Foi criticada severamente por Paulo César de Araújo (2002), responsável por demonstrar como a crítica e a indústria da música favoreceu a MPB se comparada com estilos com mais popularidade como o cafuné e o brega, desconstruindo sua posição hierárquica dominante na música brasileira, e por Luís Antonio Giron (1987; 2003), para quem a antiga hierarquia musical foi desmantelada para dar lugar a uma música popular contemporânea onde todos os gêneros e estilos musicais competem entre si, mesmo ainda sendo possível perceber o legado da MPB através de uma ideia de “padrão de qualidade”.

Esses ensaios e pesquisas mais “canônicos” constituem os estudos da MPB e orientam os pesquisadores acadêmicos da sigla, com suas reflexões e definições variadas. Mas também é preciso explorar o caso de estudos de gêneros e estilos musicais brasileiros, que não fazem parte da literatura específica da MPB, mas que comparam e confrontam a sigla a partir de outro ponto de vista, das expressões musicais que foram ou costumam ser excluídas do que é considerado cultura brasileira, do que não é MPB, e por isso mesmo, devem ser pensados como estudos complementares da sigla, com contribuições importantes para sua pesquisa e responsáveis por apresentar releituras singulares de momentos específicos da história da música brasileira e da própria MPB.

2.2.3 Nos Estudos de Outras Vertentes Musicais Brasileiras

O principal estudo que faz uma crítica severa e confronta a MPB é o do historiador Paulo Cesar de Araújo, *Eu não sou cachorro, não: música popular cafuné e ditadura militar* (2002), onde se dedica a estudar uma vertente com grande popularidade da música romântica brasileira: a música “cafuné”, assim chamada nos anos 1970 e a música brega, como passou a ser conhecida a partir da década de 1980, e seus respectivos artistas que alcançaram sucesso entre 1968 e 1978, cujos principais gêneros eram sambas, boleros e baladas tocadas em rádios e discos.

Araújo (2002) declara que essa vertente da música brasileira e seus artistas costumam ser esquecidos pela historiografia da música popular do Brasil quando ela faz parte da nossa realidade cultural e deve ser pesquisada e analisada. Apontando três aspectos sobre esses artistas: 1) Compuseram canções que denunciavam o autoritarismo e a desigualdade social no Brasil; 2) Relacionaram-se com o momento histórico, tendo em vista que a maioria deles foram proibidos e intimados pelos agentes da repressão do regime militar; e 3) Tiveram

origem social nos baixos estratos da sociedade, com boa parte deles tendo vivenciado o trabalho infantil, o que os impediram de prosseguir nos estudos (ARAÚJO, 2002).

O historiador critica críticos, pesquisadores e historiadores de música brasileira por relacionarem apenas a produção musical da MPB com o período de ditadura militar (1964-1985) no Brasil, ressaltando posicionamentos e ações de protestos de seus compositores, até mesmo driblando os mecanismos de censura da época, não mencionando as resistências dos artistas “cafonas” e bregas. Na verdade, sua crítica é mais ampla e se refere a bibliografia e ao que tem sido pesquisado e analisado sobre música popular no Brasil, que de forma majoritária é sobre cantores e compositores da MPB, e marcada pela exclusão de alguns gêneros e estilos musicais brasileiros. Então, realiza uma “análise da construção social da memória”, para identificar o porquê e como ficou cristalizada no país uma memória da história musical que privilegia a obra de um grupo de artistas preferido das elites, em detrimento de artistas estimados por tantos brasileiros, através de materiais fonográficos, jornais e revistas da época e depoimentos de artistas dados em entrevista ao autor.

Araújo (2002) faz referência a definição de MPB como instituição cultural de Napolitano (2001) e segue a assertiva dos estudos da MPB de que a sigla não se refere a toda e qualquer música popular criada por brasileiros.

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

Fica evidente uma visão maniqueísta do Brasil desenhada pelo historiador para a década de 1970, dividido em dois “Brasis”: um de classe média e alta dos centros urbanos e com padrão de vida alto, e outro de classe média baixa e assalariada, a maioria da população que não tinha acesso à educação, saúde e informação. Sendo essa visão transferida para música brasileira na oposição entre MPB, consumida por um segmento restrito de público da classe média alta, enquanto que o “cafona” e o brega, consumido pela maioria da população brasileira, um público de baixa renda, pouca escolaridade e habitantes dos cortiços urbanos e subúrbios de capitais e cidades do interior. Para Araújo (2002), a MPB se tornou o outro e o

divergente do “cafona” e do brega após a incorporação da guitarra elétrica em 1967 com Caetano Veloso e Gilberto Gil e a assimilação de influências estrangeiras que fizeram o debate sobre imperialismo cessar. Assim, a própria definição dada pelo pesquisador para os artistas “cafonas” ou bregas é o que não é considerado MPB.

E nisto reside todo o mistério do "brega" ou "cafona": recebem estes adjetivos aqueles artistas e aquela produção musical que o público de classe média não identifica, ou encontra dificuldade de identificar, à "tradição" ou à "modernidade". Quanto mais longe dessas duas vertentes, mais perto do "brega", e vice-versa. (...) Resumindo e simplificando: "brega" ou "cafona" é toda aquela produção musical que o público de classe média não identifica à "tradição" ou a "modernidade". Digo "público de classe média" porque os segmentos populares, o chamado povão, não têm maiores preocupações com raízes ou vanguardas. (ARAÚJO, 2002, p. 363).

Para o autor, desde que a elite começou a buscar sua identidade nacional em 1922, e quando no fim dos anos 1950, com a bossa nova, a música popular começou a ser objeto de debate e análise da elite, desenvolveram-se duas vertentes interpretativas no campo específico da música popular no Brasil, não opositoras, mas sim complementares: a vertente da tradição (também chamada de linha da autenticidade, do nacional-popular) e a vertente da modernidade (nomeada também de evolução ou universal-popular).

A grande contribuição de Araújo (2002) foi demonstrar como “enquadradores da memória” e a indústria da música favoreceu a MPB, propor a desconstrução de sua posição hierárquica dominante na música brasileira, e denunciar o que considera uma produção historiográfica autoritária e excludente, que não considera o que é produzido e ouvido pelas camadas mais pobres da população brasileira.

O estudo de Araújo sobre o “cafona” e o brega durante a ditadura militar no Brasil passa a servir de modelo para outros estudos de gêneros musicais brasileiros cujos integrantes também não são considerados MPB. Esse é o caso do livro *Cowboys do Asfalto: Música Sertaneja e Modernização Brasileira* (2015), do historiador Gustavo Alonso, cujo objetivo é contar a história da música caipira/sertaneja brasileira, e que para isso também faz uma comparação entre a música sertaneja e a MPB.

Com uma perspectiva mais complexa das relações da música popular no Brasil do que Araújo (2002), Alonso (2015) aborda entrelaçamentos da Jovem Guarda, Tropicália, MPB e música caipira/sertanejo, em aproximações e fusões de vertentes musicais brasileiras distintas feitas por Rogério Duprat, Julio Medaglia, Tom Zé, Os Mutantes, Sérgio Reis, Ruy Maurity, e o trio Sá, Rodrix & Guarabira. Portanto, o historiador não apresenta uma definição específica para MPB, mas trata a sigla como uma tendência da música feita no Brasil que é diferente da

música caipira/sertaneja, mas que construiu relações estreitas com ela, sem ser basicamente seu oposto ou inimigo.

Alonso (2015) também critica instituições de pesquisa, enciclopédias e pesquisadores pelo “esquecimento” de trazer esse tema e essas relações, como o disco *Nhô Look, As Mais Belas Canções Sertanejas* (Philips, 1970), de Rogério Duprat, como se a música caipira/sertaneja não tivesse sido incorporada pela MPB nos anos 1960 e 1970, isto é, como se a tentativa de abertura tropicalista nesta direção nunca tivesse existido. Conta casos de artistas que migraram da MPB para música caipira/sertaneja, como o caso de Renato Teixeira, a quem chama de caipira bossa-novista, e Sérgio Reis, o boiadeiro da Jovem Guarda. E versa sobre o rock rural na década de 1970, que teve pouca penetração entre setores urbanos e universitários, com Sá, Rodrix & Guarabyra, Ruy Maurity & Trio, Grupo X (liderado pelo cantor e compositor Belchior), e Taiguara.

O rock rural, para além de um ‘movimento’ estético, foi também fruto do interesse de uma gravadora de disputar o mercado da classe média apostando num novo produto. Todos os artistas [...] foram lançados pela Odeon, que projetou temporariamente o rock rural como uma reformulação da música brasileira, que de fato não se prolongou. (ALONSO, 2015, p. 98).

Sobre música popular e ditadura militar, o pesquisador de música sertaneja traz uma visão com menos generalização com relação aos apoiadores e combatentes do regime, pontuando que esses posicionamentos aconteciam de forma explícita e as vezes da forma recatada, de nuances variadas, e que a memória coletiva pouco se lembra dos apoiadores.

Tanto Paulo Cesar Araújo (2002) quanto Alonso (2015) apresentam várias canções da MPB que estavam sintonizadas com o otimismo da ditadura, no período do governo Médici, ou do “milagre econômico” (1969/70), encontrando exemplos de adesismos por parte dos irmão Marcos e Paulo Sérgio Valle, Milton Nascimento, Zé Kéti, Martinho da Vila, João Nogueira, Jair Rodrigues, Jorge Benjor, Os Originais do Samba, Dom & Ravel, Jorginho do Império e Pedrinho Rodrigues, Silvio Caldas, Waldeck de Carvalho, Roberto Silva, Luiz Vieira, Ivan Lins, Os Três Moraes, João Roberto Kelly, Leci Brandão, Miguel Gustavo, Geraldo Vandré, Tim Maia, Wilson Simonal, entre outros. E alguns que foram ambíguos quanto ao regime, como Rogério Duprat, Gilberto Gil e Novos Baianos.

Além da participação de Elis Regina, Roberto Carlos, Lupicínio Rodrigues, Golden Boys, Rosemary, Wanderley Cardoso, Clara Nunes e Toni Tornado em eventos promovidos por militares, e regravações de músicas ufanistas na época como “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso em discos de Elis Regina, Tom Jobim, Agostinho dos Santos, Erasmo Carlos, entre

outros. Assim, durante a ditadura militar “os artistas da MPB viveram intensamente a corda bamba da resistência e colaboração, acomodando-se da forma que julgava mais razoável” (ALONSO, 2015, p. 138).

Outro estudo nessa linha que merece ser mencionado é *O Samba e Suas Fronteiras: “Pagode Romântico” e “Samba de Raiz” nos anos 1990*, de Felipe Trotta (2011), onde o pesquisador discute sobre música popular e legitimidade, sobre a invenção da MPB como “bom gosto” musical e sobre a disputa Samba vs. MPB. A MPB é abordada no seu trabalho como categoria, um eixo do “bom gosto” na música brasileira responsável por rebaixar o samba a uma posição hierárquica inferior, desprestigiada, o que culminou em um preconceito contra o samba.

Em alguns momentos, o gênero e seus representantes se tornaram símbolos da unidade nacional, orgulho da criativa vida musical do Rio de Janeiro e do Brasil. Porém, esse mesmo orgulho se transforma numa espécie de vergonha por ser o samba, ao mesmo tempo, criações de populações de baixa renda, originária das práticas musicais de negros recém-libertados do início do século XX e associada a uma extensa gama de delinquências representadas no imaginário da malandragem: “vadiagem”, jogo, contrabando, pequenos furtos, cafetinagem etc. [...] O preconceito é difícil de ser aceito, mas relativamente fácil de ser explicado. Se, até a bossa nova e o surgimento da MPB, o samba era a música nacional por excelência e gozava de certo prestígio no conjunto da sociedade e tinha bom trânsito nas gravadoras, com a invenção da MPB, ele foi rebaixado. Com isso, acentuou o preconceito contra o gênero ao se instaurarem critérios de qualidade que não pertenciam à gama de elementos reconhecidos de sua prática. (TROTТА, 2011, p. 109).

Para exemplificar essas diferenças, Trotta (2011) descreve um acontecimento envolvendo Paulinho da Viola, que apesar de transitar entre MPB e samba, utilizando elementos desses dois universos, não possui o *status* mercadológico cosmopolita e profissional da MPB. O autor conta que em um show em conjunto com Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Milton Nascimento em homenagem a Tom Jobim organizado pela Prefeitura do Rio de Janeiro em 1996, Paulinho da Viola recebeu um cachê muito menor comparado com a dos outros artistas contratados, e como justificativa, um das produtoras do evento disse ser culpa de como ele trata sua carreira, trabalhando no “fundo do quintal”.

O que se percebe então é que o trabalho de Alonso (2015) se encaminhou mais como uma releitura das relações entre MPB e outras vertentes musicais brasileiras e sua atuação durante a ditadura militar, do que uma crítica e confronto da sigla como no trabalho de Araújo (2002). Enquanto Trotta (2011) trata categorias de classificação musicais de acordo com seus critérios de qualidade específicos, que estão em disputa por legitimidade e por uma posição

privilegiada na hierarquia musical brasileira. Seguindo esses autores, Simone Pereira de Sá (2017) nomeou de “Música Brasileira Pop Periférica” os gêneros musicais que se desenvolveram em circuitos locais, à margem das grandes gravadoras, tendo o YouTube como principal plataforma musical no Brasil.

Em complemento à música cafona, de alcance nacional, outros gêneros musicais floresceram em circuitos locais e à margem das grandes gravadoras. É o caso do funk carioca, originário das favelas, comunidades e subúrbios da cidade do Rio de Janeiro; do tecnobrega, originário do estado do Pará, no norte do Brasil (Castro and Lemos, 2008), do brega recifense, no estado de Pernambuco (Fontanella, 2005) do forró eletrônico, que circula pelo nordeste brasileiro (Trotta; 2010), do arrocha cultivado na periferia da cidade de Salvador (Vladi; 2015) e do sertanejo, adorado nas cidades do interior de São Paulo e no Estado de Goiás, dentre outros (Alonso; 2015). Gêneros que florescem, portanto, preferencialmente, na periferia das grandes cidades, a partir de circuitos locais, ou no caso do sertanejo, nas cidades médias e do “interior” do Brasil, privilegiando as apresentações em shows ao vivo em grandes bailes e festas populares. (SÁ, 2017, p. 4).

Essa classificação de “música periférica” costuma ser bastante questionada tendo em vista que os próprios artistas afirmam fazer música pop, brega, música sertaneja, tecnobrega, arrocha ou mesmo MPB. Mas a autora constrói essa noção tendo conhecimento sobre a geopolítica do pop mundial, ainda muito centrada no pop norte-americano e da Europa. Ainda assim, em suma, esses trabalhos sinalizam para uma necessidade de trabalhar essas vertentes musicais de forma comparativa para encontrar questões sociopolíticas, econômicas e culturais da música popular no país, e da própria MPB. Então, proponho que os estudos da MPB e sua pesquisa devem também levar em consideração sua relação com outras vertentes musicais brasileiras, para uma construção interseccional, de sobreposição ou intersecção dessas vertentes.

Compartilho a perspectiva de que o “arranjo de categorias no campo da música popular continua a fazer a diferença: imaginar o campo sem diferença é imaginar música popular sem sentido” (BRACKETT, 2003, p. 254)²¹, e que a nomeação de categorias na música popular produz e faz a mediação da visão que a sociedade tem de si mesma (BRACKETT, 2003). Esse é o objetivo da categorização musical, colocar-se como diferente em meio as diferenças. Em outras palavras, antes de fazer da MPB um inimigo comum a combater para legitimar outras vertentes musicais brasileira, o que interessa aos estudos da MPB são as especificidades da MPB e as diferenças entre MPB, música “cafona” ou brega, música caipira e sertaneja, música brasileira pop periférica, entre outras, sejam elas de classe

²¹ Tradução da autora para: “The arrangement of categories in the popular music field continues to make a difference: to imagine the field without difference is to imagine popular music without meaning.”

social, racial ou étnica diferentes, pois são elas que revelam a visão que brasileiras e brasileiros têm uns dos outros.

2.2.4 Nos Estudos de Gêneros Musicais

Categorias de música, como a MPB, são atravessadas por desentendimentos. Essa é a discussão fundamental sobre gêneros musicais. Jeder Janotti Junior (2003, 2004, 2005, 2007, 2006) é o protagonista dessas discussões no Brasil, pensando em questões de rotulação, valor e gosto dos gêneros musicais, inclusive os mais amplos, como o rock e a MPB, que denominou arquigêneros, por apontarem também questões sociológicas e ideológicas da música popular. É do autor também da ideia de que os gêneros musicais envolvem “disputas tensivas”, vocabulário bastante usado por ele em seus trabalhos e apresentações. Mas, não se trata de afirmar aqui que a MPB é um gênero musical, mas reconhecer que ela muitas vezes age como um, e que os estudos de gêneros musicais tem muito a oferecer para os estudos da MPB, por exemplo, apontando em que ela difere de outras expressões musicais.

Um ponto bastante controverso sobre a música da MPB é se ela possui elementos comuns que expliquem a MPB como classificação musical e defina a sigla como um gênero musical. Pensar a MPB como um tipo de música ou um modelo que faz parte de todas as músicas agrupadas na sua sigla ao longo de cinco décadas definitivamente é uma atividade arriscada. Basta analisar uma música levando em consideração sua melodia, ritmo, harmonia e letra para ter dúvidas sobre qual gênero essa música pode ser identificada, e quanto maior o repertório analisado, mais diversidade e diferença entre as peças musicais ficam evidentes, mesmo sendo muitos os casos em que uma música não seja classificada como MPB. Mas essas dúvidas não impedem o agrupamento de um grande repertório de músicas na sigla.

E embora a gama de possibilidades sonoras para qualquer gênero seja muito grande em um momento particular, não é infinita. Simplesmente porque um texto musical não (para parafrasear Jacques Derrida) pertencer a um gênero com alguma estabilidade, não significa que ele não participe de um, uma distinção que enfatiza a qualidade temporal, experimental, funcional e fugaz do conceito de gênero para comunicar sobre textos. Em outras palavras, os gêneros não são agrupamentos estáticos de características musicais empiricamente verificáveis, mas sim associações de textos cujos critérios de similaridade variam de acordo com os usos aos quais os rótulos de gênero são colocados. Elementos "semelhantes" incluem mais do que características de estilo musical e agrupamentos geralmente dependem de elementos de

nação, classe, raça, gênero, sexualidade e assim por diante. (BRACKETT, 2016, p. 3-4).²²

Dentro da Teoria dos Gêneros Musicais, criada pelo musicólogo Franco Fabbri (1982), gênero musical é “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é regido por um conjunto definido de regras socialmente aceitas” (p. 1)²³. Em outras palavras, são atividades realizadas em eventos que tenham músicas e que seguem prescrições aceitas por um grupo de indivíduos. Nesta perspectiva, também é possível pensar em subconjuntos ou subgêneros que estão ligados ao gênero musical. Essa definição ampla e interdisciplinar de gênero musical permite chamar de gênero qualquer conjunto de gêneros, até mesmo grandes classificações musicais como a MPB, o que revoga a ideia de que a MPB não pode ser chamada de gênero musical porque é uma mescla de gêneros e estilos musicais.

Entretanto, Franco Fabbri (1982) recomenda determinar se um conjunto de eventos musicais está sendo considerado em relação a outros conjuntos opostos, pois dessa forma pode ser chamado de gênero, ou está sendo relacionado com seus próprios subgêneros, logo será chamado de sistema, sendo preferível o risco de se utilizar de uma definição ampla do que não considerar um gênero musical que é considerado por muitos indivíduos. Ao associar as ideias de Fabbri (1982) com os estudos da MPB, percebe-se como a MPB se apresenta por vezes como gênero musical, como também é considerada por muitas pessoas, quando comparada com gêneros considerados seus opostos como música “cafona” e brega, música sertaneja, entre outras, e ocasionalmente como sistema musical, quando investigamos, analisamos e descrevemos os gêneros e estilos musicais que constituem a sigla.

A Teoria dos Gêneros Musicais explica que um gênero apenas se torna similar e se transforma em um subgênero de um gênero musical quando uma determinada comunidade concorda em adotar um conjunto de regras específicas para reger o curso de seus eventos musicais, o que de forma mais organizada e esclarecida se encontra na elaboração de manifestos, isto é, de programas estéticos. E se pensarmos nas transformações pelas quais a MPB passou e alguns agrupamentos como música de protesto, tropicália, mangue beat, todas elas apresentaram manifestos e programas estéticos que acabaram sendo aceitos, não sem

²² Tradução da autora para: “And although the range of sonic possibilities for any given genre is quite large at a particular moment, it is not infinite. Simply because a musical text may not (to paráfrase Jacques Derrida) belong to a genre with any stability does not mean that it does not participate in one, a distinction that emphasizes the temporal, experiential, functional, and fleeting quality of genres while nonetheless retaining the importance of the genre concept for communicating about texts. Put another way, genres are not static groupings of empirically verifiable characteristics, but rather associations of texts whose criteria of similarity may vary according to the uses to which the genre labels are put. ‘Similar’ elements include more than musical-style features, and groupings often hinge on elements of nation, class, race, gender, sexuality, and so on”.

²³ Tradução da autora para: “a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules”.

embates e discussões, pela maioria dos entusiastas da sigla. Por exemplo, o manifesto do Centro Popular de Cultura escrito por Oduvaldo Viana Filho, pelo cineasta Leon Hirszman e pelo sociólogo Carlos Estevam Martins, divulgado em 1962, e que influenciou decisivamente na música de protesto social e político da década sessentista; os manifestos tropicalistas dos jornalistas Nelson Motta e Jomard Muniz de Brito publicados em 1968 em jornais brasileiros; e os dois manifestos do *mange beat* escrito por Fred Zero Quatro.

As regras genéricas apresentadas pelo musicólogo também são bastante conhecidas e utilizadas como referências na análise de gêneros musicais, a saber: 1) “Regras formais e técnicas”; 2) “Regras semióticas”; 3) “Regras de comportamento”; 4) “Regras sociais e ideológicas”; 5) “Regras econômicas e jurídicas” (FABBRI, 1982), e que colocam em cheque a ideia de que a MPB não pode ser considerada gênero musical por ser uma expressão mais ligada as questões sociopolíticas e culturais do Brasil, do que propriamente elementos musicais, pois essas regras dão ênfases tanto aos aspectos sociais quanto aos elementos musicais dos gêneros musicais.

Em sua análise do sistema *canzone* e de sua transformação no seu subgênero *canzone d’autoire* na Itália, demonstra como os gêneros musicais são dinâmicos e operam como um sistema diferente a depender da época, do surgimento e desenvolvimento de seus subgêneros. Esse método de análise dos gêneros musicais de Fabbri pode ser interpretado como indutivo.

Este método indutivo pode suscitar a questão de como alguém é capaz de delimitar o sistema, mas o que é possivelmente um problema tautológico não nega a observação de que essas regras são mais descritivas do que prescritivas, indutivas e dedutivas, uma ferramenta heurística e não uma série de contêineres rígidos. Essa qualidade relacional de gêneros dentro de um sistema permite que Fabbri evite uma abordagem essencialista da descrição de gêneros, e sua descrição da transformação genérica esclarece que os gêneros não são entidades estáticas com fronteiras estáveis. (BRACKETT, 2016, p. 7)²⁴.

As regras técnicas e formais estão relacionadas à composição, como ritmo, melodia, harmonia, letra, habilidades dos músicos, instrumentos utilizados, como os instrumentos são utilizados e se se são amplificados ou acústicos, características que variam de gênero para gênero. Esse tipo de regra pode ser exemplificado na MPB no III Festival Música Popular

²⁴ Tradução da autora para: “This inductive method may beg the question as to how one is able to identify a given genre in the first place, or how one is able to delimit the system, but what is possibly a tautological problem does not negate the observation that these rules are thus descriptive rather than prescriptive, inductive rather deductive, a heuristic tool rather than a series of rigid containers. This relational quality of genres within a system enables Fabbri to avoid an essentialist approach to the description of genres, and his account of generic transformation clarifies that genres are not static entities with stable boundaries”.

Brasileira da TV Record, em 1977, quando duas músicas foram acompanhadas por guitarras e contrabaixos elétricos: na música Domingo no Parque, Gilberto Gil cantou com o conjunto Os Mutantes e na canção Alegria, Alegria, de Caetano Veloso e o quinteto Beat Boys. As guitarras elétricas eram vistas como símbolos do imperialismo e do estrangeiro na música brasileira, o que era condenado pelos nacionalistas, por isso seu uso significou a quebra de paradigma de criação musical vigente, de um sistema fechado, para o nascimento de um movimento aberto às influências estrangeiras, às pesquisas e às experimentações, como foi a Tropicália.

Em entrevista publicada no Jornal da Tarde, em 4 de outubro de 1967, Gilberto Gil conta o motivo da instrumentação da sua música presente no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record:

Na música pop de hoje, os Beatles passam a utilizar todos os tipos de música de instrumentação eruditas que não pertenciam ao que chamavam de iê-iê-iê. Estão evoluindo sempre, enquanto que no Brasil a própria música chamada jovem torna-se conservadora. E na música popular brasileira o conservadorismo é muito pior. Se pensássemos sempre assim, estaríamos tocando nossas músicas com instrumentos indígenas. É preciso pensarmos em termos universais. O mundo hoje é muito pequeno, não há razões para regionalismos. Se amanhã formos a marte e se lá houver música, a Terra talvez se uma e proteste: “Não toquem esta música, ela é estrangeira”. (COHN; COELHO Org., 2008, p. 46).

Outra regra técnica própria das canções de MPB é o vocal ser mais alto que os outros instrumentos para que se possa ouvir a melodia e o ritmo da palavra cantada. Em outras palavras, para que se possa apreciar a letra, parte que possui muito valor na música popular, como respondeu o compositor José Carlos Capinam a pergunta “A letra é mais, tão ou menos importante do que a música?” em entrevista feita por Torquato Neto para o Jornal dos Sports, em 19 de março de 1967:

Tratando-se de música popular, letra é tanto quanto importante. De certa forma, a letra funciona como tradução do motivo, do momento e da circunstância em que a música surgiu e, muitas vezes, é o elemento mais importante de fixação da própria música. (COHN; COELHO Org., 1967, p. 35).

As regras semióticas abordam o gênero musical como texto, com narratividade, contexto específico, elementos teóricos e funções comunicativas, presentes nos estudos linguísticos de Roman Jakobson, onde o significado do conteúdo pode ser referencial,

emocional, fático, imperativo, metalinguístico e poético. Esses significados estão mais ou menos presentes simultaneamente, mas um sempre irá dominar mais do que o outro. A função imperativa, por exemplo, é quando a mensagem é centrada no destinatário, com a intenção de influenciá-lo, em forma de ordem, exortação ou pedido. Na MPB, segundo Walnice Nogueira Galvão, em seu ensaio crítico de 1968, as palavras de ordem nas canções de Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré e Gilberto Gil, isto é, da MPB engajada, mobilizavam os ouvintes mediante palavras-de-ordem avançadas, na forma como os oprimidos e os alienados povoavam seus textos. O refrão da canção Pra não dizer que não falei das flores, de Geraldo Vandré, invoca o ouvinte para marchar contra os problemas sociais: Vem, vamos embora / Que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora / Não espera acontecer.

As regras de comportamento abordam a música como ritual, como as reações psicológicas e comportamentais codificadas de músicos e público determina um gênero. Essas regras se referem ao desempenho dos músicos fora do palco, seu comportamento durante entrevistas, vídeos e fotografias; regras de conversação e etiqueta durante os encontros dos músicos e jornalistas, músicos e organizadores de eventos, músicos e fãs; regras aplicadas pela audiência fora dos palcos, como as formas apropriadas de ouvir uma gravação e responder a ela. Nos festivais televisivos dos anos 1960, período que se consolidou a sigla MPB, as competições musicais foram responsáveis por mudar a forma com que o público se comportava ao ouvir as músicas, como também ele se relacionava com as músicas e os artistas durante suas apresentações ao vivo:

Despertando no público um misto de comoção, paixão, ódio e outros elementos típicos de uma torcida, os festivais se configuravam como vitrine para parte da produção musical dos anos 60, sobretudo para os que defendiam uma música nacional, sem hibridismos. Os artistas se apresentavam com a participação de uma ruidosa plateia que nem sempre concordava com a decisão do júri ou com a escolha estética de quem se apresentava. E quando isso ocorria o descontentamento do público era expresso através de vaias. Assim, o palco dos festivais começou a se assemelhar as arenas, nas quais, acuado por uma série de interesses, os artistas defendiam a sua canção. (PAIXÃO, 2013, p. 2).

As regras sociais de cada gênero são definidas por uma comunidade de estrutura variável que aceita as regras e cujos membros participam em várias formas, durante o curso de um evento social. Em outras palavras, como é dividido o trabalho o trabalho entre os integrantes de cada gênero, assim como a ligação entre um gênero e determinado grupo de

indivíduos com a mesma profissão, idade e classe social. Ainda seguindo os exemplos dos festivais, pode-se pensar a MPB nos anos 60, em uma comunidade formada pela TV Record: jurados, artistas, plateia e telespectadores, com regras sociais definidas a partir do festival.

Um acontecimento mostra como essas regras eram bem estabelecidas, quando o cantor Sérgio Ricardo, após ser vaiado enquanto apresentava sua canção Beto Bom de Bola, no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967, quebrou seu violão e atirou aos pedaços na plateia, o que gerou uma punição por parte da direção da emissora, que desclassificou Sérgio Ricardo do festival, isto é, alguém que não segue as regras, não deveria fazer parte do evento musical. Além do fato de que poderiam se inscrever nos festivais brasileiros apenas composições com letras em língua portuguesa, caso que exemplifica o elemento nação na MPB e grande parte da sua incorporação da música brasileira.

Por fim, as regras econômicas e jurídicas se referem às questões de propriedade, copyright, recompensa financeira, assim como a relação dos músicos com as companhias discográficas, processo de gravação, registro dos concertos ao vivo e o processo de promoção. Dependendo do gênero, Fabbri afirma que algumas regras são mais importantes do que outras ao ponto de algumas vezes uma regra ser considerada marginal ou ignorada, e enfatiza que o problema dessa visão esquemática de regras é que ela cria uma imagem estática dos gêneros, com limites claramente definidos, ao passo que, na verdade, os gêneros estão mudando constantemente – como efeito do que está acontecendo em gêneros vizinhos, como resultado das contradições musicais, em resposta as mudanças tecnológicas e demográficas.

Em publicação mais recente, onde avalia seus trabalhos na construção da Teoria dos Gêneros Musicais, Franco Fabbri (2006) destaca os debates sobre a Teoria e como a temática de classificação musical é controversa na musicologia, chama sua definição de gênero musical como conjunto de eventos musicais de velha, comenta como os gêneros aparecem em plataformas musicais digitais como o iTunes muitas vezes de forma estranha e incorreta, uma “decodificação aberrante” feitas pelos próprios usuários, e de forma cada vez mais complexa nos sistemas de recomendações do comércio eletrônico. E propõe uma nova definição de natureza mais semiótica para os gêneros musicais, como unidades culturais definidas por códigos semióticos dentro de planos de expressão e conteúdo, o que nos permite pensar também a MPB como uma unidade cultural no Brasil.

Os gêneros são unidades culturais (repetitivas e juvenes) que consistem em tipos de eventos musicais, regulados por códigos, portanto são o objeto "natural", por assim dizer, do estudo da semiótica musical; mas as unidades culturais e os códigos são definidos dentro das comunidades, numa

negociação incessante: isso sugere uma perspectiva sociomusicológica, além de histórica. (FABBRI, 2006, p. 12).²⁵

O musicólogo David Bracket (2016) faz uma leitura aprofundada dos textos de Fabbri, e explica como em sua teoria os gêneros são sistemas de diferença e que analisar gêneros musicais, portanto, é descrever suas diferenças. Nessa perspectiva, seria equivalente pensar a MPB funciona como sistema de diferenças que opera em contraste com outros gêneros musicais. Nesse sentido, a sigla se define pelo que não é e em relação as outras expressões musicais, como já foi abordado anteriormente neste capítulo.

Simon Frith (1996) afirma que os gêneros musicais organizam o processo de vendas, de produção, vendas e escuta da música popular. Primeiramente, o problema da indústria da música é como transformar a música em produto. Os gêneros musicais seriam então um modo de definir a música no seu mercado ou o mercado na música. No processo de reprodução, os discursos sobre gênero dependem de certo compartilhamento de conhecimento musical sobre as habilidades musicais e atitudes ideológicas dos músicos. Sobre o uso do gênero musical no processo de escuta da música popular, o pesquisador coloca o gênero musical como resultado de um acordo entre músicos, fãs, jornalistas e produtores de discos dentro de um “mundo de gênero”.

Um novo “mundo de gênero”, isto é, é construído em primeiro lugar e, em seguida, articulado por meio de uma complexa interação de músicos, ouvintes e mediadores ideológicos, e esse processo é muito mais confuso do que o processo de marketing que se segue, como a indústria em geral começa a dar sentido aos novos sons e mercados e explorar ambos, os mundos de gêneros e discursos de gênero nas rotinas ordenadas de marketing de massa. (FRITH, 1996, p. 88).

Ao estudar os gêneros musicais e a cultura das multinacionais, Keith Negus (2005) levanta as questões abordadas nos estudos de Franco Fabbri (1982) e Simon Frith (1996), criticando a insistência desses autores em estudar os códigos, as regras e as limitações do gênero musical, ao invés de desenvolver uma aproximação teórica abordando o gênero como elemento transformador:

Segundo meu raciocínio, não podemos explorar exhaustivamente os detalhes das convenções, os códigos ou as regras de gêneros através da análise

²⁵ Tradução da autora para: “Los géneros son (repetita juvant) unidades culturales que consisten en tipos de eventos musicales, regulados por códigos, por tanto son el objeto “natural”, por decirlo así, del estudio de la semiótica musical; pero las unidades culturales y los códigos se definen dentro de comunidades, en una incesante negociación: esto hace pensar en una perspectiva de estudio sociomusicológico, y también histórico”.

textual, nem tão pouco começar a explicar como podem acontecer umas (e não outras) transformações de gênero sem compreender toda a intervenção ativa da multinacional na produção, reprodução, circulação e interpretação dos gêneros. (NEGUS, 2005, p. 61).²⁶

As multinacionais e a indústria da música interferem na produção, reprodução, circulação e interpretação dos gêneros musicais, segundo Negus (2005), a partir o gerenciamento de investimentos:

A gestão de carteiras oferece uma maneira de avaliar os selos, os gêneros e os artistas da companhia dividindo-os em unidades diferentes (unidades estratégicas de negócio). Isto faz com que sejam visíveis o resultado, o perfil e a contribuição de cada um. [...] A gestão de carteiras proporciona uma maneira de gerenciar os vários interesses da companhia, porque cada unidade pode ser avaliada e classificada segundo seus resultados e o nível de investimento necessário. (NEGUS, 2005, p. 93-94).²⁷

Dessa maneira, os gêneros musicais assumem uma posição dentro do gerenciamento de investimentos da companhia, com os diferentes departamentos lutando constantemente por um reconhecimento maior e mais recursos. Logo se exige que os artistas de determinado gênero transcendam suas origens de gênero e produza sonoridades que possam ser integradas a várias agendas estéticas, sistemas midiáticos e rotas promocionais. O enfoque do gênero musical como uma forma de se posicionar a música no mercado faz parte da primeira análise de Simon Frith (1996) sobre categorias de gêneros, onde o principal objetivo dessas categorias é organizar o processo de vendas:

E uma vez assinado, uma vez rotulado, conseqüentemente, serão esperados a agir e tocar e expressar de algumas maneiras; decisões sobre sessões de gravações, fotos promocionais, capas de discos, entrevistas, estilos de vídeo, e assim por diante, serão feitos com as regras do gênero em mente. [...] Inicialmente, então, para entender como um rótulo de gênero funciona – Por que essas características musicais particulares têm sido colocadas juntas desse modo particular – é compreender uma leitura do mercado. (FRITH, 1996, p. 76).²⁸

²⁶ Tradução da autora para: “Según mi razonamiento, no podemos explorar exhaustivamente los detalles de las convenciones, los códigos o las reglas de los géneros a través del análisis textual, ni tampoco empezar a explicar como pueden darse unas (y no otras) transformaciones de género sin comprender del todo la intervención e interpretación de los géneros”.

²⁷ Tradução da autora para: “La gestión de carteras ofrece una manera de evaluar los sellos, los géneros y los artistas de la compañía dividiéndolos en unidades diferentes (unidades estratégicas de negocio). Esto hace que sean visibles el resultado, el perfil y la contribución de cada uno. [...] La gestión de carteras proporciona una manera de gestionar el abanico de intereses de la compañía, porque cada unidad puede ser evaluada y clasificada según sus resultados y el nivel de inversión necesario”.

²⁸ Tradução da autora para: “And once signed, once labeled, musicians will thereafter be expected to act and play and look in certain ways; decisions about recording sessions, promotional photos, record jackets, press interviews, vídeo styles, and so on, will all be taken with genre rules in mind. [...] Initially, then, to understand how a genre label works- why these particular musical characteristics have been put together in this particular way is to understand a reading of the Market”.

Este posicionamento pode ser mais específico do que parece, como exemplifica Negus (2005), quando relata as terminologias desenvolvidas por um grupo de consultoria de Boston em 1970 para classificar as unidades de negócios bastante utilizadas pelos trabalhadores da indústria fonográfica quando se referem a diferentes departamentos, artistas e gêneros: as estrelas, as vacas leiteiras, os gatos selvagens e os cachorros. Uma hierarquia bem elaborada onde as estrelas recebem gestão sofisticada, com altos investimentos, maior fluxo de capital e maior prestígio, enquanto os chamados “cachorros” produzem poucos benefícios e são considerados um mau investimento.

As vacas leiteiras podem trazer benefícios consideráveis, com investimentos modestos e ingressos regulares, como o rock alternativo. Os gêneros novos são normalmente classificados como gatos selvagens e para obter sucesso, é provável que a companhia necessite investir. Essas classificações levam em consideração que os gêneros não estão mais recursos. No Brasil, esse gerenciamento de investimentos era operacionalizado na divisão de artistas de marketing e artistas de catálogo.

Diz respeito à distinção entre artistas de marketing e artistas de catálogo. Já tive oportunidade de referir-me à instituição destes últimos como resultado de uma mudança na atuação da indústria quando, no início dos anos 70, passa a investir em um cast estável, com artistas ligados à MPB, que produzem discos com venda garantida por vários anos, mesmo que em pequenas quantidades. O artista de marketing é o concebido e produzido, ele, o seu produto e todo o esquema promocional que os envolve, a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhões de cópias, mesmo que por um tempo reduzido. [...] Portanto, é em torno dessas duas vias de ação que a grande indústria brasileira do disco [...] organiza a sua produção e define as áreas e formas a serem tomadas pela segmentação. (DIAS, 2008, p. 70-71).

Quanto a influência da indústria da música na construção da ideia de MPB, Sean Stroud (2008) explica o sistema de valores estéticos utilizados pela indústria da música, assim como estratégias de marketing para criar hierarquias comerciais e classificar os tipos de músicas, para em seguida medir suas vendas e potencialidades, sendo a MPB a escolhida para receber um tratamento mais favorável que outros gêneros como um produto de qualidade, no formato álbum, destinado principalmente para um mercado de classe média universitário.

Cita como exemplos: André Midani, executivo que promoveu ativamente a MPB nas gravadoras Phonogram e Warner Bros, como uma sofisticada alternativa ao rock e ao pop internacionais; e a Editora Abril e sua série de discos-livros História da Música Popular

Brasileira no início dos anos 1970 como um dos fatores importantes na consolidação da relevância da MPB, incluindo nome de compositores de gerações anteriores, mas que dentro dessa linha representam a legítima herança musical brasileira.

Sobre o prestígio na MPB, Stroud (2008) atribui essa questão a hierarquia de gêneros dentro das próprias gravadoras, tendo em vista que os artistas da MPB recebiam tratamentos especiais e eram mais bem pagos que os cantores com mais popularidade, por exemplo esses últimos, representantes da música cafona, música sertaneja entre outros, que eram destinados as audiências consideradas da classe C, além da mídia que também tinha uma visão mais favorável da MPB se comparada com outros gêneros musicais brasileiros. Então ao tratar da MPB na indústria da música, o autor pensa a MPB como um dos gêneros musicais brasileiros.

É evidente, então, que nos estudos de Frith (1996) e Negus (2005) sobre música popular, o estudo dos gêneros musicais é voltado para o papel da indústria da música, na formação e consagração dos gêneros musicais, seja através de uma leitura do mercado, como abordado por Frith, ou nas dinâmicas e estratégias das multinacionais, como exploradas por Negus. Em outras palavras, dão conta de como diferentes setores da economia midiática influenciam na construção dos gêneros, com seus aspectos mercadológicos e componentes econômicos.

[...] o reconhecimento de que os gêneros da música popular massiva não podem ser descritos e compreendidos apenas por seus componentes econômicos. Mas, não se pode deixar de reconhecer que, por outro lado, parte dos aspectos mercadológicos é fundamental para o entendimento do gênero como modo de diferenciar os produtos musicais para os consumidores potenciais. (JANOTTI JR, 2003, p. 32).

É evidente, então, que nos estudos de Frith (1996) e Negus (2005) sobre música popular, o estudo dos gêneros musicais é voltado para o papel da indústria da música, na formação e consagração dos gêneros musicais, seja através de uma leitura do mercado, como abordado por Frith, ou nas dinâmicas e estratégias das multinacionais, como exploradas por Negus. Em outras palavras, dão conta de como diferentes setores da economia midiática influenciam na construção dos gêneros, com seus aspectos mercadológicos e componentes econômicos.

A definição de gêneros musicais para Janotti Junior, como uma possível análise dos gêneros musicais da música popular massiva, é feita a partir de dimensões plásticas e midiáticas da música. A separação dessas duas dimensões é feita apenas como critério

analítico, entendendo que as estratégias comunicacionais presentes nos aspectos plásticos também estão presentes na abordagem midiática dos gêneros musicais.

Os gêneros seriam, portanto, modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos por intermédio das estratégias de leitura dos produtos midiáticos. Antes de ser um elemento imanente aos aspectos estritos da música, o gênero estaria presente no texto pelas suas condições de produção e consumo. [...] O gênero musical é definido, assim, por elementos textuais, sociológicos e ideológicos, é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leituras inscritas nos produtos midiáticos. (JANOTTI JR, 2006, p. 39-40).

Essa abordagem não discorda dos estudos anteriores, na medida em que leva em consideração a possibilidade de se entender os gêneros musicais sob diversos aspectos e áreas, as estratégias adotadas pelas comunidades de fãs e pela indústria da música, mas assume um posicionamento onde os elementos que definem um gênero estão inscritos antes de tudo nas expressões musicais, assim como no estudo de Trotta:

É sempre – ou, pelo menos, quase sempre – o som que determina o aparato simbólico inicial de estabelecimento das regras e das identificações musicais. Somente depois de ser ouvida é que uma determinada prática musical se transforma em experiência, que por sua vez possibilita qualquer tipo de classificação de gêneros, de semelhanças e de valorizações. (TROTТА, 2008, p. 2-3).

Entretanto, não é apenas o som que está em jogo quando se estuda gênero no âmbito da música popular massiva, mas também aspectos mercadológicos, sociológicos e semióticos, apontados por Janotti Junior (2003), que ainda destaca três campos fundamentais para a análise da música popular massiva: regras econômicas, regras semióticas e regras formais:

1 – Regras econômicas que envolvem as relações de consumo (e os endereçamentos presentes nesse circuito) nos processos de produção, difusão e audição do produto musical. 2 – Regras semióticas que abarcam as estratégias de produção de sentido e às expressões comunicacionais do texto musical, além da conformação de valores ligados ao que é considerado autêntico em detrimento da música “cooptada”, ao modo como as expressões musicais se referem a outras músicas e como diferentes gêneros trabalham questões ligadas aos modos de enunciação, às temáticas e às letras. 3 – Por último, e não menos importante, regras técnicas e formais, como convenções de execução do punk ou do rap, habilidades que cada gênero pressupõe dos músicos, quais instrumentos são necessários ou tolerados, ritmos, alturas sonoras nas relações entre voz e instrumentos, entre palavras e música. (JANOTTI JR, 2003, p. 36).

Os estudos sobre gêneros musicais na música popular massiva se desenvolveram baseados no gênero de discurso, gênero textual, gêneros midiáticos e Estudos Culturais, o que fez com que os gêneros fossem reconhecidos como modos de mediação. Partindo dessas perspectivas, a análise de um gênero musical pode ser feita investigando o ambiente comunicacional construído no processo de produção, circulação e recepção dos produtos musicais, como a análise de textos críticos sobre músicas, discos, produtores, intérpretes, análise dos próprios discos e canções, até mesmo na análise das rotulações de fãs. Janotti Junior (2004) esclarece o que é pertinente para a análise:

Quanto mais o analista centra suas interpretações nos modos como as canções são ouvidas, quais os valores que se configuram em determinadas sonoridades, que tipo de atividade envolve a audição de fãs, que tipo de afetos os ouvintes atribuem às músicas, e assim, é possível ter uma ideia mais precisa daquilo que deve ser considerado pertinente ou não para a análise do texto musical. Os próprios discursos verbais que tentam dar conta da sonoridade de determinado gênero ou intérprete por parte de fãs, músicos e críticos é um importante elemento para a compreensão dos valores que circundam as sonoridades da música popular massiva. (JANOTTI JR, 2004, p. 196).

Mas esses autores pensaram os gêneros musicais quando a indústria da música ainda era centrada na venda de discos. Por isso, em texto mais atual, Jeder Janotti Junior e Simone Pereira de Sá (2019) revisitaram a noção de gênero musical, como ela foi apropriada em estudos brasileiros e em tempos de cultura digital, apontando que em grande parte que os gêneros se apresentam como performance de gosto nas disputas entre as rotulações musicais off-line e as tags nas plataformas digitais, e entre fandoms e haters nas redes sociais.

[...] os ambientes da cultura digital exercem importante papel em torno das polêmicas e negociações que parecem ser basilares à música hoje. Ambientes que complexificam, de maneiras diversas, as relações entre cenas musicais locais, translocais e virtuais e onde emergem os processos políticos que orientam as disputas em torno das estratégias de autenticidade, distinção e valor cultural de boa parte da produção musical atual. Além disso, também demonstram que a noção de gênero musical é central aos embates e que o capital sub-cultural dos usuários das redes sociais – traduzido aqui por conhecimentos das regras sonoras, semióticas e de performance dos gêneros – é fundamental para a performance de gosto na cultura digital. (JANOTTI JR; SÁ, 2019, p. 135).

A partir desses autores, podemos compreender como em diversas circunstâncias a MPB pode ser compreendida e age como gênero musical, seja em estratégias de vendas, nas

prateleiras nas lojas, sejam em gravadoras, como em performances de gosto em debates sobre música, seja como rótulos em mídias sociais.

Baseado na Teoria dos Gêneros Musicais de Franco Fabbri (1982;2006), Felipe Trotta (2008) propõe um aprofundamento nas regras técnicas e formais para uma compreensão mais precisa sobre quais dos parâmetros sonoros atuam com maior preponderância na formação e classificação dos gêneros:

Dentre os vários eventos que compõem a parte propriamente sonora da música, é possível destacar dois elementos (musicais) que respondem de forma razoavelmente satisfatória pela classificação inicial dos gêneros musicais: o ritmo e a sonoridade. O ritmo é um elemento cuja função demarcatória no universo dos gêneros musicais é facilmente audível, sendo seu reconhecimento imediatamente associado a determinado ambiente sócio-musical-afetivo [...] Se, por um lado, a execução de um determinado padrão rítmico coloca o ouvinte em contato estreito com um conjunto de símbolos característicos de certo gênero musical, este reconhecimento deverá ser complementado com outras informações para que a classificação ocorra de forma coerente e convincente. Um desses elementos – que atua, talvez, de forma tão evidente quanto o ritmo – é a sonoridade. (TROTТА, 2008, p. 3).

A combinação de voz e violão foi, durante muito tempo, elemento identificador da MPB. Só com a nova instrumentação proposta pelos tropicalistas, outros elementos, como guitarras e contrabaixos elétricos, assim como berimbaus e outros instrumentos tipicamente brasileiros passaram a ser utilizados, iniciando uma onda de experimentação e liberdade de criação musical na MPB que segue até hoje. Assim, parece difícil estabelecer qual combinação de instrumentos e vozes são elementos identificadores da MPB e o que sua instrumentação evoca, isto é, saber qual a sonoridade da MPB. Porém, Trotta também aponta para uma possível interpretação das sonoridades através do que o musicólogo Philip Tagg chamou de “anafonias”, isto é, uso de modelos existentes na formação de sons:

Uma determinada música “soa” como pertencente a um certo gênero musical porque o(s) ouvinte(s) foi(ram) capaz(es) de identificar anafonias entre elementos desta música e elementos de outras músicas previamente classificados numa bagagem musical e efetiva anterior, socialmente compartilhada. A sonoridade seria, portanto, um desses elementos – musemas – capazes de estabelecer associações entre uma música recém ouvida e as simbologias e categorias musicais compartilhadas pelos indivíduos e grupos sociais. (TROTТА, 2008, p. 5).

Assim, ele desenvolve uma análise de sonoridades como uma possibilidade de estudo para os gêneros musicais, valendo-se da complexa teoria desenvolvida por Tagg. No entanto,

explica que a sonoridade é um elemento indissociável de outros elementos musicais e não quemusicais, sendo seu isolamento desejável apenas como exame em detalhado de uma determinado aspectos, uma “situação de laboratório” (TROTТА, 2008, p. 10). Nesta mesma direção, que segue até a teoria e os musemas de Tagg, Motti Regev (2013) afirma ser possível indicar componentes do vocabulário sonoro de vertentes musicais como o pop-rock. Assim, considero possível e relevante apontar resumidamente os principais atributos da sonoridade ou do vocabulário sonoro da MPB, isto é, características específicas do tipo de música que costuma ser classificada como MPB. Sobre a música MPB então podemos apontar o seguinte conjunto de particularidades:

1. Composta ou interpretada por brasileiros(as) natos(as) ou naturalizados(as);
2. Constituída principalmente de música vocal e letras em língua portuguesa;
3. Lirismo e poetização nas letras;
4. Temas ligados à realidade sociopolítica, cultural e econômica brasileira (consciência política);
5. Violão é o seu principal instrumento musical, junto com a guitarra elétrica e os teclados elétricos incorporados do rock e do pop internacionais, mas instrumentos de origem brasileira também costumam ser utilizados.
6. Uso de pedais, sintetizadores, samplers para dar efeitos, timbres e texturas eletrônicas a música (incorporações também do rock, do pop e da música eletrônica);
7. Sonoridade com sofisticação técnica e conceitual (acordes, arpejos e arranjos elaborados);
8. Interpretação e entonação contida e falada, ou cantada no estilo jazz ou dramática;
9. Gravação com vocal mais alto que os outros instrumentos musicais e equipamentos eletrônicos;
10. Possui influências e apropriações musicais nacionais, principalmente gêneros musicais convencionais de brasilidade como o samba (tradicionais e autênticos), e estrangeiras, desde que tenham prestígio no Brasil e no exterior (ecletismo);
11. Passa por processos de fertilização cruzada, hibridização ou mistura, triagem (eliminação de gêneros, estilos ou elementos musicais) e modernização eletrônica;
12. Apela para uma classe média, classe média alta com acesso à educação, mas também consegue penetração massiva;
13. Busca inventar e inovar (criatividade);

14. Procura exercer um papel pioneiro, desenvolvendo técnicas, ideias e conceitos novos, avançados (vanguardismo e experimentalismo);
15. Configurou-se no formato canção (relação melodia e letra), de curta duração (dois a quatro minutos, em média), e na maioria das vezes escrita em formato simples de “estrofe-refrão-estrofe” e com repetição de partes, visando a rápida assimilação pelos ouvintes;
16. Experimenta o formato canção expandida, isto é, difusa e sem repetições melódicas, com letras que não são necessariamente divididas em introdução, verso e refrão;
17. Escuta cuidadosa voltada para reflexão e reação, para cantar junto com o(a) cantor(a).

E seus entusiastas e fãs valorizam:

1. Músicas boas (com qualidade e/ou bela), criativas, dançantes, emotivas, elaboradas, românticas, poéticas, enérgicas, alegres, virtuosas e suaves;
2. Elementos e aspectos relacionados a brasilidade, maestria, hábito, fusão, ideologia e juventude;
3. Características específicas de cada artista e de seus trabalhos (ter um estilo musical diferenciado);
4. Trabalhar com materiais folclóricos brasileiros submetidos às técnicas musicais eruditas, com acordes e arranjos incomuns;
5. Constante busca por aprimoramento de técnicas musicais enquanto artista;
6. Postura coletiva de diálogo e trabalho com artistas e intelectuais que se destacavam dentro da cena cultural brasileira;
7. Busca pelas raízes da música brasileira e uma escolha eclética de gêneros musicais, propostas estéticas e parcerias variadas;
8. Destacam compositores e multi-instrumentalistas e solistas preocupados em criar suas próprias músicas, e desenvolver habilidades técnicas para sua execução;
9. Versatilidade no uso da voz, e dos instrumentos musicais;
10. Debates e polêmicas sobre diversas questões ligadas à MPB.

2.3 Estudos da MPB

Nos últimos anos, foram desenvolvidas pesquisas de mestrado, principalmente na área de Comunicação, que fazem parte de uma discussão acadêmica mais recente sobre a MPB,

abordando a Nova MPB. A MPB tem sido considerada nesses estudos um símbolo hegemônico da identidade cultural brasileira. Suzana M. D. Gonçalves (2014) compreende a Nova MPB como gênero midiático e categoria cultural. Enquanto Laura Figueiredo Dantas (2016) focou no canônico da MPB, para refletir sobre processos midiáticos de legitimação de repertório e de um grupo de compositores e cantores que se tornaram os maiores representantes da sigla no século XX, e como em décadas mais recentes houve uma pulverização desse canônico, ao serem forjados novos cânones para a Nova MPB.

Todos os ensaios e pesquisas apresentados neste capítulo constituem o que chamo de estudos da MPB e devem orientar as pesquisas acadêmicas da sigla. No contexto brasileiro, nas áreas de conhecimento de Ciências Humanas, Ciência Sociais Aplicadas e Linguística, Letras e Artes, os estudos da MPB encontram-se muitas vezes associados a Sociologia, Antropologia, História, Comunicação e Música. E mesmo seus principais pesquisadores possuindo áreas de formação e estudos distintas, em sua maioria construíram caminhos interdisciplinares em seus trabalhos. Portanto, penso os estudos da MPB como um campo desenvolvido e em expansão, sobre o qual ainda tem muito o que se pesquisar quanto as suas contradições e especificidades, mas que diante do que foi apresentado acima pode-se fazer algumas observações.

Em linhas gerais, os desenhos das pesquisas sobre MPB são construídos através de recortes temporais e temáticos, pois a maioria de seus estudiosos estudaram a sigla nos anos 1960 e 1970, envolvendo tópicos como bossa nova, canção de protesto, os festivais de música televisionados, o movimento da tropicália. E em sua maioria, nesses estudos são utilizados métodos como análise documental e de letras de músicas através de corpus específicos como materiais jornalísticos e fonográficos, mas sem muita preocupação com uma metodologia a ser seguida, até porque muitos deles são ensaios.

Por outro lado, faltam pesquisas de fôlego sobre a MPB nas décadas de 1980, 1990, e principalmente a partir dos anos 2000, que articulem a MPB em um contexto atual, intensamente globalizado e em rede, e que tratem de seus aspectos midiáticos referentes às mídias digitais e o mais recente fenômeno das redes sociais, sendo esse um dos pontos principais para uma agenda dos estudos da MPB no século XXI. Assim como a utilização de metodologias com métodos digitais que possam auxiliar em sua pesquisa, proposta que desenvolverei em profundidade no terceiro capítulo.

Os estudiosos que compõem a literatura específica sobre MPB sublinham que a sigla, definitivamente, não diz respeito a toda música popular feita por brasileiros. Mas não estão de

acordo se ela é uma corrente, subcategoria da música popular, gênero musical, movimento, tendência, constructo cultural, segmento musical, cânone, etc., pois cada um propôs uma abordagem específica para sigla. Percebe-se então como os estudos da MPB se assemelham a um grande debate sobre o que de fato é MPB, seu surgimento, seus problemas e suas características. E é tomando como base essa literatura e a percepção mais ampla da MPB como objeto de pesquisa controverso, que no próximo capítulo articularei a noção de controvérsia e o conceito de rede aos estudos da MPB, principalmente a partir da Teoria do Ator-Rede.

3 REDE E CONTROVÉRSIA NOS ESTUDOS DA MPB

“A (con) fusão de quatro sentidos da palavra “rede” (metáfora conceitual, técnica de análise, conjunto de dados e sistema sociotécnico) não é apenas produto da sociologia; é um produto da sociedade.”

Anders Munk, Mathieu Jacomy e Tommaso Venturini

“Estudar fenômenos sociais como controvérsias significa focar a atenção na complexidade e dinamismo da vida coletiva, sobrevoando o acordo e procurando pontos de divergência, dissidência e conflito.”

Tommaso Venturini

3.1 A Rede da Nova MPB

“Ninguém é de ninguém: a nova realidade” foi o título da matéria do jornalista Ronaldo Bressane, para a edição 178, de junho de 2009, da revista Trip²⁹, a qual foi inspirada na capa da revista brasileira Realidade de 1966, e apontou nove “novos artistas essenciais da música brasileira”. Bressane apresenta o panorama musical dos anos 2000 como “fragmentário, interdependente, contextual” e a cena atual de música brasileira uma quase “orgia”, onde todo mundo toca com todo mundo. Esse texto jornalístico, assim como outros, lançam novos nomes para a música brasileira. Mas, de forma contextualiza, compara um contexto do início do século XXI da indústria da música, com a configuração dessa indústria nos anos 1960, na segunda metade do século XX, e aponta que o diferencial é que esta “cena musical deriva concretamente da dinâmica das redes”. A expressão “rede” passou, então, a ser utilizada por jornalistas e críticos musicais para compreender a música brasileira.

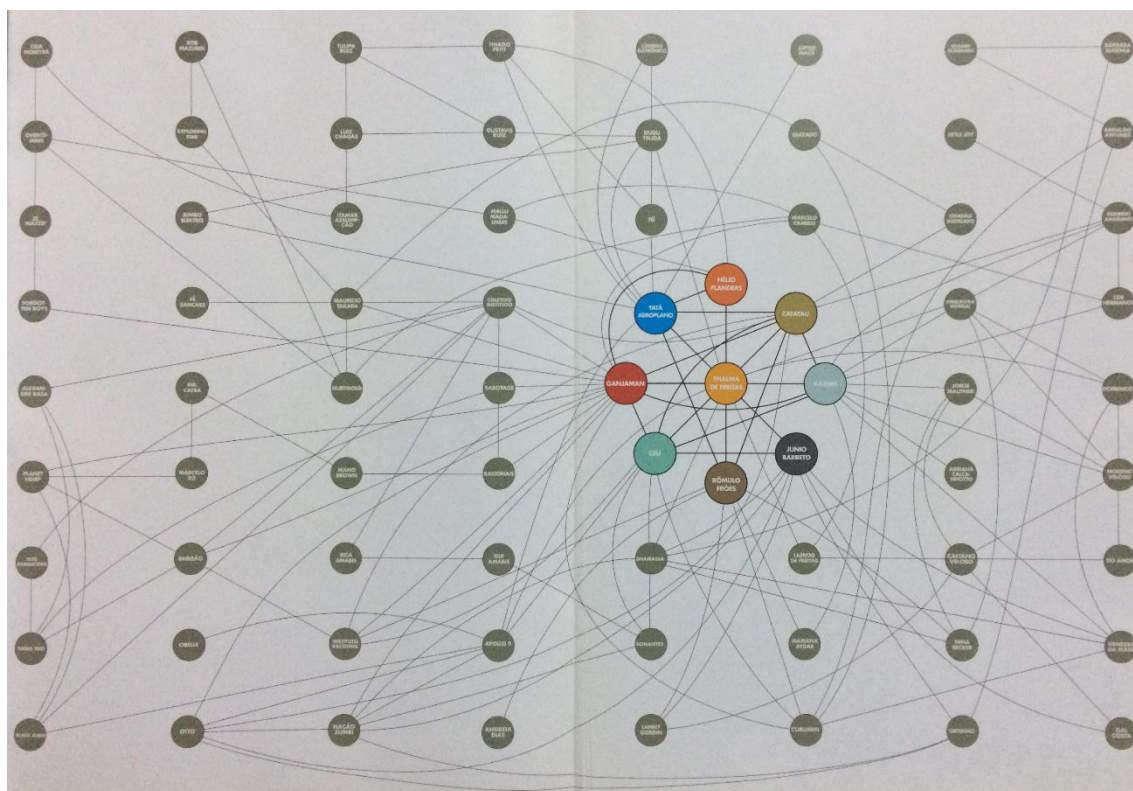
Seja solidário ou morra: a cena musical deriva concretamente da dinâmica das redes, que se tornaram o novo paradigma da comunicação (online e interativa, da internet e dos videogames), substituindo o de difusão (próximo dos festivais de TV e dos programas de rádio). Faz sentido a aproximação de artistas 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. O esquema “banda trabalha seu disco com a gravadora e sai em turnê” não funciona mais. Embora os álbuns sejam fundamentais à coerência de cada projeto, grupo ou artista solo, há tanta coisa rolando entre cada lançamento que se poderia dizer: o mais bacana é a obra em progresso. Entre álbum e outro surgem parcerias inusitadas, projetos paralelos que ganham força e roubam os holofotes. (BRESSANE, 2009, p. 104).

Com base na matéria citada, rede foi empregada, primeiro, para descrever a mudança estrutural da comunicação a partir do advento da internet, e suas consequências e articulações

29 A Trip é uma revista brasileira mensal criada em 1986, com assuntos variados: política, sexo, cultura, trabalho, alimentação, drogas, segurança pública, ativismo, entre outros, com distribuição nacional e internacional, e com parte de seus conteúdos publicados no site oficial da revista. A matéria citada encontra-se disponível em: <https://bit.ly/3d38xvY>. Acesso em: ago. de 2018.

na indústria da música. E em um segundo momento do texto, para apresentar a rede de colaborações entre os nove artistas selecionados pela Trip com outros 66 músicos, chamada de “troca-troca”, isto é, rede como sinônimo de associação e sociabilidade entre artistas brasileiros. Entre os nove artistas indicados pela revista estão: Junio Barreto, Hélio Flanders, Thalma de Freitas, Rômulo Fróes, Ganjaman, Tatá Aeroplano, Catatau, Kassin e Céu, por serem os que mais se relacionaram com outros artistas. Thalma de Freitas foi considerada o centro da rede por estar relacionada com mais artistas do que os outros oito apontados. Assim, as associações entre os indivíduos na rede foi o motivo e argumento determinante para a indicação dos nove artistas pela Trip.

Figura 2 - Rede "troca-troca" dos novos artistas da música brasileira na revista Trip



Fonte: Revista Trip, número 178, junho de 2009, arquivo da autora.

Rede é um termo utilizado para acompanhar o *hype* (“da moda”, como tendência ou novidade) da internet na indústria da música e suas consequências, assim como outras expressões acompanharam tecnologias midiáticas anteriores, mas “a tecnologia em si mesma (e nos usos aos quais ela é colocada) é menos previsível do que as esperanças e promessas que depositamos sobre elas” (JONES, 1999, p. 2)³⁰. Além da problemática do *hype* da internet,

³⁰ Tradução da autora: “[...] technology itself (and the uses to which it is put) is less predictable than the hopes and promises for it that we harbor.”

outro ponto que enfraquece o termo é a disseminação dessas representações gráficas estáticas e simplificadas, que focam em apenas um tipo de associação (no caso, parcerias musicais entre indivíduos), como na Imagem 1, que devido as suas limitações, não captam os movimentos e as dinâmicas das associações, e resumem rede a um punhado de pontos e linhas.

Entretanto, é uma noção que atende aos fins dos próprios mediadores da música brasileira e da MPB. Então, por que não articular, de forma mais aprofundada e operacionalizada, o conceito de rede aos estudos da MPB? Neste capítulo, versarei inicialmente sobre o conceito de rede, por considerar que as redes são as principais responsáveis pela transformação da MPB no século XXI. Em seguida, sobre a noção de controvérsia, por reconhecer ser a mais apta a dar conta do entendimento da MPB nas redes.

3.2 MPB na Trama Das Redes

Se de um conceito de bibliografia vasta e onipresente nas Ciências Humanas, como afirmaram Lucia Santaella e Renata Lemos (2010), rede passou a ser utilizada como uma ideia comum, amalgamando grupos de músicos brasileiros, como vimos no início deste capítulo, cabe aqui um aprofundamento sobre esse conceito, para além de modismos acadêmicos ou deslumbramentos sobre o que de fato ela pode oferecer para os estudos de música, e consequentemente, da MPB. Muitos autores se debruçaram e ainda se dedicam a compreender, e a aplicar esse conceito em suas pesquisas.

O que acontece é que rede possui sentidos que se convergem e fazem dela uma palavra ao mesmo tempo confusa, potente e perigosa. Para Anders Munk, Mathieu Jacomy e Tommaso Venturini (2018), isso acontece porque os “quatro sentidos da palavra “rede” (metáfora conceitual, técnica de análise, conjunto de dados e sistema sociotécnico) não é apenas produto da sociologia; é um produto da sociedade” (p.11), sem mencionar o uso de rede como sinônimo de internet, web e redes sociais. Por isso, é preciso cautela em relação ao uso desse conceito em pesquisas, pois as teorias e os autores estão falando sobre redes diferentes.

3.2.1 Metáfora Conceitual e Técnica

Não se pode negar que grande parte da popularização da palavra rede, pelo menos no ambiente acadêmico, se deve ao trabalho do sociólogo latino-americano Manuel Castells e sua

publicação de 1996. Manuel Castells se dedicou a estudar o período conhecido como “era da informação”, ou terceira revolução industrial no capitalismo ocidental, com o conceito de “capitalismo informacional”, cujo marco estabelece a partir dos anos 1970 e afirma ter se intensificado em 1990. Período marcado pela digitalização e agilidade na troca de informações, pela horizontalidade da comunicação em redes, quando a economia global passou a ser constituída pelo fluxo de informações e capital.

No primeiro volume de sua trilogia “A era da informação: economia, sociedade e cultura”, chamado de *Sociedade em Rede*, o autor discute os impactos das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) na sociedade, isto é, o conjunto de recursos tecnológicos, sendo mais específica, as tecnologias digitais, principalmente a internet que proporcionam um modo de organização social em rede. Para além de uma organização social, o autor aponta que a rede, na era da informação, torna-se a morfologia do social. Isto quer dizer que ela configura e estrutura o social e a sociedade a partir do que o autor chama de lógica de redes.

Redes constituem a nova morfologia social de nossas sociedades e a difusão da lógica de redes modifica de forma substancial a operação e os resultados dos processos produtivos e de experiência, poder e cultura. Embora a forma de organização social em rede tenha existido em outros tempos e espaços, o novo paradigma da tecnologia da informação fornece a base material para sua expansão penetrante em toda a estrutura social. Além disso, eu afirmaria que essa lógica de redes gera uma determinação social em nível mais alto que a dos interesses sociais específicos expressos por meio das redes: o poder dos fluxos é mais importante que os fluxos de poder. A presença na rede ou a ausência dela e a dinâmica de cada rede em relação as outras são fontes cruciais de dominação e transformação de nossa sociedade: uma sociedade que, portanto, podemos apropriadamente chamar de sociedade em rede, caracterizada pela primazia da morfologia social sobre a ação social. (CASTELLS, 2017a, p. 553).

Manuel Castells (2017a) define o conceito de rede como “um conjunto de nós interconectados. Nó é o ponto no qual uma curva se entrecorta. Concretamente, o que um nó é depende do tipo de redes concretas de que falamos” (p. 553-554). Nesta definição ampla, redes podem ser mercados, conselhos, plantações, laboratórios, pistas, gangues, instituições, sistemas, estúdios, equipes, basicamente todas as organizações sociais, tendo em vista que as redes se inseriram nelas e passaram a ser sua morfologia. Ou seja, rede é uma metáfora conceitual que molda a sociedade, na medida em que vemos que se organizar socialmente equivale a tecer conexões.

A sociedade em rede e o próprio conceito de rede de Manuel Castells (2017a) são contextualizados na virada do século XX para o século XXI, em mudanças sociais como a partir da transformação da comunicação e da modificação do tempo e do espaço na

experiência humana em espaços de fluxo e de tempo intemporal. Sobre a transformação da comunicação, Castells aborda a integração da comunicação eletrônica, o fim da audiência de massa estruturada pela televisão, e o surgimento de redes interativas de alcance global, que integram vários modos de comunicação, baseada no computador e principalmente com a internet, de acesso aberto e com preço acessível, configurando o que chama de cultura de virtualidade real. Seu pensamento sobre comunicação é estritamente ligado à cultura e tecnologia.

A comunicação, decididamente, molda a cultura, porque, como afirma Postman, “nós não vemos... a realidade... como “ela” é, mas como são nossas linguagens. E nossas linguagens são nossos meios de comunicação. Nossos meios de comunicação são nossas metáforas. Nossas metáforas criam o conteúdo de nossa cultura”. Como a cultura é mediada e determinada pela comunicação, as próprias culturas – isto é, nossos sistemas de crenças e códigos historicamente produzidos – são transformados de maneira fundamental pelo novo sistema tecnológico e o serão ainda mais com o passar do tempo. (CASTELLS, 2017a, p. 414).

Em *A Galáxia da Internet*, a rede de que fala Manuel Castells (2003) são “redes de informação energizadas pela Internet”, e que para ele, “a Internet é o tecido de nossas vidas” e “a rede é a mensagem” (p. 6). É importante pontuar o tom otimista que o autor mantém com relação à internet. Por suas pesquisas e escritos serem dos primeiros anos 2000, menciona a internet em sua origem como uma “tecnologia obscura sem muita aplicação além dos mundos isolados dos cientistas computacionais, dos hackers e das comunidades contraculturais” (p.8), mas que se tornou do acesso do cidadão comum e revolucionária, por permitir uma comunicação em escala global. Portanto, interessa-lhe uma abordagem política da internet que vai materializar de forma mais contundente analisando movimentos sociais na era da internet, no livro *Redes de Indignação e Esperança* (2017b).

Neste sentido, podemos pensar que a MPB, enquanto expressão cultural brasileira, também é mediada pelas TICs. E que pensar suas mudanças no século XXI é refletir sobre a MPB em uma sociedade em rede, e com a inserção do conceito de rede em seus estudos. Observar como a MPB, que se consolidou nos meios de comunicação de massa no Brasil durante a década de 1960 e 1970, principalmente graças a televisão e seus programas e festivais, está se transformando e adaptando as redes interativas é fundamental para compreender seus fenômenos atuais. A MPB em rede se aprofunda na segmentação gerada pela internet, intensifica a relação entre seus principais atores (artistas, empresários, jornalistas, fãs e pesquisadores), ao mesmo tempo em que enfoca na “informação

especializada, diversificada, tornando a audiência cada vez mais segmentada por ideologias, valores, gostos, e estilos de vida” (CASTELLS, 2017^a, p. 424).

No prefácio à edição de 2010 de *A Sociedade em Rede*, Castells atualizou sua pesquisa avaliando a primeira década dos anos 2000. Sobre as transformações na comunicação, acrescentou o fenômeno da convergência tecnológica, a comunicação sem fio e os aplicativos que multiplicam ainda mais as formas de acesso à internet. Continua abordando a internet e a web como mídias interativas e diferentes dos meios tradicionais de comunicação, mas aborda melhor suas relações, mencionando como elas são utilizadas para acessar os meios de comunicação de massa e a imprensa, ou como as mídias tradicionais estão usando as redes interativas para distribuir seu conteúdo e interagir com sua audiência. E considera formas de comunicação de massa nas mídias interativas, apontando como exemplo o site de compartilhamento de vídeos You Tube, como o maior meio de comunicação de massa do mundo, e o *streaming* como a forma comum de produção e consumo de mídia atualmente.

Basta utilizar o Feedly (aplicativo agregador de notícias) para assinar e receber informações sobre música. Ir ao Google News e favoritar a MPB como assunto a ser seguido para receber as notícias de forma atualizada e contínua sobre a sigla no Brasil. Ou entrar no YouTube e nos principais serviços de *streaming* de música como Apple Music, Deezer, Spotify, entre outros, para encontrar artistas e músicas da MPB que ficaram conhecidos na década de 1960, com milhares de ouvintes mensais e reproduções, bem como artistas e músicas da Nova MPB dos anos 2000, e lançamentos atuais.

Há de se considerar também que o conceito de rede foi pensado como sinônimo de ciberespaço nos estudos de Cibercultura, também como sinônimo de internet, ou seja, como metáfora técnica de sua infraestrutura material.

O ciberespaço (que aqui também chamarei de rede) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo não apenas especifica a infra-estrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo.(LÉVY, 2010, p. 17).

Neste sentido, rede também equivale a *World Wide Web* (conhecida como www ou só web), porque a web constitui a internet. O significado de WWW em português é rede de alcance mundial, inventada por Tim Berners-Lee em 1989. E costuma-se atribuir gerações ou períodos para web segundo as estratégias mercadológicas, os processos de comunicação mediado pelo computador e os serviços online ofertados por ela (PRIMO, 2007). Os termos web 1.0 e web 2.0 foram apresentados pela O'Reilly Media e pela MediaLive International

em uma série de conferências que tiveram início em outubro de 2004 (O'Reilly, 2005). Da mesma forma que a notação em informática que indica a versão de um *software*, esses termos designam atualizações da web.

A web 1.0 é conhecida também como “mundo novo” por ser os primeiros anos de seu desenvolvimento, marcados por sites de empresas e instituições, com poucos internautas e baixa interatividade. A era do e-mail e dos motores de busca em suas versões mais simplistas. Em seguida, a web 2.0 compreende a era social e participativa, da web como plataforma, com conteúdos produzidos pelos internautas, agora em maior número. Época dos blogs, bate-papos, mídias sociais colaborativas, redes sociais, navegação móvel e uso de aplicativos. Para Alex Primo, a versão 2.0 traz um novo formato de circulação da informação.

Como se pode recordar, a Internet foi logo celebrada por sua tecnologia *pull* (o conteúdo é “puxado” pela audiência), que se opunha ao modelo *push* (o conteúdo é “empurrado” até a audiência) da mídia massiva. Enquanto esta se caracteriza por um sistema centralizado de distribuição dos mesmos conteúdos para toda a massa em horários e/ou espaços determinados, “A Internet começou inteiramente como uma tecnologia de “puxão” no sentido que o conteúdo é posto no sistema para ser puxado quando receptor o necessitar” (Priestman, 2002, p. 136). Com a emergência da Web 2.0, desenvolveu-se uma forma híbrida dos modelos *push* e *pull*. (PRIMO, 2007, p. 3).

O autor então cita dois exemplos de formas híbridas dos modelos *push* e *pull*: O RSS (*Real Simple Syndication*) e o social *bookmarking*. O RSS é um sistema de assinatura de conteúdo que faz um clipping com os assuntos que interessam aos seus assinantes, enquanto o social *bookmarking* é um processo coletivo de indexação, organização e recuperação de informações e documentos, podendo ser o registro de links favoritos ou o uso de *tags* (palavras-chaves ou etiquetas). Além de que sendo cada plataforma construída de forma específica, “as interações sociais são sensíveis a certos condicionamentos trazidos pelo aparato tecnológico em jogo” (PRIMO, 2007, p. 4).

Por fim, a atual web 3.0, termo criado pelo jornalista John Markoff (2006; 2007), do New York Times, que em seguida retificou o nome para web semântica, aproxima-se da inteligência artificial para organizar e personalizar cada vez mais as informações com o objetivo de que elas sejam entendidas e utilizadas por humanos e por sistemas de recomendações sofisticados. Outra característica da atualização 3.0 seria a possibilidade de se conectar por mais telas e aparatos tecnológicos como SmartTV, iPod, tablets, carros, videogames, iWatch, Google Glass, entre outros.

Já o fenômeno das redes sociais vai ser abordado por Lucia Santaella e Renata Lemos (2010) com o conceito de Rede Sociais da Internet (RSIs), uma adaptação do conceito de rede mais amplo como internet fixa e móvel, para a rede específica dos sites de redes sociais.

As RSIs são plataformas-rebentos da web 2.0, que inaugurou a era das redes colaborativas, tais como wikipédias, *blogs*, *podcasts*, o YouTube, Second Life, o uso de *tags* (etiquetas) para compartilhamento e intercâmbio de arquivos como no Del.icio.us e de fotos como no Flickr e as RSIs, entre elas, o Orkut, My Space, Goowy, Hi5, Facebook e Twitter com sua agilidade de *microbloging*. (LIMA; SANTAELLA, 2010, p. 8).

Percebe-se então que o conceito de rede é uma metáfora técnica de como os sites de redes sociais funcionam. Em suma, rede para esses autores mencionados passou a se restringir às redes digitais. Mas as RSIs, por sua vez, são redes de relacionamento que promovem a troca de informação e o compartilhamento de vozes e discursos.

Enquanto nas redes científicas ou empresariais, por exemplo, há objetivos, tarefas, problemas a serem solucionados que são predefinidos e funcionam como bússolas de orientação, imbuídas as ações coletivas, a finalidade das RSIs é prioritariamente a de promover e exacerbar a comunicação, a troca de informação, o compartilhamento de vozes e discursos, o que vem comprovar que, se a meta dos organismos vivos é se preservar (“o organismo quer perdurar”) e se o desejo humano é ser desejado por outro ser humano, aquilo que o ser humano quer é, sobretudo, se comunicar, não importa quando, como, para quais fins. As RSIs estão demonstrando que o humano quer se comunicar com a finalidade pura e simples de se comunicar, estar junto. (LEMO; SANTAELLA, 2010, p. 50).

A essas redes de relacionamentos, assim como a web, também foram atribuídas fases. David Hornik (2005) afirma que as redes sociais estão em constante evolução e descreve três movimentos marcantes para elas: 1. Redes Sociais 1.0: no final da década de 1990 com grupos de usuários que se organizavam e se comunicavam em tempo real (ICQ); 2. Redes Sociais 2.0: no início dos anos 2000, organização dos usuários em redes recreativas e comerciais (Orkut, LinkedIn); 3. Rede Sociais 3.0: fase atual, facilitam todo tipo de experiência do consumidor. Lemos e Santaella (2010) atualizaram essa classificação, acrescentando que as Redes 2.0 são consideradas de compartilhamento em rede social de arquivos, interesses, sendo redes de entretenimento, contatos profissionais e marketing social (Orkut, MySpace, LinkedIn); e sobre as Redes 3.0, que surgiram em 2004, com o Facebook e sua proposta de integração de várias outras redes, dos aplicativos e da mobilidade, assim como com jogos sociais (Farmville, Mafiawars), sendo o Twitter também incluído nessa última fase.

Lemos e Santaella (2010) ainda afirmam ser mais interessante abordar a evolução das RSIs através das mudanças nas suas modalidades de interação.

- a. RSIs 1.0: interação monomodal (acesso por dado ponto da rede por onde a navegação acontece);
- b. RSIs 2.0: interação monomodal múltipla (múltiplas monomodalidades de interação integradas em uma mesma plataforma);
- c. RSIs 3.0: interação multimodal (integração com múltiplas redes, plataformas e funcionalidades através do uso de aplicativos e mídias móveis). (p. 57-59).

Essas fases das RSIs coexistem, e a existência hoje de tantas vias de acesso “traz um deslocamento temporal radical em direção a experiência midiática de um presente contínuo: na era da mídia *always on* o passado importa pouco, o futuro chega rápido e o presente é onipresente” (LEMOS; SANTAELLA, 2010, p. 61). Para ter a experiência de estar sempre conectado, é só criar uma conta nas redes sociais e tornar-se usuário para poder falar sobre MPB, além de poder seguir os profissionais e organizações da indústria da música ligados à sigla para receber publicações atualizadas sobre ela. As possibilidades de comunicação são variadas e seguem as funcionalidades de cada plataforma.

Portanto, o que a internet, web e redes sociais tem em comum é justamente o fato de trazerem novas propriedades comunicacionais para a música popular e, portanto, para a *música popular brasileira* e a MPB, assim como a música vêm se ajustando às configurações dessas mídias digitais online. Por isso compreender o conceito de rede e inclui-lo na constelação de conceitos da Nova MPB no século XXI é condição fundamental para compreender suas mudanças, principalmente as comunicacionais.

3.2.2 Técnica de Análise, Conjunto de Dados e Sistema Sociotécnico

Por ter entre seus principais conceito o de rede, que inclusive nomeia a teoria, por ser uma metáfora técnica que virou vocabulário comum, e por ser um conceito utilizado por muitas disciplinas, os fundadores da Teoria do Ator-Rede (TAR)³¹ se dedicaram a defini-lo em sua teoria. Para os teóricos da TAR, rede não são sistemas integrados como rede de telefonia fixa, a rede de metrô, ou mesmo uma rede de computadores interconectados (internet), muito menos rede no sentido das redes sociais ou do famoso “networking” do mundo empresarial

³¹ Também conhecida como sociologia da tradução ou sociologia das associações, a TAR vem sendo desenvolvida desde os anos 1980 e tem como principais pesquisadores Michel Callon, John Law e Bruno Latour.

constituído exclusivamente de relacionamentos sociais entre indivíduos e/ou grupos de indivíduos.

Bruno Latour (2009) explicou que sua noção de rede, de ator-rede, foi inspirada em Gottfried Wilhelm Leibniz e Denis Diderot respectivamente. Para a TAR, rede tem componente ontológico³², é uma mudança para descrever essências, são filamentos ou rizomas, nós com muitas dimensões e conexões. E defende que as sociedades modernas possuem o caráter filamentoso da rede, sendo apenas possível descrevê-las a partir do momento em que reconhecemos esse caráter.

A palavra "réseau" foi usada desde o começo por Diderot para descrever matéria e corpos a fim de evitar as divisões cartesianas entre matéria e espírito. Assim, a palavra teve um forte componente ontológico desde o começo (Anderson 1990). Simplificando, a TAR é uma mudança de metáforas para descrever essências: em vez de superfícies, obtêm-se filamentos (ou rizomas no jargão de Deleuze / Guattari 1980). Mais precisamente, é uma mudança de topologia. Em vez de pensar em termos de superfícies - duas dimensões - ou esferas - - três dimensões -, pede-se que se pense em termos de nós que têm muitas dimensões, pois têm conexões. Numa primeira aproximação, a TAR alega que as sociedades modernas não podem ser descritas sem reconhecê-las como tendo caráter fibroso, filamentoso, aramado, cerrado, filiforme, capilar, que nunca é capturado pelas noções de níveis, camadas, territórios, esferas, categorias, estruturas, sistemas. (LATOUR, 1998, p. 370).³³

Portanto, a TAR postula “que a paisagem social apresenta uma topografia plana e que os ingredientes formadores da sociedade viajam por finos condutos” (LATOUR, 2012, p. 339). Também para a TAR, rede contempla a não-conexão, desconexão e os espaços vazios que chama de plasma ou massas perdidas, “aquilo que ainda não foi formatado, medido, socializado, inserido em cadeias metrológicas, coberto, vistoriado, mobilizado, subjetificado” (p. 347) na sociedade. Além de que, como preferem colocar Lemos e Santaella (2010), rede na concepção da TAR nos livra de tiranias como perto/longe, grande/pequeno, dentro/fora, pois “redes são fluxos, circulações, movimentos, alianças que nada têm a ver com entidades fixas” (p. 32). Em outras palavras, redes não são pontos e linhas, mas fluxos em movimentos contínuos.

³² O sentido ontológico de rede de Latour como matéria e corpos pode ser melhor compreendido no texto de Marilyn Strathern (2014). A antropóloga mistura as velhas redes da Análise de Rede, da Teoria do Parentesco e as da TAR, fora das redes digitais, e o conceito de híbrido de Bruno Latour (1994b) em uma análise sobre alguns povos melanésios, descrevendo como pessoas e objetos se transmutam em substâncias e entram em fluxo nas redes desses povos, construindo redes heterogêneas (com híbridos socialmente expandidos).

³³ “The word “réseau” was used from the beginning by Diderot to describe matter and bodies in order to avoid the Cartesian divides between matter and spirit. Thus, the word has had a strong ontological component from the beginning (Anderson 1990). Put too simply, ANT is a change of metaphors to describe essences: instead of surfaces one gets filaments (or rhizomes in Deleuze's parlance Deleuze / Guattari 1980)). More precisely it is a change of topology. Instead of thinking in terms of surfaces - two dimensions - or spheres - - three dimensions - one is asked to think in terms of nodes that have many dimensions as they have connections. As a first approximation, ANT claims that modern societies can not be described without recognizing them as having fibrous, thread-like, wiry, stringy, ropy, capillary character that is never captured by the notions of levels, layers, territories, spheres, categories, structures, systems.”

É importante pontuar que para Bruno Latour (2012) a rede da TAR é de atores, por isso o hífen da expressão ator-rede, e para ator a TAR emprega o termo actante. Actantes são todos que geram ações, humanos e não-humanos, ou seja, tecnologias e objetos também agem. Michel Callon, por sua vez, prefere chamar em seus trabalhos a rede da TAR de rede tecno-econômica e rede sociotécnica, ambas dão ênfase aos artefatos técnicos que circulam na rede: “instrumentos científicos, máquinas, robôs e bens de consumo, são grupos (relativamente) estáveis e estruturados de entidades não humanas que, em conjunto, executam determinadas tarefas” (1991, p. 135)³⁴. Em entrevista, Callon avaliou seus trabalhos e explicou a importância da rede sociotécnica.

A implicação importante na rede sociotécnica reside em que se quer saber o que é transportado entre os pontos, conhecer como são e de que maneira ocorrem os deslocamentos, o que está circulando, apreciar o que está em causa, o que está-se fabricando como identidade, a natureza do que se desloca, etc. A focalização teórica e a metodologia interessada no que circula permite conhecer de que matéria o social está feito e seguir sua dinâmica. Então, a idéia de tradução corresponde à circulação e transporte, a tudo o que faz que um ponto se ligue a outro pelo fato da circulação. (CALLON, 2008, p. 4).

Anders Munk, Mathieu Jacomy e Tommaso Venturini (2018) explicam que existem três tipos de rede em STS (*Science and Technology Studies*): Ator-Rede, Análise de Redes e Redes Digitais.

1. A ideia teórica de que fenômenos coletivos são melhores descritos não por substâncias, mas pelas relações que os constituem (Teoria Ator-Rede);
2. O apelo metodológico a técnicas matemáticas para medir e representar as conexões entre os atores sociais (Análise de Redes);
3. A intuição de que sistemas de referências usados para coordenar ações coletivas (publicações científicas nesse caso específico) podem ser reaproveitados para a pesquisa social (Dados em rede). (p. 8).

Muitos estudos utilizaram a TAR como fundamentação teórica e a Análise de Redes Sociais (ARS) como método digital, unificando esses sentidos de rede, como se a TAR fosse a teoria complementar da ARS, e a ARS o método que faltava para operacionalização e aplicação da TAR. O encontro dessas duas escolas sociológicas, segundo Munk, Jacomy e Venturini (2018), aconteceu com o surgimento da rede de comunicação digital. Porém, tratam-se de redes diferentes. Como teóricos da TAR, esses autores se preocuparam em diferenciar o tipo de rede chamada de ator-rede, das demais, em quatro aspectos: parcialidade/enviesamento, heterogeneidade, reversibilidade e dinâmicas relacionais.

³⁴ “scientific instruments, machines, robots and consumer goods, are (relatively) stable and structured groups of non-human entities which together perform certain tasks.”

A parcialidade e o enviesamento das inscrições digitais advêm delas serem o resultado de um sistema sociotécnico criados por organizações de tecnologia e comunicação, consequentemente servindo aos seus interesses.

As inscrições digitais não são criadas pelas ou para as ciências sociais; elas são o produto de um vasto sistema sociotécnico – feito de plataformas online, startups, protocolos de comunicação, cabos de fibra óptica etc. – e carregam consigo a influência desse sistema. Seguramente isso não quer dizer que os rastros digitais são mais parciais que qualquer outro tipo de inscrição, mas que as condições de produção desses rastros sempre devem ser lembradas (VENTURINI et al., 2014). Como quaisquer outros dados explorados na investigação científica, os dados digitais são parciais e enviesados. Suas redes afetam e refletem as redes ator-rede da vida coletiva, mas não coincidem com elas. (MUNK; JACOMY; VENTURINI, 2018, p. 12).

O segundo aspecto diz respeito a rede ator-rede ter nós e arestas heterogêneas, se comparada com as redes capturadas por dados digitais e analisadas por grafos matemáticos da ARS. Pois apesar de ambas terem uma definição ampla para o ator social, o nó no grafo da ARS normalmente é do mesmo tipo, apesar de ser possível construir um grafo com tipos de nós diferentes. E se considerarmos as redes dos sites de redes sociais, normalmente esse nó ou é um usuário, um canal, um perfil, ou uma interação (comentário). O mesmo equivale para as arestas que se limitam a um mesmo tipo de conexão.

De acordo com a TAR, a ação coletiva não envolve apenas indivíduos (cientistas e engenheiros, por exemplo), mas também agenciamentos coletivos (laboratórios e instituições acadêmicas), atores não humanos (substâncias naturais e dispositivos técnicos) e até mesmo conceitos (teorias científicas e quadros jurídicos). À primeira vista, essa abertura combina bem com o agnosticismo dos grafos, cujos elementos foram usados para representar quase qualquer coisa (de websites a neurônios, de proteínas a palavras). Contudo, apesar de redes ator-rede permitirem e até mesmo prescreverem a presença de elementos híbridos na mesma rede, os nós de um grafo tendem a ser do mesmo tipo. (MUNK; JACOMY; VENTURINI, 2018, p. 12).

Quanto ao terceiro aspecto, reversibilidade, ele está no hífen de ator rede, que significa que tanto um ator pode ser uma rede como uma rede é um conjunto de atores. Isto é, ator e rede podem se reverter e mudar de função, mas “Essa reversibilidade está ausente dos grafos matemáticos, em que nós e redes são descritos por diferentes propriedades e mensurados por métricas distintas” (MUNK; JACOMY; VENTURINI, 2018, p. 15). Finalmente, o quarto e último aspecto é quanto à dinâmica de troca relacional, pelo fato dos grafos focarem na estrutura, mais do que na dinâmica das associações, sendo essa última o interesse da TAR, por ser uma sociologia da mobilidade, do movimento, das mudanças e dos deslocamentos. E no

geral, pelos grafos e mediadas beneficiarem uma análise mais quantitativa do que qualitativa da rede.

Além dessas diferenças, os analistas da ARS explicam a imprecisão da TAR com relação ao conceito de rede, que para eles parece muito abstrata, indefinida, infinita, portanto, sem começo nem fim, dificulta sua utilização como método. Por outro lado, a rede da ARS é definida no tempo e no espaço, sendo a ARS rigorosa na definição de nós e arestas para tornar a análise de redes sociais viável (BASTOS; RECUERO; ZAGO, 2014). As diferenças dos Rs na TAR e na ARS, isto é, redes atores-redes e grafos, devem ser pontuadas caso as duas sejam usadas juntas, principalmente na sua aplicação empírica, para evitar que surjam problemas que comprometam a análise da controvérsia (esse ponto será retomado no próximo capítulo).

Contudo, TAR, ARS e a rastreabilidade das redes digitais de comunicação tem afinidades que possibilitam sua articulação. Quanto a TAR e a ARS, ambas refutam premissas da sociologia clássica, do social e da sociedade como dados, mas como uma construção que deve ser exposta e observada. Além de ambas serem consideradas perspectivas relacionais, por reconhecerem a importância das associações e conexões para o social e a sociedade. Ou seja, as duas auxiliam na compreensão de fenômenos coletivos, cada uma a sua maneira.

Em estudos de Cibercultura no Brasil, TAR e ARS também foram articuladas separadamente com outras teorias e as redes digitais de comunicação. Por exemplo, a TAR fundamentou as RSIs. Na verdade, Renata Lemos e Lucia Santaella (2010) defendem a TAR junto com a teoria dos sistemas complexos adaptativos como mais indicada para compreender as redes de internet fixa e móvel, o que revela como a área da Comunicação vem se apropriando dessas teorias.

Defendemos aqui a tese de que, por não ser antropocentrada, nem sociocentrada, nem culturcentrada, nem tecnocentrada, nem semiocentrada, nem zoocentrada, nem naturcentrada, nem fisiocentrada, a teoria-ator-rede [...] – herdeira da topologia da microfísica do poder de Foucault e do conceito politópico de rizoma, de Deleuze e Guatarri -, junto com alguns elementos da teoria dos sistemas complexos, está entre as mais aptas para dar conta do entendimento das redes da internet fixa e móvel. (LEMO; SANTAELLA, 2010, p. 8).

Sobre a articulação da TAR com os Estudos de Mídia e Comunicação, Lemos e Santaella (2010) afirmam que a TAR disponibiliza “linguagem precisa para formular como os fluxos complexos de atores representam uma forma distinta de poder. Entretanto, a TAR negligencia as estruturas mais amplas de poder e as possibilidades de contestá-lo” (p. 46), e por isso não pode ser apresentada como uma teoria crítica das mídias. Mesmo assim, afirmam que a TAR está “preparada para dar conta das múltiplas entidades ou actantes [...] sejam

artefatos, tecnologias, programas, códigos, inscrições, humanos, dispositivos, plataformas, discursos que movem e são movidos nas RSIs” (p. 48).

Sobre outra perspectiva, ainda em Cibercultura, Gabriela Zago, Marco Bastos e Raquel Recuero (2018) utilizam a ARS nos sites de redes sociais, para estudar redes, informações, discursos e grupos sociais nas mídias sociais, principalmente os que envolvem questões políticas. E André Lemos (2013), que utilizou a TAR para tratar de controvérsias envolvendo tecnologias digitais.

Entre as contribuições da TAR para o estudo da cultura da música, especificamente nas redes digitais, por sua vez, está a retomada da noção de rede sociotécnica para repensar os gêneros e as cenas musicais.

Os gêneros musicais são mediadores fundamentais do processo de fruição da música, uma vez que as expectativas e convenções de gênero orientam nossas escolhas (FRITH, 1988; JANOTTI Jr., 2003), eles se transformam, muitas vezes, em “caixas-pretas” estabilizadas. Contudo, a entrada de um novo mediador “reabre” essa caixa-preta, revelando-nos a efervescência e multiplicidade dos atores que *atuam* a cada momento, colaborando para definir cada um dos gêneros [...]. Assim, a noção de gênero supõe sempre disputa, negociação e rearranjos sucessivos, colocando em questão a autoridade discursiva de cada um dos agentes dentro do campo musical. E a TAR nos ajuda a sublinhar essa dinâmica. A partir perspectiva da Teoria Ator-Rede podemos, portanto, propor que gêneros musicais são coletivos composto por atores humanos e não humanos em ação; e que qualquer “novo” ator altera a composição do coletivo.[...] Por fim, entendemos que os gêneros concretizam-se nas “cenas musicais” (STRAW, 1991) – cujo caráter mais local ou global é também fruto da intensa atividade dos atores através de diferentes ambientes. (SÁ, 2014, p. 542-543).

E é nesta direção que a TAR pode ser articulada aos estudos da MPB. Sá (2014) inclusive menciona como exemplo a Marcha Contra a Guitarra Elétrica, acontecimento da MPB muito conhecido, quando Elis Regina, Jair Rodrigues, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Edu Lobo, MPB-4 e Zé Keti protestaram nas ruas de São Paulo em 1964 contra a guitarra elétrica, pensada na época como um símbolo do rock, logo imperialista e alienador da juventude brasileira. Para autora, na marcha a guitarra se torna o ator central da rede, agindo sobre os envolvidos e provocando mudanças nos agrupamentos que estavam anteriormente bem estabilizados como artistas MPB ou da jovem guarda, pois agora surgia um grupo de artistas, os tropicalistas, que rompiam com a disputa entre eles.

É importante pontuar que é Simone Pereira de Sá (2014) uma das primeiras pesquisadoras a fazer a passagem dos usos noções da TAR, como rede e controvérsia, para o campo da comunicação e da música no Brasil. A partir da TAR, Sá (2017) constrói a noção de rede de

música pop periférica (mencionada no primeiro capítulo), e mapeia essa rede de música na lista de vídeos mais vistos por brasileiros do Youtube.

Contudo, para além da TAR e sua rede atores-rede, acrescento que a ARS e seus gráficos também podem contribuir para os estudos da MPB. Juntas, TAR, ARS e a rastreabilidade das redes digitais de comunicação em uma mesma cartografia tem ainda mais potencialidade de expor as associações e as conexões dos fenômenos coletivos, como as controvérsias. Incluir, então, rede, com todas as suas concepções, nos estudos da MPB no século XXI torna possível observar, rastrear, descrever e analisar controvérsias de forma ampla e diversificada. Mas, afinal, o que é controvérsia?

3.3 A Noção de Controvérsia

Controvérsia vem do latim *controversia*, de *controversus*: de *contro* (variante de contra) + *versus* (de *vertere*: virar) tem o significado de “virou contra”. A definição comum de controvérsia que encontramos nos dicionários é de discussão pública e argumento sobre algo que muitas pessoas discordam, normalmente gira em torno de algo ou alguém, e pode ter escala pequena apenas entre poucos envolvidos ou podem ganhar grandes dimensões envolvendo múltiplos grupos. Outras palavras relacionadas que encontramos são contestação, debate, disputa e polêmica, ou se pensarmos no vocabulário jurídico, as controvérsias podem ser demandas ou questões judiciais.

É também do entendimento comum áreas onde as controvérsias são populares como na religião, filosofia, política e arte, assim como assuntos tabus em algumas culturas. Por muitas vezes estabelecer fronteiras entre os divergentes e criar tensões e conflitos, as controvérsias são tratadas com desprezo e ignoradas com as expressões “gosto não se discute”, “religião e política não se discutem”, justificativas para estabelecer uma paz ilusória, adiar uma discórdia existente.

Pesquisadores de Ciência e Tecnologia e defensores da Teoria do Ator-Rede (TAR) propõem levar as controvérsias em consideração e mudar o modo como as pensamos, do entendimento comum de divergência entre pontos de vistas, para aparelhos democráticos de exploração e conhecimento sobre mundos possíveis (BARTHE; CALLON; LASCOUMES, 2009).

Michel Callon, Pierre Lascoumes, e Yannick Barthe (2009) defendem que as instituições políticas devem se desenvolver para administrar controvérsias, fazer das controvérsias

conversas produtivas e promover o que chamam de “democracia técnica”, uma forma de democracia baseada em fóruns híbridos, compostos por especialistas, não-especialistas, cidadão comuns, leigos e políticos para tratar de controvérsias sociotécnicas. Trata-se de uma proposta para o enriquecimento da democracia representativa tradicional, onde as decisões são tomadas por políticos quase que exclusivamente sem procedimentos de consulta a população, por isso propõem o desenvolvimento desse tipo de democracia “dialógica”, onde a tomada de decisão seja baseada em procedimentos de consulta e representação pública.

Esses autores partem de uma avaliação contextual recente do que apontam como tempos incertos, devido ao fato do desenvolvimento científico e tecnológico não ter trazido maior certeza, mas sim de um modo paradoxal, ter gerado cada vez mais incertezas, as quais têm sua visibilidade aumentada pelas controvérsias públicas. E versão sobre incertezas principalmente nos domínios do meio ambiente e da saúde, em geral, na área de ciência e tecnologia. Em primeiro lugar, controvérsia é um modo de exploração:

As controvérsias tornam possível a exploração do que nos propomos chamar de extravasamentos gerados pelo desenvolvimento da ciência e das técnicas. Os transbordamentos são inseparavelmente técnicos e sociais, e dão origem a problemas inesperados, dando destaque a efeitos imprevistos. Todos, especialistas incluídos, acham que definiram claramente os parâmetros das soluções propostas, acham que estabeleceram conhecimento e know-how sólidos e estão convencidos de que identificaram claramente os grupos envolvidos e suas expectativas. E então ocorrem eventos desconcertantes. [...] controvérsias ajudam a revelar eventos que foram inicialmente isolados e difíceis de ver, porque eles apresentam grupos que se consideram envolvidos pelos transbordamentos que ajudam a identificar. Conforme as investigações continuam, os elos de causa e efeito são trazidos à tona. (BARTHE; CALLON; LASCOUMES, 2009, p. 28).

A controvérsia como modo de exploração, segundo os mesmos autores, realiza um inventário geral da situação, com uma descrição detalhada, uma espécie de listagem e modo de registro, sem pretensão de estabelecer a verdade sobre ela, mas com o objetivo de investigar o que e quem faz parte da sociedade. As indicações gerais são para focar-se nos grupos envolvidos na controvérsia, nos seus interesses e identidades, uma análise com abordagem com mais proximidade e mais concreta, e que é realizada ao mesmo tempo em que ela se desenvolve e se desdobra.

Com base nessa proposta, as controvérsias formulam três inventários de atores, problemas e soluções: 1. Dos novos atores e grupos que podem não ser novos, mas que antes não tinham lugar legitimado e com a controvérsia passam a ter um papel de destaque, ou dos atores e grupos realmente emergentes na controvérsia; 2. Das possíveis conexões entre os problemas em discussão e outros problemas com os quais alguns grupos comprometidos se esforçam para estabelecer vínculos; 3. Dos objetivos parciais buscados que geralmente respondem a

demandas e interesses legítimos e específicos, e as soluções a que chegaram, além de outras opções possíveis. E que demonstram “o poder de controvérsias sociotécnicas para revelar a multiplicidade de interesses associados a uma questão, mas também para tornar visível e discutível a rede de problemas” (BARTHE; CALLON; LASCOUMES, 2009, p. 31).

Em segundo lugar, para Barthe, Callon e Lascoumes, controvérsia é aprendizagem, um processo de aquisição coletiva de conhecimento. Em outras palavras, com a controvérsia “Novos conhecimentos devem ser adquiridos e compartilhados, e novas formas de pensar, ver e agir devem ser desenvolvidas, reunidas e disponibilizadas” (BARTHE; CALLON; LASCOUMES, 2009, p. 31). Entretanto, os autores alertam que os efeitos da aprendizagem dependem das limitações que o debate em um espaço público traz para os atores envolvidos, pois a controvérsia apenas opera trocas se os atores se expressarem e tomarem uma posição na arena pública.

E explicam dois mecanismos responsáveis pela aprendizagem: o primeiro diz respeito ao confronto entre especialistas e leigos, ambas as categorias de atores possuem formas específicas de conhecimento que se enriquecem mutuamente; e o segundo às percepções que diferentes grupos têm uns dos outros ao se confrontarem e debaterem através de porta-vozes e representantes. Em outras palavras, a controvérsia como modo de exploração e como aprendizagem pode ser resumido da seguinte forma:

- Exploração da identidade dos atores que se preocupam com os projetos em discussão; exploração dos problemas levantados, bem como todos aqueles que os atores envolvidos consideram como problemas associados; exploração do universo de opções concebíveis e as soluções para as quais lideram.
- Aprendizagem que resulta em trocas alternadas entre as formas de conhecimento de especialistas e o conhecimento de leigos; aprendendo que, além das representações institucionalizadas, leva à descoberta de identidades mútuas, em desenvolvimento e maleáveis que são levadas a se levarem em conta e, assim, se transformarem. (BARTHE; CALLON; LASCOUMES, 2009, p. 35).

Sobre os fóruns híbridos, demonstram como são espaços dialógicos onde as controvérsias tomam seu curso, desenvolvem-se e contribuem para a produção de conhecimento científico e tecnológico e a prática da representação política, questionando “duas grandes divisões típicas de nossas sociedades ocidentais: a divisão que separa especialistas e leigos e a divisão que distancia cidadãos comuns de seus representantes institucionais” (BARTHE; CALLON; LASCOUMES, 2009, p. 35).

Esses autores tratam esses espaços dialógicos como locais de trabalho, onde pode-se observar formas de organização dos atores, procedimentos para lidarem com os assuntos e

questões da controvérsia, e grupos emergentes. Estão falando de fóruns como lugares públicos físicos onde ocorrem encontros e reuniões cujos propósitos são discutir um tema e criar um “mundo comum”, assim abordam o exemplo da controvérsia do lixo nuclear em conferências de cidadãos norte-americanos, entre outros espaços para essa discussão. E onde os intermediários são os especialistas, representantes institucionais e os cidadãos.

Controvérsias não são resumidas na simples adição e agregação de pontos de vista individuais; seu conteúdo não é determinado mecanicamente pelo contexto em que se desdobram; eles não estão confinados a discussões amigáveis ou a debates que pretendem concluir com um acordo. Por tentativa e erro e reconfigurações progressivas de problemas e identidades, as controvérsias sociotécnicas tendem a criar um mundo comum que não é apenas habitável, mas também habitável e vivo, não fechado em si mesmo, mas aberto a novas explorações e processos de aprendizagem. O que está em jogo para os atores não é apenas se expressar ou trocar ideias, ou mesmo fazer concessões; não está apenas reagindo, mas construindo. (BARTHE; CALLON; LASCOUMES, 2009, p. 35).

Inicialmente a noção de controvérsia foi utilizada por Bruno Latour (2000) para investigar discursos dos cientistas, seguindo seu entendimento comum que tem base na Retórica, isto é, como uma situação em que alguém faz uma afirmação e outro(s) não acredita(m) nela. Dessa maneira, o autor demonstra como afirmações/opiniões viram fatos na literatura científica por essa última ser capaz de arregimentar mais recursos e aliados se comparada com meras declarações, ou seja, afirmando que existe um aspecto coletivo na construção dos fatos. Anteriormente, Latour (1997) investigou a produção científica em laboratório e o próprio fazer científico dos cientistas, demonstrando como os fatos são construídos nos laboratórios e ganham credibilidade, por possuírem diversos investimentos econômicos e intelectuais.

Quando nos aproximamos dos lugares onde são criados fatos e máquinas, entramos no meio das controvérsias. Quanto mais nos aproximamos, mais as coisas se tornam controversas. Quando nos dirigimos da vida "cotidiana", para a atividade científica, do homem comum para o de ciência, dos políticos para os especialistas, não nos dirigimos do barulho para o silêncio, da paixão para a razão, do calor para o frio. Vamos de controvérsias para mais controvérsias. É como ler um código penal e depois ir para um tribunal e ver um júri hesitar diante de evidências contraditórias. Ou melhor, é como ler o código penal e ir ao Parlamento, quando a lei ainda é projeto. Na verdade, o barulho é maior, e não menor. (LATOUR, 2000, p. 53).

Ao se aprofundar na sua investigação sobre a construção dos fatos, Latour (2000) se depara com controvérsias que levam para outras controvérsias, e com discussões mais inflamadas e mais técnicas, tendo em vista que as pessoas começam a fazer referências de textos, arquivos, documentos e artigos para forçar que sua opinião se torne um fato. Para o autor, utilizar textos científicos ou técnicos “não significa deixar a retórica e entrar no reino

mais tranquilo da razão pura. Significa que a retórica se aqueceu tanto ou ainda está tão ativa que é preciso buscar muito mais reforços para manter a chama dos debates” (LATOURET, 2000, p. 55). A indicação geral do autor é que o mais relevante é considerar os esforços para alistar recursos humanos e não-humanos nas controvérsias científicas e evitar utilizar natureza e sociedade para explicar como e porque uma controvérsia foi resolvida, tendo em vista que as controvérsias são a causa da representação da natureza e da construção da sociedade.

Quando solicitado, em entrevista, a esclarecer o que de fato são controvérsias e se elas estão ligadas à política, responde da seguinte maneira:

BL: Não. “Controvérsias” é um termo muito genérico para descrever o fato de que nos mudamos de questões de fato para questões de interesse. Isso está ligado ao fim do modernismo. No projeto modernista você poderia estabilizar a maior parte dizendo que a questão de fato está essencialmente resolvida, e então nós discordamos, mas quando discordamos é sobre opiniões, opiniões políticas, religiões, arte e assim por diante. Mas a base, 90% do nosso mundo, é questão de fato, e é claro que o problema agora é que a base desapareceu porque cada questão de fato está se tornando uma questão de interesse. É muito difícil agora encontrar questões de fato. [...] Todas as declarações factuais tornam-se agora questão de interesse. Tenho certeza de que esse chá, por exemplo, está imediatamente associado as crianças pobres na Índia. Então, de repente, essas crianças pobres na Índia estão apegadas ao seu chá. É o mesmo com questões científicas; elas se tornam mais e mais controversas. Quanto mais a ciência se estende, mais controversa ela se torna, porque é coextensiva para campos inteiros de prática. (GHOSH; JARAI; RAMOS, 2008, p. 128-129).

E logo a controvérsia se tornou uma das principais noções da TAR, e do consórcio criado por seus pesquisadores, chamado Mapping Controversies on Science for POLitics (MACOSPOL), e que reunia universidades europeias e centros de investigação. Em seu relatório de 2007 submetido à União Europeia (EU), sua instituição financiadora, retomam o entendimento sobre controvérsia desenvolvido até então por seus pesquisadores, mas acrescentam que elas são materializadas em veículos de comunicação tradicional como um jornal, onde especialistas, cientistas e cidadãos apresentam e lidam com questões diárias, e na esfera midiática global, multiplicando suas fontes de informação e divergências. E defende como solução assumir a existência do estado de controvérsias em ciência e tecnologia, para então encontrar formas de compreender pontos de vistas divergentes. Para o MACOSPOL, controvérsias são:

A palavra “controvérsia” se refere aqui a qualquer pequeno pedaço de ciência e tecnologia que não foi estabilizado ainda, fechado ou “fechado em caixa preta” ... Nós usamos isso como um termo geral para descrever incertezas compartilhadas. (MACOSPOL apud VENTURINI, 2010, p. 3).

De uma definição ligada aos estudos do discurso em Ciência e Tecnologia, ela passa a ser incertezas sobre a constituição do social e da sociedade, ao mesmo tempo em que são “aquilo que permite ao social estabelecer-se e às várias ciências sociais contribuem para sua construção” (LATOUR, 2012, p. 46). Na publicação que faz uma introdução da TAR, Latour (2012) não apresenta uma definição para controvérsia, mas fica clara sua proposição de ampliar sua investigação, por não se tratar mais apenas de controvérsias ligadas aos discursos e debates científicos, mas controvérsias sobre o mundo social.

Para entender esse desenvolvimento que o autor faz com a noção de controvérsia, é preciso compreender inicialmente que a TAR desafia as Ciências Sociais a repensar a sociedade e o “social” não como um material ou domínio que explica acontecimentos, fenômenos, estados de coisa, mas como associações que formam coletivos, por isso também é conhecida como Sociologia das Associações (ou Sociologia da Tradução).

A maior proposta da TAR então é “retomar a tarefa de descobrir associações”, e para isso é preciso “desdobrar controvérsias” e “tornar as associações novamente rastreáveis”. O que ele quer dizer com “reagregando o social” não é que devemos reagregar o social como se estivéssemos sobrepostos a ele, coletando seus pedaços, mas que associações estão sendo feitas e desfeitas, por isso que a questão central da TAR, como sociologia da mobilidade, é que o social é dinâmico e fluído, está constantemente agregando e reagregando, e o que deve ser investigado é essa movimentação.

A controvérsia como modo de exploração e como aprendizagem é retomada, pois para desdobrar controvérsias é preciso “alimentar-se de controvérsias”, ou seja, no sentido figurado, controvérsia é o alimento que serve para nutrir o social e desenvolver a sociedade. E essa proposta pode ser levada para os estudos da MPB, para desdobrar suas controvérsias e descobrir suas associações, fazendo das controvérsias modos de exploração e aprendizado sobre a sigla.

As controvérsias do mundo social as quais se refere são cinco incertezas sobre a natureza dos grupos, das ações, dos objetos, dos fatos, e da própria ciência do social, para as quais responde de forma propositiva e sucinta: não há grupos, apenas formações de grupos; a ação é assumida; os objetos também agem; existe questão de fato e questão de interesse; e é difícil afirmar precisamente que as ciências sociais são empíricas. Na verdade, essa foi a forma que o autor encontrou para operacionalizar a noção de controvérsia nas Ciências Sociais (retornarei a elas ao explicar a proposta metodológica para a MPB no capítulo 3). É uma visão ampla das

controvérsias como fenômenos dinâmicos da vida coletiva que se instalam em domínios diversos, para além da Ciência e da Tecnologia.

Essa perspectiva da controvérsia é ilustrada e elucidada na metáfora utilizada por Tommaso Venturini: “controvérsias são complexas porquê (...) são o social no seu estado magmático. Como a rocha em magma, o social das controvérsias é tanto líquido e sólido, ao mesmo tempo” (2010, p.7). Venturini (2010) também deixa de lado a referência à ciência e tecnologia, e apresenta uma definição ampla: “controvérsias são situações em que os atores discordam (ou melhor, concordam com seu desacordo)” (p. 4), tendo em vista que seu objetivo é instrumentalizar um conjunto de técnicas para explorar e visualizar assuntos, chamada de Cartografia das Controvérsias (também retornarei a ela ao explicar uma metodologia para a MPB no capítulo 3).

A noção de desentendimento, segundo o autor, é fundamental para se pensar a controvérsia, visto que a controvérsia existe quando há falta de consenso e aprovação entre as partes, são situações onde os atores discordam ou concordam com o desacordo e a controvérsia acaba quando os atores estabelecem um consenso e fecham assuntos em caixas-pretas. As principais características das controvérsias são que as controvérsias envolvem todo tipo de atores, humanos e não-humanos, mostram o social na sua forma mais dinâmica, são formas de resistência, são debatidas e conflituosas (VENTURINI, 2010).

Portanto, as controvérsias são encontradas em lugares e eventos públicos, em declarações de indivíduos e grupos, textos científicos e em veículos de comunicação como o jornal, entre outros. Bruno Latour (2012) inclusive indica a leitura de um jornal como um bom ponto de partida “em meio às coisas”, “in medias res” (p. 49) para perceber como os atores podem ser enquadrados em grupos, e as controvérsias sobre os agrupamentos que eles pertencem. Apesar das breves menções de como as controvérsias aparecem nas mídias, as áreas de estudo, os objetivos e as abordagens dos autores da TAR foram outros, e essa questão foi deixada de lado.

Para Jesús Martín-Barbero (2009), mediação diz respeito as várias instancias como produtores, produtos, receptores, além dos meios de comunicação de massa (televisão, rádio e jornal), e as deslocções de significados entre elas. Esse conceito de mediação de Barbero tem natureza culturalista e gira em torno de cultura, política e comunicação. Enquanto que para Latour (1994a), mediação tem sentido mais técnico, como um programa de ações ou um conjunto de intenções que os atores humanos e não humanos efetuam ao se associar uns com

os outros, podendo ser uma mediação de tradução, composição, inscrição ou delegação, a depender de como a ação de associação é feita.

Dessa forma, a controvérsia não deve ser entendida sem as instâncias de mediação e o papel das mídias. Também é pertinente levar em consideração a materialidade de cada mídia e sua potencialidade para gerar controvérsias, a exemplo das redes sociais com maiores possibilidades de interação dos usuários podendo fazer com que publicações se transformem em debates de grandes proporções incluindo milhões de pessoas, além de possibilitar que declarações ou eventos de outras mídias sejam comentadas nelas, fazendo das redes sociais atores importantes das controvérsias de todas as mídias. Nesses casos, o espaço midiático e o espaço da controvérsia são indissociáveis.

A ideia então seria pensar não apenas em controvérsias do mundo social, mas também controvérsias midiáticas, que são potencializadas pelas mídias. E ao estudar controvérsias midiáticas, aprender sobre as mídias e suas relações com objetos, indivíduos e grupos, como os processos midiáticos agem na produção e nos desdobramentos de uma controvérsia, revelando as dimensões e as dinâmicas sociais dos fenômenos comunicacionais. Assim como seria um modo comunicacional de trabalhar a música, através de controvérsias sobre música (essa proposta será abordada no capítulo 3).

Ao se aprofundar nas controvérsias dentro do complexo maquinário midiático, vamos nos deparar inevitavelmente com o discurso e a linguagem de forma geral dos atores inscritos e que circulam nas mídias. Isso significa que a controvérsia é discursiva e é crucial compreender as encenações em funcionamento nesses discursos, mas sem seguir de forma rígida um pensamento estruturalista.

Frente ao potencial que a noção de controvérsia assume para TAR, é possível adaptá-la para além da Ciência e Tecnologia, em controvérsias culturais, ou controvérsias sobre música, sendo específica, em música popular brasileira em geral, e na MPB. Dialogo aqui com autores que já vem desenvolvendo trabalhos sobre controvérsias na área de Comunicação e Música no Brasil, principalmente os de Simone Pereira de Sá (2014, 2017, 2018), sobre controvérsias do funk no YouTube (CUNHA; SÁ, 2014), na música eletrônica (POLIVANOV; SÁ, 2016), no rock (ALBERTO; JANOTTI; PILZ, 2019), na música brega de Recife (FERREIRA JÚNIOR; SOARES, 2019) e sobre gênero e performance (AMARAL; MONTEIRO; SOARES, 2017b).

Proponho levar as controvérsias que envolvem a MPB em consideração, desde seu entendimento comum como discussão pública e argumento sobre algo que muitas pessoas discordam, modo de exploração de informações e discursos, como aprendizagem e

conhecimento sobre o mundo sensível, até sua concepção política como aparelho democrático. Mas sempre partindo de uma concepção mais geral da controvérsia como incertezas compartilhadas, fenômenos e estados dinâmicos da vida coletiva, e situações em que os atores discordam. E, seguindo a indicação dos autores mencionados, tratar os espaços dialógicos das controvérsias como locais de pesquisa, para observar a MPB, as formas de organização de seus atores, procedimentos para lidarem com assuntos e questões que lhes interessam, e a formação de grupos emergentes.

Entretanto, de forma diferenciada dos locais que foram investigados por Michel Callon, Pierre Lascoumes, e Yannick Barthe (2009), dos fóruns públicos presenciais onde ocorrem encontros e reuniões para discutir um tema, conferências, assembleias públicas, entre outros, onde os principais intermediários são os especialistas, representantes institucionais e os cidadãos, os locais a serem explorados são os debates possibilitados pela internet “quanto local de pesquisa (ambiente onde a pesquisa é realizada) e, ainda, instrumento de pesquisa (por exemplo, ferramenta para coleta de dados sobre um dado tema ou assunto)” (AMARAL; FRAGOSO; RECUERO, 2013, p. 17).

Tendo em vista que os estudiosos da MPB tiveram mais empenho em estudar a MPB nos anos 1960 e 1970, abordando sua relação como os meios de comunicação massivos, e raros são os estudos com abordagem empírica voltada para internet e novas tecnologias no século XXI. E que existem dificuldades empíricas para essas pesquisas, suas aplicações são recentes no Brasil, e estão em contínuo desenvolvimento.

Uma das grandes dificuldades da pesquisa nas Ciências Humanas e Sociais e, de um modo especial, da pesquisa a respeito de novas tecnologias e internet é a abordagem empírica. “Como fazer”, “como aplicar”, e “como pensar” abordagens metodológicas que sejam eficientes e que permitam aos pesquisadores coletar e analisar dados compatíveis com os seus problemas de pesquisa e com suas perspectivas teóricas e mantendo o devido rigor científico constituem os maiores desafios que se colocam para os pesquisadores. A tradição empírica nas áreas humanas e sociais ainda está em construção no Brasil. Embora as abordagens empíricas sejam ainda mais recentes na pesquisa brasileira sobre as tecnologias digitais de comunicação, o interesse por esse tipo de investigação tem avançado de forma evidente. (AMARAL; FRAGOSO; RECUERO, 2013, p. 17).

Dessa forma, uma controvérsia pode ser um recorte temático nos estudos da MPB. Nesta pesquisa, visando testar metodologias para MPB no século XXI, a controvérsia será um estudo de caso, “uma investigação empírica a que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real” (YIN, 2005, p. 32), com a finalidade de reunir informações, de forma organizada, sobre um fenômeno controverso da MPB, e demonstrar

empiricamente se as abordagens metodológicas apresentadas funcionam. Assim, a controvérsia escolhida como estudo de caso é a Nova MPB (será descrita no capítulo 4).

Os debates sobre a MPB na academia, lançados pela imprensa (rádio, televisão, jornal, revista) e pelas mídias digitais na internet (sites, blogs e redes sociais) tem como principais mediadores os pesquisadores, organizações jornalísticas, jornalistas, críticos musicais, profissionais da indústria da música (principalmente empresários, produtores e artistas), blogueiros, internautas no geral, e usuários das redes sociais. E seus textos, sejam eles científicos, jornalísticos, declarações, ou letras de músicas, compõem o *corpus* da controvérsia enquanto amostragem de pesquisa.

3.3.1 Controvérsias da MPB

Como foi mostrado no capítulo anterior, a MPB é um objeto de pesquisa bastante controverso. Faz parte de um debate público e coletivo em rede sobre o que de fato ela é, sua origem, integrantes, características e outras questões, que arregimenta pesquisadores, artistas, jornalistas, fãs, ouvintes e profissionais da indústria da música em geral, mas também está ligada a um conjunto de controvérsias sobre música, cultura, política, entre outros assuntos que lhes são relevantes. Essas controvérsias são fornecidas muitas vezes pelas próprias canções, ou por publicações bibliográficas. Também aparecem quando são associados e acrescentados nomes, instrumentos, objetos no geral, e elementos à sigla.

As controvérsias da MPB também advêm dos esgotamentos tecnológicos, estéticos, sociais, políticos e cultural que a sigla vivencia com o passar dos anos. Só para citar alguns exemplos de controvérsias da MPB, posso mencionar os seguintes debates: Fino da Bossa vs. Jovem Guarda, MPB (nacionalista, engajada) vs. Tropicalismo e o da linha evolutiva da MPB, que chamo de controvérsias de gênese da MPB na década de 1960. Nesta perspectiva, a Nova MPB também é uma controvérsia da MPB.

Uma vez que uma controvérsia aparece na MPB, deve ser vista como um exemplo ou uma circunstância de sua presença na música brasileira, uma possibilidade para pesquisa. Por ser uma sigla abstrata, vaga e que escapa, ela precisa de materialização, de empirismo, de estudos de caso, pois são as pessoas que dão sentido a sigla ao debater sobre ela. Por isso o estudo de suas controvérsias é relevante para demonstrar empiricamente como a MPB se constrói e reconstrói, o que ela agrega e o que é excluído a partir desses debates.

Quem pesquisar MPB, por sua vez, deve entender de controvérsias, e ter percepção da falta de consensos, deve saber quais são apenas incitações para gerar polêmicas passageiras, e quais, ao contrário, são colocadas para apresentar ou discutir mudanças, criações ou questões pertinentes. A pesquisadora de MPB é quem deve estudar e compreender suas controvérsias. É sob esta noção de controvérsia que a MPB pode ser questionada e criticada, pois a crítica é uma característica intrínseca da sua constituição e condição para suas mudanças, sem a reprovação de estudar inclusive seus assuntos mais polêmicos, mesmo que eles promovam relações de rivalidade, opondo a MPB a gêneros e estilos musicais brasileiros e internacionais, que não encontraram sua condição somente com relações estreitas com a sigla, mas também como seus rivais.

No próximo capítulo, irei configurar um design metodológico chamado de Cartografias Digitais de Controvérsias Musicais para pesquisar controvérsias da MPB em rede. Uma adaptação da Cartografia das Controvérsias(CC), metodologia da TAR, para mapear controvérsias sobre música, vinculada com a Análise de Redes Sociais (ARS), e outras abordagens metodológicas, utilizando métodos digitais, como ferramentas e *softwares* de coleta, mapeamento e análise. Os procedimentos metodológicos apresentados no próximo capítulo e essa cartografia serão colocadas à prova nos demais capítulos sobre Nova MPB.

4 CARTOGRAFIA DIGITAL DE CONTROVÉRSIAS MUSICAIS

“Controvérsias são certamente e de longe o fenômeno mais complexo a ser observado na vida coletiva.”
Tommaso Venturini

“Nenhuma rede existe independentemente do próprio ato de rastreá-la, e nenhum rastreio é feito por um ator externo à rede.”
Bruno Latour

4.1 MPB Pela Internet

A celebração dos 21 anos da transmissão da música “Pela Internet” de Gilberto Gil foi exibida ao vivo pelo canal oficial do artista e ex-Ministro da Cultura do Brasil no YouTube em 30 de janeiro de 2018³⁵, em formato de programa (bate-papo e show), com a participação de Ale Youssef (produtor e ativista), Manu Barem (editora chefe do BuzzFeed) e Claudio Prado (produtor cultural e ativista digital), direto do YouTube Space Rio. Segundo Youssef conta no vídeo, a ideia foi realizar livremente uma conversa utilizando composições de Gil ao longo de sua carreira que abordaram a relação Tecnologia e Sociedade, entre elas: “Pela Internet”, “Futurível”, “Cérebro Eletrônico”, “Cibernética”, “Queremos Saber” e a inédita “Pela Internet 2”.

A música homenageada fala sobre o entusiasmo inicial despertado pelas possibilidades que a nova tecnologia trazia para a comunicação da época, e foi apresentada pela primeira vez em 14 de dezembro de 1996³⁶, no primeiro show transmitido em tempo real via internet do Brasil para diversos cantos do mundo³⁷, e lançada meses depois no álbum de estúdio *Quanta* (Warner Music, 1997), e no ao vivo *Quanta Gente Veio Ver* (Warner Music, 1998)³⁸.

Esse evento que serve como ponto de partida deste terceiro capítulo coloca em destaque duas músicas ligadas à transformação global da comunicação graças à internet, que atingiu em cheio a indústria da música, e faz uma aterrissagem nas superfícies movediças da MPB contemporânea. As músicas que dão o título deste primeiro tópico, sua produção, circulação e consumo, cada uma à sua maneira, capturou e sintetizou anseios e questionamentos por parte dos músicos, críticos e ouvintes da MPB com relação à essa

³⁵ Streaming de 2018 disponível em: <https://bit.ly/2VZG3hb>. Acesso em: 7 nov. 2018.

³⁶ Transmissão de 1996 disponível em: <https://bit.ly/3aQHPFu>. Acesso em: 7 nov. 2018.

³⁷ Mauro Segura, hoje diretor de Marketing na IBM Brasil e que trabalhou nesse projeto em 1996, narra com detalhes a história da música “Pela Internet” em seu blog pessoal. Disponível em: <https://bit.ly/2SuoJP5>. Acesso em: 7 nov. 2018.

³⁸ Conhecido fora do Brasil como “Quanta Live”, o disco ganhou o Grammy Awards como melhor disco na categoria World Music em fevereiro de 1999, além da certificação de Disco de Ouro pela Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) referente às mais de 100.000 cópias vendidas. Disponível em: <https://bit.ly/2WdfPGA>. Acesso em: 7 nov. 2018.

tecnologia que implementou um sistema global de computadores interligados e descentralizados.

A letra de 1996 que serve de epígrafe da tese, com sua capacidade de continuar a dialogar com o presente, inspira e abre caminhos para a MPB, interligando uma série de assuntos e fenômenos atuais, sobretudo os debates, discussões e críticas no ambiente digital que se intensificaram nos últimos anos, por isso repercute decisivamente nas propostas para os estudos da MPB no século XXI apresentadas.

Gilberto Gil explicou no vídeo que o nome de sua composição, melodia e partes da letra foram inspirados na música *Pelo Telefone*, de Ernesto dos Santos (Donga), lançado em 1916³⁹, considerado o primeiro samba gravado no país e marco fundador do gênero musical, segundo registros da Biblioteca Nacional, e que em 1996 estava completando 80 anos. A referência ao antigo samba carioca e à mediação das tecnologias - telefone e internet - apontam a característica colocada em prática por músicos da MPB de buscar legitimação e prestígio na tradição e na modernidade, materializada pela novidade, que no caso em questão seriam as apropriações e adaptações à nova mídia.

Assim, a melodia e a letra "O Chefe da Polícia / Pelo telefone/ Manda me avisar/ Que na Carioca / Tem uma roleta/ Para se jogar" virou "Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular / E lá na Praça Onze tem um videopôquer para se jogar". E as possibilidades da mídia anunciada foram: criar um espaço virtual (*website*, *homepage*), publicar e acessar informações, conectar lugares e pessoas que estejam geograficamente distantes, proporcionar conversações e juntar grupos. Particularmente, como essa questão da tradição e da modernidade é materializada nas músicas de Gil é um exemplo interessante porque é também a partir disso que se constitui o que é assentado e o que é novo na MPB, uma interseção que vem desde Donga e o primeiro samba. Assim, esse jogo entre o estabelecido e o novo vai ser sempre uma constante na MPB.

Outra força inspiradora foi a música "*Satisfaction*", lançada no terceiro álbum de estúdio *Out of Our Heads* (London Records, 1965) da banda de rock britânica The Rolling Stones. Uma das primeiras bandas a transmitir um show ao vivo online em 1994, 20 minutos de uma apresentação no Cotton Bowl em Dallas, através do serviço *Multicast Backbone* (M-Bone), que gravava 10 frames por segundo⁴⁰. Por isso Gilberto Gil canta "Connection / I can't get no connection" no final da gravação de *Quanta* (Warner Music, 1997).

³⁹ Gravação original de *Pelo Telefone* disponível em: <https://bit.ly/3aUMdmY>. Acesso em: 1 nov. 2018.

⁴⁰ Rolling Stones Live on Internet: Both a Big Deal and a Little Deal, por Neil Strauss, disponível em: <https://nyti.ms/2YqsJ6V>. Acesso em: 7 nov. 2018.

A influência do rock nas composições de Gil é conhecida desde Tropicália ou Tropicalismo, movimento cultural fundado por ele e Caetano Veloso, que gerou polêmica nos anos 1968 devido ao uso da guitarra elétrica, à mistura das manifestações tradicionais da cultura brasileira com a cultura pop nacional e estrangeira, e a proposta de universalismo para música popular. E que aparece nos arranjos de guitarra do músico, nas partes da letra em inglês, e na formação da banda na primeira apresentação ao vivo de “Pela Internet”, formada pelo trio de guitarra, baixo e bateria.

Sobre o projeto de transmissão do show de *Quanta*, descreveu com detalhes no vídeo:

Era uma engenhoca, foi a denominação que eu dei à época. Ali na Avenida Presidente Vargas (Rio de Janeiro), Prédio da Embratel, que era o único lugar possível onde havia equipamento, tecnologia adequada suficiente para fazer a transmissão. Fora dali não se poderia fazer. Então fomos lá para o último andar. Levamos os meninos: Liminha com o baixo, Jorginho com a bateria e tal, para cantar, e transmitir para o mundo inteiro. Fizemos, gravamos, cantamos e logo, 10-15 minutos depois começaram a chegar as reações. Japão, Austrália, Holanda, tudo que é canto, menos aqui (risos). (GIL, 2018).

Esse depoimento revela as vicissitudes do desenvolvimento da internet fora dos Estados Unidos, onde surgiu com o projeto ARPANET (*Advanced Research Projects Agency Network*)⁴¹ em 1969 e chegou no Brasil em 1988 nas universidades, pois apesar de Gilberto Gil ter feito a transmissão em outros países com o apoio da IBM e Embratel⁴², em parceria com a Warner Music e Globo On, poucos brasileiros tinham computadores com conexão em casa e/ou no trabalho.

Ainda estávamos começando a explorar os serviços de internet à cabo e discada via linha telefônica destinada a usuários domésticos e empresas no Brasil, iniciado por volta de 1995, e as possibilidades de disseminar conteúdos pela web, através dos navegadores que seguiram o primeiro servidor e navegador *World Wide Web* projetados por Tim Berners-Lee em 1989. Esse período foi denominado de Web 1.0 por O'Reilly (2005), quando os sites eram estáticos, sem possibilidade de interações entre os internautas, além da navegação ser de forma horizontal, de uma página para outra graças aos hiperlinks. Assim explorávamos as enciclopédias e jornais online nessa primeira fase.

Inclusive, as próprias metáforas na composição de Gil em “Um barco que veleje / Que veleje nesse infomar / Que aproveite a vazante da infomaré”, isto é, a web como um oceano

⁴¹ Projeto da Agência de Projetos de Pesquisa Avançada do Departamento de Defesa dos Estados Unidos (DARPA), foi a primeira rede de computadores criada para conectar bases militares e departamentos de pesquisas durante o período da Guerra Fria.

⁴² Empresas de Telecomunicações precursoras no serviço de conexão discada via linha telefônica aos brasileiros, responsáveis pela privatização da internet no Brasil a partir de 1995.

de informações, a navegação (velejar) como a forma pela qual nos deslocamos dentro desse espaço virtual, foi disseminada mais amplamente nessa fase comercial da internet para facilitar o entendimento de quem adquiria o serviço de conexão. De forma mais aprofundada, a navegação “é um processo de mediação pelo qual os usuários aprendem a estrutura do espaço informacional, seja explícita ou implicitamente” (FIQUEIREDO, 2005b, p. 03). E o público de internautas brasileiros ainda era muito restrito e não existe registro de sua participação durante esse evento.

Então podemos dizer que a primeira transmissão de um show ao vivo pela internet no Brasil aconteceu antes mesmo da difusão do acesso à essa inovação pela maioria da população brasileira. “Pela Internet 2”, por sua vez, foi transmitida ao vivo em *live streaming*⁴³ pelo canal oficial de Gilberto Gil no YouTube⁴⁴ com alta qualidade de imagem e som, e hoje o vídeo consta com mais de 16 mil visualizações, 524 curtidas, 10 descurtidas, e com 33 comentários, e faz parte do novo disco autoral de Gil chamado *OK OK OK* (Gege Produções Artísticas, 2018).

Dessa vez, nada de referência ao samba. A formação contou com o acréscimo de mais percussões e um acordeom, sem solos de guitarra, e explorou sonoridades como o reggae e o xote nordestino. A letra da segunda versão é muito semelhante a música anterior, mas propõe sua atualização, pois agora é um novo *website*, uma nova *fanpage*, o volume de dados aumentou para Terabyte (equivale a 1024 gigabytes), estamos nas redes sociais (espaços virtuais onde usuários trocam mensagens e compartilham conteúdos), temos *smartphones* (combinação de recursos de computadores pessoais e aplicativos), comercializamos discos em lojas digitais, e ouvimos e compramos músicas nas plataformas de *streaming*. Traz também uma visão crítica em “Estou preso na rede / Que nem peixe pescado” por termos sido capturados pela rede mundial de computadores conectados.

Por isso se refere a outro momento da internet brasileira, com a maioria da população conectada, marcado pela Banda Larga⁴⁵, pelo Wi-Fi (*Wireless Fidelity*)⁴⁶, e pela Web 3.0.

⁴³ Tecnologia que envia de forma rápida e contínua informações multimídias através de transferências de dados pela internet, ao invés do *upload* (envio de conteúdo), e do *download* (descarga de dados). Sendo o *live streaming* uma modalidade específica que assinala que o conteúdo está sendo transmitido ao vivo.

⁴⁴ Plataforma de compartilhamento e exibição de vídeos criada em 2004, onde seus usuários podem criar canais, fazer upload de vídeos, assistir aos conteúdos audiovisuais, curtir e comentar os conteúdos publicados, e se inscreverem nos canais. Disponível em: <https://www.youtube.com/>. Acesso em: 7 nov. 2018.

⁴⁵ O conceito de Banda Larga no Brasil é pensado em oposição a internet discada via linha telefônica, com baixo fluxo de recebimento e envio de dados, sendo a velocidade a principal característica de diferenciação entre ambas, pois mesmo que no Brasil não exista uma velocidade padrão, em outros países para ser considerada Banda Larga a capacidade de transmissão deve ser acima da velocidade dos modems analógicos de 256 Kbps – quilobits por segundo (SIVALDO, 2012). Atualmente, empresas de telecomunicações começaram a oferecer acesso à internet para usuários domésticos e empresas através de fibra ótica e com velocidade de 50 Mbps – megabits por segundo, momento que vem sendo chamado por elas de ultravelocidade de internet.

Agora também é possível navegar pelos comentários, hiperlinks e hashtags publicados nas redes sociais, podemos usar um feed de notícias e fazer pesquisas cada vez mais avançadas e especializadas. Essas e outras mudanças possibilitaram o crescimento do *streaming* como forma de produção e consumo de mídia, uma tendência forte na indústria da música atualmente, sendo o YouTube a maior plataforma a explorar e impulsionar essa forma de transmissão.

Esse exemplo também demonstra a atenta observação e atuação de Gilberto Gil quanto ao universo virtual. Do mesmo modo que em 1966, quando Flora Gil, empresária e esposa de Gilberto Gil, propôs o projeto inovador da transmissão de “Pela Internet” à IBM, Flora também pediu ao designer André Vallias para criar o site de Gil de forma a se tornar uma referência brasileira na internet para outros artistas, com informações sobre o Gil e sua carreira, além da possibilidade de ouvir suas músicas reproduzindo os arquivos em MP3 no site, sem cobrança dos direitos autorais, mas sendo necessário baixar o *software* Flash para sua execução⁴⁷.

Assim foi criada a produtora Refazenda, que consecutivamente foi lançando os sites de Cazuza, Zélia Duncan, Caetano Veloso, Elba Ramalho, Adriana Calcanhotto, Titãs, Jorge Mautner, Jorge Ben Jor, Vinícius de Moraes, Grupo Cultural AfroReggae, Arnaldo Antunes, Ary Barroso, Dona Ivone Lara e Gal Costa. Também foram criadas versões 2.0 para os sites de Cazuza e Zélia Duncan, e *hotsites*, destinados aos lançamentos de projetos de Adriana Calcanhotto (Partimpim e Maré) e Arnaldo Antunes.

A gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura (2003-2008) foi o momento em que institucionalizou o projeto de cultura brasileira do Tropicalismo como referência nacional que “não pode ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta”, como resumido em seu discurso de posse⁴⁸, e criou pela primeira vez na pasta um setor para cultura digital com a finalidade de pensar e aplicar a tecnologia digital nas manifestações culturais do país.

O setor foi dirigido por Claudio Prado, que aproveitou os Pontos de Cultura criados pelo ministério para disponibilizar kits multimídias, oficinas de alfabetização digital e de

⁴⁶ Conexão via onda de rádio com boa taxa de transmissão, utiliza faixa livre do espectro que não requer licenciamento prévio, de uso doméstico e para pequenas áreas, que se tornou o padrão mundial de rede única sem fio (SIVALDO, 2012).

⁴⁷ Música on line: descubra a MPB que toca na internet”, Folha de S. Paulo. Disponível em: <https://bit.ly/2SpSnF6>. Site de Gilberto Gil produzido em 2009 disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_bio.php, e o de 2017: <https://bit.ly/3ff0M7Z>. Acesso em: 7 nov. 2018.

⁴⁸ Disponível em: <https://bit.ly/35tTXuT>. Acesso em: 11 nov. 2018.

recursos audiovisuais, e para quem Gil foi responsável por “tropicalizar” a cultura digital. Essa avaliação da atuação do ministro da cultura foi explicada no vídeo:

Entender o digital como um movimento cultural e não tecnológico era absolutamente dentro do espírito do Tropicalismo e do espírito que o Gil sempre encarou. Colocou isso desde o primeiro momento nas suas veias e nas suas músicas, e fez o exercício de como era levar isso lá para lugares que não tinham ouvido falar porra nenhuma de tecnologia. (...) Falar em download... A gente estava ensinando o *upload* para a molecada ribeirinha no Norte, tribo de índio, nos lixões... O que a gente foi fazer lá foi alfabetizar as pessoas em audiovisual. (PRADO, 2018).

Durante sua gestão como Ministro da Cultura, Gilberto Gil também participou em 2003 do seminário “O *software* livre e o desenvolvimento do Brasil”, para refletir como seu código aberto e uso coletivo poderia contribuir para a inclusão digital no país, junto com o fundador do movimento de *software* livre Richard Stallman e outras autoridades brasileiras. Esse evento, marcado pela atuação governamental sobre a cultura digital brasileira, somado ao relativo desinteresse inicial de se explorar a rede comercialmente pelas empresas internacionais e nacionais, pode ser avaliada da seguinte maneira:

Esse espírito – “a informação quer ser livre” – marcou o DNA da rede, que ainda hoje tem capacidade renovada de derrubar muros que empresas comerciais tentam construir em torno de quaisquer tipos de conteúdo. (VIANNA, 2011, p. 319).

Desse espírito defendido por Gil como “liberdade na rede”, e das discussões sobre o caráter democrático e aberto da internet, nasceu a proposta coletiva do Marco Civil da Internet, com o objetivo de regulamentar o uso da internet no Brasil, lançada em 2009 pelo Ministério da Justiça e que contou com a ajuda da população por meio audiências públicas. Devido à demora de sua criação, e o surgimento de outros projetos de lei com propostas diferentes para o mesmo fim, o então ex-Ministro da Cultura criou uma petição no site Avaaz.org para defender sua aprovação em 2014⁴⁹. A campanha online recebeu mais de 320 mil assinaturas⁵⁰ e influenciou decisivamente na sua promulgação em 23 de abril de 2014.

No texto de divulgação da campanha podemos compreender como essa visão de internet livre que representa a atuação governamental brasileira se colocou em parte como oposição ao lobismo das empresas de telecomunicações, em direção aos direitos dos usuários brasileiros.

⁴⁹ Gilberto Gil promove petição a favor de Marco Civil para "salvar a internet", disponível em: <https://bit.ly/2yZDP8v>. Acesso em: 7 nov. 2018.

⁵⁰ Campanha de Gilberto Gil no Avaaz pela aprovação do Marco Civil da Internet, disponível em: https://secure.avaaz.org/po/o_fim_da_internet_livre_senado/. Acesso em: 7 nov. 2018.

Exigimos que o Marco Civil da Internet no Brasil seja votado de forma integral, preservando os conceitos de neutralidade da rede, liberdade de expressão e a privacidade do usuário de internet brasileiro. Nós exigimos que V. Exas se mantenham firme contra o lobby das empresas de telecomunicações e garantam que nenhum usuário perca seus direitos por causa do lucro de empresas privadas. A internet é livre e precisa continuar dessa forma. (AVAAZ, 2014).

Finalmente, esse exemplo demonstra o pioneirismo da própria MPB na sua relação estreita com as tecnologias de comunicação. A história ampla e detalhada da MPB na internet ainda não foi escrita, mas com certeza Gilberto Gil ocupa um lugar central como um dos principais exploradores dos seus territórios virtuais. Citei apenas alguns acontecimentos para indicar como seus artistas prontamente se ariscaram a se lançar na internet desde os primórdios da exploração comercial da rede mundial de computadores em terras brasileiras, ainda na segunda metade da década de 1990⁵¹ e seguem marcando presença online nos dias de hoje, com seus sites oficiais, nas plataformas de *streaming* e nas redes sociais, acompanhando o próprio desenvolvimento do ciberespaço.

Em outras palavras, situa a MPB no que vem sendo chamado neste início do século XXI de “era digital”, caracterizada pela digitalização de informações, isto é, da sua transformação em dígitos de códigos binários, dados que podem ser armazenados, acessados, processados e difundidos cada vez em maior quantidade e de forma mais fácil e acelerada para diversas partes do globo terrestre via computador conectado à internet, fazendo da virtualidade uma dimensão não mais dissociável da realidade. A trilha sonora que compõe este cenário contemporâneo da MPB na rede, então, não poderia deixar de conter “Pela Internet” e “Pela Internet 2” e sua notável sugestão de que é pela internet que se deve navegar à procura da MPB no século XXI.

Apesar de existirem muitos estudos sobre a música na cultura digital, sobre as transformações da indústria da música com a internet, são poucos os estudos específicos sobre a MPB na internet, sobre suas controvérsias, atores, redes, sua repercussão, os discursos que são legitimados e reproduzidos sobre ela, como o gosto de seus ouvintes e fãs são materializados em sites e redes sociais, e como isso impacta a música e a sociedade brasileiras. Porque tais estudos requerem arranjos metodológicos de extrema complexidade, utilizando métodos digitais, como ferramentas e *softwares* de coleta, visualização e análise de dados, em pequena ou larga escala.

⁵¹ “MPB on line: cantores e compositores mostram sua cara, história e música na internet”, por Adriana Lutfi, Folha de S. Paulo. Disponível em: <https://bit.ly/35o7nbK>. Acesso em: 7 nov. 2018.

É por isso que a proposta metodológica para MPB neste contexto é nomeada aqui de “cartografia digital de controvérsias musicais”, um grande design metodológico, de caráter experimental, tendo em vista que a exploração deste “infomar” requer a construção de um conjunto de mapas, um atlas que sirva de guia para pesquisa e como instrumento de análises. Dentro desta perspectiva, terei como base fundamental a iniciativa metodológica da TAR, chamada de Cartografia de Controvérsias (CC), articulada com a Análise de Redes (*Clustering Analysis*), especialmente a Análise de Redes Sociais (ARS). Ambas se interseccionam com outras abordagens distintas para compreender conjuntos de dados. O objetivo é compreender como a MPB se constitui e se transforma a partir de controvérsias. Assim, este capítulo é dedicado inteiramente à metodologia.

Mas antes de discutir sobre a cartografia digital de controvérsias musicais, é preciso apresentar e demarcar o meu entendimento sobre cartografia, que vem de uma postura interdisciplinar, que vai de inspirações filosóficas, tradições teóricas como os Estudos Culturais, especificamente a aplicação dos estudos de recepção latino-americanos, aos estudos de comunicação e música no Brasil

4.2 Cartografia

A cartografia (...) está presa no redemoinho do apocalipse no final do milênio que a tornou objeto de desqualificações e disputas. Pois, para alguns, todo mapa é, em princípio, filtro e censura, o que não apenas reduz o tamanho do que é representado, mas deforma as figuras da representação enganando, simplificando, mentindo, mesmo que seja apenas por omissão. Para outros, colocando-se na encruzilhada da ciência e da arte, a cartografia se abriu para uma ambigüidade ilimitada, já que o que as tecnologias esclarecem no plano da observação e seu registro é obscurecido pela estetização digitalizada de sua forma (...) muitos perguntam: mapas para quê? Quando a estabilidade da terra, dos referentes e das medidas é prejudicada pelo fluxo da vida urbana e pela fluidez da experiência cosmopolita, os mapas nos impedem de seguir nosso caminho ao caminhar, aventurando-se a explorar e traçar novos itinerários, evitam-nos o risco de se perder sem o qual não há possibilidade de nos descobrir. (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 11).⁵²

⁵² Tradução da autora: “la cartografía (...) se halla atrapada en el remolino de los apocalipsis fin de milenio que la han convertido en objeto de descalificaciones y disputas. Pues para algunos, todo mapa es en principio filtro y censura, que no sólo reduce el tamaño de lo representado sino deforma las figuras de la representación trucando, simplificando, mintiendo aunque sólo sea por omisión. Para otros, al situarse en la encrucijada de la ciencia y el arte, la cartografía se ha abierto a una ambigüedad ilimitada, ya que lo que las tecnologías aclaran en el plano de la observación y su registro es emborronado por la estetización digitalizada de su forma (...) no pocos se preguntan: ¿mapas para qué? Cuando la estabilidad del terreno, de los referentes y las medidas es socavada por el flujo de la vida urbana y la fluidez de la experiencia cosmopolita, los mapas nos impedirían hacer nuestro propio camino al andar, aventurarnos a explorar y trazar nuevos itinerarios, nos evitan el riesgo de perdernos sin el que no hay posibilidad de descubrir/nos”.

Pode-se perceber que essa desvalorização e os questionamentos da cartografia apontados por Jesús Martín Barbero no final do século XXI ainda persistem. Mas, ao mesmo tempo, nos últimos anos, tem crescido o número de pesquisas que as utilizam, de cunho mais empíricas, sobretudo na área de comunicação, e no seu subcampo de comunicação e música, apontadas por Cíntia Fernandes e Micael Herschmann (2015) “como mais um indício da condição “convergente” e interdisciplinar do campo da comunicação” (p. 295). Nesse subcampo, a tendência é de cartografias ligadas aos espaços urbanos.

Porém, aqui apresentarei como a cartografia pode ser empregada para mapear controvérsias sobre música na internet, e em que mediada podem ser utilizados métodos digitais de coleta, visualização e análise de dados nesse processo, privilegiando os aspectos comunicacionais envolvidos nos debates públicos. Por isso, mais à frente, será dada uma atenção especial para as limitações, problemas, falhas e questões éticas que surgem e o pesquisador precisa lidar ao realizar uma cartografia digital pela internet.

4.2.1 Pensamentos e Práticas Cartográficas

A cartografia se encontra no pensamento filosófico de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, repleto de rabiscos, desenhos e mapas feitos pelos próprios filósofos. E para entender esses autores e seus mapas, em primeiro lugar é preciso entender o rizoma. Isto é, um sistema e uma imagem de pensamento, um modelo epistemológico proposto por eles, adotado da botânica, onde é utilizado para se referir a caules de plantas ramificados em diferentes direções, podendo ser subterrâneos ou aéreos. Pensado em oposição a uma lógica arborescente de pensamento, que tem como base a classificação, a hierarquização, e a dualidade, ele é uma forma de aceitação da multiplicidade e da alteridade das coisas.

Em primeiro lugar, para a compreensão do rizoma, são apresentadas características aproximativas: a) conexão (um ponto se liga a outro); b) heterogeneidade (as conexões não se reduzem à linguagem); c) multiplicidade (não sujeitos e objetos, mas dimensões em agenciamentos); d) ruptura a-significante (processos de territorialização e desterritorialização); e) cartografia e decalcomia. Mas vamos ater aqui somente ao princípio da cartografia.

O princípio de cartografia é metodológico, e diz respeito ao mapa traçado. Mapear significa acompanhar os movimentos e as retrações, os processos de invenção e de captura que se expandem e se desdobram, desterritorializando-se e reteritorializando-se no momento em que o mapa é projetado. Ao produzi-lo,

estamos no plano da invenção e não mais no da representação. Portanto, assim como o rizoma é sempre criador, mapear um acontecimento é um processo de invenção, onde se segue o devir. Cartografar é estar atento às maneiras que o desejo encontra de efetuar-se no campo social, não importando, desta maneira, os juízos de valor de falsidade/verdade e do teórico/empírico. O cartógrafo é, neste caso, um analista do desejo, que deve estar sempre atento às formas com que este se expande. (FERREIRA, 2008, p. 36).

Em outras palavras, traçar mapas é criar e não representar, sendo tarefa do cartógrafo observar como os desejos se materializam durante os acontecimentos. E o mapa que faz parte do rizoma é maleável, permanentemente em mudanças, o que põe em xeque as críticas ao mapa como forma de representação limitada e simplificada.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se as montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; (...). Um mapa tem múltiplas entradas (...). Um mapa é uma questão de performance (...). (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 8).

Em segundo lugar, a noção de rizoma está ligada à de inconsciente, sendo o primeiro responsável pela produção e construção do segundo. Os autores recorrem a psicanálise freudiana e estudam o inconsciente no conhecido caso do pequeno Hans. Esse exemplo foi explorado em profundidade no texto “O que dizem as crianças”, de Gilles Deleuze (1997), onde fica evidente como o rizoma é um modelo geográfico, descritivo e que faz parte da psique humana.

A criança não para de dizer o que faz ou tenta fazer: explorar os meios, por trajetos dinâmicos, e traçar o mapa correspondente. Os mapas dos trajetos são essenciais à atividade psíquica. O que o pequeno Hans reivindica é sair do apartamento familiar para passar a noite na vizinha e regressar na manhã seguinte: o imóvel como meio. Ou então: sair do imóvel para ir ao restaurante encontrar a menininha rica, passando pelo entreposto dos cavalos – a rua como meio (...) um meio é feito de qualidades, substâncias, potências e acontecimentos: por exemplo a rua e suas matérias, como os paralelepípedos, seus barulhos, como o grito dos mercadores, seus animais, seus dramas (um cavalo escorrega, um cavalo cai, um cavalo apanha...). O trajeto se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem. O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com o objeto quando o próprio objeto é movimento. (DELEUZE, 1997, p. 74).

Portanto, a atividade cartográfica do inconsciente, na perspectiva deleuziana é desenhar mapas que se sobrepõem uns aos outros, para buscar remanejamentos de um para o

outro sequentemente, avaliando os movimentos, os deslocamentos e os trajetos percorridos, sem uma preocupação de encontrar a origem desse percurso na memória (como a arqueologia da psicanálise). Desse ponto de vista, também caberiam não apenas mapas de extensão, mas também de afetos, intensidades e densidades. Mas os autores também mencionam mapas de grupos, mapas de gestos e movimentos corporais. Trata-se, portanto, de uma perspectiva ampla e dinâmica de cartografia, onde o rizoma é o método, isto é, o que conduz o pensamento.

Como o rizoma inspirou teóricos como Bruno Latour na formulação da Teoria do Ator-Rede (TAR) (CRAWFORD, 1983), que até pensou em chamar a TAR de “ontologia actante-rizoma” (LATOURE, 2012), mas acabou optando por fazer da rede uma figura empírica e atualizada do rizoma (KASTRUP, 2004) para pensar a criação dos híbridos ou “seres politemporais” (LATOURE, 1994b), o método rizomático vem sendo aplicado nos estudos de redes, e a cartografia sendo operacionalizada como sua principal metodologia.

A operacionalização da cartografia visa traçar um plano que, ao seguir a fala dos atores, tem como objetivo perceber os movimentos de territorialização e desterritorialização produzidos a partir da multiplicidade de agenciamentos e dispositivos que são ativados na produção de subjetividades. (...) Ao utilizarmos o rizoma como método para apreender um mundo que se produz como rede, é preciso que estejamos sempre atentos para não cairmos no esquema transcendente da árvore; isto é, o pesquisador não pode ser capturado pelo esquema classificatório e reducionista de hierarquização. (FERREIRA, 2008, p. 38).

O rizoma é comparado a lógica das redes, das conexões, uma forma contemporânea de pensar relações.

A noção de rede vem despertando um tal interesse (...), que temos a impressão de estar diante de um novo paradigma, ligado, sem dúvida, a um pensamento das relações em oposição a um pensamento das essências. (...) se quisermos entender o mundo em que vivemos, qualquer que seja o domínio considerado, devemos pensar sobre a noção de rede. (...) a rede se tornou uma dimensão, indissociavelmente ontológica e prática, de modelização do mundo e da subjetividade. (PARENTE, 2004, p. 9).

O que André Parente (2004) chama atenção é que nada escapa à rede atualmente, nem mesmo a subjetividade. O pensamento em rede, para o autor, equivale ao pensamento rizomático ou reticular. Para explicar esse pensamento, ele evoca a imagem geométrica do fractal, onde o próprio conceito de rizoma seria fractal, pois “nos ajuda a superar as dicotomias de inteligível e do sensível, do discursivo e do extradiscursivo, do sujeito e do objeto” (p. 105), ao passo que a referência da rede diz respeito aos “processos de modelagem fractais que apresentam um lado voltado para a construção de modelos que se constituem

como totalidades das relações imanentes e outro para a singularidade das relações e paisagens irreduzíveis” (p. 92-93).

E se a cartografia de Deleuze e Guatarri é centrada no exercício de traçar o mapa e no mapa em si, a de Michel de Certeau⁵³ é na descrição do mapa, chegando a sugerir que “onde o mapa demarca, as narrativas fazem a travessia” (1994, p. 209), por isso diz que o relato é uma delinquência, que se opõe e/ou resiste e/ou transgride o mapa. Isto é, a linguagem também constitui o mapa. O autor ainda afirma que nas descrições orais cotidianas e no discurso científico tendemos a diferenciar percursos e mapas, e a descrever mais o primeiro do que o segundo.

Numa análise muito precisa das descrições de apartamentos em Nova Iorque pelos ocupantes, C. Linde e W. Labov reconhecem dois tipos distintos que designam, um como “mapa” (*map*) e outro como “percurso” (*tour*). O primeiro segue o modelo: “Ao lado da cozinha fica o quarto das meninas”. O segundo: “Você dobra à direita e entra na sala de estar”. (...) Eu gostaria (...) de precisar melhor as relações entre os indicadores de “percursos” e indicadores de “mapas” onde coexistem em uma mesma descrição. Qual é a coordenação de um fazer e um ver, nesta linguagem ordinária onde o primeiro predomina de uma forma tão evidente? A questão toca finalmente, na base dessas narrações cotidianas, a relação entre o itinerário (uma série discursiva de operações) e o mapa (uma descrição redutora totalizante das observações), isto é, entre duas linguagens simbólicas e antropológicas do espaço. Dois polos da experiência. Parece que, da cultura “ordinária” ao discurso científico, se passa de um para o outro. (DE CERTEAU, 1994, p. 204-205).

Como pode se perceber, a cartografia de Certeau trata de lugares físicos, reais, fictícios ou imaginados, como países, bairros, cômodos de casas e apartamentos, sonhos e lembranças. Enquanto a cartografia de Deleuze e Guatarri é mais voltada para o inconsciente e para os afetos. Um distingue itinerário de mapa (reducionista), o outro pensa o mapa como aberto e dinâmico, sendo o decalque uma fotografia do mapa, e como tal, um momento dele, já ultrapassado e que serve apenas de referência para análise.

Mas não são só esses filósofos que abordam os mapas como potências de construir novas conexões, trajetos e deslocamentos. Michel Serres (1994) ver nos mapas formas de localizar movimentos, não simples desenhos que demarcam fronteiras.

Sem mapa, como percorrer a cidade? Nos perdemos nas montanhas ou no mar, às vezes até na estrada, sem um guia. (...) Coleção de mapas úteis para localizar nossos movimentos, um atlas nos ajuda a responder questões de lugar. Se estamos perdidos, nos encontramos graças a ele. (...) Em suma, como encontrar pontos de referência no mundo global, que está alcançando e parece substituir o antigo, bem classificado em

⁵³ Os lugares tratados pelo autor são físicos, reais, fictícios ou imaginados, como países, bairros, cômodos de casas e apartamentos, sonhos e lembranças.

diversos espaços? O próprio espaço muda e exige outros mapas-múndi. (SERRES, 1995, p. 11-12).⁵⁴

O mundo globalizado, com seus espaços reais e virtuais, canais de comunicação e hipertextos, segundo o filósofo, exige a criação de novos mapas, uma colação de mapas que chama de atlas. A sua cartografia não é composta de antigos mapas geográficos, mas da dissolução das fronteiras, das barreiras e obstáculos dos espaços físicos, são as redes e seus prolongamentos. As redes aos quais se refere são as tecnologias informáticas e de comunicação dos anos 1990, da chegada da internet, momento de otimismo, onde essas inovações eram pensadas da seguinte forma: “são compostas por ferramentas universais, (...) capazes de processar todas as coisas e de alcance global; A onipresença de um momento atrás chega às mãos”⁵⁵ (SERRES, 1995, p. 140).

Estamos diante de uma lógica cartográfica que se torna fractal - nos mapas o mundo recupera a singularidade diversificada dos objetos: cadeias de montanhas, ilhas, selvas, oceanos - e se expressa textualmente, ou melhor têxtil: em dobras e desdobras, contratempos, intertextos, intervalos. (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 12).⁵⁶

Uma lógica cartográfica fractal se refere a capacidade de em cada mapa se vislumbrar o todo, e não o mapa como uma síntese do todo, por exemplo do local ver o global e vice-versa, uma forma de dar sentido ao mundo, e que pode ser expressa principalmente através de textos. A cartografia cognitiva de Jesús Martín-Barbero evoca a figura do arquipélago: “desprovido de uma fronteira que une o continente, desintegra-se em múltiplas e diversas ilhas que se interconectam”⁵⁷ (2002, p. 12). Para o autor, imagem que se adequa ao conhecimento atual, modificado pela percepção de espaço-tempo que vivenciamos hoje.

E constrói o que chama de “mapa noturno”, uma cartografia para explorar mediações.

Um mapa para investigar a dominação, produção e trabalho, mas por outro lado: o de lacunas, consumo e prazer. Um mapa não para a fuga, mas para o reconhecimento

⁵⁴ Tradução da autora: “Sin un plano, ¿cómo recorrer la ciudad? Nos hemos extraviado en la montaña o en el mar, a veces incluso en la carretera, sin guía. (...) Colección de mapas útiles para localizar nuestros movimientos, un atlas nos ayuda a responder a estas cuestiones de lugar. Si nos hemos perdido, nos encontramos gracias a él. (...) Ahora todo cambia (...) En suma, ¿cómo encontrar puntos de referencia en el mundo, global, que se está alzando y parece sustituir al antiguo, bien clasicado en espacios diversos? El propio espacio cambia y exige otros mapamundis”.

⁵⁵ Tradução da autora: “as tecnologias infomáticas e de comunicação são compostas por ferramentas universais, máquinas bem localizadas, como todos os objetos técnicos, mas capazes de processar todas as coisas e de alcance global; A onipresença de um momento atrás chega às mãos”.

⁵⁶ Tradução da autora: “Estamos ante una lógica cartográfica que se vuelve fractal — en los mapas el mundo recupera la diversa singularidad de los objetos: cordilleras, islas, selvas, océanos— y se expresa textual, o mejor textilmente: en pliegues y des-pliegues, reveses, intertextos, intervalos”.

⁵⁷ Tradução da autora: “desprovisto de frontera que lo cohesione el continente se disgrega en islas múltiples y diversas que se interconectan”.

da situação pelas mediações e pelos sujeitos, para mudar o local a partir do qual as perguntas são formuladas, para assumir as margens não como sujeito, mas como enzima. Porque os tempos não são de síntese e existem muitas áreas da realidade cotidiana que ainda precisam ser exploradas, e em cuja exploração não podemos avançar, mas tateando ou apenas com um mapa noturno.⁵⁸ (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 17).

A principal contribuição de Martín-Barbero, então, é trazer para a comunicação uma cartografia onde se possa observar e analisar aspectos comunicacionais, culturais e políticos nas mediações de objetos culturais e sujeitos.

Uma configuração mais contemporânea de cartografia pode ser encontrada na Teoria do Ator-Rede (TAR) ou Sociologia das Associações. O único modo defendido por Bruno Latour (2012) para rastrear conexões no mundo social é mantendo-o completamente plano em uma cartografia, como se nos mapas o social se reagregasse em agrupamentos e coletivos de atores (humanos e não-humanos).

Temos de tentar manter o domínio social completamente *plano*. É realmente uma questão de cartografia. Continuando com a metáfora topográfica, é como se tivéssemos de competir em teoria social com o maravilhoso livro *Flatland*, que tenta nos tornar animais tridimensionais vivos dentro de um mundo bidimensional composto apenas de linhas. Isso pode parecer estranho a princípio, mas temos de nos tornar os “terraplenadores” da teoria social. Esta é a única maneira de ver como as dimensões são geradas e mantidas (...) Embora esse alisamento possa parecer contraintuitivo, é o único modo de medir a distância real que qualquer conexão social tem de superar para gerar algum tipo de rastreamento. (LATOUR, 2012, p. 248-249).

Considero o “Reagregando o Social: Uma Introdução à Teoria do Ator-Rede” um grande protocolo de investigação de controvérsias no mundo social. Latour se considera um pesquisador, cartógrafo e formiga (ANT, acrônimo de *Actor-Network Theory*, que em português equivale a formiga): “um viajante cego, míope, viciado em trabalho, farejador e gregário. Uma formiga (*ant*) escrevendo para outras formigas, eis o que condiz muito bem com meu projeto!” (2012, p. 28). Então o cartógrafo social da TAR deve assumir esse ponto de vista antes de iniciar sua própria cartografia.

A principal atividade do cartógrafo da TAR é escrever o que Bruno Latour chama de “relato de risco”⁵⁹, uma narrativa, uma descrição da controvérsia, que nunca se completa, como em qualquer estudo, e que “falha, na maioria das vezes -, pois não consegue pôr de lado

⁵⁸ Tradução da autora: “un mapa para indagar la dominación, la producción y el trabajo pero desde el otro lado: el de las brechas, el consumo y el placer. Un mapa no para la fuga sino para el reconocimiento de la situación desde las mediaciones y los sujetos, para cambiar el lugar desde el que se formulan las preguntas, para asumir los márgenes no como tema sino como enzima. Porque los tiempos no están para la síntesis, y son muchas las zonas de la realidad cotidiana que están aún por explorar, y en cuya exploración no podemos avanzar sino a tientas o con sólo un mapa nocturno”.

⁵⁹ Apesar de Latour deixar claro seu maior interesse pelos relatos textuais, utiliza relato como termo genérico, podendo, assim, ser artigo, arquivo, website, pôster, recital, filme, entre outros.

nem a completa artificialidade do empreendimento nem sua reivindicação de exatidão e confiabilidade” (LATOUR, 2012, p. 195). Nessa perceptiva cartográfica não só se reconhece apenas as problemáticas dos relatos, mas também as fragilidades e limitações dos próprios pesquisadores.

Esse estudo, sem dúvida, nunca é completo. Começamos pelo meio das coisas, *in media res*, pressionados por colegas, forçados por bolsas de estudo, ávidos por dinheiro, atormentados por prazos finais. E quase tudo que estudamos entendemos mal ou simplesmente ignoramos. (...) Não importa quão grandiosa seja a perspectiva, não importa quão científica seja a abordagem, não importa quão rigorosas sejam as exigências, não importa quão astuto seja o orientador, o resultado da pesquisa - em 99% dos casos - será sempre um relato preparado sob tremenda pressão, a respeito de um tópico exigido por alguns colegas e por razões que permanecerão em grande parte inexplicadas. Mas isso é ótimo porque não há outro meio. Tratados metodológicos podem sonhar com um mundo melhor: livros sobre a ANT, escritos por formigas para outras formigas. (LATOUR, 2012, p. 181).

O relato de risco deve traçar uma rede de atores e associações. Em resumo, “A tarefa consiste em desdobrar os atores como redes de mediações - daí o hífen na palavra composta ‘ator-rede’” (LATOUR, 2012, p. 198). Mas a rede da TAR não é o relato em si, mas o equipamento, a ferramenta e o método do cartógrafo.

Rede é conceito, não coisa. É uma ferramenta que nos ajuda a descrever algo, não algo que esteja sendo descrito. Mantém com o tópico à mão a mesma relação que uma grade de perspectiva mantém com uma pintura baseada na perspectiva tradicional, de ponto único: traçadas antes, as linhas permitem projetar um objeto tridimensional numa tela plana - mas não são aquilo que será pintado, apenas ensinaram ao pintor dar a impressão de profundidade antes de serem apagadas. Do mesmo modo, a rede não é aquilo que está representado no texto, mas aquilo que prepara o texto para substituir os atores como mediadores. (LATOUR, 2012, p. 192).

Apesar de indicar que utiliza o relato como um termo genérico, que pode ser um artigo, arquivo, website, filme, entre outros, o principal pesquisador da TAR deixa claro seu interesse maior por relatos textuais.

Um bom relato ANT é uma narrativa, uma descrição ou uma proposição na qual todos os atores fazem alguma coisa e não ficam apenas observando. Em vez de simplesmente transportar efeitos sem transformá-los, cada um dos pontos no texto pode se tornar uma encruzilhada, um evento ou a origem de uma nova translação. Tão logo sejam tratados, não como intermediários, mas como mediadores, os atores tornam visível ao leitor o movimento do social. Assim, graças a inúmeras invenções textuais, o social pode se tornar de novo uma entidade circulante não mais composta dos velhos elementos que antes eram vistos como parte da sociedade. O texto, em nossa definição de ciência social, versa portanto sobre quantos atores o escritor consegue encarar como mediadores e sobre até que ponto logra realizar o social. (LATOUR, 2012, p. 189).

Para isso, o autor sugere uma intensa pesquisa de campo, envolvendo observação participante, questionários, entrevistas, arquivos, estatísticas e mapas. Além da elaboração de cadernos que auxiliarão na escrita do relato, são eles: 1) *diário* de pesquisa (fontes consultadas); 2) cronologia; 3) desenhos e esboços; e 4) efeitos do relato nos atores (LATOUR, 2012). Isso porque a TAR de Bruno Latour, Michel Callon, John Law e outros foi desenvolvida por meio de uma produtiva articulação entre Filosofia, Sociologia e Etnografia, principalmente. O próprio Latour se iniciou no mundo da pesquisa realizando trabalhos etnográficos sobre o fazer científico (1997; 2000).

4.2.2 Cartografia de Controvérsia

A Cartografia de Controvérsia (CC) teve seu início em sala de aula, com os estudantes universitários, no final dos anos 1990. Uma versão didática da TAR ensinada por Bruno Latour na *École des Mines de Paris* (escola parisiense de Engenharia), como um conjunto de técnicas para observar e descrever debates sociais, especificamente os que envolvem questões tecnocientíficas contemporâneas. À medida em que a CC foi sendo adotada em várias universidades e projetos internacionais, ela foi se constituindo como a metodologia de pesquisa da TAR.

A transferência de Bruno Latour para a Sciences Po (universidade francesa de Ciências Sociais e Políticas), a criação do Médialab⁶⁰, e dos consócios Demoscience⁶¹ e MACOSPOL (*MApping COntroversies on Science for POLitics*)⁶², esse último financiado pela União Europeia (UE) em 2008, foram fundamentais nessa fase de renovação da cartografia da TAR, sobretudo pelo incentivo da articulação entre métodos de pesquisa social e métodos digitais, com *softwares* e ferramentas digitais desenvolvidas por seus pesquisadores para observar, rastrear, visualizar e analisar debates públicos.

Portanto, desde o início a CC foi um projeto interdisciplinar, agregando os campos da Ciência e Tecnologia, Ciência da Computação e Comunicação, fazendo com que profissionais

⁶⁰ Laboratório de pesquisa interdisciplinar (sociologia, engenharia e design) que investiga o papel da tecnologia digital na sociedade. As abordagens de pesquisa são desenvolvidas em torno dos temas: espaço público digital, virada ambiental, futuros tecnológicos, e estudos culturais quantitativos. Disponível em: <https://bit.ly/2KUAIkI>. Acesso em: 21 dez. 2019.

⁶¹ Foi um website para hospedar um repositório de ferramentas de visualização para mapear controvérsias.

⁶² Empresa de pesquisa que reúne oito universidades e centros de investigação na Europa, com uma plataforma colaborativa que auxilia estudantes, pesquisadores, jornalistas e cidadãos no geral a mapear controvérsias tecnocientíficas. Disponível em: <https://bit.ly/2zS2axo>. Acesso em: 21 dez. 2019.

como cientistas, jornalistas, designers e advogados trabalhassem juntos, partindo de abordagens diferentes com técnicas digitais para mapear as controvérsias.

Na versão educacional da TAR, a CC foi passada de forma acessível aos alunos, sem complicações teóricas e conceituais, mas voltada para a atividade prática, em um curso de cartografia para estudantes de três anos, ministrado por Latour, com direito a diplomas especializados. Nele, estudantes seguiam uma controvérsia científica ou tecnológica por um ano, em tempo real.

Para ser bem claro: a cartografia de controvérsias e a teoria do ator-rede não constituem duas abordagens distintas. São, pelo contrário, duas maneiras diferentes de expressar as mesmas ideias sobre a existência coletiva: a TAR é mais formal, enquanto o mapeamento social é mais prático, mas compartilham exatamente os mesmos princípios. Para entender a relação entre a TAR e a cartografia das controvérsias, pense, por exemplo, na diferença entre aprender a composição fotográfica em um manual ou aprendê-la tirando fotos. (VENTURINI, 2010, p. 12)⁶³.

Tommaso Venturini (2008; 2010; 2012) foi um dos principais responsáveis pela instrumentação da CC, tendo como base a TAR, e seu trabalho como assistente de ensino de Latour, chegou a aplicá-la em alguns estudos de casos específicos: a controvérsia do processo de modernização agrícola chamada de “revolução verde” (VENTURINI, 2007), e a rede de atores do jazz⁶⁴, para citar alguns exemplos. E é esse pesquisador que vai alertar para o fato de que apesar da instrução da CC seja observar e descrever, ela não foi feita para facilitar o trabalho do cartógrafo do social, não é um “pedaço de bolo”, uma “versão simplificada” da TAR, é “espinhosa”, “intrincada”, “complexa”, “lenta” e “difícil”, só para citar as palavras pelas quais ele se refere a CC.

4.2.2.1 Observação (olhando o debate)

Tommaso Venturini (2010) orienta como deve ser feita a observação de controvérsias na CC. Em resumo, deve se seguir três mandamentos: ampliar a observação com outras teorias ou metodologias; abordar muitos pontos de vista; e priorizar o conhecimento e as opiniões dos atores sobre a controvérsia mais do que as próprias presunções (VENTURINI,

63 Tradução da autora: “To be very clear: the cartography of controversies and the actor-network theory do not constitute two separate approaches. They are, on the contrary, two different ways of expressing the same ideas about collective existence: ANT is more formal whereas social mapping is more practical, but they share the exact same principles. To understand the relationship between ANT and the cartography of controversies, think, for example, of the difference between learning photographic composition on a manual or learning it by taking pictures”.

⁶⁴ Disponível em: <https://bit.ly/32OdZ1Q>. Acesso: 21 dez. 2019.

2010). Com relação aos pontos de vista, a CC provoca a discussão da imparcialidade e objetividade em pesquisas científicas, e reconhece não existir a imparcialidade, mas defende uma busca por uma maior objetividade com o acréscimo de pontos de vistas diversos e conflitantes sobre a mesma controvérsia, chamada por Latour de “objetividade de segundo grau”.

Nessa discussão, a TAR é acusada de não se posicionar sobre as controvérsias que estuda, mas seu objetivo é contribuir para os debates públicos, não estabilizar e fechar esses debates em “caixas pretas”, pois considera que os atores são os responsáveis por decidir os rumos das controvérsias, mas considerando que o próprio pesquisador também é um ator.

A Teoria do Ator-Rede e Bruno Latour são frequentemente acusados de não se posicionarem sobre as questões que estudam e sendo, portanto, politicamente ingênuos (acreditando que as ciências sociais podem ser imparciais) ou cínicos (acreditando que as ciências sociais não podem influenciar a vida social). Multiplicar atores e perspectivas, pontos de vista e argumentos pode ser confundido com uma maneira de evitar compromissos. Este não é o caso: a TAR nunca tentou evitar suas responsabilidades e nunca questionou o fato de que as ciências sociais poderiam e deveriam contribuir para o debate público. (...) De acordo com a TAR, o papel que a pesquisa deve desempenhar em disputas coletivas não é o de controlar seu fechamento. Os atores (não acadêmicos) são responsáveis por decidir as controvérsias. (VENTURINI, 2010, p. 11)⁶⁵.

Ademais, o pesquisador indica cinco lentes de observação, ou caminhos que essa observação deve seguir: 1) de declarações a literatura; 2) da literatura aos atores; 3) de atores a redes; 4) das redes aos cosmos; 5) dos cosmos a cosmopolítica (VENTURINI, 2010), onde cosmos equivale aos panoramas e as ideologias dos atores, e a cosmopolítica a realidade objetiva e coletiva. Porém, na prática, a CC foca mais em declarações, literatura, atores e redes. Seguindo a metáfora de Venturini (2010) de que a controvérsia é o estado magmático e borbulhante do social e da vida coletiva, observar as controvérsias com a TAR seria o equivalente a mergulhar nesse magma.

Sabendo da dificuldade de definir quais controvérsias são adequadas para a exploração cartográfica, Venturini apenas faz recomendações sobre quais controvérsias devem ser evitadas e quais controvérsias devem ser escolhidas: evitar controvérsias frias, passadas, ilimitadas, secretas e privilegiar as controvérsias superaquecidas e sobre ciência e tecnologia.

65 Tradução da autora: “Actor-Network Theory and Bruno Latour are often accused of not taking a stand on the issues they study and being therefore politically naïve (believing that social sciences could be impartial) or cynical (believing that social sciences can’t influence social life). Multiplying actors and perspectives, viewpoints and arguments might be mistaken for a way to avoid commitments. This is not the case: ANT never tried to avoid its responsibilities and never questioned the fact that social sciences could and should contribute to public debate. The problem is what contribution they should give and how. According to ANT, the role that research should play in collective disputes is not that of steering their closure. Actors (not scholars) are responsible for deciding controversies”.

À medida em que foi sendo aplicada a CC, e com o passar dos anos, muitas dessas recomendações foram revistas, sendo estudadas também as mais estabilizadas, históricas e sobre assuntos variados. Por isso, aqui apenas reforçamos a inviabilidade de se estudar controvérsias ilimitadas (a depender do tempo de pesquisa que se tem) e secretas.

As controvérsias são complexas e, se estiverem vivas e abertas, tendem a tornar-se cada vez mais complexas à medida que mobilizam novos problemas. Ao selecionar seu caso de estudo, seja realista e consciente dos recursos. (...) Como regra geral, quanto mais uma controvérsia é restrita a um assunto específico, mais fácil será a sua análise. (...) Para que uma controvérsia seja observável, tem que ser, pelo menos em parte, aberta aos debates públicos. Questões confidenciais ou classificadas, bem como grupos sectários ou maçônicos expõem a cartografia social ao risco de derivar para as teorias da conspiração. O problema não é que poucos atores estão envolvidos nessas controvérsias, mas que esses atores têm uma atitude secreta. A cartografia das controvérsias foi desenvolvida para mapear o espaço público e tem um desempenho ruim quando aplicado a tópicos ocultos. (VENTURINI, 2010, p. 7).⁶⁶

Existem ainda dois princípios da TAR, apropriados da semiótica, que são levados em consideração na CC: a noção abrangente de ator e um ponto de vista diferenciado sobre o contexto no qual a ação dos atores está inserida (VENTURINI, 2008). Ator é chamado de actante (termo da semiótica), isto é, aquele que executa uma ação solo ou em agrupamentos. E podem ser humanos, animais, objetos, máquinas, substâncias químicas, etc., tendo em vista que a TAR se recusa a fazer a distinção entre humanos e seres não-humanos. Quanto ao contexto, como ele influencia o curso das ações, ele pode ou não ser considerado um ator, mas normalmente é visto como um elemento externo, irrelevante e é ignorado.

Essa perspectiva do contexto da TAR é duramente criticada pelos Estudos Culturais, para os quais estudar cultura é levar em consideração as conjunturas sociais, políticas e econômicas envolvidas nos fenômenos sociais (GROSSBERG, 2010). Por isso parte dos Estudos Culturais a cobrança de análises mais aprofundadas das controvérsias, e acusações de que seus estudos são rasos por serem, em sua maioria, apenas descritivos.

4.2.2.2 *Mais que etnografia e estatística*

Tanto a Cartografia de Controvérsias na obra de Bruno Latour quanto a sua instrumentação feita por Tommaso Venturini levanta a seguinte questão: a CC é um tipo de

66 Tradução da autora: “Controversies are complex and, if they are lively and open, they tend to become more and more complex as they mobilize new actors and issues. When selecting your study case, be realistic and resource-aware. (...) As a general rule, the more a controversy is restricted to a specific subject, the easier will be its analysis. (...) For a controversy to be observable, it has to be, partially at least, open to public debates. Confidential or classified issues as well as sectarian or Masonic groups expose social cartography to the risk of drifting towards conspiracy theories. The problem is not that few actors are involved in these controversies, but that these actors have a secretive attitude. The cartography of controversies was developed to map public space and it performs poorly when applied to underground topics”.

etnografia? Segundo Venturini (2008), ela pode ser considerada um projeto etnográfico, mas excede os limites desse projeto e acaba sendo mais do que etnografia. Ambas têm grande interesse e consideração pelos atores sociais, sobretudo suas práticas, ideias, pontos de vistas sobre os fenômenos sociais, e utilizam métodos similares na investigação, de observação e descrição.

Contudo, existem algumas características da CC que superam a etnografia. Em primeiro lugar, a etnografia é uma pesquisa qualitativa, enquanto a CC contempla pesquisas qualitativas e quantitativas (abordarei os métodos “quali-quantitativos” da CC no próximo tópico), além de estimular uma “promiscuidade” teórica e metodológica pouco apreciada e aplicada pela etnografia clássica.

Em segundo lugar, a etnografia preza por uma observação “face a face” e prolongada, isto é, o etnógrafo deve estar lá com os atores sociais e envolvido com o fenômeno estudado. Por outro lado, a TAR e a CC defendem o princípio teórico de que toda observação é mediada, nem que seja minimamente apenas por gravadores e computadores, ou elementos de pesquisa mais elaborados como questionários, entrevistas, entre outros. E estimulam que devemos multiplicar esses dispositivos de mediações, pois ao fazer isso, também multiplicamos os pontos de vista sobre determinada controvérsia.

Contudo, a indicação de que a etnografia valoriza mais o “frente a frente” com os atores sociais não se sustenta mais com as abordagens etnográfica que se desenvolveram em ambientes digitais e as que foram apropriadas pelos estudos empíricos da internet, como etnografia virtual e netnografia, só para citar alguns termos que foram propostos nesta direção (AMARAL; FRAGOSO; RECUERO, 2013). Essas autoras, inclusive, indicam “uma série de possibilidades de leitura e aproximações etnográficas em objetos da comunicação digital, como sites de redes sociais, comunidades virtuais, [...], entre muitos outros” (AMARAL; FRAGOSO; RECUERO, 2013, p. 169).

Sobre a observação ser local na etnografia e se limitar no aqui e agora:

No mapeamento de controvérsias, a observação e a descrição não podem ser limitadas a uma situação definida localmente, simplesmente porque as próprias controvérsias tendem a se expandir no espaço e no tempo. Seguir os atores em uma controvérsia sempre leva a visitar 'outros tempos' e 'outros espaços'. (...) Segundo a TAR, simplesmente não há fenômenos sociais locais. Qualquer interação ocorre (e envolve) uma cenografia material, linguística e cultural que foi produzida pelas ações de outros atores que viveram em outros tempos e em outros lugares. (VENTURINI, 2008, p. 15).⁶⁷

67 Tradução da autora: “Nella cartografia delle controversie, l’osservazione e la descrizione non possono limitarsi a una situazione localmente definita per il semplice fatto che le dispute stesse hanno la tendenza a espandersi nello spazio e nel

Por exemplo, ao rastrear as conexões estabelecidas em uma controvérsia sobre música, seria necessário desenhar um mapa que incluísse não só os profissionais de gravadoras, selos e produtoras e seus escritórios, mas também os artistas, os críticos, as redações jornalísticas, os instrumentos musicais, os sistemas de recomendação algorítmicos das plataformas de streaming, as letras das músicas, entre outros atores, todos com origens de tempo e espaço variadas.

Para compreender esse ponto, Latour explicou que as ações de interação entre os atores da rede provém de vários lugares (não são isotópicas); e tempos variados, de atores com idades diferentes (não são sincrônicas); são visíveis ao mesmo tempo em um determinado ponto (não são sinóticas); mudam ao longo do percurso (não são homogêneas); e exercem pressões diferentes, a depender do ator (não são isobáricas) (LATOUR, 2012). Essas ações também deixam rastros, podem ser figuradas, oporem-se à outras ações, ou terem teorias que as expliquem, normalmente forjada pelos próprios atores.

Em terceiro lugar, Venturini (2008) afirma que a CC é mais que etnografia, pela TAR ter uma perspectiva ampla de atores (como já foi mencionado).⁶⁸ Em quarto lugar, a CC, diferente da etnografia, não interpreta ou explica o significado das práticas dos atores sociais, mas descreve o fenômeno social a partir das ações, explicações e interpretações dos atores envolvidos nele. A CC também não força ou faz uso de teorias e conceitos para explicar ações e fenômenos, apenas se os próprios atores fizerem uso deles em suas declarações sobre a controvérsia.

E em quinto e último lugar, a CC visa superar os relatórios etnográficos (textuais, com documentos, gravações e imagens) com as tecnologias digitais da internet, indicando a construção de um website para a controvérsia, que chama de “site-controvérsia” (ainda neste capítulo discutirei mais sobre essa proposta), constituído principalmente de um conjunto de mapas sobre ela.

A adoção de estatísticas na CC como parte da pesquisa quantitativa das controvérsias também visa ultrapassar os limites impostos a elas nas Ciências Sociais. De acordo com Bruno Latour e Tommaso Venturini (2010), esse método criou nessa área uma visão dualista

tempo. Seguire gli attori di una controversia conduce sempre a visitare ‘altri tempi’ e ‘altri spazi’. (...) Secondo l’ANT, semplicemente non esistono fenomeni sociali locali. Qualunque interazione si svolge (e coinvolge) una scenografia materiale, linguistica e culturale che è stata prodotta dalle azioni di altri attori vissuti in altri tempi e in altri luoghi”.

⁶⁸ Esse ponto faz parte da disputa e discussão entre a Sociologia das Associações (TAR) e a Antropologia. A antropóloga britânica Marilyn Strathern (2014), por exemplo, defende que muitos trabalhos etnográficos sobre redes sociais de civilizações estudadas pela Antropologia foram capazes de considerar e analisar a ação de atores variados, não apenas humanos, mas também objetos que representavam e agiam como entidades ou humanos em contextos diferentes, e que eram importantes na cosmovisão desses agrupamentos, demonstrando como nessa área a noção de ator também é diversificada.

do mundo social: micro ou macro, local ou global, pois os cientistas sociais ou estudavam interações específicas locais ou as estruturas gerais globais. Por isso, os métodos da CC devem reconectar micro e macro, local e global, “localizando o global”, isto é, apontar como os fenômenos globais são construídos pelas interações locais, e “redistribuindo o local”, ou seja, mostrar como as interações locais separadamente constituem os fenômenos globais. Em outras palavras, demonstrar como a vida social é tecida a nível micro e macro simultaneamente.

Ademais, “Análises estatísticas podem aproximar fatos coletivos apenas na medida em que foram definidos, normalizados e estabilizados pelos atores sociais”⁶⁹ (LATOURE; VENTURINI, 2010, p. 4). Com isso, os fenômenos sociais emergentes ou em mudanças tendem a vasar do seu esquadramento, além dos desvios dos padrões que acabam por serem desconsiderados ou não recebem o destaque apropriado em estatísticas.

Não se pode fazer uma amostra cruzada, se não houver limites claros entre classes, grupos ou gêneros. Não se pode confiar em médias ou curvas normais, se os atores não estiverem em conformidade com as normas ou a normalidade. Não se pode estimar desvio, se comportamentos desviantes são dissuadidos ou sancionados. (LATOURE; VENTURINI, 2010, p. 4).⁷⁰

4.2.2.3 Descrição (dizendo o que se vê)

A descrição é sempre acompanhada de representações na CC e, para isso, possui técnicas de desdobrar as controvérsias, e sugestões de mapas para ordená-las e deixá-las mais legíveis. Ao descrever uma controvérsia não se deve atribuir a todos os atores o mesmo destaque, mas sim designar a cada ator uma menção proporcional à sua posição e à sua relevância na controvérsia.

Para isso, Venturini (2010) apresenta três critérios que o cartógrafo do social deve adotar ao fazer essas escolhas. O primeiro critério é o da representatividade, quando um ator tem sua declaração ou argumento compartilhado por muitos atores merece mais visibilidade que os demais. Por exemplo, deve-se indicar qual grupo de atores são mais numerosos em uma controvérsia: os a favor, os contra ou os neutros.

⁶⁹ Tradução da autora: “Statistical analyses can approximate collective facts only to the extent that they have been defined, normalized and stabilized by social actors”.

⁷⁰ Tradução da autora: “One cannot cross-sample, if there are no clear boundaries among classes, groups or genders or. One cannot rely on averages or normal curves, if actors do not conform to norms or normality. One cannot estimate deviance, if deviant behaviors are deterred or sanctioned”.

Influência é o segundo critério e se refere ao ator que tem posição social, econômica, política e cultural privilegiada, com mais recursos e chances de modificar os rumos da controvérsia. E o terceiro é o interesse: incluir os pontos de vistas marginais e discordantes da maioria, sem os quais a controvérsia não existiria, além de apresentarem pontos de vistas singulares sobre ela, e questionar o que nela estava dado por certo e estabilizado (VENTURINI, 2010). Mas esses critérios podem ser ajustados a depender da controvérsia escolhida.

O pesquisador compara as representações das controvérsias com placas tectônicas sob o calor do magma das controvérsias, sob falhas sísmicas, onde os mapas se colidem com os relatos. E para evitar os abalos sísmicos, indica como construir representações a prova de terremotos. Para que essas representações sejam resistentes, sugere descrições adaptadas, redundantes e flexíveis. Em outras palavras, adaptar os relatos dos atores com a descrição do cartógrafo, e criar muitos mapas, um para cada fenômeno.

Mesmo que cada mapa falhe em capturar a riqueza das disputas, todos juntos podem fazer o truque. Claro, isso implica que muitas informações serão repetidas, mas isso não é embaraçoso. Muito pelo contrário, a redundância estabiliza as representações e as tornam capazes de suportar os terremotos do debate público. (VENTURINI, 2010, p. 4).⁷¹

Por fim, esses mapas devem ser flexíveis para se ajustarem a dinâmica da controvérsia, possibilitando que através deles sejam retraçados os caminhos para a controvérsia estudada, que se possa passar dos mapas para a controvérsia e vice versa. De toda forma, o mapeamento deve visar contribuir para o debate público da controvérsia, por isso deve-se ter em mente esse verdadeiro propósito ao deixar os mapas legíveis para que qualquer indivíduo possa ler.

Nada é mais vago do que um mapa traçando seu território ponto por ponto. O mapa não é o território (observado), nem deve ser. Isto é especialmente verdadeiro para o mapeamento de controvérsias. Qual seria o interesse de tal método se pudesse apenas entregar uma reprodução dos fenômenos observados? Para ser de alguma utilidade, os mapas sociais têm que ser menos confusos e complicados do que disputas coletivas. Eles não podem simplesmente espelhar a complexidade das controvérsias: eles têm que tornar essa complexidade legível. (VENTURINI, 2010, p. 2).⁷²

⁷¹ Tradução da autora: “Even if each map fails in capturing the richness of the disputes, all together they may do the trick. Of course, this implies that many pieces of information will be repeated, but that is not embarrassing. Quite the contrary, redundancy stabilizes representations and makes them able to stand the quakes of public debate.”

⁷² Tradução da autora: “Nothing is vainer than a map tracing its territory point by point. The map is not the (observed) territory, neither should it be. This is especially true for controversy mapping. What would be the interest of such a method if it could just deliver a reproduction of the observed phenomena? To be of any use, social maps have to be less confused and

Entre as representações das controvérsias indicadas estão: glossário, grafos de redes e hiperlinks, árvore hierárquica ou porfiria, escala, diagrama, cronologia e tabela. Mas são admitidos também outros mapas. De forma geral, a CC é aberta à experimentação de técnicas de pesquisa para explorar e visualizar debates sociais, principalmente as que envolvem as tecnologias digitais.

Na plataforma da MACOSPOL⁷³ foi disposto um tutorial com o passo a passo para se explorar uma controvérsia sobre ciência e tecnologia em nove questões e tópicos: 1. Quão quente é a sua controvérsia? 2. Gerador de painel de controvérsia; 3. Onde está o partidarismo na minha controvérsia? 4. Quais são os sub-controvérsias? 5. Controle de risco; 6. Detector de rumores de controvérsia; 7. Quem são as partes interessadas?; 8. Mapear seus dados; 9. Repositórios de visualização de dados. Todos com ferramentas e exemplos.

Esse seria o modo, segundo informações do site, de encontrar resultados rápidos e “sujos” sobre a controvérsia, apenas uma primeira orientação para a investigação. Uma plataforma pública que pode ser utilizada por cidadãos comuns, jornalistas, formadores de opinião e pesquisadores. Mas esse roteiro, como veremos mais à frente, pode ser adaptado de diversas formas.

4.2.2.4 Aplicações e adaptações

No Brasil, a TAR e a CC foram aplicadas no campo da Comunicação, nas áreas de mídias digitais e Cibercultura por André Lemos (2013), segundo o qual “a CC pode ser compreendida como um método de pesquisa para revelar as mediações” (p. 105). Principalmente as mediações dos objetos técnicos, sem os quais não conseguiríamos compreender os processos comunicacionais atuais. Nesta direção, analisou alguns temas controversos, principalmente os que envolvem tecnologias, como o carro do Google que dirige sozinho, o site Wikileaks, os dispositivos de leituras eletrônicos, as mídias sociais, as mídias locativas e a Internet das Coisas (IoT). Não foi feita uma cartografia desses debates, apenas um relato crítico para exemplificar e explicar princípios, conceitos e noções da TAR.

A versão educacional da CC também foi passada para seus alunos no curso de Comunicação da UFBA, que mapearam as seguintes controvérsias: “proibição de pré-

convoluted than collective disputes. They cannot just mirror the complexity of controversies: they have to make such complexity legible”.

⁷³ Disponível em: <https://bit.ly/3bZFIQT>. Acesso em: 21 dez. 2019.

campanha no Twitter”, “etiquetas RFID em uniformes escolares na Bahia”, “o AI-5 da Copa do Mundo”, “exigência do diploma de jornalista”, “Lei de Imprensa na Argentina” e “Lei Antibaixaria na Bahia”. Esses exercícios didáticos “mostram a complexidade e as relações contingentes entre estrutura e agência, entre atores humanos e não-humanos, entre o ‘social’ e o ‘tecnológico’” (LEMOS, 2013, p. 124) presentes nos debates, mas quanto aos mapas, apenas foram criados diagramas atores-rede, cronologia da controvérsia e tabelas cosmo com ferramentas digitais que se encontravam disponíveis gratuitamente na web em 2012.

A principal contribuição de Lemos (2013) foi organizar de forma esquemática um roteiro para a CC, tendo como base as indicações de Latour e Venturini, e as experiências empíricas de seus alunos. O esquema é dividido em três partes. A primeira etapa consiste na identificação geral da controvérsia:

1. Definir bem a controvérsia; 2. Observar, descrever e sustentar que o objeto é controverso; 3. Identificar se a controvérsia é fria/quente, presente/passada, secreta/pública, de difícil acesso/acessível, limitada/ilimitada; 4. Aplicar as lentes para a coleta de informações (recolher declarações, opiniões, ler a literatura especializada); 5. Identificar os actantes humanos e não-humanos e esboçar a rede que os liga; 6. Identificar cosmovisões, ideologias e visões de mundo. O cartógrafo deve então identificar nas redes a representatividade, influência e interesse dos actantes. (LEMOS, 2013, p. 118).

A segunda etapa é criar um conjunto de mapas:

1. Glossário de termos controversos e aceitos; 2. Repositório de documentos; 3. Análise da literatura especializada; 4. Análise de opiniões publicadas nas mídias; 5. Mapas das posições contrárias ou ações de discordância; 6. Limites ou a escala da controvérsia; 7. Diagrama dos atores-rede; 8. Cronologia da controvérsia; 9. Tabela “cosmos” ou das ideologias diferenciadas. (LEMOS, 2013, p. 119).

Por fim, a terceira e última etapa é a apresentação visual da controvérsia em uma *template*. Em outras palavras, sua publicação na web, para contribuir com o debate público das controvérsias. Nos casos citados acima, todos os mapeamentos estão disponíveis em blog⁷⁴. Percebe-se nos blogs criados que os alunos não se posicionaram com relação as controvérsias estudadas. Ao invés disso, em “análise final”, eles fizeram um balanço sobre de que modo o debate se encontrava e ainda era discutido até o momento que finalizaram o mapeamento. O que indica como uma das grandes críticas da CC, a dificuldade dos cartógrafos de avaliarem parcialmente a controvérsia pesquisada, vem muito mais de suas

⁷⁴ Disponível em: <https://bit.ly/2WmCtwe>. Acesso em: 27 dez. 2019.

aplicações em cursos e salas de aula, e a forma que é publicada na web, do que das pesquisas acadêmicas desenvolvidas com a CC.

Outras iniciativas brasileiras realizam a aplicação da TAR e da CC no campo da Comunicação, também em Cibercultura, mas com uma inclinação maior em Jornalismo, como os trabalhos de Carlos Frederico de Brito d'Andréa (2016a, 2016b, 2017, 2018), com aplicações nas redes sociais (entrarei nesse assunto mais adiante). E com Andre Figueiredo Stangl (2016a), a CC, então, foi instrumentalizada para polêmicas culturais, e chamada de Cartografia das Controvérsias Culturais (CCC).

Uma Cartografia das Controvérsias “Culturais” também deve olhar para os não humanos envolvidos no debate, sejam eles tecnologias, espécies, locais, práticas, etc. Cartografar as redes que atuam em uma polêmica cultural pode ser uma forma de deslocar nossas caixas-pretas culturais, abrindo novas possibilidades de entendimento sobre pontos que parecem indiscutíveis. A cultura sem aspas, diferentemente da “cultura”, pode ser entendida como um híbrido que tentamos estabilizar através de preconceitos, cânones, padrões estéticos, bom gosto, identidades, tradições, nacionalismos, etc. (STANGL, 2016a, p. 118).

Para a TAR, a cultura, assim como o social, não deve ser compreendida como uma categoria conceitual que explica os fenômenos culturais, pois “A cultura não age subrepticamente pelas costas do ator. Essa produção sublime é manufaturada em instituições e locais específicos” (LATOUR, 2012, p. 252), assim como seus efeitos estruturantes. E cabe ao cartógrafo da CCC descrever e revelar esses lugares, assim como todos os atores não-humanos que são responsáveis pela sua produção, circulação e consumo, bem como apontar suas formas de estabilizações, que são específicas, como apontou Stangl (2016a). No Brasil, por exemplo, por muito tempo a MPB foi uma expressão cultural que conseguia estabilizar debates sobre música popular brasileira através de preconceitos, cânones, padrões estéticos, bom gosto, identidades, tradições e nacionalismos.

A principal estratégia indicada por Stangl (2016a) para realizar a CCC é ter como ponto de partida polêmicas pautadas pelo jornalismo cultural ou que surgiram inicialmente nas mídias digitais. Sobre esses debates, indica:

(...) discussões sobre qualidade, gosto, relevância, ou valor de obras ou manifestações culturais. O que importa é a existência de um debate, de defesa de preferências de forma acalorada, (...) São temas que geralmente envolvem grandes discussões, mas que nem sempre parecem ajudar na compreensão mais ampliada do que foi debatido. Em geral, esse tipo de tema divide a opinião entre grupos a favor ou contra, que, semelhantes a torcidas de futebol, recusam-se a considerar a posição contrária, esgotando a possibilidade racional (ou relacional) do debate. (STANGL, 2016a, p. 182).

Apesar de Stangl (2016a) não reconhecer diferenças entre a noção de controvérsia da TAR e a de polêmica como desenvolvi no primeiro capítulo, proponho com base nessa discussão, que sejam polêmicas culturais que se transformaram em controvérsias. Assim, não partir de conflitos passageiros, ou títulos e matérias do jornalismo cultural que são sensacionalistas, bem como de declarações de personalidades artísticas e culturais polêmicas, que são conhecidas por frequentemente chamarem a atenção da imprensa para si, para impactar e chocar a opinião pública, sem que haja qualquer preocupação com a veracidade.

A TAR reconhece a importância das organizações jornalísticas e dos próprios jornalistas como mediadores nas controvérsias, pois “ao investigar um caso importante, um jornalista, como um cartógrafo de controvérsias, pode, ele mesmo, se transformar em actante e entrar na disputa” (LEMOS, 2013, p. 112). Por isso, outros pontos a acrescentar são as linhas editoriais dos veículos jornalísticos e a parcialidade dos jornalistas que influenciam na forma como retratam as controvérsias. No caso do jornalismo cultural, os cartógrafos devem ficar atentos a “presença ainda maciça das pautas de interesse dos grandes estúdios, gravadoras e editoras” (STANGL, 2016b, p. 6) nos principais jornais e revistas, assim como em sites e plataformas de jornalismo cultural e de jornalismo especializado em música.

É preciso também compreender a prática jornalística nas mídias digitais através da TAR como formações sociotécnicas constituídas de atores humanos e não-humanos.

Do ponto de vista tradicional, as novas mídias simplesmente oferecem novos canais para a distribuição de informações. Do ponto de vista da TAR, no entanto, elas e seus parceiros humanos colaboram na criação de novas formações sociotécnicas. A mídia digital (...) oferece a capacidade de construir novos vínculos de instituições, indivíduos e máquinas. Esses novos vínculos podem ser vistos em todo o mundo do jornalismo on-line, na comunidade de código aberto dos construtores de software e também em uma variedade de outras configurações digitais. (TURNER, 2005, p. 322).

Em outras palavras, os jornalistas mediadores de controvérsias, que participam da rede da controvérsia, também fazem parte da rede de produção jornalística, onde atores não humanos como os algoritmos influenciam na circulação e repercussão de textos jornalísticos sobre a controvérsia.

Compreendidos como uma sequência de passos que visam atingir um objetivo bem definido (FORBELLONE; EBERSPACHER, 2000) ou como a descrição de um método pelo qual uma tarefa será cumprida (GOFFEY, 2008), o algoritmo, assim como o interagente humano que lê e compartilha conteúdos digitais, assume importante papel nos modelos dinâmicos de circulação. Um sistema algoritmo empregado em um agregador de notícias, por exemplo, tem como objetivo bem

definido: recircular informações jornalísticas e auxiliar na prática de novos sistemas de circulação. (TORRES, 2016, p. 156).

Sem mencionar que os jornalistas não são apenas jornalistas, mas também fontes e audiência, atuam enquanto cidadãos, se envolvem em projetos paralelos e comentam sobre tudo isso e muito mais nas redes sociais. Assim, podem participar de uma mesma controvérsia a partir de diversos posicionamentos. Por exemplo, um jornalista cultural que é pesquisador de música, trabalha também como produtor musical e se envolve em um debate sobre MPB, irá agir de formas variadas na rede dessa controvérsia.

Retomando a CCC, ela propõe um modelo de CC com 12 etapas, tendo como base o roteiro indicado no site MACOSPOL e por Venturini (2010, 2012): 1. Identificar a temperatura da controvérsia; 2. Visualizar o alcance e os desdobramentos nas redes digitais; 3. Criar uma cronologia; 4. Criar uma visualização gráfica (diagrama) dos atores-rede; 5. Identificar os subtemas da controvérsia; 6. Identificar situações de risco (violências simbólicas e físicas); 7. Produzir uma visualização gráfica dos microdiscursos de usuários das redes sociais; 8. Elaborar uma visualização gráfica dos discursos da grande mídia e de formadores de opinião; 9. Localizar em um mapa geográfico digital com os eventos e os atores; 10. Preparar glossário com termos específicos utilizados no debate; 11. Compor um acervo; 12. Reunir todos os passos anteriores em uma publicação digital (STANGL, 2016a).

Essa proposta de CC foi testada com o mapeamento dos fenômenos culturais conhecidos no Brasil como rolezinhos. Entre os mapas criados estão: cronologia, geolocalização no Brasil, geolocalização em São Paulo, palavras-chave de reportagens e textos opinativos publicados na grande mídia; diagrama de posicionamentos e atores, todos feitos com ferramentas digitais gratuitas disponíveis na web indicados pelo pesquisador. E na época foi criado um site para apresentar e organizar o acervo da controvérsia dos rolezinhos, que atualmente não se encontra mais disponível.

A análise ficou restrita aos principais posicionamentos publicados na imprensa brasileira, que por si só, já forneciam diferentes pontos de vistas e perspectivas conflitantes sobre os rolezinhos. E quanto às postagens em redes sociais sobre o fenômeno cultural, o pesquisador contratou uma empresa de monitoramento digital, cujos resultados quantitativos foram apresentados por ele. Portanto, não foram incluídas as postagens dos jovens, principais envolvidos, na descrição e na análise da controvérsia, tendo em vista que demandaria uma publicação dedicada apenas para essa etapa.

Portanto, as principais limitações que ficaram expostas da CC no campo da Comunicação dizem respeito a criação de mapas que dependem de ferramentas digitais gratuitas, as análises que dependem da quantidade de mapas elaborados pelo cartógrafo e da extensão e profundidade de seus relatos. Ademais, a crítica do mapa em si, que são na maioria estáticos, quando os mapas da CC são da mobilidade das ações, o que se assemelharia mais de uma animação dinâmica com atualizações constantes das conexões e desconexões entre os atores. Mas isso é explicado pelas condições de produção desses mapas que demandariam mais recursos humanos, financeiros e de tempo em suas confecções.

Proponho aqui uma adaptação também específica para a CC, que considere as propriedades particulares da música, uma Cartografia de Controvérsias Musicais (CCM). A ideia não é restringir a CC ao domínio musical, mas não deixarmos de fora elementos musicais. Isto é, registrar também a ação de músicas que geram discussões é diferente de isolar o que nas controvérsias existe de musical. Mas o que a CC teria mais a oferecer para estudos sobre música, além de mapear assuntos sobre ciência, tecnologia e polêmicas culturais? E o que falta a CC que não contempla as especificidades de controvérsias sobre música? Alguns autores que se dedicaram a articular TAR e música sinalizaram como essa adaptação pode ser feita.

Mas antes de apresentar essa adaptação, é preciso reconhecer que a música age no cotidiano como um dispositivo de ordenação do social.

A música é ativa na vida social (...) porque oferece materiais específicos aos quais os atores podem recorrer quando se envolvem no trabalho de organização da vida social. A música é um recurso - fornece recursos - para a construção do mundo. Este último ponto enfatiza como, assim como o significado da música pode ser construído em relação às coisas fora dela, também as coisas fora da música podem ser construídas em relação à música. (DENORA, 2000, p. 44).⁷⁵

Assim, a música é um referente para esclarecer fenômenos não musicais como as controvérsias. O significado da música pode ser construído na controvérsia ou a controvérsia pode ser construída em relação à música. Existem também controvérsias que são conduzidas sobretudo por materiais musicais, quando só eles são usados como referência no debate. O que deve ser considerado são os próprios atores, pois eles que irão mobilizar materiais musicais e definir os parâmetros das controvérsias musicais. Para De Nora, “a música (...)

⁷⁵ Tradução da autora: “Music is active within social life, (...) because it offers specific materials to which actors may turn when they engage in the work of organizing social life. Music is a resource – it provides affordances – for world building. This last point emphasizes how, just as music’s meaning may be constructed in relation to things outside it, so, too, things outside music may be constructed in relation to music”.

pode ser usada para regular e estruturar encontros sociais e (...) empresta textura estética a esses encontros” (2000, p. 110)⁷⁶. Da mesma forma, a música regula e estrutura controvérsias ao acrescentar dimensão estética aos debates. Mas para entender como a música funciona dessa forma em controvérsias, é preciso observar a praticar de se discutir música, isto é, através de pesquisa empírica.

Porém, não são apenas os significados das músicas que são rotineiramente estabilizados nas controvérsias musicais, estamos constantemente tentando estabilizar músicas em categorias como gêneros e estilos musicais. Muitas dessas categorias experimentaram fechamento a longo prazo e se transformaram em caixas-pretas. E cabe a CCM investigar o papel das controvérsias musicais nisso. Isso pode ser observado, por exemplo, em como expressões musicais como a MPB passaram a estruturar o debate sobre música no Brasil nos anos 1960 e 1970. Mas voltaremos para essas questões mais na frente.

A antropóloga e musicista Georgina Born (2005) apresenta um sentido mais amplo para música, que nos permite entender a música enquanto objeto relacionado com sujeitos, ambos marcados por mediações sociais.

Música é talvez paradigmática e multiplamente mediada, imaterial e materialmente, objeto quase-fluído, no qual sujeitos e objetos colidem e se confundem. Ela favorece associações ou montagens entre músicos e instrumentos, compositores e trilhas, ouvintes e sistemas de som – isso é, entre objetos e sujeitos. Música também assume muitas formas sociais, incorporando três ordens de mediação social. Ela produz suas próprias relações sociais – na performance, nas associações e montagens musicais, na divisão de trabalho musical. Ela modula relações sociais existentes, da mais concreta e íntima para a mais abstrata das coletividades – a incorporação musical de nação, de hierarquias sociais e as estruturas de classe, raça, gênero e sexualidade. Mas a música é ligada também a forças institucionais mais amplas que provêm a base de sua produção e reprodução, seja o patrocínio elitista ou religioso, trocas de mercado, o público da arena e instituições culturais subvencionadas ou a multipolar economia cultural do capitalismo tardio. (BORN, 2005, p. 07).⁷⁷

É preciso também compreender a música como objeto sociocultural que media a controvérsia musical. Mediar, segundo a ontologia da música de Georgina Born (2009) tendo como base o ensaio “Jamais Fomos Modernos” (1994b), de Bruno Latour, é negociar

⁷⁶ Tradução da autora: “Examining this issue helps to show how music is a device of social occasioning, how it can be used to regulate and structure social encounters, and how it lends aesthetic texture to those encounters”.

⁷⁷ Tradução da autora para: “Music is perhaps the paradigmatic multiply-mediated, immaterial and material, fluid quasiobject, in which subjects and objects collide and intermingle. It favours associations or assemblages between musicians and instruments, composers and scores, listeners and sound systems – that is, between subjects and objects. Music also takes myriad social forms, embodying three orders of social mediation. It produces its own varied social relations – in performance, in musical associations and ensembles, in the musical division of labour. It inflects existing social relations, from the most concrete and intimate to the most abstract of collectivities – music’s embodiment of the nation, of social hierarchies, and of the structures of class, race, gender and sexuality. But music is bound up also in the broader institutional forces that provide the basis of its production and reproduction, whether elite or religious patronage, market exchange, the arena of public and subsidized cultural institutions, or late capitalism’s multi-polar cultural economy.”

diferenças. Portanto, músicas negociam diferenças em controvérsias musicais. Um exemplo dessa negociação é como os jornalistas agrupam artistas que transitam por gêneros e estilos musicais diferentes em um mesmo movimento cultural. As controvérsias musicais promovem, assim, uma estética relacional.

Trata-se de uma música em processo, baseada na suspensão de qualquer discurso principal - uma estética de encontro mútuo, de ponte e negociação, não uma estética de apropriação e subsunção de um outro. (BORN, 2005, p. 30).

Ainda acrescenta que a música é “um objeto descentralizado e distribuído, com inter-relações mutáveis entre suas mediações componentes” (BORN, 2005, p. 33)⁷⁸, isto é, opera mediações de diversas ordens, a saber: sônica, discursiva, visual, artefactual, tecnológico, social e temporal. E propõe a expansão da análise da mediação musical incorporando as dimensões sociais, tecnológicas e temporais da música.

A CCM, então, deve descrever as associações e montagens entre sujeitos e objetos envolvidos na controvérsia musical. E com base nas três ordens de mediações sociais, a análise da mediação musical na CCM deve revelar como a música produz relações sociais, como modula relações sociais existentes e como está ligada às forças institucionais na sua produção e reprodução. Além disso, a mediação musical deve ser compreendida como histórica e suas análises devem abordar mudanças tecnológicas, sociais e culturais – sem que isso signifique realizar uma pesquisa histórica, para que a cartografia também seja crítica.

Embora a mediação musical ocorra em contextos específicos, geralmente locais, ela assume várias formas históricas características. Nesse contexto, os relatos de mediação precisam abordar as mudanças tecnológicas, sociais e culturais (...) deveriam ir além da esfera das interações microssociais (...), reconectando-as às análises da microdinâmica da história cultural e das mudanças tecnológicas. A tendência de se concentrar nas propriedades microssociais da música, embora importante, pode desviar a atenção de (...) dimensões críticas. (BORN, 2005, p. 33-34).⁷⁹

Permanece a estratégia indicada por Stangl (2016a) de ter como ponto de partida controvérsias musicais pautadas pelo jornalismo cultural ou que surgiram inicialmente nas mídias digitais. Das organizações jornalísticas e dos jornalistas como mediadores culturais, mas é fundamental também apontar como os próprios compositores, intérpretes e músicos

⁷⁸ Tradução da autora: “a decentred and distributed object, with changing interrelations between its component mediations”.

⁷⁹ Tradução da autora: “Although musical mediation takes place in specific, often local settings, it takes a number of characteristic historical forms. In this context, accounts of mediation need to address technological, social and cultural changes (...) should move beyond the sphere of micro-social interactions (...), reconnecting them to analyses of the macro-dynamics of cultural history and technological change. The tendency to focus on music’s micro-social properties, while important, can displace attention from (...) critical dimensions”.

profissionais, além dos diretores de selos e gravadoras são mediadores nas controvérsias musicais, pois eles são os principais porta-vozes dispostos a falar com os jornalistas sobre a controvérsia ou a falar sobre elas nas mídias digitais. Além disto, com base em Antoine Hennion (2001; 2011), amadores e amantes de música também devem ser considerados na cartografia, pois eles também participam das controvérsias musicais, principalmente como internautas e usuários através de comentários publicados nas mídias digitais (blogs e redes sociais).

A CCM também deve revelar os não humanos envolvidos no debate sobre música, como letras de músicas, instrumentos musicais, equipamentos sonoros, etc. Pois a música que é mediadora de controvérsias, e participa como objeto na rede da controvérsia musical, também faz parte da rede de produção musical, onde atores não humanos como os algoritmos influenciam na circulação e repercussão de músicas gravadas, que são as referências musicais sobre a controvérsia.

A maioria dos autores que articularam a TAR a música privilegiam na reflexão sobre mediação musical, as dimensões não musicais na relação entre materiais, eventos e sujeitos, resumida na máxima:

Qualquer que seja a música, ela se baseia claramente em muitas coisas que não são música e, portanto, devemos concebê-la como um conjunto de relações entre materiais e eventos distintos que foram traduzidos para trabalharem juntos. Tão complicadas são essas interconexões. (PIEKUT, 2014, p. 192).⁸⁰

Por isso, Benjamin Piekut (2014) aponta para a necessidade de assumir na aplicação da TAR em estudos da música princípios metodológicos para criar descrições complexas, são eles: 1. “entender a agência como uma relação movimentada entre atores de todos os tipos”, 2. “conceber a ontologia como contingente e plural”, 3. “observar a ação como uma série de mediações que circulam referência” (PIEKUT, 2014, p. 205)⁸¹ e 4. Compreender a performance de atores além do discurso. Esses princípios estão interligados e foram ilustrados pelo autor com o exemplo da música experimental, mas também servem para qualquer objeto de estudo musicológico, e para o estudo de controvérsias musicais.

A agência (produção de diferença) se manifesta e circula em cadeias de traduções, não pertencente a um ator ou está centrada em uma entidade. Por exemplo, os porta-vozes reduzem as

⁸⁰ Tradução da autora: “Whatever music might be, it clearly relies on many things that are not music, and therefore we should conceive of it as a set of relations among distinct materials and events that have been translated to work together”.

⁸¹ Tradução da autora: ““understanding agency as an eventful relation among actors of all kinds”, “conceiving of ontology as contingent and plural”, and “observing action as a series of mediations that circulate reference”.

vozes conflitantes de um agrupamento em suas declarações ou em textos, que ao serem publicados em jornais e revistas são inscritos, e ao serem lidos e utilizados são novamente traduzidos, e atores tomam decisões. A agência, então, se desenrola no tempo e no espaço, através dos atores. De forma resumida, a agência tem a ver com como a ação ocorre e a tradução com o tipo mais comum de ação realizada pelos atores, e podem envolver porta-vozes e delegados humanos e não humanos.

A agência também “É vazada, encenada por coletivos (...), indivíduos (...) e materiais (...) que funcionam como delegados” (PIAKUT, 2014, p. 198)⁸². Por exemplo, uma revista delega um jornalista, o jornalista delega um músico, e depois delega um texto jornalístico, o texto jornalístico delega o leitor e esse leitor age, comprando um álbum recém lançado da sua banda preferida, ou participando de uma discussão sobre um single que foi publicado por um artista nas mídias digitais. Assim, em controvérsias musicais também existem porta-vozes e delegados que devem ser apontados, pois será principalmente através da cadeia de traduções desses atores que a agência irá se materializar e circular.

Vale pontuar que no ambiente da Cibercultura, na maioria das vezes, são os humanos que delegam tarefas aos artefatos técnicos.

(...) qualquer artefato técnico tem características antropomórficas uma vez que é um delegado, que desempenha atividades ou tarefas designadas por humanos. (...) um artefato técnico é primeiramente desenhado por humanos, passando num segundo momento a substituir a ação de humanos, para finalmente prescrever a ação de humanos de certa maneira. (SÁ, 2014, p. 541).

O postulado sobre a ontologia, que segundo a TAR, é a produção de realidades específicas e não universais criadas pelos atores, quando vivenciada em uma rede de música se revela composta pelo trabalho conjunto de muitos atores que dependem de outros atores para que ações sejam executadas. A criação da realidade, portanto, ocorre por acaso, espontaneamente, e de forma incerta. Por esse motivo, ao estudar uma controvérsia musical não se deve partir de uma lista de pessoas e obras já conhecidas como em estudos de instituições, grupos, movimentos, gêneros, estilos e cenas musicais, mas do próprio debate, questionando inclusive quem faz essa lista e trabalha para que ela se estabeleça como principal referência para a controvérsia.

A ontologia também se espalha pelos seus atores, por meio de uma multiplicidade de materiais. Em uma rede de música, através de livros, partituras, concertos, festivais, gravações

sonoras, etc. Dessa maneira, a ontologia de uma controvérsia musical é materializada e representada de maneira diferente a depender da sua composição. Por fim, a TAR sugere observar a ação dos atores como performances cotidianas que não devem ser reduzidas apenas aos discursos dos atores, mas também suas ações. Isso ampliaria a noção de performance musical de estudos musicológicos ou de estudos que abordam a música mais como texto do que como prática.

Nesta direção, Antoine Hennion (2001) adotou a definição de performance de gosto para se referir a prática afetiva e reflexiva de estabelecer apegos e ligações (*attachments*) com a música, ao pesquisar amantes de música erudita⁸³. Nesta perspectiva, o gosto é pragmático, trabalhado e construído coletivamente. É continuamente produzido e não algo determinado por uma realidade externa.

Dito de outra maneira, trata-se de restabelecer a natureza performativa da atividade do gosto ao invés de fazer dela uma “constatação”. Quando alguém diz que gosta de ópera ou de rock – e o que gosta, como gosta, porque etc. – isso já é gostar, e vice-versa. A música é evento e advento, o que significa que ela sai sempre transformada de todo contato com seu público, pois depende inevitavelmente de sua escuta. Degustar não significa assinar sua identidade social, afixar-se uma etiqueta de conformidade a um determinado papel, observar um rito ou ler passivamente, de acordo com sua própria competência, as propriedades “contidas” num produto. Degustar é uma performance: é algo que age, que engaja, que transforma, que faz sentir. (HENNION, 2011, p. 260).

Esse gosto também é debatido, e na maioria das vezes, de forma apaixonada, a partir de posições estéticas diferentes. E com frequência se torna um dos assuntos discutidos na controvérsia musical. Por isso, se a noção de performance de gosto auxilia a compreender o “processo – *hic et nunc* - de consolidação de um gênero ou cena musical, sugerindo um caminho metodológico atento aos rastros dos atores na sua relação com os objetos de sua devoção” (SÁ, 2014, p. 244), ela também deve ser levada em consideração pelos cartógrafos de controvérsias musicais. Principalmente porque é a partir da performance de gosto dos amantes de músicas que constatamos como “A música atua e se move, em relação a outras mediações; transforma aqueles que a tomam e fazem outra coisa com ela” (HENNION, 2001, p. 4)⁸⁴.

Piekut (2014) também aponta pontos problemáticos em estudos de música que podem ser reformulados com a TAR, a exemplo da influência

⁸³ O pesquisador utiliza o termo amantes de música de forma ampla, como “usuários de música”, sinônimo de amador, praticante, fã. Basta “fazer algo com a música”, seja tocar instrumentos musicais, cantar, participar de um grupo de música, ou escutar músicas.

⁸⁴ Tradução da autora: “Music acts and moves, in relation to other mediations; it transforms those who take possession of it and do something else with it”.

que é um tipo de evento que geralmente flutua abstratamente nos estudos musicológicos. Neste trabalho, os estudiosos vasculham detalhes musicais para evidenciar a influência de uma figura em outra, ou a influência de todo um gênero nas obras de um compositor. Nesses relatos, a influência se torna uma técnica para apagar todos os mediadores que realmente executam o ato de influência. Qualquer relação de influência certamente depende de muitas coisas para funcionar - de que outra forma o compositor A toca o compositor B, separado por cinquenta anos, do que em virtude de suas partituras, performances, gravações ou escritos? Um estudioso da TAR considera axiomático que ideias, estética ou sensibilidade não viajem de um lugar para outro telepaticamente; ao contrário, esse material é mediado e encenado no mundo através de eventos e materialidades específicas. A disseminação de uma influência é sempre necessariamente a disseminação de outra coisa - fala (não muito longe), uma pessoa (mais longe), um manuscrito (ainda mais), um texto publicado (ainda mais) e, em seguida, uma partitura, uma gravação gravada, um LP ou CD produzido em massa, uma entrevista publicada e assim por diante. (PERKUT, 2014, p. 202).⁸⁵

No lugar de apagar os mediadores das influências, estudos de música na TAR devem apresentar eventos e materialidades pelos quais essas influências viajam, fornecendo um relato com tom histórico, contingencial e singular dessas conexões. O autor reconhece a dificuldade de rastrear todas as conexões de influência através de lugares e épocas diferentes, e devido à grande quantidade de eventos e materialidade musicais que são produzidos e distribuídos atualmente. Ainda assim, defende que essa investigação deve ser feita. Trazendo para a CCM, enfatizo que será trabalho do cartografo escolher recursivamente as influências mais proeminentes no debate e que devam ter suas conexões relatadas, evitando perder o foco na controvérsia ao se dedicar em profundidade a todas as influências que ela envolve.

Quanto aos gêneros musicais, os estudos de música relacionados a TAR buscam registrá-los de forma híbrida, não como categorias fixadas historicamente, mas como um agrupamento instável de atores, os quais agem participando e colaborando parcialmente na sua construção.

Gêneros recrutam muitos tipos de seres humanos (músicos, ouvintes, profissionais de marketing, produtores), tecnologias (MP3 players, instrumentos) e arquiteturas (salas de concerto, clubes, salas de aula), mas também recrutam elementos mais fugazes (ou menos materiais), como como expectativas, comportamentos e

⁸⁵ Tradução da autora: “which is a kind of event that often floats abstractly in musicological scholarship. In this work, scholars comb through musical details to turn up evidence of one figure’s influence on another, or the influence of a whole genre on the works of a composer. In these accounts, influence becomes a technique for erasing all the mediators that actually perform the act of influence. Any relation of influence surely relies upon many things to work – how else does composer A touch composer B, separated by fifty years, than by virtue of her scores, performances, recordings, or writings? An ANT scholar takes it as axiomatic that ideas, aesthetics, or sensibilities do not travel from one place to another telepathically; rather, this stuff is mediated and enacted in the world through specific events and materialities. The spread of an influence is always necessarily the spread of something else – speech (not very far), a person (farther), a manuscript (farther still), a published text (even farther), and then a score, a taped recording, a mass-produced LP or CD, a published interview, and so on.”

competências para os ouvintes, ou até - eu acrescentaria - certos gestos e modos de comportamento corporal preferidos, legíveis para participantes competentes de um gênero. As sensibilidades analíticas da TAR, e especialmente sua maneira de conceber a ontologia, permitem registrar totalmente a realidade híbrida dos gêneros. Em vez de estabilidade, coesão e homogeneidade, a teoria de Drott oferece apenas contingência: gênero sem garantias. Nessa abordagem, acredita-se que todos os atores se envolvam em práticas de pertença parcial e colaboração ambivalente, portanto é a estabilidade das formações de gênero que precisa ser explicada, em vez de sua transgressão ou desestabilização. (PIAKUT, 2014, 204).⁸⁶

Porém, não se tem como ponto de partida os gêneros nas controvérsias musicais. Os gêneros musicais só devem ser investigados quando são acionados em alguma controvérsia musical. Em outras palavras, a CCM não registra totalmente um gênero musical, mas como são criados, refeitos e alterados seus agrupamentos em meio às controvérsias musicais, pois “a noção de gênero supõe sempre disputa, negociação e rearranjos sucessivos” (SÁ, 2014, p. 541). Posto que se a controvérsia é o estado de magma do social, a controvérsia musical também é a ocasião em que o gênero musical está mais fluido e dinâmico. É também um momento em que o gênero musical é apresentado para adquirir legitimidade.

O fato de que esses agrupamentos devem ser encenados e encenados continuamente - não importa quão estáveis, seguros ou familiares possam parecer - significa que sua legitimidade depende de quantas pessoas os reconhecem, os adotam e, assim, reproduzem a configuração específica de textos e contextos que eles estabelecem. (DROITT apud PIEKUT, 2014, p. 203).⁸⁷

Simone Pereira de Sá (2014) reconfigura o entendimento sobre gêneros e cenas musicais tendo como base a TAR. Afirma que os gêneros musicais “se transformam, muitas vezes, em ‘caixas-pretas’ estabilizadas. Contudo, a entrada de um novo mediador “reabre” essa caixa-preta” (SÁ, 2014, p. 542). Acrescento que as controvérsias também reabrem gêneros musicais que estão estabilizados em caixas-pretas. Quanto à cena musical, nas controvérsias musicais, a noção de cena só deve ser considerada se seus atores a utilizarem para definir um coletivo ou circuito de música.

⁸⁶ Tradução da autora: “genres enlist many kinds of humans (musicians, listeners, marketers, producers), technologies (MP3 players, instruments), and architectures (concert halls, clubs, classrooms), but they also enlist more fleeting (or less material) elements such as expectations, behaviours, and competences for listeners, or even – I would add – certain favoured gestures and modes of bodily comportment that are readable for competent participants in a genre. The analytical sensitivities of ANT, and especially its manner of conceiving of ontology, make it possible for us to register fully the hybrid reality of genres. In place of stability, cohesion, and homogeneity, Drott’s theory offers only contingency: genre without guarantees. In this approach, all actors are thought to engage in practices of partial belonging and ambivalent collaboration, so it is the stability of genre formations that needs to be explained, rather than their transgression or destabilization”.

⁸⁷ Tradução da autora: “The fact that such groupings must be continually enacted and re-enacted – no matter how stable, secure, or familiar they may appear – means that their legitimacy depends on how many people recognize them, take them up, and thereby reproduce the specific configuration of texts and contexts that they establish.”

Ademais, a abordagem fenomenológica intercultural ampla de Motti Regev (2013) afirma que os gêneros musicais enquanto coletivos podem se transformar em actantes. Mas apenas quando o repertório de gêneros musicais é totalmente absorvido pelos membros de seus coletivos e depois legitimados e institucionalizados, a ponto de serem utilizados e acionados constantemente na esfera pública e privada, passando a funcionar como elementos transformadores de estados e condições culturais de assuntos.

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

Se considerarmos então que uma das formas de utilização prática dos gêneros musicais é como actante em discussões e debates culturais na esfera pública, os gêneros musicais se constituem e provocam mudanças culturais em meio as controvérsias. Por isso, cabe ao cartógrafo indicar se os gêneros musicais que aparecem em uma controvérsia já se transformaram e estão agindo como actantes no debate. Retomando uma afirmação antiga de Simon Frith de que “a origem dos gêneros continua a ser uma questão de um elaborado e insolúvel debate” (1996, p. 88), amplio que as controvérsias não são apenas sobre as origens dos gêneros musicais, elas também são responsáveis por embates e disputas nos processos de formação, rearticulação, atualização e transformação de gêneros musicais em sua saga conturbada atravessando anos e gerações.

Como já observei anteriormente, a TAR defende que o contexto não deve ser utilizado para explicar objetos e fenômenos. Contudo, nos estudos musicais, Piekut (2014) explica que o contexto é utilizado para criticar a autonomia da música. Na CCM essas explicações não são desnecessárias, mas o que deve ser colocado no centro do estudo é a controvérsia musical e não o contexto em que ela se desenvolve. Mais uma vez se trata de uma escolha do cartógrafo para não comprometer seu relato e análise da controvérsia.

Assim como alguns estudiosos da TAR, Piekut (2014) defende a TAR não como teoria, mas como método. E, para os estudos de música, ela apresenta fraquezas. Uma dessas fraquezas é que associações longínquas entre atores desaparecem da rede de música. Outro

ponto fraco é não reconhecer que uma rede é o resultado de outra rede, e depende ainda de uma terceira rede, como já ilustramos a apontar que a rede de produção jornalística e a de produção musical se sobrepõem em controvérsias musicais. Além do mais, se uma rede de música conseguir ser extensa e duradoura

(...) ela fica à deriva. Começa a ir a lugares e a interagir com coisas e pessoas que não podiam ser previstas. É distorcida, mal interpretada, reaproveitada, comprometida ou revisada. Move-se, imprevisivelmente. (PIAKUT, 2014, p. 199).⁸⁸

Em outras palavras, essa rede fica à espera de que algum ator de outra rede faça associação com um de seus atores para que ela possa ser recuperada e atualizada. Em vista disso, também seria tarefa do cartógrafo investigar essas mudanças nas redes de música construídas a partir das controvérsias musicais. As redes de músicas também costumam ser desenhadas colocando os atores em pé de igualdade, sem hierarquias, mas deve-se apontar que eles ocupam posições diferentes, privilegiadas, menos privilegiadas, com menos ou mais poder de ação, e consequentemente com menos ou mais oportunidades de mudar os rumos da controvérsia.

Sobre as questões do global e local da TAR abordada por Latour que mencionei anteriormente, ao trazer para os estudos de comunicação e música, Simone Pereira de Sá (2014) sugere um caminho metodológico sobre o local, o global e o periférico dos gêneros e cenas musicais.

Se considerarmos (...) a relação entre gêneros ou cenas globais, locais e periféricas, estas categorias não desaparecem, mas tornam-se ainda mais complexas, uma vez que não serão – insistimos – pontos de partida da observação do pesquisador, mas pontos (sempre provisórios) de chegada, ao final de um longo processo onde mediadores atuaram para “produzir globalidade” ou “produzir localidade”. (SÁ, 2014, p. 246).

Adequando essa sugestão metodológica na CCM, podemos considerar como nos debates sobre música as associações entre os gêneros e cenas musicais globais, locais e periféricas são complexas, envolvendo mediadores que produzem globalidade, localidade, e se pensarmos no exemplo da MPB, também nacionalidade, e são desiguais, pois gêneros e cenas musicais possuem forças diferentes a depender da posição hierárquica que ocupam no mesmo sistema de consumo musical. E cabe ao cartógrafo apontar como isso se materializa de forma específica na controvérsia musical pesquisada.

⁸⁸ Tradução da autora: “it drifts. It starts going places and interacting with things and people that could not be foreseen. It gets twisted up, misconstrued, repurposed, compromised, or revised. It moves, unpredictably”.

À luz disso tudo, proponho um roteiro para a CCM, com base nos de Venturini (2010; 2012), MACOSPOL, Lemos (2013) e Stangl (2016a), com 16 passos:

- 1) **Descrever a controvérsia musical:** apresentação geral da controvérsia musical, identificando seus atores principais, e relatando a rede que os liga, quais seus principais posicionamentos e ações na controvérsia, de acordo com a representatividade, influência e interesse deles na controvérsia. Responder do que se trata a controvérsia, quem e o que participa dela, quando, como e porque ocorreu, com base em declarações, opiniões, textos jornalísticos e acadêmicos, pode facilitar essa escrita. Assim como seguir uma linha do tempo das declarações públicas sobre a controvérsia. O contexto também pode ser apresentado nessa descrição.
- 2) **Identificar a temperatura:** Se a controvérsia é fria ou quente, ou em quais momentos o debate ficou mais intenso entre os atores. Controvérsias mais antigas podem ser buscadas no banco de dados de grandes jornais (nacionais ou regionais), como *Folha* (<http://acervo.folha.uol.com.br/>), *Estadão* (<http://acervo.estadao.com.br/>), *O Globo* (<http://acervo.oglobo.globo.com/>), ou na Hemeroteca Digital Brasileira (<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>). As mais atuais podem ser pesquisadas nas redes sociais, como Twitter (www.twitter.com), e Facebook (www.facebook.com). E as menções da controvérsia ao longo dos anos podem ser visualizadas em gráficos criados na ferramenta Flourish (<https://flourish.studio/>).
- 3) **Rastrear repercussão e alcance na web:** apresentar em mapas e gráficos o alcance e repercussão da controvérsia na web utilizando o Google Trends (<https://trends.google.com.br/trends>).
- 4) **Preparar uma cronologia:** elaborar uma linha do tempo com os acontecimentos da controvérsia, com base em notícias, entrevistas e reportagens, com imagens e links, usando ferramentas como: Tiki-Toki (<http://www.tiki-toki.com/>), Timetoast (<https://www.timetoast.com/>), Preceben (<https://www.preceden.com/>) e Knight Lab (<https://timeline.knightlab.com/>).
- 5) **Criar uma visualização gráfica dos atores-rede:** conceber um diagrama ator-rede com os principais atores associados em rede. Para facilitar a visualização do diagrama recomendo agrupar os atores e usar ferramentas de mapas mentais como

o Mindmeister (<https://www.mindmeister.com>), Examtime (<https://www.examtime.com/pt-BR/>), LucidChart (<https://www.lucidchart.com/pages/pt/>), ou diagramas de rede no Flourish (<https://flourish.studio/>).

- 6) **Apontar a escala da controvérsia:** quais controvérsias maiores e subtemas menores a controvérsia está relacionada, organizando o debate também com as ferramentas de mapas mentais apontadas acima.
- 7) **Abordar categorias musicais:** analisar como os atores tratam as categorias musicais utilizadas na controvérsia, sejam elas movimentos culturais, gêneros, estilos, cenas e rótulos musicais. Criar nuvem de palavras com WordArt (<https://wordart.com/>) utilizando as categorias musicais da controvérsia, por exemplo: as categorias musicais em canais oficiais de artistas no YouTube, no Facebook, no Twitter, no Spotify, etc.
- 8) **Reconhecer fronteiras:** indicar, quando houver, locais e situações onde podem ocorrer violência simbólica e física, discursos violentos de intolerância, com palavrões. Em suma, como a violência arruína a controvérsia enquanto ferramenta democrática de debate público, até porque a partir do momento em que o debate acaba e vira violência necessitamos de outras ferramentas que garantam segurança.
- 9) **Analisar literatura científica:** pesquisar publicações científicas no Portal de Periódicos da CAPES (<http://www.periodicos.capes.gov.br>) e no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES (<https://catalogodeteses.capes.gov.br/>), no SciELO (*Scientific Electronic Library Online*) (<https://www.scielo.org/>), e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) (<http://bdtd.ibict.br/>). Levantar número de citações com o Google Acadêmico (<http://scholar.google.com.br/>). Criar nuvem de palavras com WordArt e/ou um diagrama de correlação de termos no Sobek (<http://sobek.ufrgs.br/>). E criar uma rede de colaboração entre autores, de coautorias ou de citações com o *software* Gephi (<https://gephi.org/>). Nessa etapa, a cientometria, abordagem analítica da dinâmica de campos científicos deve ser utilizada para indicar agrupamentos institucionais, áreas de conhecimento, e o impacto da controvérsia na comunidade científica.
- 10) **Expor microdiscursos:** comentários, debates e memes (se houver) sobre a controvérsia em mídias sociais como YouTube e redes sociais como Twitter e Facebook, para investigar o que os usuários têm a dizer sobre a controvérsia. Para

rastrear comentários e debates nas mídias digitais, podem ser utilizados *crawlers*⁸⁹ (programas rastreadores) ou fazer a coleta manualmente. Pode ser criada uma novem de palavras com WordArt e/ou um diagrama de correlação de termos no Sobek. Aqui, vale analisar o sentimento das publicações em positivas, negativas ou neutra, e a performance de gosto dos usuários ao dizer o que gosta, como gosta e porque gosta de algo, muitas vezes reafirmando padrões estéticos e de bom gosto. E apresentar também os preconceitos musicais e se identificam com artistas e obras (apego e ligação afetiva).

- 11) Revelar macrodiscursos:** elaborar visualizações gráficas dos discursos da grande mídia, de formadores de opinião e críticos. Aqui também pode usar uma novem de palavras com WordArt e/ou um diagrama de correlação de termos no Sobek. E analisar ação, representatividade, influência e interesse desses atores na controvérsia, e como a imprensa cria e mobiliza controvérsias musicais.
- 12) Marcar Geolocalização:** localizar em uma mapa geográfico digital eventos e/ou atores da controvérsia, usando o Google My Maps (<https://www.google.com/intl/pt-BR/maps/about/mymaps/>). Também pode ser o Globo de Conexões (globo 3D para visualizar fluxos entre cidades, países ou regiões) ou Mapas de Projeção (dados sob continentes, países, estados, cidades, regiões e lugares, no Flourish. E se for um mapa de eventos, pode utilizar como base agendas e guias jornalísticos como Guia Folha de São Paulo (<https://guia.folha.uol.com.br/>).
- 13) Mapear redes nas mídias digitais:** visualizar e tornar as redes legíveis com algoritmos, e analisar as redes com métricas, em *crawlers* e *softwares*, como NodeXL (<http://nodexl.codeplex.com/>), YouTube Data Tools (<https://tools.digitalmethods.net/netvizz/youtube/>), Spotify Artist Network (<http://labs.polsys.net/playground/spotify/>) e Gephi (<https://gephi.org/>). A etapa 16 faz parte da Análise de Rede para Mídias Sociais (ARS) e será explicada detalhadamente ainda neste capítulo.
- 14) Representar vocabulário musical:** coletar letras de músicas de artistas relacionados à controvérsia em plataformas como Letras (<https://www.letras.mus.br/>), Vagalume (<https://www.vagalume.com.br/>), Genius (<https://genius.com/>), no YouTube (<https://www.youtube.com/>), nos sites oficiais

⁸⁹ O verbo em inglês *To Crawl* significa rastejar. Esse verbo foi apropriado por desenvolvedores de *softwares*, e significa minerar/coletar/rastrear dados na web, nas mídias digitais e nas redes sociais.

dos artistas ou nos encartes de discos, criar uma novem de palavras com WordArt e/ou um diagrama de correlação de termos no Sobek, e gráficos de colunas no Flourish, com principais compositores e variedade do vocabulário das letras.

15) Compor um acervo: juntar conteúdos sobre a controvérsias, por exemplo, links, vídeos, imagens, livros e textos (jornalísticos e acadêmicos).

16) Publicar na web: reunir todos os passos anteriores em uma publicação digital, que pode ser um site ou blog. Os sites podem ser criados do zero se o cartógrafo possuir conhecimento de programação e web design, com domínio e hospedagem pagas, ou pode utilizar ferramentas disponíveis hoje para criação de sites sem precisar possuir esses conhecimentos, e com domínio e hospedagens grátis, como WordPress (<https://br.wordpress.com/>), Wix (<https://pt.wix.com/>), Site123 (<https://pt.site123.com/>), Hostinger (<https://www.hostinger.com.br/>), entre tantas outras.

Essas etapas da CCM reuniram ferramentas que foram testadas e consideradas aptas para controvérsias musicais. Além disso, envolvem métodos de pesquisa pela internet, análise digital de controvérsias, análise de redes para mídias digitais, coleta e análise de rastros digitais, limitações e problemas éticos, e a criação de um site-controvérsia que compõe a proposta ampla de Cartografia Digital de Controvérsias Musicais, por isso merecem atenção especial neste capítulo, sendo desenvolvidos a seguir.

4.2.3 Cartografia Digital de Controvérsias Musicais

Existem dificuldades básicas com relação ao uso das tecnologias digitais em pesquisas acadêmicas. Muitos pesquisadores se deixam levar pela sua novidade e inovação, criando presunções e cometendo erros por falta de conhecimentos básicos sobre definições e funcionamentos. Para que isso não ocorra, Venturini (2010) indica reconhecer que “1. os navegadores de busca não são a web; 2. a web não é a Internet; 3. a Internet não é o digital; 4. o digital não é o mundo” (p. 8)⁹⁰.

A web é vasta, possui bilhões de páginas em formato xhtml (*eXtensible Hypertext Markup Language*), cujas informações são trocadas em http (*Hypertext Transfer Protocol*), mas ficamos mais em sua superfície, e os navegadores mostram apenas uma pequena fração dessa

⁹⁰ Tradução da autora: “1. search engines are not the web; 2. the web is not the Internet; 3. the Internet is not the digital; 4. the digital is not the world”.

superfície. O conteúdo da web a divide em superfície da web (*surface web*) e web profunda (*deep web*), sendo a primeira menor, com conteúdos indexados nos mecanismos de busca, e a segunda maior e não indexada. O internauta que navega nos sites encontrados pelos buscadores e o usuário de uma rede social que faz rolagem (*scrolling*) na *timeline* (página com publicações feitas nas plataformas sociais) buscando as últimas atualizações feitas por seus seguidores apenas navegam na superfície da web.

A internet é ainda mais vasta, onde informações circulam não apenas em http, mas também em outros protocolos, por exemplo: e-mails, transferências de arquivos, teleconferências, bate-papos, jogos online e trocas P2P (*Peer-to-Peer*). Contudo, nem todas as informações estão conectadas à rede mundial de computadores e nem tudo se encontra digitalizado. Assim, conteúdos podem ser apenas compartilhados em redes internas (intranet), locais (LAN - *Local Area Network*), ou privadas, disponível apenas para membros cadastrados (extranet). Além do mais, as informações também são passadas na comunicação interpessoal, entre duas ou mais pessoas, de modo presencial. Esses são reconhecimentos basilares para pesquisadores que articulam tecnologias digitais em suas pesquisas se questionarem como eles irão fazer uso delas e qual seu real alcance.

A historicidade da internet ao longo das décadas fez com que construíssemos um conhecimento mais aprofundado sobre ela. Sabemos que ela não é neutra, tem como principais traços a fragmentação e a regionalização, além de mudar de país para país ao ponto de ser plural.

Ao contrário do que se acredita, a internet e as questões digitais não são fenômenos sobretudo globais. Estão enraizados num território; são territorializados. [...] Por surpreendente que isso possa parecer, a internet não abole os limites geográficos tradicionais, não dissolve identidades culturais, não aplaina as diferenças linguísticas: vem apenas consagrá-los. [...] O futuro da internet não é global; ele está ancorado em num território. Não é globalizado, mas localizado. E por sinal precisamos parar de falar de “internet”, com maiúscula, e dar preferência às “internets”, com minúscula e no plural. (MARTEL, 2015, p. 11-12).

É preciso nos desvencilharmos dos discursos permeados de determinismo tecnológico, ou tecnodeterminismo (MIÈGE, 2009), que atribui à técnica mais do que ela de fato suporta, um obstáculo para a compreensão de suas potencialidades reais e de seus limites. Esses limites se referem também a como web foi configurada inicialmente e suas constantes mudanças que levaram ao nosso uso cada vez mais local e raramente conectado globalmente.

A web é hoje muito local, muito regional e às vezes nacional ou panregional, chegando eventualmente a transcender a geografia. Muitas vezes está ligada a uma

“comunidade” [...] Às vezes, esse “território” assume uma forma linguística ou cultural; reflete então uma comunidade unida por interesses, afinidades ou gostos. As trocas podem basear-se numa contiguidade de fronteira, numa língua ou num alfabeto comuns (o cirílico), numa subcultura próxima (os otakus, as femens, os bears), um movimento solidário internacional (#BringBackOurGirl #JeSuisCharlie) ou ainda numa zona de influência pós-colonial persistente (a Commonwealth ou o antigo Império Otomano). No fim das contas, as “conversas” pela internet são quase sempre delimitadas por esses “territórios”, raramente se revelando globais. (MARTEL, 2015, p. 417).

A TAR sustenta uma visão positiva e crítica sobre as tecnologias digitais. Bruno Latour e Tommaso Venturini (2010) acreditam que elas têm a potencialidade de revolucionar as Ciências Sociais, desde que contribuam para explorar as conexões entre os atores. A principal crítica de sua aplicação é que ela vem sendo utilizada majoritariamente como uma forma de revitalizar antigos métodos, ao invés da criação de novos métodos para reagregar o mundo social. Outra crítica é quanto à representatividade ao usar métodos digitais:

Uma crítica frequentemente abordada na análise de rastros digitais é que esses rastros consideram uma amostra não representativa da sociedade. Do ponto de vista das ciências sociais tradicionais, isso certamente é verdade. É sabido que a alfabetização digital não é difundida uniformemente na sociedade (homens, jovens e pessoas com alto nível de educação geralmente são super-representados em amostras online). Ainda assim, essa desproporção é um problema apenas enquanto insistimos em tratar os dados digitais como se fossem dados de pesquisa. (...) Os dados digitais são representativos e interessantes apenas se sua cadeia de processamento (identificação, extração, integração, análise, publicação) permanecer próxima ao trabalho dos atores sociais. (LATOUR; VENTURINI, 2010, p. 7).⁹¹

Desta forma, a TAR reconhece que os dados digitais compõem os dados de pesquisa e não são sua totalidade. Isso leva a reconsiderar também as críticas que pesquisas com métodos digitais e internet recebem sobre o acesso a essa tecnologia. O fato de nem todas as pessoas terem acesso à internet não inviabiliza pesquisas ou as comprometem, simplesmente porque os dados digitais obtidos fazem parte de uma amostragem específica e delimitada pelo pesquisador, de acordo com seus próprios recursos, e não a totalidade do objeto e fenômeno estudados.

91 Tradução da autora: “the question of representativeness perfectly illustrates the difficulty of mixing digital and traditional methods. A criticism that has often been addressed at the analysis of digital traces is that these traces regard a non-representative sample of society. From the point of view of the traditional social sciences, this is certainly true. It is well known that digital literacy is not uniformly diffused in society (men, young people, and those with high levels of education are generally overrepresented in online samples). Still, this disproportion is a problem only as long as we insist on treating digital data as if they were survey data. (...) Digital data are representative and interesting only if their processing chain (identification, extraction, integration, analysis, publication) remains close to the work of social actors”.

No Brasil, por exemplo, essa representatividade pode ser indicada pela pesquisa TIC Domicílios⁹². Atualmente, mais da metade da população brasileira tem acesso à internet, 70% da população, o que equivale a 126,9 milhões de pessoas. Porcentagem acima da média global de 51,2%, cerca de 3,9 bilhões de indivíduos. E esse acesso é feito principalmente através de celulares (97%), em regiões urbanas (74%) e pela população com maior poder aquisitivo, 92% da classe A (com renda acima de 10 salários mínimos) e 91% da classe B. O acesso à internet no Brasil, portanto, não é tão expressivo quanto os países desenvolvidos da América do Norte e da Europa, com taxas superiores a 80% da população conectada.

Por outro lado, é conhecida a grande presença de brasileiros nas redes sociais. Segundo pesquisa da GlobalWebIndex⁹³, em 2019, o Brasil foi o segundo país que mais usou rede sociais, mais de 3 horas por dia online nessas plataformas. As mídias sociais mais utilizadas são YouTube, Facebook, WhatsApp, Instagram e Twitter, de acordo com o Relatório Digital 2019⁹⁴, da We Are Social e da Hootsuite. Todos exigem idade mínima de 13 anos de idade, exceto o WhatsApp que estabelece que se deve ter ao menos 16 anos de idade para usar o aplicativo. Pode-se dizer, então, que os brasileiros têm participação numerosa e relevante nessas plataformas se comparado com outros países. Esses dados resumem a representatividade que os dados digitais podem alcançar por aqui atualmente.

Ainda assim, a CC lança suas expectativas nas tecnologias digitais por três motivos: rastreabilidade, agregação e dimensão relacional (VENTURINI, 2010). Rastrear já era possível com métodos anteriores, mas com as tecnologias digitais é possível estender o rastreamento para muitos pontos de vista sobre a mesma controvérsia, colhendo dados massivos e sem precisar utilizar muitos recursos humanos e financeiros. Isso porque as inscrições nas mídias digitais, seja acesso a um site ou uma publicação nas redes sociais, são relacionáveis, pois a web é essa interconexão de hipertextos e hiperlinks. Em outras palavras, a web tem uma dimensão relacional inerente.

Também permite agregar informações sobre a pesquisa, métodos e ferramentas utilizadas, suas fases e passos, procedimentos, além de torná-las pública, para que possam ser examinadas e testadas.

Ainda mais importante: os dados digitais, bem como suas ferramentas de extração e análise, podem ser publicados juntamente com os resultados, tornando acessíveis ao

⁹² A pesquisa é feita anualmente pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic), utilizando informações do Censo Demográfico e da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, realizadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: <https://bit.ly/3aSbaPO>. Acesso em: 27 dez. 2019.

⁹³ Disponível em: <https://bit.ly/2WmCVuq>. Acesso em: 27 dez. 2019.

⁹⁴ Disponível em: <https://bit.ly/3aYWkqS>. Acesso em: 27 dez. 2019.

público não apenas as conclusões de um projeto de pesquisa, mas todo o caminho que os levou. Esse é o verdadeiro apelo dos métodos digitais: em vez de apenas descrever os procedimentos experimentais, agora é possível dar acesso direto a eles. Em uma cadeia de pesquisa digital, nenhum caminho é bloqueado, nenhuma transformação é irreversível, nenhum resultado é fornecido. Todos os elementos da cadeia são disponibilizados ao público e abertos ao escrutínio. Em um projeto de pesquisa digital, navegar pelos dados e navegar pela cadeia de processamento de dados são basicamente a mesma coisa. (LATOUR; VENTURINI, 2010, p. 6-7).⁹⁵

Essa abertura e exibição da cadeia de pesquisa com métodos digitais, segundo a TAR, apenas fornece uma visão oligóptica da sociedade. Em oposição ao panóptico, com uma visão central, nítida e que abrange tudo, Bruno Latour (2012) chama de oligóptico uma visão descentralizada, míope e que se debruça sobre os atores e suas conexões, para compreender um “todo conectado”, das microinterações as macroestruturas. Para TAR, os métodos quantitativos e qualitativos não conseguem fornecer essa visão, e tem dificuldades de apreender a dinâmica dos fenômenos sociais, suas mudanças constantes, por isso buscaram nos métodos digitais construir um “oligóptico quali-quantitativo”.

Como eles nos impedem de dividir as disputas sociais na rede de múltiplas oposições que as caracterizam, os métodos quantitativos podem abordar apenas os poucos elementos que criam consenso entre os atores (e que normalmente são a parte menos interessante de uma disputa). Como eles nos impedem de mostrar como todas as discussões estão ligadas a uma rede mais ampla de oposição, os métodos qualitativos inibem qualquer entendimento de como os pontos de equilíbrio podem ser temporariamente negociados, deixando a controvérsia em aberto. (LATOUR; VENTURINI, 2010, p. 5).⁹⁶

A busca por novos métodos quali-quantitativos foi colocada em prática nos laboratórios do MACOSPOL⁹⁷, ao criar e testar *softwares* e ferramentas que podem ser utilizadas por acadêmicos, jornalistas, formadores de opinião e outros profissionais para mapear controvérsias. Recrutando pesquisadores como Noortje Marres e Richard Rogers, que desenvolveram métodos, *softwares* e ferramentas digitais que são utilizados na CC, principalmente os que se encontram disponíveis no site do grupo de pesquisa em Estudos da

95 Tradução da autora: “Even more important: the digital data as well as their extraction and analysis tools can be published alongside the results, making accessible to the public not only the conclusions of a research project, but all the path that have led to them. This is the true appeal of digital methods: instead of just describing the experimental procedures it is now possible to give direct access to them. In a digital research chain, no path is blocked, no transformation is irreversible, no result is given. Every element in the chain is made available to the public and is open to scrutiny. In a digital research project, navigating the data and navigating the chain of data processing are ultimately the same thing”.

96 Tradução da autora: “As they keep us from breaking down social disputes into the network of multiple oppositions that characterize them, quantitative methods can only address the few elements that create consensus among the actors (and which are typically the least interesting part of a dispute). As they keep us from showing how every quarrel is tied to a broader network of opposition, qualitative methods inhibit any understanding of how equilibrium points can be temporarily negotiated while leaving the controversy open”.

97 As ferramentas e *softwares* do Demoscience e Macospol estão disponíveis em: <https://bit.ly/35nGrSg>. Acesso em: 27 dez. 2019.

Internet (*Internet Studies*) da Europa: Iniciativa Métodos Digitais (*Digital Methods Initiative - DMI*)⁹⁸.

Todas as ferramentas estão em inglês, são gratuitas, mas algumas precisam de um cadastro para a criação de uma conta especial no site para serem utilizadas. Cabe ao cartógrafo testar essas ferramentas e encontrar as mais adequadas para a controvérsia que tem como caso de estudo. Como a CC desenvolveu métodos digitais para o estudo da Ciência, Tecnologia e Sociedade (STS), isto é, para controvérsias técnicas e científicas, ao tentar mapear controvérsias fora deste escopo surgem desafios e problemas no uso desses métodos digitais, que podem ser contornados ou não, a depender do pesquisador conseguir fazer adaptações recursivas desse instrumental.

O *IssueCrawler*, por exemplo, uma ferramenta desenvolvida por Noortje Marres e Richard Rogers para coletar e seguir *hiperlinks*, conectando sites entre si, e criando redes de discussão é bastante útil e produtiva para investigar debates sociais sobre ciência e tecnologia. Porém, os sites que são incluídos na amostra devem discutir a controvérsia, como páginas de organizações, e não ser um centro de informações, ou seja, portais de notícias, ou sites de revistas e jornais. Além disso, os sites de organizações só são inseridos quando possui um membro vinculado ao debate. Em resumo, coletam e seguem hiperlinks de organizações e corporações centrais da controvérsia.

Imaginemos por um instante uma controvérsia que surge na imprensa, por exemplo, a maioria dos links ligados a ela será de portais de notícias, e sites de revistas e jornais, de organizações jornalísticas, mas que não são sites dedicados exclusivamente para a discussão da controvérsia estudada. A adaptação que o pesquisador pode fazer nesse caso é observar quais membros de organizações participam do debate na imprensa e coletar o link dessas organizações. Mesmo assim, existe grande chance de não conseguir formar uma rede da discussão a partir dos hiperlinks coletados.

Mas vale ressaltar que não precisa ser os *softwares* e as ferramentas dessas plataformas, podem ser outras que consigam rastrear (*crawlers*), mapear e analisar debates públicos, tendo em vista que muitas estão disponíveis e são usadas por pesquisadores. Desde que seja levado em consideração que as escolhas dessas ferramentas irão moldar a controvérsia estudada, pois elas irão organizar o debate público de uma forma específica e original, e irão intervir na análise de controvérsias.

⁹⁸ As ferramentas do DMI se encontram disponíveis em: <https://bit.ly/2yj6qFy>. Acesso em: 27 dez. de 2019.

A investigação de como as configurações digitais influenciam a articulação pública dos assuntos contestados deve se tornar parte de nossa investigação empírica. Os analistas de controvérsia digital devem fazer não apenas perguntas substantivas, mas também questões formais, como a maneira pela qual os assuntos através de dados são vazados diferentes dos assuntos comunicados à imprensa? Se os dispositivos digitais desempenham um papel na organização da controvérsia pública, a controvérsia pode ser constituída de maneira diferente, dependendo de quais dispositivos e formatos são implantados em sua promulgação. (MARRES, 2016, p. 18).⁹⁹

4.2.3.1 *Análise digital de controvérsias*

O estudo de controvérsias existe há décadas, mas só nos anos 1970 foi criado um método de análise de controvérsias por autores que articularam Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS) e Sociologia. A análise de controvérsias foi crucial para o desenvolvimento da TAR nos anos 1980. Segundo Noortje Marres (2016), a TAR desenvolveu uma abordagem empírica radical para as controvérsias e criticou as aproximações pós-marxistas na análise de controvérsias.

De acordo com sua sociologia da inovação, a controvérsia se desdobra nas dimensões social e epistêmica, política e técnica de uma só vez, e, de fato, o mérito das controvérsias é tornar visíveis esses "emaranhados heterogêneos". Outra intervenção importante da TAR foi sua crítica à dependência excessiva de abordagens pós-marxistas à análise de controvérsias em categorias conceituais rígidas, como a imputação de "interesses" aos atores. No relato da TAR, os estudos sociais de controvérsias não devem procurar impor seu próprio entendimento teórico sobre o que é a controvérsia. (MARRES, 2016, p. 4).¹⁰⁰

A partir dos anos 2000, essa análise de controvérsias foi constituída como um método digital na CTS, graças ao diálogo com a TAR e os Estudos de Mídias. Esse foi o movimento feito pelas análises de controvérsias no grupo de pesquisa em Estudos da Internet (*Internet Studies*). Com suas aplicações em análise digital de controvérsias, como as mudanças climáticas (MARRES; ROGER, 2000), utilizando análise de hiperlinks e análise textual, ou na análise sobre questões de privacidade e vigilância, depois do caso Edward Snowden, em

⁹⁹ Tradução da autora: "The investigation of how digital settings influence the public articulation of contested affairs must then become part of our empirical inquiry. Digital controversy analysts should ask not just substantive questions but also formal ones like how is doing issues through data leaks different from doing issues with press releases? If digital devices play a role in the organization of public controversy, then controversy may be constituted differently depending on what devices and formats are deployed in its enactment".

¹⁰⁰ Tradução da autora: "According to their sociology of innovation, controversy unfolds in social and epistemic, political as well as technical dimensions all at once, and indeed, the merit of controversies is to render such 'heterogeneous entanglements' visible. Another important intervention of ANT was their critique of the overreliance of post-marxist approaches to controversy analysis on rigid conceptual categories, such as the imputation of 'interests' to actors. In the ANT account, social studies of controversies should not seek to impose their own theoretical understanding of what controversy is about."

junho de 2013, no Twitter (MARRES; MOATS, 2015), estreitaram definitivamente os laços entre a CC e o campo da Comunicação.

Apesar da CC apenas indicar observação e descrição, considero que a análise digital de controvérsias tem contribuições a oferecer a metodologia da TAR, e a proposta de metodologia da Cartografia Digital de Controvérsias Musicais. Por exemplo, utilizar fontes digitais para coletar dados da controvérsia, acrescentar uma avaliação crítica nos relatos descritivos sobre elas, apontar melhores abordagens a serem dadas na análise, e os problemas envolvidos em utilizar mídias digitais na internet, além de apresentar técnicas para analisar controvérsias nas plataformas de mídias sociais.

A análise digital de controvérsias, segundo Noortje Marres (2016), desenvolveu três tipos de abordagens: demarcacionista, discursiva e empirista. A demarcação consiste em um ramo desses estudos que se dedica a localizar controvérsias com métodos computacionais de análise de dados em larga escala, e seu principal modelo é o projeto de detectar tópicos controversos na Wikipédia, feito por Yasseri *et al* (2012). A preocupação maior desse estudo é determinar as fontes de conhecimentos legítimas e as ilegítimas que conduzem as controvérsias.

A análise de discurso é utilizada na abordagem discursiva para determinar posicionamentos dos atores nos debates, sempre procurando fazer relações entre argumentos apresentados por eles com suas perspectivas políticas, econômicas, sociais e culturais, e se eles condizem ou não com suas ações no desenrolar da controvérsia. Em outras palavras, se discurso, posicionamento e ação de determinado ator são coerentes. Ademais, são mostrados quais argumentos são mais apoiados e quais são mais contestados sobre a controvérsia.

Por último, a empirista radical se baseia na junção da TAR com a análise digital de controvérsias, nos seus protocolos de pesquisa e ferramentas de *softwares* já aqui mencionados. E compreende a controvérsia como “uma ‘ocasião empírica’ para uma investigação social mais ampla” (MARRES, 2016, p. 8)¹⁰¹ de contestações e disputas entre os atores para estabelecerem seus pontos de vistas no debate social. Essas abordagens foram adotadas apenas em CTS, sendo a discursiva e a empírica indicadas como mais adequadas, mas a segunda como a mais equipada para análise de controvérsias sobre ciência e tecnologia.

O principal problema que Noortje Marres (2016) alerta é sobre o viés digital, sobre as mídias digitais não serem imparciais, mas participativas enquanto métodos digitais. Se as mídias digitais escolhidas no mapeamento, análise e publicação de controvérsias influenciam como a controvérsia é inscrita e se desenvolve, então precisamos compreender como cada

¹⁰¹ Tradução da autora: “an ‘empirical occasion’ for a wider social inquiry”.

uma das mídias digitais utilizadas na CC faz mediação de debates públicos, assim como as controvérsias também mediam essas mídias.

Além das próprias mídias digitais, os papéis da imprensa e da publicidade em controvérsias públicas também devem ser considerados, pois cidadãos e jornalistas ganham mais destaque no desenrolar das controvérsias nas mídias sociais. Basta buscar por uma controvérsia em um navegador comum para blogs, portais de notícias e perfis em redes sociais serem listados, pois eles articulam as discussões sobre diversos assuntos na web.

Para esse problema, existe uma solução: fazer uma escolha metodológica e adotar uma abordagem afirmativa.

A abordagem afirmativa do viés digital reconhece e explora a ambiguidade dos dispositivos digitais, argumentando que podemos confiar neles como meio empírico para detectar a dinâmica da controvérsia (Marres e Rogers 2005). Uma das características marcantes das configurações digitais, como a web, é a estreita conexão entre a dinâmica tecnológica e a dinâmica da formação de tópicos ou problemas (ver também Schneider e Foot 2005), e muitas vezes não está claro com qual dessas duas dinâmicas estamos lidando ao analisar controvérsias online. (MARRES, 2016, p. 11).¹⁰²

Deve-se assumir, então, que na análise digital das controvérsias existem a dinâmica do debate social e da própria mídia digital, e que ao mapear uma controvérsia também estamos mapeando os efeitos da tecnologia das mídias digitais. Porém, essa abordagem só tem viabilidade quando não se perde o foco em analisar a controvérsia em questão para se dedicar mais em analisar as próprias plataformas (MARRES, 2016). Em outras palavras, os analistas de controvérsias não analisam internet, web e redes sociais, mas debates públicos nesses ambientes.

Sobre a análise de controvérsia especificamente nas plataformas de mídias sociais, Noortje Marres (2015) indica que se deve discuti-las como fontes de debates sociais e objetos empíricos por elas mesmas, o que requer um diálogo maior entre os estudiosos de debates públicos e os pesquisadores de mídias sociais. Isso implica reconhecer, por exemplo, que essas plataformas possuem diversos recursos que facilitam a investigação empírica das controvérsias, a saber: fornecem dados mais organizados que os da web, e possuem API (*Application Programming Interface*), em português, Interface de Programação de

¹⁰² Tradução da autora: “The affirmative approach to digital bias acknowledges and exploits the ambiguity of digital devices, arguing that we can rely on them as empirical means for detecting controversy dynamics (Marres and Rogers 2005). One of the striking features of digital settings like the web is the close connection between technological dynamics and dynamics of topic or issue formation (see also Schneider and Foot 2005), and it is often unclear which of these two dynamics we are dealing with when analyzing controversies online”.

Aplicações, que possibilitam programadores criarem *softwares* para coletar dados de cada uma delas.

Mas o uso de API para analisar dados das mídias digitais tem efeitos sobre a análise digital da controvérsia.

(...) a análise de dados de mídia social geralmente depende de APIs e, como consequência, a arquitetura da plataforma exerce influência significativa na organização do projeto de pesquisa (boyd e Crawford, 2011; Driscoll e Walker, 2014). (...) Além disso, as APIs da plataforma são projetadas para fornecer dados pertencentes a toda a plataforma, incentivando consultas baseadas em hashtag ou local, enquanto uma demarcação de dados baseada no usuário é mais complicada de implementar, tanto tecnicamente quanto devemos adicionar, eticamente falando. Como consequência, muitas análises de mídia social - incluindo as de controvérsia - tendem a adotar o ponto de vista da plataforma de mídia social. (MARRES, 2015, p. 9-10).¹⁰³

As mídias sociais, ainda segundo a autora, também acrescentam na análise digital de controvérsias uma nova cartilha de ações como mencionar, curtir, compartilhar, comentar, indexar, etc., e funções como a *hashtag*, palavra-chave escrita com cerquilha (#) pelos usuários para indexar tópicos e assuntos que estão sendo comentados em sites e aplicativos de redes sociais. Essas adições devem ser compreendidas pelos pesquisadores. Assim como na web a análise digital de controvérsia atribui maior importância para os *hyperlinks*, nas redes sociais, a análise digital de controvérsias atribui uma maior importância para as *hashtags*, porque elas podem ser utilizadas para localizar debates sociais públicos.

Considerar o “viés digital” das *hashtags*, por exemplo, significa apontar que elas também são utilizadas em campanhas publicitárias, nesses casos criadas por profissionais de organizações e não por usuários comuns, com o objetivo de promover marcas, serviços, produtos e indivíduos entre os usuários das redes sociais. Neste caso, as campanhas podem até gerar alguma discussão social relevante que será indexado pela # de divulgação, mas dificilmente irá se desvencilhar da sua dimensão inicial como propaganda.

Os estudos mais recentes de análise digital de controvérsias nas mídias sociais se diversificaram ainda mais no uso de métodos quantitativos e qualitativos para analisar redes, textos e discursos, devido à proliferação das próprias mídias digitais, e ampliaram suas colaborações entre pesquisadores de áreas diversas, para além da Sociologia e dos Estudos de

¹⁰³ Tradução da autora: “(...) social media data analysis often relies on APIs, and as a consequence platform architecture exerts significant influence in the organisation of the research design (boyd and Crawford, 2011; Driscoll and Walker, 2014). (...) Furthermore, platform APIs are designed to provide data pertaining to the whole platform, encouraging hashtag or location based queries, while a user-based demarcation of data is more cumbersome to implement, both technically and we should add, ethically speaking. As a consequence, much social media analysis – including those of controversy – tends to adopt the standpoint of the social media platform”.

Mídia, também se articularam à Computação e aos Estudos Culturais. Ademais, as controvérsias estudadas não se limitam mais aos assuntos ciência e tecnologia.

A tática indicada pela autora na análise digital de controvérsias para preservar as ambiguidades e tensões entre as controvérsias e as mídias sociais é adotar a aproximação empírica da TAR.

Essa abordagem “empirista” segue a tradição de pesquisa estabelecida pela TAR de não assumir antecipadamente quem são os atores, questões e cenários relevantes da controvérsia (“siga os atores”). Mas estende essa sensibilidade empirista para incluir a contribuição das tecnologias de mídia para a promulgação de controvérsia online. Quando analisamos controvérsias com as mídias sociais, nem sempre podemos saber de antemão se os efeitos que detectamos pertencem à plataforma ou são, em certa medida, específicos ao problema. Portanto, torna-se nossa tarefa investigar por meios empíricos quais efeitos pertencem às tecnologias de mídia, quais são os problemas e quais são os dois. (MARRES, 2015, p. 15).¹⁰⁴

Contudo, como os analistas digitais de controvérsias continuam a serem questionados sobre a influência das mídias digitais, Noortje Marres (2015) chegou ao ponto de afirmar que a solução para isso também seria deslocar o foco das controvérsias para os problemas. Essa proposta parte também da crítica de que nem todos os assuntos relevantes para a sociedade se transformam em uma controvérsia. Assim, propõe o mapeamento de problemas.

Enquanto a análise de controvérsia costumava começar com uma controvérsia robusta para detectar relações com um determinado ator, o mapeamento de problemas começa com um determinado tópico para detectar formações de problemas emergentes. (MARRES, 2015, p. 18).¹⁰⁵

É válido criticar esse projeto mais amplo, tendo em vista que ele surge das experiências e críticas dos estudos de análises digitais de controvérsias nas mídias sociais feitos até então, e das reflexões metodológicas sobre aplicações experimentais no campo de CTS, ainda sem aplicações em projetos de pesquisas que possam testar sua instrumentalização e viabilidade. A tarefa dos recentes trabalhos da CC tem sido aprimorar as ferramentas de descrição e análise a fim de torná-las adequadas a esse complexo, a debate múltiplos fora da

¹⁰⁴ Tradução da autora: “This ‘empiricist’ approach follows in the research tradition set out by ANT of not assuming in advance who are the relevant actors, issues and settings of the controversy (“follow the actors”). But it extends this empiricist sensibility to include the contribution of media technologies to the enactment of controversy online. When analysing controversies with social media, we cannot always know beforehand whether the effects we detect belong to the platform or are to an extent specific to the issue. So it becomes our task to investigate by empirical means which effects belong to media technologies, which to the issues, and which to both”.

¹⁰⁵ Tradução da autora: “Whereas controversy analysis used to begin with a robust controversy in order to detect given actor relations, issue mapping begins with a given topic in order to detect emerging issue formations”.

ciência e da tecnologia. Nesta busca, gostaria de propor acrescentar a análise de rede para mídia social na Cartografia Digital de Controvérsias Musicais.

4.2.3.2 *Análise de rede para mídia social*

A Análise de Redes Sociais (ARS) tem origem interdisciplinar, pois foi desenvolvida de início pela Sociologia e Matemática, respectivamente nos ramos da Sociometria e da Teoria de Grafos, e faz uso de estatísticas e métodos computacionais. É uma abordagem estruturalista do social, por conseguinte, investiga a estrutura de agrupamentos para identificar as relações entre atores sociais. E para isso, utiliza-se de técnicas e métricas de pesquisa para descrever e analisar essas associações, entre elas está a representação da estrutura social em uma rede de nós ou vértices (atores) e arestas (conexões). Essa abordagem vem sendo utilizada para pesquisar redes sociais na internet, que foi retomada com força depois do surgimento e popularização dos sites de redes sociais, mas aqui me deterei em seguir como a ARS vem sendo estudada, estruturada e aplicada no campo da Comunicação no Brasil, mais precisamente em Ciberultura.

Esses estudos possuem uma compreensão de mídia social como “um fenômeno emergente, que tem início com a apropriação dos sites de rede social pelos usuários. Essa apropriação, que horizontaliza ainda mais os processos de comunicação” (BASTOS; RECUERO; ZAGO, 2018, p. 28) na internet. A horizontalidade dos processos de comunicação nos sites de redes sociais, por sua vez, tem a ver com

(...) a capacidade que as conexões entre os atores têm de servir como “vias” de informação. Assim, uma determinada informação (como, por exemplo, uma ideia, um argumento ou propaganda) é propagada em um grupo através de conexões entre as pessoas. (BASTOS; RECUERO; ZAGO, 2018, p. 40).

Existem também os robôs virtuais (*bots*) que manipulam artificialmente a visibilidade e o alcance de uma informação nos sites de redes sociais para que ela se torne mais relevante na rede. Por exemplo, compartilhando massivamente publicações de usuários no Facebook ou dando retweets em um tweets sobre uma mesma informação, para que uma de suas palavras-chave (*hashtag*) entre na lista Assuntos do Momento no Twitter.

É importante pontuar as diferenças entre redes sociais na internet e sites de redes sociais, pois “nem todo o site representa, efetivamente, uma rede social nem toda a rede social está contida em um site” (BASTOS; RECUERO; ZAGO, 2018, p. 22). Ambos são representações

de conexões sociais entre indivíduos dos espaços off-line, mas as possibilidades de representações de redes sociais na internet são variadas, enquanto nos sites de redes sociais a representação é específica, por meio de perfis e feeds, e o compartilhamento de conteúdo (em texto, link, imagem, vídeo e gif).

Um site de rede social é uma *plataforma de comunicação em rede* na qual participantes 1) possuem *perfis de identificação única* que consistem em conteúdos produzidos pelo usuário, conteúdos fornecidos por outros usuários, e/ou dados fornecidos pelo sistema; 2) podem *articular publicamente conexões* que podem ser vistas e cruzadas por outros; e 3) podem consumir, produzir e/ou interagir com *fluxos de conteúdo gerado por usuários* fornecidos por suas conexões no site (ELLISON; BOYD, 2013, p. 158).¹⁰⁶

Ainda mais, os sites de redes sociais têm outras qualidades e características que os distinguem das redes sociais na internet. Os rastros digitais deixados por eles podem ser acessados em grande amplitude e de forma estruturada, e eles são voltados para a criação e manutenção das redes sociais, para que as associações entre os indivíduos sejam mais permanentes e estáveis (BASTOS; RECUERO; ZAGO, 2018), mesmo que ainda exista a possibilidade de filtros, bloqueios e desconexões entre eles.

Para os estudiosos da ARS, as mídias sociais também são espaços pensados como esperas públicas. No caso dos sites de redes sociais, eles defendem que foram os responsáveis pela ampliação da esfera pública, pois “proporcionam um espaço onde, além da socialização, os atores podem expressar e reproduzir opiniões políticas e ideias que contribuem para o debate público” (BASTOS; RECUERO; ZAGO, 2018, p. 35). Dessa forma, contribuem também para as controvérsias. E é por isso que acrescentando a ARS na Cartografia Digital de Controvérsias Musicais se torna possível investigar como os usuários das redes sociais estão envolvidos em controvérsias musicais.

A ARS é constituída de muitos elementos e termos de referência, emprestados da sociometria e da teoria de grafos, e utilizados na análise. Por isso, devem ser explicados antecipadamente, para que sejam compreendidos quando forem utilizados posteriormente, nos capítulos dos mapas digitais da controvérsia Nova MPB. São eles:

Rede - nós ou vértices (atores) e arestas (conexões). Sinônimo de grafo, representado por pontos que se conectam com linhas e curvas. Os grafos podem ser direcionados, não direcionados ou misto, quando a linha ou curva tem uma flecha indicando a direção da

¹⁰⁶ Tradução da autora: “A social network site is a *networked communication platform* in which participants 1) have *uniquely identifiable profiles* that consist of user-supplied content, content provide by others, and/or system level-data; 2) can *publicly articulate connections* that can be viewed and tranversed by others; and 3) can consume, produce and/or interact with *streams of user-generated content* provided by their connections on the site”.

conexão, ou não, ou quando algumas tem e outras não no mesmo grafo. As redes podem ser: associativa, que depende de associações (adicionar ou seguir usuários); ou emergente, com base na interação (rede de comentários de uma publicação ou sobre uma *hashtag*); egocentrada, que parte de um nó determinado que ficará no centro da rede (de uma conta ou perfil nas redes sociais); ou inteira: que parte de um grupo e não terá um único nó central, mas vários (de um grupo ou *hashtag* nas redes sociais).

Ator - indivíduos ou coletivos de indivíduos, que podem ser os nós da rede. A coleção de atores é chamada de grupo. Um grupo pode ser uma rede toda ou um dos agregados de nós (*cluster*) de uma rede. Um *cluster* é um agregado mais denso (nós mais próximos, com mais conexões) em uma rede, e indicam grupos de interesses/afinidades/perspectivas em comum. No caso, uma rede pode ter um ou mais *clusters*.

Laços sociais – conexões entre os atores, seja através de conversações ou adicionando/seguindo usuários. Eles podem ser fracos ou fortes, com menos ou mais interações entre os atores.

Capital social - valor construído pelos atores durante associações ou vantagens de um ator de acordo com a sua posição na rede. Por exemplo, atores que são “ponte” entre grupos desconectados está mais conectado e tem mais capital social do que os membros que estão apenas conectado a um dos grupos.

Métricas - servem para mensurar nós e suas posições na rede ou a própria rede. Algumas delas são: diâmetro de rede (*betweenness centrality*), centralidade de autovetor (*eigenvector centrality*), grau (*degree*), que pode ser grau de entrada (*indegree*) e grau de saída (*outdegree*), e modularidade (*modularity class*).

Algoritmos de visualização - organizam e deixam mais legíveis as redes, com base na força de atração e repulsão entre os nós do grafo. Por exemplo: Fruchterman Reingold¹⁰⁷, bastante popular entre os analistas de rede, para distribui os nós da rede de forma circular, e é recomendado para redes com até mil nós; e Force Atlas forma uma rede em constelação, para redes com mais de mil nós, que ficam muito em cima uns dos outros, e para criar *cluster* ou comunidades, assim como o Clauset Newman Moore¹⁰⁸.

Como o objeto de estudo da CCM são as controvérsias musicais, determino Facebook, Twitter e YouTube como as principais plataformas para a ARS, por conterem comentários e debates sobre diversos assuntos, sobretudo sobre música, sendo facilitada a busca das

¹⁰⁷ Disponível em: <https://bit.ly/2z3WHTO>. Acesso em: 11 fev. 2019.

¹⁰⁸ Para mais informações sobre o algoritmo Clauset-Newman-Moore: CLAUSET, A.;NEWMAN, M. E. J.; MOORE, C. Finding community structure in very large networks. In: Phys. Rev. E 70, 2004.

controvérsias principalmente nas duas primeiras, tendo em vista que possuem a função da *hashtag*. No geral, o foco deve ser nas interações de conversação e debates sobre a controvérsia que se esteja investigando.

A junção das abordagens metodológicas da TAR e ARS em uma mesma cartografia requer uma atenção especial por parte dos pesquisadores, pois gera problemas quando os métodos empíricos de ambas são empregados. Se, como explicamos no capítulo anterior, o conceito de rede é diferente da rede da ARS, isso irá implicar na cartografia, principalmente na construção dos mapas.

O fundo teórico da TAR, com isso, apresenta uma concepção de rede e de mapa (ou grafo) que não tem permanência nem localização no espaço e no tempo, mas constitui-se na associação, no movimento e na mediação (LATOURET, 2007; LEMOS, 2013). (...) A ausência de qualquer delimitação conceitual implica em um entendimento de rede potencialmente infinita e de actantes permanentemente virtuais. Os métodos para análise de redes, por outro lado, se aplicam a redes delimitadas no espaço e no tempo. (BASTOS; RECUERO; ZAGO, 2014, p. 586).

Esse problema está relacionado com o fato da cartografia da TAR ter sido baseada na cartografia guattari-deleuziana, que expliquei no início desse capítulo.

ARS oferece um contraponto interessante à noção de cartografia das controvérsias. O conceito deriva em larga medida do trabalho de Deleuze e Guattari (1997), onde o mapa não condiz com o território. Em razão da ausência de um plano geográfico, essa definição de cartografia é desvinculada de qualquer espacialidade. As redes, com isso, são definidas independentemente de qualquer temporalidade ou geografia, e a cartografia, por extensão, se refere a um plano abstrato que procura indicar os vínculos (reais ou simbólicos, subjetivos ou materiais) entre agentes. (BASTOS; RECUERO; ZAGO, 2014, p. 586).

Precisa-se pontuar, então, que cartografar e analisar controvérsias nas redes sociais com a ARS deve ser a partir de suas definições de rede, ator e com grafos. Seguindo a prerrogativa de rede definida no tempo e no espaço. E não aplicar a ARS em redes abstratas e infinitas baseadas na TAR. Vale ainda ressaltar que os pesquisadores da TAR e da ARS não são avessos às iniciativas de articular essas duas vertentes teórico-metodológicas, desde que suas diferenças sejam apontadas e respeitadas, pois pesquisas em Comunicação tem empregado elas juntas, principalmente para criar redes discursivas de controvérsias. Para evitar as incompatibilidades entre TAR e ARS, também decidi separá-las na cartografia, deixando a ARS com a camada apenas relacionada as controvérsias nas redes sociais, e o restante com a TAR e a CCM.

E se a CC é uma forma de descrever controvérsias a partir dos rastros deixados pelos atores, a Cartografia Digital de Controvérsias Musicais é uma forma de descrever controvérsias musicais inteiramente com rastros digitais, com base na coleta e análise de dados digitais.

4.2.3.3 Coleta e análise de rastros digitais

As ações dos atores deixam rastros e normalmente são inscritas em alguma materialidade (documentos, textos e registros de toda ordem) e o objetivo da CC é mapear esses rastros que permitem descrever a formação de coletivos sociotécnicos. Os rastros digitais seriam apenas os vestígios deixados por humanos e agentes maquínicos no ciberespaço, de forma mais restrita, na internet, onde não se pode não deixar rastros, pois toda ação é inscrita.

Porém, os rastros digitais têm particularidades se comparado com os “rastros analógicos”, pois eles produzem arquivo por padrão, são mais duráveis e recuperáveis, tem topologia e visibilidade multiformes – em cascata com extratos mais visíveis e outros menos visíveis (BRUNO, 2012). E não basta ser rastros digitais, tem que ser rastros digitais públicos, isto é, disponíveis para que o cartógrafo possa recuperar e examinar, e acessíveis também aos usuários da internet e das redes sociais.

Fernanda Bruno (2012) fez uma comparação entre as duas formas que os rastros digitais têm sido compreendidos e utilizados atualmente, para explicar com mais propriedade os rastros digitais sob a perspectiva da TAR.

A primeira concebe o rastro como índice, prova ou evidência, compreendendo a rede como aparato de captura. Tratarei brevemente desta perspectiva, voltada para procedimentos de vigilância e controle de indivíduos e grupos (Bruno, 2006; 2008). A segunda perspectiva, objeto maior de nossa atenção, baseada na TAR, concebe os rastros como inscrições de ações, sendo a rede aquilo que faz proliferar mediadores. Se na primeira o conhecimento dos rastros opera segundo critérios de identificação, prova e previsão, colocando o acento sobre o indivíduo; na segunda o conhecimento dos rastros opera segundo critérios de descrição e mediação, colocando o acento sobre o coletivo. (BRUNO, 2012, p. 693).

O uso dos rastros digitais na primeira perspectiva é feito pela polícia ao buscar indícios de crimes na rede, e pelo comércio, marketing e publicidade ao buscar padrões de comportamento dos indivíduos e grupos, e os seus desejos, para endereçar de forma personalizada anúncios para eles. Por isso, o foco maior nos rastros digitais pessoais dos usuários da rede. Por outro lado, no âmbito acadêmico, pesquisadores da TAR utilizam os

rastros digitais na internet e em bases de dados digitais para observar e retrair fenômenos coletivos como as controvérsias.

Os rastros digitais, fruto de ações, interações e declarações de toda sorte, além de vastos e diversificados, podem ter sua trajetória retrairada de forma relativamente simples, se comparada aos meios tradicionais de recuperação de associações constitutivas de fenômenos sociais. Instrumentos convencionalmente custosos e lentos (questionários, enquetes, cálculos estatísticos) dão lugar a ferramentas mais ágeis e simples (sistemas automatizados de coleta, registro e visualização), oferecendo às ciências sociais não apenas uma riqueza de dados, mas a possibilidade de observar e descrever os processos sociais segundo uma perspectiva que dispense as grandes partições com as quais a sociologia classicamente trabalhou: micro e macro social, interações locais e estruturas globais, individual e coletivo, subjetivo e social. Uma das apostas da teoria ator-rede – seguir a linha de montagem dos coletivos sociotécnicos dispensando essas grandes partições – tem seu fôlego renovado pelas redes digitais de comunicação. (BRUNO, 2012, p. 697).

Com base na perspectiva de rastros digitais da TAR, defino que a Cartografia Digital de Controvérsias Musicais deve ser toda mediada pelo computador, feita navegando na paisagem de dados e informações da internet (para voltar a letra da música de Gil coloca no início do capítulo), utilizando bancos de dados e acervos digitais, ferramentas digitais, *crawlers* e *softwares* gratuitos para coleta, visualização e registro dos dados digitais da controvérsia musical, e realizando estudos quantitativos e qualitativos desses dados.

A coleta de dados digitais do Facebook atualmente deve ser feita manualmente, tendo em vista as recentes restrições da rede social para o acesso dos dados de seus usuários. Mas a coleta de dados digitais do YouTube e do Twitter deve ser feita de forma automatizada com *crawlers* que utilizam as APIs desses sites. Infelizmente, existem poucos programas de computadores para esses fins, e alguns são fáceis de usar, outros exigem conhecimentos de programação, alguns precisam de compra e instalação de servidores, e todos tem limites predeterminados de coleta de dados que devem ser de conhecimento do pesquisador. Por isso, abaixo seguem quatro deles:

O NodeXL¹⁰⁹ é uma template (modelo) para Microsoft Excel, compatível com as versões 2007/2010/2013/2016 desse editor de planilhas, simples de ser utilizado (na janela conhecido do Excel), não é necessário conhecimento em programação, ou compra e instalação de servidores. Ele tanto rastreia dados digitais, como exibe eles em gráficos de rede. O NodeXL Basic é grátis, de código aberto, mas bastante limitado quanto aos recursos, só oferece a métrica de grau de rede, por isso é necessário se registrar no NodeXL Pro realizando uma

¹⁰⁹ Disponível em: <https://bit.ly/2KVAudk>. Acesso em: 11 fev. 2019.

doação para a Social Media Research Foundation, quem o mantém atualmente, após ter sido criado pelo grupo do pesquisador Marc Smith na Microsoft.

O NodeXL Pro foi criado em 2015 como uma extensão do NodeXL Basic, que oferece recursos adicionais como coleta de dado de redes de mídia social, métricas de análise de rede, de texto e de sentimento. Entre seus recursos está a importação de redes diretamente do Twitter, Facebook, YouTube, Flickr, entre outros, e tem plug-ins disponíveis para obter redes de pesquisas e hiperlinks da WWW. Mas tem limite na quantidade de dados importados, sendo recomendado para coleta e análise de quantidades relativamente pequenas de dados. A rede de comentários sobre uma *hashtag* no Twitter importada pelo NodeXL Pro com base na API do Twitter¹¹⁰, é uma rede emergente, baseada nas interações dos comentários (respostas e retweets) e uma rede inteira, pois parte de *hashtag* na rede social.

O YouTube Data Tools (YTDT)¹¹¹ é um conjunto de ferramentas simples para extrair dados do YouTube usando a API do YouTube v3¹¹², desenvolvido e mantido por Bernhard Rieder, pesquisador da Digital Methods Initiative, desde 2015, e sustentado por doações dos seus usuários. Pode ser utilizado online, diretamente em seu site ou obtendo o seu código-fonte. E contém cinco módulos dedicados a diferentes seções da plataforma, para importar informações e estatísticas de canais e vídeos, além dos comentários dos usuários da plataforma nos vídeos, bem como redes de canais e vídeos, a partir dos IDs dos canais e vídeos que devem ser recolhidos no código fonte da página de cada um deles.

Tem limite na quantidade de dados importados online pelo site, sem acoplá-lo a servidores, por isso é recomendado para coleta e análise de quantidades relativamente pequenas de dados. As redes de canais e vídeos são redes associativas, pois são rastreadas por meio dos guias "canais em destaque" e "vídeos relacionados", e redes inteiras, pois partem de uma lista de sementes (IDs de canais e vídeos) escolhidos pelo pesquisador. Todavia, diferente do NodeXL Pro, o YTDT apenas extrai dados e importa redes, mas não funciona também como programa de visualização e análise de redes, por isso os arquivos de redes gerados no site devem ser abertos em outro *software*, para que as redes sejam visualizadas, analisadas e personalizadas pelo pesquisador.

O Spotify Artist Network¹¹³ (Rede de artistas do Spotify) é um *software* beta (ainda em fase de testes) também desenvolvido por Bernhard Rieder, que cria redes de artistas

¹¹⁰ Para compreender o que são as APIs do Twitter, acesse: <https://bit.ly/2KXijDQ>. Acesso em: 12 nov. de 2019.

¹¹¹ RIEDER, Bernhard. YouTube Data Tools (Version 1.11) [Software], 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2KViYps>. Acesso em: 11 fev. 2019.

¹¹² Disponível em: <https://bit.ly/2zUURFd>. Acesso em: 11 fev. 2019.

¹¹³ Disponível em: <https://bit.ly/3f7ivOV>. Acesso em: 11 fev. 2019.

relacionados, com base nos dados do Spotify, por meio de sua API. Está disponível em site, onde é possível buscar por artista para carregar automaticamente sua rede. Ao visualizar a rede, também é possível clicar duas vezes pra aproximar e ver em detalhes os nós e as arestas, como clicar nos nós para ver a foto de seu perfil no Spotify, número correspondente à sua popularidade e de seguidores. O limite desse *software* é que ele gera apenas redes egocentradas em um artista por vez, então cabe ao pesquisador pegar os dados gerados em cada uma das redes e correlacioná-los manualmente de acordo com seu interesse na pesquisa.

Não são disponibilizadas as métricas ou os algoritmos utilizados para gerar a rede no site, apenas é indicado que o tamanho e a cor do nó indicam a popularidade dos artistas na rede. Para acrescentar esses elementos e obter as medidas das métricas, assim como as categorias relacionadas a esses artistas na plataforma de *streaming* de música, é preciso fazer o download da rede e utilizar um *software* de visualização e análise de redes.

Por fim, o programa mais popular entre os analistas de rede: o *software* livre Gephi¹¹⁴ de visualização, análise e personalização de gráficos e rede, é gratuito, distribuído sob a GPL 3 (*GNU General Public License*). Basta fazer o download no site e instalar o programa no computador. Com um mecanismo de renderização 3D, consegue exibir grandes redes (acima de 20.000 nós) em tempo real, processar rapidamente as manipulações feitas na rede, e “importar, visualizar, espacializar, filtrar, manipular e exportar todos os tipos de redes” (BASTIAN; HEYMANN; JACOMY; 2009, p. 361)¹¹⁵. Porém, apesar de ter uma interface bastante organizada, por ter muitos recursos como filtros, algoritmos, métricas, e formas de personalização da rede, exige que o pesquisador adquira conhecimento sobre a plataforma e desenvolva experiência através de seu uso contínuo para utilizar o *software* em pesquisas.

Uma última recomendação de Bastos, Recuero e Zago (2018) para análise de redes em *softwares* de visualização é que “a análise da rede deve se dar através das medidas e não do seu ‘desenho’, uma vez que esse pode não indicar elementos que sejam relevantes para o pesquisador” (p. 98). Por isso os mapas de redes devem ser sempre acompanhados de uma tabela indicando os números das métricas utilizadas, ou disponibilizar a tabela online e inserir o link de acesso a ela na análise.

¹¹⁴ Disponível em: <https://bit.ly/3fht8QE>. Acesso em: 11 fev. 2020.

¹¹⁵ Tradução da autora: “import, visualize, spatialize, filter, manipulate, and export all types of networks”.

4.2.3.4 Estudos de discurso e conversação em mídias sociais

A ARS vem sendo aplicada em estudos de Cibercultura no Brasil também para estudar discursos e conversações em sites de redes sociais. Tendo como base os estudos de Comunicação Mediada pelo Computador (SMC), Estudos Culturais e a Análise de Discurso Francesa, esses autores consideram as mídias sociais como espaço de discursos mediados pelo computador.

A mídia social, em suas características de públicos em rede (Boyd, 2010) e de esfera pública, é um espaço de produção, circulação e legitimação de discursos. Assim, enquanto os atores determinam quais informações serão reproduzidas, quais serão reverberadas, eles também produzem e reproduzem diferentes discursos. (BASTOS; RECUERO; ZAGO, 2018, p. 132).

Assim, as afirmações publicadas pelos usuários como comentários nas mídias sociais são estudadas como discursos, a partir da frequência de conceitos e palavras, sobre as quais são feitas análises textuais e de conteúdo. Para citar alguns exemplos dessa aplicação específica da ARS, Bastos, Recuero e Zago (2018) analisaram racismo e xenofobia durante as eleições de 2014, a cobertura do jornal Estado de S. Paulo durante a Copa do Mundo de 2014, e o boato que surgiu na internet sobre o jogador Lukas Podolski ser brasileiro, todos no Twitter, expondo redes e comentários desses estudos de caso. Estudos de manifestações da performatização de gosto em sites de redes sociais estão sendo feitos para investigar gostos de fãs da cultura pop (AMARAL, 2014), a exemplo do que foi feito sobre a fanpage Unidos Contra o Rock do Facebook (AMARAL; MONTEIRO, 2013).

Articular os estudos de discursos na ARS para a Cartografia Digital de Controvérsias Musicais, tendo em vista que as controvérsias sobre música também surgem em comentários nas mídias sociais, e são mediadas por essas mídias, permite investigar não apenas discursos envolvidos nessas controvérsias, mas também os vínculos dos usuários com a música, a performances de gosto deles, como são usadas as categorias musicais, ou até mesmo como valores sociais, históricos, culturais e estéticos de uma categoria musical específica são encenados continuamente nesses ambientes. Ainda mais, essa junção pode fazer com que uma principal crítica do uso da TAR em mídias sociais seja superada, a de que “presta pouca atenção ao conteúdo ou forma cultural como uma força significativa na construção de

tecnologia e usuários. No contexto das mídias sociais, conteúdo e forma são um fator significativo” (DIJCK, 2013, p. 26-27)¹¹⁶.

Quanto às conversações, Raquel Recuero (2014) vem se dedicando a estudá-las em redes sociais, utilizando a ARS para analisar redes de conversação. Neste caso, apontamentos da autora sobre o que considera conversação, suas características, como são organizadas em rede, a importância do contexto e como elas podem ser mapeadas, revelam como as controvérsias são materializadas no ciberespaço, tendo em vista que a conversação é uma das principais práticas da CMC e a forma pela qual a controvérsia se manifesta em mídias sociais.

Seguindo esta direção, as conversações são pensadas como processos de interação social, que no ambiente do ciberespaço passaram a ser moldadas e delimitadas por ferramentas digitais.

A conversação é, portanto, um processo organizado, negociado pelos atores, que seguem determinado rituais culturais e que faz parte dos processos de interação social. (...) Essas características e elementos, no entanto, não são imediatamente evidentes no ambiente do ciberespaço. A comunicação Mediada pelo Computador opera sobre várias ferramentas, com características e limitações próprias, que vão também influenciar as práticas conversacionais que emergem no ciberespaço. (RECUERO, 2014, p. 31).

As características da conversação em rede são baseadas na de público em rede de Danah Boyd (2007), a saber: persistência, replicabilidade, “audiências invisíveis” e “buscabilidade”, e as que foram explicadas por Raquel Recuero (2014): escrita “oralizada”, públicas ou privadas, temporalidade “elástica”, presença representada, multimodalidade e migração.

A persistência tem a ver com o caráter de inscrição dos suportes tecnológicos que gravam as mensagens e não deixam que elas sejam efêmeras como uma conversação oral. A característica de replicabilidade é a facilidade com que informações podem ser copiadas e replicadas no ciberespaço, dificultando se achar a origem de uma declaração, por exemplo. Enquanto “Audiências invisíveis” diz respeito a dificuldade de se conhecer para quem se fala nesses ambientes e quem de fato visualizou as mensagens. E “buscabilidade” se refere a existência de ferramenta de busca que permitem que informações sejam recuperadas.

Quanto à escrita “oralizada” é uma característica ligada à linguagem da internet, informal, parecida com a língua falada, com expressões coloquiais, abreviações, onomatopeias, gírias, palavrões, além da incorporação de caracteres simbólicos, como forma de acrescentar elementos não verbais, por exemplo: os emoticons (que podem ser animados ou não). Sobre a

¹¹⁶ Tradução da autora: “pays scarce attention to content or cultural form as a meaningful force in the construction of technology and users. In the context of social media, content and form are a significant factor”.

conversação em rede ser privada ou pública isso depende de quem pode vê-la, sendo a primeira apenas visível para duas ou um grupo restrito de usuários, normalmente em um espaço fechado, enquanto a pública tem sua visibilidade estendida para todos os usuários da internet ou para os usuários cadastrados na mídia social. Mas como as privadas também são registradas, elas podem virar públicas, basta serem compartilhadas de forma pública.

A conversação em rede tem uma temporalidade elástica porque não acontece apenas em um momento temporal e com todos os interlocutores presentes virtualmente. Assim, estudiosos chamam algumas conversações de síncrona e assíncrona, a primeira para as que acontecem em tempo real e a segunda que se desenrola em diferentes períodos de tempo, essas últimas proporcionam “contextos ampliados, que podem ser recuperados, buscados e atualizados por novas interações, gerando conversações que podem estender-se por largos períodos de tempo” (RECUERO, 2014, p. 51). Nas mídias sociais, por exemplo, uma mesma conversação pode ser síncrona e assíncrona, pois essa alternância faz parte da dinâmica da conversação nessas mídias.

Os interlocutores normalmente precisam construir representações de si mesmos no ciberespaço para participar de conversações em rede, como apelidos (*nicknames*, *logins*) e perfis que fornecem informações e impressões sobre quem são, delimitando-os. Por isso, a presença dos interlocutores é representada na conversação em rede. Enquanto a multimodalidade se refere ao uso de várias interfaces e formas de linguagem: texto, link, imagem, áudio e vídeo. No Brasil, os memes (imagem, vídeos e gifs engraçados) são presenças constantes nas conversações em rede. Por fim, a migração é a característica que indica como essas conversações podem acontecer simultaneamente em várias plataformas e mudar de uma para outra. Esse espraiamento “aponta para o fato de que a conversação não possui uma estrutura fixa, estática, mas sim dinâmica. Tem uma estrutura fluida, sistêmica, capaz de se adaptar e se readaptar” (RECUERO, 2014, p. 63).

Outro ponto importante da conversação é que sua organização, segundo Recuero (2014) é feita em turnos e pares, seguindo rituais, e uma noção de polidez. Desse modo, a conversação em rede acontece em turnos, com um interlocutor por vez mandando mensagem, evitando sobreposições que dificultariam o entendimento e a participação na conversa (com exceção para as chamadas e videoconferência onde os interlocutores falam ao mesmo tempo). As ferramentas e *softwares* que tem como base o texto na troca de mensagens utilizam um turno de cada vez, como nas mídias sociais, pois mesmo que uma mensagem seja enviada no exato momento de outra, ainda assim, uma vem primeiro e outra em segundo. Em uma organização

vertical, as primeiras em cima e as últimas embaixo, e em uma organização horizontal, respostas são colocadas abaixo dos comentários de forma deslocada, como se fosse um tópico subjugado ao anterior.

Já os pares é apenas uma forma de nomear mensagens mais relacionadas em uma mesma conversação. Por exemplo, quando um interlocutor pergunta e outro responde, ou quando um indica o outro na mensagem para se referir que sua mensagem está relacionada com a mensagem do outro. Os pares são relevantes em uma conversação porque em uma mesma conversação podem ser incluídos tópicos e assuntos diferentes, ou uma mesma pergunta pode ser respondida depois de muitos turnos.

Raquel Recuero (2014) apresenta os rituais de abertura, fechamento, presença, ação e marcação da conversação em rede. E explica que nas mídias sociais abertura e fechamento não é só iniciar e finalizar uma conversa, mas também indicar que está online ou que vai ficar offline, isto é, a presença do interlocutor, por exemplo, o bom dia e o tchau nas redes sociais tem essas conotações. Os rituais de ação, por sua vez, são ações pré-configuradas e descritas nas plataformas como parte da conversação, a exemplo das perguntas e frases dentro das caixas de comentários nas mídias sociais. Como sabemos, atualmente, comentar no Facebook equivale a responder à pergunta “No que você está pensando?”, no Twitter “O que está acontecendo?” e em um vídeo no YouTube a “Adicionar um comentário público...”. Mas o ritual da ação também se refere à como ações são publicizadas pelas plataformas criando uma nova conversação, a saber: compartilhar uma publicação no Facebook ou no Twitter (*retweet*) e atualizações de perfil, entre outras.

Os rituais de marcação são os guias que situam a conversação em rede, e eles podem ser variados. Para citar alguns, indicadores de assuntos como hashtags, ou indicadores de persistência como data e horário de publicações. A depender da mídia social, existem também marcação de localização nas mensagens dos interlocutores e dispositivo utilizado, seja celular Android, iPhone ou do aplicativo da web, entre outros. Por fim, o ritual da polidez ou da etiqueta são regras da plataforma ou normas sociais que devem ser seguidas nessas conversações para evitar ameaças, conflitos e violências entre os interlocutores. Mas sabemos que o conflito ocorre e violências na rede se favorecem com o anonimato e a impunidade.

Quem não segue as regras das mídias sociais e normas sociais podem sofrer sanções como silenciamentos e bloqueios por partes dos outros interlocutores e da plataforma, e ter as publicações denunciadas. No YouTube, por exemplo, é permitido denunciar: conteúdo comercial indesejado ou spam; material com conteúdo sexual e pornografia; abuso infantil;

discurso de ódio ou violência explícita; assédio ou bullying. Enquanto no Facebook é proibido publicações contendo nudez, violência, assédio, suicídio, automutilação, notícia falsa, spam, vendas não autorizadas, discurso de ódio e terrorismo. E o Twitter recebe denúncias de spam, exploração sexual de menores, pornografia, anúncios inapropriados, conteúdos abusivos, ameaças violentas, automutilação, suicídio, propagação de ódio e identidade falsa.

Ademais, Raquel Recuero (2014) destaca o contexto como “construção, negociação e espaço da conversação mediada” (p. 120). Assim, os contextos devem ser analisados em dimensões micros e macros para poder ter uma compreensão da conversação, também deve ser levado em consideração o design da ferramenta e o objetivo dos interlocutores. E para o estudo das conversações em rede recomenda mapeá-las com as mesmas ferramentas, *crawlers* e *softwares* utilizados na ARS. Foi assim que mapeou e analisou conversações sobre o Grupo de Trabalho de Cibercultura da Compós, a Usina de Belo Monte, a morte da cantora Amy Winehouse e atentados que aconteceram em Oslo, Noruega, todos em 2011 (RECUERO, 2014). Portanto, para acrescentar na Cartografia Digital de Controvérsias Musicais o mapeamento das controvérsias nas mídias sociais é fundamental compreender também a conversação em rede e levar em consideração todos os seus aspectos.

4.2.4 Criação de um Site-Controvérsia

A última etapa da cartografia é a criação de um site para registrar a controvérsia, um endereço eletrônico onde possam ser encontrados seus principais conteúdos, e uma representação legível da sua complexidade. O site-controvérsia um dispositivo original de visualização proposto por Tommaso Venturini (2012), desenvolvido em várias camadas. Cada camada com um mapa diferente sobre a controvérsia para que o site-controvérsia seja um atlas do debate. Além disso,

sites-controvérsias também podem fornecer um espaço para performar eles. (...) A interatividade permite envolver os visitantes no processo de pesquisa, coletando suas observações, solicitando suas contribuições e coletando seus comentários. Na melhor das hipóteses, através de blogs, fóruns, groupware, wikis, sites-controvérsias podem se tornar o lugar onde as disputas são elaboradas e organizadas coletivamente. (...) os sites-controvérsias podem se tornar um interessante cenário alternativo para o debate coletivo, participando assim da renovação digital da esfera pública. (VENTURINI, 2012, p. 13-14).¹¹⁷

¹¹⁷ Tradução da autora: “controversy-websites might also provide a space to *perform* them. (...) Interactivity allows involving visitors in the research process, collecting their observations, soliciting their contributions and gathering their comments. At best, through blogs, forums, groupware, and wikis, controversywebsites can become the very place where disputes are

Essa ideia do site performar a controvérsia não foi colocada em prática ainda, e muitos site nem sequer colocaram espaços e recursos de interação. Ainda assim, são espaços de produção de conhecimento coletivo sobre a controvérsia, portanto, estimulam os debates sociais, contribuem com a construção de conhecimento coletivo sobre a controvérsia, e renovam a esfera pública. Ao observar os sites-controvérsia existentes¹¹⁸, proponho 7 camadas adequadas em no menu principal do site, que será sua estrutura.

1. **Página Inicial:** a primeira página que aparece para quem visita o site, pode ter apenas o título da controvérsia, como já pode conter conteúdos sobre a controvérsia escolhida. Atualmente existem serviços gratuitos disponíveis para a construção de sites na internet que possuem mais recursos e aplicativos que os Blogs, e muitos contam com uma variedade de designs e layouts prontas para serem editadas e receberem um conteúdo personalizado, mas o mais utilizado na construção de site-controvérsias tem sido o Wix (www.wix.com). Com isso, para criar a página inicial e todas as outras camadas basta apenas escolher um modelo e personalizar.
2. **Sobre:** breve apresentação sobre o site-controvérsia, a pesquisa e a pesquisadora, com o objetivo de deixar claro que o site é uma ferramenta de pesquisa para reunir e disponibilizar informações e mapas sobre a controvérsia na web.
3. **Controvérsia:** texto introdutório sobre a controvérsia midiática estudada, descrevendo o debate.
4. **Mapas:** conjuntos de mapas digitais que ajudem na compreensão e análise das controvérsias, sendo os básicos: temperatura, repercussão, literatura científica, imprensa, comentários, cronologia, geolocalização, escala, diagrama, rede de canais, vocabulário musical.
5. **Acervo:** banco de conteúdos sobre a controvérsia, como músicas, discos, galeria de imagens, vídeos, textos, livros e sites importantes. Aqui o cartógrafo ficará responsável por uma curadoria de conteúdos sobre a controvérsia. Normalmente os serviços de criação de sites disponibilizam ferramentas de streaming online de músicas

collectively elaborated and arranged. (...) controversy-websites might become an interesting alternative setting for collective debate, thereby participating in the digital renewal of the public sphere”.

¹¹⁸ Por exemplo, o site brasileiro “V de Vândalo”, “A estética das ruas em disputa: quem vandaliza quem”, uma cartografia sobre as jornadas de junho de 2013, resultante do curso “Cartografias de Controvérsias”, ministrado por Fernanda Bruno, no programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Disponível em: <https://bit.ly/2yoeZ23>. Acesso em: 11 fev. 2020.

e vídeos, assim pode-se assistir aos vídeos e ouvir músicas no próprio site sem precisar ir para outra página na web.

6. **Fórum:** espaços de interação entre os usuários da página, performatizando debates no próprio site.
7. **Contato:** espaços para mandar comentários e mensagens diretamente para a pesquisadora.

O nome do site, informações disponíveis, arquitetura da informação, web design, interface, navegação serão de responsabilidade do pesquisador.

4.2.5 Limites e Questões Éticas

Para concluir esse capítulo metodológico, gostaria de discutir as limitações e os problemas éticos na Cartografia Digital de Controvérsias Musicais, além das que já foram observadas no desenvolvimento dos tópicos anteriores. Uma das primeiras limitações diz respeito a natureza dos rastros digitais mais ou menos recuperável. Isso quer dizer que o cartógrafo não conseguirá recuperar todos os rastros de uma controvérsia, muito menos incluir todos eles no relato, nos mapas digitais e na análise da controvérsia, até porque também será escolha do próprio cartógrafo a composição final de rastros digitais na cartografia. Além disso, os rastros digitais da controvérsia continuarão sendo produzidos depois de acabada a investigação, sendo possível apenas o registro da controvérsia dentro do período que a pesquisa está sendo realizada ou de um período delimitado pelo pesquisador.

A segunda não é bem uma limitação, mas mais um reforço de que tanto a TAR como a ARS têm foco empírico, com base principalmente em observação, descrição e mapeamento, e por isso não desenvolve análises teóricas em cima das controvérsias estudadas. A terceira tem a ver com a coleta de dados das redes sociais, pois em algumas como o Facebook é bem limitada, pois poucos são os conteúdos publicados como “público” na plataforma, que todos os usuários podem ver, já que a maioria é compartilhado com uma rede de amigos. No Twitter e no YouTube a coleta de dados não é tão limitada. Mas o pesquisador deve estabelecer uma amostragem relevante sobre a controvérsia nessas plataformas.

A quarta é a limitação das próprias ferramentas e *softwares*. Muitas das ferramentas e *softwares* desenvolvidos pelos laboratórios da TAR não são adequadas para procurar controvérsias em português ou em outras línguas além do inglês, ou não funcionam adequadamente com a controvérsia estudada por outras razões. Por isso devem ser testadas e

verificadas antes de se iniciar a cartografia, reunindo um kit atualizado e específico com as ferramentas e programas apropriados em cartografias musicais.

O quinto limite se refere aos *crawlers* de rede sociais que dependem de API, que por sua vez, dependem da política de abertura de dados das redes sociais, que podem se encontrar mais restrita no momento da pesquisa, como agora está o Facebook. Em caso do *crawlers* não coletar um bom volume de dados para análise, sempre se pode optar pela coleta manual de dados nas redes sociais. Por fim, com relação às questões éticas da pesquisa, a escolha é pela anonimização dos indivíduos, salvo os que são pessoas públicas (artistas, jornalistas e críticos), ou normalmente têm o perfil verificado nas redes sociais. Essas pessoas estão cientes de que ao dar declarações e entrevistas à imprensa e ao publicar no modo público das redes sociais, essas informações e dados são públicos.

Existem ainda pontos de interrogação sobre a Cartografia Digital de Controvérsias Musicais e sua adequação para pesquisar controvérsias musicais pela internet. Alguns desses pontos de interrogação são sobre o uso de ferramentas digitais, *crawlers* e *softwares* para análise de categorias musicais e das músicas. Porém, deve se ter em mente que outras ferramentas podem ser utilizadas para lidar com isso, ainda que não tenham sido mencionadas aqui. Alguns desses pontos de interrogação irão se solucionar e outros irão surgir depois da sua aplicação metodológica no estudo de caso da Nova MPB nos próximos capítulos.

O próximo capítulo faz parte do procedimento metodológico da Cartografia Digital de Controvérsias Musicais, uma articulação da TAR com os Estudos Culturais para realizar uma contextualização histórica e temporal da Nova MPB, pois é necessário apresentar uma dimensão aprofundada do debate. A partir desse contexto mais amplo e robusto é que será feita a aplicação da cartografia de controvérsias propriamente dita, ou mais nos moldes da TAR e da ARS, nos dois capítulos posteriores.

5 A NOVA MPB E SUAS GERAÇÕES

“A internet mudou a relação das pessoas com a arte. Com a tecnologia, todo mundo hoje é fotógrafo, ou diretor, ou escritor. Eu nunca teria um disco gravado se não fosse a internet. Muita gente escreve livros e começou com um blog, ou está fazendo filmes depois de ter colocado vídeos no YouTube. A internet não é só uma ferramenta, ela é a verdade da nossa geração.”

Cícero Lins

“Os artistas se renovam muito rapidamente hoje. A internet faz as camadas de popularidade serem muito mais maleáveis. O efeito no mundo é o mesmo, só exponencialmente maior.”

Marcelo Soares, diretor-geral da gravadora Som Livre

5.1 Do que se trata a “Nova MPB”?

Ao observar o acervo da Hemeroteca Digital Brasileira sobre a Nova MPB, pode-se apontar como esse termo está ligado à como o “novo” ou a “novidade” surge na MPB ou é inserido da sigla desde os anos 1960, como ocorrências de um presente latente que é registrado pelos jornalistas (as consideradas vertentes da MPB), ou como apostas para o futuro, ou especulações sobre os rumos da MPB, que nem sempre se consolidaram ou se consolidaram durante um período, mas logo foi substituído por outra novidade ou entrou em esquecimento, sem seguir uma linha evolutiva. Basta pegar os exemplos da Nova MPB em jornais brasileiros nos anos 1970-1979 para ilustrar como isso ocorre.

Um dos primeiros exemplos é o do cantor e compositor cearense Belchior, que foi considerado uma das vertentes mais criativas da Nova MPB, ou em declarações do próprio artista qualificando que ele estava dando sua participação atuante na Nova MPB. Junto com outros conterrâneos da sua geração, como Fagner e Ednardo. Belchior tinha bastante conhecimento da importância da novidade para expressões musicais modernas, e do processo de modernização da MPB, tanto que suas declarações demonstram isso, assim como “passado”, “presente”, “jovem”, “novo” e “velho” são palavras recorrentes em suas músicas. Uma forma diferente e específica de modernizar suas músicas, se pensarmos em como Donga e Gilberto Gil recorreram às tecnologias da época para isso, como foi mostrado no início do capítulo anterior.

“Velha Roupas Coloridas” é um dos exemplos da importância e efemeridade do novo na MPB com os versos: *E o que há algum tempo era jovem e novo, hoje é antigo / E precisamos todos rejuvenescer*. Ou como em “Apenas um Rapaz Latino Americano” se refere a Caetano Veloso e aos tropicalistas no passado: *Mas trago de cabeça uma canção do rádio / Em que um antigo compositor baiano me dizia / Tudo é divino, tudo é maravilhoso*. Mas é na letra da

música “Como o Diabo Gosta” que resume o que pensa sobre o novo na MPB: *O que transforma o velho no novo / Bendito fruto do povo será / E a única forma que pode ser norma / É nenhuma regra ter / É nunca fazer nada que o mestre mandar / Sempre desobedecer / Nunca reverenciar.*

Figura 3 – Belchior no Correio Brasiliense (DF, Ano 1979, Edição 6.085), e no Diário de Natal (RN, Ano 1978, Edição 10.618).



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O sucesso de Belchior nos anos 1970 não foi o mesmo dos outros anos, apesar de ainda apresentar trabalhos novos, ele se tornou uma figura distante, sumindo da vida pública em 2007 e declarado como desaparecido em 2009, quando todos no Brasil se perguntavam onde ele estaria. Por problemas financeiros e outras razões desconhecidas, ele escolheu a reclusão e morreu em 2017. Apesar de se afastar da MPB ao longo dos anos, ainda hoje seus discos são considerados inovadores para a MPB dos anos 1970, dele e de seus conterrâneos da mesma geração, conhecido como “Pessoal do Cerará”, que cresceu durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985).

Mais tarde, em 1977, Belchior contou a Folha de São Paulo que também participou do programa de TV “Misturação”, do Walter Silva, que canalizou a nova geração da MPB, junto com os artistas e bandas Fagner, Secos & Molhados e Walter Franco. E hoje o trabalho de Belchior não é só reverenciado pelos admiradores da MPB, mas também por fãs brasileiros de rock e indie.

O segundo exemplo é o lançamento do primeiro disco de Luiz Melodia: *Pérola Negra* (Philip Records, 1973), quando é indicado pela imprensa como “SAFRA NOVA DA MPB”.

Figura 4 – Luiz Melodia no Jornal de Caxias (RS, Ano 1973, Edição 19).



Fonte: Hemeroteca digital Brasileira.

Em terceiro lugar, o cantor e compositor do paranaense Arrigo Barnabé, sendo anunciado como inovador, polêmico, “o inventor da vanguarda musical paulista”, e um dos maiores nomes da Nova MPB após seus dois discos lançados: *Clara Crocodilo* (Thanx God Records, 1980) e *Tubarões Voadores* (Ariola Records, 1984), cujas invenções estavam renovando a MPB.

Figura 5 – Arrigo Barnabé em Jornal de Caxias (RS, Ano 1984, Edição 601).



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O quarto e último exemplo é o Festival da Nova Música Popular Brasileira – MPB 80¹¹⁹, realizado pela TV Globo e a Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) em março de 1980, mas divulgado pela imprensa desde 1979, prometendo trazer novas tendências para MPB nesta década, pois o festival era aberto para compositores inéditos. A música campeã foi Agonia, de Mongol, que acabou revelando para MPB o seu intérprete: Oswaldo Montenegro.

Pode-se verificar então como nos anos 1970 e 1980, assim como nos festivais televisionados dos anos 1960, o novo na MPB apareceu por meio de artistas e festivais que foram considerados novos, inovadores ou capazes de apontar tendências para a MPB nessas décadas, o que continua a acontecer também atualmente, pois muitos artistas e eventos são anunciados como a Nova MPB, e quando não são mais novidades, se estabelecem na MPB. Logo, novos artistas e eventos surgem novamente, e o que permanece é o questionamento sobre o que de fato seria a nova MPB. O próprio Luiz Melodia que era considerado nova MPB nos anos 1970, hoje é considerado um dos nomes da MPB.

A partir dos anos 1990, uma série de matérias jornalísticas anunciavam a Nova MPB e seus novos artistas em jornais e revistas brasileiras, ao mesmo tempo em que começava a ser contestada pelos críticos musicais da época. A partir dos anos 2000, mais matérias sobre a Nova MPB foram publicadas em jornais e revistas brasileiras, agora também nos sites desses meios de comunicação, e apresentando novos artistas que poderiam ser considerados Nova MPB. Duas reportagens das revistas Trip e Serafina, com ensaios fotográficos desses novos artistas renderam bastante discussões sobre a Nova MPB, assim como pelo fato do músico Rogério Skylab ter nomeado Romulo Fróes como o “arauto” da Nova MPB, em uma crítica no jornal Folha de São Paulo. O resultado foi que depois de 2010 a Nova MPB passou a ser ainda mais contestada e debatida.

A expressão "Nova MPB" na imprensa brasileira, então, geralmente se refere à tentativa de incentivar o desenvolvimento da MPB através da atualização de artistas e obras musicais, que compartilhem dos mesmos objetivos de inovação: dar continuidade a MPB e/ou modificar e superar barreiras que limitam a sigla, e que fazem parte de uma mesma geração. E está ligada diretamente com o jornalismo cultural que é feito no Brasil, na área de música, e da própria crítica musical, tendo em vista que “um componente essencial para a longevidade da MPB tem sido sua popularidade entre os jornalistas e os meios de comunicação”

¹¹⁹ Disponível em: <https://glo.bo/3d7CniR>. Acesso em: 30 nov. 2019.

(STROUD, 2008, p. 46)¹²⁰. Neste início de século XXI, uma característica marcante da Nova MPB é a internet, pois ela é o elemento comum entre seus artistas, que se reconhecem como “geração da internet”, desde os que nasceram antes da sua chegada ao Brasil e que acompanharam seu desenvolvimento nos anos 1990, e as transformações geradas na indústria da música¹²¹, aos que cresceram e se desenvolveram acompanhado seus avanços tecnológicos, e que hoje mantêm uma relação de proximidade e intimidade com a internet e as mídias sociais.

Este capítulo é dedicado à discussão sobre o novo e gerações na MPB, e à contextualização do debate sobre Nova MPB no Brasil, seguindo textos e declarações dos principais envolvidos ao longo dos anos, e dividido por gerações diferentes, mostrando pontos de vistas variados, e como de um adjetivo para apresentar novos artistas e grupos de artistas até os anos 1990, a Nova MPB foi transformada em uma subcategoria musical, dentro da própria categoria MPB, que está relacionada à um panorama musical em rede, onde artistas e públicos estão online e interagindo em mídias sociais e músicas são consumidas de diferentes formas, mas principalmente em plataformas de *streaming* de música.

Diferente dos artistas que chegaram para disputar espaço com os artistas da MPB já consolidados nas décadas de 1970, 1980 e 1990, as gerações de artistas anunciadas a partir dos anos 2000 foram agrupadas e reagrupadas por jornalistas para ocupar o espaço deixado pelos artistas da MPB que faleceram ou estão idosos, mas esses artistas se descolaram dessa pretensão para dialogar com gerações mais jovens no Brasil, sendo indicados também por blogueiros em listas que vão se atualizando com novos artistas que vão surgindo. Ao ponto da Nova MPB hoje ser um categoria musical utilizada pela imprensa brasileira, e em plataformas de *streaming* de música, como o Spotify, e por usuários nas redes sociais.

Essa contextualização da Nova MPB passa por mudanças importantes também no jornalismo e na crítica musical. O jornalismo impresso foi perdendo força e presença para o jornalismo digital em múltiplas plataformas, e que integra diversas mídias, assim como a crítica tradicional se transformou em uma crítica fragmentada (NOGUEIRA, 2013). Dessa maneira, críticos de cadernos culturais de jornais e revistas especializadas, que orientam o consumo de produtos culturais, com julgamentos de valor, muitas vezes reforçando cânones, ou descrevendo cenas e criando categorias musicais, a partir de organizações jornalísticas, ou seja, lugares legitimados e confiáveis, que dão uma autoridade maior para esses profissionais,

¹²⁰ Tradução da autora para: “an essential component in the longevity of MPB has been its popularity amongst journalists and those working in the media”.

¹²¹ Sobre a transição da indústria da música, a partir das tecnologias digitais e da internet no século XX, ler Micael Herschmann (2010).

passaram a disputar com outros formadores de opinião, como músicos e pessoas comuns que publicam críticas, comentários e recomendações em sites, blogs e redes sociais.

5.2 A Busca Pelo Novo e as Gerações da Nova MPB

A MPB desde seu surgimento na década de 1960 é movida por uma pulsão inovadora, pela busca do novo, prerrogativa de ser moderna. Mas existe o novo na MPB? Pode a MPB produzir o novo? Em teoria da arte, Jacques Amount (2001) explica que a obra clássica tem a característica de obedecer a um cânone fixo, relegando a novidade um lugar de variante, mas esse cânone, apesar de regularmente estável nunca é definitivo, pois é dependente do imaginário, e de forma paradoxal, empenha-se por burlar as normas clássicas na procura do novo.

O autor também defende que o novo supõe tempo, uma ideologia de progresso dentro de uma concepção de história que se move para frente, com “sentido cronológico graças ao qual o moderno e o novo estão fundamentalmente ligados e que é sempre o moderno em relação a algo mais antigo” (AMOUNT, 2001, p. 154)¹²². E propõe quatro maneiras de se fazer o novo no mundo da arte:

[...] a novidade pode ser visível ou, ao contrário, quase invisível (e não apenas na ocasião de sua primeira aparição). [...] a novidade pode ser leve ou profunda [...] a novidade pode ser pequena ou grande. [...] a novidade pode ser muito superficial e reabsorvida rapidamente, ou, ao contrário, de abrangência ampla e duradoura. (AMOUNT, 2001, p. 266-267).

O novo pode se referir também em um sentido mais quantitativo, isto é, ao aparecimento de mais artistas, mais álbuns, mais músicas, e/ou qualitativo no sentido da originalidade e ineditismo de alguma obra. No sentido de aparecimento de artistas, normalmente vem ligado ao conceito de geração, grupos de indivíduos com idades aproximadas, com influências e afinidades em comum.

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

122 Tradução da autora: “sentido cronológico merced al cual lo moderno y lo nuevo están fundamentalmente ligados y que siempre se sea lo moderno en relación de algo más antiguo”.

Na MPB, o conceito de geração também está ligado a um determinado grupo de artistas oriundo de um mesmo estado brasileiro, que não seja São Paulo ou Rio de Janeiro, que de forma sucessiva foram se destacando nos festivais. Assim, os tropicalistas foram chamados de “os baianos”, Milton Nascimento e outros foram chamados de “os mineiros” e Belchior, Fagner, Ednardo, entre outros, como “o pessoal do Ceará”. Com a sigla MPB consolidada nos festivais dos anos 1970 e 1980, a imprensa brasileira passou a anunciar novos artistas como “nova MPB”, ou “nova geração da MPB”, ou “nova revelação da MPB”. Assim fora anunciado Djavan, o “pessoal do Ceará”, Ivan Lins, Oswaldo Montenegro, entre outros que surgiram na época, e até hoje essa prática é mantida.

O conceito de geração passou a ser utilizado cada vez mais como uma negociação, podendo não só ser um grupo de artistas ligado a um estado brasileiro, mas também parentes de artistas da MPB, principalmente filhos, ou através da prática do apadrinhamento, quando um artista cria uma relação com um artista iniciante, ou faz parcerias, ou o recomenda na imprensa como um artista talentoso para a MPB.

Homi K. Bhabha (1998) discorre sobre como o novo entra no mundo a partir da diferença e da tradução culturais. A diferença cultural coloca em questão

a natureza performática das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, contingencialmente, se abrindo, retraçando as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença – seja ele classe, gênero ou raça. Tais atribuições de diferenças sociais – onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas algo além, intervalar – encontram sua agência em forma de um “futuro” em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório. Trata-se, se me permite levar adiante o argumento, de um futuro intersticial, que emerge no entre-meio entre as exigências do passado e necessidades do presente. (BHABHA, 1998, p. 301).

Assim, o novo da MPB também estaria relacionado ao diferente, aos artistas que performatizam identidades diferenciais, e acrescento também propostas estéticas diferentes, que ampliam os valores estéticos da MPB, muitas vezes através de manifestos culturais de grupos de artistas específicos, da mesma geração ou não. Quanto à tradução cultural, explica que “O ato de tradução cultural se dá através da ‘contínua de transformação’ para criar a noção de pertencer da cultura” (BHABHA, 1998, p. 324). Dessa forma, seja o novo o diferente ou uma continuidade do mesmo, o que está em jogo é a ideia de que algo está sendo transformado continuamente. Basta pensar na necessidade de se apresentar novos artistas para

substituir os artistas antigos, para que a MPB não acabe, por parte dos próprios artistas que se autodeclararam artistas MPB, por selos/gravadoras, produtores ou pela imprensa. Todos participam dessa tradução cultural de quem pertence ou não a MPB.

Por fim, o novo da MPB também diz respeito às tecnologias e às mídias que vão surgindo, e com elas, novas formas de produzir, divulgar e consumir informações e músicas, assim como novas maneiras de artistas e grupos se organizarem entre si. Nesta direção é que podemos pensar como o N de “nova” da NMPB (Nova Música Popular Brasileira) é uma disrupção da MPB, causando transformações na sigla enquanto se articulava em uma sociedade digital e em rede. Essa foi a maneira encontrada para a MPB não desaparecer, foi sua submissão à exigência de renovação, substituição e mutação da sigla.

Na verdade, o aparecimento de tecnologias e mídias e o conceito de geração tem pontos que se encontram, principalmente na Nova MPB, tendo em vista que os artistas anunciados pela imprensa brasileira no início dos anos 2000, em sua maioria, nasceram nos anos 1980 e chegou no século XXI na casa dos trinta anos, memento também em que passava a ter reconhecimento junto ao público brasileiro. Esses artistas e também parte de seu público dentro dessa faixa etária acompanharam todo o desenvolvimento da internet no país até os dias de hoje e são considerados como geração da internet, geração Net, Y, ou Millennials (nascidos entre 1977-97) - assim preferem chamar alguns sociólogos mesmo cientes das potencialidade de integração às mudanças por parte de gerações anteriores. Algumas de suas principais características são:

Como funcionários e gerentes, a Geração Net está se aproximando do trabalho de forma colaborativa, colapsando a rígida hierarquia e forçando as organizações a repensar como recrutam, compensam, desenvolvem e supervisionam talentos. [...] Como consumidores, eles querem ser “prosumers” – co-inovação de produtos e serviços como produtores. [...] Como cidadãos, a Geração Net está nos primeiros dias de transformar como os serviços governamentais são concebidos e entregues e como nós entendemos e decidimos quais devem ser os imperativos básicos da cidadania e da democracia. [...] E na sociedade como um todo, fortalecidos pelo alcance global da Internet, sua atividade cívica está se tornando um novo e mais poderoso tipo de ativismo social. (TAPSCOTT, 2009, p. 11).¹²³

Parte de artistas e público da Nova MPB hoje também fazem parte de gerações mais novas, como a geração dos nativos digitais, geração Next, Z, ou Centennials (nascidos entre 1998-2007). Essas gerações e as próximas que constroem o que podemos chamar de cultura

¹²³ Tradução da autora: “As employees and managers, the Net Generation is approaching work collaboratively, collapsing the rigid hierarchy and forcing organizations to rethink how they recruit, compensate, develop, and supervise talent. [...] As consumers, they want to be “prosumers”—co-innovating products and services with producers. [...] As citizens, the Net Generation is in the early days of transforming how government services are conceived and delivered and how we understand and decide what the basic imperatives of citizenship and democracy should be. [...] And in society as a whole, empowered by the global reach of the Internet, their civic activity is becoming a new, more powerful kind of social activism”.

digital deve ser levada a sério e estudada, para que possamos entender o futuro da MPB e suas mudanças. São elas que utilizam a web, as redes sociais e os aplicativos para diversas atividades, entre elas para debater sobre MPB.

5.2.1 Parceiros, Pop, Ecléticos e Brasileiros

Um dos primeiros esforços para se apresentar um grupo de artistas para Nova MPB foi feita pela revista Bizz em maio de 1993, momento em que a revista “rockeira” passaria a ser mais eclética e incluir expressões musicais para além do rock. Edu K, da banda DeFalla; Carlinhos Brown; Samuel Rosa, do Skank; e Chery, da banda Okotô estão na capa como “A nova cara da música pop brasileira”. Essa matéria especial foi aberta com o texto “O que é MPB”, do jornalista André Forastieri, anunciando: “Nem rock, nem rap, nem metal. Nem maracatu, samba ou axé. Entra de tudo um pouco no caldeirão da nova MPB – a Música Pop Brasileira do fim de século”. Seguido de textos de outros jornalistas apresentando esses artistas.

Como se sabe, apesar de Carlinhos Brown e Samuel Rosa transitarem pela MPB, essa proposta de uma Nova MPB mais voltada para o rock não se estabilizou, ficou apenas como uma aposta da revista. Mas é relevante pontuar que esse jornalista que anuncia com entusiasmo a Nova MPB nos anos 1990, torna-se em 2012 um de seus principais críticos com o texto polêmico “O Sucesso da Nova MPB e o Fracasso da Música Impopular Brasileira”, questionando o que chama de falta de ambição dos novos artistas, que não querem ser populares (ter popularidade) para não deixarem de ser artistas independentes, e logo após a publicação da reportagem sobre a Neo MPB da revista Serafina, que ele cita no texto.

Figura 6 - Capas da revista Bizz e ShowBizz com suas apostas (artistas) para a Nova MPB



Fonte: arquivo da autora.

É possível perceber como a posição desse jornalista em um determinado momento foi favorável, mas mudou para uma mais crítica ao longo do tempo e isso afetou a Nova MPB que passou a ser questionada novamente sobre o “p” de popular da sigla. O termo popular na Nova MPB assimila suas contradições ideológicas e reformulações que surgiram com a cultura pop.

Usualmente o termo popular é utilizado de maneira contraditória, como vivências que se diferenciam da “cultura de elite” e carregam consigo tanto ideias de resistência, seus aspectos orais tradicionais, quanto traços de homogeneização, presentes nas designações negativas da adjetivação “popular massivo”. Mas essa oposição parece não se sustentar mais, pois é a partir de possibilidades de circulação ampla do “popular massivo” que a cultura pop oferece fronteiras alicerçadas em torno de distinções. (JANOTTI JUNIOR, p. 49, 2015).

Por outro lado, A Nova MPB foi anunciada pela Folha de São Paulo em 1996 como mais afastada do rock, com a marca da diversidade (eccléticos) e acento pop.

Uma fornada de músicos está surgindo com a marca da Música Popular Brasileira nos anos 90: a diversidade -em que estilos variados se cruzam com um acento pop. "Antigamente os músicos eram ilhas, a nova geração é feita de pontes. São correntes que se relacionam", afirma o compositor Chico César, 31, um dos nomes dessa leva. A Nova MPB é capaz de abrigar o mangubeat de Chico Science e do Mundo Livre, a timbalada de Carlinhos Brown, o charm do Fanzine, o pop dançante de Daúde, o samba da Família Roitman, o Funk'n'Lata que une instrumentos percussivos de escola de samba com levadas de bateria eletrônica. (RYFF, 1996a, p. 1).

Na época, Sérgio de Carvalho (diretor artístico da BMG) falou à Folha de São Paulo: "A nova MPB trabalha o pop com elementos brasileiros. É a mutação do pop. Amadurecendo e buscando influências no melhor da nossa música" (FOLHA DE SÃO PAULO, 1996). Chico César afirmou que o conceito de MPB mudou "Não é mais a música para tomar uísque em bar da Henrique Schaumann (rua em São Paulo). Nos anos 90, conceitos que eram próximos do pop se aproximaram da MPB. Lobão, Cazuza, Titãs e Marina são MPB" (FOLHA DE SÃO PAULO, 1996). Para a baiana Daúde, a Nova MPB se caracterizava por uma mistura de gêneros (RYFF, 1996b). E Nando Reis declarou que Mundo Livre S/A é o melhor exemplo da Nova MPB: "São nítidas as raízes brasileiras, do samba, do Jorge Ben. É uma mistura de elementos contemporâneos que só poderia ser produzida no Brasil" (FOLHA DE SÃO PAULO, 1996).

Em 1996 também passou a ter destaque as parcerias feitas por esses artistas, que como falou Chico César, passou a unir as correntes da Nova MPB, buscando ampliar o conceito de MPB. Assim, Ed Motta, Zélia Duncan e Chico César fizeram show juntos, articulando seus trabalhos e anunciando futuras colaborações. A Folha de São Paulo projetava uma época de nova safra de artistas da MPB, formada por esses músicos. O cantor e compositor maranhense Zeca Baleiro foi anunciado como um novo artista "cult" da MPB, e rebateu: "Estamos num bom momento, com músicos criativos e com um mercado interessante. Mas gostaria que meu trabalho não fosse ouvido por poucos; gostaria que fosse mais popular" (FOLHA DE SÃO PAULO, 1998). Assim como em entrevista, Chico César revelou "Quero vender como SPC" (BOZZO JR, 1999), o grupo de pagode Só Pra Contrariar que fazia muito sucesso na época.

Para a cantora baiana Daúde, ela fazia parte de um movimento da Nova MPB, com Lenine, Mestre Ambrósio, entre outros, e reconhecia que o que fazia era MPB: "música pop, dançante", e não MPB tradicional (SÁ, 1998). De outro modo, o jornalista Rodrigo Dionísio (1999) da Folha de São Paulo fez uma comparação: "Gil é o começo da inovação da música pop da Bahia, via tropicalismo. Daúde e companhia, a continuidade, a 'nova MPB'". Já o cantor e compositor pernambucano Lenine não identificava uma estética que unisse esses artistas em um movimento: "A nova geração da MPB trilhou caminhos solitários e os artistas se tornaram solidários. Não há estética que os una, mas há, sim, a diferença." (LOURES, 1998).

E a Folha de São Paulo chegou a unir representantes de vertentes distintas da Nova MPB (Otto e Zeca Baleiro) para debater sobre a ela, e a modernização da MPB, pois eles

eram considerados “Representantes da frente tecnológica do novo pop brasileiro, (...) tomam dianteira no desejo de lançar a velha MPB em terreiros menos arcaicos que os habituais” (SANCHES, 1999). Para o jornalista Pedro Alexandre Sanches, a Nova MPB era sinônimo de novo pop nacional.

Em matéria da Folha de São Paulo, a redação associa as parcerias entre os músicos da Nova MPB, e da mistura de gêneros e estilos musicais que fazem com a miscigenação de raças no país, no texto “O verbo da trupe é misturar”:

Quando Paulinho Moska diz que sua geração não admite rótulos, quando Lenine afirma que os músicos da nova safra são cúmplices na diversidade e que têm vasos comunicantes, eles querem dizer uma só coisa: a música brasileira descobriu o verbo misturar. Como na miscigenação da nossa raça, que mistura o branco, o negro, o índio, o europeu e o asiático, a nova cara da MPB mistura rock, bossa nova, maracatu, reggae, samba e o que pintar pela frente. A intensidade da mistura é o diferencial. (FOLHA DE SÃO PAULO, 1998).

Surgem as primeiras críticas à Nova MPB feitas pelo jornalista Álvaro Pereira Júnior, que na época escrevia na coluna “Escute Aqui”, na Folha de São Paulo, e que mantém esse posicionamento ao longo dos anos. No texto polêmico “A MPB natimorta da Farofa Carioca” ao criticar a banda Farofa Carioca e Seu Jorge (integrante da banda na época), afirma que “essa suposta ‘nova’ MPB, não passa de mais um retrato da nossa cena cultural, que definha sob o estigma sombrio de uma eterna saudade” (PEREIRA JR, 1998b), sempre utilizando o “nova” entre aspas. E em “Nova MPB já nasce aprovada pela velha” critica o consentimento que esses novos artistas receberam dos grandes nomes da MPB, questiona se realmente eles trazem inovações, e da alcunha de MPB “cult” que alguns desses artistas receberam.

São jovens, mas já perfeitamente domesticados pelo "establishment caetânico" da MPB. Frequentam a praia da transgressão consentida, da ousadia de fachada. Filiam-se à MPB mais tradicional e imprimem a ela supostos toques de "vanguarda". Tudo de mentira. A atitude é a já consagrada entre os novos nomes da música brasileira, ou seja, antropologia de butique. (...) Parece que, em cada novidade (na falta de palavra melhor) que surge na MPB, já vemos o carimbo de "nihil obstat": "autorizado pelos medalhões". Pior: a maior parte desses novos artistas "inteligentes" tem trânsito e prestígio nas gravadoras. Recebe forte apoio, ganha cliques caros, boa divulgação, e não vende nada. Mas existe vida fora desse lamaçal cabeça. (PEREIRA JR, 1998a).

O tom polemista do jornalista ficou mais ácido quando publicou uma lista com “As 50 piores músicas de todos os tempos”, na qual 27 são músicas de grandes nomes da MPB e do rock nacional. O que deixava explícito como seu posicionamento não favorável sobre a Nova MPB se estendia para a MPB e para o rock nacional.

Após essa crítica do jornalista, sua coluna recebeu 300 e-mails ao longo de uma semana com o que o jornalista chamou de “ataques grosseiros” e “baixeiras”. Como resposta aos leitores, publicou o texto “As piores músicas e os piores leitores”, replicou a frase da crítica norte-americana de cinema, Pauline Kael: “Mesmo quando medíocre, a arte popular é muito mais interessante do que certo tipo de pretensa “alta cultura”, além de ser muito melhor para resenhar”, e disse não ter dúvidas que as letras do Tiririca, “coladas na gíria sintética das ruas, estão anos-luz à frente de qualquer experimentalismo da suposta nova MPB, de artistas como Chico César e Arnaldo Antunes” (PEREIRA JR, 2000). Em uma tentativa de apaziguar os ânimos, respondeu que a lista com as piores músicas foi “para resenhar”.

Uma das cartas dos leitores para o jornalista pode ser lida abaixo:

Álvaro Pereira Jr. já voltou ao Brasil, mas sua cabecinha pequena continua no Primeiro Mundo. Em sua coluna (ed. de 14/1), ele cita uma vocalista underground americana que tem “mais voz, carisma e domínio do que todas as cantoras da “nova MPB” somadas. Na mesma coluna, seu comparsa Paulo César Martin diz que uma obscura coletânea de rocks cambojanos é “melhor do que toda a discografia do rock brasileiro”. Esses dois não são apenas deslumbrados pelo que vem de fora, mas são completamente ridículos. - Airton Malheiros, 2000.

Ainda em 1998, a revista Bizz, agora ShowBizz, anuncia em sua capa a “MPB 2000: a geração Carlinhos Brown e Marisa Monte”, ambos vestidos respectivamente de Mestre-sala e Porta-bandeira da Beija-Flor de Ninópolis (Fotos de Ricardo Fasanello), em verde, amarelo e branco. A matéria de capa chamada “O Novo Bloco Brasil: Carlinhos Brown junta os amigos Marisa Monte, Davi Moraes e Dadi para fazer um disco que afirma a qualidade de uma nova geração da música popular nacional”, foi escrita pelo jornalista Bernardo Araujo, para anunciar o disco *Omelete Man* (Metro Blue, 1998), do polêmico cantor, compositor e percussionista Brown, e produzido por Marisa Monte.

O processo de gravação do disco é chamado pelo jornalista de “MPB de Garagem” ou “Produção Amiga”, pois foi gravado entre amigos, e em uma garagem próximo de onde eles moravam no Rio, na Gávea. Além dos dois, o namorado na época de Marisa, o guitarrista Davi Moraes, filho de Moraes Moreira, e Dadi, que tocou com os Novos Baianos, Barão Vermelho e Caetano Veloso, também moravam ali e participaram do disco.

Carlinhos Brown não é unanimidade. Críticos implicam com o estranho idioma que aparecem em algumas de suas canções. Roqueiros radicais não suportam a batucada – muitas vezes em instrumentos inventados por ele mesmo – e o jeito feliz, a brasilidade verborragicamente expressa em frases com um quê de delirantes. (ARAUJO, 1998, p. 37).

A matéria se inicia com esse texto acima apontando como amam ou odeiam Carlinhos Brown no Brasil e como ele é polêmico, e contam dois episódios de atritos entre Brown e os fãs do Sepultura em um show da banda no sambódromo quando tentou encontrar um jovem que havia mandado uma carta para ele avisando que iria se matar depois do show, e dos Racionais MC's no Vídeo Music Brasil (VMB) da MTV, quando interrompeu o discurso dos integrantes da banda e foi chamado de filho da puta pelos fãs da banda presentes.¹²⁴ Com os Racionais MC's as divergências foram ainda maiores devido à eles terem perspectivas diferentes sobre a questão racial no Brasil, Brown com um discurso de liberdade racial e que no Brasil não existe preconceito, enquanto os MC's ligados aos movimentos negros brasileiros que renegam o discurso de miscigenação racial no país e criticam o racismo. Por isso essa matéria retrata o que estava sendo discutido sobre essa Nova MPB no final dos anos 1990.

Sobre a “brasilidade verborragicamente” expressa por Carlinhos Brown, o jornalista pergunta para o músico se ele reconhece um sentimento antibaiano entre os consumidores de música no Brasil, e Brown responde “Quem não gosta da Bahia, não gosta do Brasil, e eu amo o Brasil inteiro” (ARAÚJO, 1998). E sobre a relação de Brown com nomes conhecidos da MPB, ele afirma que é difícil tratar Caetano Veloso, Chico Buarque e Maria Bethânia como pessoas normais, e que pede benção para Bethânia quando a encontra, pois para ele: “a música brasileira já produziu todos os seus fenômenos e mitos, nós somos seus meros seguidores” (ARAÚJO, 1998), em um posicionamento de reverência para com esses artistas.

No final da matéria são indicados os artistas que já tiveram mãozinhas de Brown em parcerias: Sepultura, Caetano Veloso, Marisa Monte, Djavan, Paralamas do Sucesso, Maria Bethânia, Jão Gilberto, Xuxa, Luís Caldas, Sarajane. E é indicada “a turma que se liga a Brown” e a nova MPB: Otto, Mundo Livre S/A (Fred Zero Quatro), Nação Zumbi (Chico Science). Lenine, Zeca Baleiro, Chico César, Lucas Santtana e Davi Moraes. Assim, vai se formando a geração de artistas e bandas da Nova MPB dos anos 1990 indicados pela imprensa brasileira. Além da turma de Brown e de Marisa Monte, também faziam parte: Chico César, Daúde, Ed Motta, Farofa Carioca (Seu Jorge), Mestre Ambrósio (Siba), Paulinho Moska, Rita Ribeiro, Suzano e Zélia Duncan.

¹²⁴ Disponível em: <https://bit.ly/2zRWymM>. Acesso em: 30 nov. 2019.

5.2.2 Herdeiros e Apoiados Pelos Medalhões

Na virada do século, o Festival da Música Brasileira Versão 2000¹²⁵ da TV Globo deu o que falar. Primeiro, a Globo teve que explicar a presença dos veteranos no festival, respondida pelo produtor do programa Roberto Talma que os desconhecidos seriam a maioria. E depois pelas críticas do jornalista Pedro Alexandre Sanches na Folha de São Paulo, quem assumiria um posicionamento crítico também sobre a Nova MPB. Em “Festival da Globo enfrenta a mediocridade da MPB” afirma que Solano Ribeiro fez coro ao discurso reestruturador da MPB ao evocar os festivais da Globo dos anos 1980. Para os produtores: "Não fazemos festival há 15 anos, então temos um público latente que não sabe o que é a nova MPB. Não é preciso fazer pesquisa para ver que o pagode e o axé estão saturados" (SANCHES, 2000). E de fato o festival serviu para consagrar veteranos como a cantora e compositora paulistana Ná Ozzete, que recebeu prêmio como melhor intérprete depois de cantar “Show”, música de Luiz Tatit e Fábio Tagliaferri.

Sanches afirma em outro texto que o festival foi ladeira abaixo, e declarou a falência da MPB, pois uma das músicas classificadas havia sido composta 24 anos atrás, o que levou o jornalista a se perguntar se era essa a Nova MPB que a Globo estava querendo apresentar. No texto “A ‘nova MPB’ quer mesmo ocupar seu lugar ao sol?”, Sanches avalia o festival “Com:Tradição” que aconteceu em São Paulo em 2003:

Ali estava a grande contradição. Rebeca Matta, Mim, Dona Zica, Curumin, Karine Alexandrino, Bonsucesso SambaClube, Beto Villares, Maurício Negão e BNegão têm o bastão, mas ainda não o domínio sobre o público. (...) Por falta de público, no terceiro dia metade da arena foi fechada. E tudo ficou igual. Que tal então, por um momento, soltar mesmo o bastão aos artistas da nova contradição? Fazendo-o, teremos que reconhecer que falta presença de palco a essa nova geração. Mesmo os que a possuem (caso da maluquete Karine Alexandrino) pareciam pouco relaxados, talvez paralisados pela tensão de terem que estar ali. Noutros casos, como os de Wado e Beto Villares, a incomunicabilidade era tanta que eles pareciam tocar num teatro sem público. E o público desinteressado e sem curiosidade parecia assistir a um não-show. Ali estava a crise, que é da nova MPB, e não da velha (que, no máximo, ajudou a criar as condições perversas de agora). (SANCHES, 2003a).

O jornalista também escreveu sobre o papel das grandes gravadoras nessa falta de domínio sobre o público por parte dos artistas da nova MPB, com o texto “Grandes gravadoras abdicaram de investimento em novos artistas”, onde traz a declaração do presidente da gravadora Warner, Cláudio Condé: "Acho que na última década houve uma tentativa grande de descobrir o que é a nova MPB. Foram feitos esforços louváveis, mas não

¹²⁵ Disponível em: <https://glo.bo/2VWIIJp>. Acesso em: 30 nov. 2019.

apareceu um grande nome da nova MPB" (SANCHES, 2003b). Pedro Alexandre Sanches também foi um dos primeiros a comentar sobre a geração de filhos de nomes da MPB que estão ocupando a Nova MPB, por exemplo na matéria de 2002 em que fala sobre como Milton Nascimento entregou a música “Tristesse” a Maria Rita, afirmando não pensar em Elis Regina. Chama Maria Rita de herdeira, como os outros, que têm que encarar a questão da influência aflitiva dos pais famosos.

O jornalista Bruno Yutaka Saito (2002; 2005), que trabalhava na Folha de São Paulo anunciou novos artistas da Nova MPB. Para ele, o cantor e compositor catarinense, arraigado em Alagoas, Wado era a “verdadeira nova MPB”, a cantora e compositora paulistana Céu “amplia o horizonte da ‘nova e moderna MPB’”, e a cantora Tita Lima, filha do produtor e ex-baixista dos Mutantes Liminha, compõe a cena paulistana da nova MPB que passa a ser mais volumosa com o disco *11:11* (Belu Music, 2006), com acabamento “chique, cool e descolado” (SAITO, 2007). Outros artistas anunciados como Nova MPB pela Folha da São Paulo foram: DonaZica (Anelis Assumpção, Iara Rennó e Andréia Dias), e as cantoras: a maranhense Flávia Bittencourt, a potiguar Roberta Sá, a paulista Giana Viscardi, a mineira Mariana Nunes e a baiana Mariene de Castro. E a cantora e compositora mato-grossense Vanessa da Mata, que teve estreia anunciada com “apoio de medalhões” ou “patrocínio de peso”, pela divulgação e parceria feita com Chico César.

Nesta década, alguns artistas da Nova MPB continuaram avessos ou relutantes ao rótulo dado pela crítica musical brasileira. O cantor, compositor e produtor Lucas Santtana afirmou no Estadão em 2000 que nos textos brasileiros sobre seu disco *Eletro Ben Dodô* (Natasha Records, 1999) houve o esforço de enquadrá-lo em rótulos musicais, ao contrário do artigo publicado sobre ele no New York Times. Para ele, o álbum é de música pop mundial e afirmou: "Acho horrível essa história de nova MPB (...) Isso é um retrocesso, todo mundo sabe quem são os bastiões da MPB, que, por sinal, continuam produzindo belíssima música" (ESTADÃO, 2000).

Iara Rennó, cantora e compositora da banda DonaZica afirmou ser delicado chamá-los de Nova MPB, pois: "não tem nenhuma pretensão de reinventar ou resgatar a música brasileira. (...) Mas a gente cresceu ouvindo música de uma certa densidade artística e se preocupa em dar uma sequência a isso" (EVANGELISTA, 2007). Roberta Sá afirmou não se enxergar como Nova MPB, mas acreditar na força do samba. E Céu disse que se considera MPB, mas que o rótulo ficou limitado para tanta diversidade:

O rótulo da MPB ficou limitado. Ele é bem abrangente, afinal é música popular brasileira. E me considero isso. Quando vou fazer um som, me alimento do que gosto e, como muitos outros da minha geração, me alimento não só de coisas específicas. Gostamos de ouvir música da Jamaica, agora estou escutando música etíope. Não penso que [tipo de] música estou fazendo. Simplesmente faço um som. (PERSIA, 2007).

Recomendações e elogios para as artistas da Nova MPB não faltaram no Estadão nos anos 2000. Wanderléa elogiou Maria Rita e Fernanda Takai: “Maria Rita é impressionante, é um DNA na veia. Elis deve estar feliz, passou o bastão. Fernanda Takai, do Pato Fu, tem mais a ver com a Celly, explora a voz, é delicada, eu gosto muito” (ESTADÃO, 2003). Zeca Pagodinho comentou que Mariana Aydar tem “uma voz muito boa”, e que chamou a atenção dele sua interpretação na homenagem à Zé Ketti, no Prêmio TIM, realizado no Rio (ESTADÃO, 2007). E Nelson Motta elogiou: “Entre os novos compositores que estão trabalhando uma nova MPB, uma das melhores revelações é a dupla formada pela paulista Giana Viscardi e o austríaco Michael Ruzitschka (seu marido)” (FRANÇA, 2008). É válido pontuar que muito do que foi produzido e recomendado por Nelson Motta foi considerado MPB pela imprensa brasileira, a exemplo de Marisa Monte, mas também muito do que ele indicou acabou também não se estabelecendo como MPB.

Marcelo Costa, do site *Scream & Yell*, também recomenda o cantor e compositor carioca Jonas Sá, afirmando que ele já foi elogiado por Arnaldo Antunes e Jorge Mautner, e que trabalha com a galera da Nova MPB. E essa avaliação também passa a ser feita por não jornalistas, como pelo cantor e compositor paulistano Rômulo Fróes, no texto “Nova Voz da Música Brasileira”, publicada na revista *Novos Estudos* em 2007, onde comenta e faz críticas aos trabalhos das cantoras Céu, Mariana Aydar, Roberta Sá, Teresa Cristina e Thalma de Freitas. Um ano depois, Rogério Skylab escreveu um texto similar “As Novas Cantoras Brasileiras”, apontando Marisa Monte como surgimento da Nova MPB e Nelson Motta como um dos seus principais articuladores, por ter produzido o primeiro show da cantora.

Quem era Marisa Monte? Uma típica representante da classe média, bem informada, tendo estudado na Europa, enfim... é significativo que seu disco de estréia tenha batido recorde de vendas. Abria-se naquele instante um novo cenário: o rock brasileiro deixava de ser a bola da vez e ressurgia uma nova MPB. (...) É significativo que Marisa Monte, com seu disco de estréia, viesse trazendo à reboque novos valores com os quais se ensaiava a volta da velha e “boa” MPB. Mas se o tropicalismo, e mesmo antes, a bossa-nova, assim como a jovem guarda, tinham uma ressonância social e ditavam novos comportamentos, fossem eles políticos ou não, a nova MPB não ditava nada. (...) Mas a partir de Marisa Monte esse cenário começou a mudar. Fazia-se uma releitura dos novos e velhos baianos, trazia à baila a velha guarda de sambistas cariocas, tudo com arranjos elegantes, às vezes jazzísticos, e

com uma maneira de cantar relaxada, leve. Claro que havia todo um vestuário de muito bom gosto, em conluio com estilistas conceituados, até porque a produção de moda no Brasil passou a gozar de um novo status a partir de década de noventa. Música e moda tornaram-se então o casal da vez. O gestual também muda, e como muda. (...) a nova MPB é suave, candente, charmosa. (SKYLAB, 2008).

Skylab faz julgamentos sobre os corpos das artistas, disse “Marina de La Riva: a mais gostosa” e que seus corpos são vazios, fetiche e sem verdades, apenas cabides para modelos já conhecidos.

Em que se transforma o corpo na nova MPB? É um corpo esvaziado, puro fetiche, sem guardar verdades. Um corpo estilizado, rico em informações mas não vivencial. Um corpo que se tornou cabide pra modelitos bossa-novistas (Fernanda Takai – olha o Nelson Motta de novo), sambísticos (Marisa Monte, Maria Rita, Roberta Sá, Thalma de Freitas, Mariana Baltar), modelitos bossa-eletrônico-jazzísticos (Kátia B, Céu), modelitos intelectuais (Adriana Calcanhoto, Nina Becker), modelitos tropicalistas (Vanessa da Mata), modelitos performáticos (Sílvia Machete), modelitos sensuais e latinos (Marina de La Riva). (SKYLAB, 2008).

Por fim, as críticas foram na questão central da Nova MPB: ela seria mesmo nova? A Nova MPB em 2005 foi acusada de repetitiva e sem imaginação em uma crítica ao trabalho de Fernanda Porto na Folha de São Paulo. A revista Trip criticou o primeiro disco homônimo dos Tribalistas (Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte) por ser uma tropicália farsesca, ou seja, repetição. Daniel Piza ouviu CDs de cantoras brasileiras, por exemplo: Roberta Sá, Vanessa da Mata, Lucia Richer, Ana Diniz, Paula Toller, Bebel Gilberto, Céu, Cibelle, Mariana Aydar, Tiê e Marina de La Riva e pontou em um texto no Estadão que parte das canções são de gravações de clássicos da velha guarda da música brasileira, mas em novas versões, mais pop e tecno, um retorno a tradição brasileira. E mesmo as composições delas, ele encontra “o novo no velho”.

Também elas, as cantoras, têm escrito canções, até por falta de material. Essas músicas não chegam a ser passadistas, mas não soam diferentes do que as feitas há 50 anos ou mais, salvo pelos arranjos. Mesmo assim, alguns desses autores podem vir a encontrar o novo no velho, em algum ponto entre a reverência à tradição e a irreverência apelativa, entre o luxo e o lixo. O novo dá trabalho, exige tempo, pede vivência e coragem. Só quem não o ama, repito, o vê em toda parte, prestes a sair de uma linha de montagem. (PIZA, 2007).

Em uma reportagem para a Folha de São Paulo, a jornalista Leticia de Castro ouviu adolescentes e suas preferências culturais, apontando como muitos deles preferem produtos nacionais. Uma das personagens da matéria conta preferir a MPB (Chico Buarque e Caetano Veloso) e a Nova MPB (Maria Rita e Céu) ao invés de músicas pop internacionais (Beyoncé,

Mariah Carey e Black Eyed Peas), mas que também gosta de rock clássico. Essa matéria ilustra como em 2007 a Nova MPB já havia conseguido alcançar um público bastante jovem no Brasil.

Ao todo, 39 artistas e bandas foram anunciados pela imprensa brasileira neste período. Os 31 artistas: Ana Diniz, Bebel Gilberto, Beto Vilhares, BNegão, Bocato, Cibelle, Curumin, Fernanda Porto, Fernanda Takai, Flávia Bittencourt, Giana Viscardi, Jonas Sá, Karine Alexandrino, Lucia Richer, Maria Rita, Mariana Aydar, Mariana Nunes, Mariene de Castro, Marina de La Riva, Maurício Negão, Max de Castro, Paula Toller, Rebeca Matta Roberta Sá, Tatá Aeroplano, Teresa Cristina, Thalma de Freitas, Tiê, Tita Lima, Vanessa da Mata e Wado. E as 7 bandas: + 2 (Alexandre Kassin, Domenico Lancelotti e Moreno Veloso), Bomsusseso Samba Clube, Cidadão Instigado (Fernando Catatau), Do Amor (Gabriel Mayall, Gustavo Benção, Marcelo Callado e Ricardo Dias Gomes), DonaZica, Orquestra Imperial e Tribalistas.

5.2.3 Geração Quase Perdida e “Sem Bronca”

É a partir de 2008 que a imprensa brasileira passa a fazer reportagens para anunciar de forma mais coesa grupos de artistas e bandas da Nova MPB, que chamo de matérias manifestos, pela semelhança que elas tem com manifesto de movimentos culturais, tentando delimitar as principais características da Nova MPB, quem são seus integrantes e principais influências. Isto é, apresentam a Nova MPB como uma categoria musical que possui especificidades se comparada com a MPB. Nestes casos, os jornalistas são os principais mediadores da Nova MPB, ou seja, seus tradutores.

A matéria “Chega de saudade! Você acha que desde os anos 60 e 70 não se faz mais MPB de qualidade? Conheça os talentos da nova geração de cantores e compositores”, de Flávio Júnior e Marcio Orsolini para revista Bravo! em 2008 é uma delas. Os jornalistas apresentam Curumin, Fernando Catatau, Jonas Sá, Nina Becker e Romulo Fróes como os talentos da Nova MPB, dentro de uma nova cena de música brasileira marcada por incubadoras de talentos (Orquestra Imperial, Do Amor e selo Instituto), diálogos com a tradição (Caetano Veloso, Jorge Mautner, Carlos Dafé, Marku Ribas e Arnaldo Antunes), além do uso da mídia social MySpace e shows em festivais ao invés do CD.

Figura 7 - Curumin, Romulo Fróes, Nina Becker, Fernando Catatau e Jonas Sá na revista Bravo!



Foto: Nino Andrés.

O produtor Carlos Eduardo Miranda, define esses músicos na matéria como uma “geração sem bronca”: “Eles não estão negando um movimento ou uma música anterior. E também não são totalmente reverentes aos medalhões da MPB” (JÚNIOR; ORSOLINI, 2008, p. 89). Para os jornalistas, essa geração é inclassificável, mas não se opõe ao passado e age como se desse continuidade a uma tradição, em uma retomada da “linha evolutiva da MPB”. A cantora e compositora Nina Becker revela ter obsessão pelo novo: “Tenho uma obsessão pelo novo, sou uma bisbilhoteira e comecei a valorizar muito o trabalho das pessoas da minha geração”, enquanto Romulo Fróes confessa suas ambições: “Não gosto de coisas por diversão. Esse negócio de dizer que um disco foi feito sem pretensão não dá. Meu objetivo é ser o maior artista brasileiro de todos os tempos, abaixo do Tom Jobim” (JÚNIOR; ORSOLINI, 2008, p. 96).

Um ano depois de sair da banda Los Hermanos, no início de sua carreira solo, Marcelo Camelo vira ícone da Nova MPB em matéria de capa da revista Serafina, da Folha de São Paulo. Na capa, “Marcelo Camelo: a barba e o bigode da Nova MPB”, a matéria do jornalista Ivan Finotti recebeu o título de “Camelomania”, referindo-se ao sucesso do artista, principalmente com a sua ex-banda: “Para alguns, ele é o novo Renato Russo, como atesta o choro dos fãs em seus shows. Para outros, Camelo é o chato da vez. Ou, ainda, apenas o namorado da cantora Mallu Magalhães” (FINOTTI, 2008). E é destacado na matéria o Camelo compositor, e como vários nomes da MPB e Nova MPB gravaram composições sua, como Maria Rita, Fernanda Porto, Roberta Sá, Ney Matogrosso, entre outros. O que atesta a importância das parcerias para a Nova MPB, de como estabelecer parcerias entre artistas vinculados a um rótulo musical pode levar o artista a ser considerado um deles ao circular entre o público desses artistas.

Figura 8 - Capas e manchetes das revistas Serafina dedicadas à Nova MPB



Fonte: arquivo da autora.

E um dos artistas da nova MPB, Romulo Fróes, assume a posição de porta voz da Nova MPB ao falar sobre a sua geração e como ela estava vinculada à música brasileira no fim da primeira década do século XXI. No texto “A nova música brasileira e seus novos caminhos”, ele atrela sua geração às transformações da indústria da música, principalmente com esses artistas estarem se envolvendo com a parte da produção em música.

A geração atual de artistas da música brasileira surgiu ainda no século passado, em meio a uma profunda transformação, atrelada a uma iminente falência da indústria musical. Mais do que por novos modelos de difusão ou comercialização, ela foi moldada por um novo modo de produção musical. Até o começo dos anos 1990, o caminho para um artista chegar ao disco era muito difícil, pra não dizer quase impossível, se pensarmos que o filtro criado pelas grandes gravadoras para a produção de um disco era, antes de tudo, econômico. Com raríssimas exceções, eram elas que detinham os meios de gravação. Uma vez que esses meios se democratizaram, passou a ser possível a qualquer artista gravar seu próprio trabalho, elevando a produção de discos, ao menos no que se refere ao seu registro fonográfico, a patamares nunca antes imaginados. (FRÓES, 2009).

Fróes aponta outro traço comum entre esses artistas que se envolvem com a produção musical na Nova MPB, para ele “Vintage é uma palavra adorada por estes jovens artistas. Seus instrumentos, microfones, captadores, pré-amplificadores, pedais e tudo o mais têm de ser vintage”, fazer referência ao passado, ao clássico, mas todo o resto voltado para o presente. Mais tarde o artista revelaria o que estava por trás desse seu posicionamento central na Nova MPB: “Eu não podia aceitar que pertencia a uma geração perdida!” (DIÁRIO DO

NORDESTE, 2014). E quando a imprensa brasileira passou a apresentar os artistas de sua geração, realmente eles já não eram tão jovens, já estavam na casa dos 30 anos, e alguns como o grupo Sonantes (Céu, Gui Amabis, Rica Amabis, Dengue e Pupilo), e o trabalho solo de Céu haviam sido reconhecidos primeiramente fora do Brasil, só depois então passaram a considera-los nomes importantes na música brasileira.

Além de apostar em novos nomes da música brasileira, a revista Trip fez um ensaio fotográfico com esses artistas recriando a capa da revista Realidade de 1966. Os artistas Milton Banana (tamba Trio), Jair Rodrigues, Nara Leão, Paulinho da Viola, Toquinho, Magro (MPB-4), Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil considerados pela Realidade nos anos 1960 como “Os novos donos do samba”, deram lugar a Junio Barreto, Hélio Flanders, Thalma de Freitas, Romulo Fróes, Daniel Ganjaman, Tatá Aeroplano, Fenando Catatau, Alexandre Kassin e Céu na fotografia da Trip. Inclusive, Céu que havia se posicionado questionando o rótulo MPB, aparece no ensaio. Isso demonstra como a influência cultural é mediada e encenada através de materialidades específicas, neste caso a revista Realidade, e como para adquirir legitimidade os novos artistas precisaram reencenar uma fotografia antiga de artistas brasileiros.

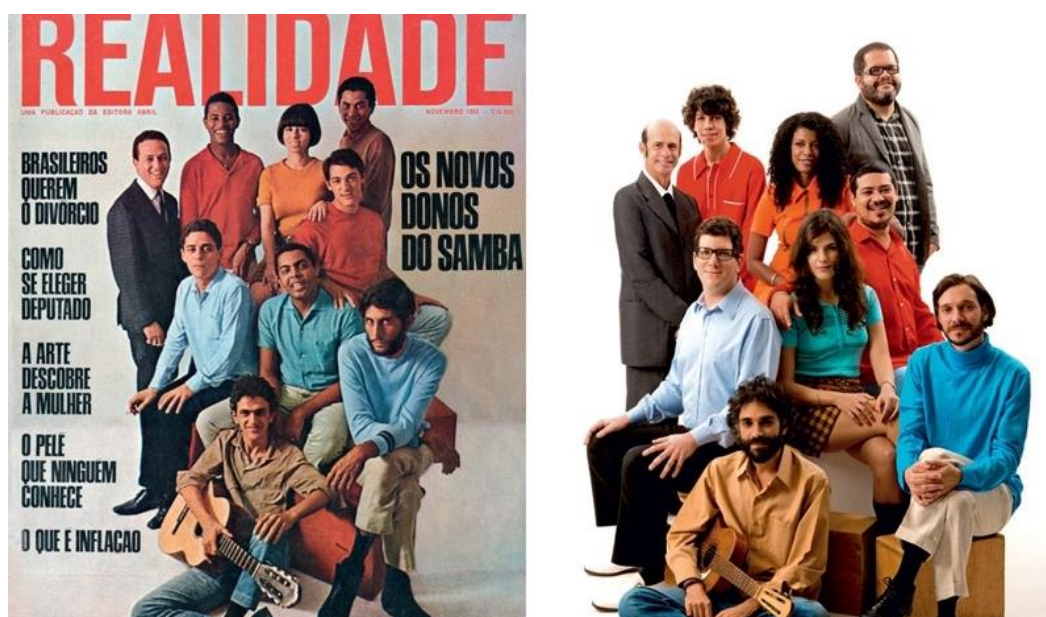
A reportagem “Ninguém é de ninguém a nova realidade: inspirada em uma capa da clássica revista em 1966, Trip aposta em nove novos artistas essenciais da música brasileira” escrita pelo jornalista Ronaldo Bressane em 2009, foca nas parcerias entre esses artistas e em fazer um panorama musical dos anos 2000.

Agora que ficou combinado que o CD é suporte para o trabalho ao vivo, antes meio que fim, ficou mais liberado todo mundo tocar com todo mundo. (...) a cena musical deriva concretamente da dinâmica das redes, que se tornaram o novo paradigma da comunicação (online e interativa, da internet e dos videogames), substituindo o de difusão (próximo dos festivais de TV e dos programas de rádio). 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. O esquema “banda trabalha seu disco com a gravadora e sai em turnê” não funciona mais. Embora os álbuns sejam fundamentais à coerência de cada projeto, grupo ou artista solo, há tanta coisa rolando entre cada lançamento que se poderia dizer: o mais bacana é a obra em progresso. Entre álbum e outro surgem parcerias inusitadas, projetos paralelos que ganham força e roubam os holofotes. Assim como não existem gêneros definidos, não há polos centrais que aglutinam coadjuvantes ao seu redor. (...) O panorama musical dos anos 00 é fragmentário, interdependente, contextual. (BRESSANE, 2009, p. 105).

No final da matéria, o jornalista criou uma rede chamada “troca-troca” onde aponta as parcerias entre esses artistas indicados pelas revistas e outros artistas brasileiros, além de uma infografia dessa rede, onde esses músicos indicados aparecem como centrais e que mais

fizeram parcerias, e em seu centro está Thalma de Freitas, a que mais colaborou com outros músicos brasileiros. A comparação das colaborações entre esses artistas com a própria dinâmica das redes interativas na internet articulou ainda mais essa geração a uma geração digital, familiarizada com as tecnologias de informação e comunicação. E a própria recriação de fotos antigas ou analógicas em fotos digitais com montagens e técnicas de edições atuais continua a ser um fenômeno comum na internet.

Figura 9 - Capa da revista Realidade de 1966 e fotografia na revista Trip de 2009



Fonte: arquivo da autora.

A reportagem da Trip foi alvo da crítica do músico e compositor carioca, enraizado em São Paulo, Rogério Skylab. No seu blog Godard City, escreveu se tratar de um texto problemático devido ao seu critério de parcerias, que Skylab chama de vizinhança e defende que a escolha poderia ser feita através do critério das diferenças entre artistas brasileiros.

Entre os nove nomes selecionados, o fato de muitos deles tocarem entre si, ou, os parceiros de um tocarem com os parceiros do outro, não me parece um bom critério para estabelecer o corte. Muito pelo contrário: é empobrecedor, é previsível. E por mais que haja diferença de estilo entre uns e outros, acaba sendo mais variações que diferenças. O fato de frequentarem os mesmos lugares, de terem amigos comuns (é isso que define o conceito de vizinhança) acaba por interferir no próprio processo de composição – o que nos traz a sensação de estarmos ouvindo sempre a mesma coisa, por mais variáveis que elas sejam. (...) Esse me parece o teor problemático da reportagem. Ao invés do critério de vizinhança, poderia se privilegiar tribos completamente diferentes entre si, ainda que conectadas à rede. (SKYLAB, 2009).

Essa crítica aos critérios de inclusão de artistas na Nova MPB e das parcerias entre eles era reverberada em outros sites, como no *Scream & Yell*. Vladimir Cunha em seu texto de 2009, “O rock brasileiro precisa morrer”, afirmou que os artistas da Nova MPB pareciam “pequenos e segmentados demais para fazer algum barulho fora do gueto chique da Vila Madalena”, em São Paulo capital. Era na capital paulista também que se encontrava a vitrine dos artistas da Nova MPB, o Studio Sp, do produtor cultural Alexandre Youssef. Em matéria da revista *Tpm*, a cantora e compositora paulistana Tiê contou como ouviu os conselhos do dono dessa casa de shows para ensaiar mais, encontrar um bom produtor e valorizar suas composições, para então ir gravar seus discos (SGANZERLA, 2009).

E se essa era uma geração quase perdida da Nova MPB, a imprensa brasileira tratou de fazer dela uma discussão vasta e profunda, mesmo ela ainda enfrentando problemas de mercado e de exposição fora do eixo Rio-São Paulo. São quase cinco horas de conversa com Romulo Fróes que virou uma longa entrevista no site *Scream & Yell*, chamada por eles de “Entrevistão do mês”. A do Fróes foi em agosto de 2011, escrita por Marcelo Costa e Tiago Agostini. Na entrevista, o porta-voz da Nova MPB fez um balanço sobre o cenário independente brasileiro da primeira década dos anos 2000, comentou artistas e seus trabalhos, tentou mobilizar esses artistas para que essa cena, que em sua opinião é uma das melhores da história da música brasileira, ficasse maior.

Acho uma das melhores da história. É foda porque estou dentro dela, e fica difícil comparar com os anos 30, ou com 60/70. Vai ter que passar uns 20 anos pra neguinho olhar pra trás, mas o Cidadão Instigado já lançou dois discos que, pra mim, estão entre os maiores da história da música brasileira. O Los Hermanos, o + 2... tem uns dez discos que acho que estão entre os melhores da discografia de todos os tempos. Tenho certeza disso. Agora, é uma cena que surgiu no fim do mundo, terra devastada. Ninguém ouviu... (AGOSTINI; COSTA, 2010).

5.2.4 Neo MPB Tropicalista

Surge o movimento Música Para Baixar (MPB) integrado pelas bandas O Teatro Mágico, Móveis Coloniais de Acaju, T-Rocks e Leoni. O movimento foi alavancado pelo sucesso da banda O Teatro Mágico, que se recusavam a se vincular com gravadoras, a pagar jabás em rádios, incentivavam o seu público a piratear suas músicas pela internet, vendiam seus CDs a preços populares nos shows, e divulgavam seus trabalhos nas redes sociais (Orkut e Twitter), sem depender de jornalistas e críticos musicais para divulgarem e avaliarem seus trabalhos. Eles foram considerados modelos a serem seguidos diante das mudanças na

indústria da música desde a chegada da internet, disponibilizando suas músicas para download gratuito. Sobre liberar gratuitamente as músicas pela internet, Fernando Anitelli explicou:

Na minha cabeça ficou claro que quem eu precisava buscar era o público. Eles é que iriam ouvir nossa música e divulgá-la. Não era mais o cara do rádio, da gravadora ou o jornalista que iria fazer isso. Por isso, no dia do lançamento do Teatro Mágico, todas as músicas já estavam no site. E o dia do primeiro show também foi o dia do lançamento do CD, do site etc. (ROVAI, 2012).

O objetivo desses artistas era se envolverem também com as políticas culturais, defender a música livre e debater os direitos autorais, isto é, tornar-se “ativistas”, como eles nomearam, para conseguir viver de música e ter seus conteúdos livres na internet. Essa discussão foi a protagonista no documentário “A Nova MPB - Música Para Baixar”¹²⁶, da jornalista Thaty Moura, também divulgado nas redes sociais, principalmente no Twitter em 2010. E outros artistas também da Nova MPB começaram suas carreiras disponibilizando o download grátis de suas músicas e discos na internet, como Tulipa Ruiz, Cícero, Letuce, Leo Cavalcanti, Hidrocor, entre tantos outros.

Figura 10 – Cartaz de Divulgação do Documentário de Thaty Moura



¹²⁶ Disponível em: <https://bit.ly/2VVzCvh>. Acesso em: 30 nov. de 2019.

Fonte: arquivo da autora.

Rogério Skylab publicou na Folha de São Paulo uma crítica do disco *No Chão Sem o Chão* (YB Music, 2009), de Romulo Fróes, intitulada “Em novo álbum, Romulo Fróes se distancia dos ícones da MPB”, posicionando-se de vez na Nova MPB como seu principal crítico, e nomeando Fróes como arauto da Nova MPB em 2011. Para Skylab, o artista alcançou a canção expandida, conceito de Luiz Tatit, e uma “estética do longe”, diferenciando-se dos demais artistas de sua geração. Esse destaque dado a esse artista fez com ele fosse mais entrevistado para explicar o que de fato era Nova MPB, os objetivos de sua geração e quem participava dela. Sobre as idiossincrasias de sua geração, definiu:

É uma geração de artistas-operários, surgida em plena derrocada das grandes gravadoras e que, alijada da indústria, se viu obrigada a dar conta de todo o processo de construção de uma obra musical. Esse abandono, aliado ao avanço e ao acesso facilitado à tecnologia, constituiu uma geração especialmente ligada ao processo de gravação. O "som" produzido por ela, talvez até mais que suas canções, é o que a destaca em relação às demais. E, uma década mais tarde, milhares de discos produzidos depois, não é difícil imaginar o grau de excelência técnica a que se chegou. Pois agora, de posse de sua obra e de sua carreira, é chegada a hora dessa geração conquistar uma voz mais forte, que diga a que veio e que rompa a barreira do anonimato imposta à ela. (PRETO, 2011b).

Apontou o início da sua geração na cena carioca dos anos 1990, em torno da banda Mulheres Q Dizem Sim, que influenciou as bandas Acabou La Tequila, +2, Orquestra Imperial, e Los Hermanos, entre outros. E ao ser questionado sobre parte da geração que dialogam com a indústria da música, como Maria Rita, Maria Gadú, Vanessa da Mata e que fazem sucesso no Brasil, explicou:

Claro que, mesmo na indústria, existem artistas ligados ao seu tempo, com questões parecidas com a nossa. Mas eles ainda têm de lidar com a máquina do sucesso e os problemas advindos dessa relação, muito diferente de um artista independente --veja bem, disse diferente, nem pior nem melhor. O que tenho certeza é que não há mais espaço na indústria para a invenção, para a construção de uma obra que pense a história da música brasileira e na sua evolução. Acho que o último movimento nesse sentido, de um apoio da indústria a um trabalho de renovação da música brasileira, foi com o mangubeat. Já lá se vão mais de 15 anos. (PRETO, 2011b).

E tentou vincular sua geração à Tropicália, ao dizer:

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. (...) Ao implodir as fronteiras culturais, de certa maneira a tropicália implode também a

possibilidade do surgimento de um novo pensamento dentro da música brasileira. (...) Esta geração 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 que já não tenha sido feito. (...) Fazemos nossos discos, distribuimos 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. (PRETO, 2011b).

A discussão sobre a Nova MPB e a geração de Romulo Fróes foi tanta na imprensa brasileira que ele passou a ser questionado se era mais conhecido pelas suas declarações do que pelos seus trabalhos, que seus pensamentos ganharam mais importância do que suas canções. Ele respondeu que estima discussões sobre música, e que deseja que as pessoas associem seus pensamentos ao ouvirem suas músicas.

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

Logo depois, Caetano Veloso é apresentado como mestre da Nova geração na capa da revista Bravo!, junto com a banda Cê e Nina Becker. A matéria “Um clássico plugado no novo: depois de vencer o Prêmio Bravo! com um show ao lado da Orquestra Imperial, Caetano Veloso lança novo DVD com a banda Cê e faz turnê com cantora Maria Gadú”, escrita pela jornalista Barbara Heckler em 2011, mostra como o veterano mantém diálogo com os artistas jovens, e que essa aproximação vem por meio de seus filhos, e de seus trabalhos com os músicos da banda Cê.

Figura 11 - Capa da revista Bravo! com Caetano Veloso e a Nova MPB



Fonte: arquivo da autora.

Mas a jornalista pontua que essa relação com os jovens não é unilateral, e sim bilateral, retomando o adjetivo que a imprensa brasileira assinalou para Veloso ao longo de sua carreira, a de “artista antenado”, isto é, ligado às novas tendências.

Caetano Veloso vem-se tornando, cada vez mais, uma espécie de guru da nova geração da música brasileira. Mas ele não é um guru tradicional, daqueles que inspiram e pontificam. Ao contrário: sua relação com os jovens é de diálogo. Mais que ensinar e aprender, ele troca influências. Fecunda a nova geração e, ao mesmo tempo, se alimenta. Não é de hoje que Caetano é um artista antenado. De acordo com o jornalista Pedro Alexandre Sanches, estudioso de sua obra e autor do livro *Tropicalismo: Decadência Bonita do Samba*, de tempos em tempos Caetano lança um álbum revolucionário, em que incorpora o que há de mais moderno na música de sua época. (HECKLER, 2011, p. 26).

Seguindo um caminho um pouco diferente da revista Bravo! e Trip! que preferiram falar sobre esses artistas a partir do conceito de geração e cena, o jornal O Globo e o jornalista Leonardo Lichote publicaram textos jornalísticos sobre a Nova MPB. Para Lichote, essa cena cultural se concentrava em São Paulo e é lá que se direcionavam os olhares de quem está interessado no futuro da MPB. Para Romulo Fróes, essa cena seria ainda mais específica, de bairros da capital paulistana: “é uma cena que se concentra entre Barra Funda, Vila Madalena e Rua Augusta. É essa cena que me interessa, é nela que me reconheço” (LICHOTE, 2011). E o traço comum entre artistas dessa cena, segundo o cantor e compositor paulista Rodrigo Campos, seria mais próximo do conceito de geração: “O que nos une, acredito, é a procura

pela sintonia com o nosso tempo, o saber da tradição e a falta de reverência com a mesma, que nos permite ter uma reflexão sobre ela” (LICHOTE, 2011).

Porém, artistas ficaram de fora dessa cena paulista da Nova MPB divulgada na imprensa brasileira, por escolha ou não, ou não se identificaram com ela. Por exemplo, um grupo de músicos cariocas (Armando Lôbo, Edu Kneip, Sergio Krakowski, Thiago Amud e Pedro Moraes) com um discurso de que criavam música “fora do tempo”, “anacrônicas”, que não se encaixavam em cenas e rótulos, e que procuravam se afastar da música pop e se aprofundar na música clássica. Segundo Lichote (2012a), essa escolha estética desse grupo de músicos foi inviabilizada pelo debate sobre Nova MPB. Sobre a proposta deles, o jornalista explicou:

(...) na obra e no discurso — esses artistas trabalham apoiados em valores que hoje parecem, à primeira vista, anacrônicos na esfera da canção popular: a valorização do estudo aprofundado (não só da técnica ou da teoria musical, mas de filosofia, literatura, história da arte, religião) no lugar da aproximação pop, rápida, no ritmo do olho que passeia frenético entre links e captura a informação em instantâneos; o desejo de estabelecer um diálogo mais intenso com a arte clássica do que com a produção cultural atual; o repúdio ao discurso de tolerância aplicado à música, que, alegam, nivela gênios e medíocres. (LICHOTE, 2012a).

Esse grupo de artistas pode ser pensado como um anti-grupo da Nova MPB, que a questiona de forma contundente e provoca ainda mais a discussão sobre ela. Eles preferiam definições como “canção culta”, “música investigativa” e “rigor poético”, e defendiam que a Nova MPB valoriza a cultura no lugar da arte. Nesta direção, a avaliação de Armando Lôbo do que vinha sendo feito de novo na música brasileira foi categórica e sem ironia: “Prefiro algo feito para puro entretenimento do que algo cheio de pretensões mas que musicalmente é raso” (LICHOTE, 2012a).

Além das categorias musicais, outros rótulos começam a ser questionados por artistas da Nova MPB. Karina Buhr falou no Estadão sobre o estranhamento de fazer parte de uma nova geração de cantoras, e o desejo de pararem de chamá-la assim:

Qualquer rótulo é chato. Você acaba entrando nisso. É claro que você precisa se encaixar em algum lugar, numa loja você vai ser catalogado numa prateleira, para que as pessoas possam achar você. Para mim, ser dessa ‘nova geração de cantoras’ é estranho. Eu comecei a tocar em 1994. Fico agoniada com esse negócio de ser mais uma ‘cantora’. É um hall especial: a mulher que canta. Antes de qualquer rótulo, vem esse aí. (ANTUNES, 2011).

Mariana Aydar também falou sobre rótulos atribuídos aos artistas da Nova MPB para a redação da revista Trip. No seu caso, o de cantora de samba e sambista.

Eu não me importo de ser chamada de cantora de samba. Mas ser rotulada de sambista eu não acho legal. Simplesmente porque eu acho que você precisa comer muito arroz com feijão para chegar a isso. E também tem que fazer só isso. Se você é uma sambista você só canta samba e não é o meu caso, desde o primeiro disco. Eu amo o samba. Amo a música brasileira. MPB já é em si um termo um pouco estranho, então eu digo que gosto de música brasileira. O samba está junto. Eu canto o que bate no meu coração e ali tem muito da música brasileira. E também não me importo de ser colocada na caixa da nova safra de cantoras da música brasileira. Eu acho que realmente há uma nova safra de cantoras que são excelentes e me sinto muito feliz de fazer parte de uma geração como essa. Não só de cantoras como também de compositores, instrumentistas e cantores. (TRIP, 2011).

E então a revista Serafina da Folha de São Paulo lança a “NeoMPB: microfone na mão, ideias na cabeça”, na capa da edição de maio de 2012, e no site da Folha, com uma fotografia que fez uma releitura da capa do discos *Tropicalia ou Panis et Circencis* (Philips Records, 1968), onde os artistas do movimento Tropicalia deram lugar ao artistas brasileiros indicados pela revista: Gustavo Galo (da banda Trupe Chá de Boldo), Romulo Fróes, Nana Rizinni, Felipe Cordeiro, Rodrigo Campos, Hélio Flanders (da banda Vanguard), Nina Becker, Marcia Castro, Marcelo Jeneci, Emicida, Guilherme Held (guitarrista). A reportagem “Artistas fazem nova MPB mesmo sem apoio de grandes gravadoras”, escrita pelo jornalista Marcus Preto, também continha outras releituras de capas de discos com artistas da NeoMPB: Criolo virou Cartola em Verde Que Te Quero Rosa (1977); Mallu Magalhães de Rita Lee em Fruto Proibido (1975); Andreia Dias, Luísa Maita, Mariana Aydar e Anelis Assumpção em Secos & Molhados (1973); e Duani em Ben (1972), de Jorge Ben Jor.

Figura 12 - Releituras de capas de discos dos anos 1960 e 1970 com artistas da NeoMPB



Fotos: Felipe Hellmeister.

As fotografias de Felipe Hellmeister e montagens estão conectadas com o fenômeno da internet chamado *Sleeveface*¹²⁷, uma prática de tirar fotos posadas com capas de vinis antigos, criando uma ilusão de ótica, de forma que a pessoa fotografada aparente ser o artista da capa do disco. Para isso, vestem figurinos idênticos ao da artista da capa e posam como eles. Por conta disso, as fotografias foram bem recebidas pelas gerações que estimam a “cultura da internet”. Novamente a influência cultural, sendo mais específica, influência musical é mediada por objetos culturais específicos, neste caso são discos. E novamente os artistas da Nova MPB reencenam fotografias antigas de artistas brasileiros para serem legitimados como tal. Enquanto o jornalista reformula quais artistas devem ser considerados Nova MPB. Porém, em vídeo sobre a produção dessa edição, Marcus Preto revelou que

¹²⁷ Disponível em: <https://bit.ly/3aXgiSX>. Acesso em: 30 nov. 2019.

muitos artistas ficaram receosos com a proposta por conta da comparação com esses artistas¹²⁸.

É natural ficar com medo da comparação porque é uma tradição muito forte. Eles construíram uma coisa muito sólida que você não consegue pensar o Brasil sem “Mania de Você”, da Rita Lee, sem “Carinhoso de Pixinguinha”. Porque vão falar: “Ah, você não é tão bom!” Sendo que não é essa a discussão não é essa, a discussão é que você é diferente. (PRETO, 2012).

Essa declaração de Preto dá pistas das escolhas dos discos para matéria e de como seu pensamento sobre música brasileira é uma tradição musical construída pela noção de MPB mais ampla e não acadêmica, antes mesmo dos anos 1960. Além dessas revistas muitas vezes se referirem a Nova MPB como nova música brasileira, ou aos artistas como talentos de toda a música brasileira, dando destaque que artistas de outros gêneros e estilos musicais não recebem na imprensa brasileira. Em outras palavras, posicionam a Nova MPB como sendo a nova geração de toda a música brasileira.

O título do texto já aponta, que para Preto, a característica principal desses artistas é eles fazem Nova MPB inicialmente sem o apoio das grandes gravadoras. No texto, o jornalista menciona as outras matérias sobre a Nova MPB, sua “lógica cooperativa” de estabelecer parcerias entre eles, terem os mesmos profissionais da indústria da música trabalhando nas gravações de seus discos, e afirma que eles não têm qualquer semelhança estética, e que alguns querem ser popular, mas fora da indústria da música. Enquanto Alexandre Youssef diz na matéria ser difícil criar uma categoria para esses artistas, que sempre irão questionar chamá-los de “cena” ou “geração”, e explica como esses artistas criaram suas próprias soluções neste contexto em que estavam envolvidos.

Eles criaram uma lógica, fazendo shows próprios ou discotecando nos dos outros e, no fim do mês, pagam as contas. Alguns vivem só dos shows. Mas tem gente que ainda nem entendeu o processo. Por outro lado, há os que rompem as fronteiras entre o independente e o *mainstream*, como Céu, Criolo e Emicida. Conseguem ser populares e continuar à parte da indústria. (PRETO, 2012, p. 44).

O texto faz uma comparação entre os discos vendidos nas ruas, discos piratas em camelôs, e o que é vendido nas livrarias brasileiras, discos originais na Livraria Cultura, para demonstrar como a venda de CDs, vinis e DVDs da geração 2000 da Nova MPB está no segundo, ligado à uma classe média e alta no Brasil, e que não consegue chegar a todos os

¹²⁸ Disponível em: <https://bit.ly/2z2gwec>. Acesso em: 30 nov. 2019.

brasileiros, pois o vendedor do Camelô falou que Marisa Monte é a mais vendida de sua banquinha, uma artista que foi considerada Nova MPB nos anos 1990. Preto explicou: “Os tempos são contraditórios para quem faz a nova música do Brasil. Um artista pode “acontecer” – fazer música e viver dela– mesmo que ninguém fora de seu segmento se dê conta da existência dele” (2012, p. 44). Pena Schmidt, produtor cultural de shows do Auditório Ibirapuera, avaliou da seguinte forma:

Em vez de 'música de massa', definitiva e industrial, hoje temos a “música da maioria”, em que o ouvinte comum pode se inserir em muitos momentos –mas já não mais em todos eles, como antes. Esta é a diferença: a maioria é flutuante e volátil e não mais um território dominado. (...) Na cultura de massa, só há lugar para o vencedor. (...) É pirante para quem acredita em marketing como antigamente, “satisfazer os desejos do consumidor”. Agora, somos público e artistas, uma velha amizade colorida. (PRETO, 2012, p. 45).

Sobre as gravadoras, a reportagem traz declarações de diretores de grandes gravadoras que relatam ser quase impossível um artista com potencial não ser contratado por elas. E quando são considerados como artistas de potencial para as gravadoras, eles dão maior liberdade de criação, por exemplo a Mallu Magalhães quando foi contratada pela Sony. Ou seja, mesmo esses artistas lançando inicialmente seus discos de forma independente, logo são contratados pelas grandes gravadoras, e podem chegar a ocupar lugar de prestígio dentro delas, como grandes artistas da MPB. Além de continuarem a apostar nos lançamentos de sucesso, como o caso da música “Shimbalaiê” de Maria Gadú e da paraense Gaby Amarantos, depois de emplacar “Ex Mai Love” como música de abertura da novela “Cheias de Charme”, da Globo.

Para Marcelo Soares, diretor-geral da gravadora Som Livre, hoje a questão para qualquer artista é a “super-renovação” e não segmentação, e pela internet deixar a popularidade mais maleável, os artistas da Nova MPB não têm um modelo a ser seguido para alcançarem o *mainstream*. Mas, segundo ele, os que alcançaram seguem caminhos pessoais diferentes, são originais e se beneficiaram de gerações sem preconceitos musicais que cresceram no país no século XXI.

Gaby tem uma semelhança com o Criolo porque também segue seu caminho pessoal, independente de tendências, e se beneficia da crescente perda de preconceitos musicais que o país experimenta nos últimos anos (...) Exatamente por isso, não creio que seja um modelo a ser seguido. Claro que podem surgir outros artistas na mesma direção, mas não acredito que possa ser replicado se a origem artística não for autêntica. (PRETO, 2012, p. 48).

Essa reportagem da Serafina provocou bastante discussões e críticas foram escritas sobre ela. Além da crítica de André Forastieri mencionada anteriormente, surge a do jornalista Marcos Antonio Barbosa: “O mito da “nova MPB”: quem vai chutar esse balde?”, de 2012. O texto foca no ensaio fotográfico para fazer uma reflexão sobre identidade brasileira. Barbosa critica a procura por aprovação e a reverência dos artistas da Nova MPB para com os antigos artistas da MPB, com a justificativa de que criatividade artística tem a ver com romper os padrões vigentes na sociedade, e que a iconoclastia e o confronto é que provocam a evolução na música popular.

Negar o passado apenas por negar, por ideologia ou por pura oligofrenia, é estupidez. O negócio é que a forçada política de boa vizinhança que pauta nossas relações cotidianas ajuda a pasteurizar a evolução de nossa música, e atrasa o estabelecimento de novos ícones — que, antes de provar que têm valor próprio, precisam submeter-se ao ritual de aprovação. (...) O ensaio da Serafina então nem chega a ser uma sacada inteligente. É apenas a constatação do óbvio: não há troca de guarda na MPB, há apenas o referendo da geração passada aos novos postulantes, que não postulam nada, apenas o direito de postarem-se ao lado do trono, esperando por um olhar benevolente da realeza. (BARBOSA, 2012).

Para o crítico, o que explica esse ensaio fotográfico é o brasileiro ser um povo de caráter cordial, que condena o dissenso e favorece sempre o consenso e a conciliação entre as partes.

Na verdade, isso vem de longe, e remete ao caráter cordial (...). Estamos na terra da conciliação (mesmo que transitória), do tapinha nas costas (mesmo que hipócrita), do adesismo (mesmo que por interesse). É um dado que marca nossa identidade nacional. O dissenso é malvisto e o consenso deve ser procurado a qualquer custo, mesmo que implique em atraso e conservadorismo. Essa atitude tem ônus e bônus, e repercussões que permeiam toda a sociedade, (...) Enfim, a vida é dura no Brasil para quem pensa diferente da maioria, ou para aqueles que questionam a ordem estabelecida. Beijar a mão, procurar um lugarzinho no coro dos contentes, cercar-se dos amigos dos amigos dos amigos, abrir a tampa da panelinha: eis a receita do sucesso. (BARBOSA, 2012).

Para alguns críticos, a Nova MPB não é popular. Para Forastieri (2012), ela só faz sucesso com a crítica, mas ninguém conhece seus artistas, e tem importância para poucas pessoas, e esse tipo de sucesso leva ao fracasso. E para Kayo Medeiros (2012), ela faz sucesso porque é a “queridinha” da grande mídia, além de ser reconhecida por músicos já consagrados. Para o primeiro, a explicação que desenvolve tem base na sua própria vivência como jornalista, na necessidade que esses profissionais têm de escrever sobre uma cena e se identificarem como parte de uma geração, além o encantamento com os artistas locais.

Jornalista tem que contar uma história. Geralmente conta a sua. Muitas vezes, em vez de abrimos os olhos para o universo lá fora, nos deixamos hipnotizar pelas estrelinhas próximas, à nossa altura e ao alcance de nossas mãos. Daí é um passo para concluirmos: essa geração é minha turma, a minha turma é que fez e faz história, e portanto eu, que registro a cena e ajudo a construí-la, faço história também. Sou importante. *I'm a star*. (...) Nunca fui crítico musical nem militante cultural. Mas fiz minha partizinha para empurrar para os holofotes a turma que despontou no início dos anos 1990, mangue beat, Raimundos, Planet Hemp etc. (FOSTARIERI, 2012).

Os jornalistas também estão por dentro dos pequenos atritos e os incentivam. Por exemplo, no site POPLOAD de Lúcio Ribeiro e o que ele chamou em 2011 de “A treta mais fofa da cidade: os indies contra a nova- MPB em francês”¹²⁹, com o lançamento da música “ma chérie”, do duo paulistano Hidrocor. A letra da música é uma crítica a Nova MPB e algumas de suas músicas em francês, que Ribeiro chamou de “AmeliePoulainização da Nova MPB”. Além da composição de Marcelo Perdido dizer que as músicas da Nova MPB são uma chuva de clichês.

Todo mundo quer fazer música em francês, pra quê? / Se a gente vive no brasil e ela pensa em mim em português / Já viu / Isso deve ser coisa dessa nova mpb / Coisa que vimos na televisão / Coisa que é boa pra você / Pr'eu não / É tão difícil conquistar com essa chuva de clichês / Eu acho que "clichê" em si deve ter origem no francês. (PERDIDO, 2011).

O jornalista questiona se essa música não seria uma provocação com as seguintes músicas da Nova MPB: “Sur Mon Coeur”, de Mallu Magalhães, “Aula de Francês”, de Tiê, e “Essa Canção Francesa”, de Tiê e Thiago Pethit. Esses dois últimos integrantes do ex-grupo Novos Paulistas, inspirado no nome da banda Novos Baianos¹³⁰, junto com Tulipa Ruiz e Dudu Tsuda. Quando jornalistas fazem disso uma prática, no jornalismo, eles são chamados de polemistas (como explicado no capítulo 1), mas na maioria das vezes essas tentativas não têm grande repercussão ou são efêmeras e não desencadeiam desentendimento maiores.

E por estar dentro da Nova MPB, o jornalista Marcos Preto passou a trabalhar também como diretor musical e produtor artístico, principalmente produzindo discos de nomes da MPB com músicas e participações dos artistas da Nova MPB, ou seja, ele passou a ser o principal mediador entre esses artistas. Entre os discos produzidos nesses moldes: *Tribunal do Feicebuqui* (Independente, 2013) e *Vira Lata na Via Láctea* (Independente, 2014), de Tom Zé; *Coitadinha Bem Feito: As Canções de Angela Ro Ro* (Joia Moderna, 2013), de Angela Ro

¹²⁹ Disponível em: <https://bit.ly/3aZ3Txw>. Acesso em: 30 nov. 2019.

¹³⁰ Disponível em: <https://bit.ly/35rpwpq>. Acesso em: 30 nov. 2019.

Ro; *Estratosférica* (Sony Music, 2015), *Estratosférica Ao Vivo* (Biscoito Fino, 2017), *Gal A Pele do Futuro* (Biscoito Fino, 2018), *A Pele do Futuro Ao Vivo* (Biscoito Fino, 2019), de Gal Costa. Por *Estratosférica*, recebeu o Troféu da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA), de Melhor Produção Direção Artística, na categoria Música Popular, em 2015.

Alexandre Youssef também traçou outros caminhos, que os fizeram ocupar posições diferentes na Nova MPB. O Studio SP, fundado e dirigido por ele entre 2005-2013, fechou e o produtor cultural, conselheiro de alguns nomes da Nova MPB, foi para o mundo da política. Em 2010, tentou se eleger como deputado federal, pelo Partido Verde (PV), e não eleito. Foi então apresentador e comentarista em programas de rádio e televisão brasileiros, e colunista de política na revista Trip. E atualmente é Secretário de Cultura na prefeitura do Estado de São Paulo e curador de projetos culturais, a exemplo da Virada Cultural de São Paulo e Natura Musical, nos quais muitos artistas da Nova MPB participam. Isto é, continua a ser um dos principais atores da Nova MPB.

Em “O indie vai bem, falta avisar o público”, de Maurício Angelo para Revista Movinup em 2012, o crítico afirma que algumas bandas e artistas independentes continuavam sendo nicho pelo preconceito que sentiam pelas massas, vergonha, incompetência para se comunicar, acomodação e para se manter em uma zona de conforto. E questiona o título da matéria da Serafina por afirmar que ele esconde as muletas por trás dos artistas independentes e dos circuitos que participam, como patrocínios de empresas privadas e apoios governamentais. E todos os críticos criticaram a comparação com a tropicália, Barbosa (2012) por defender que eles provocaram rupturas com que estava instituído na música brasileira, Forastieri (2012) por não reconhecer que esses artistas tenham ambição desmedida e falta de decoro que os tropicalistas tiveram. Medeiros (2012) por chamar a Nova MPB da Serafina de Tropicália reciclada e Angelo (2012) por achar a comparação forçada.

Os artistas da Nova MPB de gerações anteriores continuaram a elogiar novos artistas da Nova MPB. Ana Carolina em entrevista ao canal multishow declarou sobre Maria Gadú: “O timbre de voz e sua atitude me impressionaram” (ESTADÃO, 2009). Lenine elogiou a Nova MPB em show com a participação de Tulipa Ruiz e Pedro Moraes: “esse país tem andado muito bem das pernas, quem diz que não tem coisa nova e boa sendo feita aqui é míope. Tem que ser míope um cara desse” (ANGELO, 2011). E Marcelo Camelo elogiou o trabalho de Roberta Campos, a qual se identifica com a Nova MPB: “(...) bom saber que várias pessoas têm conquistado seu espaço, (...) acredito que têm espaço para todos e fico feliz

por cada dia esse cenário ficar mais amplo! Sinto-me sim parte dessa geração” (ARRUDA, 2012).

As parcerias se estenderam para o artista bossa novista João Donato, que fez a seguinte declaração sobre:

Foram coisas que aconteceram naturalmente. A gente foi se encontrando casualmente. Eles apareciam em apresentações que eu estava afazendo e me convidavam pra uma ponta no que eles estavam fazendo. Foi assim com o Marcelo D2, com o Marcelinho da Lua, com a Thalma de Freitas e a Fernanda Takai. Tudo isso foram coisas que aconteceram casualmente. Adorei ser convidado por eles, tanto é que muitos eu convidei de volta em outras apresentações que eu fiz. (TAVARES, 2011).

A Nova MPB já havia aparecido na televisão algumas vezes, mas passou a ter uma presença mais majoritária em programas de música, como no de Arnaldo Antunes, chamado de Grêmio Recreativo¹³¹, que foi gravado do Studio SP e exibido na MTV e tinha o objetivo de mostrar a rede de conexões que associa gerações diferentes da Nova MPB (CANÔNICO, 2011). Dentro da Nova MPB então, Arnaldo Antunes que já era considerado uma referência e acaba também se transformando em um grande mediador dela com outros artistas brasileiros. Esse interesse da televisão brasileira em mostrar os novos artistas brasileiros e da Nova MPB em diversos programas foi registrada pelo jornalista Leonardo Lichote na matéria de O Globo “Nova MPB na tela da TV”, em 2012. Lichote fala sobre os programas “Cantoras do Brasil”, “Cada canto” e “Cultura livre”.

Romulo Fróes além de também compor trilhas de peças teatrais e vincular a Nova MPB com o teatro brasileiro, assim como a banda +2 com o Grupo Corpo de dança, atuou com idealizador e apresentador do programa “Cada Canto”¹³², do Canal Brasil, junto com Maurício Tagliari e Gustavo Moura (também idealizadores) e Débora Pill (segunda apresentadora). Tinha como objetivo retratar essa geração e a cena da Nova MPB em São Paulo, tanto que cada música levava os apresentadores para lugares importantes para eles na cidade e no final cantavam uma música sua no estúdio. E os apresentadores junto com Mauricio Tagliari, que também é diretor artístico e sócio da YB Music, selecionaram os artistas que participaram da série documental: Andreia Dias, Anelis Assumpção, Catatau, Emicida, Gui Amabis, Guizado, Hélio Flanders, Kiko Dinucci, Mauricio Takara, Nina Becker, Rodrigo Campos, Siba e Tata Aeroplano.

¹³¹ Todos os episódios do programa Grêmio Recreativo estão disponíveis em: <https://bit.ly/2VZhuB0>. Acesso em: 30 nov. de 2019.

¹³² Disponível em: <https://bit.ly/2VWsPBL>. Acesso em: 4 dez. de 2019.

Mercedes Tristão, Simone Esmanhotto, Mariana Rolim e dirigido por Simone Elias criaram “Cantoras do Brasil”¹³³ com a proposta de homenagear cantoras brasileiras. Assim, cantoras da Nova MPB cantaram versões de músicas conhecidas nas vozes de Dalva de Oliveira, Ademilde Fonseca, Miriam Batucada, Celly Campello, Elizeth Cardoso, Carmen Miranda, entre outras. E as temporadas que vão seguindo trazem as mais novas cantoras da Nova MPB a cada ano. Esse programa acabou por criar um grupo de divas que são modelos de como ser cantora no Brasil e inspiração das cantoras da Nova MPB. Lichote (2012d) disse que esse programa foi inspirado no programa “Ensaio”¹³⁴, de Fernando Faro, da TV Cultura, que também apresenta artistas da Nova MPB da mesma forma, cantando versões de músicas de outros artistas brasileiros. Ambos os programas resultaram em discos.

Também com proposta de apresentar artistas da Nova MPB, o programa “Cultura Livre”¹³⁵, da TV Cultura, apresentado por Roberta Martinelli, leva esses artistas para apresentar seus trabalhos no palco e ao vivo, entre comentários da apresentadora e dos artistas. Como é transmitido ao vivo no canal do programa pelo YouTube, entram as perguntas de quem está assistindo na plataforma para o artista responder, um formato mais interativo. E também o programa Sonoridades, com curadoria de Nelson Motta, também no Canal Brasil, que reúne a Nova MPB (PRETO, 2011a). Mesmo com esses programas, Romulo Fróes e outros que participam da Nova MPB continuam a afirmar que é pouco o espaço da Nova MPB na televisão (LICHOTE, 2012d).

Toda essa discussão e exposição da Nova MPB provocou críticas e ataques rígidos e alguns até ofensivos. O cantor e compositor carioca Lobão declarou que a Nova MPB é um “gueto caipira dos infernos” e subproduto da Tropicália, além de sua já conhecida desaprovação da MPB: “Essa história de resistência à guitarra é a pura inveja do falo norte-americano. O ranço da MPB é ser desprovida de virilidade, é pau molengo” (BRANDÃO, 2013). Uma de suas falas dá pistas de como ele transformou o seu lugar no rock, com os valores e comportamentos ligados à esse gênero musical, como o cosmopolitismo, em ataques e disputas contra a MPB ao longo de sua carreira, com declarações polêmicas sobre os artistas da MPB.

O que salva é você ser honesto e corajoso. E ninguém é. Sentamos muito na garrafa nos anos 90, viramos um arraial agrobrega e agora não temos condição de seguir essa cultura (do rock'n'roll), que é muito mais globalizada e exige muito mais

¹³³ Disponível em: <https://bit.ly/2z15gyA>. Acesso em: 4 dez. de 2019.

¹³⁴ Disponível em: <https://bit.ly/3d6QGnW>. Acesso em: 4 dez. de 2019.

¹³⁵ Disponível em: <https://bit.ly/35tPZme>, e <https://bit.ly/2KT8arV>. Acesso em: 4 dez. de 2019.

integração e cosmopolitismo com o mundo. Nós estamos cada vez mais num gueto caipira dos infernos. (MIGUERES, 2012).

Em 2013, com os protestos no Brasil conhecidos como Jornadas de Junho, o jornalista Maurício Angelo atacou a Nova MPB com o texto “A ‘nova’ música brasileira confirma: é apolítica, covarde e tacanha”, fazendo uma crítica a seu posicionamento de esquerda que não foi expressivo quando aconteceram essas manifestações.

(...) é muito seguro ficar ali no seu cantinho, caladinho, quietinho, sem querer se comprometer demais, sem se arriscar. É o que essa geração de artistas faz. Em parte – e especialmente em SP – é porque tem o rabo preso com certa ala do governo, porque ajudaram a eleger Haddad, seja diretamente seja em atos “sem liderança”, como a balela indie-esquerdinha que foi o ato “Amor Sim, Russomano Não” na Praça Roosevelt, alguns meses atrás. A mesma praça em que a polícia de Haddad (e de Alckmin) sentou a borracha, bombas e gás nos manifestantes. Por algum medinho torto e burro de perder a bocada das leis de incentivo, patrocínios, eventos e apoio. (...) Em suma, essa geração só se manifesta quando convém. Quando aquilo atende aos seus interesses. (ANGELO, 2013).

Já o produtor musical e jurado no *Astros*, programa de televisão do STB, Carlos Eduardo Miranda disse publicamente que a Nova MPB não é popular, e que a MPB virou som de barzinho.

(...) tem os núcleos de Rio e de São Paulo que se misturam muito, em torno de produtores em comum, como o Kassin e o Ganjaman, e de estúdios como o YB, da Vila Madalena. O que eles fazem pode ser chamado de nova MPB? Acho que esta turma não se preocupa em ser MPB, samba ou rock. Simplesmente é. E se pensar em música popular, não é popular! Popular é sertanejo universitário. E funk, que é a maior cena atual. A MPB tradicional é o quê, hoje? Esta virou a MPB de barzinho. Jorge Vercillo, Seu Jorge, Ana Carolina e Maria Gadú acham que estão fazendo MPB, mas essa galera é filha do barzinho, de uma música diluída, ao contrário da galera da qual estamos falando, que é mais ligada na raiz. É um fruto dos velhos moldes da indústria? Pode ser. (FERLA, 2013).

Por outro lado, o *Estadão* havia anunciado Maria Gadú, Ana Carolina e Maria Rita como as cantoras mais populares da nova geração da MPB (ESTADÃO, 2011). E Lucas Santtana defendeu as canções de sua geração como populares, e se nem todo mundo ouve é porque, para o artista, ela não toca no rádio e na televisão: “Tipo o Curumim que acabou de lançar um disco, e tem uma música chamada “Passarinho”. Parece Roupa Nova de tão hit que é a música. Se botasse na rádio, na novela, viraria hit...” (SIMÃO; VIANA, 2012).

Também surgiram declarações que apontaram para um esgotamento do rótulo MPB. Beto Villares, que divide composições e produziu discos de artistas da Nova MPB, acha “que MPB tem sido um título/rótulo que já não ajuda muito, porque a nova música “pop” brasileira

inclui de rock experimental a baião, passando pelo brega e pelo samba” (CASTRO; LEMOS, 2012). Até mesmo Nelson Motta chegou a declarar que: “A MPB atingiu seu teto. E perdeu a importância, a transcendência e a ambição dos anos 60” (KACHANI, 2014b), com isso, passou a fazer uma brincadeira de indicar o uruguaio Jorge Drexler como a revelação da MPB.

E até tentaram instituir o ano da morte da MPB. Em “Chora, Cavaco: O Ano em que Aceitamos o Luto pela MPB” (2014b), de André Felipe de Medeiros para o site de música Monkeybuzz, defende que esse período fértil da música brasileira necessita de novas mentalidades. O Monkeybuzz chama a música brasileira da metade da segunda década dos anos 2000 de Pós-MPB, que seria um “termo que engloba mais um momento cultural do que um estilo de fato, mas acaba definindo também um tipo de som” (MEDEIROS, 2014a). Criaram artigo¹³⁶ e playlist¹³⁷ para explicar a proposta, que surge de uma crítica e descontentamento com os rótulos de MPB e Nova MPB, mas que não conseguiu ganhar muitos apoiadores e adeptos fora do site da revista.

Enquanto tantos insistem que foi o Rock quem morreu, o tal “gênero” tupiniquim parece arrastar-se pelas décadas por entre irrelevâncias e subjetividades como um zumbi, indo de encontro à sua função de definir ao mostrar-se um conceito ora confuso, ora desnecessário. Daí a urgência de declarar o momento em que vivemos como um passo à frente, ou “depois” disso tudo. E é então que vem o sufixo “Pós” na expressão. Sabemos bem que uma velhíssima guarda já “acabou chorare” há muito tempo e o momento seguinte veio declaradamente “mutante” (ou “metamorfose ambulante”), com orgulho de “caetanear o que há de bom” em clubes de esquinas cercados de hermanos. (...) Se em 2015 é irrelevante falar em MPB, ouvi-la não era tão necessário há muito tempo. E vale a pena jogar fora também os clichês de “Nova MPB”, seja porque isso também nunca comunicou muito. (MEDEIROS, 2014a).

A crítica “Neo-indie-MPB à deriva”, de Acauam Oliveira, publicada no blog Farofafa da Carta Capital, focou na noção de canção expandida, de José Miguel Wisnik, uma canção que não tem um centro ou núcleo, mas impulsos e sobreposições, que Oliveira reconhece nas músicas de Los Hermanos, Filarmônica de Passárgada, Romulo Fróes, Juçara Marçal e Metá Metá, mas na Nova MPB, ou como prefere chamar pejorativamente de “neo-indie-MPB”, na qual “a irrelevância é deliberadamente defendida como o ideal da música, não como crítica, mas como espaço de auto-satisfação” (OLIVEIRA, 2015). E cintou como exemplos da irrelevância como padrão estético da Nova MPB letras de Mallu Magalhães, Banda do Mar e Clarice Falcão.

¹³⁶ Disponível em: <https://bit.ly/2ybFzeP>. Acesso em: 4 dez. 2019.

¹³⁷ Disponível em: <https://bit.ly/3bZzY9M>. Acesso em: 4 dez. 2019.

Mas acredito que o verdadeiro conteúdo ideológico dessa turminha neo-indie não está na afirmação de que tudo vai bem e somos felizes neste contexto atual de desagregação. Antes, ele está na busca deliberada da irrelevância como verdadeira marca de privilégio e distinção, a sensação de que as coisas não estão nada bem, mas tudo bem mesmo assim. Essa é a verdadeira perversidade: não se trata de sujeitos incapazes de reconhecer que o mundo está desmoronando a seu redor – o fracasso e a derrota do sujeito é muitas vezes o tema dessas canções – mas, por terem a possibilidade de assistir tudo de um lugar seguro, decidem “continuar tocando”, como aqueles músicos do Titanic que seguiram em seu trabalho enquanto o barco afundava. (...) A MPB neo-indie também diz algo sobre o mundo: conforme-se, pois é melhor assim (pelo menos para alguns). (OLIVEIRA, 2015).

Parecida com a crítica de Maurício Angelo (2013), Oliveira acusa os artistas de se recolherem covardemente, como uma forma de “adequação na barbárie”, diante do cenário sociopolítico e cultural que o Brasil está vivenciando nos últimos anos. Em outras palavras, uma cobrança por músicas com letras que tratem desse cenário de forma oposicionista e não conformista. Ele claramente separa bandas e grupos com objetivos vanguardistas, de bandas e artistas que tem uma afinidade maior com a MPB e a música pop, e que de fato conseguiram chegar ao *mainstream* brasileiro como Nova MPB.

Então, o Leonardo Lichote (2012c) apresenta mais uma característica da Nova MPB. Para o jornalista, as relações geracionais dos artistas da Nova MPB também acontecem em seu círculo mais íntimo, em suas famílias, tendo em vista que é comum a parceria entre pais e filhos, sendo eles músicos, compositores e produtores dos artistas da Nova MPB, como Tulipa Ruiz, Felipe Cordeiro, Davi Moraes, Domenico Lancellotti, Tim Bernardes, Bem Gil, Moreno Veloso, entre outros. E foi a parceria com o pai que inspirou um filho de Erasmo Carlos, Leo Esteves, a virar sócio da gravadora carioca Coqueiro Verde, junto com Marcos Kilzer e Von Kilzer, com o objetivo de se tornar a major da Nova MPB (LICHOTE, 2012b). Mas, ela seria apenas mais um selo independente (da gravadora Sony) entre outros a se firmarem como atuantes na Nova MPB. E mais tarde, a Sonic Music lançou a coletânea “Novíssima Música Brasileira”, com artistas da Nova MPB que alcançaram o *mainstream* e com os independentes.

Em “A Nova MPB: continuação do patrimônio nacional”, Vitor Ferrari (2013) relaciona a Nova MPB com a MPB e aponta a primeira como principal mantenedora de certo estilo brasileiro. Os integrantes da banda Nação Zumbi são destacados como infiltrados na cena da Nova MPB como produtores, indo para dentro de estúdios e apostando nas parcerias para produzir álbuns da Nova MPB. E continuam as parcerias com artistas antigos, como Guilherme Arantes, que foi considerado pela imprensa brasileira como “redescoberto” pela

nova geração da Nova MPB, e que esse diálogo com a nova geração o estimulou a voltar a gravar. Guilherme Arantes declarou existir uma patrulha no underground paulista e um pacto com o fracasso (TAVARES, 2013).

Com os anos que se passaram desde o lançamento dos artistas da Nova MPB na imprensa brasileira, seus artistas passaram a questionar sua validade. O arauto da Nova MPB, Romulo Fróes, pela questão etária, como Teresa Cristina havia feito antes, comentou: "É difícil falar em nova geração, quando já estou fazendo 43 anos" (KACHANI, 2014a). Thiago Pethit disse não se identificar mais com a Nova MPB: "Sinto agora uma similaridade nos trabalhos. Antes, o que era mais parecido era: eles são diferentes. Cada vez menos me identifico com essa 'neo MPB'. Cada vez mais tenho vontade de dizer eu faço rock." (DEL RÉ, 2014). Enquanto artistas que surgiram na segunda década do século XXI disseram se identificar como a nova geração da MPB, como o cantor e compositor carioca Cícero Lins.

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

Anos anteriores, Cícero já havia se colocado também como porta-voz de sua geração, e disse: "A internet não é só uma ferramenta, ela é a verdade da nossa geração" (CAPELAS, 2012). É importante reconhecer que os artistas da Nova MPB normalmente se envolvem em diversos projetos, o que faz com que eles ocupem posições diferentes na Nova MPB, e que essas posições mudem com uma frequência às vezes difícil de acompanhar e que ultrapassa os limites dessa contextualização.

Se filhos de artistas da MPB já haviam se lançado na música e foram apontados como Nova MPB, outros passaram a se lançar tendo como inspiração a própria Nova MPB, como Zabelê, filha de Baby do Brasil e Pepeu Gomes, integrantes dos Novos Baianos.

Na realidade, quando comecei a fazer essa pesquisa, convidei o Domenico Lancellotti para participar desse laboratório musical. Ouvimos muita coisa dessa nova geração da MPB e aí fomos para o estúdio. Tem músicas de uma galera muito interessante, e tem também uma composição minha com o Domenico, Céu. As bases foram gravadas juntas, sabe? Fiz a voz em fita cassete, um método antigo que está sendo bastante explorado de novo. (EIROA, 2015).

Com a Nova MPB também surgiram novos debates sobre a questão racial. Em "Alcance da questão racial na MPB esbarra em legado discriminatório", o jornalista Paulo

Gomes (2014) apresenta a cantora Ellen Oléria, vencedora do The Voice, da Globo, como uma artista com base africana que protesta contra o racismo, tendo lançado o disco *Afrofuturista* (Fidelio, 2016). Essa matéria é um raro exemplo de questionamento do discurso de miscigenação que às vezes é reiterado nas músicas da MPB.

Outra prática de anunciar artistas da Nova MPB, na forma de listas, tornou-se comum em sites de músicas no Brasil, assim vários textos surgiram como “10 grandes nomes da Nova MPB”, “Nova MPB: os novos grandes nomes”, “Os garotos da Nova MPB!”, “20 sons da Nova MPB que você precisa escutar imediatamente”, “10 sons da Nova MPB que você deveria estar ouvindo agora”, “As garotas da Nova MPB”, “A face feminina da nova música popular brasileira”, entre outros. Podemos pensar essa prática como uma forma de se sobrepor às indicações da grande imprensa brasileira, acusada de privilegiar artistas de origem ou que vivem no eixo Rio-São Paulo, sendo os jornalistas de sites de músicas ou os próprios internautas em blogs os responsáveis por essa indicação, muitas vezes apresentando novos artistas para a Nova MPB, diferentes dos já conhecidos, ou associando artistas que por algum motivo, antes não tenham sido considerados Nova MPB.

Assim, Apanhador Só, Jay Vaquer, Toni Ferreira, Saulo Fernandes (ex-Banda Eva), Bianca Chami, André Whoong, Marcelo Perdido, Troco Em Bala, César Lacerda, Pedro Tom, Zé Pi, Alpargatos, Letuce, Alice Caymmi, Luiza Possi, Marjorie Estiano, Sandy, Anna Ratto, Blubell, Júlia Vargas, Carol Naine, Bruna Caram e Megh Sotck também foram indicados como Nova MPB.

5.2.5 MPBTrans e Geração Lacre

O Brasil estava debatendo se a discussão sobre gênero deveria fazer parte das escolas. De um lado, os estudiosos de gênero, sexualidade e identidade eram a favor dessa implementação e, do outro lado, grupos religiosos passaram a se opor a essa iniciativa chamada por eles de “ideologia de gênero”. Foi em meio a esse debate sobre gênero no Brasil que surgiram artistas da Nova MPB que passaram a questionar gênero, sexualidade e identidade. O exemplo mais conhecido foi Liniker e os Caramelows, um grupo de Araraquara (SP), cuja vocalista se define como uma mulher trans e negra, que lançou a música Zero em um vídeo no YouTube, em 2015, e com menos de cinco dias já possuía 1 milhão de visualizações.

Outro exemplo é o cantor e compositor pernambucano Johnny Hooker, que explicou da seguinte forma a sua identidade artística:

Minha mãe brincava com essas questões de masculino e feminino dentro do vestuário de uma maneira muito natural. Ela fez parte do movimento cultural punk dos anos 80, usava aquelas roupas de couro, e também sempre mudava o cabelo desde ‘joãozinho’ até raspado. Os próprios ídolos dela também me inspiraram: David Bowie, Nina Hagen, eles transitavam entre o masculino e o feminino. Quando fui construindo minha identidade artística, acabei absorvendo essa dualidade. (OFLUMINENSE, 2016).

Foi então que o ex-Deputado Federal Jean Wyllys escreveu um texto manifesto “MPBTrans: a transformação da música brasileira” e publicou na revista Trip em 2016, definindo o que chama de movimento político e estético que busca abolir estereótipos de gêneros e outros tabus da sociedade brasileira. Wyllys relaciona a MPBTrans as tecnologias de comunicação e informação, principalmente a internet e as redes sociais, e como uma reação a conjuntura sociopolítica e cultural no país, da volta de discursos conservadores e religiosos, além de apontar a segunda década do século XXI como o ponto de surgimento desse movimento.

Ao se colocar como porta-voz desse movimento da Nova MPB, ele propõe três características da MPBTrans e apontam quais os seus principais artistas:

Três características marcantes e relacionadas entre si distinguem a MPBTrans: a) suas estrelas pulverizam as fronteiras de gênero, adotando visual andrógino ou assumindo identidades de gênero policiadas; b) compõem e cantam letras de músicas que evocam a política do corpo e identitária, com referências mais ou menos explícitas às minorias sexuais, étnicas e religiosas; e c) têm relação umbilical com a internet e as redes sociais digitais (ou emergiram daí para abrir espaços nas mídias tradicionais ou trocaram escassos espaços nestas por lugares de destaque entre os internautas). Suas principais estrelas são Liniker (negro), Jaloo, Não Recomendados, Lineker (branco), As Bahias e a Cozinha Mineira, Johnny Hooker, Filipe Sampaio, Valeria Huston, Banda Uó, Deena Love, Rico Dalasam, Verônica Decide Morrer, MC Linn Da Quebrada e Almério. (WYLLYS, 2016).

Com bases nessas características, o que esse grupo de artistas da MPBTrans tem em comum com as gerações da Nova MPB é a relação com a internet e as redes sociais, o início da carreira sem apoio de grandes gravadoras, mas com o impulso das mídias sociais como o YouTube, o estabelecimento de parcerias entre eles, mas não tão expressiva como nas gerações anteriores, e o fato de circularem nos circuitos de música independente no país. Por outro lado, o ex-deputado defendeu que esse grupo é mais do que uma cena e que de fato tem semelhanças com os tropicalistas por esse movimento fazer parte de outras esperas artísticas brasileiras. Assim como a Tropicália, estaria também presente no teatro e na literatura

brasileira atual, por exemplo o espetáculo BR Trans, de Silvério Pereira, e o livro *E se eu fosse puta?*, de Amara Moira.

Figura 13 - Artistas da MPBTrans na Trip



Fonte: arquivo da autora.

Esse grupo de artistas também foi chamado de “nova e irreverente cena musical de São Paulo”, com “letras que abordam questões de gênero e sexualidade e a posição da mulher na sociedade” (AZEVEDO, 2016). E passaram a debater sobre essa geração na Mídia. Liniker, por exemplo, afirmou: "A gente está botando pra fora o que está reprimindo a gente, colocando pra fora as coisas que têm que transformar e esperando que as pessoas levem isso pro cotidiano delas" (AZEVEDO, 2016). Dessa forma, também questionam conservadorismo, machismo, preconceitos, racismo, homofobia, transfobia, padrões da sociedade e como artistas podem também ser militantes. Alguns vão mais além, como MC Linn da Quebrada que declarou: "Mais do que falar sobre gênero e sexualidade, a gente está falando sobre vida e corpos" (AZEVEDO, 2016).

Para Assucena Assucena, o movimento é contracultural e busca modificar valores, como resumiu:

Assucena: (...) O que as Bahias têm a ver com Linn da Quebrada? Com Liniker? Com Rico Dalasam? Com Jaloo? Com Pablo Vittar? Nada a ver! O que nos intersecciona é uma esfera comportamental do imaginário que a gente mexe. Estamos mexendo com signos de uma maneira contracultural. Se existe a normatividade cis, branca, masculina e patriarcal, a gente está indo contra esses

valores e não para negá-los, apenas, mas para modificá-los. Em comum queremos acabar com o machismo e com a imposição social perante os nossos corpos, que serve para controlar nossas vivências e quem somos. (EIROA, 2017).

Para além da imprensa brasileira, essa geração ficou conhecida como “Geração Tombamento”, “Geração Lacre” e “MPBixa”. Lacrar e tombar são gírias da internet, principalmente na comunidade LGBTQI+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexuais e mais). Lacrar é “arrasar”, “mandar bem”, elogio para quem fala ou faz algo incrível que deixe a outra pessoa sem reação, mas que também tem uma carga negativa quando se refere que alguém quer apenas “causar”, impressionar ou chamar a atenção. Tombar muitas vezes é utilizada como sinônimo de lacrar em “tombar com as inimigas”, de acabar com alguém. E ficaram populares depois de vídeo da *YouTuber* Romagaga em 2013¹³⁸ e da música “Tombei”, de Karol Conka em 2017¹³⁹.

A marca Red Bull promoveu essa geração lacre com a noite chamada “Queeridxs”, no evento Red Bull Music Academy Festival, com shows de artistas “trans, gays, não-binários, drags e andróginos”¹⁴⁰, apontando como origem desse movimento Ney Matogrosso e Dzi Croquettes nos anos 1970. Liniker, Johnny Hooker, Almério, As Bahias e a Cozinha Mineira, Rico Dalasam, Gloria Groove, Pablo Vittar, Lia Clark e Linn da Quebrada são citados como seus principais representantes¹⁴¹.

Em 2019, O Globo publicou a matéria “57 Marcos LGBTQI+ na Cultura Pop do Brasil e do Mundo”, em comemoração aos 50 anos de Stonewall, e entre eles estava a música Flutua, lançada em 2017 por Johnny Hooker, com um videoclipe com Liniker, sobre relacionamento gay e homofobia. Apontando, assim, a importância conquistada por esses artistas não só no Brasil, mas no mundo, e principalmente para essa comunidade.

Há também quem identifique outro movimento, como é o caso de Estevan Sanches (2017), para quem Nova MPB é Música Periférica Brasileira, protagonizado por artistas de origem periférica, como Criolo, Liniker, Rael e Yzálú.

O que a criação do movimento da Música Periférica Brasileira traduz é o anseio por liberdade de uma parcela da população que fica à margem da sociedade, em todos os quesitos. É dar protagonismo aqueles que são postos como secundários por grande parte da população. E a liberdade em questão não é só social, relacionada a reivindicações de questões básicas, como segurança, saúde, educação ou atenção

¹³⁸ Disponível em: <https://bit.ly/3d8EH9n>. Acesso em: 4 dez. 2019.

¹³⁹ Disponível em: <https://bit.ly/3f95ZOO>. Acesso em: 4 dez. 2019.

¹⁴⁰ Disponível em: <https://win.gs/3bZaucO>. Acesso em: 4 dez. 2019.

¹⁴¹ Vídeo de divulgação da geração lacre no festival da marca Red Bull disponível em: <https://win.gs/2VWyoQz>. Acesso em: 4 dez. 2019.

(...), mas também da liberdade sexual, das convenções de beleza e também da identidade de gênero. (SANCHES, 2017).

E as gerações anteriores continuam atuando na Nova MPB. Por exemplo, um dos integrantes da Nação Zumbi, Pupillo, passou também a ser produtor musical. E Zeca Baleiro que além de continuar com sua carreira de compositor e cantor, lançando seus trabalhos, também produziu artistas da Nova MPB como a cantora mineira Ceumar, é dono de produtora de shows e selo de discos. Baleiro contou que ao contrário das grandes gravadoras, ele trabalha com distribuidoras focadas no mercado de nicho, assim como a Tratore e a Biscoito Fino (MENEZES, 2016).

Para Tárik de Souza, conhecido crítico de MPB, a MPB atual é composta por várias cenas que não se limitam ao eixo Rio-São Paulo, mas que ainda enfrentam dificuldades de se espalhar pelo Brasil.

TÁRIK: Na MPB atual há muitas revelações tanto nas cenas de São Paulo (Passo Torto, Karina Buhr, Emicida, Criolo, Tulipa Ruiz) quanto na carioca (Ava Rocha, MãeAna, Thiago Amud, Edu Kneip), a de Minas (Makely Ka, Graveola, Alexandre Andrés) e assim em cada estado, já sem a antiga dependência do eixo principal. O problema é fazer esta música nova circular pelo país e não ficar restrita a nichos de mercado. (FONSECA, 2016).

E as críticas da Nova MPB passam a ser direcionadas para suas músicas românticas, melódicas e suaves. Rodrigo Teixeira diz que a Nova MPB dá sono, e critica por serem “fofas”, e não tratarem de assuntos que ferem e desagradam as pessoas. Parecido com as declarações de Lobão, a Nova MPB é chamada de brocha e bunda mole.

Mas me falem a verdade, as pessoas precisam ter nascido com uma paciência de Jó para aguentar a quantidade absurda de iáiás e iôis e shimbalaúes dessa galera. É muita fofinhice, muito complexo de emoticon, muita bundamolice. A MPB séria perdeu os dentes, e vive cantando o quanto sopa de água com amor é lindo. (...) sinto que essa galera supernhóim não quer muito ficar colocando o dedo em feridas que podem desagradar uns e/ou outros. E dessa forma, vai ficar difícil alguém escrever um novo Como nossos pais, ou um De Frente pro Crime. É tudo gostosinho, melódico, suave e brocha. (...) A julgar pelo silêncio no horizonte da música popular, ou essa geração não tem problemas, ou nasceu muda. (TEIXEIRA, 2016).

Outra forma da imprensa brasileira de estimular o debate sobre Nova MPB é citando declarações polêmicas em entrevistas aos artistas da Nova MPB. A exemplo de Bruno Lisboa que ao entrevistar o compositor e cantor pernambucano Bruno Souto para o site Scream & Yell em 2016, fez uma pergunta sobre a falta de ambição dos artistas da Nova MPB, tendo como base o texto de André Forastieri, que respondeu:

Esse é um assunto bem amplo e complexo, mas tem que tomar cuidado para não generalizar. Existem sim artistas que “temem” uma grande exposição, e com isso perder o seu público, e existem também os que simplesmente não conseguem romper a barreira que divide o underground do mainstream. Simples assim. Em muitos casos não é falta de ambição. Mas como se consegue colocar, por exemplo, uma música sua na programação das grandes rádios e/ou se apresentar nos programas de grande audiência na TV sem grana pra pagar jabá? Pouquíssimos conseguem. E ainda há aqueles que são espertos e autocrítico o suficiente pra saber que o tipo de música que fazem definitivamente não conquistaria um grande público mesmo se tivessem uma boa exposição. (LISBOA, 2016).

5.2.6 A Vez da Nova MPB Fofa

Nos últimos anos, uma nova geração de artistas despontou na Nova MPB e eles foram chamados de MPB “fofa”, com letras e melodias “suaves” e “bem-comportadas”.

Entre os estilos musicais mais populares do Brasil, há quem ame as letras debochadas e erotizadas do funk ou do sertanejo. Outros se identificam com a mensagem séria e direta do rap e de algumas vertentes do rock. Porém, no meio dessa salada rítmica, artistas que se destacam entre os hitmakers do país trilham um caminho radicalmente diferente, com letras e melodias amenas. Chamado de MPB Fofa, Folk Pop ou Nova MPB, o movimento encabeçado por Tiago Iorc, Ana Vilela e Anavitória, entre outros, pôs a voz e o violão no topo das paradas. (GALVÃO, 2018).

A música mais conhecida é “Trem Bala”, de Ana Vilela, que fez sucesso em 2016, quando ela tinha 18 anos, após a publicação da música no canal da cantora e compositora paraense no YouTube. No mesmo ano a música era compartilhada aos montes no WhatsApp e nas redes sociais. Gisele Bündchen gravou um vídeo cantando e tocando a música no violão, e postou no Instagram¹⁴². Luan Santana, artista sertanejo com grande popularidade no Brasil, cantou a música ao vivo com ela no programa Caldeirão do Huck, da TV Globo¹⁴³. Em 2018, lançou o videoclipe de “Trem Bala” e hoje conta com mais de 155 milhões de visualizações no YouTube.

O primeiro álbum homônimo de Ana Vilela, *Ana Vilela* (SLAP, 2017), foi produzido por Fernando Lobo, ex-diretor artístico da Som Livre, e Juliano Cortuah. Lobo explicou como a proposta seguiu voz e violão, sem arranjos muito elaborados, com o objetivo de soar simples, orgânico e pop, características comuns dessa geração de artistas.

¹⁴² Disponível em: <https://bit.ly/3aUlcQp>. Acesso em: 4 dez. de 2019.

¹⁴³ Disponível em: <https://bit.ly/3f9aVTQ>. Acesso em: 4 dez. de 2019.

A gente sempre buscou não tirar a verdade e a simplicidade dela. Não tem grandes arranjos, é tudo canção, muito orgânico e nada sofisticado. Não queríamos colocar a artista acima do que ela é, com produção megapop, muitos elementos e recursos eletrônicos. (...) Na Folk MPB, temos Anavitória, Tiago Iorc e o Nando Reis, a grande referência de muitos deles. Há um movimento vindo aí, com canções menos densas. O Brasil e o mundo precisam de músicas com mais leveza, que ajudem a gente a levar melhor as situações complicadas pelas quais passamos. Não é questão de alienação, como alguns dizem. É só um ‘rivotril cultural’ para a pessoa ter forças e encarar o dia a dia. A música tem essa magia. (GALVÃO, 2018).

Tiago Iorc, com 35 anos, lançou o primeiro álbum *Let Yourself In* (SLAP, 2008) cantando em inglês, na época a grande aposta do selo SLAP, da Som Livre, voltado para a Nova MPB. Ainda compondo e cantando em inglês lançou *Umbilical* (SALP, 2011). Em *Zeski* (SLAP, 2013) inclui músicas em português e participações da Nova MPB como Silva e Maria Gadú. Mas é só com o *Troco Likes* (SLAP, 2015) e *Troco Likes Ao Vivo* (SLAP, 2015), com quase todas as músicas em português, e com a música “Amei Te Ver”, que virou sucesso no Brasil. O Ao vivo ainda ganhou o Prêmio Grammy Latino de Melhor Álbum de Música Pop Contemporâneo em 2016.

E se os artistas da Nova MPB já recomendavam e faziam parcerias com os novos artistas da Nova MPB que vão surgindo. Iorc também ajudou com o lançamento de Anavitória, a dupla Ana Caetano e Vitória Falcão, depois delas mandarem um vídeo para ele, como fãs. Iorc produziu o primeiro álbum homônimo da dupla com Felipe Simas, pelo selo Forasteiro, da Universal Music, e participou das músicas “Agora Eu Quero Ir” e “Trevo (Tu)”. Essa segunda ganhou o Prêmio Grammy Latino de Melhor Música em Língua Portuguesa em 2017. Elas também protagonizaram um filme sobre como se conheceram e começaram suas carreiras em 2018, chamado “Ana e Vitória”, disponível na plataforma de *streaming* Netflix. E muitas das músicas dessa geração entraram como trilha sonora nas novelas da TV Globo.

Galvão (2018) ainda faz um paralelo dessa geração com Mallu Magalhães, que em 2008, aos 16 anos fez sucesso com a música Tchubaruba. Além de Mallu, também é citado Tim Bernardes em seu trabalho solo *Recomeçar* (Risca, 2017). Já para Ana Vilela, sua inspiração vem de Clarice Falcão, que chega a citar nas músicas, Mallu Magalhães e Marcelo Camelo (VERONEZ, 2017). E como característica, o jornalista também aponta não só o fato da maioria desses artistas fazerem sucesso muito jovens, como também por terem conquistado um público infantojuvenil, e usarem as redes sociais para mostrarem seus trabalhos e se comunicarem com esse público.

Esta geração não se limita à bela voz e ao violão no colo. Conseguiu usar muito bem as redes sociais para mostrar o próprio talento. O tom suave das melodias e o teor “permitido para menores” das letras sobre amor e trivialidades garantem a aceitação do público infantojuvenil. Acompanhada dos pais, a garotada garante plateias expressivas em shows e festivais. (GALVÃO, 2016).

Marcelo Castello Branco, diretor-executivo da União Brasileira de Compositores (UBC), considerou esse movimento um ressurgimento da MPB, com artistas com muita popularidade entre os jovens (GALVÃO, 2016). Essa popularidade também pode ser verificada na vendagem dos discos e singles desses artistas: “Trem Bala” recebeu o Disco de Platina Triplo (240.000), “Promete” também de Ana Vilela ganhou Disco de Platina (80.000), e o álbum *Ana Vilela* (SLAP, 2017) o Disco de Ouro (40.000), em 2019. Os singles de Anavitória “Trevo (Tu)”, “Fica” com part. de Matheus e Kauan e “Perdoa” conseguiram Disco de Ouro, enquanto o álbum *O Tempo É Agora* (Forasteiro, 2018), foi Disco de Platina¹⁴⁴.

Esses artistas também foram considerados “os únicos fora do funk, pop e sertanejo a conseguir boas posições entre as mais ouvidas em rádios e na internet” (LORENTZ, 2017). O jornalista Braulio Lorentz aponta como em 2017 Tiago Iorc colocou “Amei Te Ver” no top 50 das rádios brasileiras, e “Trevo (Tu)”, com sua participação e a dupla Anavitória no Top 30 das mais ouvidas no Spotify, Top 30 de mais buscadas do Shazam e Top 10 de mais baixadas no iTunes. Para Ana Caetano, “Talvez seja a necessidade da MPB se refazer popular, sem rodeios e ser direta”. Enquanto Iorc não se identifica com a MPB, a qual chamou de “uma nomenclatura para um momento que existiu”, e afirma que faz música pop ou música popular. E o ator e empresário dos dois, Felipe Simas afirmou: “A MPB estava mesmo ficando muito chata e pretensiosa e acabou se afastando, naturalmente, do grande público que foi buscar satisfação em outros segmentos”(LORENTZ, 2017).

Em entrevista, Caetano Veloso chegou a revelar que “a hora é das gerações mais novas” quando perguntado sobre política brasileira (CORRÊA, 2017), mas diante dessas novas gerações da Nova MPB, podemos pensar que essa afirmação se estende também para a música no Brasil, e para a Nova MPB. Tendo em vista que mais e mais artistas surgiram e foram indicados como Nova MPB. Nos textos “5 cantoras imperdíveis da Nova MPB”, “Doze artistas que são o rosto e a voz da Nova MPB”, “A face feminina da Nova MPB”, “Quem é a nova geração da MPB?”, “Já Ouviu? Conheça cinco novos nomes da MPB que merecem a

¹⁴⁴ De acordo com a certificação do Pro-Música Brasil, Produtores Fonográficos Associados, disponível em: <https://bit.ly/35qcmcl>. Acesso em: 4 dez. 2019.

sua atenção”, e “Conheça 5 cantores da nova geração da MPB”, foram acrescentadas outras bandas e artistas a Nova MPB.

Por exemplo: Héloa, IZA, Luciana Oliveira, Maria Ó, Xênia França, Melim, Qinho, Tais Alvarenga, João, Lagum, Miranda, Mahmundi, Jaloo, Luedji Luna, Duda Beat, Rubel, A Banda Mais Bonita da Cidade, Um44k, Gabriel Elias, Duda Brack, São Yantó, Chicão, Miranda e Jaffar Bambirra. A Folha de São Paulo ainda indicou Clara Valverde, que publicou músicas no YouTube, e Nina Fernandes, de 19 anos, como Nova MPB. Fernandes participou junto com outros nomes da Nova MPB do festival Nave, organizado pela dupla Anavitória. Participou também do festival o trio de irmãos Melim, e segundo Diogo Melim, esses artistas estão sempre em contato um com o outro:

Ser considerado da nova MPB é uma honra. Estamos sempre juntos, somos amigos de se falar toda a semana e o fato de termos um propósito é muito presente em todos nós. Todos nós falamos de energia, de consciência. (SCHIAVON, 2019).

Enquanto a nova geração se autopromove em festivais, outras gerações da Nova MPB olham para o passado. Foi assim que o álbum *Clube da Esquina* (Emi-Odeon, 1972), de Milton Nascimento, Lô Borges e Beto Guedes virou referência para a Nova MPB. Sobre a parceria com artistas da Nova MPB, como a banda Dônica, liderada pelo filho de Caetano Veloso, Tom Veloso, Lô Borges afirmou:

Quando eu divido o palco com essas gerações mais novas, eu sinto uma renovação da energia da minha música, é como se eu estivesse revivendo meus 20 anos também. A música é uma coisa que liga as gerações e as estéticas, ela tá aí para unir as pessoas e não para separá-las. (VIEIRA, 2017).

A revista Trip convidou artistas da Nova MPB para dar sua opinião sobre álbuns de Caetano Veloso, Gal Costa, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Jorge Ben Jor e Roberto Carlos há 50 anos (HENRIQUE, 2017). Com isso, tentam restabelecer quais os álbuns devem ser referência para a formação da MPB nos anos 1960, pois o jornalista afirma que eles ilustram temas e arranjos daquela década. Ou seja, mais uma vez a influência musical é mediada por discos. Assim, Tulipa Ruiz falou que em *Domingo* (Philips Records, 1967), de Caetano Veloso e Gal Costa, e nos outros discos dessa época, pode-se ouvir a delicadeza da bossa nova. Anelis Assumpção analisou *Louvação* (Philips Records, 1967) de Gilberto Gil como uma mistura que atendia a uma demanda de Brasil naquele período, além de trazer política e religião, e ser uma aula de música.

Jorge Du Peixe contou que *Bidu: Silêncio no Brooklin* (Rozenblit, 1967), do Jorge Ben Jor, contém elementos de todos os movimentos da década de 1960: Tropicália, Bossa Nova e Jovem Guarda. Tiago Iorc considerou *Travessia* (Codil/Ritmos, 1967), de Milton Nascimento como exemplo de um tempo em que se buscava a essência da música e excelência musical. E Fernando Catatau considerou que a música "Como é grande o meu amor por você", do álbum *Roberto Carlos Em Ritmo de Aventura* (CBS, 1967), de Roberto Carlos, depois de tantas regravações, hoje é conhecida por todos os brasileiros.

Outra proposta parecida foi o programa "Os Ímpares", dirigido por Berna Ceppas (Orquestra Imperial) e Felipe Pinaud, produtor musical da série, onde a Nova MPB recria álbuns de artistas veteranos, homenageando-os (MENEZES, 2018). Entre os artistas escolhidos foram os considerados "malditos" pela imprensa brasileira nos anos 1980, são eles: Walter Franco, Ronnie Von, Sérgio Sampaio, Di Melo, Itamar Assumpção, Sérgio Sampaio, Jards Macalé, Ronnie Von e Pedro Santos. Já as bandas e artistas da Nova MPB que participaram dos episódios foram: Alice Caymmi, Criolo, Nação Zumbi, Emicida, Anelis Assumpção, Dônica, Domênico Lancellotti, Teresa Cristina, Tulipa Ruiz, Tono, Letícia Novaes, As Bahias e A Cozinha Mineira, Ava Rocha, entre outros¹⁴⁵.

E as críticas a Nova MPB continuaram. Em "os novos caminhos da música brasileira. ou: uma crítica à Nova MPB. mas afinal que diabos houve com a nossa música?", em 2017, Estevão Junior compara nomes consagrados da MPB com os artistas da Nova MPB, como a Banda mais Bonita da Cidade, Tiago Iorc, Clarice Falcão, Silva, Cinco a Seco, entre outros, chamando-os de artistas "indies", que com as crises das grandes gravadoras, as tecnologias de produção desenvolvidas e as redes sociais no século XXI possibilitou que quaisquer pessoas fizessem e divulgassem seus trabalhos e saíssem do anonimato por algum motivo, seja ele um clipe que viralizou ou qualquer outro fenômeno das mídias sociais.

E identifica elementos em comum entre os artistas da Nova MPB, dividindo-os em dois grupos: um voltado mais para o novo e o experimentalismo, com objetivo de ser vanguarda, e outro mais pop, voz e violão e acordes simples.

1) os "vanguardistas", que se destacam pelo caráter experimental (explorando dissonâncias, ruídos e flertando com a música eletrônica) e, em alguns casos, pela forma de cantar à la Camelo/Amarante, ou seja, como se estivessem embriagados ou sob efeito de medicamento. 2) os "tchubaruba", que abdicam de uma harmonia mais desenvolvida para dar vez aos acordes simples no violão (aqueles que aprendemos com algumas semanas de aula) e que fazem uma música mais solar, com muito açúcar e afeto. (JUNIOR, 2017).

¹⁴⁵ Disponível em: <https://bit.ly/35pSCVR>. Acesso em: 10 dez. 2019.

Ricardo Frei (2019) também reconhece a atitude de vanguarda dos artistas da Nova MPB, mas atribui essa característica a Vanguarda Paulista dos anos 1970, ao diálogo com a tradição da música brasileira, e aos procedimentos tropicalistas.

A Nova MPB, essa que surge com o no início dos anos 2000 (...). Um traço fundamental é que o mainstream já não figura como o grande responsável por alavancar aquelas carreiras. É pela via independente, inspirados, sobretudo, na forma como a chamada vanguarda paulista se consolidou no fim dos anos 1970, que essa geração se lança. (...) outro traço marcante da obra destes novos emepistas: o diálogo criativo com a tradição da música popular. E este diálogo se dá muito francamente não apenas com a vanguarda já citada, mas também com o gesto tropicalista original. Isso que pode ser francamente percebido nas regravações, na composição de repertório, tal como na mix de influências musicais que soam nas canções. (FREI, 2019).

E aponta também como uma característica da Nova MPB o fato de muitos artistas da Nova MPB serem filhos de outros artistas brasileiros, o que chama de “outro nível de vínculo”, para além do que se considera influência musical.

É o caso, por exemplo, de Dani Black, filho de Tetê Espíndola; Anelis Assumpção, filha de Itamar Assumpção; Tulipa Ruiz, filha de Luiz Chagas (Banda Isca de Polícia); Mariana Aydar, filha de Mário Manga (Premê); Tim Bernardes, filho de Maurício Pereira (Os Mulheres Negras). (FREI, 2019).

Mas não foram só Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa, Angela Ro Ro e Ney Matogrosso que passam a gravar com a Nova MPB. Uma das parcerias mais conhecidas dos últimos anos foi entre Elza Soares e artistas da Nova MPB, como Guilherme Kastrup, Romulo Fróes, Kiko Dinucci em *A Mulher no Fim do Mundo* (Circus/Natura Musical, 2015), vencedor do Grammy Latino na categoria Melhor Álbum de Música Popular Brasileira, e ganhador do troféu de melhor álbum pela Associação Paulista de Críticos de Arte, e “*Deus é Mulher*” (DeckDisc, 2018). Com Rafael Ramos, em *Planeta Fome* (DeckDisc, 2019). Sobre os quais Elza declarou: “Eu trabalho com todo mundo, inclusive com a nova geração que é maravilhosa e rica para todos” (LISBOA, 2019).

Portanto, a contextualização da Nova MPB ao longo dos anos revela como a grande imprensa brasileira, principalmente a imprensa paulista, foi fundamental para sua existência. Foi possível perceber no jornalismo musical paulistano e seu apego com a ideia do novo, de vanguarda para a MPB. Então esse capítulo falou muito sobre o que é o jornalismo musical e a crítica no Brasil, de como jornalistas e críticos musicais tem uma certa obsessão de descobrir movimento locais e que façam parte de suas vivências urbanas. Foi essa imprensa

brasileira que garantiu a inclusão de novos artistas na MPB ao longo dos anos, através da noção de “geração”, e nos anos 2000 passaram a construir a Nova MPB como categoria musical, com matérias especiais lançando grupos de artistas, ensaios fotográficos reconstruindo capas de revistas e álbuns antigos, estimulando debates sobre a Nova MPB com conversas, entrevistas de artistas brasileiros, além das críticas, muitas vezes girando em torno da noção de “cena”. Também foi responsável por tornar a Nova MPB mais conhecida com o passar dos anos. Essa prática de indicação de artistas foi passada para os sites de músicas e blogs, mas agora em formato de listas. Quanto aos outros envolvidos, demonstrou-se como eles ocuparam diferentes posicionamentos na Nova MPB e mudaram sua opinião sobre ela.

Por isso, podemos pensar que o jornalismo musical na internet, como apontaram Bruno Nogueira e Jeder Janotti (2010), muitas vezes não passa de “um museu de grandes novidades”:

Estamos diante de um processo dinâmico de crítica e filtragem dos produtos musicais, que muitas vezes se assenta sobre novos cenários, mas que ao mesmo tempo, apontam para a necessidade de uma compreensão atenta da crítica musical que ainda permanece e continua sendo parte ativa da produção de sentido da música na contemporaneidade. (JANOTTI JR.; NOGUEIRA, 2010, p. 224).

É preciso finalmente reconhecer que a Nova MPB é vantajosa para todos os envolvidos. Os jornalistas e críticos se beneficiam dessa expressão para se afirmarem no jornalismo cultural, e no universo musical, estabelecendo relações com esses artistas e demais profissionais da música. Além disso, os artistas aparecem mais na imprensa para divulgar sua imagem e trabalhos, conseguir público e debater sobre inovações na MPB. Da mesma forma, favorece empresários, selos, gravadoras e distribuidoras, ao debater como produzir, distribuir e vender os trabalhos desses artistas. A Nova MPB também beneficia os fãs da MPB que podem conhecer artistas atuais, ler e comentar sobre ela, etc. Com a retórica da inovação, a Nova MPB consegue mobilizar debates sobre música no Brasil e, muitas vezes, determinar quais artistas e obras musicais estão qualificados a entrar no rol das estrelas da MPB.

Tendo apresentado a Nova MPB neste capítulo, o próximo capítulo é o mapeamento e análise da controvérsia Nova MPB, seguindo o roteiro da Cartografia Digital de Controvérsias Musicais.

6 MAPAS DIGITAIS DA NOVA MPB

“Os mapas sociais precisam ser menos confusos e complicados do que as disputas coletivas. Eles não podem apenas espelhar a complexidade das controvérsias: eles precisam tornar essa complexidade legível.”
Tommaso Venturini

“Se os dispositivos digitais desempenham um papel na organização da controvérsia pública, a controvérsia pode ser constituída de forma diferente, dependendo de quais dispositivos e formatos são implantados em sua promulgação.”
Noortje Marres

6.1 Migração e Tendências de Plataformas

Em 2004, a gravadora independente Trama, de João Marcello Bôscoli, lançou uma plataforma de música na internet chamada Trama Virtual, uma comunidade de bandas brasileiras onde eram disponibilizadas músicas por meio de download remunerado, seguindo o lançamento de plataformas como iTunes, lançada por Steve Jobs em 2001, e o MySpace, criado por Tom Anderson, Chris DeWolfe e Jon Hart em 2003, que ainda não tinham muita popularidade no Brasil. Foi considerado por muitos anos “o modelo de futuro” para as gravadoras brasileiras, chegando a possuir 78 mil bandas cadastradas, antecipando plataformas de música como Spotify (2006), Deezer (2007), Bandcamp (2007), SoundCloud (2007), ONErpm (2010), Google Music (2011), e YouTube Music (2015), que temos atualmente, e que foram responsáveis por mudanças na produção, distribuição, e consumo de músicas.

A Trama Virtual também foi responsável por revelar e impulsionar carreiras de bandas brasileiras, a exemplo de Vanguard e O Teatro Mágico, que adquiriram popularidade na internet e na cena independente nacional, e foram posteriormente rotuladas de Nova MPB. Tinha uma equipe que se relacionava diretamente com artistas e bandas brasileiras que faziam shows nos festivais independentes de música pelo Brasil, por isso também foi considerada como um serviço que revolucionou a cena brasileira de música independente¹⁴⁶. Repórteres do site escreviam matérias diárias, faziam entrevistas, cobriam festivais, gravavam podcasts, avaliavam bandas com “joinhas”, entre outros trabalhos. A equipe Trama também ouvia as bandas, fazia uma curadoria e disponibilizava um ranking delas no site. De forma geral, o site era uma vitrine e influenciava diretamente o cenário independente brasileiro na época.

Contudo, a Trama Virtual não conseguiu se estabelecer em meio à pirataria musical e o surgimento e popularização de outros serviços de vendas de música na internet. O site foi

¹⁴⁶ Disponível em: <https://bit.ly/2YqKlQ8>. Acesso em: 28 dez. 2019.

perdendo acesso e já não crescia mais desde 2008, porque sua audiência foi para outros sites como o MySpace, e não eram cadastradas novas bandas. Mesmo assim, só saiu do ar definitivamente em 2013, quando seu grande acervo de 10 anos de música independente brasileira foi completamente apagado. Com isso, muitos de seus artistas foram para o MySpace, uma rede social de música que possibilita artistas e bandas disponibilizarem seu trabalho para *streaming* e/ou download gratuitos, assim como artistas e fãs trocaram mensagens, voltado para usuários que tenham interesse em descobrir novos artistas e bandas.

Mallu Magalhães, Tulipa Ruiz, Romulo Fróes, Curumin, Nina Becker, Jonas Sá entre outros artistas da Nova MPB começaram suas carreiras disponibilizando suas músicas no MySpace, que alcançou seu auge em 2008-2009, com milhares de acesso por mês. Tanto que Mallu Magalhães era considerada da “geração MySpace”¹⁴⁷, e Tulipa Ruiz revelou em entrevista que surgiu como cantora no MySpace¹⁴⁸, quando criou sua página, onde defendeu sua vocação para música e publicou canções feitas em casa com seu irmão Gustavo Ruiz. E contou também que a plataforma foi sua primeira vitrola virtual¹⁴⁹, seu “primeiro disco”, pois ela passou a fazer shows em São Paulo com essas músicas publicadas antes mesmo de lançar oficialmente seu primeiro álbum.

Os artistas da Nova MPB continuam a ter páginas no MySpace, mas como ela entrou em declínio entre os usuários de redes sociais, e com a popularização de muitas plataformas nos últimos anos, eles também tem páginas nas outras plataformas de música, no YouTube (2005), e nas redes sociais Facebook (2004), Twitter (2006) e Instagram (2010). Em 2015, a banda Liniker e os Caramelows recebeu milhares de visualizações no YouTube com a música “Zero”, seguida de Ana Vilela com o videoclipe da música “Trem Bala”, em 2018, provando como artistas novos da Nova MPB podem despontar divulgando seus trabalhos nessa plataforma.

Esses exemplos demonstram a fragilidade desses serviços, que vão de plataformas mais populares do momento, para menos populares ou até sumirem em questão de anos e décadas. Elas também estão ligadas aos diferentes contextos da web, das possibilidades tecnológicas da web 2.0 a 3.0, aos interesses políticos, econômicos e sociais enquanto empresas de mídia, assim como possibilitam diferentes práticas e conteúdos, que dependem de como elas são organizadas, como funcionam e como são utilizadas pelos usuários. Isto é, possuem viés tecnológico e são tendenciosas. Por isso, seguimos aqui a combinação de duas abordagens

¹⁴⁷ Disponível em: <https://bit.ly/3fcHGtS>. Acesso em: 28 dez. 2019.

¹⁴⁸ Disponível em: <https://bit.ly/3d8LNux>. Acesso em: 28 dez. 2019.

¹⁴⁹ Disponível em: <https://bit.ly/2VXNoh4>. Acesso em: 28 dez. 2019.

para pensar as plataformas, a TAR e economia política, que considera essas plataformas simultaneamente como construções tecno-culturais e estruturas socioeconômicas, assim como foi proposto por José Van Dijck (2013).

TAR, desenvolvido por Bruno Latour, Michel Callon e John Law, apoia uma visão de plataformas como conjuntos sociotécnicos e infraestruturas performativas. (...) Plataformas, nessa visão, não seriam consideradas artefatos, mas um conjunto de relações que precisam ser realizadas constantemente; atores de todos os tipos atribuem significados as plataformas. (...) Os proponentes de uma abordagem da economia política escolhem as (infra)estruturas organizacionais como seu foco principal: consideram plataformas e redes digitais como manifestações de relações de poder entre produtores institucionais e consumidores individuais. (DIJCK, 2013, p. 26-27)¹⁵⁰.

A Cartografia Digital de Controvérsias Musicais tem como base essas abordagens, mas se concentra mais em controvérsias e redes nas plataformas, do que na análise de cada plataforma. Portanto, serão feitas apenas considerações sobre elas que sejam pertinentes para o mapeamento da controvérsia que será um estudo de caso. Dessa maneira, neste capítulo irei utilizar diversas ferramentas e *softwares* para mapear, analisar e registrar a controvérsia Nova MPB na web e em plataformas como YouTube e Spotify, nessas últimas com foco em sua rede de canais e artistas relacionados. E no próximo capítulo, irei rastrear e analisar comentários e debates sobre a Nova MPB no YouTube, Twitter e Facebook.

Essa separação foi feita por conta da extensão do mapeamento e análise de conversações sobre a Nova MPB ter sido maior do que o das redes nessas plataformas, levando em conta também que o Spotify é uma plataforma de *streaming* de música que não possibilita que os usuários comentem sobre o que é publicado nela. Portanto, na análise das redes deste capítulo só são consideradas as agências dos usuários e dos algoritmos e não o seu conteúdo. Enquanto no próximo capítulo a análise envolve os conteúdos, por isso será necessário explicar um pouco mais as conversações em cada uma das plataformas, que acontecem de formas específicas, e determinam como a controvérsia acontece segundo as diferentes dinâmicas dessas mídias sociais.

Os tópicos a seguir, então, tratam da temperatura, repercussão e alcance na web, cronologia, atores-rede, escala do debate, categorias musicais, literatura científica,

¹⁵⁰ Tradução da autora: “ANT, developed by Bruno Latour, Michel Callon, and John Law, supports a view of platforms as sociotechnical ensembles and performative infrastructures. (...) Platforms, in this view, would not be considered artifacts but rather a set of relations that constantly need to be performed; actors of all kinds attribute meanings to platforms. (...) Proponents of a political economy approach choose organizational (infra)structures as their main focus: they regard platforms and digital networks as manifestations of power relationships between institutional producers and individual consumers”.

macrodiscurso da imprensa, geolocalização, redes em mídias digitais, vocabulário musical e site da controvérsia Nova MPB.

6.1.1 Quão Quente é a Controvérsia “Nova MPB”?

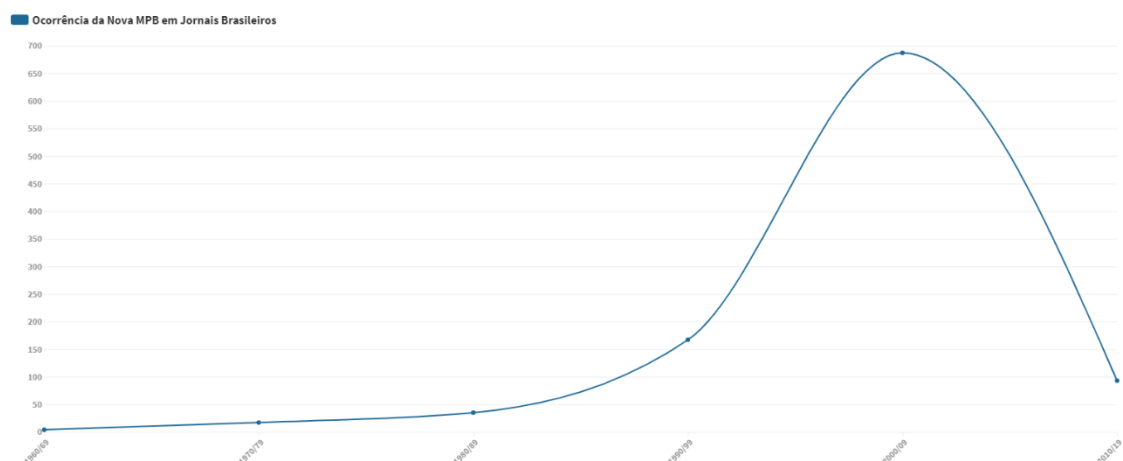
Identificar a temperatura da controvérsia não é um trabalho preciso, pois não podemos aferir com exatidão a temperatura dos debates públicos, sequer possuímos unidades de medida para isso. E basta um acontecimento ou declaração para a controvérsia pegar fogo (momentos da controvérsia que ela esquenta mais e os debates são mais acalorados), e momentos que volta apenas a se manter quente, ou até mesmo a esfriar e se estabilizar como um assunto “resolvido”. Mas ferramentas digitais desenvolvidas nos últimos anos fornecem dados que auxiliam na observação de como alguns assuntos se tornaram recorrentes ao longo dos anos.

Podemos considerar a Nova MPB uma controvérsia quente e atual, pois é fácil encontrá-la nas principais revistas e jornais brasileiros, e em publicações nas mídias sociais. Basta pesquisar nos motores de busca na web ou em aplicativos agregadores de notícias para encontrar matérias jornalísticas anunciando o(a) artista revelação da Nova MPB da vez, lançamento de discos, próximos shows, e declarações desses artistas. Também rapidamente se encontram os textos criticando a Nova MPB em sites e blogs brasileiros. Ou buscar pela palavra-chave “nova MPB” nos sites de redes sociais para encontrar comentários dos usuários sobre ela. Mas a sua última crítica coletada em blogs é de 2016.

Apesar da controvérsia Nova MPB se manter atual, ela é antiga. Ao consultar o acervo da Hemeroteca Digital Brasileira¹⁵¹, portal de periódicos brasileiros da Fundação Biblioteca Nacional, com a palavra-chave “nova mpb”, é possível localizar publicações das décadas de 1960 e 1970 com o termo. Mas a ocorrência maior da Nova MPB em periódicos acontece nas décadas de 1990 e 2000, com um salto de 167 a 687 menções, seguida de uma queda em 2010-2019, com apenas 93 citações. Esses dados demonstram os períodos nos quais a controvérsia foi mais pautada pela imprensa brasileira. Em outras palavras, momento em que mais ela foi lançada para o debate público.

¹⁵¹ Disponível em: <https://bit.ly/35rGL9Z>. Acesso em: 28 dez. 2019.

Gráfico 3 - Menções da Nova MPB em periódicos brasileiros (1960-2019)

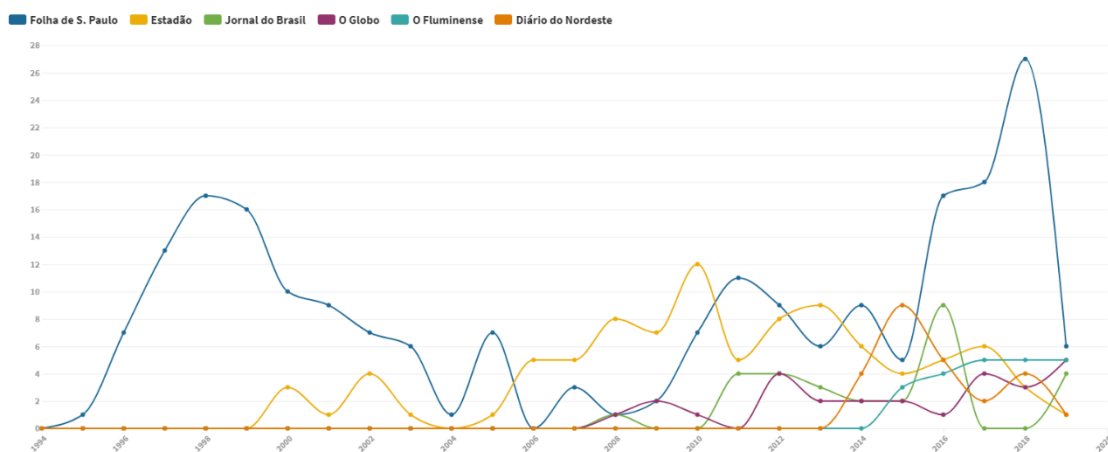


Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Em um corpus de 413 textos jornalísticos sobre a Nova MPB coletados manualmente nos sites dos jornais brasileiro, de 1995 até 2019, foi possível perceber como a Nova MPB foi pauta principalmente por jornais de São Paulo, como Folha de São Paulo (216) e Estadão (94), seguidos de jornais do Rio de Janeiro, por exemplo Jornal do Brasil (29), O Globo (27) e O Fluminense (22), e de Fortaleza, a exemplo do Diário do Nordeste (25). A segunda metade da década de 1990, a primeira metade da década de 2000, e de 2016 a 2018 são os períodos de maiores ocorrências da Nova MPB em textos jornalísticos da Folha de São Paulo. Esses números atestam como a Nova MPB foi construída pela imprensa brasileira, sobretudo a imprensa paulistana, como já foi abordado no capítulo anterior.

De forma geral, a sequência ao longo dos anos dessa ocorrência nos sites de jornais brasileiros indica como o termo Nova MPB foi se popularizando e passando a ser adotado por mais jornalistas, em diferentes organizações jornalísticas no país.

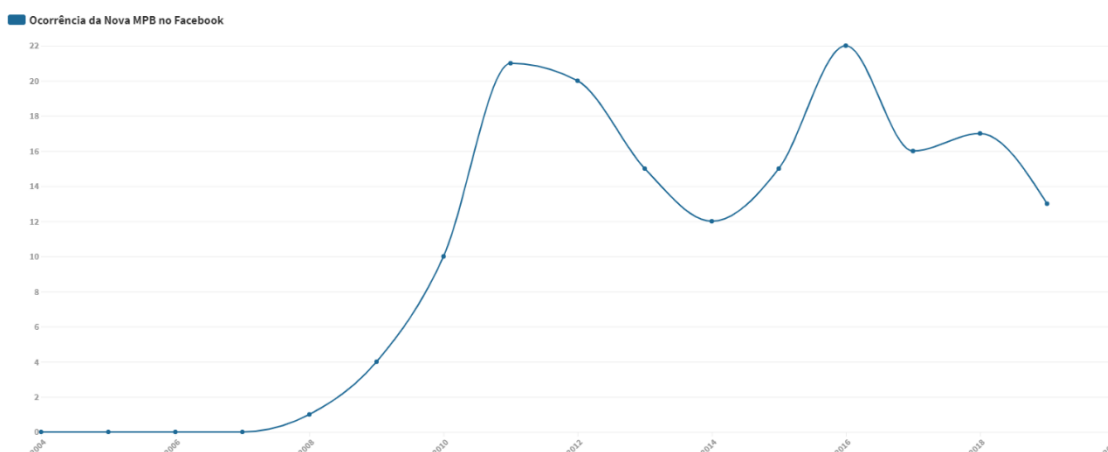
Gráfico 4 - Menções da Nova MPB em sites de jornais brasileiros (1994-2019)



Fonte: Sites Folha de S. Paulo, Estadão, Jornal do Brasil, O Globo, O Fluminense, e Diário do Nordeste.

A partir de 2008 é possível encontrar 166 publicações públicas no Facebook sobre a Nova MPB. E o maior número dessas publicações foram feitas entre 2010 e 2019, apenas nesta última década.

Gráfico 5 - Menções da Nova MPB em publicações no Facebook (2004-2019)

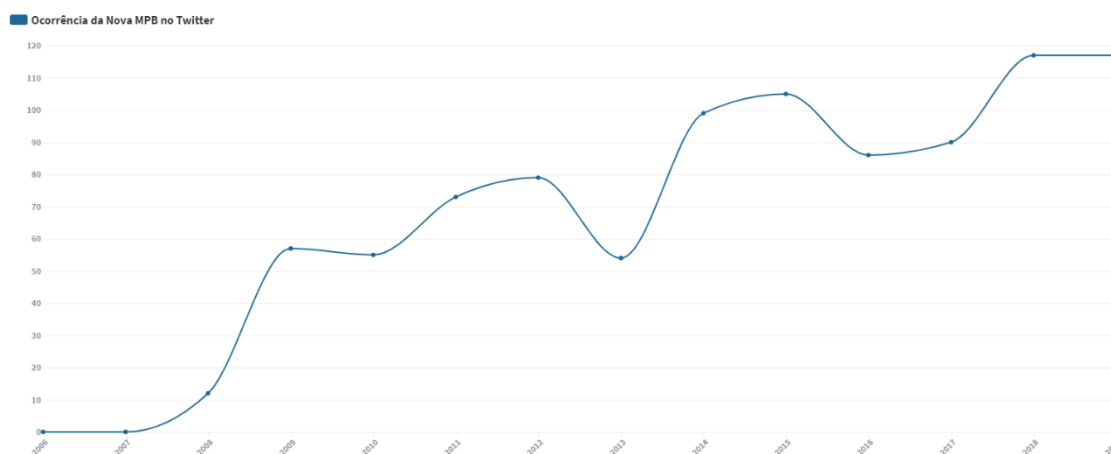


Fonte: Facebook.

Uma busca avançada no Twitter contendo a frase exata “nova mpb” revela que apenas em 2008 podem ser encontrados os primeiros comentários públicos sobre a temática. Nenhum resultado foi encontrado para “nova mpb” em 2006 e 2007 no Twitter e em 2008 os resultados

são escassos. Só a partir de 2009 é que os resultados começam a ser superiores a 50 comentários. Atualmente são dezenas de comentários na rede social que mencionam “nova mpb” diariamente. O que demonstra como o termo foi se popularizando ao longo dos anos no Brasil.

Gráfico 6 - Citações de “nova mpb” nos comentários do Twitter



Fonte: Twitter.

Pesquisar dentro dessas redes sociais demonstra como é difícil precisar quando seus usuários passaram a utilizar esse termo. É preciso então levar em consideração a dinâmica das redes sociais, de como contas e perfis de usuários são criadas e canceladas todos os dias, assim como as publicações, por isso a dificuldade de coletar dados mais antigos nessas plataformas. Além da opção de configuração em privacidade e segurança de “proteger seus posts” que alguns usuários adotam para mostrar as publicações deles apenas para as pessoas que seguem eles. Mas essa dinâmica não inviabiliza que se possa coletar e analisar seus dados.

O período considerado aqui foi extenso, por isso também é necessário reconhecer que ele abrange as transformações que o debate sobre Nova MPB sofreu ao longo dos anos. De como jornais e revistas tinham muita importância nesse debate e da própria crítica musical, como foi apontado no capítulo anterior. Então, esse período abarca diferentes configurações da crítica musical e do próprio rótulo Nova MPB que virou uma categoria musical no Brasil. Ao observar os gráficos percebemos curvas descendentes nos que representam as menções da Nova MPB nos jornais e revistas brasileiras, e curvas ascendentes, demonstrando como essas menções aumentaram em redes sociais como Facebook e Twitter. Ou seja, os gráficos

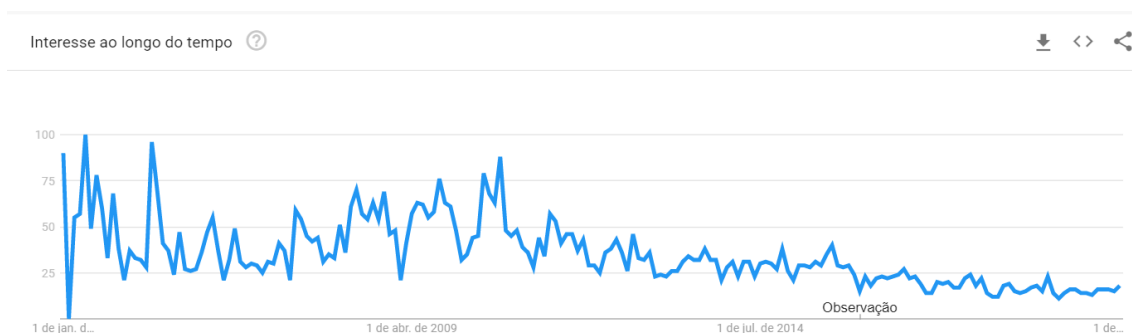
conseguiram mostrar migrações do debate sobre a Nova MPB que hoje se encontram em diferentes mídias.

6.1.2 Repercussão e Alcance na Web

A repercussão e o alcance da Nova MPB na web podem ser discutidos através do painel gerado pela ferramenta Google Trends¹⁵², que mostra e analisa termos populares buscados no motor de busca Google a partir de 2004, ano em que a ferramenta foi criada e disponibilizada na web. A ferramenta gera gráfico, mapas e tabelas partindo do termo de busca inserido. E seus números seguem o padrão de uma escala de 0 a 100, que não representam números exatos de volume de pesquisa.

Pesquisas sobre Nova MPB em todo o mundo, de janeiro de 2004 até dezembro de 2019, foram constantes, mas alcançou maior popularidade em maio de 2004, e de 2005. Uma tendência de linha descendente desde 2012 até 2019 indica não que a popularidade relativa da Nova MPB está diminuindo, mas que sua popularidade em comparação com outras pesquisas está diminuindo.

Gráfico 7 - Interesse sobre Nova MPB na Web (2004-2019)

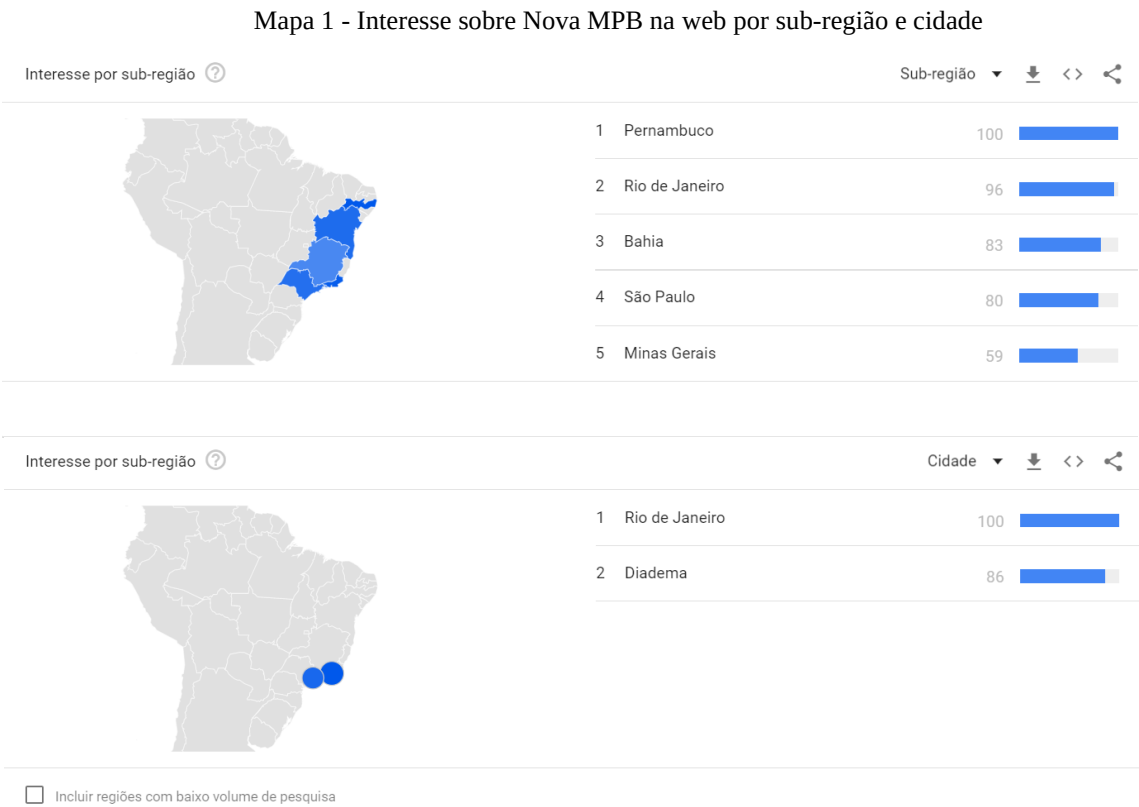


Fonte: Google Trends.

O alcance medido no interesse por região se restringe ao Brasil, demonstrando como sua repercussão tem limite nacional. Quando filtrei as pesquisas sobre Nova MPB no Google, apenas para o Brasil, esse alcance por região é mostrado de forma mais específica no Nordeste (Pernambuco e Bahia) e Sudeste (Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais), e nas

¹⁵² Disponível em: <https://www.google.com/trends>. Acesso em: 28 dez. de 2019.

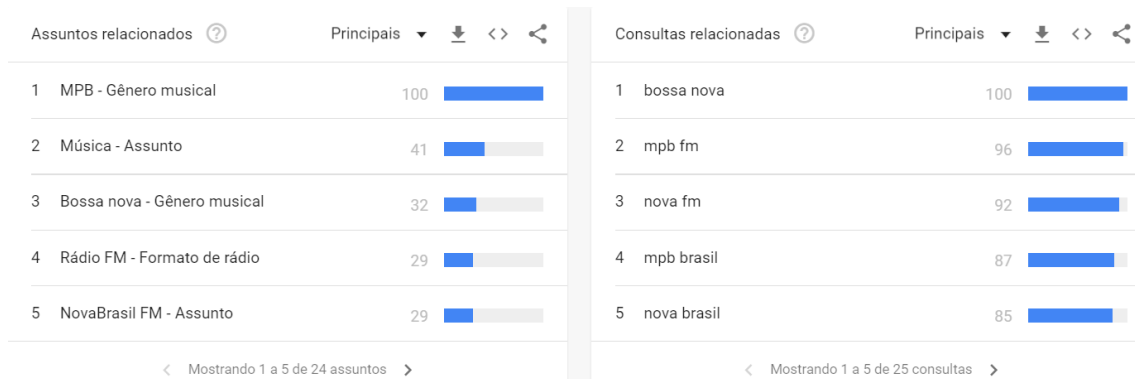
cidades Rio de Janeiro e Diadema (SP). É relevante pontuar que o Google Trends apenas fornece áreas de metrópoles para alguns países.



Fonte: Google Trends.

Os usuários do Google que pesquisaram sobre Nova MPB também buscaram os seguintes assuntos: MPB, Música, bossa nova, Rádio FM e Nova Brasil FM. E as consultas mais frequentes também feitas por esses usuários foram: bossa nova, mpb fm, nova fm, mpb brasil e nova brasil. A maioria das pesquisas foram sobre Rádio FM (NovaBrasil FM, mpb fm, nova fm, nova brasil), devido à rádio NOVABRASIL FM, criada em 2000, dedicada a “Moderna MPB”, e que atua em São Paulo, Campinas, Brasília, Recife, Rio de Janeiro, Salvador, Goiânia, Fortaleza, Aracaju e Birigui, na qual artistas da Nova MPB tem suas músicas tocadas. A popularidade dessa rádio é a principal mobilizadora de buscas sobre Nova MPB na web.

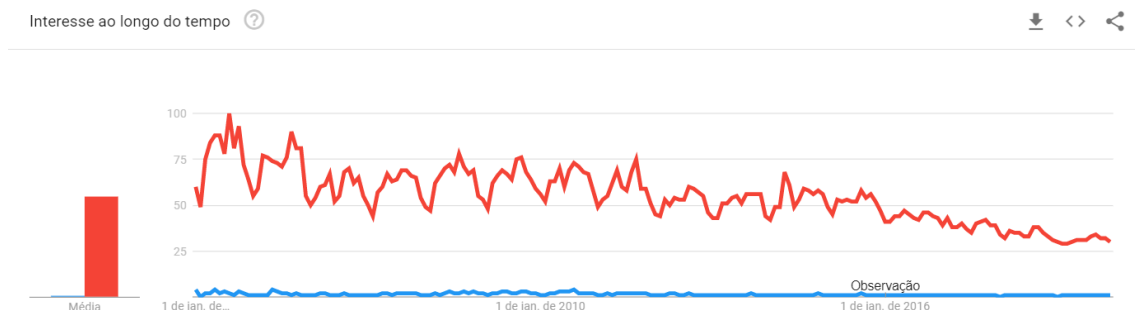
Figura 14 - Assuntos e consultas relacionadas a Nova MPB na web



Fonte: Google Trends.

Na comparação de pesquisas sobre Nova MPB e MPB, de janeiro de 2004 até dezembro de 2019, em todo o mundo, também percebe-se, apesar da MPB ter mais popularidade do que a Nova MPB, uma linha decrescente indicando a diminuição da popularidade da MPB nas buscas no Google a partir de 2014, sendo seu pico de maior número de buscas em agosto de 2004.

Gráfico 8 - Interesse sobre MPB (vermelho) e Nova MPB (azul) na web (2004-2019)



Fonte: Google Trends.

Se o interesse pela Nova MPB se restringe ao Brasil, pela MPB, além do Brasil, mais vinte países, entre eles: Portugal, Bolívia, Argentina e Suíça, também pesquisam sobre a sigla no Google.

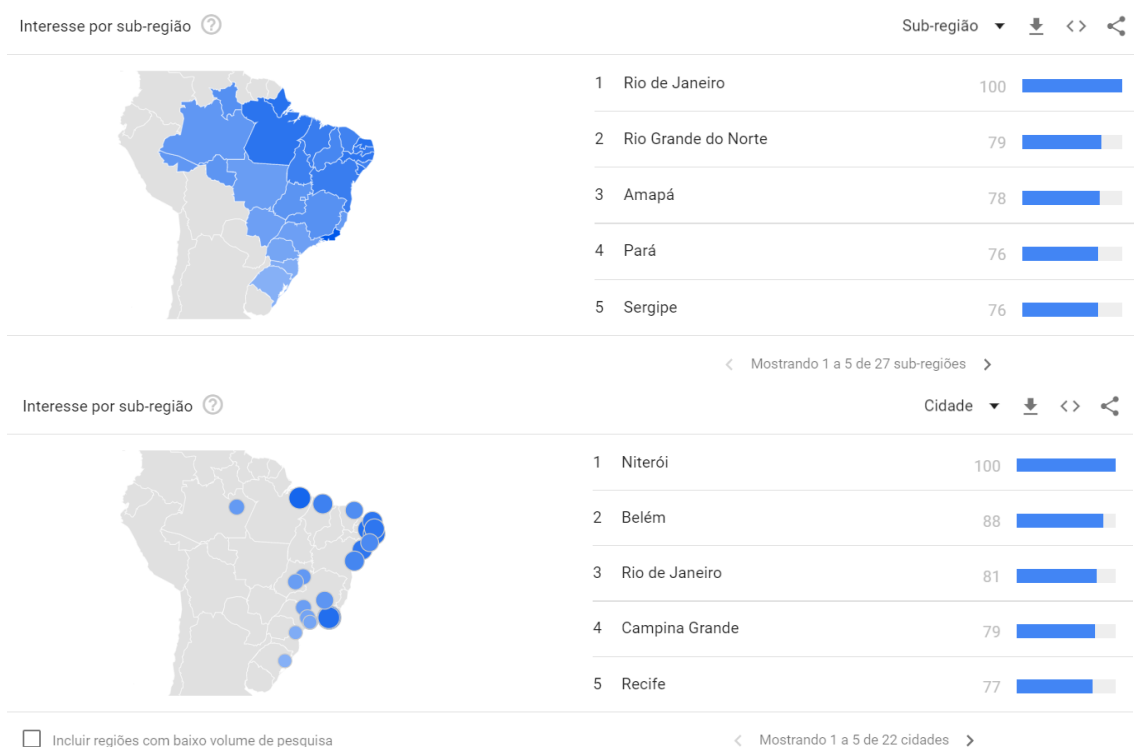
Mapa 2 - Interesse sobre MPB e Nova MPB na web, por país



Fonte: Google Trends.

A MPB tem mais popularidade no Sudeste (Rio de Janeiro), no Nordeste (Rio Grande do Norte e Sergipe), e no Norte (Amapá e Pará) do Brasil, principalmente nas cidades: Niterói, Belém, Rio de Janeiro, Campina Grande e Recife.

Mapa 3 - Interesse sobre MPB por estado e cidade na web

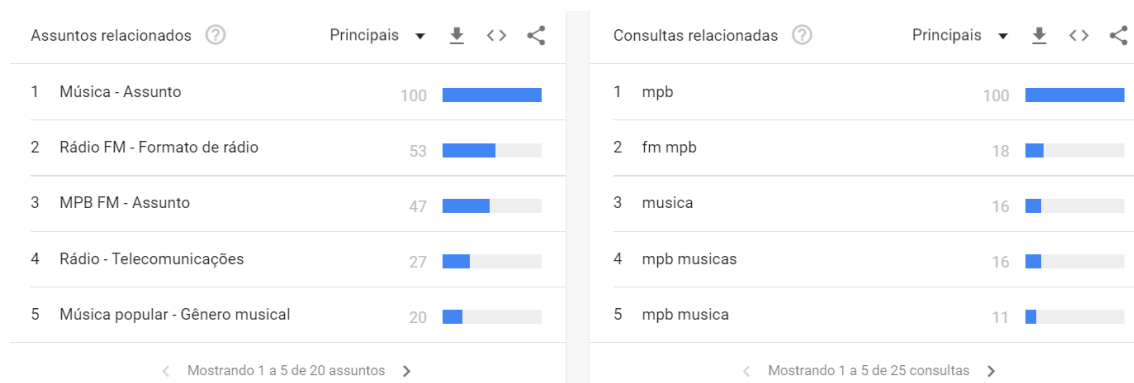


Fonte: Google Trends.

E quem pesquisou por MPB também buscou pelos assuntos: Música, Rádio FM, MPB FM, Rádio e Música Popular, e fez consulta sobre mpb, fm mpb, “musica”, mpb “musicas”,

“mpb musica”, demonstrando como as músicas e as rádios online são relevantes para esses usuários que vão atrás da MPB na web.

Figura 15 - Assuntos e consultas relacionadas à MPB na web



Fonte: Google Trends.

A ferramenta considera a MPB um gênero musical, e comparada com outros gêneros musicais no Brasil, a popularidade da MPB na web é menor, porém mais constante. O Rock é o mais popular e com mais variações de popularidade, de janeiro de 2004 até dezembro de 2019, com grandes picos durante os meses de setembro, de 2011, 2013, 2015, 2017 e 2019, devido ao festival de música Rock In Rio. Todos apresentam poucos números de busca se comparada com as outras pesquisas feitas no Google desde 2004 e uma diminuição no número de pesquisas desde 2004, exceto Música Sertaneja que teve uma ascensão desde 2008. De forma geral, esses números demonstram o pouco interesse dos usuários por esses gêneros musicais definidos pelo Google.

Gráfico 9 - Comparação de interesse sobre gêneros musicais na web (2004-2019)



Fonte: Google Trends.

6.1.3 Debate na Literatura Científica

Uma das principais contribuições da Teoria do Ator-Rede foi trazer à tona a reflexão sobre o papel ativo dos pesquisadores nas controvérsias sobre diversos assuntos, apontando como eles também constituem uma rede sociotécnica com suas publicações científicas. Por conseguirem arregimentar uma maior quantidade de atores, muitos deles com capital social relevante, ocupam um lugar de autoridade nas controvérsias, e tem seus textos utilizados como referências nos debates.

Foram pesquisadas publicações científicas sobre “nova mpb”, “neo mpb”, e “nova geração da mpb”, no Portal de Periódicos¹⁵³ e no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES¹⁵⁴, no SciELO¹⁵⁵ (*Scientific Electronic Library Online*), e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)¹⁵⁶. A dificuldade em encontrar algum artigo científico sobre a Nova MPB se deve a pouca quantidade de pesquisa dedicada à temática. As 4 dissertações de mestrado relacionadas à Nova MPB coletadas foram publicadas em sua maioria na segunda década do século XXI.

É possível indicar um agrupamento institucional, tendo em vista que a maioria das dissertações são da Universidade de São Paulo, e na área do conhecimento Ciências Humanas

¹⁵³ Disponível em: <https://bit.ly/3fdsz93>. Acesso em: 28 dez. 2019.

¹⁵⁴ Disponível em: <https://bit.ly/3bZxVCT>. Acesso em: 28 dez. 2019.

¹⁵⁵ Disponível em: <https://bit.ly/3bYoiEt>. Acesso em: 28 dez. 2019.

¹⁵⁶ Disponível em: <https://bit.ly/2KUzUMY>. Acesso em: 28 dez. 2019.

(Sociologia e História). E o levantamento do número de citações na tabela abaixo foi feita com o Google Acadêmico¹⁵⁷, revelando o impacto do seu conteúdo na comunidade científica dessas áreas, e também indicando parcialmente a própria qualidade desses trabalhos (BIANCHI; SILVA, 2001). Porém, devido ao pequeno número de publicações científicas sobre Nova MPB, não foi possível criar uma rede de colaboração entre esses autores, de coautorias ou de citações.

Tabela 1 - Dissertações sobre Nova MPB

Título	Autor(a)	Ano	Área ¹⁵⁸	Instituição	Citação	URL
O canônico em xeque na MPB: processos de legitimação e ideário de modernidade	Laura F. Dantas	2016	Linguística, Letras e Artes (Música)	Universidade de São Paulo	2	https://bit.ly/2OB5h1B
Súditos da rebelião: estrutura de sentimento da Nova MPB (2009-2015)	Vanessa V. B. Gatti	2015	Ciências Humanas (Sociologia)	Universidade de São Paulo	1	https://bit.ly/2L9bbVG
Nova MPB no centro do mapa das mediações: a totalidade de um processo de interação comunicacional, cultural e político	Suzana M. D. Gonçalves	2014	Ciências Sociais Aplicadas (Comunicação)	Universidade Federal de Pernambuco	4	https://bit.ly/2R89xr5
Estudando a MPB: Reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso	Rafael M. Saldanha	2008	Ciências Humanas (História)	Fundação Getúlio Vargas	9	https://bit.ly/2P2OC5Z

Fonte: Bancos de Teses e Dissertações.

A nuvem de palavras das publicações científicas sobre Nova MPB contém 581 palavras, sendo as mais utilizadas: música, mpb, nova, artista, popular, brasileira. Destacam-se conceitos como cultura, gênero musical, canção, geração, *art*, *class*, discurso, cena musical, rede, tradição, vanguarda e identidade. Criolo, Tulipa Ruiz, Tiê e Romulo Fróes são os artistas mais mencionados da Nova MPB, assim como Caetano Veloso, Itamar Assumpção e Chico Buarque da MPB. São Paulo e Rio de Janeiro são os estados e as principais cidades citadas, assim como rap, samba, bossa nova e rock os principais gêneros e estilos musicais. As mídias

¹⁵⁷ Disponível em: <https://bit.ly/3ffVdGo>. Acesso em: 28 dez. 2019.

¹⁵⁸ Área do conhecimento, segundo tabela Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Disponível em: <https://bit.ly/3fcruOB>. Acesso em: 28 dez. 2019.

em sites e blogs, o que indica como esses textos têm como destinatários diferentes gerações de artistas e leitores.

Foi possível coletar matérias em revistas, jornais, sites e blogs brasileiros sobre a Nova MPB. Um total de 559 textos compõe o corpus da controvérsia Nova MPB:

- Nas revistas Bizz (2), Bravo! (2), Serafina (2), Trip (1), Novos Estudos (1), e Fórum (1);
- Nos sites das revistas Trip (8) e Tpm (6);
- Nos sites dos jornais Folha de São Paulo (216), Estadão (94), Jornal do Brasil (29), O Globo (27), O Fluminense (22), e Diário do Nordeste (25);
- Nos sites e blogs Popload (42), Metrópolis (5), Movinup (3), Monkeybuzz (5), TMDQA! (7), BuzzFeed (1), Farofafa (1), Trip TV (3), Trip Fm (1), Updateordie (1), Barulho Curitiba (1), Medium (3), GodardCity (2), Blog da Bravo! (1), Blog da Estante Virtual (1), Música Inspira (5) Scream & Yell (26), Blog André Forastieri (1), Uai (1), NO/SE (1), Simplifica (1), Valkirias (1), Fala Universidade (1), Obvious (8) e IG (1).

Os 539 textos jornalísticos (notícias, reportagens, entrevistas, resenhas e artigos de opinião), com 302.032 palavras, as 542 mais citadas na nuvem, construíram um macrodiscurso sobre a Nova MPB centrado em: música, disco, nova, show, mpb, artista, banda, cantora, brasileira, álbum e geração. O que atesta a grande ênfase na imprensa no uso do rótulo Nova MPB para se referir aos discos, artistas, bandas e shows. São destacados também os gêneros musicais rock e samba, mas a noção de cena musical também é aplicada para se referir a um grupo de artistas de São Paulo, às vezes em oposição a outro grupo de artistas no Rio de Janeiro. A imprensa utiliza mais “pop” para apresentar a Nova MPB do que “popular”. E cantoras, músicos, compositores, palco, carreira, público, voz, som, repertório, sucesso e letra são os mais valorizados pela imprensa na Nova MPB.

Caetano Veloso, Chico Buarque, Tom Jobim, João Gilberto, Gilberto Gil, Jorge Bem, Zé Ramalho, Roberto Carlos, Rita Lee, Milton Nascimento, Paulinho da Viola, Guilherme Arantes, Luiz Melodia, Gal Costa, Ney Matogrosso, Maria Bethânia, Itamar Assumpção, Tim Maia, Dorival Caymmi, Nana Caymmi, Nelson Cavaquinho, Odair José, Clara Nunes, Renato Russo, Erasmo Carlos, Edu Lobo e Elza Soares são os artistas já consagrados pelo público que mais são mencionados pela imprensa brasileira para falar sobre a Nova MPB.

negócios utilizados por selos e gravadoras, como discos, single, clipe e shows, assim como formatos CD, DVD, EP, Vinil são mencionados. E o conceito de álbum (músicas baseadas em um conceito que dá coesão ao disco) e obra ainda se colocam como relevantes dada o número de vezes em que essas palavras aparecerem. Basta pensar como a imprensa se refere mais a esses músicos, cantores e compositores como artistas (quem faz arte).

Por outro lado, 20 críticas foram feitas por jornalistas e blogueiros sobre a Nova MPB. 33 artistas são mencionados nas críticas. Mallu Magalhães e Céu foram as cantoras e compositoras mais criticadas por uma crítica majoritariamente composta por homens. No total, 15 artistas e 3 bandas foram os mais mencionados e criticados, respectivamente nesta ordem: Mallu Magalhães (6), Céu (4), Chico César (3), Clarice Falcão (3), Criolo (3), Marcelo Jeneci (3), Rômulo Fróes (3), A Banda mais Bonita da Cidade (2), Cinco a Seco (2), Emicida (2), Marina de La Riva (2), Marisa Monte (2), Pedro Luís e a Parede (2), Roberta Sá (2), Thalma de Freitas (2), Tiago Iorc (2), Tulipa Ruiz (2), Vanessa da Mata (2).

Entre eles, as críticas dirigidas aos homens, em sua maioria, foram mais voltadas ao questionamento sobre a novidade contida ou não em seus trabalhos, e sobre eles necessitarem do apadrinhamento ou da reverência aos artistas de MPB já consagrados. Enquanto as mulheres tiveram sua forma de cantar, gestos, vestuário, corpos, e composições analisados e criticados. Porém, de forma geral, 5 fazem referências diretas às matérias e aos ensaios fotográficos da revista Trip ou Serafina para criticar de forma geral a Nova MPB e os artistas que participaram dela, assim como os jornalistas e a publicações jornalísticas envolvidas, atestando como essas foram as matérias que mais geraram discussões sobre a Nova MPB e fizeram dela uma controvérsia mais quente durante o período 2008-2015. E mais 2 são críticas mais genéricas direcionadas a todos os artistas da Nova MPB.

Para visualizar os principais termos que compõe os discursos das críticas, foi feita também uma nuvem com 17.462 palavras. Entre as mais citadas (561 palavras): música, mpb, brasileira, demonstrando como as questões norteadoras do debate sobre Nova MPB são: O que de fato está sendo construído por esses músicos pode ser considerado música, mpb, nova, brasileira e popular? Os artistas e público da Nova MPB fazem parte de uma mesma geração e cena musical? O indie e o rock são os dois principais gêneros mencionados, o primeiro principalmente para críticas sobre popularidade e à classe média, e o segundo a título de comparação e oposição com relação a Nova MPB.

Figura 18 - Macrodiscurso das críticas sobre Nova MPB



Fonte: criação da autora no wordart.com.

6.1.5 Linha do Tempo das Declarações Públicas

A organização cronológica da linha do tempo das declarações públicas sobre controvérsias auxilia na visualização de questões que de outra forma seria mais difícil localizar. Em outras palavras, visualizar essas declarações de forma organizada facilita observar como a própria controvérsia foi se modificando ao longo dos anos, como alguns indivíduos envolvidos mudaram suas declarações, opiniões e posicionamentos sobre ela, além de como atores novos aparecem e outros se afastam da controvérsia. Atestando como as controvérsias são fenômenos dinâmicos na vida coletiva.

As mudanças nas controvérsias não ocorrem necessariamente de forma organizada, evolucionista e uniforme. Primeiro que as controvérsias não ocorrem em apenas um lugar, mas em vários, a exemplo da controvérsia da nova MPB que inicialmente pode ser localizada em jornais e revistas impressas brasileiras, posteriormente em sites de jornais e revistas brasileiras e hoje em sites de músicas, blogs e nas mídias sociais. Essa fragmentação de cenários justifica a coleta de dados e a organização da cronologia da Nova MPB.

A cronologia da Nova MPB (1993-2019) foi criada pela ferramenta Tiki-Toki¹⁵⁹ com os 559 textos que compõe o corpus da controvérsia Nova MPB, matérias jornalísticas e textos que contêm declarações públicas sobre ela. E nela pode-se observar como as ocorrências dos textos são maiores a partir de 2008, seguindo bastante expressivas até os dias de hoje. Por isso

¹⁵⁹ Disponível em: <https://bit.ly/2zSgQfY>. Acesso em: 30 nov. 2019.

a cronologia é difícil de desenhar, por possuir às vezes muitos eventos, às vezes lacunas vazias em curtos períodos. A cronologia da Nova MPB é navegável, pode-se diminuir ou aumentar o zoom para ter visões micros e mais gerais. E os eventos possuem informações, imagens e hiperlinks.

Figura 19 - Cronologia da controvérsia Nova MPB (1993-2019)



Fonte: criação da autora no Tiki-Toki.

Como foi mostrado na temperatura da controvérsia da Nova MPB, a controvérsia da Nova MPB não é uniforme, ela teve maior recorrência nos jornais brasileiros na primeira década dos anos 2000, mas foi caindo depois de 2010, momento em que foi mais contestada e debatida, principalmente devido às matérias das revistas Bravo!, Trip e Serafina, as duas últimas com ensaios fotográficos que renderam bastante discussões sobre a Nova MPB, e pelo músico Rogério Skylab ter nomeado Romulo Fróes como o “arauto” da Nova MPB no jornal Folha de São Paulo.

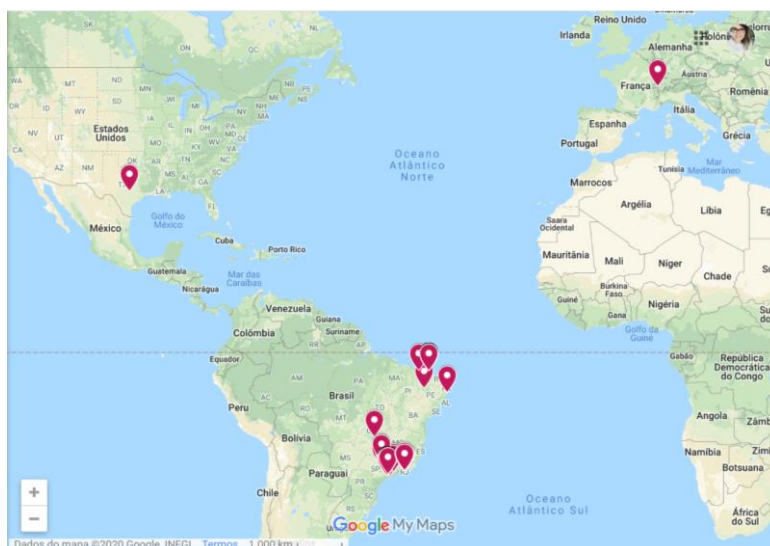
6.1.6 Localizando a Nova MPB

A afirmação de Ronaldo Bressane sobre a indústria da música ao apresentar a Nova MPB em 2009: “Agora que ficou combinado que o CD é suporte para o trabalho ao vivo, antes meio que fim” faz mais sentido quando ao analisar o corpus de textos da imprensa brasileira (539), principalmente o Guia Folha de São Paulo, muitos são divulgações de shows e festivais com nomes da Nova MPB. Dessa maneira, a geolocalização da Nova MPB foi feita no Google Meus Mapas, com 215 shows divulgados nos sites dos jornais brasileiros Folha de

São Paulo (1995-2019), Estadão (2000-2019), O Globo (2008-2019), Jornal do Brasil (2008-2019), O Fluminense (2015-2019) e Diário do Nordeste (2014-2019).

A imprensa brasileira divulga quase exclusivamente os shows de artistas da Nova MPB que acontecem no Brasil (213), pois apenas divulgaram a presença desses artistas fora do país em dois eventos, nos EUA (1) e Suíça (1). O primeiro foi a presença de Tiê e Renato Goda no festival South by Southwest (SXSW), em Austin (Texas), em 2012. E o segundo a presença de Maria Gadú, Ana Carolina e Maria Rita no Festival de Jazz de Montreux, na Suíça. Todos anunciando que esses artistas estavam levando e apresentando a Nova MPB para outros países. Esses números reforçam a ideia de como a Nova MPB não é só vinculada com a imprensa brasileira, mas também o fato do Brasil ser o país onde ela de fato acontece com grande incidência quando os eventos são festivais e shows.

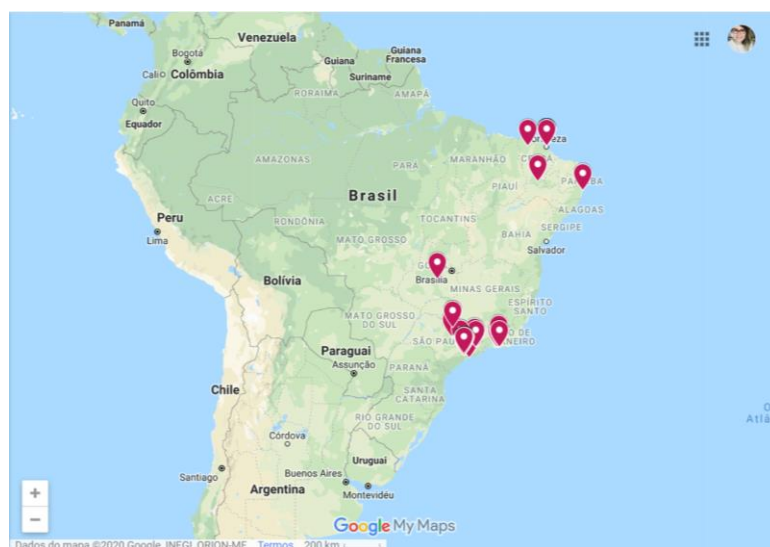
Mapa 4 - Geolocalização global da Nova MPB segundo a imprensa brasileira



Fonte: criação da autora no Google Meus Mapas.

No Brasil, esta discrepância também é encontrada nos números de shows da Nova MPB nos estados brasileiros, por exemplo: São Paulo (170), Rio de Janeiro (29), Fortaleza (14), Goiás (1) e Pernambuco (1). Em São Paulo Capital, a região central foi onde os shows da Nova MPB mais aconteceram (47), se comparado com os eventos que ocorreram em outras regiões (24). O centro foi seguido pela região oeste (45 shows/15 lugares), região sul (40/12), região leste (7/4), região norte (2/2). Além dos shows nos municípios do Estado de São Paulo: Sumaré (3), Taubaté (3), Campinas (2), São Carlos (2), Campos do Jordão (1), Ilhabela (1), Osasco (1), Ribeirão Preto (1) e Santo André (1). O que justifica porque a Nova MPB também vem sendo chamada por brasileiros de “MPB Paulista” ou “Cena de São Paulo”.

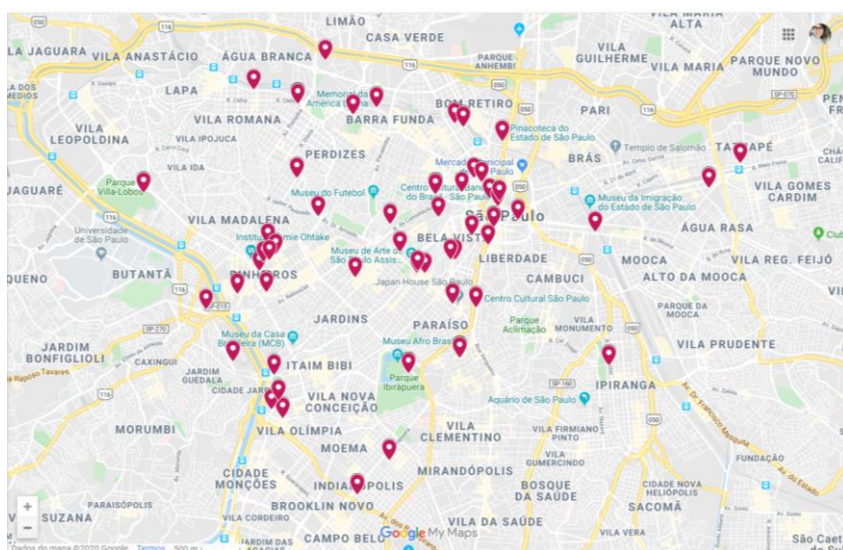
Mapa 5 - Geolocalização da Nova MPB no Brasil, segundo a imprensa brasileira



Fonte: criação da autora no Google Meus Mapas.

A Vila Mariana foi o bairro da zona sul (ou centro-sul) de São Paulo que mais recebeu shows da Nova MPB, nos seguintes locais: Sesc Vila Mariana (11) e Auditório Ibirapuera Oscar Niemeyer (7). Em segundo lugar foi o bairro de Pinheiros, na zona oeste: Casa Natura Musical (7), Bona (5), Sesc Pinheiros (4), Blen Blen Brasil (1), Bleecker St. (1). E o terceiro foi o bairro de Água Branca, também na zona oeste: Sesc Pompéia (11) e Via Matarazzo Espaço de Eventos (1). Ou seja, esses shows se concentram em bairros de classe média e alta de São Paulo.

Mapa 6 - Geolocalização da Nova MPB em São Paulo, segundo a imprensa Brasileira



Fonte: criação da autora no Google Meus Mapas.

Sobre os locais, as ocorrências de shows foram maiores em:

1. Sesc Vila Mariana (12);
2. Sesc Pompéia (11);
3. Sesc Consolação (8);
4. Auditório Ibirapuera Oscar Niemeyer (7);
5. Casa Natura Musical (7);
6. Tom Brasil (6);
7. Bona (5);
8. Cine Joia (5);
9. Bourbon Street Music Club (4);
10. Casa de Francisca (4);
11. Memorial da América Latina (4);
12. Parque Villa-Lobos (4);
13. Sesc Belenzinho (4);
14. Sesc Pinheiros (4).

Percebe-se como a Nova MPB tem como base o Circuito Sesc de Música, do Serviço Social do Comércio (Sesc), promovido pelas unidades pelo Brasil, principalmente no eixo São Paulo – Rio de Janeiro, que tem como objetivo fomentar a música produzida no Brasil com apresentações gratuitas ou com ingressos a preços populares. Por isso também vem sendo chamada de “MPB do Sesc”. Normalmente os shows acontecem nos teatros, auditórios, estúdios e comedorias das unidades, com capacidades de pequeno a médio porte (até 1000 pessoas). Ademais, são casas de shows e festas médias: Casa Natura Musical (710 pessoas), Cine Joia (992), Bourbon Street Music Club (600), Parque Villa-Lobos (750), Auditório Ibirapuera Oscar Niemeyer (806). As pequenas Casa de Francisca e o bar com show ao vivo Bona (100). E as com grande capacidade como Tom Brasil (4000) e o Memorial da América Latina.

A grande maioria dos shows da Nova MPB são pagos, e os ingressos variam de R\$ 9,00 a R\$ 140,00, sendo os mais caros em Teatros e na Casa Natura Musical, o que restringe o público que tem acesso a eles, sendo de sua maioria classe média e alta. Sem mencionar os festivais que costumam ter o preço ainda mais elevado. Mas é preciso registrar que também existem muitos shows grátis não só nas unidades do Sesc, mas também em espaços e centros culturais, praças, parques, na rua, etc. Quanto à classificação indicativa dos shows da Nova

MPB, isto é, informações sobre o conteúdo dos shows e sua adequação de horário, local e faixa etária, eles são classificados como livre, ou não recomendado para menores de 12 anos ou 18 anos. Com data e horário que varia na maioria de sexta a domingo, iniciando 18h até 23h30.

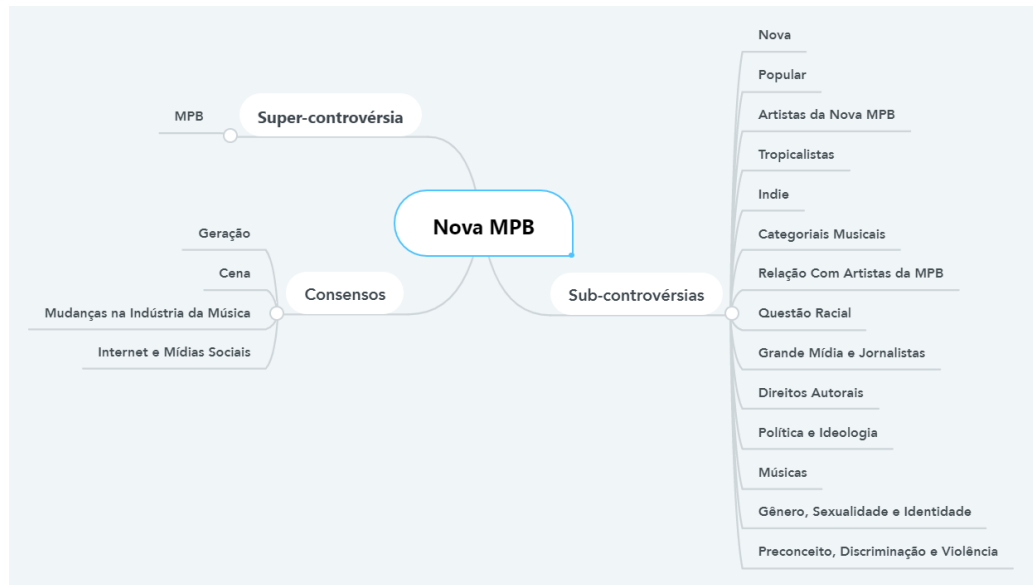
Esse resultado é uma amostra de como a grande imprensa brasileira localiza a Nova MPB, mas também é preciso considerar que muitos dos artistas da Nova MPB realizaram e realizam turnês internacionais e liberam suas agendas nas redes sociais, e que não foram utilizadas nessa geolocalização da Nova MPB.

6.1.7 Escala da Controvérsia

A escala da controvérsia indica super-controvérsias e sub-controvérsias da controvérsia investigada e situa a mesma em meio às disputas que são desencadeadas por ela, sabendo que acontecimentos e mudanças em algum desses níveis, seja no mais geral ou nos mais específicos, podem afetar a controvérsia. Também pode-se observar como a controvérsia está relacionada com outras discussões anteriores a ela, indicar os consensos entre seus atores, quem se posicionam a favor, contra ou neutro em determinadas questões, e mostrar como o debate é organizado.

A controvérsia da Nova MPB, por exemplo, é afetada pelo amplo debate sobre MPB, considerada aqui sua super-controvérsia. Entre os consensos estão o uso das noções de “geração” e “cena” para agrupar e se referir aos artistas da Nova MPB, o fato dela está atrelada às mudanças na indústria da música no século XXI, e por ter uma relação estreita com a internet e as mídias sociais. E as sub-controvérsias foram nomeadas da seguinte forma: nova, popular, artistas da Nova MPB, tropicalistas, Indie, categorias musicais, relação com artistas da MPB, questão racial, grande mídia e jornalistas, direitos autorais, política e ideologia, músicas, gênero, sexualidade e identidade, preconceito, discriminação e violência.

Figura 20 - Escala da controvérsia Nova MPB



Fonte: criação da autora no mindmeister.com

Como demonstrado no primeiro capítulo, no Brasil, existe um desentendimento do que é MPB, inclusive entre seus estudiosos. Muitos consideram MPB como toda música popular de brasileiros, enquanto outros identificam que foi uma corrente específica que surgiu na música brasileira na década de 1960, e outros a pensam como gênero musical, quando de fato ela é uma controvérsia dentro da música brasileira há anos. Com a controvérsia da Nova MPB, foi possível observar, em primeiro lugar, a diminuição do prestígio da sigla entre jornalistas, artistas, críticos e produtores musicais. Por exemplo, Pedro Alexandre Sanches declarou a falência da MPB no início dos anos 2000, Beto Villares o esgotamento da sigla, Nelson Motta sua perda de importância, transcendência e ambição, André Felipe de Medeiros sua morte, Céu que é um rótulo limitado, e Tiago Iorc que é algo que ficou no passado.

Em segundo lugar, a urgência e o esforço em atualizar a MPB criando novos rótulos, indicando artistas para eles, a saber: Nova MPB, NeoMPB, MPB Indie, Pós-MPB, MPBTrans, MPB “Fofa”, Folk MPB. No caso da MPBTrans também foi definido como um movimento estético e político dentro da MPB. Demonstrando como a MPB segue em debate nas primeiras décadas do século XXI, e sendo disputada entre jornalistas e críticos que desejam definir seus rumos na música brasileira.

Existe um acordo, sobretudo entre os jornalistas que apresentaram a Nova MPB a partir dos anos 2000, de que ela é fruto das mudanças na indústria da música, com o advento da internet, de tecnologias mais baratas de gravação, a queda na venda de CDs e o enfraquecimento das grandes gravadora com a proliferação de selos e gravadoras

independentes. Além do circuito de festivais independentes que se configuraram no Brasil nesse período (HERSCHMANN, 2007). Atualmente, baseada fortemente nos serviços de streaming de música e vídeos, principalmente o YouTube, considerado uma mídia massiva (CASTELLS, 2017a) pela quantidade de visualizações que alguns vídeos receberam na plataforma, e no Spotify.

Também é consenso a Nova MPB ser formada por gerações de bandas e artistas. Flávio Júnior e Marcio Orsolini apesar de chamá-los de Nova MPB, também afirmam se tratar de uma geração inclassificável, Romulo Fróes diz se tratar de uma geração de artistas operários que criam as músicas à parte da indústria da música, Rodrigo Campos de uma geração que vive no mesmo tempo e que segue uma mesma tradição sem dever reverência a ela. Além desses artistas, Mariana Aydar, Roberta Campos, Cícero, entre outros, reconhecem fazer parte de gerações da Nova MPB, mesmo tendo idades, influências musicais e trabalhos tão diferentes, unidos pelas parcerias que fazem entre si e pelo debate sobre a Nova MPB.

A noção de geração na Nova MPB muitas vezes é associada à internet, por exemplo quando Cícero afirma que para sua geração a internet não é apenas uma ferramenta, mas a sua verdade. É através da internet que anônimos são transformados em artistas da Nova MPB. Por fim, o entendimento de que os artistas da Nova MPB fazem parte de uma cena. O termo cena cultural pode ser definido da seguinte maneira:

Cena constitui designa determinados conjuntos de atividade social e cultural sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem. As cenas podem ser distinguidas de acordo com a sua localização (como em a cena de St. Laurent em Montreal), o gênero da produção cultural que lhes dá coerência (um estilo musical, por exemplo, como nas referências à cena *electroclash*) ou da atividade social vagamente definida em torno da qual ele tomam forma (como nas cenas urbanas de jogo xadrez ao ar livre). Uma cena nos convida a mapear o território da cidade de novas maneira enquanto, ao mesmo tempo, designa certos tipos de atividade cuja relação com o território não é facilmente demonstrada. (STRAW, 2013, p. 12).

No caso da Nova MPB, sua cena é diferenciada principalmente a partir de sua localização. Flávio Junior e Márcio Orsolini dizem se tratar de uma cena musical brasileira, Leonardo Lichote a considera uma cena cultural de São Paulo, Bruno Yutaka Saito chama de cena paulistana, e Romulo Fróes foi ainda mais específico, afirmando que seria uma cena localizada em bairros de São Paulo capital: Barra Funda, Vila Madalena e Rua Augusta. Já para Tárík de Souza, a Nova MPB é composta por diversas cenas no Brasil, como a cena de São Paulo e a cena de Belo Horizonte.

É revelador reconhecer que como nos anos 1960 o termo *cena* não era popular no Brasil, a imprensa brasileira distinguia geração também por localização, por exemplo “o pessoal do Ceará” (Belchior, Ednardo, Fagner) e “os mineiros” (Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes). Também é comum afirmar que a Nova MPB faz parte da *cena independente brasileira*, no sentido do cenário que se construiu nas últimas décadas no Brasil graças ao circuito de festivais e aos lançamentos de músicas e discos por artistas independentes, sem apoio de grandes gravadoras, com modelos de negócios próprios que conseguiu assegurar que muitos artistas passassem a viver de música (sustentar-se) no país.

Sobre a controvérsia Nova MPB, existem divergências sobre sua origem. Para Rogério Skylab, seu surgimento era dado pelas mãos de Nelson Motta e começou com Marisa Monte, enquanto para Romulo Fróes o início da Nova MPB se deu na *cena independente carioca* dos anos 1990 e tem como principal influência a banda Mulheres Q Dizem Sim (Palito, Domenico Lancelotti, Pedro Sá e Maurício Pacheco). E alguns críticos não a consideram nova, como Pereira Junior e Daniel Piza. O segundo ainda considera que as cantoras da Nova MPB fazem apenas um retorno a tradição. Ou a consideram como uma continuação do “patrimônio nacional”, como Vitor Ferrari.

A sub-controvérsia sobre o P de popular na Nova MPB passa a ter o sentido de popularidade. O que é questionado por jornalistas e críticos é o porquê de muitos brasileiros não conhecerem os artistas da Nova MPB, ou por que ela fica restrita a um público de nicho e não tem um alcance massivo no país. Artistas como Zeca Baleiro e Chico César declararam no final dos anos 1990 que gostariam de ser populares, vender muitos discos e serem conhecidos em todo o Brasil. Lucas Santtana defende que a nova MPB é popular por ter músicas com potencial de virar hit, mas não toca em rádios, enquanto Carlos Eduardo Miranda diz que não é popular, e quem é popular é o sertanejo. Marcelo Castello Branco disse que Nova MPB virou popular com a MPB “Fofa”, e Galvão que ela é um sucesso infantojuvenil.

Já alguns executivos da indústria da música apontaram para mudanças no que se considera popular atualmente. Pena Schmidt afirmar existir hoje “música da maioria”, enquanto Marcelo Soares indicou que a internet deixa a popularidade de artistas maleável, adaptando a diferentes ambientes, como as redes sociais. Uma forma de pensar a popularidade para além da venda de discos ou das listas de músicas mais ouvidas nos serviços de *streaming*. Para Marcos Preto, muitos artistas da Nova MPB querem ser populares à parte da indústria da música, seja para um público de nicho ou para alcançar o *mainstream*.

A não popularidade da Nova MPB por vezes foi comparada a sua grande exposição na imprensa brasileira e na sua relação estreita com jornalistas. Forastieri afirmou que a Nova MPB só é sucesso de crítica, mas importa para poucas pessoas. Além de apontar ser uma criação de jornalista que queria se sentir parte de uma cena e geração, ou provocar polêmica. Kayo Medeiros chama a Nova MPB de “queridinha da mídia”. Essa intensa exposição aconteceu ao ponto de muitas pessoas conhecerem mais os artistas da Nova MPB e o que eles falavam do que suas músicas.

Gustavo Anitelli, produtor de O Teatro Mágico, e integrante do Música é Para Baixar, em oposição, defendeu músicas que não dependem dos meios de comunicação de massa, mas sim da internet, vista como meio democrático. Em outras palavras, defende o não uso de mediadores, como jornalistas, empresários, entre outros.

Quanto à comparação da Nova MPB com a Tropicália, feita com a releitura do disco do movimento na matéria de Marcos Preto, jornalistas, artistas e críticos são contra e não reconhecem características do movimento na Nova MPB. De acordo com Romulo Fróes seria a realização da Tropicália, mas rebaixada e que opera pela chave do fracasso. Por outro lado, Marcos Antonio Barbosa alega que a Nova MPB não provoca nenhuma ruptura no cenário musical brasileiro como o movimento foi capaz de fazer nos anos 1960. André Forastieri defendeu que Nova MPB não tem a ambição que os tropicalistas tinham e nem a falta de decoro deles.

Ademais, Trip acusou a banda Tribalistas de tropicália falsa, Lobão de subproduto da tropicália, André Felipe de Madeiros de tropicália reciclada, e Maurício Angelo disse que a comparação é forçada. Para o ex-Deputado Jean Wyllys, a MPBTrans é tropicalista, tendo em vista que suas discussões também estão no teatro e na literatura brasileira. Assucena defende que a Nova MPB é um movimento contracultural, como foi o movimento tropicalista, mas para mudar valores enraizados na sociedade.

No debate da Nova MPB, a noção de independente não é colocada totalmente em oposição ao *mainstream* porque ela surge apenas inicialmente sem o apoio de grandes gravadoras, como defendeu Marcos Preto, mas existem artistas que rompem as fronteiras entre independente e *mainstream*, além de exemplo de artistas que já surgem vinculados com gravadoras, enquanto outros não aceitam de forma alguma esse tipo de vínculo, como as bandas e artistas da Nova MPB envolvidos no movimento música livre é para baixar. Por outro lado, reconhecidos como artistas independentes, a Nova MPB recebeu acusações de não conseguir se comunicar com seu público, de não ser ambiciosa, preferindo se manter na zona

de conforto que seu pequeno público garante, de ter nojo da massa, e depender de patrocínios de empresas privadas e apoios governamentais para existir.

Quanto às categorias musicais, percebe-se o descontentamento de muitos artistas com rótulos, enquanto a imprensa brasileira faz deles muito uso. Entre os artistas que criticaram o rótulo da Nova MPB ou afirmaram não se reconhecer nela estão: Lucas Santtana, Iara Rennó, Roberta Sá e Thiago Pethit. Cícero declarou que não era justo com a MPB. E Teresa Cristina e Romulo Fróes questionaram ser chamados de Nova MPB estando na casa dos 40 anos.

Sobre os artistas da Nova MPB foi questionado o critério de escolha por parte dos jornalistas para compor as matérias. Rogério Skylab criticou a escolha baseado em artistas que frequentam os mesmos lugares e estabelecem parcerias entre si, e indicou que a escolha deveria ter sido baseada na diferença entre os artistas. E não aconteceram discussões sobre a Nova MPB envolver grupos de amigos e familiares. Na verdade, a imprensa brasileira se posiciona de forma ou neutra, como no caso de Lichote que aponta como característica da Nova MPB parcerias entre pais e filhos, e ora se coloca favorável apontando os “herdeiros” da MPB que agora são Nova MPB, ou falam que os parentes passaram o bastão da MPB para familiares mais jovens, como se a MPB fosse uma herança (bem, patrimônio) dados para eles por serem familiares.

A relação amigável entre artistas da Nova MPB com a MPB não foi vista com bons olhos pela crítica que a acusou de buscar consentimento e aprovação dos artistas veteranos, ou de fazerem reverências a eles. Carlinho Brown, por exemplo, considera ser um mero seguidor dos artistas da MPB precedentes a ele. Enquanto Miranda não os consideram tão reverentes assim aos artistas da MPB. Leitura diferente sobre essa relação é defendida pela jornalista Bárbara Heckler, para quem a relação de Caetano Veloso com a Nova MPB é baseada na troca de influências, diálogos, e não uma relação de mestre e aprendiz. Artistas como João Donato e Lô Borges também apresentam uma visão diferente sobre esse assunto. Para o primeiro é algo natural, um músico chamando por outro para trabalharem juntos, enquanto Lô Borges defende que é o dom da música de conectar gerações diferentes, de favorecer ligações entre pessoas.

Um assunto ainda pouco discutido na Nova MPB foi a questão racial. Embora a MPB tenha incorporado os discursos de miscigenação ou mestiçagem, democracia racial, e o mito das três raças (europeu – português, africano e indígena), artistas da Nova MPB fogem dessa armadilha. Pôde ser observado como a mistura musical e o ecletismo da Nova MPB é utilizado como sinônimo da ideia de miscigenação na imprensa brasileira. Nesse assunto,

Carlinhos Brown disse que existe liberdade racial e que não existe preconceito e racismo no Brasil. Por outro lado, Elen Oléria cria músicas contra o racismo.

A relação da Nova MPB com a grande mídia e com jornalistas foi outro ponto mencionado nas discussões, questionando a grande atenção dada a Nova MPB. Kayo Medeiros chama a Nova MPB de “queridinha da mídia”. Lúcio Ribeiro cria polêmicas entre seus artistas para gerar discussões. E Forastieri atribui essa exposição aos jornalistas que desejam descrever uma cena, identificam-se com gerações de artistas e se encantam com eles.

Um movimento foi organizado para discutir os direitos autorais, o “Música Para Baixar”, que defendia mudanças na lei de direito autoral. A perspectiva do grupo de artistas do movimento é que para a lei todos são piratas, já que todo mundo no Brasil baixa músicas no computador, então para eles os fãs não são piratas e sim divulgadores dos trabalhos dos artistas. Fernando Anitelli, da banda O Teatro Mágico, explica o que eles chamam de “música livre” e diz não se tratar de crime. Essa ideia foi inspirada no movimento Software Livre (SL) - programa de código aberto que os usuários podem alterá-lo. E pautam uma diferença entre autoria e propriedade, por isso defendem liberar para download gratuito a música, pois a autoria delas não tem dano algum. Segundo Sérgio Amadeu, um dos fundadores do SL diz que a ideia básica da rede é o compartilhamento, e que a base da criação é o Domínio Público, pois se cria utilizando o que já existe.

Apropriado para música, essa ideia de liberdade também para músicas que não dependem dos meios de comunicação massivos, mas a internet, uma comunicação mais direta com o público, sem mediadores como empresários e gravadoras. Galldino (O Teatro Mágico) dá como exemplo suas músicas, de como a construção delas é aberta, liberando a música em partes pela internet, para que seus fãs possam participar de suas criações. Assim, lançava arranjo, depois letra, e assim por diante.

O debate político da Nova MPB ficou mais intenso com as jornadas de junho de 2013, quando milhares de brasileiros foram às ruas protestar, ocuparam o Congresso Nacional, em Brasília, inicialmente contra o aumento das passagens nos transportes públicos, mas logo foram aderidas outras pautas: contra os gastos públicos para a Copa do Mundo FIFA de 2014, corrupção, entre outras. Com isso, artistas da Nova MPB se posicionaram e participaram dessas manifestações sociais. Mesmo assim, houve uma cobrança por uma participação e manifestação ainda maior deles. Maurício Angelo a acusa de negar a política, de temê-la e de agir por conveniência escolhendo quando se posiciona a favor ou contra algo, chamando-a de “indie-esquerdinha”.

Pela MPB em sua maioria ter se colocado contra a ditadura militar no Brasil, e por alguns de seus nomes conhecidos terem se envolvido com governos de esquerda, espera-se que esses novos artistas sigam o mesmo caminho. Também é conhecido que seus fãs valorizem como categoria histórica e social que seus artistas tenham ideologia, atitudes de rebeldia e protesto (ULHÔA, 2002). Mas na leitura de Acauam Oliveira, a ideologia de parte dos artistas da Nova MPB é de conformismo e felicidade com a situação política atual, por cantarem músicas românticas, melódicas e suaves sobre amor e o cotidiano. O que em sua opinião, são músicas irrelevantes. Galvão também chamou essas letras de “bem-comportadas”. Críticas direcionadas para os artistas da MPB “fofa”.

Por outro lado, quando se trata da MPBTrans todo seu debate gira em torno da política, em como seus artistas, através de seus corpos, músicas, e performances visão acabar com estereótipos de gêneros e tabus da sociedade, questionando normatividades, patriarcalismo, machismo, conservadorismo, e principalmente gênero, sexualidade e identidade. A favor de artistas LGBTQI+, drags, travestis, negros, indígenas, que se colocam também contra preconceitos, discriminações e violências, por exemplo racismo, homofobia e transfobia. Temas que passaram a fazer parte de forma mais intensa da agenda brasileira no século XXI e que faz parte de discussões mais amplas sobre como mudar a sociedade (BOTELHO; SCHWARCZ, 2011).

Por fim, a sub-controvérsia sobre as músicas da Nova MPB, ela é considerada música pop por alguns, por outros música de vanguarda, experimental. A essa vanguarda, especificamente ao trabalho de Romulo Fróes, foi atribuída uma “estética do longe”, distanciamento dos ícones da MPB, por Rogério Skylab. E também o conceito de canção expandida, uma música sem um centro específico (refrão, entre outras centralidades musicais), mas por pulsos e camadas que se sobrepõem, como associou Acauam Oliveira. Romulo Fróes, por outro lado, afirma que esses artistas conseguiram atingir excelência técnica em suas gravações, e tem como base um estilo vintage, voltada para o passado, mas no presente, utilizando instrumentos e equipamentos antigos ou retrô (novos, mas que simulam os antigos), como guitarras e pedais.

6.1.8 Diagrama Ator-Rede

O diagrama ator-rede é uma representação gráfica simplificada dos principais atores e da rede formada em uma controvérsia, normalmente utilizando grandes agrupamentos que se

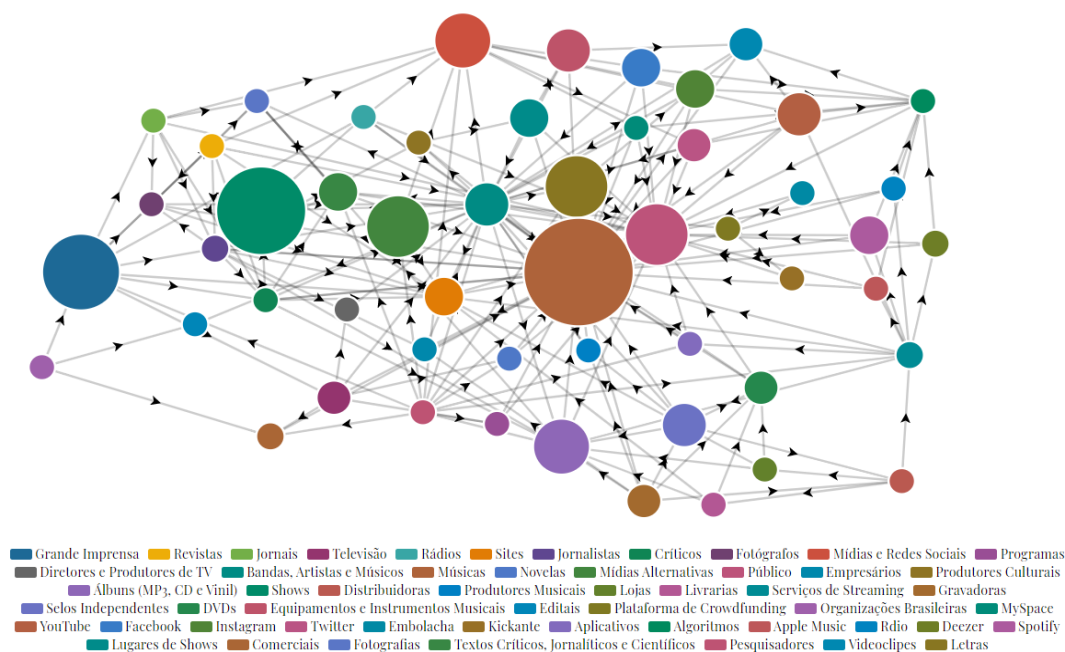
uniram por conta desse debate público. Dessa forma, a controvérsia da Nova MPB tem como principais atores em sua rede: músicas, grande imprensa, mídias alternativas, gravadoras, selos independentes, distribuidoras, bandas, artistas, músicos, jornalistas, críticos, álbuns, shows, serviços de streaming, plataformas de crowdfunding, videocliques e o público. E cada um desses atores podem ser decompostos em outras redes com outros atores. Mas que se uniram envolta da Nova MPB.

A Nova MPB teve seu diagrama interativo criado e publicado na ferramenta de visualização de dados grátis chamada Flourish¹⁶⁰. A grande imprensa foi decomposta com jornalistas, críticos, fotógrafos e meios de comunicação (revistas, jornais, televisão e rádios). Da televisão também foram apontados programas, novelas, diretores de TV, produtores de conteúdo televisivo, e comerciais. As mídias alternativas como os sites de música, aplicativos, as mídias e redes sociais: MySpace, YouTube, Facebook, Instagram e Twitter. Entre os principais serviços de streaming: Apple Music, Rdio, Deezer e Spotify, e as plataformas de crowdfunding: Embolacha e Kickante.

As organizações brasileiras vinculadas aos editais foi pensando no Serviço Social do Comércio (Sesc) e Natura Musical, cujos editais financiam álbuns e shows de bandas e artistas da Nova MPB. Agrupados nas músicas estão letras, equipamentos e instrumentos musicais. Com a ressalva de que as músicas são os objetos que mais conectam os atores da Nova MPB em sua rede. E o público que é formado também pelos jornalistas, críticos e pesquisadores. É relevante pontuar a atuação dos pesquisadores na rede das controvérsias, pois a TAR nasceu da reflexão de como os cientistas, inclusive os cientistas sociais, ocupam lugares de destaque nessas discussões por terem a capacidade de arregimentarem muitos atores, entre eles instituições, e utilizarem métodos científicos para comprovar seus pontos de vistas, garantindo sua legitimidade.

¹⁶⁰ Disponível em: <https://bit.ly/2zJHE1J>. Acesso em: 17 fev. de 2020.

Figura 21 - Diagrama ator-rede Nova MPB



Fonte: criação da autora no Flourish.

Como os nomes dos atores humanos (jornalistas, críticos, fotógrafos, artistas, músicos, produtores musicais, empresários, produtores culturais, produtores de TV, produtores de conteúdos televisivos e pesquisadores) foram citados no capítulo anterior, ao diagrama coube destacar mais os lugares, objetos e artefatos técnicos que compõem a rede sociotécnica da Nova MPB. Podemos apontar, então, como principais objetos as revistas, os jornais, todos os textos jornalísticos, acadêmicos e as críticas, os editais, assim como as fotografias; as músicas; os videoclipes; álbuns; DVDs. Lugares de comercialização dos produtos musicais, como as lojas, livrarias e serviços de streaming. Ademais os lugares onde acontecem os shows. Todos como atores constituintes da Nova MPB.

Os agentes técnicos destacados foram os algoritmos presentes nos sistemas de recomendação de lojas e livrarias virtuais, assim como nos serviços de streaming de músicas e vídeos, e nas redes sociais. Esses algoritmos realizam ações, por exemplo: selecionando os itens e conteúdos de interesse dos usuários, de acordo com as ações e os usos desses usuários na web e dentro das próprias plataformas. Portanto, eles agem junto com o público da Nova MPB e são determinantes em sua rede sociotécnica.

Por fim, sobre o diagrama ator-rede da Nova MPB, também é preciso levar em consideração que um mesmo indivíduo pode ser atores diferentes dentro da rede da Nova MPB, ao mesmo tempo ou durante algum período específico. A exemplo de músicos que

também são produtores musicais, críticos, empresários, ou seja, que possuem diversos projetos e participam de formas variadas da controvérsia da Nova MPB.

6.1.9 Rede de Canais no YouTube

Para analisar a Nova MPB no YouTube, utilizei uma abordagem metodológica de coleta e outra de análise de dados, em 31 de outubro de 2019. Para o rastreamento e coleta de dados, utilizei a ferramenta online YouTube Data Tools (YTDT). Primeiro selecionei 27 artistas da Nova MPB indicados pelas reportagens das revistas Bravo!, Trip e Serafina a partir dos anos 2000, e que possuem canais oficiais nessa mídia. Em seguida, recolhi os IDs dos canais oficiais desses artistas no YouTube, coloquei no módulo “informações de canais” do YTDT, e recuperei informações sobre eles. Assim, a ferramenta gerou um arquivo de dados .tab às 18h10¹⁶¹.

De acordo com as informações rastreadas, esses canais foram criados no período de 2006-2018, e apenas 9 dos 27 artistas alcançaram milhões de visualizações: Maria Gadú (190.219.089), Emicida (170.674.629), Criolo (100.808.148), Marcelo Jeneci (61.895.144), Daniel Ganjman (28.192.769), Marcelo Camelo (20.588.619), Céu (12.749.109), Mariana Aydar (4.125.739), e Mallu Magalhães (3.087.858). Apenas 1 artista possui milhares de inscritos em seu canal, e 5 dos 30 possuem cem mil ou mais inscrições: Emicida (1.250.000), Maria Gadú (510.000), Criolo (485.000), Mallu Magalhães (260.000), Marcelo Jeneci (164.000), e Marcelo Camelo (100.000). E só 1 publicou mais de mil vídeos: Tatá Aeroplano (1.096).

Números pequenos se comparados com o de outros artistas brasileiros e ao maior canal do Brasil no YouTube: KondZilla, dedicado ao funk, criado em 2012, e atualmente com mais de 52 milhões de inscritos, 26 bilhões de visualizações, figurando também entre os primeiros da lista dos maiores canais do mundo. Mas, próximos ao número de visualizações no canal oficial de Caetano Veloso (221.319.243) e superiores a quantidade de inscritos neste canal, que é de 501 mil inscritos.

O rastreamento também revelou que esses canais estão hiperlinkados com categorias do Wikipedia de: *Music*¹⁶², *Music of Latin America*¹⁶³, *Pop music*¹⁶⁴, *Hip hop music*¹⁶⁵,

¹⁶¹ Disponível em: <https://bit.ly/3c15oww>. Acesso em: 30 out. 2019.

¹⁶² Disponível em: <https://bit.ly/2Wjo44a>. Acesso em: 30 out. 2019.

¹⁶³ Disponível em: <https://bit.ly/2W0Vu8V>. Acesso em: 30 out. 2019.

¹⁶⁴ Disponível em: <https://bit.ly/2WnTgzh>. Acesso em: 30 out. 2019.

¹⁶⁵ Disponível em: <https://bit.ly/2SuTnHZ>. Acesso em: 30 out. 2019.

*Electronic music*¹⁶⁶, *Rock music*¹⁶⁷, *Reggae music*¹⁶⁸, *Jazz*¹⁶⁹ e *Independent music*¹⁷⁰. As categorias foram transformadas em nuvem de palavras, onde o tamanho da palavra representa o número de vezes que ela foi utilizada como categoria nos 27 canais analisados.

Figura 22 - Categorias dos canais de YouTube de 27 artistas da Nova MPB



Fonte: criação da autora em wordart.com.

A segunda etapa foi colocar os IDs dos 27 canais selecionados no Módulo de Rede de Canais do YTDT. Este módulo é um *crawler* e rastreia uma rede de canais conectados por meio da guia “canais em destaque” (listas de canais dentro dos próprios canais criadas pelo dono do canal) e por meio das inscrições, desde que seja fornecida uma lista de sementes (IDs de canais). A profundidade do rastreamento, isto é, quão longe das sementes o script deve ir, pode ser 0, 1 ou 2 na versão online. Acima dessas profundidades, na casa de milhares de canais, a versão online não suporta. Seria preciso copiar o código fonte da ferramenta e instalar em um servidor próprio ou no da universidade.

Os desenvolvedores também alertam para o caso de se usar muitas sementes e a profundidade máxima (2), pois podem levar muito tempo para realizar o rastreamento e o script pode ficar sem memória. Por essas razões, primeiro foi escolhida a profundidade de rastreamento 0 para obter apenas as relações entre as sementes, ou seja, os canais utilizados como pontos de partida.

O YTDT criou uma rede de canais com 28 nós (canais) e 18 arestas (conexões de canais), às 19h54. Para visualizar a rede, utilizei o Gephi. Por ser uma rede pequena, não utilizei nenhum filtro. Mas acrescentei estatísticas (métricas) que auxiliam na análise da rede

¹⁶⁶ Disponível em: <https://bit.ly/2KSUahJ>. Acesso em: 30 out. 2019.

¹⁶⁷ Disponível em: <https://bit.ly/3d4Hhx2>. Acesso em: 30 out. 2019.

¹⁶⁸ Disponível em: <https://bit.ly/2StrC2q>. Acesso em: 30 out. 2019.

¹⁶⁹ Disponível em: <https://bit.ly/35x7EcI>. Acesso em: 30 out. 2019.

¹⁷⁰ Disponível em: <https://bit.ly/3bZA29N>. Acesso em: 30 out. 2019.

gerada, por exemplo: diâmetro de rede (*betweenness centrality*), que é a distância entre os nós; centralidade de autovetor (*eigenvector centrality*), que mede a importância do nó na rede baseada em suas conexões; e grau (*degree*), que é o número de arestas adjacentes ao nó. O grau (grau) é o resultado da soma do grau de entrada (*indegree*): número de arestas (conexões) que um nó recebe do outro, uma medida de popularidade dos nós na rede; e grau de saída (*outdegree*): número de arestas (conexões) que saem de um nó para outro, isto é, sua intensidade informativa.

Tabela 2 - Dados de canais no YouTube de artistas da Nova MPB em profundidade 0

	Rede	Número
Nós com maior grau (<i>degree</i>) ou arestas ou Canais com mais conexões	Felipe Cordeiro	6
	Tatá Aeroplano	6
	Mariana Aydar	5
	Anelis Assumpção	4
	Criolo	3
	Emicida	3
	Curumin	2
	Gustavo Galo	2
	Kassin Oficial	1
	Marcelo Camelo	1
	Jenecine	1
	Marcia Castro	1
	Romulo Frôes	1
Nós com maior grau de entrada (<i>indegree</i>) ou Canais que receberam mais conexões	Mariana Aydar	3
	Anelis Assumpção	2
	Criolo	2
	Emicida	2
	Curumin	2
	Tatá Aeroplano	1
	Gustavo Galo	1
	Kassin Oficial	1
	Marcelo Camelo	1
	Jenecine	1
	Marcia Castro	1
	Romulo Frôes	1
Nós com maior grau de saída (<i>outdegree</i>) ou Canais que estabeleceram mais conexões	Felipe Cordeiro	6
	Tatá Aeroplano	5
	Mariana Aydar	2
	Anelis Assumpção	2
	Criolo	1
	Emicida	1
	Gustavo Galo	1
Nós com maior centralidade (<i>betweenness</i>) ou Canais mais influentes e relevantes	Tatá Aeroplano	4.0
	Anelis Assumpção	2.0
Nós com maior centralidade (<i>eigenvector</i>) ou Canais mais importantes	Mariana Aydar	1.0
	Anelis Assumpção	0.6181998776395863
	Curumin	0.4576595360817099
	Criolo	0.15171882744259327
	Emicida	0.15171882744259327

	Tatá Aeroplano	0.07585941372129663
	Gustavo Galo	0.07585941372129663
	Marcelo Camelo	0.07585941372129663
	Jenecine	0.07585941372129663
	Romulo Frões	0.07585941372129663
	Kassin Oficial	0.006120790867718676
	Marcia Castro	0.006120790867718676

Fonte: criação da autora com as estatísticas (métricas) do Gephi.

Para facilitar a visualização e tornar a rede mais inteligível, mudei o tamanho dos nós segundo atributo do grau. Quanto maior o grau do nó, maior ele será. Ainda na aparência, apliquei diferentes cores para marcar o diâmetro de rede: rosa = 0.0 (92,86%), azul = 2.0 (3,57%), e verde = 4.0 (3,57%). Por fim, utilizei o algoritmo de distribuição Fruchterman Reingold, bastante utilizado pelos analistas de rede, para organizar a rede de forma circular, de acordo com a força entre os nós.

Grafo 1 - Rede de canais no YouTube de artistas da Nova MPB em profundidade 0



Fonte: criação da autora com os algoritmos do Gephi.

A imagem acima mostra as relações entre os canais escolhidos como pontos de partida. Como pode ser observado, poucos são os canais de artistas da Nova MPB no YouTube que se relacionam com outros canais de artistas da Nova MPB, ou se relacionam entre si. Isso demonstra que apesar desses artistas terem estabelecido parcerias, como demonstra a rede troca-troca ou de sociabilidades entre eles na revista Trip, no YouTube eles não estão muito conectados uns aos outros, pelo menos quanto aos canais, o que não inviabiliza eles como usuários comentarem uns nos vídeos dos outros.

Esse resultado limitado também está relacionado com a desativação dos canais relacionados em 16 de maio de 2019, pelo YouTube, por não ser utilizado com muita frequência pelos usuários da plataforma¹⁷¹. Mas ainda é possível adicionar canais em destaque ao personalizar o canal no YouTube, e esse recurso ainda é utilizado pelos usuários em seus canais.

Os que mais destacam canais de outros artistas da Nova MPB ou se inscrevem nesses canais são: Felipe Cordeiro e Tatá Aeroplano, mas é o primeiro que tem mais centralidade e influência na rede. E podemos observar três agrupamentos que se conectam entre si: Tatá Aeroplano e Gustavo Galo; Felipe Cordeiro, Criolo e Emicida; e Felipe Cordeiro, Mariana Aydar e Anelis Assumpção.

A segunda rede de canais, de profundidade 1, foi processada às 21h30, e às 21h39 o YTDT criou uma rede de canais com 501 nós (canais) e 2.530 arestas (conexões de canais). Novamente usei as estatísticas (métricas): diâmetro de rede, centralidade de autovetor, grau e modularidade (*modularity class* - algoritmo que detecta *clusters*).

Tabela 3 - Dados de canais no YouTube de artistas da Nova MPB em profundidade 1

	Rede	Número
Nós com maior grau ou arestas (<i>degree</i>) ou Canais com mais conexões	Tatá Aeroplano	290
	Felipe Cordeiro	112
	Criolo	88
	ONErpm	88
	Cristiane Santos Rocha	80
	Porta dos Fundos	57
	Kika K7	56
	André Prando	53
Nós com maior grau de entrada (<i>indegree</i>) ou Canais que receberam mais conexões	ONErpm	61
	Porta dos Fundos	56
	Criolo	55
	Tatá Aeroplano	55
	Cultura Livre	42
	Showlivre	34
	Emicida	31
	Caetano Veloso	26
Nós com maior grau de saída (<i>outdegree</i>) ou Canais que estabeleceram mais conexões	Tatá Aeroplano	235
	Felipe Cordeiro	105
	Cristiane Santos Rocha	79
	Kika K7	51
	Diego Mascate	45
	André Prando	45
	Bruhno Costa	44
Nós com maior centralidade (<i>betweenness</i>) ou Canais mais influentes	Tatá Aeroplano	46905.887007503785
	Criolo	15250.662563476792
	ONErpm	13179.264111797003

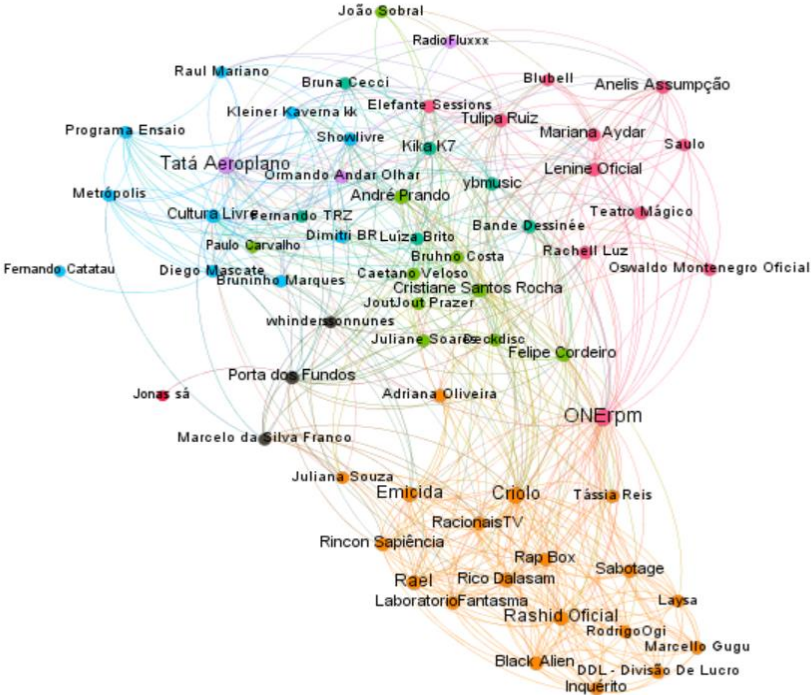
¹⁷¹ Disponível em: <https://bit.ly/3ff0ldW>. Acesso em: 30 out. 2019.

	Felipe Cordeiro	9922.904669370584
	ybmusic	7856.129462472199
	Anelis Assumpção	7112.1308642060785
	Elefante Sessions	5562.299334976065
	Emicida	4068.1091047252453
	Lenine Oficial	3821.607952857736
	Mariana Aydar	3117.3423781756655
Nós com maior centralidade (<i>eigenvector</i>) ou Canais mais importantes	ONErpm	1.0
	Criolo	0.8822088666381301
	Rashid Oficial	0.6832166681591727
	Black Alien	0.615641816643814
	Rael	0.6081662417794124
	Emicida	0.5873089235253418
	RacionaisTV	0.5306293215542542

Fonte: criação da autora com as estatísticas (métricas) do Gephi.

Também ajustei o tamanho dos nós segundo atributo do grau. Por ser uma rede grande, utilizei o filtro atributos, no intervalo do grau, para mostrar apenas os nós com mais conexões e facilitar a visualização. Adicionei mais uma vez cores aos nós e as arestas, mas desta vez de acordo com a modularidade: verde = 2.0 (10,75%), azul = 1.0 (25,81%), e rosa = 0 (63,44%). Ainda buscando deixar a rede mais legível, utilizei o algoritmo Force Atlas, para atrair os nós vinculados e separar nós não vinculados.

Grafo 2 - Rede de canais no YouTube de Artistas da Nova MPB em Profundidade 1



Fonte: criação da autora com os algoritmos do Gephi.

A rede acima demonstra que apesar dos 27 artistas da Nova MPB não possuem canais muito conectados entre si no YouTube, a partir de outros canais, eles estão fortemente conectados nessa plataforma. Tatá Aeroplano e Felipe Cordeiro permanecem como os canais mais conectados e entre os mais influentes da rede desses artistas no YouTube, assim como o do Criolo. Outros canais que mais estabelecem conexões na rede (grau de saída) são de usuários da plataforma com canais (Cristiane Santos Rocha e Bruhno Costa) e outros artistas (Kika, André Prando e Diogo Mascate). Por sua vez, os que mais receberam conexões (grau de entrada) são: ONErpm¹⁷², Porta dos Fundos¹⁷³, Cultura Livre¹⁷⁴ e Showlivre¹⁷⁵, tendo em vista que eles possuem mais de cem mil inscrições, milhares de visualizações e vínculos com os artistas da Nova MPB.

Quanto a centralidade, também aparecem a gravadora de música brasileira YB Music, criada em 1999 e que já produziu álbuns dos artistas da Nova MPB, e Elefante Sessions, um canal de música ao vivo que apresenta novos artistas brasileiros. Ambos com menos de cem mil inscritos, mas com milhares de visualizações. Entre os canais de artistas mais consolidados da MPB, aparecem na rede Caetano Veloso, Lenine e Oswaldo Montenegro. Os Canais de artistas mulheres da Nova MPB se articulam na rede como os mais influentes são: Anelis Assumpção e Mariana Aydar. E os canais mais importantes na rede, com maior centralidade de autovetor, todos possuem milhares de visualizações e estão ligados à categoria música e música Hip Hop no Wikipedia.

Por fim, sobre os *clusters* na imagem da rede, é possível observar como o agrupamento maior (rosa) se aglutina ao redor do canal com mais conexões (grau) e mais influente (diâmetro de rede): Tatá Aeroplano. E em sua maioria, são canais associados à categoria música do Wikipedia. Nesse grupo, os canais de Fernando Catatau e Jonas Sá são pontas quase soltas, como canais com menos conexões com os demais da rede.

O segundo e menor agrupamento (verde) está formado também com o canal com muitas conexões e influência: Felipe Cordeiro. Os canais em verde se destacam por possuírem em comum as categorias música e música da américa latina no Wikipedia, exceto Adriana Oliveira que tem um canal sobre sobrevivência e camping, na categoria estilo de vida, e que está na rede por ter se inscrito em canais dos três grupos. E a comunidade azul tem como

¹⁷² Plataforma de distribuição digital de música fundada em 2010. Possibilita o acesso de músicas e bandas com lojas e serviços de streaming como o YouTube. Disponível: <https://bit.ly/2ykFDZD>. Acesso em: 31 out. de 2019.

¹⁷³ Produtora de vídeos de comédia veiculados na internet e um dos maiores canais brasileiros no YouTube. Disponível em: <https://bit.ly/3fcIMLI>. Acesso em: 31 out. 2019.

¹⁷⁴ Programa de música brasileira que recebe artistas e bandas em estúdio para apresentações ao vivo e gravadas, apresentado pela Roberta Martinelli. Disponível em: <https://bit.ly/3d8T5yp>. Acesso em: 31 out. 2019.

¹⁷⁵ Produtora de conteúdo digital especializada em música ao vivo, transmitindo shows de artistas e bandas. Disponível em: <https://bit.ly/2Wj4MMh>. Acesso em: 31 out. 2019.

principais canais: ONErpm e Criolo, com maior centralidade de autovetor, assim como todos os canais de Hip Hop mais importantes da rede, estão em laranja, indicando uma conexão maior entre esses canais. O agrupamento laranja com os canais de Hip Hop é o mais nítido e afastado dos demais, localizado na extremidade inferior da rede, o que indica como eles tem mais conexões entre si do que com os canais.

Outras observações a serem destacadas são sobre os posicionamentos dos *clusters* e o distanciamento entre eles na rede. Os canais em verde estão como intermediários entre o rosa e o azul, pois possuem mais articulações com os canais dos outros grupos, enquanto os canais do rosa e do azul possuem menos conexões entre eles, por isso estão nas laterais da rede.

Esse afastamento, e tendo como base os dados anteriores, indicam que a centralidade de Tatá Aeroplano e Felipe Cordeiro se dão mais por seus canais destacarem e se inscreverem em mais canais que os demais, enquanto que a centralidade do ONErpm é mais pelo fato de muitos canais destacarem ou se inscreverem nele, e também por ele ter mais articulações com os canais de Hip Hop. Assim, os canais que ocupam a posição mediana no grafo, entre os *clusters*: KondZilla, ONErpm, Criolo e Emicida, tem como categorias música, música da américa latina, e música hip hop, e possuem articulações com canais nos três agrupamentos.

6.1.10 Rede de Artistas Relacionados no Spotify

A consulta e download das redes de artistas da Nova MPB foi feita no Spotify Artist Network em 14 de abril de 2020, às 21h00. Como o *software* cria redes egocentradas em cada artista, fiz o recorte de 31 artistas e bandas da Nova MPB indicados pelas revistas Bravo!, Trip e Serafina, a partir dos anos 2000, e que tem perfil na plataforma de *streaming* de música. O *software* se baseia nos “artistas relacionados”, um catálogo de artistas semelhantes construído por algoritmo e que se encontra nas páginas dos artistas. Essa similaridade é baseada na análise do histórico de escuta da comunidade Spotify, isto é, é determinada pelos ouvintes. E permite explorar até duas etapas do ponto de partida. Isso quer dizer que a rede captura três camadas de artistas relacionados respectivamente.

A rede de cada artista vem com um índice de popularidade, número de seguidores e gêneros musicais (classificações da própria plataforma também com base algorítmica e de editores humanos). As maiores popularidades são dos artistas: Emicida (67), Maria Gadú (63), Criolo (61) (54), Céu (56), Marcelo Jeneci (54), Mallu Magalhães (53) e Marcelo Camelo (52). Os desenvolvedores não explicam como o número da popularidade é calculado,

mas ele não passa de 100. Quanto ao número dos seguidores, os que se destacam são: Emicida (1.473.795), Maria Gadú (998.736), Criolo (827.941), Mallu Magalhães (496.057), Céu (235.756) e Marcelo Jeneci (226.246). A título de comparação, Nando Reis possui 72 de popularidade e 1.665.462 de seguidores, e Caetano Veloso tem o índice 70 e 1.194.085 seguidores, para citar exemplos que possuem entre as suas classificações a MPB. A maioria das redes dos artistas da Nova MPB no Spotify contam com esses dois artistas entre os mais populares (com mais popularidade).

Algumas exceções quanto aos artistas mais populares nessas redes revelam questões interessantes sobre as categorias musicais nas quais foram classificados e seus ouvintes na plataforma. Na rede de Mallu Magalhães, Marcelo Camelo e da banda Vanguard¹⁷⁶, as bandas relacionadas com eles de maior popularidade são MGMT (78) e The Strokes (77), ambas referências do indie rock, assim como os três são classificados como “brazilian indie” e “nova mpb”. Ou seja, seus ouvintes também ouvem esses artistas internacionais. E fica nítido na rede desses três artistas como o *cluster* do indie rock fica separado dos artistas brasileiros relacionados. Marcelo Jeneci e Maria Gadú somado com esses três artistas também têm entre os artistas relacionados com mais popularidade Anavitória (77), com 4.454.156 seguidores, também “nova mpb” que recentemente e já no início de sua carreira conseguiu ganhar bastante popularidade, demonstrando como eles tem o mesmo público.

De outra maneira, a rede de Felipe Cordeiro, tem como artistas relacionados mais populares Ivete Sangalo (72) e Claudia Leite (67), respectivamente 1.344.171 e 851.545 seguidores, referências do axé music, e que compartilham com Cordeiro a classificação “baile pop”. Assim, quem ouve o artista também costuma ouvi-las. Outro ponto na rede de Cordeiro é um *cluster* bem separado dos demais artistas a ele relacionados, formado por artistas que são classificados como “brega” e “tecnobrega”. O que não apenas atesta que os ouvintes do Felipe Cordeiro ouvem esses artistas e bandas, como também pelo motivo dele colocar elementos desses gêneros em suas músicas, por isso seu público aprecia esse universo.

Ao observar todas as redes, duas se destacaram por serem bastante diferentes das demais. A rede de artistas relacionados ao Criolo e ao Emicida é composta por artistas classificados em sua maioria como “brazilian hip hop” e “brazilian rock” e não por artistas “nova mpb”. Assim, os artistas mais populares dessas duas redes são: Charlie Brown Jr. (76) e Pineapple StormTv (76), respectivamente 4.058.225 e 1.828.097 seguidores. Outro ponto similar nessas redes é um *cluster* bastante separado de artistas classificados como “mpb” e

¹⁷⁶ Como são 31 redes de artistas Nova MPB, elas não foram colocadas no corpo do texto da tese, mas para consultá-las e verificar a análise desenvolvida aqui, basta pesquisar por artista em: <https://bit.ly/35nUDls>. Acesso em: 14 abril 2020.

“samba”, como Zeca Pagodinho, Diogo Nogueira, Martinho da Vila e Beth Carvalho. Tendo em vista também os discos e parcerias feitas por esses dois artistas, sabemos que eles possuem afinidades declaradas com o samba. Assim, os ouvintes de Criolo e Emicida costumam ouvir as músicas de todos esses artistas mencionados, que são diferentes do público dos artistas da “nova mpb”. Inclusive, Emicida não possui a classificação “nova mpb” no Spotify, só Criolo que foi classificado também como “mpb”.

As categorias musicais dos artistas da Nova MPB no Spotify constam na nuvem de palavras abaixo. Como podemos perceber, as mais utilizadas são: “brazilian indie”, “nova mpb”, “mpb”, e “baile pop” respectivamente. De forma geral, tirando as que são invenções da própria plataforma, essas categorias utilizadas, assim como as categorias musicais em mídias sociais como You Tube, Twitter e Facebook, são rígidas e determinadas por algoritmos e humanos para rotular artistas, mas quando observamos o consumo dessas músicas no Spotify, percebemos como hoje os artistas e ouvintes transitam entre categorias diferentes, não se identificando apenas com uma específica.

Ao mesmo tempo se percebe que esses trânsitos não são tão aleatórios assim, normalmente são entre categorias e gêneros que se relacionam ou que o artista tratou de articular em seu trabalho, seja através das músicas, seja através de parcerias musicais. Mais uma questão com relação às categorias dos artistas da Nova MPB está na marca da latinidade como em “latinafrobeat”, nacionalidade como “afrobeat brasileiro”, “rock alternativo brasileiro”, “folk brasileiro”, etc., e de estados brasileiros, como “rock gaúcho”, “musica popular paraense”, e “Pernambuco alternative”.

Figura 23 - Categorias musicais dos artistas da Nova MPB no Spotify.



Fonte: criação da autora no wordart.com.

O Spotify é considerado uma ferramenta de marketing para os artistas (GWYNN, 2017). Por isso, vale ressaltar que os artistas da categoria Nova MPB não são promovidos na plataforma apenas pelos “artistas relacionados”, mas principalmente por meio de *playlists* oficiais do Spotify, também chamadas de listas de reprodução editoriais. As listas editoriais de músicas recomendadas são feitas por uma equipe de especialistas em música e algoritmos, tendo como base as atividades gerais da conta do usuário. Algumas dessas listas também são personalizadas para terem faixas diferentes para ouvintes diferentes, de acordo com o que cada um ouve. E os artistas têm interesse em fazer parte dessas listas oficiais porque elas são mais ouvidas e curtidas se comparada com as listas produzidas pelos próprios usuários da plataforma.

Convencidos da relevância da plataforma, mais artistas se encorajam a inserir suas composições no sistema. Assim, o Spotify tem se tornado uma enorme vitrine. Para artistas emergentes, participar de uma *playlist* oficial ou de grande visibilidade na plataforma significa ter reconhecimento. Há uma lista enorme de blogs voltados a ensinar aos artistas maneiras de entrar nas *playlists* do Spotify de modo a tirarem proveito disso. (BARBOSA; FIGUEIREDO, 2019, p. 31).

Por exemplo, na categoria Brasil os artistas Nova MPB são maioria nas listas: “Brasil 360: Dê uma volta pelos novos destaques da música brasileira”¹⁷⁷ e “Orgulho Tropical: Sucessos e novidades de artistas Brasileiros LGBTQ+ que nos encham de orgulho!”¹⁷⁸. E na categoria MPB eles estão presentes nas seguintes listas: “Divina MPB: as maravilhosas novidades da MPB”¹⁷⁹, e “Aquarela Brasileira: a rica música popular brasileira reunida em um único lugar”¹⁸⁰. Logo, apesar dos artistas da Nova MPB serem bastante promovidos na plataforma, a categoria Nova MPB não é, pois não é um elemento visível: está relacionada aos artistas, mas não aparece para o usuário nos perfis desses artistas e nas *playlists* oficiais. Ainda assim, o Spotify tem interesse nos artistas da Nova MPB e determina através dessas listas quais os artistas do momento da MPB.

(...) assumindo que a empresa possui interesse em artistas específicos e que determina qual vai ser o artista do momento ou o hit do ano, é possível perceber seu enorme poder dentro da indústria musical atual. (BARBOSA; FIGUEIREDO, 2019, p. 31).

¹⁷⁷ Disponível em: <https://spoti.fi/358gmOs>. Acesso em: 14 abril 2020.

¹⁷⁸ Disponível em: <https://spoti.fi/2S6o1qU>. Acesso em: 14 abril 2020.

¹⁷⁹ Disponível em: <https://spoti.fi/3cNySxV>. Acesso em: 14 abril 2020.

¹⁸⁰ Disponível em: <https://spoti.fi/2y288el>. Acesso em: 14 abril 2020.

Tendo como base as 29 redes baixadas de artistas relacionados aos artistas da Nova MPB no Spotify, criei manualmente no Gephi uma rede com 31 nós (canais) e 566 arestas (conexões entre artistas). Em seguida, adicionei as métricas: grau (degree), diâmetro de rede (betweenness centrality), e centralidade de autovetor (eigenvector centrality). A tabela abaixo revela que Curumin é o artista Nova MPB com mais artistas Nova MPB relacionados, sendo o artista mais influente e relevante da rede. Criolo e Emicida são os artistas com menos conexões e não têm centralidades na rede de artistas da Nova MPB no Spotify, pois eles só aparecem como artistas relacionados um do outro e de Curumin e Guilherme Held. Isso quer dizer que os ouvintes de Curumin e Held ouvem Criolo e Emicida, mas os ouvintes de Criolo e Emicida não ouvem Curumin e Held.

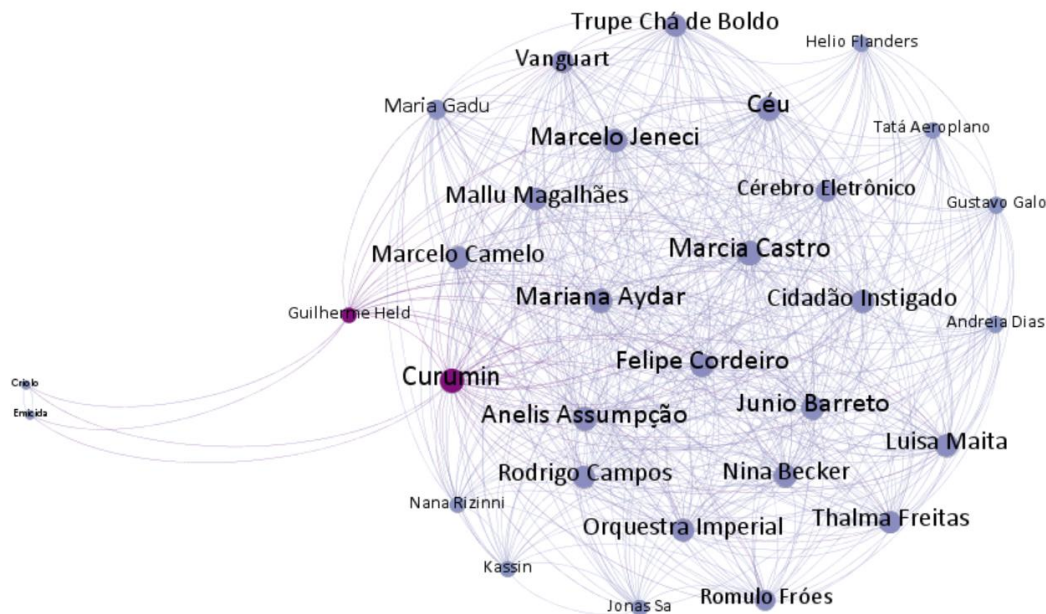
Tabela 4 - Métricas aplicadas aos artistas Nova MPB relacionados no Spotify

	Rede	Número
Nós com maior grau (degree), mais arestas, artistas com mais artistas Nova MPB relacionados	Curumin	50
	Marcia Castro	49
	Anelis Assumpção	47
	Céu	47
	Felipe Cordeiro	47
	Marcelo Jeneci	47
	Mariana Aydar	47
Nós com maior centralidade (betweenness), artistas mais influentes	Curumin	35.07727272727272
	Guilherme Held	20.083333333333336
Nós com maior centralidade (eigenvector), artistas mais relevantes	Curumin	1.0
	Céu	0.994182035647744
	Anelis Assumpção	0.994182035647744
	Marcia Castro	0.994182035647744
	Felipe Cordeiro	0.994182035647744
	Marcelo Jeneci	0.994182035647744
	Luísa Maita	0.994182035647744
	Nina Becker	0.994182035647744
	Orquestra Imperial	0.994182035647744
	Rodrigo Campos	0.994182035647744
	Thalma Freitas	0.994182035647744
	Trupe Chá de Boldo	0.994182035647744
	Vanguart	0.994182035647744
	Cérebro Eletrônico	0.994182035647744
	Romulo Frôes	0.994182035647744
	Mariana Aydar	0.994182035647744
	Mallu Magalhães	0.994182035647744
	Marcelo Camelo	0.994182035647744

Fonte: criação da autora com as métricas do Gephi.

Portanto, com exceção de Criolo e Emicida, os artistas Nova MPB indicados pelas revistas a partir dos anos 2000 estão conectados entre si no Spotify, pois a maioria possui muitas conexões (grau), e a centralidade (eigenvector) atesta como muitos artistas são relevantes nessa rede, formando um grupo bastante coeso para a categoria musical “nova mpb”. Em outras palavras, o histórico dos ouvintes no Spotify forma uma rede de artistas “nova mpb”, que pode ser vista na figura abaixo.

Grafo 3 – Rede de Artistas Nova MPB Relacionados no Spotify



Fonte: criação da autora com os algoritmos do Gephi.

A visualização da rede foi facilitada pelo algoritmo Force Atlas. O tamanho dos nós indicam o atributo de grau, maior ou menor, e as cores indicam a centralidade (eigenvector), azul para menor centralidade e roxo para maior centralidade. Como pode ser observado na rede, Criolo e Emicida estão bastante afastados dos demais e só se conectam à rede “nova mpb” por serem artistas relacionados de Curumin e Guilherme Held. Como esses últimos são pontes entre esses dois artistas e a rede “nova mpb”, eles possuem maior centralidade. O desenho da rede arredondado e bastante conectado, além dos nós grandes, demonstram como muitos artistas são importantes para a rede. Os que ficaram mais na borda da “esfera” são artistas que tem menor grau, isto é, artistas com menos artistas Nova MPB relacionados.

6.1.11 Vocabulário Musical

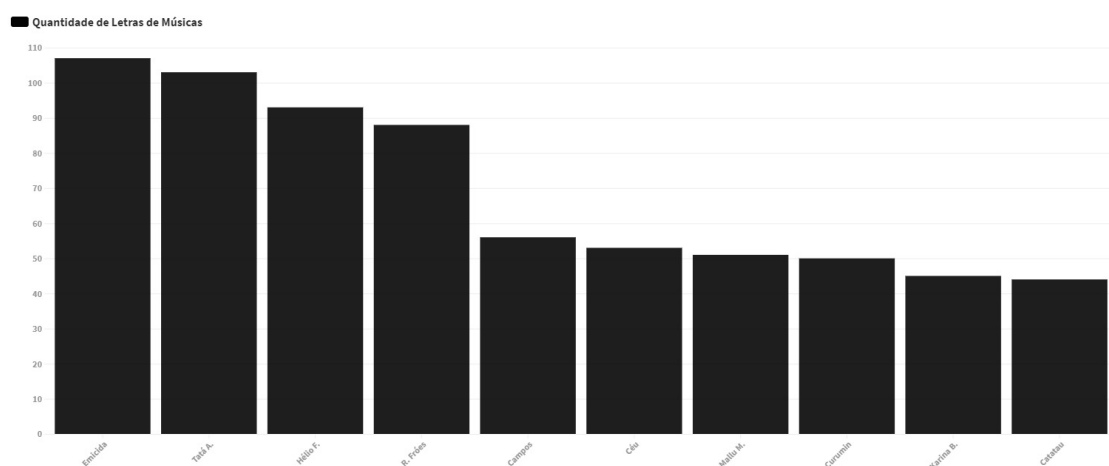
Uma das principais características dos artistas da Nova MPB é que quase todos são compositores, inclusive as artistas mulheres. Logo, existe uma grande quantidade de letras de músicas compostas por eles. Portanto, para fazer o levantamento dessas letras, primeiro foi preciso delimitar o número dos compositores. Assim, foram considerados os 34 compositores que se destacaram na primeira década dos anos 2000, indicados pela imprensa como representantes da Nova MPB.

A maior frequência é de palavras em português seguida do inglês, por conta das letras serem a maioria nessas línguas, mas também existem letras em espanhol, como “Inconcluso”, de Anelis Assumpção, em francês, por exemplo “Essa Canção Francesa”, de Tiê e Thiago Pethit, e também em japonês, a exemplo de “Sambito”, de Curumin. Essas línguas não apenas indicam as vivências e as influências culturais desses compositores, mas também seus públicos alvos: brasileiros com noções básicas em outras línguas além do português e também estrangeiros, tendo em vista que álbuns desses artistas também foram lançados por selos em outros países.

A coleta das letras das músicas foi feita em plataformas como Letras¹⁸¹, Vagalume¹⁸², Genius¹⁸³ e no YouTube, onde letras de músicas são colocadas de forma pública para serem consultadas por internautas e usuários. Ser de acesso público sem a necessidade de comprar os álbuns e ler o encarte também foi o critério da seleção dos compositores da Nova MPB, tendo em vista que muitos deles não tem as letras de suas músicas cadastradas nesses sites.

Quanto à quantidade de letras de músicas dos compositores da Nova MPB que ficaram conhecidos na primeira década dos anos 2000, apenas dois possuem mais de cem composições, cujas letras estão disponíveis online: Emicida (107) e Tatá Aeroplano (103), mas também se destacam Hélio Flanders (93), Romulo Fróes (88), Rodrigo Campos (56), Céu (53), Mallu Magalhães (51), Curumin (50), Karina Buhr (45), e Fernando Catatau (44). Tatá Aeroplano possui muitas composições devido ao seu trabalho também com as bandas Cérebro Eletrônico e Jumbo Elektro, além de seu trabalho solo, Hélio Flanders da mesma forma, com trabalho solo e a banda Vanguard, Romulo Fróes com o Passo Torto, e Fernando Catatau na Cidadão Instigado.

Gráfico 10 - Principais compositores da Nova MPB a partir dos anos 2000



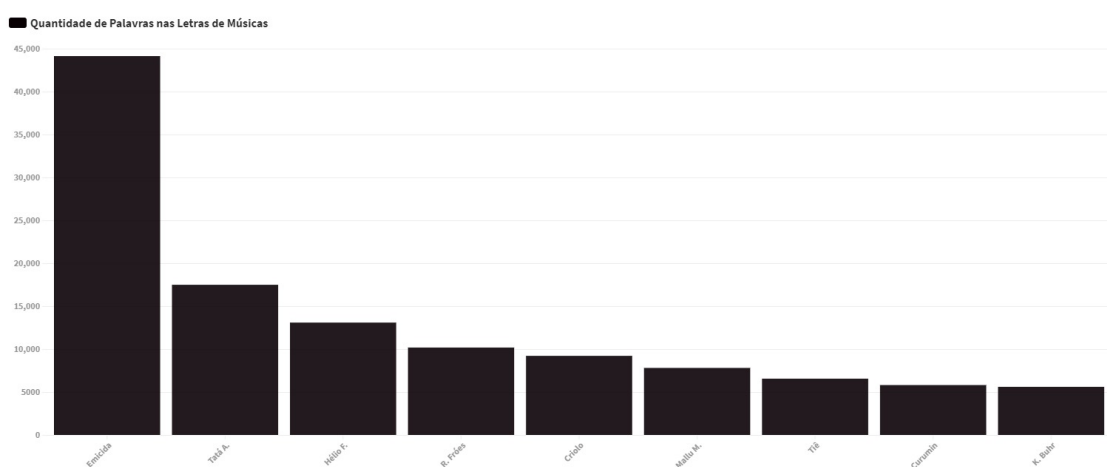
¹⁸² Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/>. Acesso em: 15 dez. 2019.

¹⁸³ Disponível em: <https://genius.com/>. Acesso em: 15 dez. 2019.

Fonte: criação da autora no Flourish.

Por outro lado, a variedade do vocabulário é maior nas letras de Emicida (44.133 palavras), por ter como base o rap e escrever letras longas, muitas vezes com colaboração de outros rappers. Mas o vocabulário também é rico nas letras das músicas de Tatá Aeroplano (17493), Hélio Flanders (13088), Romulo Fróes (10183), Criolo (9215), Mallu Magalhães (7808), Tiê (6556), Curumin (5811) e Karina Buhr (5604), como demonstra o gráfico abaixo.

Gráfico 11 - Variedade no vocabulário das letras de músicas da Nova MPB



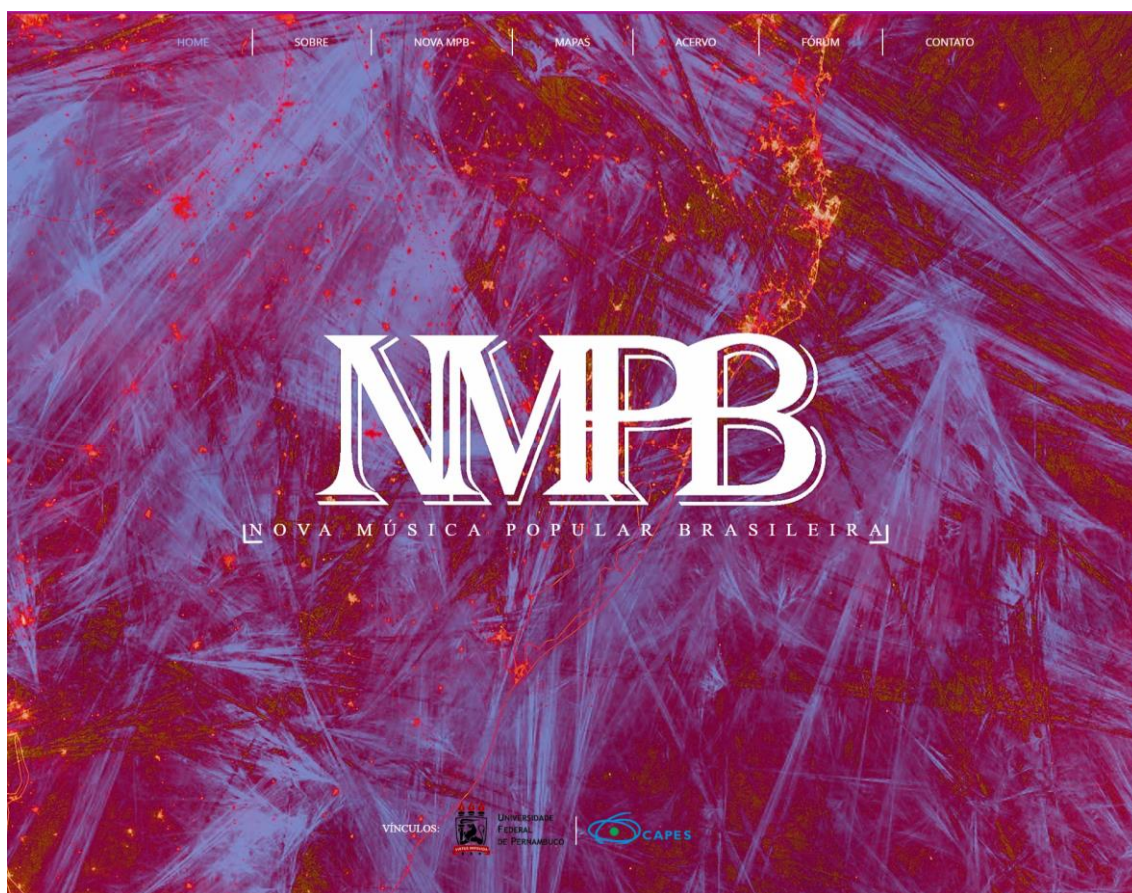
Fonte: criação da autora no Flourish.

6.1.12 Site-controvérsia Nova MPB

O site-controvérsia da Nova MPB foi criado para apresentar e organizar o acervo da cartografia digital realizada¹⁸⁴. No site estão disponíveis informações sobre o projeto, sobre a controvérsia, todos os mapas apresentados neste capítulo (temperatura, repercussão, literatura científica, imprensa, comentários, cronologia, geolocalização, escala, diagrama, rede de canais, vocabulário musical), bem como um acervo com discos, *playlists*, músicas, vídeos, imagens, livros, sites e textos (matérias jornalísticas e publicações acadêmicas), um fórum e área para contato. Todos dispostos em um menu horizontal na parte superior do site, criado de forma gratuita na plataforma Wix.com.

¹⁸⁴ Disponível em: <https://bit.ly/2YrCFNG>. Acesso em: 15 dez. 2019.

Figura 25 - Página inicial do site-controvérsia da Nova MPB no Wix



Fonte: arquivo da autora.

O fórum é um espaço para performatizar debates públicos sobre a controvérsia, um espaço destinado às discussões com os internautas, onde após um cadastro, eles podem fazer publicações de mensagens no site. Nesse espaço, foram criados uma enquete, listas e artistas, álbuns, músicas, e depoimentos de shows como tópicos deixados para os visitantes responderem. Espera-se que esse seja um fórum público sobre a Nova MPB, onde esses visitantes possam deixar seus pontos de vista sobre a temática. Sendo o contato apenas uma possibilidade de quem navegar no site enviar sugestões e colaborar na construção dele.

Figura 26 - Fórum público no site-controvérsia da Nova MPB



Fonte: arquivo da autora.

Esse site também é um espaço digital e público de construção de conhecimento sobre a Nova MPB. É nele também que se encontra registrado os passos da pesquisa realizada, disponíveis para exame público, contestações, e, sobretudo, debate sobre os métodos, os *softwares* e as ferramentas utilizadas em cartografias digitais. Por isso, também possui design responsivo, com interface adaptada para mobile.

Figura 27 - Site-controvérsia da Nova MPB para mobile



Fonte: arquivo da autora.

Apesar do site-controvérsia conter toda a cartografia digital da controvérsia Nova MPB, ela não se encerra aqui. Uma parte fundamental e mais extensa dela será realizada no próximo capítulo, pois em virtude do que foi desenvolvido neste capítulo, percebe-se a ausência dos microdiscursos dos usuários das plataformas sobre a Nova MPB, isto é, o conteúdo gerado por eles em mídias sociais. E se um dos propósitos da cartografia de controvérsias é considerar o maior número possível de pontos de vista sobre um mesmo debate público, os comentários e debates desses usuários são de extrema relevância, principalmente para compreender como pessoas comuns estão envolvidas com a controvérsia. Tratando-se de controvérsias musicais, essas pessoas também podem ser ouvintes e fãs, e ao investigar suas publicações podemos analisar como os debates sobre música ocorrem nessas plataformas.

7 CONVERSÇÕES SOBRE NOVA MPB NAS MÍDIAS SOCIAIS

“Essas conversações, públicas, e acessadas por milhares de pessoas são um fenômeno novo, que traz a emergência de outras formas de conversar, interagir e construir impressões e movimentos coletivo.”

Raquel Recuero

“Precisamos encontrar maneiras de garantir o mapeamento da dinâmica da controvérsia, em vez da dinâmica tecnológica da mídia.”

Noortje Marres

7.1 Diferentes Dinâmicas das Polêmicas Nas Mídias Sociais

Em 19 de maio de 2017, a cantora e compositora paulista Mallu Magalhães lançou no YouTube o videoclipe da música “Você Não Presta”¹⁸⁵, e divulgou em suas redes sociais. Não demorou para a publicação no Facebook se transformar em um intenso debate, com centenas de comentários e respostas, onde muitos usuários acusavam e argumentavam que o videoclipe era racista, enquanto outros argumentavam não ver racismo algum no vídeo. Apropriação cultural também estava entre os comentários dos seguidores. Logo era possível encontrar longos comentários, os famosos “textões de Facebook”, escrito por usuários analisando o videoclipe.

A maioria dos comentários públicos no YouTube foram curtos e positivos sobre a cantora, a música e o videoclipe, muitos afirmando não terem encontrado racismo. Alguns comentários obtiveram respostas e o debate sobre racismo aconteceu. E *YouTubers* se posicionaram sobre a polêmica. No Twitter, onde a artista entra periodicamente apenas para fazer divulgações de seus trabalhos, poucos foram os comentários, principalmente os que falavam sobre racismo e nenhum sinal de debate. A imprensa brasileira fez a cobertura da polêmica e outros artistas fizeram declarações sobre o videoclipe.

Dias depois do lançamento e em meio à polêmica, Mallu Magalhães publicou um texto se desculpando na sua página oficial do Facebook. As desculpas foram recebidas com uma grande maioria de comentários positivos. Uma semana depois do lançamento, participou do programa de televisão “Encontro com a Fátima”, na Globo, onde comentou a polêmica¹⁸⁶ e antes de tocar a música, provocou: “Essa é para quem é preconceituoso e acha que branco não pode tocar samba”¹⁸⁷. O que rendeu comentários negativos nas redes sociais e mais vídeos de usuários no YouTube criticando a cantora. Partes de sua participação no programa foram

¹⁸⁵ Disponível em: <https://bit.ly/2KTI MU3>. Acesso em: 31 out. 2019.

¹⁸⁶ Disponível em: <https://bit.ly/2zMwzgo>. Acesso em: 31 out. 2019.

¹⁸⁷ Disponível em: <https://bit.ly/3d8U4yB>. Acesso em: 31 out. 2019.

publicadas no site da Globoplay e por usuários no YouTube. Toda essa polêmica gerou um profícuo debate sobre apropriação cultural e racismo no campo da arte e impulsionou a divulgação do novo álbum da cantora: *Vem* (Sony Music, 2017), garantindo milhares de visualizações no videoclipe. Mas a publicação do videoclipe na página oficial da cantora no Facebook foi apagada.

Esse exemplo que surgiu nas mídias sociais ilustra muito bem como a polêmica se desenvolve segundo as diferentes dinâmicas dessas mídias, pode envolver propósitos publicitários, e beneficiar ou não os envolvidos. As dinâmicas são diferentes porque toda organização de mídia surge para exercer uma atividade mediada singular (DIJCK, 2013). O Twitter é uma plataforma *microblogging*, e apesar de ter passado por muitas mudanças ao longo dos anos, as mensagens continuam limitadas em 280 caracteres. Para ampliar isso, foi acrescentada recentemente a possibilidade de um mesmo usuário publicar uma sequência de tweets juntos (*thread* ou fio). Enquanto no Facebook são 63.206 toques e sem limites de caracteres, os comentários nos vídeos do YouTube, embora as publicações nessa última plataforma tenham o costume de serem curtas. As linguagens nas publicações também mudam a depender da plataforma. No YouTube as publicações só podem conter texto, link e emoji, enquanto no Facebook e no Twitter, além disso, pode conter imagem e vídeo.

Carlos Frederico de Brito d'Andréa (2018) aponta a emergência do que chama de “plataformização das controvérsias”, das plataformas não apenas o ambiente onde as controvérsias se desdobram, mas também como provocadoras de mais discussões.

Seja em suas dimensões mais evidentes, como na alterações de políticas de uso, seja em questões mais especializadas, como na interoperabilidade de dados via APIs, ou ainda nas crescentes mediações algorítmicas dos fluxos informacionais, parece-nos evidente que as plataformas são cada vez mais não apenas os ambientes com as quais as controvérsias se desenrolam, mas muitas vezes o fator desencadeador de novas disputas e conflitos⁹. Em outras palavras, as controvérsias se dão não apenas com, mas também por causa das tecnopolíticas das plataformas, o que sinaliza novos desafios teórico-metodológicos para as pesquisas sobre o tema. (D'ANDRÉA, 2018, p. 37).

Essa camada das controvérsias nas plataformas traz novos desafios de pesquisa que devem ser considerados na Cartografia Digital de Controvérsias Musicais, que dizem respeito também as especificidades de cada plataforma. Por exemplo, os fluxos informacionais do Twitter podem ser divididos, segundo Lemos e Santaella (2010), em *inflow* (fluxo interno que o usuário segue) e *outflow* (fluxo externo gerado pelo conteúdo publicado pelo usuário), além

de sua natureza *always on* de conexão, isto é, de interações em tempo real. José Van Dijck (2013) distingue as plataformas de mídias sociais em *Social Network Sites* (SNSs), sites de redes sociais, e *User-Generated Content* (UGCs), os de conteúdos gerados pelos usuários. Os SNSs promovem mais os contatos interpessoais entre indivíduos e/ou grupos e laços fracos entre eles, como Facebook e Twitter. Enquanto os UGCs incentivam mais a criatividade, atividades culturais, e trocas de conteúdo amadores e profissionais, a exemplo do YouTube.

Essas categorias não são estanques, servem apenas para indicar a inclinação maior da plataforma, pois se conhece bem a estratégia que elas vêm utilizando nos últimos anos de se apropriar de ferramentas e funções umas das outras, tendo como exemplo principal o Facebook. Twitter e Facebook também possuem conteúdos gerados pelos usuários e YouTube também é considerado uma rede social, com a possibilidade dos usuários comentarem publicamente nos vídeos. Recentemente, também foram acrescentadas publicações para os canais, ainda pouco utilizado na plataforma. Assim,

As plataformas de mídia social, em vez de serem produtos acabados, são objetos dinâmicos que são aprimorados em resposta às necessidades de seus usuários e aos objetivos de seus proprietários, mas também em reação às plataformas concorrentes. (DIJCK, 2013, p. 7)¹⁸⁸.

Algumas observações de como essas polêmicas se assemelham às conversações públicas em rede, e como as características dessas conversações implicam na dinâmica das controvérsias já foram apresentadas no capítulo metodológico. Cabe aqui apontar e enfatizar que as polêmicas são moldadas em conversações em rede nas mídias sociais, mas de acordo com diferentes algoritmos, protocolos, interfaces, recursos técnicos, regras e padrões de uso dessas plataformas. E que os *softwares* fornecidos por essas plataformas inscrevem e traduzem, cada um à sua maneira, as participações dos usuários nas polêmicas.

Pegando emprestado a terminologia da teoria ator-rede, uma plataforma é mais um mediador do que um intermediário: molda o desempenho de atos sociais em vez de apenas facilitá-los. Tecnicamente falando, as plataformas são fornecedoras de software, (às vezes) hardware e serviços que ajudam a codificar atividades sociais em uma arquitetura computacional; eles processam (meta) dados por meio de algoritmos e protocolos formatados antes de apresentarem sua lógica interpretada na forma de interfaces amigáveis com configurações padrão que refletem as escolhas estratégicas do proprietário da plataforma. (...) O desafio é tornar visível a camada oculta e mostrar como o software está cada vez mais quantificando e medindo nossas vidas sociais e cotidianas; o software ajuda a traduzir nossas ações sociais em

¹⁸⁸Tradução da autora: “Social media platforms, rather than being finished products, are dynamic objects that are tweaked in response to their users’ needs and their owners’ objectives, but also in reaction to competing platforms”.

linguagem de computador e, vice-versa, a executar a linguagem de computador em ação social. (DIJCK, 2013, p. 29).¹⁸⁹

Outro ponto a destacar é sobre os indivíduos e o capital social envolvidos nas polêmicas em mídias sociais, pois apesar de todos serem usuários, alguns possuem mais capital social que outros, como organizações e profissionais formadores de opinião. Por exemplo, jornalistas, críticos e artistas que por meio de seus perfis publicam comentários e opiniões sobre diversos assuntos no Facebook e no Twitter, continuam a ter mais poder de influenciar outros usuários em um debate do que um usuário comum. Esse capital também está relacionado com a visibilidade que as publicações de certos usuários alcançam no Facebook e no Twitter, que depende de serem públicas ou privadas, da quantidade de seguidores do usuário, e de curtidas e compartilhamentos que elas recebem, pois as que conseguem ter mais visibilidade são as publicações públicas, cujos usuários tem muitos seguidores, e que receberam muitas curtidas e foram bastante compartilhadas.

Além disso, as polêmicas nas mídias sociais atraem *trolls*¹⁹⁰ e *haters*¹⁹¹. Ambos são gírias da internet para se referir aos indivíduos que se valem do anonimato e são mal-intencionados. O primeiro busca provocar e causar discórdia com comentários ofensivos, ou fazer graça com comentários sem sentido em publicações, a chamada “trollagem”. O segundo compartilha discurso de ódio, ataca pessoas que tem opiniões diferentes das suas, e pode chegar a enviar mensagens intimidadoras e abusivas para outros usuários. *Trolls* e *haters* mudam o foco da polêmica, atrapalham o desenvolvimento de debates, fazendo com que a conversação fique mais agressiva e conflituosa, e ultrapassam os limites e as normas de polidez que normalmente são seguidas. Atualmente, publicações e comentários podem ser denunciados, e como punição do sistema, usuários e páginas são banidos.

Tendo como base esses apontamentos, este capítulo é uma continuação da cartografia digital da controvérsia Nova MPB, mas destinado especificamente ao mapeamento de publicações sobre a mesma no YouTube, Twitter e Facebook, utilizando *softwares* de

¹⁸⁹ Tradução da autora: “Borrowing terminology from actor-network theory, a platform is a *mediator* rather than an intermediary: it shapes the performance of social acts instead of merely facilitating them. Technologically speaking, platforms are the providers of software, (sometimes) hardware, and services that help code social activities into a computational architecture; they process (meta)data through algorithms and formatted protocols before presenting their interpreted logic in the form of user-friendly interfaces with default settings that reflect the platform owner’s strategic choices. (...) The challenge is to make the hidden layer visible and show *how* software is increasingly quantifying and measuring our social and everyday lives; software helps translate our social actions into computer language and, vice versa, execute computer language into social action”.

¹⁹⁰ Surgiu da expressão “*trolling for suckers*” (em português: “lançando a isca aos trouxas”), em fóruns na internet.

¹⁹¹ Em português, odiadores. Se originou de uma expressão do Hip Hop “*Haters gonna hate*” (em português: “odiadores vão odiar”). Nos últimos anos, os *haters* se apropriaram dos sites de redes sociais para disseminar discursos de ódio e violência simbólica. Para compreender mais as ações dos *haters*, ler Adriana Amaral e Michele Coimbra (2015).

rastreamento e coleta de dados, com a finalidade de analisar comentários e debates dos usuários nessas plataformas.

7.2 Análise de Comentários e Debates

7.2.1 Nos Vídeos de Artistas da Nova MPB no YouTube

Como foi explicado no capítulo anterior, a coleta e análise de dados da Nova MPB no YouTube foi feita em 31 de outubro de 2019, com a ferramenta online YouTube Data Tools (YTDT), e a partir da seleção de 27 artistas da Nova MPB indicados pelas reportagens das revistas Bravo!, Trip e Serafina a partir dos anos 2000, que tem canal oficial na plataforma. Também selecionei os vídeos mais populares (com mais visualizações) nos canais desses artistas. E coloquei os IDs desses vídeos no módulo “Lista de Vídeos” do YTDT para criar uma lista de informações e estatísticas desses vídeos¹⁹². Em seguida, utilizei o módulo “Informações e Comentários de Vídeos” do YTDT. Este módulo recupera informações básicas para o vídeo em questão e fornece uma seção de comentários. Como este módulo sustenta apenas um ID de vídeo por vez, coloquei apenas, entre os vídeos selecionados, 7 que receberam um número superior a 1.000 comentários.

Tabela 5 – Lista dos Vídeos Com Mais Popularidade em Canais de Artistas da Nova MPB no YouTube

Artista	URL do Vídeo	Título do Vídeo	Visualização	Comentário
Céu	https://bit.ly/35gkCKb	Perfume do Invisível (Vídeo Oficial)	3.512.823	1.201
Criolo	https://bit.ly/2SGc8JD	Subirusdoistiozin (Videoclipe Oficial)	16.258.180	3.142
Daniel Ganjaman	https://bit.ly/2QDWknV	Criolo - "Não Existe Amor em SP"	17.801.366	5.608
Emicida	https://bit.ly/39swAUa	Hoje Cedo (Feat: Pitty)	25.024.527	4.384
Marcelo Camelo	https://bit.ly/2QCcNcr	Janta (Mtv ao vivo)	9.102.973	1.254
Marcelo Jeneci	https://bit.ly/2FoxrHT	Clipe Oficial "Pra Sonhar"	26.373.847	4.268
Maria Gadú	https://bit.ly/2SQDzk5	"Quando fui chuva" {feat. Luis Kiarí} - DVD Multishow Ao Vivo [Vídeo Oficial]	31.403.015	5.401

Fonte: YouTube.

Entre às 23h42 e às 23h59, o YTDT recuperou 22.679 comentários desses vídeos. Para análise dos comentários nos vídeos de artistas da Nova MPB no YouTube, criei uma nuvem com 286.953 palavras dos comentários nos vídeos para analisar o microdiscurso dos usuários do YouTube sobre a Nova MPB. Entre as 100 palavras mais citadas estão elogios aos vídeos,

¹⁹² Disponível em: <https://bit.ly/2uclmmH>. Acesso em: 31 out. 2019.

às músicas e aos artistas, a identificação deles como Br (do Brasil) e Sp (de São Paulo), e comentários afirmando que gosta ou ama vídeos, músicas e artistas da Nova MPB.

Figura 28 - Microdiscurso dos comentários em canais de artistas da Nova MPB no YouTube



Fonte: criação da autora em wordart.com.

A ferramenta não rastreou e coletou adequadamente as respostas dos comentários, apenas as curtidas. Então voltei no YouTube, na URL dos vídeos e filtrei os comentários “mais relevantes”, para encontrar e coletar uma conversação em rede que se configurasse em um debate entre os usuários da plataforma. Os usuários do YouTube participantes nos debates tiveram suas identidades preservadas por questões éticas que a pesquisa tem como base.

O comentário com mais curtidas (2,6 mil) e respostas (63) no vídeo da música “Não Existe Amor em SP”, no canal de Daniel Ganjman, debate sobre a apatia das pessoas em grandes centros urbanos e em São Paulo, e como a música provoca a reflexão sobre essa questão.

Comentário de Usuári@ 1 (4 anos atrás): São Paulo é o maior símbolo de urbanização e diversidade cultural do país, por isso é o tema da música, mas não deve ser compreendida de forma isolada. O Criolo expôs a visão dele, enfatizou São Paulo, mas a música é uma mensagem aos grandes centros urbanos, ao crescimento da intolerância, do ódio e do desamor. As pessoas estão mais frias, incomunicáveis e criminosas, retomando um conceito pobre (e sujo) sobre ideias diferentes.

Resposta de Usuári@ 2 (4 anos atrás): Também colocaria como motivo o dinheirocentrismo, as pessoas tornaram-se escravas do dinheiro e vivem suas vidas inteiras atrás disso, o individualismo tomou conta da vida urbana, se comigo tá tudo bem, o resto que vá para o inferno! (3 curtidas).

Resposta de Usuári@ 3 (2 anos atrás): Porque os paulistanos se acham o centro do universo, mania de grandeza. Se Criolo quisesse se referir genericamente a grandes cidades ele cantaria New York, Londres, Tokyo, estas sim são cidades globais (SP é grande mas não é global). Ele criticou sim e em específico SP! Com ctz ele morou em SP algum tempo de sua vida e viu como é essa selva. (4 curtidas).

Resposta de Usuári@ 4 (6 meses atrás): cara , São Paulo simplesmente carrega o Brasil nas costas ,além de ser uma das principais metrópoles do mundo ao lado de New York, Paris, Berlim, Madrid entre outras ,sou paulistano e me sinto sim mais felizando que outros brasileiros,pois nasci e moro na melhor cidade do país. (0 curtida)

No videoclipe “Para Sonhar” de Marcelo Jeneci, o comentário com mais curtidas (2,1 mil) e respostas (78) é sobre o uso da música ao pedir pessoas em casamento. Não só demonstra como a música de artistas da Nova MPB se vincula à indústria de casamentos, como atesta o vínculo dos ouvintes com essa música, chamado de *attachment* por Hennion (2011), isto é, em como e em que circunstâncias esses ouvintes consomem Nova MPB e associam afetos à ela.

Comentário de Usuári@ 1 (3 anos atrás): Minha futura esposa não sabe. Mas vou pedir pra casar com ela nessa sexta, BREVEESCUTARAESSAMUSICA.

Resposta de Usuári@ 2 (3 anos atrás): E ai, ela aceitou? 😊😊 (13 curtidas).

Resposta de Usuári@ 1 (3 anos atrás): Oi pessoal, tudo bem viu... Sim tudo certo graças a Deus ahaha. Um casal que se ama do mesmo jeito como o primeiro dia... Um momento inexplicável e único, amo profundamente minha mulher, e em 2017 tem uma nova etapa das nossas vidas!!! (286 curtidas).

Resposta de Usuári@ 1 (3 anos atrás): Breve deixarei aqui, data e local. Se vcs q falaram e demonstraram interesse pela minha história, poderá ir sim!!! Wpp xx-xxxxxxxx. (117 curtidas).

O comentário com mais curtidas (4 mil) e respostas (139) no videoclipe Hoje Cedo de Emicida, com participação da Pitty, é do próprio artista convocando seu público para pedir sua música nas rádios. Foi respondido com comentários sobre rádios, jabá e consumo de música digital na internet.

Comentário de Usuári@ 1 (4 anos atrás): Vamo fortalecer nóiz e ajudar a pedir #HojeCedo nas rádios? #EE

Resposta de Usuári@ 2 (4 anos atrás): Como assim não está nas rádios? Maldito jabá.... (3 curtidas).

Resposta de Usuári@ 3 (4 anos atrás): @Emicida está tocando direto na transamérica de Salvador-Ba a partir das 22 horas, quaseque diariamente! Que música foda cara!! (6 curtidas).

Resposta de Usuári@ 4 (4 anos atrás): Na radio Mix Goiânia , passa ... Mas por causa dos Palavrões , sei lá , tem várias partes em que soltam ruídos. (1 curtida).

Resposta de Usuári@ 5 (4 anos atrás): Só não peço porque não ouço rádio. Tudo que ouço faz tempo é o que baixo da internet... (0 curtida).

O Vídeo Janta (MTV Ao Vivo) no canal de Marcelo Camelo, cantando com Mallu Magalhães, recebeu o comentário com mais curtidas (1,4 mil) e respostas (13), que reproduz um discurso bastante conhecido na MPB sobre “música de qualidade”. Aqui relacionado com músicas “calmas”, e afinação no cantar. Um discurso de afirmação, legitimação e distinção de um gosto musical de “excelência”, baseado na valorização estética de músicas compostas com rigor técnico e formal, “mais elaboradas”, “mais refinadas”, se comparadas com outras expressões, gêneros e estilos musicais. E amar a voz de uma cantora é dizer por que gosta da Nova MPB, atestar que esse é um elemento valorizado pelos seus ouvintes.

Comentário de Usuári@ 1 (2 anos atrás): se vc tá aqui, é porque vc aprecia uma música de qualidade.

Resposta de Usuári@ 2 (9 meses atrás): ou pq está psicologicamente fudido (24 curtidas).

Resposta de Usuári@ 3 (7 meses atrás): Isto me acalma (3 curtidas).

Resposta de Usuári@ 4 (5 meses atrás): amo a voz da malu..😍 (0 curtida).

Resposta de Usuári@ 5 (3 meses atrás): Nada haver, não é pq tem um negócio exagerado significa que seja de qualidade, eu to qui pq tenho que tirar essa bosta pra toca num casamento (1 curtida).

Já o comentário com mais curtidas (1,1 mil) e respostas (31) no vídeo “Quando fui chuva”, no canal de Maria Gadú ilustra bem as disputas entre MPB e outras expressões musicais brasileiras feitas pelos usuários dessa plataforma. Neste caso, da MPB vs. Música Pop, ou MPB vs. Funk Carioca. Inicia-se um debate sobre gosto musical, que se desenvolve de forma amistosa. Esses comentários indicam uma aceitação maior do que não é considerado MPB por parte de seus ouvintes. Também faz parte de uma performance de gosto (HENNION, 2011), acionando características valorativas da MPB, como: música para ouvir, ao invés de dançar, música “intelectual”, e gosto musical eclético.

Comentário de Usuári@ 1 (1 ano atrás): Num país de "Vai Malandra" isso é um bálsamo pra alma.

Resposta de Usuári@ 2 (1 ano atrás): o Tudo é música rapaz, ah quem der tanto valor pra vai malandra quanto pra Quando fui chuva. Eu, por exemplo amo as duas. (121 curtidas).

Resposta de Usuári@ 3 (11 meses atrás): Amoooo, mas vai dançar essa musica na baladinha miga, não tem como! Pra isso amo Anitta também ❤️😍 (17 curtidas).

Resposta de Usuári@ 4 (10 meses atrás): Meu bem, bora ouvir nossas musiquinhas em paz, e deixar a galera do "vai malandra" ouvir a deles em paz tbm. Não gosta, é só não ouvir. 😊 (32 curtidas).

Resposta de Usuári@ 5 (10 meses atrás): e a Gadú desce até o chão com vai malandra, uma não precisa anular a outra <3 (11 curtidas).

Resposta de Usuári@ 6 (7 meses atrás): Gosto musical é um dos meios de identificar uma pessoa de intelecto ou não, na maioria das vezes é bem útil. Boa métrica. 😊👏 (2 curtidas).

Resposta de Usuári@ 7 (6 meses atrás): Tudo é música é há gosto para tudo, imagina que chato seria o mundo se fôssemos todos iguais! Viva a diversidade minha gente. (8 curtidas).

Resposta de Usuári@ 8 (4 meses atrás): Mania de querer diminuir um pra enaltecer o outro. São músicas da cultura brasileira e cada uma tem seu devido reconhecimento e apreço, ambas devem ser valorizadas igualmente. 😊 (2 curtidas).

Resposta de Usuári@ 9 (3 meses atrás): Não sei pq tanta rotulação, pq amo vai malandra e essa música também (1 curtida).

Resposta de Usuári@ 10 (2 meses atrás): Não curto músicas tipo "Vai malandra", mas nem por isso desmereço o gênero e as pessoas escutam. Todos somos livres para gostar da música que quisermos, sem precisar achar que nosso gosto é melhor que o dos outros. (0 curtidas).

No videoclipe “Subirusdoistiozin” de Criolo, o comentário com mais curtidas (1,3 mil) e respostas (51) fala sobre o golpe que a ex-presidenta do Brasil Dilma Rousseff sofreu em 2016, e inicia um debate sobre política brasileira. Esses comentários demonstram como as próprias canções (letras) são capazes de gerar debates.

Comentário de Usuári@ 1 (3 anos atrás): "Enquanto o colarinho branco da o golpe no Estado!" Criolo profético.

Resposta de Usuári@ 2 (3 anos atrás): Gostando ou não, Lula e Dilma foram eleitos democraticamente e não chegaram ao poder por meio de um golpe. Sem falar que foi o melhor presidente da história do Brasil. (FATO ignorado por reações por simples aversão ao pensamento da imagem dele, porém incontestável no mundo inteiro). (107 curtidas)

Resposta de Usuári@ 3 (3 anos atrás): Se democracia significa roubar o estado para a manutenção partidária e mentiras políticas em campanhas sujas, então eu não sei do que se trata, o Lula só surfou a maré da reforma monetária e da globalização que aumentou significativamente as relações comerciais internacionais em todo planeta. (63 curtidas)

Resposta de Usuári@ 2 (3 anos atrás): Kkk tá de brincadeira comigo né?, o ensino superior público, erradicação da fome no país, inserção do pobre no sistema de saúde, tudo isso foi a maré que ele surfou? Amigo, roubar o estado para manutenção partidária onde? Se tiveram que assassinar a constituição pra poder tirar uma presidente eleita. (55 curtidas)

Resposta de Usuári@ 4 (2 anos atrás): Profético? K'kkkkkkkkkkk Isso acontece desde século 18. (25 curtidas).

Outro comentário no mesmo vídeo com muitas curtidas (719) e respostas (20) sobre o videoclipe inicia um debate sobre interpretação no campo da arte, demonstrando que os vídeos também provocam debates, como já foi comentado no início deste capítulo.

Comentário de Usuári@ 1 (1 ano atrás - editado): Esse clipe é curioso, digo maravilhoso, você foca na história nostálgica do garoto (Criolo no clipe), e não se dá conta (ou vê mas ignora) que o tempo todo ele tá rodeado de crime e corrupção, em vários lados na rua com o passar do tempo. Mesmo o senhorzinho que demonstra ser bem gente boa, desde os tempos antigos já fazia papel de informante pro dono da área, e no fim morre ele e o informante no momento do pagamento, dando a entender que foi o rapaz de gorro, e o personagem do Criolo tá ali mais uma vez, sem perceber o crime tão perto dele. Assista de novo. Essa foi a mensagem que vi.

Resposta de Usuári@ 2 (1 ano atrás): talvez o cara que morreu com o barbeiro tentou comprar a barbearia a força meu jovem (2 curtidas).
Resposta de Usuári@ 3 (11 meses atrás): a criança do clipe é o crioulo. (5 curtidas).
Resposta de Usuári@ 4 (2 semanas atrás): a visão da arte depende do ponto de vista de quem a vê, e com isso tudo o que passou e descobriu, carregando consigo sua visão do mundo. (0 curtida).

E, por último, o comentário com mais curtidas (511) e respostas (51) no videoclipe “Perfume do Invisível” da Cêu mobiliza um debate sobre a valorização e o reconhecimento da artista no Brasil, reproduzindo novamente o discurso de “música de qualidade”, “música boa” da MPB. Para o segundo usuário, a música sem qualidade ou ruim é a música pop internacional, colocando novamente a disputa entre categorias musicais e artistas como uma forma de performatização do gostar da MPB.

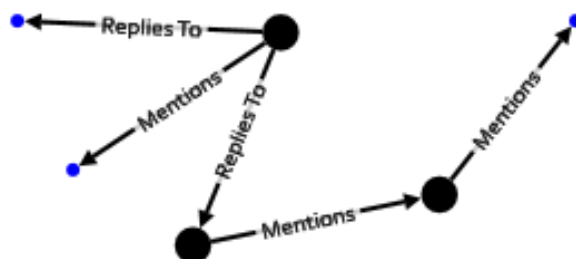
Comentário de Usuári@ 1 (3 anos atrás): é uma pena que músicas boas de ótima qualidade não fazem o seu merecido sucesso aqui no Brasil, é muito triste.
Resposta de Usuári@ 2 (3 anos atrás): Você fala como se fossem um estouro lá nos outros países. Música boa virou nicho, fera, e isso é realidade no mundo todo! Nos EUA e Europa, por exemplo, a galera consome merdas tipo Lady Gaga e Beyoncé. Por que você passa a mão na cabeça deles? (9 curtidas)
Resposta de Usuári@ 1 (3 anos atrás): acho que de certa parte vc me entendeu errado meu caro, eu não quis dizer que músicas assim façam sucesso em outros países, eu sei muito bem que é assim no mundo todo, e no Brasil não seria diferente. e sim, ouço muita música internacional, porque a coisa aqui tá feia, mas nem tudo tá perdido, a internet apesar de tudo, nos proporciona uma grande variedade de músicas dos mais variados estilos, e mais diversos artistas, e nem todos são esses "LIXO" que você julga ser, inclusive Lady Gaga, uma camaleão da indústria da música, não é essa merda que você insinua ser, você pode não gostar do trabalho dela, e isso já está meio óbvio né, mas não inclua ela na lista de artistas que você gosta de apedrejar. respeito sua opinião, e recorro a internet, porque não tenho o privilégio de ouvir músicas como essa em um rádio ou na TV. mas enfim, eu adoro essa música, recomendo que você ouça com fones de ouvidos, é uma maravilha. (8 curtidas).

7.2.2 No Twitter

A coleta de tweets sobre “nova mpb” no Twitter foi feita em 12 de novembro de 2019, às 14h29, com o *software* NodeXL. Uma ferramenta que permite a coleta e análise de quantidades pequenas de dados, e com uma API (interface de programação de aplicativo) que coleta publicações de forma limitada para o passado, ou seja, mais voltada para tweets que já foram arquivados do que os que estão sendo publicados no momento. Foi importada uma rede básica, que mostra quem foi respondido ou mencionado em tweets recentes sobre a Nova MPB. Essa rede tem o limite de 18.000 tweets, mas os desenvolvedores informam que o software pode não coletar o número de tweets solicitados, já que o acesso aos dados é

controlado pela API do Twitter. A figura abaixo ilustra como é feito o desenho de grafo nessa ferramenta.

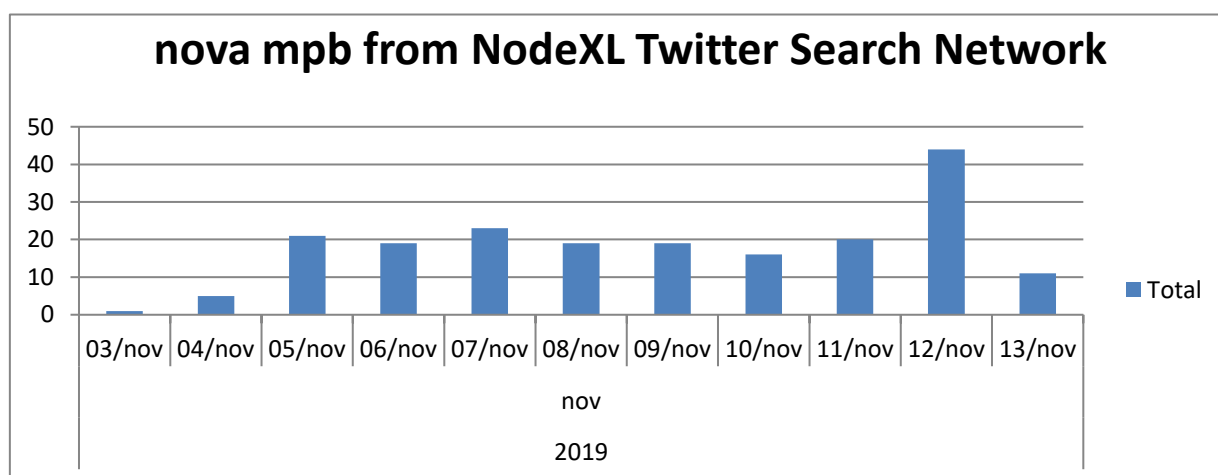
Figura 29 - Exemplo do grafo gerado no NodeXL



Fonte: NodeXL.

Foram coletados 277 tweets. Também é possível preparar os dados no *software* para melhorar sua visualização. Então mescliei vértices duplicados, reduzindo para 200 tweets. Acrescentei o algoritmo de *clusters* Clauset Newman Moore, que coloca vértices vizinhos em um grupo e acrescenta cores a eles. Também apliquei métricas de grau, centralidade, modularidade, entre outros.¹⁹³ Por exemplo: a métrica séries temporais (*times series*) cria uma planilha (figura abaixo) contendo uma tabela dinâmica e um gráfico dinâmico que representa a atividade de tweets ao lado dos dias que foram coletados os dados.

Gráfico 12 - Séries temporais dos tweets sobre Nova MPB no Twitter

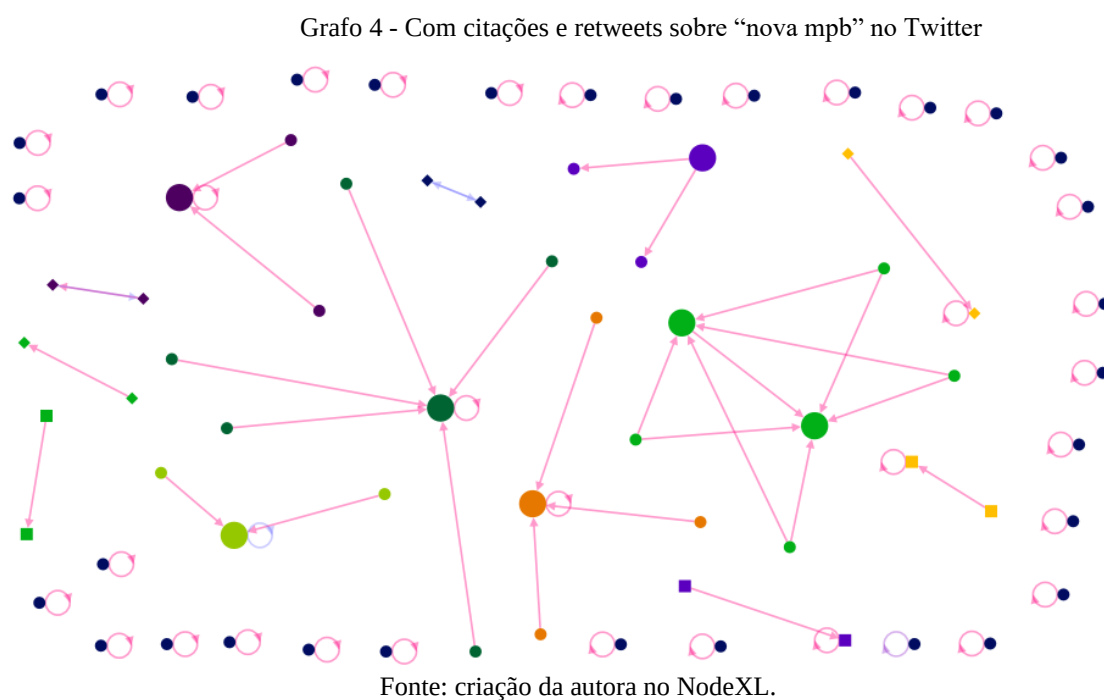


Fonte: criação da autora no NodeXL.

Como os resultados não foram muito acurados, foi preciso excluir comentários que não estavam relacionados à Nova MPB, o que resultou em 70 tweets. E para traçar o grafo,

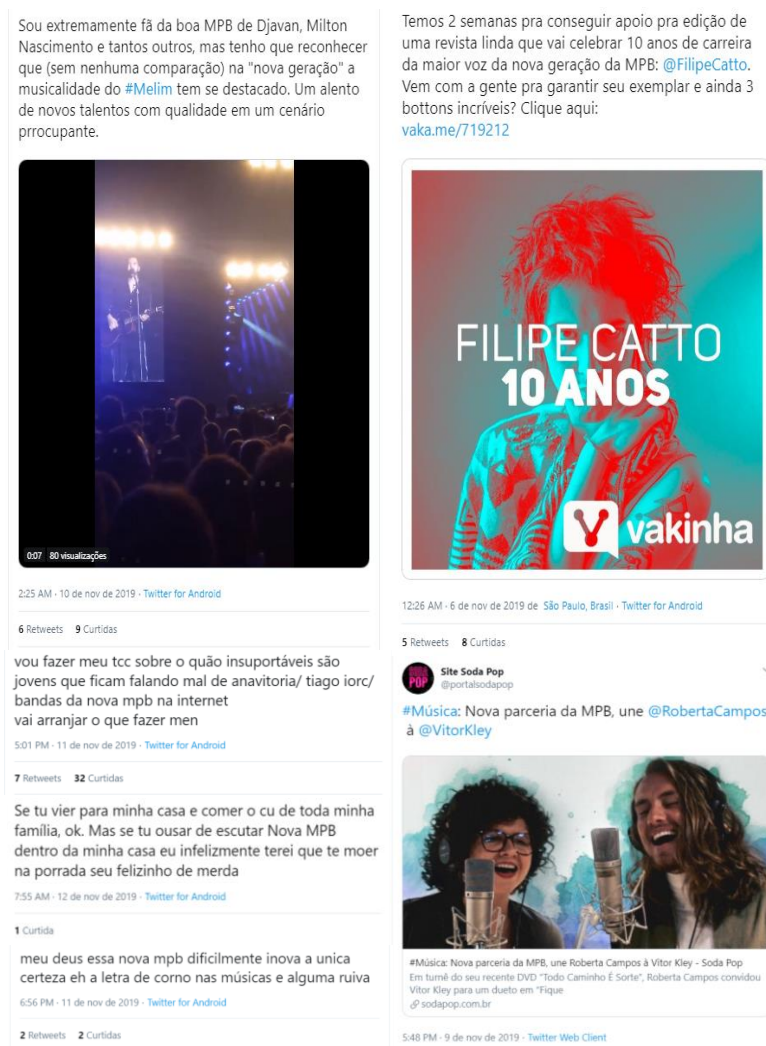
¹⁹³ A coleta e análise de dados seguiu os passos descritos no tutorial “NodeXL Twitter Search Network”. Disponível em: <https://archive.codeplex.com/?p=nodexl>. Acesso em 12 nov de 2019.

utilizei o algoritmo Fruchterman-Reingold. A maioria dos comentários trazem avaliações positivas ou negativas da Nova MPB, e não receberam resposta ou foram retweetados na rede social. Eles estão representados na rede com nós em azul escuro e autorrotações (*self-loops*) rosas, que indicam vértice e arestas autoconectados, e se espalham pelas bordas da rede em círculo.



Os comentários com mais grau e centralidade na rede, isto é, com mais retweets contam com texto, vídeo, imagens, ou apenas texto, e algumas contam com respostas. De uma forma geral, eles resumem os posicionamentos positivos, negativos e neutros dos comentários sobre Nova MPB no Twitter. Nota-se então que os comentários positivos e neutros são em sua maioria acompanhado por vídeos e fotos, enquanto os negativos só textos e muitas vezes por perfis falsos, ou sem imagem e nome de perfil, assim como poucos seguidores, típico de *haters*. Por outro lado, os mais neutros normalmente são publicações de sites de conteúdos jornalísticos ou não sobre artistas e a Nova MPB, que são replicados na rede social.

Figura 30 - Comentários sobre Nova MPB no Twitter



Fonte: twitter.com.

Poucas são as conversações que foram coletadas. E não foi coletado nenhum debate sobre a Nova MPB na amostragem rastreada pelo NodeXL, tendo em vista que para que exista uma discussão precisa haver desacordo entre os usuários. Devido às limitações do *software*, foi feita também uma coleta manualmente de mais comentários sobre Nova MPB no Twitter. Foram coletados 2.382 principais comentários com menções “nova mpb” ou [#novampb](#), de 1 de janeiro de 2008 até 16 de novembro de 2019, um total de 48.204 palavras. E depois esses comentários foram colocados em ferramenta de nuvem de palavras para facilitar a visualização de seus microdiscursos. Foi utilizado o limite máximo de palavras na ferramenta, a saber: 999.

Figura 31 - Microdiscurso dos comentários sobre Nova MPB no Twitter



Fonte: criação da autora no wordart.com.

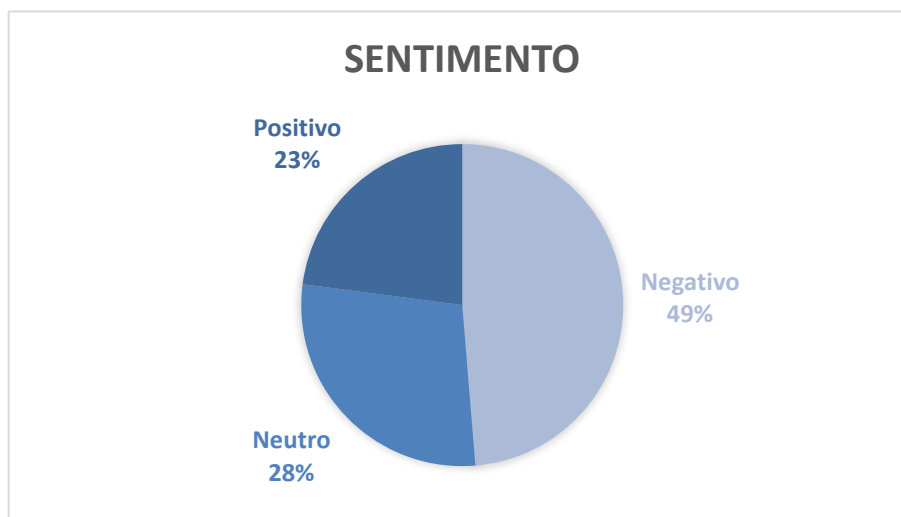
As palavras mais citadas e que representam os conceitos principais mencionados nos comentários são: mpb, nova, música e geração, nesta ordem de importância. Os 40 principais artistas e bandas indicadas como Nova MPB pelos usuários são: Anavitória, Marcelo Jeneci, Thaís Gulin, Marcelo Camelo, Metá Metá, Lucas Santana, Jorge Vercillo, Ana Cañas, Maria Gadú, Liniker, Céu, Vanessa da Matta, Otto, Tiê, Tulipa Ruiz, Bruna Caram, Linn da Quebrada, Tatá Aeroplano, Silva, Tiago Iorc, Roberta Sá, Filipe Catto, Nina Becker, Roberta Campos, Los Hermanos, Ayrton Matarroyos, Julia Vargas, Sandy Leah, Luiza Possi, Galldino, Zeca Baleiro, Luisa Casé, Ava Rocha, Melim, Rubel, Alessandra Leão, Nina Fernandes, Jão, Clarice Falcão e Márcia Castro.

Por outro lado, os artistas já consagrados da MPB mencionados são: Marisa Monte, Cássia Eller, Ana Carolina, Maria Bethânia, Chico Buarque, Gal Costa, Elis Regina, Milton Nascimento, Tom Zé, Naná Caymmi, Jorge Be, Caetano Veloso, Jair Oliveira, Adriana Calcanhotto, Jards Macalé, Mautner, Djavan, Guilherme Arantes, Marina Lima. E os principais estilos e gêneros musicais mencionados foram canções de protesto, sertanejo, funk, indie, reggae, rock e neofolk.

Também classifiquei os comentários de acordo com o sentimento no comentário: positivo, negativo ou neutro. A maioria pode ser classificada como negativo (49%), pois apresenta crítica ou desvalorização da Nova MPB. Também foram esses os tweets mais

curtidos e retweetados. Em segundo lugar está o neutro (28%)¹⁹⁴, com muitos comentários anunciando novos artistas da Nova MPB, principalmente por veículos jornalísticos. E por último, os comentários positivos (23%) elogiando, identificando-se e valorizando a Nova MPB.

Gráfico 13 - Sentimento dos comentários sobre Nova MPB no Twitter



Fonte: criação da autora.

Esse resultado se deve em parte por conta do uso geral das redes sociais, mais para criticar do que elogiar, além dos *trolls* e *haters*, mas também demonstra uma não aceitação ou insatisfações com relação a Nova MPB que é apresentada pela imprensa brasileira e pelos próprios artistas vinculados a ela. Por exemplo, o comentário mais curtido que critica a Nova MPB é do músico Rogério Skylab, conhecido no cenário de rock e música independente no Brasil, dizendo ficar irritado com a Nova MPB querendo ter a dignidade da Velha MPB, e pontuando que nunca terá dignidade. Ele também critica o que chama de corporativismo da Nova MPB, dela ser formada e organizada por um grupo com perspectivas políticas, econômicas e sociais semelhantes, que chama de “alucinados de direita”.

¹⁹⁴ O termo “neutro” foi utilizado por não ter encontrado outro melhor, mas compreendo essas publicações, principalmente as de veículos jornalísticos não como neutros, mas como construtivos da própria Nova MPB, pois seguem linha editorial e a visão de cultura e música brasileiras desses veículos.

Figura 32 - Comentários críticos de Rogério Skylab sobre Nova MPB no Twitter



Fonte: Twitter.com.

Entre os comentários negativos sobre a Nova MPB também estão críticas questionando a capacidade de seus artistas de fazer músicas de protesto ou canções de exílio, caso volte a ditadura militar no Brasil. Entre eles estão o comentário do jornalista e cartunista Arnaldo Branco, e um do jornalista André Forastieri reiterando e concordando com o comentário de Branco.

Figura 33 - Comentários questionando a capacidade da Nova MPB de fazer música de protesto e canções de exílio



Fonte: Twitter.com.

Se resgataremos as categorias históricas-sociais de avaliação da MPB (ULHÔA, 2000;2002) apresentadas no primeiro capítulo, essa crítica estaria ligada à valorização de

artistas da MPB com ideologia de esquerda, por sua rebeldia ou protesto. Mas na Nova MPB, a cobrança não é sobre o posicionamento dos artistas, até por quê @s usuáři@s reconhecem que existe esse posicionamento. Trata-se mais do não reconhecimento da capacidade desses artistas de fazer canções de protesto, da cobrança por essas canções e da crítica de que esses artistas são conhecidos mais por se posicionam politicamente na imprensa e nas redes sociais do que pelas suas músicas.

Figura 34 - Comentários criticando artistas da Nova MPB no Twitter

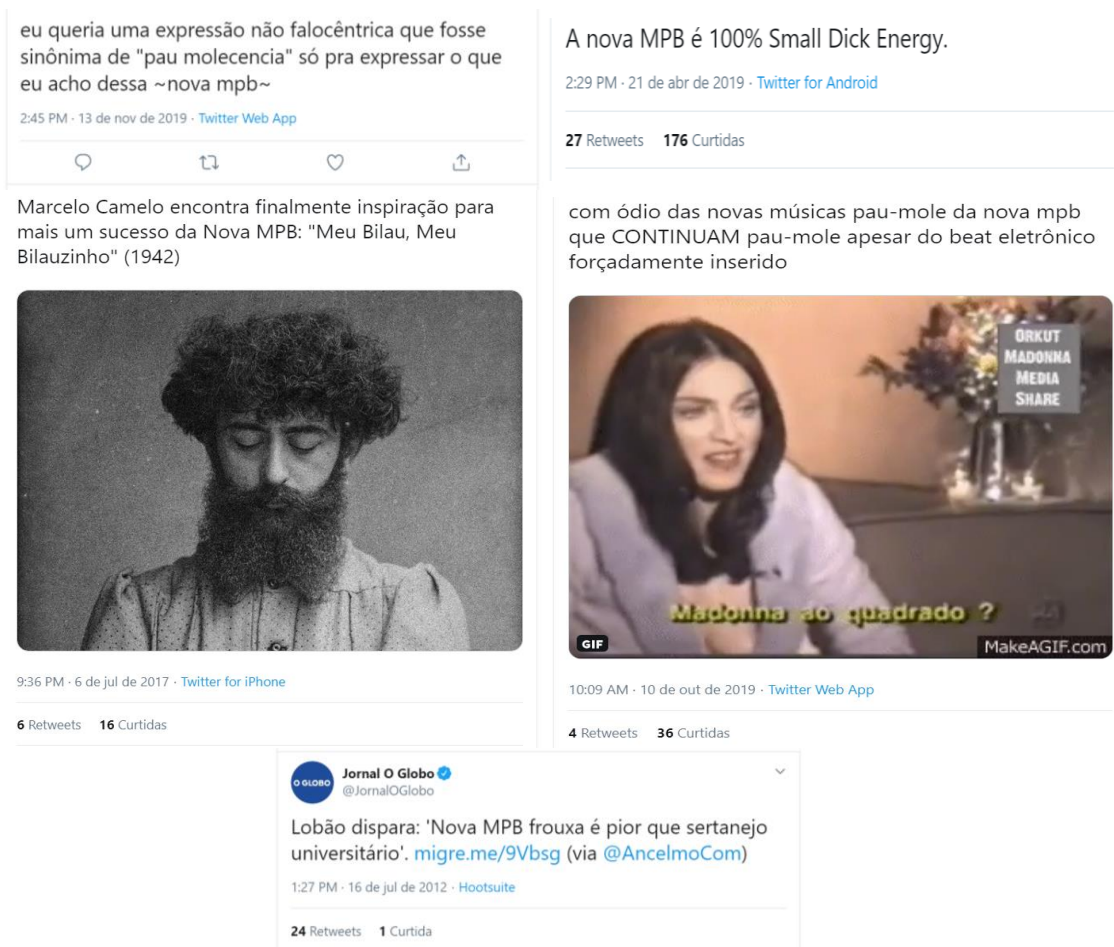


Fonte: Twitter.com.

É válido pontuar como essa desvalorização da Nova MPB por não reconhecer que nela existem artistas que fazem canção de protesto é atravessada por uma cobrança de virilidade da MPB, que vem dos posicionamentos polêmicos e machistas de Lobão¹⁹⁵ sobre a MPB e a Nova MPB, as quais acusa de frouxas, sem potência e com inveja do falo americano, comparando-as com o rock’n’roll. Desta forma, podemos dizer que Lobão continua a ser o principal protagonista das tensões entre o rock e MPB, e entre o rock e a música sertaneja no Brasil. Por isso existem muitos comentários que chamam a Nova MPB de “pau mole”, “pau pequeno”, “bilauzinho”.

¹⁹⁵ Disponível: <https://bit.ly/3bYM4jx>. Acesso em: 16 nov. 2019.

Figura 35 - Críticas falocêntricas da Nova MPB e a do Lobão



Fonte: Twitter.com

Existem também muitos comentários que desvalorizam a Nova MPB por ela ser comercial, pelo fato dela fazer parte da indústria da música, mas menos por ela está nas grandes gravadoras e não ser “independente”, e sim por ter músicas que viraram jingles em muitos comerciais brasileiros, e por ela está vinculada com marcas, cujo público alvo é a classe média, e classe média alta. Por exemplo: Natura, Oi e Pão de Açúcar.

Figura 36 - Comentários criticando a Nova MPB por ser comercial



Fonte: Twitter.com.

Ainda sobre categorias históricas e sociais de avaliação da MPB, nos comentários muitos usuáři@s consideram os artistas da Nova MPB chatos, desagradáveis e insuportáveis, com claras rejeições a esses artistas, mas também as suas músicas e aos seus fãs. Entre esses comentários, um do jornalista editor no Jornal Destak, José Noberto Flesch.

Figura 37 - Comentários sobre a Nova MPB ser chata no Twitter

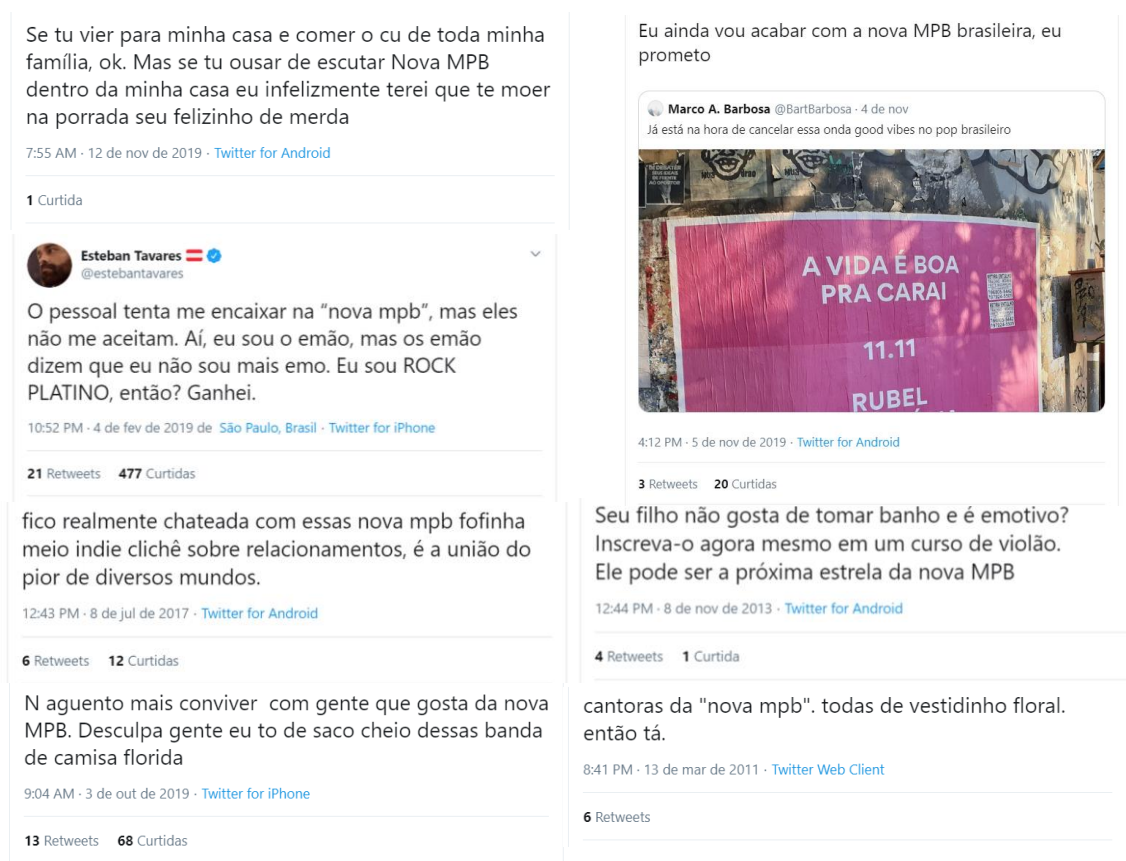


Fonte: Twitter.com.

Quanto às categorias de avaliação estética da MPB “emoção”, “romantismo”, “energia” e “alegre”, a Nova MPB é rejeitada em comentários no Twitter por ser *good vibes*, feliz (otimista), florida, emotiva e “fofinha” sobre relacionamentos. Principalmente com músicas da Nova MPB que são reconhecidas também como pop, a exemplo do comentário do jornalista Marco A. Barbosa sobre um capaz de show de Rubel e Anavitória onde foi escrito “a vida é boa carai”. Porém, segundo o ex-baixista da Fresno, Estevan Tavares, que se lançou

em projeto solo, a Nova MPB pode ser emotiva, mas não emo ou emocore, gênero musical influenciado pelo hardcore, mas mais melódico e com letras emotivas. É sobre essa questão que podemos ver a ação de um *hater*, com um comentário ameaçador e violento.

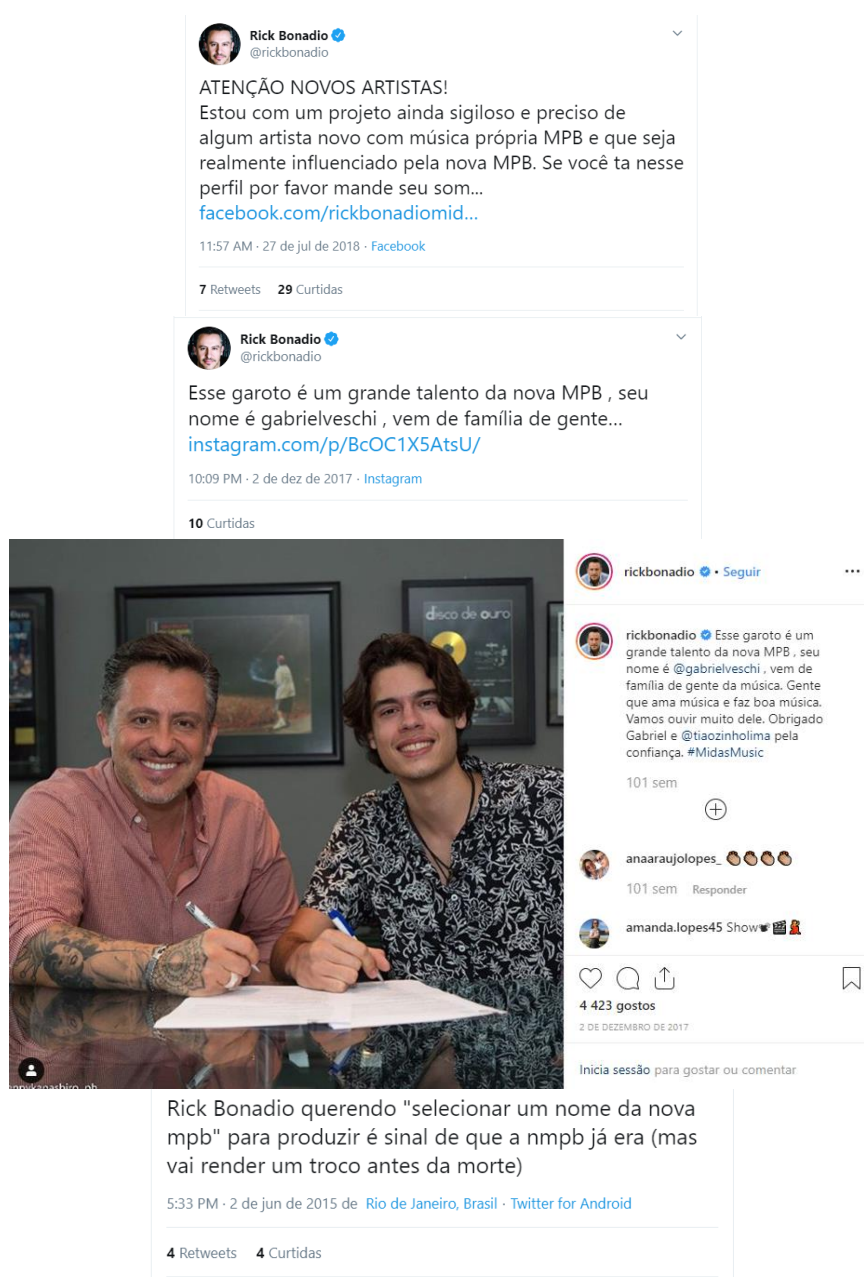
Figura 38 - Comentários rejeitando a Nova MPB por ser feliz, otimista, florida, emotiva e fofa



Fonte: Twitter.com.

As publicações de Rick Bonadio, produtor de bandas brasileiras de hardcore melódico e pop, sobre um projeto de Nova MPB convidando artistas a enviar seus trabalhos para ele nas suas redes sociais, e assinando contrato com Gabriel Veschi, na gravadora MidasMusic gerou comentários negativos sobre a Nova MPB. Isso porque a maioria das bandas produzidas por Bonadio fizeram muito sucesso no Brasil por alguns anos, mas foram fenômenos passageiros e hoje não tem tanta popularidade como antes. Uma das publicações contém um link para uma publicação do produtor em seu *Instagram*, demonstrando como publicações sobre esse mesmo assunto foram feitas em várias plataformas.

Figura 39 - Comentários sobre projeto Nova MPB de Rick Bonadio



Fontes: Twitter.com e Instagram.com.

Outra categoria de avaliação estética na MPB é a voz, e sobre as vozes dos artistas das Nova MPB, elas tiveram comentários tanto negativos, por parte de usuáři@s, como positivos, por jornalistas, apresentadores e portais de conteúdos brasileiros, no Twitter.

Figura 40 - Comentários sobre as vozes de artistas da Nova MPB no Twitter



Fonte: Twitter.com.

Os comentários positivos com mais curtidas e retweets são sobre Anavitória. O primeiro parabenizando o duo por ter ganhado o prêmio de melhor Álbum de Pop Contemporâneo em Língua Portuguesa do Grammy Latino 2019, pelo disco *O Tempo é Agora* (Universal Music, 2018), e comparando elas a Marisa Monte, só que de uma nova geração, demonstrando que a ideia de geração na MPB e na Nova MPB seguem tendo importância para imprensa e para os fãs.

E o segundo comentário com mais curtidas e retweets é uma declaração de amor para elas por reconhecerem que funk e sertanejo fazem parte da cultura brasileira, contendo imagem do *Stories* do Instagram de Vitória Falcão, uma das integrantes do dupla, se posicionando após declaração polêmica de Milton Nascimento para imprensa afirmando que a música brasileira está uma merda¹⁹⁶.

Nesses *Stories*, Vitória afirma que “os dez artistas mais tocados do Brasil são um povo de origem sertaneja e periférica, conhecida também como a maior parte desse país”, em plataformas digitais como YouTube. Posiciona-se como mulher, artista e nordestina pedindo para que seus seguidores consumirem o que quiserem, respeitando seu povo e sua cultura, sem generalizar. E finaliza defendendo funk, sertanejo e MPB na mesma *playlist*.

Essas publicações reforçam como o preconceito musical não é valorizado pela Nova MPB, mas sim o ecletismo musical, especialmente para a geração de Anavitória e seus

¹⁹⁶ Disponível em: <https://bit.ly/2WnWvqr>. Acesso em: 16 nov de 2019.

ouvintes e fãs, nascidos na década de 1990, e que lançaram seus trabalhos em 2017 e 2018, pois elas são reconhecidas por fazerem parcerias com cantores da música sertaneja como Chitãozinho & Xororó, Matheus & Kauan, e com o rapper Projota, entre outros. Essa preferência pela mistura musical também é uma categoria de avaliação histórica-social da MPB que Ulhôa (2000; 2002) chamou de fusão. Apesar de não possuir ainda parceria com MCs do funk, elas demonstram como a MPB também se vincula aos gêneros e estilos musicais que ainda continuam a ser desvalorizados por parte da população brasileira.

Figura 41 - Comentários positivos sobre Anavitória no Twitter



Fonte: Twitter.com.

Os demais comentários positivos sobre a Nova MPB no Twitter dizem respeito ao que os ouvintes e fãs consideram os melhores artistas e músicas (“Amor Marginal”, de Johnny Hooker, e “Zero”, de Liniker), assim como elogiam as regravações de artistas de MPB e pop internacional¹⁹⁷ feita por eles, prática recorrente de artistas da MPB. Além da valorização de músicas calmas de alguns artistas da Nova MPB (Anavitória, Rubel, Ana Gabriela, Lagum, OutroEu), atestando como a categoria de avaliação “suave” para as músicas da MPB é valorizada pela Nova MPB. Mas se destacam a quantidade de comentários que repetem a ideia de “música boa”, e “música de qualidade” tão associada a MPB, mas agora para a Nova

¹⁹⁷ Nina Becker e Silva Manchete cantam Cyndi Lauper. Disponível em: <https://bit.ly/2yYZvI9>. Acesso em: 16 nov. de 2019.

MPB. A exemplo do músico Zé Ricaro, curador do palco Sunset do Festival Rock in Rio, onde artistas da Nova MPB já se apresentaram.

Figura 42 - Comentários sobre Nova MPB ser música boa e de qualidade no Twitter



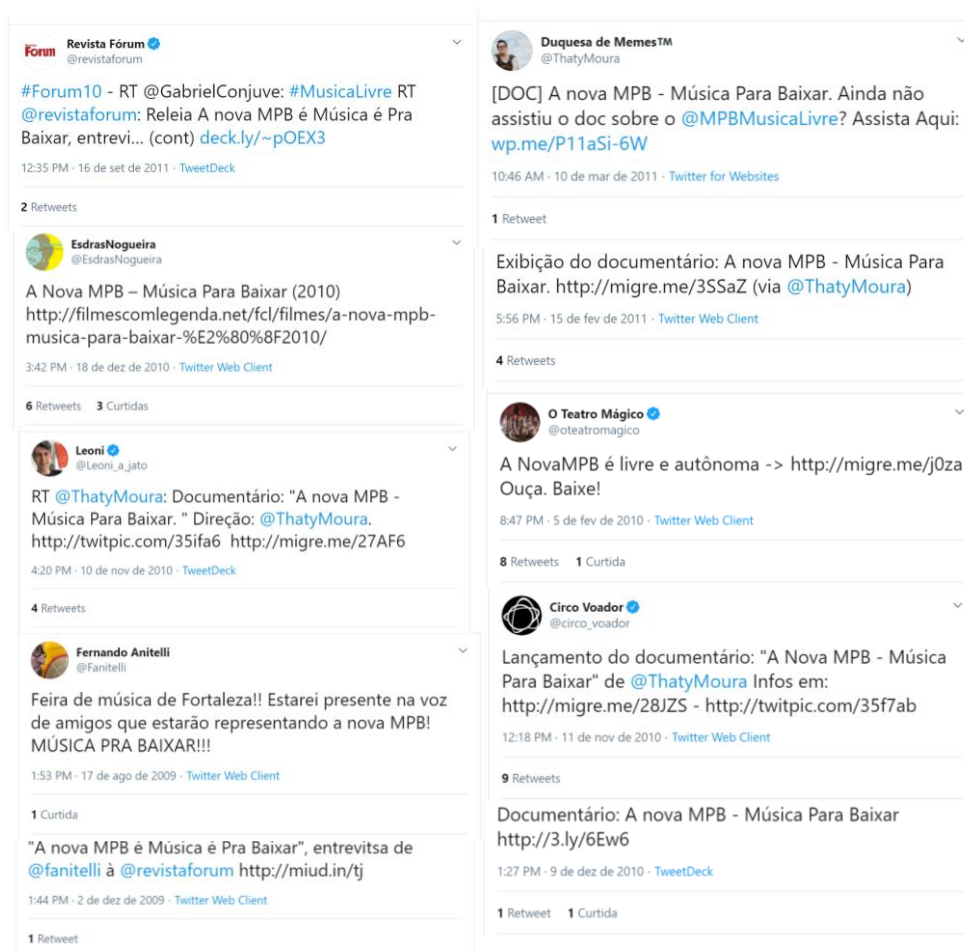
Fonte: Twitter.com.

Também se destacaram os comentários divulgando o documentário do movimento “A Nova MPB – Música Para Baixar”, da jornalista Thaty Moura. Em sua maioria foram tweets neutros, mas com músicos e bandas que participaram dele fazendo divulgação, a exemplo de Fernando Anitelli (Teatro Mágico), Esdras Nogueira (Móveis Coloniais de Acaju), e Leoni. Esse movimento defendia ser possível “viver de música e ter conteúdo livre na internet”¹⁹⁸ no início da década de 2010. Como a carreira do Teatro Mágico foi construída vendendo CDs muito baratos e colocando música de graça na internet, assim como a Móveis, eles se uniram através da ideia de que o fã não é pirata e sim compartilhador de conteúdo, com a música acessível.

Discussão anterior a criação e popularização dos serviços e plataformas de *streaming* nos moldes que conhecemos hoje, e que tinha como base a internet com uma plataforma democrática, para além dos meios de comunicação massivos e tradicionais, inspirados pelos *softwares* livres, de código aberto. Uma prática pensada e adotada também como mercado, pois muitos artistas e bandas dessa época passaram a lançar aos poucos música por música para download gratuito na internet, às vezes não era a música completa, mas a base dos violões, parte por parte, para os fãs irem baixando, como no caso do Teatro Mágico.

¹⁹⁸ Disponível em: <https://bit.ly/2WmqOxA>. Acesso em: 16 nov. 2019.

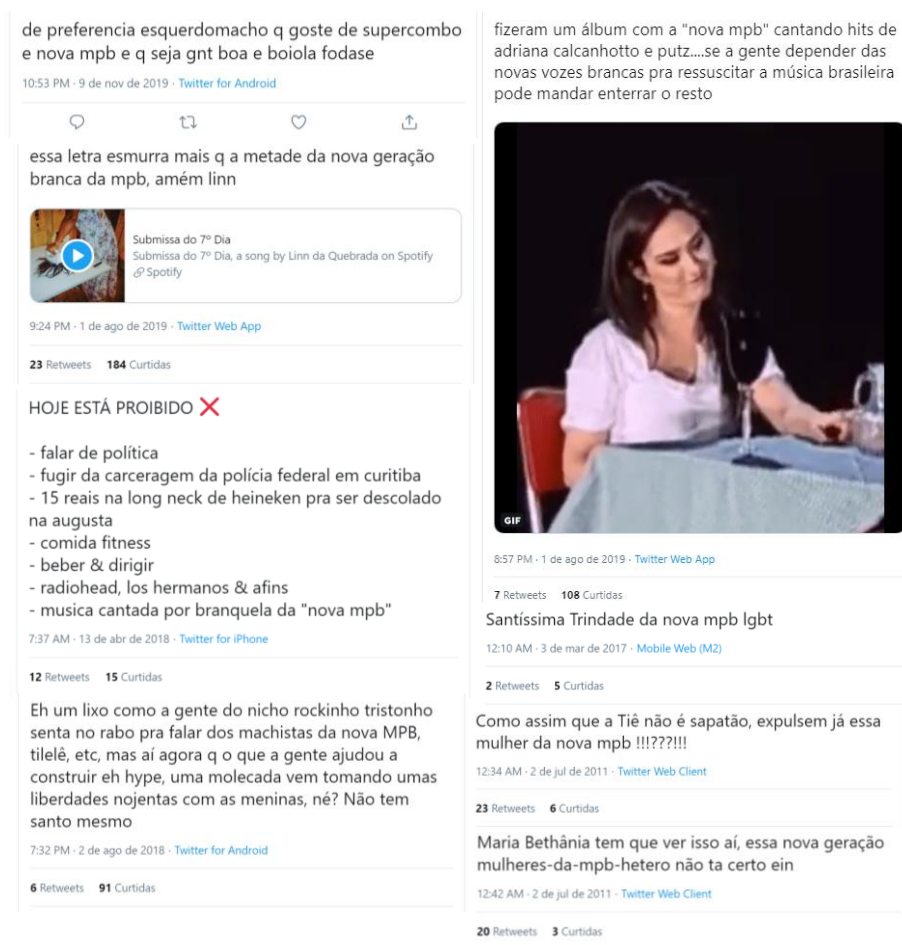
Figura 43 - Comentários “A Nova MPB – Música Para Baixar”



Fonte: Twitter.com.

De uma forma geral, as críticas à Nova MPB foram aumentando com o passar dos anos, principalmente a cobrança por canções de protesto desde quando voltou a ressurgir o discurso a favor da ditadura militar pelas ruas do Brasil, do golpe contra a ex-presidente Dilma Rousseff em 2016, das eleições presidenciais de 2018 e agora no governo militar de Jair Bolsonaro. Essas críticas não podem ser pensadas fora da conjuntura sociopolítica e cultural do país atualmente. Por outro lado, fruto das discussões de movimento negros, feministas e LGBTQI+ no país, muitos dos tweets sobre MPB e Nova MPB são atravessados por essas questões.

Figura 44 - Comentários com questões raciais, feministas e LGBTQI+ sobre Nova MPB no Twitter



Fonte: Twitter.com.

Por fim, sobre os comentários da Nova MPB é importante pontuar os que questionam a Nova MPB por reconhecer que artistas mais antigos da MPB ainda dão certo e continuam a fazer bons trabalhos. O comentário do jornalista e ex-político brasileiro Jean Wyllys sobre o Gal Costa e seu álbum *Recanto* (Universal Music, 2011) ilustra esse ponto. E os que defendem a Nova MPB como funk, música sertaneja ou música periférica, bem como uma não aceitação do funk na Nova MPB. Um dos casos mais conhecidos da música sertaneja que se afirmam como Nova MPB e foi comentado por usuá@ no Twitter, foi da dupla Zé Neto & Cristiano¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Disponível em: <https://bit.ly/2VWGCBv>. Acesso em: 16 nov. 2019.

Figura 45 - Comentários questionando a Nova MPB no Twitter



Fonte: Twitter.com.

As respostas dos tweets coletados normalmente são dos próprios usuários que fizeram o comentário acrescentando pontos para o comentário que tinham acabado de fazer, ponderando algumas colocações mais generalizantes. Ou de outros usuários concordando, discordando do comentário anterior, mas sem apresentar argumentos ou tentar iniciar um debate com o usuário que publicou o comentário. E normalmente o usuário que publicou o comentário curte as respostas, mas não responde elas. Mesmo assim são conversações sobre música em rede que difundem ideias e informações sobre a Nova MPB e que acabam por influenciar as próprias redes de Nova MPB.

Trata-se de conversações coletivas, que constituem contextos mais amplos, delineiam redes sociais e especificam essas redes. Elas migram entre os diversos sites de rede social, refletindo as redes sociais que estão apropriando essas ferramentas de forma emergente, e criam espaços de informação, que difundem ideias e geram as chamadas cascatas de informações, que terminam por refletir e influenciar em retorno essas redes. Essas conversações, públicas e acessadas por milhares de pessoas são um fenômeno novo, que traz a emergência de outras formas de conversar, interagir e construir impressões e movimentos coletivos. (RECUERO, 2014, p. 169).

Avaliando os efeitos e impactos da conversação em rede sobre Nova MPB no Twitter, segundo Raquel Recuero (2014), podemos indicar que existe muita reciprocidade, pois demonstram “solidariedade em relação ao fato relatado” (p. 209), apoiam e reiteram o comentário feito, mas sem persistência nas interações, pois o usuário que publica o comentário na maioria das vezes não responde as respostas de seus comentários. E o fato de não ter encontrado debates entre usuári@s nos comentários coletados no Twitter não significa

que a controvérsia da Nova MPB não existe nesta rede social. Apenas que ela foi representada de outra forma, através dos perfis, que também são entendidos como conversações.

Podemos dizer que eles se constituem em conversações em “rede” na medida em que são construídos e adaptados através das trocas construídas com outros atores, dos valores que são negociados e dos sentidos que se deseja construir. Esses perfis, portanto, constituem enunciados que focam a questão básica da identidade dos atores. Propostos por estes, os enunciados recebem legitimação ou não pela rede e são adaptados, através dessas trocas simbólicas (comentários, interações e, mesmo, percepções do autor do perfil), de forma a delimitar e aperfeiçoar a ideia que se deseja construir pelo enunciado. (RECUERO, 2014, p. 142-143).

Por isso, quando usuáři@s comentam: “Eu amo tanto a nova geração da MPB. 🤔❤️”, “eu fico tão feliz em ver essa nova MPB tendo o reconhecimento que merece, sério”, “Uau eu amo a nova mpb”, “pq eu odeio a ‘nova mpb’ começa pelos nomes das bandas”, é uma questão tanto de identificação com os artistas, bandas, e as músicas da Nova MPB, criação de vínculos e afetos com eles, como uma performance de gosto deles no Twitter, muitas vezes também buscando legitimação de seus seguidores. Ou do reconhecimento da Nova MPB como uma categoria de classificação musical, como na conversa:

Usuári@ 1 4:15 PM · 10 de nov de 2019: Vocês classificam Melim como Surf Music? (6 respostas e 9 curtidas)
Usuári@ 2 11:47 PM · 10 de nov de 2019: Eu classifico como Nova MPB

7.2.3 No Facebook

A API do Facebook passou por mudanças nos últimos anos e restrição ao acesso de dados na plataforma, tornando inviável a utilização do aplicativo Netvizz, que era utilizado para extração de dados da rede social. Por isso, a coleta de dados do Facebook sobre a Nova MPB foi feita de forma manual em 26 de novembro de 2019. Atualmente, não existem comentários sobre Nova MPB de 2004 a 2007 no Facebook. Com isso, foram coletados 978 comentários (incluindo os compartilhamentos) na rede social com os termos “nova mpb”, “neo mpb” e “nova geração da mpb”, um total de 46.830 palavras, de 1 de janeiro de 2008 até o dia da coleta. Em seguida, esses comentários foram colocados em ferramenta de nuvem de palavras para contabilizar e visualizar elas enquanto microdiscursos.

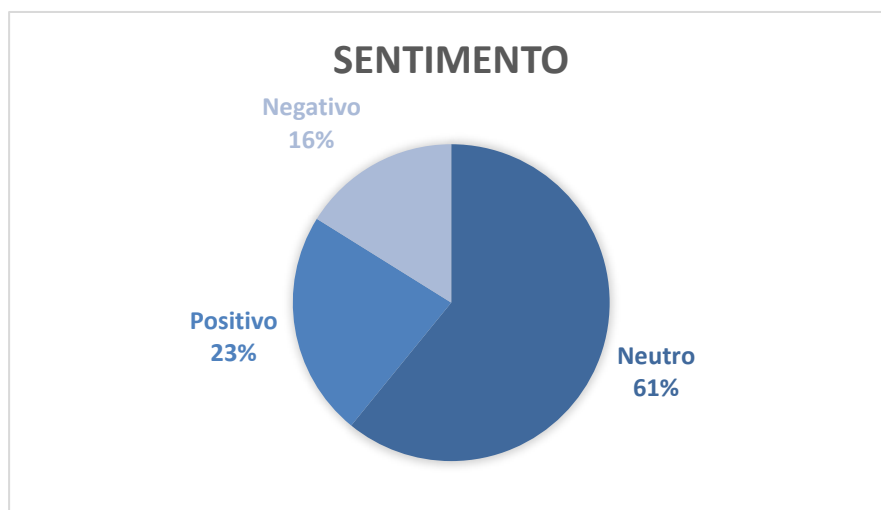
Figura 46 - Microdiscurso dos comentários sobre Nova MPB no Facebook

Fonte: criação da autora no wordart.com.

Os artistas mencionados como MPB anterior a Nova MPB são: Jards Macalé, Maria Bethânia, Chico Buarque, Caetano Veloso, Tom Jobim, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Ivan Lins, Zé Ramalho, João Bosco, Elis Regina, Belchior, Luiz Melodia, Rita Lee, Cazuza, Gal Costa, Djavan, Raul Seixas, Rolando Boldrin, Almir Sater, e Renato Teixeira. E os principais estilos e gêneros musicais mencionados foram funk, sertanejo, samba, brega, hip hop, reggae, metal, pop, indie, folk, jazz, rock, *black music*, e soul.

que carrega ela nas costas (em publicação sobre a premiação da dupla no Grammy Latino 2019). Finalmente, 16% são comentários negativos.

Gráfico 13 - Sentimento dos comentários sobre Nova MPB no Facebook



Fonte: criação da autora.

Entre os comentários neutros e positivos sobre a Nova MPB que mais receberam curtidas, respostas e compartilhamentos foram os do Rick Bonadio. O que demonstra como a gravadora independente dele, MidasMusic, vem buscando nomes para a Nova MPB, além de ter lançado vários artistas nessa linha, como Vitor Kley, Kell Smith, De Maria, entre outros (na foto da publicação do Facebook). As respostas nas publicações de Bonadio são de usuários mencionando amigos ou indicando artistas para o produtor, e uma das publicações tem mais de mil respostas.

Figura 47 - Comentários de Rick Bonadio sobre Nova MPB no Facebook



Fonte: Facebook.com.

Rogério Skylab é o artista que mais publicou sobre Nova MPB no Facebook, e que também recebeu bastante curtidas, comentários, e compartilhamentos, reforçando seu posicionamento crítico sobre a Nova MPB, tendo em vista que seus comentários são neutros ou negativos. Em 2013, ele compartilhou a publicação de seu blog sobre um tributo ao Jards Macalé feita pela nova geração da MPB, e divulgando a presença do músico no seu programa (Matador de Passarinho), no Canal Brasil. No comentário de 2014, observamos como Skylab se coloca também como porta-voz da Nova MPB, afirmando que seu início se deu na Rua Augusta, em São Paulo, no século XXI, e com um sentimento nostálgico, de busca no passado.

No longo comentário que fez sobre o tributo a banda Júpiter Maçã em 2016, um típico “textão de Facebook”, critica os músicos da Nova MPB (Kiko Dinucci) e tece elogios aos músicos ligados ao rock dos anos 1990 que participaram do evento. Skylab lança a hipótese de que a Nova MPB opera uma mudança de foco, por um lado, com temas nacionais e mais politizada, ligada à cidadania, por outro lado, dessexualizada, contida, fria, intelectualizada, séria, com pesquisa formal, mas sem aura. Lança a ideia de “música escrota”, como uma música abandonada, que não toca em eventos sociais, ou nos meios de comunicação massivos, um contraponto à noção de “música ruim”, por isso defende ele como não pertencente aos gêneros e estilos musicais brasileiros, mas a um gênero menor.

Ainda em 2016, afirma que Kassin, Do Amor e Jonas Sá não é “estética do longe”, noção que havia empregado para falar sobre a estética dos músicos da Nova MPB, ou neo-tropicalismo e improvisação, mas um trânsito entre os melancólicos da Nova MPB e os saudosistas do neo-tropicalismo.

Figura 48 - Comentários de Rogério Skylab sobre Nova MPB no Facebook

The image shows a collage of five Facebook posts by Rogério Skylab, discussing the Nova MPB movement. The posts are arranged in two columns. The left column contains three posts from June 2013, May 2016, and July 2016. The right column contains two posts from October 2014 and January 2016, followed by a partial view of a post from March 2017. Each post includes a profile picture, name, date, text content, and engagement metrics (likes, comments, shares).

Post 1 (Left): 24 de junho de 2013. Text: "Um tributo ao seu primeiro álbum acaba de sair, com a nova geração da MPB. Em 2010, escrevi o texto abaixo. E hoje, à meia-noite no Canal Brasil (Programa Matador de Passarinho), eu o recebo para um papo. Não vou dizer que ele vai estar no meu próximo disco porque aí é estragar a surpresa." Link: <http://godardcity.blogspot.com.br/2010/04/jards-macale.html>. Image: JARDS MACALÉ | GODARD CITY. Engagement: 28 likes, 3 comentários, 3 compartilhamentos.

Post 2 (Left): 25 de maio de 2016. Text: "Ainda sobre o belo tributo prestado a Júpiter Maçã na Virada Cultural, me veio uma questão que é mais ou menos assim: qual é a diferença entre os músicos que estavam ali presentes homenageando Júpiter, ligados ao rock da geração noventa, e os músicos da nova MPB que começaram a aparecer em meados do ano 2000? Por exemplo: qual a diferença entre Júpiter Maçã e Kiko Dinucci? Aparentemente é uma questão sem pé nem cabeça. E se os cito é porque os admiro igualmente. Mas a questão talvez possa nos fazer pensar o rumo que a música brasileira tomou. Tenho uma hipótese: há uma mudança de foco - a nova MPB retoma temas nacionais e se politiza mais. Mas essa politização vem muito atrelada aos direitos de cidadania. Há também uma dessexualização gradativa e uma contenção dos gestos. Torna-se uma música mais fria, mais intelectualizada e mais séria. A pesquisa formal é incrementada e o comportamento perde sua aura. Voltando ao tributo, em que predominavam os músicos e artistas gaúchos, afinal o homenageado era um deles, uma coisa que muito me impressionou foi a afetividade. Wander Wildner é o vaidoso mais encantador que eu já conheci. Glauco Caruso, o baterista da Sétima Efervescência, é a pessoa mais carinhosa do mundo (e toca pra caralho). Marcelo Gross e Beto Bruno são lindos, são plenos. E o Astronauta Pinguim é uma instituição. Todos ali no backstage fluíam felicidade e eram intensos - certamente isso acaba se refletindo na música que fazem. Não dá pra citar todo mundo. Então vou terminar meu tributo ao tributo, citando o maior de todos eles, síntese absoluta do rock gaúcho. E se vocês estão pensando que é o Júpiter Maçã, estão redondamente enganados. Quando me encontro com ele, me vem uma alegria que eu não sei explicar. Acho até que escrevi todo esse texto, pensando nele: Plato Dvorak." Engagement: 52 likes, 2 comentários, 4 compartilhamentos.

Post 3 (Left): 28 de julho. Text: "Eu odeio a palavra 'dignidade'. Uma das coisas que mais me irritam é a nova MPB querendo ter a dignidade da velha MPB. Eu abro mão desse legado. Eu não tenho dignidade, eu nunca vou ter dignidade. O meu caminho é justamente esse: a não dignidade." Engagement: 1,2 mil likes, 70 comentários, 101 compartilhamentos.

Post 4 (Right): 23 de outubro de 2014. Text: "Aí vai um trequinho de um texto longo que estou escrevendo (aqueles textos longos que eu sempre escrevo pra ninguém): 'Ao contrário da geração BRock, que, sob o signo da abertura política, olhava pra frente e aparentemente rompia com o que havia antes (no fundo, continuavam o ciclo da MPB), a 'Nova MPB', que tinha como marco geográfico o baixo augusta em São Paulo, em pleno século XXI, voltaria os olhos pra trás, nostalgicamente, em busca de algo irremediavelmente perdido'." Engagement: 20 likes, 3 comentários.

Post 5 (Right): 23 de janeiro de 2016. Text: "Não falo de música brega, nem de sertanejo universitário. Não falo de música cabeça cheia de melancolia. Muito menos de música instrumental feita de improvisação mas politicamente correta. Falo de música escura. Não é hip-hop, não é funk, não é nova MPB. Também não é música neo-tropicalista, cheia de bom gosto. Léguas de distância do samba, do reggae, do metal. Parece funk mas não é. Música escura mesmo, abandonada num esgoto. Quem vai levá-la num churrasco? Quem vai levá-la num violão? Quem vai levá-la num programa de televisão? Para o cidadão comum, é nojenta. Para o intelectualizado, gênero menor. Estou falando de música escura, como um cancro, um câncer, uma pústula que, se você espremer, explode." Engagement: 415 likes, 28 comentários, 34 compartilhamentos.

Post 6 (Right): 24 de janeiro de 2016. Text: "Uma coisa é certa nessas três músicas e nesses três nomes (Kassin, Do Amor e Jonas Sá): não é a 'estética do longe' ou o que convencionalmente conhecemos por Nova MPB, não é neo-tropicalismo e muito menos improvisação. Seus músicos podem ocasionalmente passar por esses territórios porque existe um nomadismo saudável por parte deles, despertando nos melancólicos da Nova MPB e nos saudosistas do neo-tropicalismo uma verdadeira adoração. Mas a diferença deles está na cara." Engagement: 30 likes, 2 comentários, 3 compartilhamentos.

Post 7 (Right): 17 de março de 2017. Text: "Acho curioso como essa nova MPB, dos Racionais aos avants da Rebel, passando naturalmente por Criolo, Tulipa e afins, ainda que possa estar ligada aos movimentos políticos de esquerda, expressa um certo distanciamento. O seu anseio de legitimidade, dentro do campo musical, se espalha na sua própria atitude existencial. Ela exige respeito. A dignidade pra nova MPB é um valor supremo. Ainda que esteja imbuída de propósitos experimentais, muitos dos seus compositores o provam, as suas pesquisas vêm sempre acompanhadas de um tom clássico. Essa classicização é a sua maior marca." Engagement: 177 likes, 33 comentários, 9 compartilhamentos.

Post 8 (Right): 23 de abril de 2017. Text: "Você pode enumerar: modernismo; concretismo; tropicalismo; vanguarda paulistana; nova MPB. Que eu replico: Hélio Oiticica." Engagement: 108 likes, 10 comentários, 3 compartilhamentos.

Fonte: facebook.com.

Em 2017, comenta como a Nova MPB dos Racionais, Criolo, Tulipa Ruiz, entre outros é ligada aos movimentos de esquerda, mas se mantem distantes, anseia por legitimidade, exige respeito, tem a dignidade como principal valor, e o tom clássico como marca. Por isso

em 2018 critica a Nova MPB por não ter a dignidade da velha MPB. E em outro comentário de 2017, enumera vários movimentos culturais brasileiros e cita a Nova MPB como um deles, para declarar que todos estão diretamente ligados ao Hélio Oiticica. E também foi possível observar, em comentários negativos sobre a Nova MPB como sua aproximação com a música sertaneja e a música pop internacional foram indicados como perda de relevância cultural e de poesia. Ou até mesmo uma diferenciação e disputa entre a Nova MPB e a música pop hoje feita no Brasil por Anitta e Pablo Vittar.

Figura 49 - Comentários sobre Nova MPB, música sertaneja e música pop no Facebook



Fonte: facebook.com.

Por fim, ao contrário do Twitter, foi possível encontrar um debate entre os usuários sobre a Nova MPB, para além de uma conversação, onde se discute sobre rótulo e gênero musical, além de autenticidade e novidade em música. Sobre a rotulação, fica clara um desentendimento sobre quem a cria (gravadoras, selos, jornalistas, críticos e ouvintes), sua função de identificação estética e de pertencimento entre cena e artista, e uma crítica a generalizações que os gêneros musicais fazem.

Usuári@ 1 (17 de fevereiro de 2018): e aí pessoal! o objetivo nem é gerar uma discussão, é mais pra tirar umas dúvidas assim, mas se rolar uma discussão saudável é massa também. eu queria saber: como vocês se sentem com relação ao ~rótulo~ Nova-MPB, ou Neo-MPB? Existe coisa autêntica sendo feita dentro desse cenário? tudo bem que falar em "autenticidade" pode parecer meio prepotente de vez em quando, mas pelo menos no sentido de > algo com um Q de novidade, de ousadia, sei lá <. é que assim eu tou pra lançar um ep logo menos, e como eu já tenho tocado

por aí, as pessoas inevitavelmente acabam por me conectar a algum gênero, estilo, cena, etc. E eu percebo que a maioria faz uma ligação da minha música com as coisas novas da dita cena ~ neo-mpb ~. E ao meu ver é algo meio vago. Uns dizem que o que tem sido feito de 2010 pra cá (principalmente no rolê independente) pode se enquadrar nisso. Citam Cícero, Rubel, Terno, SILVA, até o Rodrigo Amarante, etc., como exemplos. Porém isso me deixa meio confuso, porque muitos dos artistas que são sempre enquadrados nisso são bem diferentes entre si, em sua proposta sonora. Agora onde realmente quero chegar: O termo é mais uma forma de englobar artistas que (na teoria) tão reinventando a música brasileira indie etc., ou existe um gênero nova-mpb ou mpb-indie, como queira, e ela possui características sonoras/visuais de verdade, e algo novo de fato?

só pra constar: o som que eu faço eu costumo definir (talvez até de brincadeira) como música-brasileira-noisepop. em breve posto o ep aqui, assim que sair.. (6 curtidas e 17 comentários).

Usuári@ 2 (17 de fevereiro de 2018): Érico L. Camargo, minha impressão sobre a nova mpb é que ela recupera uma piada antiga sobre o rock gótico: a melhor maneira de saber que uma banda desse estilo prestava era se ela se recusasse a ser incluída nele... Saindo de brincadeira, essa coisa de gêneros existe mais p comodidade de quem precisa explicar do que pra quem vai fazer. O melhor é ir fazendo o seu som e deixar quem tiver de explica-lo se preocupar com eles. (3 curtidas e 1 amei).

Usuári@ 3 (17 de fevereiro de 2018): Esse artigo é bem legal e pode complementar a discussion <https://fitabruta.com.br/.../artigos/o-fofopop-nao-e-foda/> (3 curtidas).

Usuári@ 4 (17 de fevereiro de 2018): A necessidade de rotular existe, é a saída, a facilidade para as pessoas pertencerem, se identificarem.... faz tempo que nao se vê uma cena onde ha essa identificação estética compartilhada por vários artistas. Acho q isso nao importa, nao faz sentido, nao agrega hoje em dia... nao tem como colocar essa galera toda compartilhando algo do tipo... (3 curtidas).

Usuári@ 5 (17 de fevereiro de 2018): Acho que até tem. Jeneci, Cícero, Silva, Mallu Magalhães, Clarisse Falcão têm até uma certa ligação sonora. Não sei se de fato promovem alguma revolução além de serem contemporâneos, mas são os nomes que mais vejo associados a esse termo. Mas toda tentativa de rotulação tem seus exageros, nesse caso, se encaixa bem nesse fenômeno de colocar nessa "caixinha" tudo que é indie, cante português e flerte com algum movimento de música brasileira. O Terno toca Rock Psicodélico, Mahmundi se encontra mais no chillwave e no synthpop, Criolo se mantém na transição entre o Rap e o Samba, mas não é difícil encontrar esses nomes veiculados ao lado dos nomes mais acima. No geral, toda generalização é preguiçosa, ainda mais se considerarmos artista que passeiam por diversos gêneros e subgêneros ao longo da carreira, como Tulipa, Rodrigo Campos, Curumin mas que também caem nessa classificação vez ou outra. (3 curtidas).

Usuári@ 6 (17 de fevereiro de 2018): É uma bosta se encaixar em alguma coisa né... Teve um tempo que lançamos um álbum e a gente mesmo não conseguia encaixar em nada. Tinham algumas referências naturais, mas antes dos jornalistas nos encaixarem em alguma coisa, nós na época, nos auto declaramos "art-drama-core" hahahahaha No fim das contas vc encontra o EP nas seções de emo, post-punk, hardcore, punk, whatever. (1 curtida).

Usuári@ 7 (17 de fevereiro de 2018): Bom tópico. Minha banda também está gravando um EP e não saberia classificar de cara o estilo dela. Vou lançar e ver quais serão as associações que farão (2 curtidas).

Na mesma publicação, um dos comentários inicia uma outra discussão paralela sobre funk e Nova MPB, o que de fato é popular, e sobre a MPB e a Nova MPB serem elitistas, de acordo com o público que vai aos shows de seus artistas. Essa discussão apresenta como esses usuários têm um entendimento de que a MPB tem suas especificidades, contradições e

problemas com o “popular”, e de quem é seu público majoritário. Assim, os debates sobre MPB nas universidades, nas publicações científicas, também são feitos entre usuários de redes sociais, apontando como um eixo comum a importância da controvérsia para a MPB e a Nova MPB, inclusive como uma performance de vínculo e gosto com essas expressões musicais e seus artistas.

Usuári@ 1 (17 de fevereiro de 2018): o funk com clipes lo-fi é muito mais mpb que essa galera, apesar de apreciar mais a "neo-mpb" (1 curtida).

Usuári@ 2 (17 de fevereiro de 2018): Porque "mais mpb"? Eu não acho que o funk seja MPB (essa sigla tem um significado bem específico, né? É muito a galera dos festivais nos 60).

Usuári@ 3 (17 de fevereiro de 2018): No sentido de ser mais popular, de fato. É claro que musicalmente falando, não se encaixa.

Usuári@ 4 (17 de fevereiro de 2018): É que esse "popular" na sigla MPB nunca foi sobre popularidade, mas sim sobre oposição ao erudito, não é erudito, portanto é popular. Até porque na época do surgimento do termo MPB a música mais popular no Brasil era a Jovem Guarda, depois o brega, em seguida o sertanejo, etc. A MPB nunca foi popular no sentido de popularidade. (3 curtidas).

Usuári@ 5 (17 de fevereiro de 2018): Inclusive, nesse período aí ela era bastante elitista né (3 curtidas).

Usuári@ 6 (17 de fevereiro de 2018): Como continua sendo, né? Se a gente vai num show da Ava Rocha, do Cícero, do Amarante, não é a classe C que tá lá. É universitário, classe média, uma galera assim. (2 curtidas).

Usuári@ 7 (17 de fevereiro de 2018): Rolou um show do meta meta aqui em Goiânia, só a galera do círculo alternativo, nada de povão.

Foram coletados dados de 82 páginas oficiais de artistas da Nova MPB no Facebook, indicados pela imprensa brasileira, nos comentários sobre Nova MPB no Twitter e no próprio Facebook, em 30 de novembro de 2019²⁰⁰. Essas páginas foram criadas em 2008-2019, mas a maioria em 2011, ano em que o Facebook passou a ser a principal rede social no Brasil, ficando na frente do Orkut²⁰¹. Grande parte desses artistas possuem site oficial, mas utilizam a página do Facebook como principal plataforma para divulgar informações (agenda, eventos), formar público, comunidade de fãs, conectar-se com eles e outros artistas, vender produtos, entre outras funções.

Os artistas da Nova MPB registraram como gênero em suas páginas oficiais: música, pop, mpb, música brasileira, música popular contemporânea, experimental, good vibes, *world music*, entre outros, que podem ser vistos na nuvem de palavras abaixo. A escolha de não utilizar o rótulo “Nova MPB” indica que essa rotulação parte mais da imprensa brasileira do que dos próprios artistas, ou das gravadoras e selos independentes.

²⁰⁰ Os dados completos dos 82 artistas da Nova MPB no Facebook estão disponíveis em: <https://bit.ly/3aUVviz>. Acesso em: 30 nov. 2019.

²⁰¹ Disponível em: <https://glo.bo/3de5hOB>. Acesso em: 30 nov. 2019.

(37.100), Silva (33.600), Melim (22.400), Galldino (18.800), Ana Cañas (10.600), e Lucas Santtana (10.800). Infelizmente a rede social ainda não contabiliza o número de respostas por usuário, o que poderia resultar em um apontamento mais preciso dos usuários que mais interagem no Facebook. Porém, com base nesses dados, e na observação das ações desses artistas na plataforma, esses são os artistas que mais interagem com outros usuários. E esses artistas não utilizam as ferramentas de listas e momentos da plataforma, salvo raríssimas exceções. Ainda assim, com esses dados, podemos indicar o quanto essa rede social é relevante para esses artistas, e como alguns deles fazem um uso mais intenso e contínuo dela.

Ao comparar os comentários e debates que foram coletados no YouTube, Twitter e Facebook sobre a Nova MPB e analisados neste capítulo, foram encontrados comentários apenas no Twitter e no Facebook, indicando como a Nova MPB é considerada pelos usuários dessas plataformas uma subcategoria musical da MPB, pela forma como escrevem sobre ela. No Twitter essa subcategoria recebeu mais publicações negativas do que o Facebook, onde foram mais neutras. Enquanto os comentários no YouTube se referiam aos artistas, músicas e vídeos da Nova MPB. Também foi possível mostrar como os usuários reproduzem discursos de valor da MPB para comentar sobre a Nova MPB, e performatizar seus gostos nas mídias sociais. Assim como associam a Nova MPB com o contexto brasileiro.

Rogério Skylab é o usuário que mais comenta sobre a Nova MPB no Twitter e no Facebook, assim como possui as publicações mais curtidas, comentadas e compartilhadas. Isto é, assim como em seu blog, nas redes sociais eles sustenta seu posicionamento como um dos principais críticos da Nova MPB. Por ser artista e crítico, isto é, formador de opinião, é o usuário com mais capital social, portanto o que mais influencia o debate sobre a Nova MPB nas mídias sociais. E de forma geral, foi significativa a quantidade de jornalistas que comentaram sobre a Nova MPB no Twitter.

Quando aos debates, não foi possível encontrar no Twitter, apenas no YouTube e no Facebook. E os debates no YouTube partiam de artistas, músicas e vídeos para debater outros assuntos e não a Nova MPB, enquanto uma discussão entre usuários no Facebook questionou a Nova MPB, trazendo questões que já haviam sido postas por pesquisadores, jornalistas, críticos e blogueiros. A quantidade de comentários sem respostas, e as conversações que não se desenvolvem em debate (sem que discordem entre si) e os poucos debates entre usuários encontrados indicam que a Nova MPB é mais debatida na imprensa brasileira e em blogs do que nas mídias sociais. E isso fica ainda mais evidente com a ausência de comentários sobre a Nova MPB feitas pelos artistas da Nova MPB ou por outros profissionais da indústria da

música nas mídias sociais, enquanto os textos jornalísticos estão repletos de suas declarações. O que atesta como a imprensa brasileira foi a principal mobilizadora do debate sobre a Nova MPB.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS - DAS CONTROVÉRSIAS MUSICAIS EM REDE ÀS PLATAFORMAS

Conhecemos a vocação da música para o debate público, o seu favorecimento de controvérsias, e como isso faz parte da nossa cultura. Esse é um dos principais princípios da música popular. No caso da MPB, seus estudos construíram uma tradição de debate acadêmico e uma abordagem interdisciplinar que desenvolveu nossa compreensão sobre a sigla como um objeto de estudo controverso. Os estudos de outras vertentes e gêneros musicais brasileiros tensionam esse debate acrescentando divergências e questões que surgem das eventuais relações entre elas e a MPB, muitas vezes conflituosas, contribuindo também com o debate acadêmico sobre a sigla. Assim como os estudos sobre categorias e gêneros musicais servem para apontar características próprias da MPB. Por isso, ter apresentado e conectado esses estudos nesta tese permitiu sistematizar o conhecimento sobre MPB, de uma forma singular e interseccional, mais próxima da vivência musical que temos em meio às diferenças e disputas entre categorias musicais.

Essa organização do conhecimento da MPB também tornou possível apontar algumas lacunas em seus estudos, como os poucos estudos sobre a MPB a partir dos anos 2000, e no contexto das redes, além de chamar atenção para a necessidade de ter uma preocupação a mais quanto à metodologia em suas pesquisas. Além de ressaltar a importância de desenvolver ainda mais esses estudos nesta direção, tendo em vista os vários fenômenos da MPB que ocorrem atualmente nas mídias digitais.

A tese que foi defendida aqui é um dos caminhos que podem ser seguidos nesta direção. As noções de redes e controvérsias não foram acrescentadas aos estudos da MPB de maneira arbitrária, como quem força ideias e conceitos sobre os fenômenos sociais para explicá-los. Elas estão presentes em debates públicos atuais da MPB, como a Nova MPB. E a necessidade da discussão em profundidade dessas noções na tese apenas demonstraram como a antiga noção de rede vem sofrendo reapropriações em diferentes teorias e estudos contemporâneos, enquanto a controvérsia tem cargas políticas, científicas e sociais como apresentaram seus estudos na Teoria do Ator-Rede (TAR), e comunicacionais, como vem mostrando suas apropriações no campo da Comunicação, no Brasil. E é na TAR, segundo seus pressupostos e proposições teóricas, e na sua proposta metodológica da Cartografia das Controvérsias (CC) que essas noções funcionam juntas.

Por sua vez, foi seguida uma das orientações da CC de utilizar outras teorias e metodologias para sua execução. Mas também foram apresentadas críticas a ela e a TAR e formas de superar suas limitações empíricas. A primeira está relacionada ao não posicionamento dos cartógrafos com relação a controvérsia e a falta de análise da controvérsia pela proposta da CC ter sido inicialmente uma proposta de observação e descrição. A segunda diz respeito ao contexto da controvérsia, que a CC sugere desconsiderar para evitar que seja utilizado para explicá-la. Essa crítica está relacionada com uma ainda maior que diz respeito a não consideração do tempo em perspectivas sociológicas relacionais, que consideram as conexões, seus deslocamentos, muitas vezes espaciais, e não as temporalidades das associações. Uma terceira crítica se refere ao conceito de rede da TAR ser muito abstrato e amplo, o que dificulta sua utilização como método. E uma última diz respeito a ela ser mais apta em mostrar as mediações técnicas dos aparatos tecnológicos, do que conteúdos, apesar de ser uma metodologia que funciona também para conteúdos, principalmente quando articulada com análise de discurso e análise de conteúdo.

Tendo como base a crítica dos estudos culturais à TAR, considere o contexto e a análise como fundamentais no estudo de controvérsias culturais e sobre música, pois eles acrescentam dimensão temporal e profundidade a cartografia. Baseio-me também nos estudos sobre música que apontam para uma necessidade de se considerar aspectos históricos na análise da mediação musical. Mas com a ressalva de não utilizar o contexto para explicar a controvérsia, apenas como elemento da análise. É nesse sentido também que discordei de recomendações da CC de não estudar controvérsias frias e passadas, pois a depender do tempo de pesquisa, a própria CC consegue dar conta de rastreá-las. O que se sustenta dessas indicações hoje é só a inviabilidade de se cartografar controvérsias ilimitadas e secretas. Quanto à rede, a Análise de Rede Social (ARS) foi articulada com a TAR por ter uma visão mais limitada e empírica da rede, e facilitar sua análise, bem como se articular com análise de discurso e conteúdo para examinar conteúdos sobre as controvérsias.

Por isso, considero que a tese alcançou seu objetivo de construir uma abordagem teórica e um arcabouço metodológico para pesquisar a MPB em rede, no século XXI. Ainda mais, trouxe como mérito articular Estudos da Música Popular e da MPB, Estudos Culturais, Ciberultura, Teoria do Ator-Rede e Análise de Redes Sociais. Outro mérito é trazer uma abordagem comunicacional para estudar música. Além de utilizar ferramentas digitais e *softwares* como métodos digitais de pesquisa, o que acrescentou a ela um caráter experimental. Gostaria também de destacar que esta pesquisa ressaltou a importância das

APIs, e de como elas são potentes para o estudo das mídias digitais, tendo em vista que recentemente algumas plataformas passaram a restringir o acesso aos seus dados, dificultando o trabalho dos analistas de redes sociais. A extração de dados e redes dessas plataformas e seu uso em pesquisas possibilitam inclusive indicar e analisar como seus usuários estão fazendo uso dela, resultados que podem servir até para as próprias organizações de mídias digitais.

Também considero que foi bem sucedida a aplicação da Cartografia Digital de Controvérsias Musicais para realizar o mapeamento da Nova MPB. Ter contextualizado o debate sobre Nova MPB em um período histórico mais largo do que comumente as controvérsias são descritas na CC, permitiu apontar modificações importantes nesse debate, e mudanças de contexto do jornalismo e da crítica. A Nova MPB inicialmente era um adjetivo utilizado pela imprensa brasileira para apresentar artistas que passariam a disputar espaço com os artistas da MPB nos anos 1970, 1980 e 1990, e o debate girava muito em torno da busca do que esses artistas acrescentavam de novo a MPB.

A partir dos anos 2000 a Nova MPB passa a ser uma subcategoria da MPB e o debate passa a ser também sobre essa rotulação, e sobre o “p” de popular da sigla. Muito centrado na imprensa paulistana e na sua constante busca pelo “novo”. As críticas questionavam artistas da Nova MPB por não terem popularidade, isto é, de não serem conhecidos entre a maioria dos brasileiros. Também foi questionado o fato desses artistas não fazerem parte de uma proposta estética coesa. Essa modificação no debate não teria sido possível sem a mediação de jornalistas e o jornalismo cultural de revistas como Bravo!, Trip e Serafina. Mas uma parte do debate sobre Nova MPB também aconteceu mais por fora do jornalismo cultural e da crítica tradicionais, a exemplo de artistas envolvidos com o movimento “Nova MPB é Música Para Baixar”, como a banda O Teatro Mágico, que defendia uma relação mais estreita entre artistas e fãs, sem mediações como a da imprensa.

Nos últimos anos esse debate ganhou novos desdobramentos com a MPBTrans e a MPB “fofa”, pois a primeira traz um projeto político e estético para pulverizar gêneros e questionar corpos, e a segunda conseguiu ter uma popularidade maior no Brasil, principalmente entre um público infantojuvenil. Esses desdobramentos reforçam como essa subcategoria se desloca através de gerações distintas de artistas ao longo dos anos, que não tem base em faixa etária, mas em uma negociação entre os envolvidos no debate, tendo em vista que hoje não só a imprensa brasileira tem esse papel de recomendação, mas também blogs que fazem listas para atualizar quais são os artistas da Nova MPB do momento, a partir do ponto de vista do blogueiro.

Os mapas da controvérsia Nova MPB foram fundamentais para tornar visíveis questões que de outra forma não poderiam ser visualizadas. Nos gráficos da temperatura foi mostrado como as menções da Nova MPB caíram ao longo dos anos nos periódicos brasileiros, mas por outro lado aumentaram nas redes sociais, e nos mapas da repercussão na web como a Nova MPB é mais procurada por conta de rádios brasileiras que tocam as músicas de seus artistas. A cronologia mostra pontos onde o debate foi mais intenso e como alguns dos envolvidos mudaram de posicionamento sobre a Nova MPB ao longo dos anos, ao passo que o diagrama mostrou a centralidade da música como ator-rede da controvérsia Nova MPB, e a escala quais elementos são consenso no debate e quais são discutidos. A análise da literatura científica indicou a pouca quantidade de publicações científicas sobre o assunto. E foi exposto o macrodiscurso da imprensa brasileira, sobretudo da imprensa paulistana, quais artistas indicados, quais os mais criticados e o porquê.

A localização da Nova MPB se mostrou mais restrita à São Paulo e aos shows realizados nas unidades do Serviço Social do Comércio (Sesc) nessa cidade. As redes de canais dos artistas no YouTube e dos artistas relacionados no Spotify também revelaram questões sobre a Nova MPB, a principal delas foi que nessas plataformas, os artistas Criolo e Emicida estão mais conectados com uma rede de artistas do hip hop brasileiro, contrariando as indicações da imprensa de que seriam Nova MPB. E que não existe “a rede Nova MPB”, mas diversas redes que podem ser coletadas, analisadas e comparadas. Quanto ao vocabulário musical, os gráficos ressaltaram a característica da maioria dos artistas da Nova MPB serem compositores bastante produtivos.

Por outro lado, a publicação de um site sobre a controvérsia Nova MPB se revelou ser mais para registro da pesquisa e acervo sobre a controvérsia, e limitado quando ao que os proponentes da CC sugerem que seriam espaços de performance para a controvérsia estudada. Tal empreitada exige muito dos cartógrafos de controvérsia, que além de rastrear a controvérsia, descrevê-la e compor seu acervo, ainda teriam que elaborar formas de fazer esse espaço na web ficar multimídia e interativo o suficiente para envolver quem navegue por ele. Sem mencionar ações de publicidade para convocar os internautas a participar do site.

O que ficou bastante evidente com a cartografia foi como nos sites das mídias digitais como YouTube, Twitter e Facebook, a controvérsia Nova MPB opera em outras dinâmicas, diferentes dos sites de jornais e revistas e dos blogs. Assim, foi possível confirmar a hipótese de que esse debate foi ampliado e fragmentado nas redes. No YouTube, os debates acontecem mais sobre artistas, músicas, videocliques, gosto musical, e outras temáticas por conta da forma

do tipo de plataforma que é, onde os comentários são abertos nas páginas dos vídeos. E no Twitter, foram mais comentários avulsos de usuários, e não conversações e debates, mas que expressam opiniões dos usuários dessa rede social sobre a Nova MPB. No entanto, esses comentários foram bastante curtidos e compartilhados o que pode indicar como essas ações são mais fortes nessa plataforma do que a conversação.

Nessas duas plataformas os comentários em sua maioria foram curtos, mesmo no YouTube que não tem a limitação de caracteres como o Twitter, o que demonstrou como elas favorecem polêmicas, mas não um debate mais robusto ou aprofundado. Enquanto o Facebook se revelou o local com mais respostas em publicações sobre a Nova MPB, e foi possível encontrar um debate sobre ela, e publicações que se assemelham mais à textos do que comentários. Quando ao conteúdo das publicações, ficou confirmado que a Nova MPB no Twitter e no Facebook tem comentários mais negativos e neutros, e que no Twitter os usuários relacionaram mais a Nova MPB ao atual contexto brasileiro. Mas o mais importante é que esses usuários acrescentam ainda mais opiniões e pontos de vistas diferentes sobre a Nova MPB. Por outro lado, a ausência de comentários de artistas da Nova MPB sobre ela nessas plataformas, ao contrário das muitas declarações deles sobre ela em matérias jornalistas, apenas realçou o papel da imprensa brasileira como mediadora da controvérsia Nova MPB.

Outro ponto que merece considerações são as categorias musicais nas plataformas estudadas. Em sua maioria são muito amplas, por exemplo no YouTube: onde a maioria dos canais dos artistas da Nova MPB são linkados com as páginas “*music*” e “*music of latin america*” da Wikipedia. Também são categorias musicais estritas: “mpb”, “pop”, “jazz”, “*world music*”, etc. Além de rótulos inventados como “good vibes”, “afrofuturismo”, “baile pop”, entre outros. No Spotify as principais rotulações dos artistas da Nova MPB foram as que mais se adequam ao que vem sendo discutido sobre ela: “*brazilian indie*”, “nova mpb” e “mpb”. Essas categorias foram descobertas graças aos *softwares* utilizados durante a pesquisa, pois elas não se encontram visíveis na interface do YouTube e do Spotify, o que confirma como as categorias musicais na atualidade foram apropriadas para servirem aos algoritmos.

Sobre a Nova MPB atualmente, alguns dos artistas da Nova MPB hoje são considerados MPB, como a Céu, outros continuam a ser artistas mais de nicho. Jornalistas que escreveram sobre a Nova MPB não voltaram a se envolver com o assunto, enquanto outros como Marcus Preto passou a ser produtor musical de artistas da MPB e o principal mediador dos artistas da MPB com os artistas da Nova MPB. Alexandre Youssef que era dono do

Studio Sp, onde alguns dos artistas da Nova MPB fizeram show pela primeira vez, deixou a pasta de Secretaria de Cultura de São Paulo recentemente, para participar das eleições municipais de São Paulo ainda este ano. E críticos da Nova MPB como o Rogério Skylab continuam a publicar sobre ela em suas redes sociais.

Com base no que foi apresentado sobre a Nova MPB, penso que o novo entra na MPB a partir de diversas portas e janelas, mas o que é considerado novo e o que se transforma em MPB passa por traduções e negociações culturais entre jornalistas, críticos, artistas, produtores, empresários, demais profissionais da música, fãs, ouvintes e pesquisadores, sobretudo por parte de jornalistas e críticos musicais que, como vimos, foram fundamentais para a construção da Nova MPB e permanecem tendo um capital cultural nos debates sobre ela, seja na imprensa brasileira, seja nas mídias sociais.

Espero verdadeiramente que esta pesquisa possa inspirar outros pesquisadores de Comunicação e Música a desenvolverem pesquisas envolvendo debates sobre música e utilizando ferramentas digitais e *softwares* desenvolvidos através de APIs. Neste quesito, os estudos em Cibercultura no Brasil que vem sendo desenvolvido nos últimos anos e que foram fundamentais para esta tese são exemplos ricos de como os métodos computacionais têm muito a oferecer para diversas áreas do conhecimento. É com base também na cibercultura que visualizo como o debate sobre redes vai sendo sobreposto ao debate mais atual sobre plataformas, sobre a “plataformização das controvérsias”, por isso esta conclusão se chama “das controvérsias musicais em rede às plataformas”. As controvérsias continuarão apresentando novos desafios de pesquisa para quem se dispõe a pesquisá-las nas plataformas digitais, mas neste trabalho foram feitas algumas considerações que podem auxiliar pesquisadores nesta empreitada.

Para encerrar, acredito que articular canções, debates, polêmicas e controvérsias no cotidiano e na academia nos permite compreender as narrativas em torno do que se entende como música e popular, e a se posicionar contra o conturbado momento político onde muitos parecem querer desqualificar, e mesmo inviabilizar manifestações estéticas, a exemplo da música popular, por questionarem a realidade do país dos últimos anos, e permitirem a imaginação de “outros brasis”.

Na reta final do doutorado, surgiu a pandemia do coronavírus (covid-19), e parte desta tese foi escrita em quarentena, em plena crise sanitária global. Um momento de muitas incertezas e angústias, pois não sabemos quanto tempo a pandemia e o isolamento social irão durar e quais serão suas consequências. A covid-19 já mudou nossas vidas, muitas mudanças

ainda estão por vir, e o que nos resta no momento é apenas aguardar ansiosos o mundo pós-pandemia.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *Crítica Cultural y Sociedad*. Barcelona: Ariel, 1969.
- _____.; HORKHEIMER, M. *A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEN, G. *O Que é o Contemporâneo? E Outros Ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGOSTINI, T.; COSTA, M. Entrevistão do Mês: Romulo Fróes. *Scream & Yell*, São Paulo, 2010.
- ALBERTO, T. P.; JANOTTI JR, J.; PILZ, J. “F**K YOU ROGER, PLAY THE SONGS”: rock, política e rasuras na turnê de Roger Waters no Brasil em 2018. XXVIII Encontro Anual da Compós, 2019.
- ALMEIDA, L. B. F. *A MPB em Mudança: Cartografando a Controvérsia da Nova MPB*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2017.
- ALONSO, G. *Cowboys do Asfalto: Música Sertaneja e Modernização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- AMARAL, A. Manifestações da Performatização do Gosto Nos Sites de Redes Sociais:
- AMARAL, A.; COIMBRA, M. Expressões de Ódio Nos Sites de Redes Sociais: o Universo Dos Haters no Caso #Eunãomereçoserestuprada. *Contemporanea*, p. 294-310, 2015.
- AMARAL, A.; FRAGOSO, S.; RECUERO, R. *Métodos de Pesquisa Para Internet*. Porto Alegre: Sulina, v. 1, 2011.
- AMARAL, A.; MONTEIRO, C. Esses Roquero Não Curte: Performance de Gosto e Fãs de Música no Unidos Contra o Rock do Facebook. *Famecos*, v. 20, p. 446-471, 2013.
- AMARAL, A.; MONTEIRO, C.; SOARES, T. “‘What's Going On' é o 'Sgt. Pepper's' da soul music”: Autonomia, Cânone e Valor numa Lista de Melhores Álbuns da Música Pop. *Comunicação, Midia e Consumo*, v. 14, p. 126-145, 2017a.
- AMARAL, A.; MONTEIRO, C.; SOARES, T. O Queen, A Queen: Controvérsias sobre Gêneros e Performances. *Revista FAMECOS (Online)*, v. 24, p. 182-193, 2017b.
- ANDRADE, M. *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1963.
- ANGELO, M. A “nova” música brasileira confirma: é apolítica, covarde e tacanha. *Movinup*, 2013.
- ANGELO, M. Lenine encontra a “nova MPB”. *Movinup*, 2011.
- ANGELO, M. O Indie Vai Bem, Falta Avisar o Público. *Movinup*, 2012.
- ANTUNES, P. A Metamorfose Espontânea de Karina Buhr. *Estadão*, São Paulo, 2011.

- ARAUJO, B. O Novo Bloco Brasil. *ShowBizz*, São Paulo, p. 36-42, nov. 1998.
- ARAÚJO, P. C. *Eu Não Sou Cachorro, Não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ARRUDA, R. Entrevista: Romulo Fróes. *Scream & Yell*, São Paulo, 2011.
- ARRUDA, R. Ouça: Nova Música de Roberta Campos. *Scream & Yell*, São Paulo, 2012.
- AUMONT, J. *La Estética Hoy*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.
- AZEVEDO, V. Artistas Debatem Sexualidade e Gênero e Movimentam Cena Musical. *Folha de São Paulo*, 2016.
- BACAL, T.; COELHO, F. O.; NAVES, S. C. (Org.). *A MPB em Discussão: Entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BAHIANA, A. M. *Nada Será Como Antes – MPB Nos Anos 70*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- BARBOSA, M. A. O Mito da “Nova” MPB: Quem Vai Chutar Esse Balde?. *Telhado de Vidro Versão 2.0.1*, 2012.
- BARTHE, Y; CALLON, M.; LASCOUMES, P. *Acting in an Uncertain World: an Essay on Technical Democracy*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2009.
- BASTIAN, M.; HEYMANN, S.; JACOMY, M. *Gephi: an Open Source Software For Exploring and Manipulating Networks*. International AAAI Conference on Weblogs and Social Media, 2009.
- BASTOS, M.; RECUERO, R.; ZAGO, G. *Análise de Rede Para Mídia Social*. Porto Alegre: Sulina, 2018.
- BASTOS, M.; RECUERO, R.; ZAGO, G. *Encontros e Desencontros Entre TAR e ARS: o Laço Fraco Entre Teoria e Método*. Salvador: Contemporanea, p. 1-15, 2014.
- BHABHA, H. K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BORN, G. On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. *Twentieth-Century Music*, v. 2, p. 07-36, 2005.
- BORN, G. On Tardean Relations: Temporality and Ethnography. In: CANDEA, M. (Ed.). *The Social After Gabriel Tarde: Debates and Assessments*. London: Routledge, p. 230-247, 2009.
- BOTELHO, A.; SCHWARCZ, L. M. (org.). *Agenda Brasileira: Temas de Uma Sociedade em Mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOURDIEU, P. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996

BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Difel, 1990.

BOZZO JR, C. "Queria Vender Como SPC", *Diz Chico César. Folha de São Paulo*, 1998.

BOYD, D. *Social Network Sites: Public, Private or What?*. Knowledge Tree 13, p. 1-7, 207.

BOYD, D; ELLISON, N. B. Sociality Through Social Network Sites. In: DUTTON, W. H. (Org.). *The Oxford Handbook of Internet Studies*. Oxford: Oxford University Press, p. 151-172, 2013.

BRACKETT, D. *Categorizing Sound: Genre And Twentieth-Century Popular Music*. Oakland (California): University of California Press, 2016.

BRACKETT, D. What a Difference a Name Makes: Two Instances of African American Popular Music. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. New York and London: Routledge, 2003.

BRANDÃO, L. Lobão Dispara Suas Farpas Contra a MPB. *O Globo*, 2013.

BRESSANE, R. Ninguém é de Ninguém: a Nova Realidade. *Trip*, São Paulo, ano 22, n. 178, p. 104-107, jun. 2009.

BRUNO, F. Rastros Digitais Sob a Perspectiva da Teoria Ator-Rede. *Famecos*, v. 19, p. 681-704, 2012.

CALLON, M. *Entrevista Com Michel Callon: Dos Estudos de Laboratório Aos Estudos de Coletivos Heterogêneos, Passando Pelos Gerenciamentos Econômicos*. Porto Alegre: Sociologias, n.19, p. 4-9, 2008.

CALLON, M. Techno-Economic Networks and Irreversibility. In: LAW, J. *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination*. Londres: Routledge, 1991.

CAMPOS, A. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CANÔNICO, M. A. Programa de Arnaldo Antunes Mostra Conexões da Nova MPB. *Ilustrada*, São Paulo, 2011.

CAPELAS, B. Cícero Lins: "A Internet é a Verdade da Nossa Geração". *IG*, São Paulo, 2012.

CASTELLS, M. *A Galáxia da Internet: Reflexões Sobre a Internet, os Negócios e a Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CASTELLS, M. *A Sociedade em Rede. A era da informação: economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2017a.

CASTELLS, M. *Redes de Indignação e Esperança: Movimentos Sociais na Era da Internet. A era da informação: economia, sociedade e cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017b.

- CASTRO, L. BRASIL Ame-o ou Ame-o. *Folha de São Paulo*, 2007.
- CASTRO, Y.; LEMOS, E. Entrevista: Beto Villares. *Scream & Yell*, 2012.
- CRAWFORD, T. An Interview With Bruno Latour. *Configurations*, p. 247-268, 1983.
- COELHO, F.; COHN, S. (Orgs.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- CORRÊA, D. Caetano Veloso: “A Hora é Das Gerações Mais Novas, Claro; o Que Não Quer Dizer Que eu Deva me Calar”. *TMDQA*, 2017.
- CUNHA, S. E.; SÁ, S. M. A. P. Controvérsias do funk no YouTube: o caso do Passinho do Volante. *Revista Eco-Pós* (Online), v. 17, p. 1-14, 2014.
- CUNHA, V. O Rock Brasileiro Precisa Morrer. *Scream & Yell*, 2009.
- D'ANDREA, C. F. B. Cartografando controvérsias com as plataformas digitais: apontamentos teórico-metodológicos. *Galáxia* (Online), v. 1, p. 28-39, 2018.
- D'ANDREA, C. F. B.; MELGACO, L. J. L.; SILVA, R. F. Translações no Facebook: a controvérsia 'Galo Machista!?' nas páginas de torcidas organizadas. *FuLiA / UFMG*, v. 1, p. 103, 2017.
- D'ANDRÉA, C. F. B. Controvérsias midiáticas no Twitter durante transmissões televisivas ao vivo: a rede “exoesqueleto” na abertura da Copa 2014. *Famecos* (Online), v. 23, p. 1-1, 2016a.
- D'ANDREA, C. F. B. #vergonhabrasil: controvérsias midiáticas no Twitter durante e após o jogo Brasil 1 x 7 Alemanha. *InterCom: revista brasileira de ciências da comunicação*, v. 39, p. 99-114, 2016b.
- DANTAS, L. F. *O Canônico em Xequê na MPB: Processos de Legitimação e Ideário De Modernidade*. [Tese de Doutorado] Universidade de São Paulo, 2016.
- DAVID, M.; MARRES, N. *Mapping Controversies With Social Media: The Case For Symmetry*. Mini-Conference on Digital Sociology at the Easter Sociological Society, 2015.
- DE CERTEAU, M. *Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 1)*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DEL RÉ, A. O Rock Com Açúcar e Com Afeto de Thiago Pethit. *Tribuna do Norte*, 2014.
- DENORA, T. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- DIÁRIO DO NORDESTE. *Indies, Pintores e Anônimos: a Nova MPB*. 2014.

DIAS, M. T. *Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008.

DIJCK, J. V. *The Culture of Connectivity: a Critical History of Social Media*. New York: Oxford University Press, 2013.

DIONISIO, R. Hípica Recebe de B-52's a Paralamas. *Folha de São Paulo*, 1999.

DUNN, C.; PERRONE, C.A. (Org.). “Chiclete com Banana”: Internationalization in Brazilian Popular Music. In: DUNN, C.; PERRONE, C.A. (Org.). *Brazilian Popular Music and Globalization*. New York: Routledge, p. 1-38, 2003.

EIROA, C. Divas, Deusas Urbanas e Damas da Night. *Trip*, São Paulo, 2017.

EIROA, C. Zabelê: do Pop ao Samba. *Trip*, São Paulo, 2015.

ESTADÃO. *Ana Carolina Privilegia Hits da Carreira em Novo Álbum*. São Paulo, 2009.

ESTADÃO. *Lucas Santtana Mostra Disco de Estréia em SP*. São Paulo, 2000.

ESTADÃO. *Três Mulheres, Três Estilos Levam a MPB ao Festival de Montreux*. São Paulo, 2011.

ESTADÃO. *Wanderléa Lança Novo Disco, Beneficente*. São Paulo, 2003.

ESTADÃO. *Zeca Pagodinho Volta a São Paulo Com MTV Gafieira*. São Paulo, 2007.

EVANGELISTA, R. DonaZica Consolida Vaga na MPB. *Folha de São Paulo*, 2007.

FABBRI, F. *Tipos, Categorias, Géneros Musicales. ¿Hace Falta Una Teoría?*. Habana: VII IASPM-AL, 2006.

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

FERLA, M. MPB Virou Som de 'Barzinho', Diz Miranda, Produtor Musical e Jurado do 'Astros'. *Ilustrada*, São Paulo, 2013.

FERNANDES, C.; HERSCHMANN, M. Usos da Cartografia os Estudos de Comunicação e Música. *Fronteiras*, v. 14, p. 290-301, 2015.

FERRARI, V. A Nova MPB: Continuação do Patrimônio Nacional. *Monkeybuzz*, 2013.

FERREIRA, F. Rizoma: um Método Para as Redes?. *Revista Ciência de Informação*, v. 4, p. 28-40, 2008.

FERREIRA JÚNIOR, P. A.; SOARES, T. Controvérsias e Disputas Simbólicas na Música Brega: O Caso “Tem Gogó, Querida?”. *Revista Eco-Pós (Online)*, v. 22, p. 308-331, 2019.

FIGUEIREDO, C. D. *Internaut, User, Interactor, Operator: A Study of the Terminology of the Users of Digital Media*. In: 6th International Conference on Society and Information Technologies. Orlando: International Institute of Informatics and Systemics, v. 2, p. 96-101, 2015.

FIGUEIREDO, C. D.; BARBOSA, R. R. M. O. Spotify e construção do Gosto: Uma Breve Análise Sobre a Oferta de Playlists Pela Plataforma. *Signos do Consumo*, São Paulo, v. 11, p. 28-39, 2019.

FINOTTI, I. Camelomania. *Serafina*, São Paulo, p. 60-65, nov. 2008.

FOLHA DE SÃO PAULO. *O Que é MPB?*. São Paulo, 1996.

FOLHA DE SÃO PAULO. *O verbo da trupe é misturar*. São Paulo, 1998.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Zeca Baleiro se Apresenta Hoje no Largo do Pará, em Campinas*. São Paulo, 1996.

FONSECA, R. Bamba da Crítica, Tárík de Souza Documenta os Balanços da MPB. *Estadão*, São Paulo, 2016.

FORASTIERI, A. et al. O Que é MPB. *Bizz*, São Paulo, p. 26-34, mai. 1993.

FORASTIERI, A. O Sucesso da Nova MPB e o Fracasso da Música Impopular Brasileira. *Notícias R7*, 2012.

FOUCAULT, M. A Vida: a Experiência e a Ciência. In: *Ditos e Escritos II: Michel Foucault – Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FRANÇA, Valéria. Cantora Faz o Barulho de SP Virar Música. *Estadão*, 2008.

FREI, R. Nova MPB: Outro nível de vínculo. *Medium*, 2019.

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

FRÓES, R. A Nova Música Brasileira e Seus Novos Caminhos. *Blog da Revista Bravo!*, 2009.

FRÓES, R. Nova Voz na Música Brasileira. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 79, p. 229-236, nov. 2007.

GALVÃO, P. MPB 'Fofa' Conquista o Brasil. *Uai*, 2018.

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

GIL, G. Pela Internet. In: GIL, G. *Quanta*. Rio de Janeiro: Mesa/Bluemoon Recordings, 1997. Faixa 10. 1. CD.

- GIRON, L. A. A MPB Acabou. São Paulo: *Bravo!*, 2003.
- GIRON, L. A. O Fim do Que Era Doce. São Paulo: *SomTrês*, 1987.
- GHOSN, R.; JARAIKY, E. H.; RAMOS, S. The Space of Controversies: an Interview With Bruno Latour. *New Geographies*, 2008, p. 128-129.
- GOMES, P. Alcance da Questão Racial na MPB Esbarra em Legado Discriminatório. *Ilustrada*, 2014.
- GONÇALVES, S. M. D. *Nova MPB no Centro do Mapa das Mediações: A Totalidade de um Processo de Interação Comunicacional, Cultural e Político*. [Dissertação de Mestrado] Universidade Federal de Pernambuco, 2014.
- GRAMSCI, A. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GROSSBERG, L. *Cultural Studies in The Future Tense*. London: Duke University Press 2010.
- GWYNN, S. Spotify on How The Music Platform has Become a Sophisticated Marketing Tool For Artists. *Campaign*, London, 2017.
- HECKLER, B. Um Clássico Plugado no Novo. *Bravo!*, São Paulo, n. 162, p. 24-29, fev. 2011.
- HENNION, A. Music Lovers. Taste as Performance. *Theory, Culture, Society*, p.1-22, 2001.
- HENNION, A. Pragmática do Gosto. *Desigualdade & Diversidade*, p. 253-277, 2011.
- HENRIQUE, G. De Volta Para o Futuro. *Trip*, São Paulo, 2017.
- HERSCHMANN, M. *Indústria da Música em Transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- HERSCHMANN, M. *Lapa, Cidade Música: Desafios e Perspectivas Para o Crescimento do Rio de Janeiro e da Indústria da Música Independente Nacional*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- HORNIK, D. “*Social Networks 3.0 Ventureblog*”, 2005. Disponível em <<https://www.ventureblog.com/2005/12/social-networks-30.html>> Acesso em: 15 jul. 2019.
- JACOMY, M; MUNK, A.; VENTURINI, T. Ator-rede Versus Análise de Redes Versus Redes Digitais: Falamos Das Mesmas Redes? São Paulo: *Galáxia*, p. 5-27, 2018.
- JANOTTI JR., J. S. À procura da batida perfeita: a importância do gênero para a análise da música popular massiva. In: *Eco-Pós*. Vol. 6, nº 2. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- JANOTTI JR., J. S. Cultura Pop: Entre o Popular e a Distinção. In: SÁ, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio (Orgs). *Cultura Pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015.

JANOTTI JR., J. S. Gêneros Musicais, Performance, Afeto e Ritmo: uma proposta de análise mediática da música popular massiva. Salvador: *Contemporânea*, v. 2, n. 2, p. 189-204, 2004.

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

JANOTTI JR., J. S. Música Popular Massiva e Comunicação: um Universo Particular. *Interin* (Curitiba), v. 4, p. 1-12, 2007.

JANOTTI JR., J. S. Por Uma Análise Midiática da Música Popular Massiva: Uma Proposição Metodológica Para a Compreensão do Entorno Comunicacional das Condições de Produção e Reconhecimento Dos Gêneros Musicais. *UNIrevista*, vol 1, nº 3, 2006.

JANOTTI JR., J. S.; NOGUEIRA, B. Um Museu de Grande Novidades: crítica musical e jornalismo cultural em tempos de internet. In: Simone Pereira de Sá. (Org.). *Rumos da Cultura da Música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010, v. 1, p. 209-226.

JANOTTI JR., J. S.; SÁ, S. M. P. Revisitando a Noção de Gênero Musical em Tempos de Cultura Musical Digital. *Galáxia* (São Paulo Online), p. 128-139, 2019.

JUNIOR, E. Os Novos Caminhos da Música Brasileira. Ou: Uma Crítica à Nova MPB. Obvious, 2017.

JÚNIOR, F.; ORSOLINI, M. Chega de Saudade. *Bravo!*, São Paulo, n. 131, p. 88-97, jul. 2008.

KACHANI, M. Em Novo Trabalho, Romulo Fróes Busca 'Beleza Onde Não Há'. *Ilustrada*, São Paulo, 2014a.

KACHANI, M. Nelson Motta Chega Aos 70 Anos Com Livro Sobre Sua Trajetória no Jornalismo. *Ilustrada*, São Paulo, 2014b.

KASTRUP, V. A Rede: Uma Figura Empírica da Ontologia do Presente. In: PARENTE, A. (Org.). *Tramas da Rede: Novas Dimensões Filosóficas, Estéticas e Políticas da Comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

LATOUR. B. *Ciência em Ação: Como Seguir Cientistas e Engenheiros Sociedade Afora*. São Paulo: Unesp, 2000.

LATOUR. B. *Jamais Fomos Modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994b.

LATOUR. B. *A Vida de Laboratório: a Produção dos Fatos Científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LATOUR. B. *On Actor-Network Theory. A Few Clarifications*. CSTT, Keely University, 1998.

- LATOUR. B. On Technical Mediation. In: *Common Knowledge*, v. 3, p. 29-64, 1994a.
- LATOUR. B. *Reagregando o Social: Uma Introdução à Teoria do Ator-Rede*. Salvador: Edufba, 2012.
- LATOUR. B. *Spheres And Networks. Two Ways to Reinterpret Globalization*. Harvard University School of Design, 2009.
- LATOUR. B.; VENTURINI, T. The Social Fabric: Digital Traces and Quali-quantitative Methods. *Proceedings of Future En Seine*, p. 1-8, 2010.
- LEMOS, A. *A Comunicação Das Coisas: Teoria Ator-Rede e Cibercultura*. São Paulo: Annablume, 2013.
- LEMOS, R.; SANTAELLA, L. *Redes Sociais Digitais: a Congnição Conectiva do Twitter*. São Paulo: Paulus, 2010.
- LEVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- LICHOTE, L. Cena Musical Contemporânea de São Paulo se Fortalece e é Alvo de Documentário. *O Globo*, 2010.
- LICHOTE, L. Grupo de Artistas do Rio Afirmam Diferenças Para a “Nova MPB”. *O Globo*, 2012a.
- LICHOTE, L. Nova MPB na Tela da TV. *O Globo*, 2012d.
- LICHOTE, L. O Desejo de Ser a “Major da Nova MPB”. *O Globo*, 2012b.
- LICHOTE, L. Parceria Entre Pais e Filhos se Torna Comum Entre Artistas da Nova Geração da MPB. *O Globo*, 2012c.
- LISBOA, B. Entrevista: Bruno Souto. *Scream & Yell*, 2016.
- LISBOA, B. Entrevista: Elza Soares Lança Novo Disco e Pedre: “Aprendam a Votar”. *Scream & Yell*, 2019.
- LORENTZ, B. Como Anavitória e Tiago Iorc Fizeram a MPB Voltar às Paradas e Furar Bloqueio do Sertanejo?. *G1*, 2017.
- LOURES, A. Lenine Encerra Turnê e Prepara CD. *Folha de São Paulo*, 1998.
- MARKOFF, J. *Entrepreneurs See a Web Guided by Common Sense*. Nova York: The New York Times, 2006.
- MARKOFF, J. *What I Meant to Say Was Semantic Web*. Nova York: The New York Times, 2007.

MARRES, N. Why Map Issues: On Controversy Analysis as a Digital Method. *Science, Technology & Human Values*, p. 1-32, 2016.

MARRES, N.; MOATS, D. *Mapping Controversies With Social Media: The Case For Symmetry*. New York: Mini-Conference on Digital Sociology at The Easter Sociological Society, p. 1-37, 2015.

MARRES, N.; ROGERS, R. Landscaping Climate Change: a Mapping Technique For Understanding Science and Technology Debates on The World Wide Web. *Public Understanding of Science*, p. 141-163, 2000.

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

MARTÍN-BARBERO, J. *Oficio de Cartógrafo: Travesías Latinoamericanas de la Comunicación en la Cultura*. Santiago: Fondo de Cultura Economica, 2002.

MARTEL, F. *Smart: o Que Você Não Sabe Sobre a Internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MEDEIROS, A. F. Chora, Cavaco: o Ano em que Aceitamos o Luto Pela MPB. *Monkeybuzz*, 2014b.

MEDEIROS, A. F. Que História é Essa de Pós-MPB? Entender o Som Feito Hoje no Brasil é Mais Fácil do Que Parece. *Monkeybuzz*, 2014a.

MEDEIROS, K. A “Nova MPB” – o Velho, o Moço e o Mofo. *Chama Alternativa*, 2012.

MENEZES, T. Entre Ex-Workaholic e Futuro Dândi, Zeca Baleiro Faz Show em São Paulo. *Ilustrada*, São Paulo, 2016.

MENEZES, T. Safra Atual da MPB Recria Álbuns de Veteranos em 'Os Ímpares'. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2016.

MIÈGE, B. *A Sociedade Tecida Pela Comunicação: Técnicas da Informação e da Comunicação Entre Inovação e Enraizamento Social*. São Paulo: Paulus, 2009.

MIGUERES, L. Em Evento, Lobão Critica Nova MPB: "é um Gueto Caipira dos Infernos". *Terra*, 2012.

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

NAPOLITANO, M. *A Formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua Trajetória Histórica (1965-1982)*. *Humania Del Sul*, v. 9, n. 16, p. 51-63, 2014.

NAPOLITANO, M. *A MPB Sob Suspeita: a Censura Musical Vista Pela Ótica dos Serviços de Vigilância Política (1968-1981)*. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, p.103-126, 2004.

NAPOLITANO, M. *A Música Popular Brasileira (MPB) dos Anos 70: Resistência Política e Consumo Cultural*. Cidade do México: IV Congreso de la Rama Latinoamericano, IASPM, 2002b.

NAPOLITANO, M. *A Síncopa das Ideias: a Questão da Tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007b.

NAPOLITANO, M. Cultura. In: PINSKY, J. (org.). *O Brasil no Contexto: 1987-2007*. São Paulo: Contexto, 2007a.

NAPOLITANO, M. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002a.

NAPOLITANO, M. *MPB: a Trilha Sonora da Abertura Política (1975-1982)*. Estudos Avançados 24 (69), 2010.

NAPOLITANO, M. *MPB: Totem-Tabu da Vida Musical Brasileira*. In: Anos 70: Trajetórias. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2005.

NAPOLITANO, M. *O Conceito de “MPB” nos Anos 60*. In: História: questões & debates. Curitiba: Editora da UFPR, v. 16, n. 30, 1999.

MELLO, J. E. H. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: EDUSP, 1976.

NAVES, S. C. *A Canção Brasileira: Leituras do Brasil Através da Música*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

NAVES, S. C. Apresentação. In: *A MPB em Discussão: Entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006a.

NAVES, S. C. *Canção Popular no Brasil: a Canção Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NAVES, S. C. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

NAVES, S. C. *O Brasil em Uníssono: e Leituras Sobre Música e Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2013.

NAVES, S. C. *O Violão Azul: Modernismo e Música Popular*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

NAVES, S. C. Rumos da MPB. In: *Cult-Revista Brasileira de Cultura*. São Paulo: Cult, no 105, p. 63-65, 2006b.

NAVES, S. C. *Velô, de Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

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

NOGUEIRA, B. “GO WITH THE FLOW”: *A nova crítica de música a partir do fluxo fragmentado de mensagens nos sites de redes sociais*. Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

OFLUMINENSE. *Ele ou Ela?*. Rio de Janeiro, 2016.

O GLOBO. *57 marcos LGBTQI+ na Cultura Pop do Brasil e do Mundo*. Rio de Janeiro, 2019.

OLIVEIRA, A. Neo-indie-MPB à Deriva. *Farofafa*, 2015.

O'REILLY, T. *What is Web 2.0 - Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*. O'Reilly Publishing, 2005.

PAIXÃO, C. R. *Na Arena: a Canção. Os Festivais na Década de 60*. Manaus: Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013.

PARENTE, A. (Org.). *Tramas da Rede: Novas Dimensões Filosóficas, Estéticas e Políticas da Comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

PAULINO, M. Entrevista: Cícero Lins. *Scream & Yell*, São Paulo, 2015.

PERRONE, C. A. *Letras e Letras da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PERRONE, C. A. *Masters of Contemporary Brazilian Song: MPB 1965-1985*. Austin: University of Texas Press, 1989.

PERSIA, M. Cantora Céu Toca em SP e Diz Que “Rótulo da MPB Ficou Limitado”. *Ilustrada*, São Paulo, 2007.

PIEKUT, B. *Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques*. Twentieth-Century Music Online, 2014.

PIZA, D. O Novo no Velho. *Estadão*, 2007.

POLIVANOV, B. B.; SÁ, S. M. A. P. DJ Jesus Luz?! Controvérsias, capital subcultural e performance de gosto em uma cena de música eletrônica. *Famecos*, v. 23, p. 1-18, 2016.

PRETO, M. Cante, Cante, Cante!. *Serafina*, São Paulo, p. 42-48, mai. 2012.

PRETO, M. Cantor Romulo Fróes Fala Sobre Idiossincrasias de sua Geração. *Ilustrada*, São Paulo, 2011b.

PRETO, M. Nelson Motta Reúne Nova MPB em 'Sonoridades', no Canal Brasil. *Ilustrada*, São Paulo, 2011a.

PRIMO, A. *O Aspecto Relacional Das Interações na Web 2.0*. E-Compós (Brasília), v. 9, p. 1-21, 2007.

RECUERO, Raquel. *A Conversação em Rede: Comunicação Mediada Pelo Computador e Redes Sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

REGEV, M. *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2013.

ROVAI, R. A Nova MPB é Música é Pra Baixar. *Forum*, 2012.

RYFF, L. Músicos Misturam Estilos e Conquistam Fãs. *Folha de São Paulo*, 1996b.

RYFF, L. Nova MPB Traz a Marca da Diversidade. *Folha de São Paulo*, 1996a.

SÁ, J. Daúde Canta Para o Público Dançar. *Folha de São Paulo*, 1998.

SÁ, S. M. A. P. Contribuições da Teoria Ator-Rede Para a Ecologia Midiática da Música. Salvador: *Contemporânea*, p. 537-555, 2014.

SÁ, S. M. A. P. *Cultura Digital, Videoclipes e a Consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica*. In: Anais do XXVI Encontro da Compós. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2017.

SÁ, S. M. A. P. O dia em que Beyoncé se tornou negra: notas para análise do videoclipe “pós MTV”. In: AMARAL, Adriana; Bonfim, Ivan; CONTER, Marcelo; FISCHER, Gustavo; GODDARD, Michael; SILVEIRA, Fabrício (Orgs.). *Mapeando Cenas da Música Pop Vol 2*. Logos: João Pessoa, 2018.

SAITO, B. Y. Céu Amplia Horizonte da "Nova e Moderna MPB". *Folha de São Paulo*, 2005.

SAITO, B. Y. Cinema Auditivo. *Folha de São Paulo*, 2002.

SAITO, B. Y. 11:11 Tita Lima. *Folha de São Paulo*, 2007.

SANCHES, E. A Nova MPB: Música Periférica Brasileira. *Updateordie*, 2017.

SANCHES, P. A "Nova MPB" Quer Mesmo Ocupar Seu Lugar ao Sol?. *Ilustrada*, São Paulo, 2003b.

SANCHES, P. A. Otto e Zeca Baleiro Discutem a Nova MPB. *Ilustrada*, São Paulo, 1999.

SANCHES, P. Festival da Globo Enfrenta a Mediocridade da MPB. *Folha de São Paulo*, 2000.

SANCHES, P. Grandes Gravadoras Abdicaram de Investimento em Novos Artistas. *Ilustrada*, São Paulo, 2003a.

SANCHES, P. Projeto de Milton Nascimento Concede Espaço às Novas Gerações. *Folha de São Paulo*, 2002.

- SANDRONI, C. “Adeus à MPB”. In: Cavalcante, Berenice, Heloisa Starling y José Eisenberg (Eds). *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 1, p. 23–35, 2004.
- SANDRONI, C. MPB: um Pouco de História. In: *Cult-Revista Brasileira de Cultura*. São Paulo: Cult, v. 105, p. 59-62, 2006.
- SCHIAVON, F. Melim Faz Melhor Lançamento da Carreira Com 'Gelo' e Afirma Estar Focado no Próximo Álbum. *Folha de São Paulo*, 2019.
- SIMÃO, R.; VIANA, S. *Entrevista: Lucas Santtana*. Scream & Yell, 2012.
- SGANZERLA, C. A Febre de Tiê. *Tpm*, São Paulo, 2009.
- SERRES, M. *Atlas*. Madrid: Cátedra, 1995.
- SKYLAB, R. As Novas Cantoras Brasileiras. *Godard City*, 2008.
- SKYLAB, R. A Reportagem da Trip. *Godard City*, 2009.
- SKYLAB, R. Em Novo Álbum, Romulo Fróes se Distancia dos Ícones da MPB. *Ilustrada*, São Paulo, 2011.
- SOUZA, T. *O Som do Pasquim: Grandes Entrevistas com os Artistas da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.
- STARLING, H. M. M. Música Popular Brasileira: Outras Conversas Sobre os Jeitos do Brasil. In: SCHWARCZ, L. K. M.; BOTELHO, A. (Orgs.). *Agenda Brasileira: Temas de uma Sociedade em Mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 1, p. 364-375, 2011.
- STANGL, A. F. Estratégias para uma Cartografia de Controvérsias “Culturais”: o Caso dos Rolezinhos nos Jornais e Redes Digitais. *Fronteiras*, v. 18, p. 180-193, 2016a.
- STANGL, A. F. Jornalismo Cultural em Tempos de Cultura nas Redes, Interatividade e Pós-Cultura. *Lumina*, v. 10, p. 1-17, 2016b.
- STEFANI, G. *Introduzione alla Semiotica Della Musica*. Palermo: Sellerio, 1976.
- STRATHERN, M. Cortando a Rede. In: *O Efeito Etnográfico e Outros Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- STRAW, W. Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas. In: JANOTTI JR., J. S.; SÁ, S. M. A. P. (Org.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, p. 13-28, 2013.
- STROUD, S. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: politics, culture and the creation of Música Popular Brasileira*. Tese de Doutorado, Ashgate E-Book, 2008.
- TAPSCOTT, T. *Growing Up Digital: How The Net Generation is Changing Your World*. New York: McGraw-Hill, 2009.

- TATIT, L. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TAVARES, L. F. Guilherme Arantes. *Trip*, São Paulo, 2013.
- TAVARES, L. F. João Donato. *Trip*, São Paulo, 2011.
- TEXEIRA, Rodrigo. O Cenário Atual da Música Brasileira Enche o Saco. *Medium*, 2016.
- TINHORÃO, J. R. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- TINHORÃO, J. R. *Música Popular – um Tema em Debate*. Rio de Janeiro: JCM, 1966.
- TINHORÃO, J. R. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Cículo do Livro, 1978.
- TREECE, D. *Brazilian Jive: From Samba to Bossa and Rap*. London: Reakction Books, 2013.
- TREECE, D. *Mapping MPB in the 1990's: Music and Politics in Brazil at the End of the Twentieth Century*. In: Fairley, J. y D. Horn. *I Sing the Difference: Identity and Commitment in Latin American Song*. Liverpool: Institute of Popular Music, 2002, p. 99-105, 2002.
- TRIP. *Mariana Aydar*. São Paulo, 2011.
- TROTТА, F. Entre o Borralho e o Divino: a emergência musical da periferia. *Galáxia* (São Paulo. Online), v. 13, p. 161-173, 2013.
- TROTТА, F. Gêneros Musicais e Sonoridade: Construindo uma Ferramenta de Análise. Recife: *Ícone*. Vol. 10, nº 2, dez. 2008.
- TROTТА, F. *O Samba e Suas Fronteiras: “Pagode Romântico” e “Samba de Raiz” Nos Anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- TORRES, V. O Controle da Circulação de Notícias Digitalizadas. In: LEMOS, A. (Org.). *Teoria Ator-Rede e Estudos de Comunicação*. Salvador: EDUFBA, 2016.
- TURNER, F. *Actor-networking The News*. *Social Epistemology*, p. 321-324, 2005.
- ULHÔA, M. T. *Categorias de Avaliação Estética da MPB: Lidando com a Recepção da Música Brasileira Popular*. Cidade do México: IV Congreso de la Rama Latinoamericano, IASPM, 2002. Disponível em <www.hist.puc.cl/historia/iaspmla>. Acesso em: 10 jul. 2015.
- ULHÔA, M. T. Chiclete com Banana: Us and the Other in Brazilian Popular Music. In: BISHOP, Jack; LOZA, Steven (Org.). *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*. Los Angeles: UCLA Ethnomusicology Publications, v. 1, p. 205-215, 2003.
- ULHÔA, M. T. *Música Popular in Montes Claros, Minas Gerais, Brazil: a Study of Middle Class Popular Music Aesthetics in the 1980s*. A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University, 1991.

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

ULHÔA, M. T. *Pertinência e Música Popular: em Busca de Categorias Para Análise da Música Brasileira Popular*. Bogotá: III Congreso de la Rama Latinoamericano, IASPM, 2000. Disponível em <www.hist.puc.cl/historia/iaspmla>. Acesso em: 10 jul. 2015.

ULHÔA, M. T. Tupi or Not Tupi MPB: Popular Music and Identity in Brasil. In: DAMATTA, Roberto A.; HESS, David J. *The Brazillian Puzzle: Culture on the Borderlands of the Western World*. New York: Columbia University Press, p. 159-179, 1995.

VENTURINI, T. Building on Faults: How to Represent Controversies With Digital Methods. *Public Understanding of Science*, p. 1-17, 2012.

VENTURINI, T. Diving in Magma: How to Explore Controversies With Actor-Network Theory. *Public Understanding of Science*, p. 1-16, 2010.

VENTURINI, T. Les Trous Noirs de la Révolution Verte. *Entropia*, 2007.

VENTURINI, T. Piccola Introduzione Alla Cartografia Delle Controversie. *Etnografia e Ricerca Qualitativa*, v. 3, p. 369–394, 2008.

VERONEZ, C. 'Tenho Plena Consciência Que Não Vai Acontecer de Novo', Diz Ana Vilela Sobre Hit 'Trem Bala'. *Folha de São Paulo*, 2017.

VIANNA, H. *Condenação Silenciosa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999.

VIANNA, H. Internet e Inclusão Digital: Apropriando e Traduzindo Tecnologias. In: BOTELHO, A.; SCHWARCZ, L. M. (org.). *Agenda Brasileira: Temas de Uma Sociedade em Mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VIEIRA, B. 45 Anos Depois, 'Clube da Esquina' é Referência Para Nova Geração da Música Brasileira. *Estadão*, São Paulo, 2017.

VILARINO, R. C. *A MPB em Movimento: Música, Festivais e Censura*. São Paulo: Olho D'Água, 1999.

WYLLYS, J. MPBTrans: a Transformação da Música Brasileira. *Trip*, São Paulo, 2016.

YASSERI, T. et al. *Dynamics of Conflicts in Wikipedia*. PLoS ONE, 2012.

YIN, R. K. *Estudo de Caso: Planejamento e Métodos*. Porto Alegre: Bookman, 2005.