

## **Nova MPB Como Dispositivo: Uma Nova Abordagem nos Estudos Sobre Gêneros Musicais<sup>1</sup>**

Laís Barros Falcão de Almeida<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### **Resumo**

O artigo traz uma nova proposta para os estudos sobre gêneros musicais: pensar os gêneros musicais como “dispositivo”, termo generalizado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben com base na obra de Michel Foucault, como uma abordagem focada nas relações estabelecidas no interior dos gêneros musicais, o que pode funcionar para acompanhar as práticas de gênero musical na contemporaneidade, segundo as noções de rede sociotécnica e controvérsia proposta pela Teoria do Ator Rede (TAR). Nessa perspectiva, a nova MPB é descrita a partir da controvérsia, formando uma rede de relações focadas na delegação da responsabilidade de classificar artistas, álbuns e músicas, funcionando assim como dispositivo, na tentativa de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões, e os discursos dos atores envolvidos.

**Palavras-chave:** gênero musical; dispositivo; nova mpb; rede sociotécnica; controvérsia.

### **Texto do Trabalho**

A indústria musical vive outro momento, com novos negócios, hábitos de consumo e público conectado, em parte com advento das formas digitais que desenvolvem novas formas de interação na contemporaneidade, um contexto que contribui para a necessidade do desenvolvimento de um tipo diverso de abordagem de categorias e conceitos nos estudos de comunicação e música, para se repensar lugares comuns, enunciados e termos estabilizados, ou mesmo evidenciar noções mais flexíveis como o de Cena Musical<sup>3</sup>, bastante utilizado recentemente em trabalhos acadêmicos no Brasil.

O artigo, então, pretende repensar o conceito de gênero musical a partir de uma nova abordagem, do termo “dispositivo” ampliado e generalizado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben com base na obra de Michel Foucault e das noções de rede sociotécnica e controvérsia proposta pelos estudos da Teoria do Ator Rede (TAR), para a compreensão do gênero musical enquanto mecanismo contemporâneo de função estratégica e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), email: [lais\\_falcao@yahoo.com.br](mailto:lais_falcao@yahoo.com.br).

<sup>3</sup> Para citar alguns trabalhos sobre cenas musicais, ver (Lima, 2007); (Lima, 2012); (Janotti, 2012); (SÁ, 2008); (SÁ, 2012); (SÁ, 2013) e a coleção de artigos no livro Cenas Musicais, uma organização de Jeder Janotti Junior e Simone Pereira de Sá publicado pela editora Anadarco.

comunicacional, visto que é uma “formação que num certo momento histórico teve como função essencial responder a uma urgência” (FOUCAULT, 1986, p. 244).

A Música Popular Brasileira (MPB) se apresenta como um exemplo singular para a articulação do gênero musical como dispositivo, particularmente no decorrer do século XXI, com a nomeação do que seria uma nova MPB, para dar conta de uma nova geração de músicos brasileiros, em oposição a uma antiga MPB, onde as alterações parecem ser dar ordem de novas estratégias comerciais na indústria da música e do uso das novas tecnologias, pois grande parte dos representantes da nova MPB utilizam selos e gravadoras independentes, circulam e divulgam seus álbuns nas redes digitais da internet, assim como as experiências musicais de seus fãs ocorrem neste novo ambiente, o que nos conduz a não apenas deslocar o conceito de gênero musical para as redes, como também partir para uma nova abordagem dando ênfase ao papel significativo da tecnologia e da comunicação nos processos de formação e transformações dos gêneros musicais.

### **Leitura do Gênero Musical Enquanto Dispositivo**

Nos estudos sobre gêneros musicais, o uso de regras específicas, como o estudo de Franco Fabbri (1980), atribuindo cinco tipos de regras que contribuem para sua definição: regras técnicas e formais, regras semióticas, regras de comportamento, regras sociais e ideológicas, regras econômicas e jurídicas e as formas em que são aceitas por várias comunidades. Ou quando Jeder Janotti (2003) aponta três campos fundamentais, não como regras, mas agora como auxílio para a análise dos gêneros musicais no âmbito da música popular massiva: regras econômicas, regras semióticas e regras formais. Ainda assim, formam uma visão esquemática de regras e uma imagem estática dos gêneros musicais, com limites claramente definidos, ao passo que, na verdade, os gêneros estão mudando constantemente – como um efeito do que está acontecendo em gêneros vizinhos, como resultado das contradições musicais, em resposta as mudanças tecnológicas e demográficas. Critica essa já apontada pelo próprio Franco Fabbri e Simon Frith.

Até mesmo Keith Negus, que critica a insistência desses dois 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, acaba limitando-se a estudar o gênero musical a partir do gerenciamento de investimentos nas multinacionais da indústria fonográfica, enfoque também dado por Frith como uma forma de posicionar a música no mercado, isto é, dão conta de como diferentes setores da economia midiática

influenciam na constituição dos gêneros, com o destaque aos aspectos mercadológicos e componentes econômicos.

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

Não deixando de reconhecer que as regras e que parte dos aspectos econômicos são fundamentais para a compreensão dos gêneros musicais e servem de auxílio para uma prática analítica, o que se busca é uma abordagem com a atenção focada nas relações estabelecidas no interior dos gêneros musicais, enquanto fenômeno dinâmico, autotransformável e variável a cada aplicação, a cada fase do processo investigativo, isto é, uma perspectiva menos sujeita as regras gerais, convenções e expectativas, categorias sociais, expectativas do público, categorias de mercado e hábitos de consumo e mais próxima de reajustes e variações analíticas.

Essa nova perspectiva, capaz de ampliar as possibilidades de compreensão sobre os gêneros musicais, pode ser encontrada no termo foucaultiano de “dispositivo” que parece remeter a um conjunto de práticas e mecanismos que tem como resultado o cruzamento de relações de poder e de relações de saber (AGAMBEN, 2009), cuja complexidade e novas possibilidades de interpretações são frutos do que Foucault chamou de processo de sobredeterminação funcional do dispositivo, quando “cada efeito, positivo ou negativo, desejado ou não desejado, entra em ressonância ou contradição com os outros e exige um reajuste. Por outro lado, também encontramos um processo de perpétuo cumprimento estratégico” (CASTRO, 2009, p. 148).

Para ser exaustivo, podemos delimitar noção foucaultiana de dispositivo da seguinte forma: 1) O dispositivo é a rede de relações que podem ser estabelecidas entre elementos heterogêneos: discursos, instituições, arquiteturas, regulamentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, moral, filantrópica, o dito e o não dito. 2) O dispositivo estabelece a natureza da ligação que pode existir entre estes elementos heterogêneos. [...] 3) Se trata de uma formação que em um momento dado teve por função responder a uma emergência. O dispositivo tem assim uma função estratégica [...]. 4) Além de se definir pela estrutura de elementos heterogêneos, um dispositivo se define pela sua gênese. [...]. 5) O dispositivo, uma vez constituído, permanece como na medida em que teve lugar um processo de sobredeterminação funcional [...]. (CASTRO, 2009, p. 148).

A associação entre gênero musical e o termo dispositivo parece se complementar quando Giorgio Agamben amplia e eleva o dispositivo como categoria fundamental, como termo geral e amplo, chamando literalmente dispositivo de “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões, e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 41). Propondo assim um deslocamento de lugares onde as relações de poder são mais evidentes, para locais que de certo modo não é tão evidente assim, como na literatura, agricultura, na linguagem e por que não nos gêneros musicais?

### **A Rede Sociotécnica Presente nos Gêneros Musicais**

Onerpm (*one revolution people's music*)<sup>4</sup> se define como a primeira distribuidora global de música digital com auto atendimento na América Latina, servindo bandas e selos independentes, que não apenas permite que músicos e bandas distribuam suas músicas na internet, mas também gerencie e controle como sua canção é distribuída e vendida na rede, seu licenciamento para cinema, TV e publicidade, onde qualquer artista pode participar gratuitamente. Pensando não nos serviços que a empresa americana oferece, mas como funciona: os artistas devem efetuar um cadastro online e disponibilizar algumas informações, inclusive selecionar o gênero musical com o qual trabalha, podendo selecionar mais de um. Em seguida, deve preencher com dados sobre o álbum que deseja distribuir, escolhendo novamente um gênero musical, desta vez, um gênero musical principal e outro secundário que serão enviados e normalmente adotados pelas lojas iTunes, Rdio, Terra Sonora, etc., designando assim, uma atividade que antes era feita pelas gravadoras e lojas, para os próprios artistas, visto que vários deles não possuem gravadoras ou selos que os representem.

O site LastFm<sup>5</sup> é uma plataforma social de música na internet, que mescla rádio online e comunidade virtual, cujo principal serviço, a recomendação musical, funciona quando você se cadastra no site e faz o download do programa Scrobber<sup>6</sup>. O usuário cadastrado também pode atribuir Tags (etiquetas ou palavras-chaves) a faixas, músicos e bandas, normalmente quando gêneros e subgêneros aparecem, inclusive com o número de quantas pessoas utilizaram tais etiquetas. Adriana Amaral apresenta a Folksonomia como prática e método de categorização colaborativa, um processo comunicacional que auxilia a formação de

---

<sup>4</sup> Disponível em: [www.onerpm.com](http://www.onerpm.com). Acesso em: 12 julho de 2014.

<sup>5</sup> Disponível em: [www.lastfm.com.br](http://www.lastfm.com.br). Acesso em: 12 julho de 2014.

<sup>6</sup> Disponível para download em: [www.lastfm.com.br/download](http://www.lastfm.com.br/download). Acesso em: 12 julho de 2014.

gêneros e subgêneros, em plataformas sociais na internet. Segundo Amaral, essas etiquetas feitas por usuários podem ajudar a manter um resumo mental do gênero procurado, isto é, influenciando na produção de sentido sobre determinado gênero e atribuindo papel dos participantes da rede de “crítico musical” classificando sonoridades e fazendo recomendações.

Os dois exemplos acima foram expostos superficialmente com a finalidade de ilustrar como novos negócios de música e novas práticas comunicacionais na internet desenvolvem novas formas de rotulação que podem atuar no interior de gêneros musicais, transformá-los e configurá-los de acordo com seu uso ou até mesmo auxiliar a formação de novos gêneros e subgêneros. Com isso, estudar os gêneros musicais na contemporaneidade não apenas modifica regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) e convenções de sociabilidade (quais valores e gostos são “incorporados” e “excorporados” em determinadas expressões musicais), mas aponta para uma análise centrada nas possibilidades despontadas desse novo ambiente e do novo relacionamento dos consumidores da indústria da música em processos constantes e interativos (HERSCHMANN, 2012).

O destaque na contemporaneidade para o papel significativo da tecnologia e da comunicação nos processos de formação e transformações dos gêneros musicais nos conduz a pensá-los nas redes sociotécnicas, entendida aqui como um dos principais conceitos da Teoria do Ator Rede (TAR), como movimento de associação. Se aproximar o gênero musical do termo dispositivo significa estudar uma rede de relações de poder e saber, na TAR essa rede pode ser entendida como “associações entre os actantes<sup>7</sup> e intermediários<sup>8</sup> definindo a relação (ou mediação, ou tradução, ou inscrição) entre eles” (LEMOS, 2013). Assim, pode-se definir o gênero musical como um dispositivo que captura, orienta, determina, intercepta, modela, controla e assegura os gestos, as condutas, as opiniões, e os discursos dos actantes e intermediários na relação entre eles.

A TAR coloca em questão a noção “de social não como uma coisa que explicaria os fenômenos de agregação e associação, mas justamente aquilo que emerge desses conjuntos” (LEMOS, 2013, p. 43), o que nos permite fazer uma crítica à visão de Negus do gênero musical como categoria social, na qual o surgimento de um novo gênero seria mais que um

---

<sup>7</sup> “É, na verdade, o ator da expressão ‘ator-rede’. Ele é o mediador, o articulador que fará a conexão e montará a rede nele mesmo e fora dele em associação com outros” (Lemos, 2013, p. 42).

<sup>8</sup> “Intermediário é uma noção complementar a de actante. Ele não media, não produz diferença, apenas transporta sem modificar. [...] Ele circula sem mexer nem no espaço, nem no tempo. Ele não é um actante, mas pode vir a ser” (Lemos, 2013, p. 46).

ato musical, mas um ato social, de fazer conexões e criar solidariedades (NEGUS, 2005), entendendo a criação de um novo gênero musical como a criação de um dispositivo que funciona a partir de redes sociotécnicas, não como sociabilidade, mas como deslocamentos de ações. E é a partir dessa crítica à sociologia de uma forma ampla, na noção de social, que a TAR propõe às ciências sociais como um todo a dedicar atenção à dinâmica da formação das associações (LEMOS, 2013).

Um terceiro ponto relevante da discussão da TAR gira em torno da noção de delegação (1991b), quando Latour sugere uma sociologia da técnica menos preocupada com a distinção de atores humanos e inumanos nas redes sócio-técnicas, reconhecendo que estas são redes materialmente heterogêneas: e mais interessada em discutir a *distribuição* ou *delegação* de tarefas dentro do processo. (SÁ, 2013, p. 36).

Fica claro, então, a importância das interações individuais dos actantes e intermediários e a delegação de suas tarefas nas redes sociotécnicas presentes nos gêneros musicais para mostrar a dinâmica das associações, mas o que dizer da qualidade dessas associações? E seus valores? Segundo Lemos, a rede falha nesse ponto. Porém, poderíamos associar a dinâmica das redes às práticas criativas rotineiras fundamentais para a produção musical, as quais provocam tensões e consequências que Negus chamou de realização/frustração, apontando para o entendimento do estilo de um artista na definição do tipo de relação que ele irá desenvolver e quais os valores dessas relações, suas propostas estéticas que tanto o individualizam dentro de certo gênero musical quanto atesta sua vinculação com o mesmo, isto é, analisar como um músico ou uma banda mover-se dentro ou através de um gênero musical.

O quadro metodológico para registrar as redes na TAR, chama-se Cartografia de Controvérsias (CC), quando o rastreamento de discussões, debates e polêmicas pode revelar associações interessantes para compreender diversas questões relacionadas a determinado assunto. Aplicando essa metodologia aos gêneros musicais enquanto dispositivos e associados às redes sociotécnicas, poderíamos levantar questões como: que associações aparecem quando entramos no debate sobre a nova MPB? E quando pensamos no trabalho de determinado representante dessa nova MPB? Se “olhar a controvérsia é olhar as redes em formação, na disputa pela estabilização” (LEMOS, 2013, p. 55), ela pode servir para o entendimento das práticas de gênero, em seus embates nos processos de formação, transformação e consolidação.

Como podemos deduzir, as ações que merecem ser escolhidas para serem estudadas são aquelas em que os actantes ainda não estão harmonizados. São aquelas em que as traduções estão vivas, quentes, em andamento, onde a circulação é mais intensa e inacabada. É aqui que podemos ver o social se formando, revelando questões de diversas ordens (poder, política, direito à voz, força...). Por isso, o trabalho da TAR é descrever as controvérsias a partir do mapeamento de seus rastros. (LEMOS, 2013, p. 111).

A ação escolhida para ser trabalhada neste artigo é o uso do título “nova MPB” por músicos, jornalistas e público para classificar uma nova geração de músicos brasileiros. Assim, a seguir, será feita a identificação geral da controvérsia nova MPB, identificando alguns dos actantes humanos e não-humanos e esboçando a rede que os liga, levando em conta a representatividade, influência e interesse de cada um, visto que observar e descrever a controvérsia mostrará a rede sociotécnica em construção presente no dispositivo nova MPB e quais as associações existentes entre seus principais atores.

### **A Controvérsia da Nova MPB**

No início do século XXI, começou a aparecer no cenário nacional uma nova geração de músicos disposta a fazer música brasileira de forma independente, sem o apoio de grandes gravadoras, disponibilizando suas músicas na internet para download, formando parcerias em discos e apresentações ao vivo entre eles. Apenas quase 10 anos depois, em julho de 2008, com 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”, dos jornalistas Flávio Júnior e Marcio Orsolini para a revista Bravo!, apontando os músicos Curumin, Romulo Fróes, Nina Becker, Fernando Catatau e o letrista Jonas Sá como representantes da nova geração, o que não demorou muito para questionamentos sobre o que vêm sendo produzido pelos novos artistas brasileiros serem levantados e começar um verdadeiro debate sobre o assunto.

“Ninguém é de ninguém: a nova realidade” foi o título da matéria de Ronaldo Bressane, para a revista Trip, em 11 de junho de 2009, com ensaio fotográfico de Rui Mendes recriando a clássica capa da revista Realidade de 1966, mas agora com nove músicos apontados pela revista como os representantes do panorama musical 00 na MPB: Júnior Barreto, Hélio Flanders, Thalma de Freitas, Rômulo Fróes, Ganjaman, Tatá Aeroplano, Catatau, Kassin e Céu. O maior destaque da matéria são as “parcerias inusitadas”, que Bressane usa para explicar o fato dos novos representantes da MPB tocarem um com o outro, até mesmo artistas e bandas de gêneros musicais diferentes, como consequência da importância dos shows e da dinâmica presente nas redes, online e

interativa, da internet, não para esses músicos trocarem experiências, mas também para criarem oportunidades de veicular seus trabalhos.

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. (BRESSANE, 2009).

Assim, ele coloca a aproximação de artista e bandas de diferentes gêneros musicais não como uma nova proposta estética desses representantes, mas como um novo modo de trabalho para esses artistas, fazer parcerias uns com os outros. Assim, a lógica cooperativa dos novos representantes da MPB configura uma característica comum entre eles, a do “troca-troca”, ou a grande quantidade de parcerias, representando um panorama comparado a um filme do Quentin Tarantino ou um livro de Roberto Bolaño, por Bressane, onde “um personagem secundário em uma cena pode ser o principal narrador na seguinte e vice-versa”. Por fim, o jornalista traça uma rede de colaborações dos nove artistas selecionados pela revista Trip com outros 66 músicos, chamada de “troca-troca”.

Seguindo uma proposta semelhante à revista Trip, em 29 de abril de 2012, a revista Serafina, da Folha de São Paulo, publicou uma matéria intitulada “Artistas fazem Nova MPB mesmo sem o apoio de grandes gravadoras”, do jornalista Marcus Preto, com um outro ensaio fotográfico recriando fotos de álbuns clássicos da MPB, inclusive a capa do álbum Tropicália ou Panis et Circencis, produzido em 1968 e ícone do movimento. Se antes as matérias falavam sobre a cena contemporânea de musical brasileira, esse texto aponta para as dificuldades de classificações desses artistas, a não aceitação de conceitos como “cena” ou “geração”, mas apontando para uma tentativa de construir um público. O principal ponto da matéria é a nomeação de “Nova MPB” para se referir aos trabalhos de Criolo, Mallu Magalhães, Rômulo Fróes, Emicida e Marcelo Jeneci.

É difícil criar uma categoria para esses artistas. Alguém vai sempre reclamar de nomeações como 'a cena' ou 'a geração'", diz Alexandre Youssef, dono do Studio SP, onde todos os nomes desta página já se apresentaram. "A preocupação principal é criar público. Só isso possibilita que possam viver da arte. Antes deles, isso era inédito no Brasil." (PRETO, 2012).

O uso do título “nova MPB” continua a ser utilizado por jornalistas para se referir cada vez mais a um número maior de músicos como Marcelo Jeneci, Thiago Pethit, Tiê, Thalma de Freitas, Márcia de Castro, Cícero, Mariana Aydar, Wado, Bárbara Eugênia, Karina Buhr, Tulipa Ruiz, Ana Cañas, como também pelas críticas, por exemplo, as matérias “O mito da ‘Nova’ MPB: quem vai chutar esse balde?”, publicada pelo jornalista Marco Antônio Barbosa em 2012, no seu Blog chamado de “Telhado de vidro versão 2.0.1”, e “O sucesso da nova MPB e o fracasso da música impopular brasileira”, feita pelo jornalista André Forastiere e publicada no site R7 de notícias, também em 2012.

A linha comum que parece nortear as matérias mencionadas é o reconhecimento de novas estratégias de produção, divulgação e consumo, a partir de gravadoras e selos independentes, das parcerias constantes entre músicos na produção de discos, em shows e festivais como forma de divulgação de seus trabalhos individuais, assim como o uso das redes sociais Myspace, Facebook, Twitter e o site Youtube, para um público que está conectado e acompanhando a dinâmica das redes e que também tem outras formas de escuta das canções online, da ordem de um novo momento da indústria da música. Por outro lado, também o reconhecimento de como esses músicos afirmam ter como influência uma MPB tradicional e ao mesmo tempo fazer uso de gêneros musicais tão diversos, como hip hop, samba e reggae, definindo para cada um deles um estilo diferenciado.

Saindo do uso da nova MPB pelos jornalistas e entrando nas falas dos músicos, alguns rejeitam o uso de rótulos para seus trabalhos, como a cantora e compositora Céu que em entrevista afirma não pensar em que tipo de música estar fazendo, mas simplesmente fazer música (PERSIA, 2007) e outros que preferem o termo “geração”, como o caso do cantor e compositor Romulo Fróes, falando sobre a nova MPB para a revista Ilustrada, da Folha de São Paulo, em 13 de junho de 2011. Ele foi apontado pelo músico Rogério Skylab como o arauto da nova MPB, na revista Ilustrada, pela sua proposta de revolucionar a música brasileira e sempre estar disposto a falar sobre em entrevistas, o que aquece a controvérsia sobre o tema.

Romulo Fróes: 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, 2011).

Outra questão que figura a controvérsia sobre o uso da nova MPB é como os álbuns recebem o rótulo de “nova MPB”, “MPB” ou “pop” nos sites das gravadoras e lojas online, por exemplo, o disco “Gambito Budapeste”, lançado em 2012 por Nina Becker e Marcelo Callado, é vendido no site Bolacha Discos como “nova MPB” e na iTunes Store como “MPB” e descrito pela gravadora YB Music como “pop”, o que acontece também com álbuns de outros representantes da nova MPB, como o disco “Um labirinto em cada pé”, do cantor e compositor Romulo Fróes, lançado em 2011 pela YB Music, que é colocado no site da gravadora como “MPB” e no iTunes Store como “pop”.

Por fim, como a nova MPB é reconhecida por um público que circula por sites ligados à música, como o LastFM, onde a tag “nova mpb” foi criada por 266 pessoas e utilizada no site 984 vezes para classificar os artistas\* como Rômulo Fróes, Marcelo Jeneci, Thalma de Freitas, Céu, Nina Becker, Márcia de Castro, apontados nas críticas como os representantes da nova MPB, e também outros artistas: Cícero, Silva, Mariana Aydar, Wado, Bárbara Eugênia, Karina Buhr, Tiê, Tulipa Ruiz, Ana Cañas, etc.<sup>9</sup>.

As diversas apropriações da nova MPB suscitam discussões sobre o a indústria musical, o que seria uma MPB antiga/tradicional e mostra como ela se configura em uma controvérsia quente, presente, pública, acessível e de certa forma limitada pelo seu uso, o que nos permite identificar os jornalistas, os músicos, as gravadoras, as lojas e o público como principais actantes humanos e não-humanos de uma rede sociotécnica, onde as associações entre eles, muito mais que conexões e parcerias entre músicos como na matéria de Bressane, mostram mais uma distribuição na delegação da responsabilidade de classificar os artistas, álbuns e músicas.

Em outras palavras, a tarefa de classificação que antes ficava a cargo das gravadoras, lojas e suas categorias de mercado e vendas, e da imprensa com suas rotulações, com base no que os músicos forneciam à ela, mas também com uma certa liberdade de interpretação, na contemporaneidade parece se deslocar mais para a determinação dos próprios músicos e agora também do público, aumentando ainda mais uma disputa entre estratégias de produção de sentido inscritas nas músicas e nos álbuns e também uma disputa por influência para delegar quais os valores e gostos devem ser adotados pela nova MPB.

---

<sup>9</sup> Disponível em: [www.lastfm.com.br/tag/nova%20mpb](http://www.lastfm.com.br/tag/nova%20mpb). Acesso em: 12 julho de 2014.

A emergência da rotulação “nova MPB” parece na sua fase inicial surgir mais para dar conta de diferentes questões contemporâneas sobre a indústria da música e o uso de novas ferramentas comunicacionais com o advento da internet, na tentativa de responder a uma urgência de tentar capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões, e os discursos dos jornalistas, músicos e público envolvidos, do que classificar o uso de determinado ritmo, instrumento musical, isto é, de propostas estéticas ligadas às técnicas musicais, visto que seus representantes utilizam diversos gêneros musicais.

Em seguida, passada a função estratégica de nomear um certo fenômeno, a nova MPB parece se deslocar mais para as relações estabelecidas entre seus representantes, enquanto fenômeno dinâmico. E o fato de servir também para classificar e controlar um número cada vez maior de artistas de estilos variados, mostra como a nova MPB é autotransformável e variável a cada uso, seja na prática jornalística de provocar polêmicas e suscitar debates, seja no mecanismo de categorizar álbuns pelas gravadoras e lojas com o objetivo de atingir números de vendas, ou a sua ausência na fala dos artistas por causa de seus interesses, ideologias e visões de mundo, ou seja no taggear de usuários de plataformas musicais para orientar suas práticas de escuta. Essas práticas vão sempre entrar em ressonância ou contradição uma com a outra e exigir um certo reajuste, mas sempre para um cumprimento estratégico.

A Cartografia das Controvérsias ajuda então a perceber como jornalistas, músicos, gravadoras, lojas e público possuem um papel transformador na nova MPB e não apenas de intermediários, mas de mediadores, isto é, actantes capazes de questionar e levantar questões sobre a nova e a antiga MPB. Em outras palavras, auxilia na identificação da controvérsia e no tipo de associação entre os representantes, abrindo a MPB, ou que nos estudos da TAR são chamadas de caixa preta, “entendida como uma associação temporária estabilizada de dispositivos, entendidos estes no sentido foucaltiano do termo, como um conjunto de técnicas, projetos, legislação, normas, hábitos (LEMOS, 2013, p. 70). E que o advento de um novo dispositivo, a nova MPB, transforma o conjunto de técnicas, projetos, legislação, normas e hábitos.

As transformações que a nova MPB propõe a MPB não podem ser descritas apenas pela Cartografia das Controvérsias, uma vez que, mais que identificar o tipo de relação entre os actantes, seria preciso mostrar a qualidade das associações e seus valores através da descrição das práticas criativas dos artistas da nova MPB, suas táticas e estratégias

comerciais, isto é, um estudo aprofundado sobre o estilo de cada artista ou de um artista específico, suas propostas estéticas e comerciais que tanto o individualizam dentro de certo gênero musical quanto atesta sua vinculação com o mesmo, analisar como um músico ou uma banda mover-se dentro ou através de um gênero musical. Contudo, isso já seria uma proposta para ser desenvolvida em um próximo trabalho, em um novo artigo.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriana. **Categorização dos Gêneros Musicais na Internet** – para uma etnografia virtual das práticas comunicacionais na plataforma Last.FM. In: FREIRE FILHO, J.; HERSCHMANN, M. (org.). **Novos Rumos da Cultura da Mídia: indústrias, produtos, audiências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARBOSA, Marco Antônio. **O Mito da ‘Nova’ MPB: Quem Vai Chutar Esse Balde?**. Telhado de vidro versão 2.0.1, 2012. Disponível em: <<http://www.fubap.org/telhadodevidro/?s=o+mito+da+nova+mpb>>. Acesso em: 12 julho 2014.

BRESSANE, Ronaldo. **Ninguém é de ninguém: a nova realidade**. Trip, São Paulo, nº 178, jun. 2009. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/178/especial/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade.html>>. Acesso em: 12 julho 2014.

CASTRO, Edgardo. **El Vocabulário de Michel Foucault**. São Paulo: Autentica, 2009.

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

FLÁVIO JR., José; ORSOLINI, Márcio. **Chega de saudade**. Bravo!. São Paulo, edição 131: julho de 2008, p. 88-97.

FORASTIERE, André. O sucesso da nova MPB e o fracasso da música impopular brasileira. **Notícias R7**, 2012. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2012/05/02/o-sucesso-da-nova-mpb-e-o-fracasso-da-musica-impopular-brasileira/>>. Acesso em: 12 julho 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

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

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

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. Mídia e música popular massiva: dos gêneros musicais aos cenários urbanos inscritos nas canções. In: PRYSTON, Ângela (org.). **Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas**. Porto Alegre: Sulina, 2006b. p. 131-147.

\_\_\_\_\_. 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.

LEMOS, André. **A comunicação das coisas: teoria ator-rede e cibercultura**. São Paulo: Annablume, 2013.

NEGUS, Keith. **Los gêneros musicales y la cultura de las multinacionales**. Barcelona: Paidós, 2005.

PERSIA, Mary. Cantora Céu toca em SP e diz que “rótulo da MPB ficou limitado”. **Ilustrada**, São Paulo, maio 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u70969.shtml>>. Acesso em: 12 julho 2014.

PRETO, Marcus. Artistas fazem nova MPB mesmo sem apoio das grandes gravadoras. **Serafina**, São Paulo, abril 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/serafina/1082810-artistas-fazem-nova-mpb-mesmo-sem-apoio-de-grandes-gravadoras.shtml>>. Acesso em: 12 julho 2014.

\_\_\_\_\_. Cantor Romulo Fróes Fala Sobre Idiossincrasias de sua Geração. **Ilustrada**, São Paulo, jun. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919->

cantor-romulo-froes-fala-sobre-idiossincrasias-de-sua-geracao.shtml>. Acesso em: 12 julho 2014.

SÁ, Simone. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: Jelder Janotti Junior e Simone Pereira de Sá (orgs.). **Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013.

SKYLAB, Rogério. Em Novo Álbum, Romulo Fróes se Distancia dos Ícones da MPB. **Ilustrada**, São Paulo, 2011. Disponível em:  
<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1306201112.htm>>. Acesso em: 12 julho 2014.