

# Músicas de “todos os tempos e lugares”, aqui e agora: novos rumos da “música brasileira” na cultura digital

Thiago Pires Galletta

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
djgalletta@gmail.com

A partir de estudo próximo sobre a cena musical independente paulistana do início dos anos 2010 – importante manifestação atual da “música brasileira” desenvolvida a partir da expansão da internet no país – o presente trabalho tem como objetivo identificar e analisar alguns dos elementos pertinentes à especificidade do momento musical contemporâneo. De modo mais particular, pretende-se abordar – tomando-se por base especialmente a experiência da cena enfocada e sua relação com a cultura digital e o espaço urbano de São Paulo – as novas relações emergentes entre artistas contemporâneos e as referências estético-musicais provenientes dos mais distintos tempos e lugares, crescentemente acessíveis por meio do acervo público mundial cada vez mais ampliado existente na internet. Este processo aponta para operações de resignificação simbólica e política tanto no que se refere a (1) produções gravadas no país em décadas passadas, como a (2) criações oriundas de diferentes regiões, países e culturas. Com relação ao primeiro caso, busca-se considerar o resgate criativo e atribuição de novos sentidos a produções musicais brasileiras dos anos 60 e 70 em meio ao cenário recente da “cultura DJ”, da “cultura do vinil” e da cultura urbano-digital. Com relação ao segundo processo mencionado, analisa-se os emblemáticos casos do disco “Bahia Fantástica” (2012) de Rodrigo Campos, e as intensivas reapropriações e releituras do gênero afrobeat, no contexto musical urbano paulistano recente.

**Palavras-chave** música brasileira, cultura digital, cena paulistana, tradição, criação.

The independent music scene in São Paulo since 2010 is one important manifestation of the «Brazilian music» that has been developed with the expansion of the internet. This paper is based on a study about this scene and aims at identifying and analyzing some of the specific elements relevant to music today. More specifically, basing myself mainly on the experience of this scene and its relationship to digital culture and urban space in São Paulo, I approach here the emerging relationships between contemporary artists and the aesthetic and musical references from a variety of different times and places. One important aspect involved is that these relationships are being impacted by the musical information now available on the internet. This process involves operations of symbolic and political resignification regarding (1) productions recorded in Brazil in the past, and (2) productions from different regions, countries and cultures. In the first case, I discuss the return to older pieces and the assignment of new meanings to Brazilian musical productions of the 60s and 70s which have been present on the recent scenario of «DJ culture,» the «vinyl culture» and urban and digital culture. In regard to the second case, I analyze the emblematic cases of Rodrigo Campos's album «Bahia Fantástica» (2012) and the intensive reappropriations and reinterpretations of the afrobeat genre in the recent urban musical context of São Paulo.

**Keywords** Brazilian music, digital culture, São Paulo scene, tradition, creating

## Introdução

O propósito deste trabalho é analisar e discutir alguns elementos que caracterizam e singularizam o momento musical brasileiro recente, especialmente no que se refere ao impacto da cultura digital emergente sobre as relações entre criadores contemporâneos, tradições musicais e registros fonográficos provenientes dos mais distintos tempos e lugares. O presente texto tem por base o acompanhamento próximo da chamada “cena paulistana” do início dos anos 2010. Tal cena tem se apresentado como importante manifestação de um cenário marcado pelo grande impacto das tecnologias digitais sobre a economia e as relações sociais em torno da música, e pelo incremento e expansão significativos da produção fonográfica autônoma às grandes gravadoras (a chamada “produção independente”).

De fato, os desenvolvimentos sócio-técnicos progressivos observados em torno da internet ao longo dos anos 2000 são fundamentais para entendermos o processo de formação de uma nova geração produtora e consumidora de música no Brasil (GALLETTA, 2013). Este processo é especialmente significativo quando se considera a música produzida pela chamada “cena independente brasileira” contemporânea – cuja produção musical tem sido apontada como responsável por muitas das inovações e contribuições estéticas mais significativas no atual panorama da “música brasileira”. A “cena independente paulistana” enfocada, e seus artistas, têm assumido um papel de relevo neste cenário, projetando muitos dos principais nomes associados ao que tem sido identificado e discursado como um “novo momento da música brasileira”. Embora entre seus artistas constem nomes como os de Criolo, Emicida, Céu, Tulipa Ruiz e Marcelo Jeneci – cujos trabalhos têm flertado em graus e instâncias diversas com o chamado “mainstream” – uma característica importante

desta cena se relaciona à nova possibilidade que ela expressa: de que artistas independentes possam trabalhar por anos a fio, e mesmo por toda uma carreira, tendo por base o reconhecimento em mídias especializadas e segmentos de mercado do meio independente, ainda que não cheguem a alcançar um sucesso massivo (GPOPAI-USP, 2010).

Como procuro demonstrar em Galletta (2013), a relativa proeminência da “cena independente paulistana” no conjunto da “cena independente brasileira” se deve, em grande medida, a um conjunto de condições favoráveis ao desenvolvimento, sustentabilidade e repercussão de trabalhos autorais independentes, reunidas no período recente em São Paulo-SP. Entre estes fatores – que incluem também aspectos do processo sócio-cultural e musical da cidade –, assume destaque a pujança econômica da cidade. O fator econômico explica, em grande parte, os equipamentos culturais privilegiados presentes em solo paulistano, bem como a existência de uma consistente rede de casas noturnas, bares e espaços de shows, voltados para a “cena autoral independente”. Tais elementos acabam por ter um papel decisivo no contexto atual, marcado pelo declínio da centralidade do “disco físico” na geração de valor por meio da música, e pelo aumento da importância da renda obtida por artistas e produtores com shows, via cachê ou bilheteria (HERSCHMANN, 2010). Soma-se a isto, ainda, um conjunto significativo de canais de mídia sediados na cidade que, por meio de cobertura especializada, ocupam importante papel na legitimação e projeção destes artistas em circuitos segmentados estabelecidos em âmbito nacional.

Assim, em um novo cenário, no qual se verifica o declínio da importância das grandes gravadoras sediadas no Rio de Janeiro (ao menos no que diz respeito à viabilização de produções em busca de experimentação, inovação, e menos afeitas à busca de circulação massiva e sucesso comercial mais imediato; o que em décadas anteriores já foi o caso, por

exemplo, das “novidades da MPB”<sup>1</sup>), São Paulo-SP surge como importante pólo econômico e criativo da “nova música brasileira” no início dos anos 2010. Tal característica tem sido fator de atração para dezenas ou centenas de músicos migrantes que optam por radicarem-se na capital paulista, em busca de melhores condições de projeção e desenvolvimento profissional.

### “O lugar de todos os lugares”

Neste processo, a “cena paulistana” passa a se constituir como uma espécie de “babel” da “nova música brasileira”, na medida em que expressa particularidades não somente do rico momento atual da música produzida em São Paulo, mas catalisa e absorve importante afluxo da efervescência musical brasileira, que ganha força em meio à cultura digital emergente. Os artistas migrantes não somente acrescem referências à cena, mas seus trabalhos também são permeados pela vivência no espaço paulistano, e pela interação com outros músicos da cena (paulistanos ou não). Realmente, uma das principais características desta cena é o alto nível de colaboração criativa e produtiva entre seus agentes – algo intimamente relacionado aos novos fluxos sócio-culturais descortinados pela internet, mas associado também a outros elementos, como a existência de um circuito cultural-noturno concentrado em uma região específica da cidade<sup>2</sup>, na qual se oportunizam condições propícias ao encontro cotidiano e contato próximo entre agentes da cena.

Há então um conjunto de fatores que acabam por tornar, no momento contemporâneo, a cultura musical de São Paulo-SP e esta “cena independente”, “laboratórios” bastante ricos de invenção cultural e ressigni-

<sup>1</sup> Sobre as reconfigurações identitárias em torno da sigla “MPB” nas últimas décadas, conferir Sandroni (2004), Napolitano (2007) e Galletta (2011).

<sup>2</sup> Região de cerca de quatro quilômetros de raio que abrange os bairros da Lapa, Pompéia, Sumaré, Vila Madalena, Pinheiros, Perdizes e Baixo Augusta.

ficação simbólica e política de referências circulantes na cultura digital. De um lado, é possível pensar que um importante fator de valorização das produções paulistanas no mercado cultural seja a sua ligação com as referências do que Renato Ortiz (1991) enunciou como “cultura internacional popular” – expressões culturais que acabam por perder, em certa medida, a sua marca de origem, se reterritorializando na vida cotidiana, e se re-significando nos diversos contextos socioculturais particulares existentes no mundo. Por outro lado, ao mesmo tempo em que, contemporaneamente, o mercado passa a valorizar o que se comunica com as instâncias culturais globalmente compartilhadas, também demanda permanentemente pelo novo – este, muitas vezes buscado no “exotismo” de formas culturais locais. A este respeito, nos é pertinente o comentário do músico paulistano Marcelo Jeneci sobre seu colega de cena, Fernando Catatau (este cearense, radicado em São Paulo-SP):

“O Catatau, justamente por ter sido criado em Fortaleza, ouviu, além de rock, muitos artistas da música popular de sua região, ou seja, da música brega e da música romântica. Ele trouxe esta referência para São Paulo, ou melhor, para o mercado editorial paulistano que está sempre em busca de algo novo, de uma nova música, de uma nova geração, de um novo hype. Ele foi recebido de braços abertos pela cidade e começou a tocar com muita gente, levando suas referências para o som dos artistas da cena atual.” (Entrevista concedida por Marcelo Jeneci ao blog Banda Desenhada, publicada em 30/03/2012)<sup>3</sup>

Não competirá tanto a Marcelo Jeneci, por exemplo, valorizar em entrevistas tanto a sua origem geográfica (bairro de Guaianases, na Zona Leste de São Paulo), como é importante para Catatau a associação de sua música a elementos característicos de sua terra natal – sobretudo no contexto do mercado musical paulistano em que estes signos regio-

<sup>3</sup> Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/03/pelas-esquinas-de-sua-casa.html>. Acesso em 25/07/2013.

nais são reconhecidos positivamente; especialmente ao se associarem, em processos de hibridismo, a elementos da cultura urbana paulistana mundializada. Sobre isto, Nicolau Netto (2007) aponta:

“Se para uns descrever suas origens é positivo, pois com isso traz à sua expressão cultural uma diferenciação positiva, para outros isto se torna demasiado restritivo, pois desejam ocupar um espaço essencialmente desterritorializado, onde pertencer a todos os locais, ou melhor, a qualquer local, é o que lhes pode destacar.” (NICOLAU NETTO, 2007: p. 183)

A ocupação deste “espaço essencialmente desterritorializado” aparece, por um lado, na produção musical identificada de modo mais exclusivo a signos “internacionalizados” (como os presentes em gêneros como o jazz, rock, a música eletrônica, o pop, o rap). Aparece também no uso de referências musicais pertinentes, em sua origem, a culturas locais, regionais ou nacionais, mas que são apropriadas a partir de outro ponto de vista: o de um lugar capaz, pelas suas características, de discursar sobre todos os lugares, e de se constituir assim também, de modo simultâneo, como uma espécie de “não lugar”. O espaço de uma metrópole altamente conectada, informada e “antendada”, como é o caso de São Paulo-SP, parece dispor deste atributo.

Assim, nota-se que quando o músico paulistano Rodrigo Campos – após alcançar importante repercussão com seu primeiro disco, que o apresentava como novo nome do “samba paulista”, e que tinha sua identidade fortemente calcada na origem geográfica do artista<sup>4</sup> – lança o seu disco “Bahia Fantástica” (2012), o trabalho acaba por dialogar fortemente com a dimensão de “não lugar” presente na singular associação da cultura urbana paulistana com a cultura digital. Ainda, o trabalho dialogava também com o espaço privilegiado, de que a “cena paulistana”

<sup>4</sup> No caso, o bairro paulistano de São Mateus, cujo nome aparece no título deste primeiro disco (*São Mateus não é um lugar assim tão longe*, 2009).

já passava a dispor no período, para emitir diferentes discursos sobre a “música brasileira” de um modo mais amplo. Neste disco, o músico crescido na periferia de São Paulo – após passar alguns dias em Salvador-BA, conhecendo o estado pela primeira vez em uma viagem de férias – inventa a sua “Bahia Fantástica”, na qual relaciona elementos de sons negros e periféricos do Brasil e dos Estados Unidos. Uma resenha jornalística sobre o show de lançamento do disco o descreve da seguinte forma, em um de seus momentos:

“Um transe febril toma conta da banda. Estou num cabaré antropofágico, onde o samba engole o jazz, belisca o funk, morde o soul e assopra africanidades. Dentro da minha cabeça, explodem imagens de uma Bahia Fantástica que vira o Harlem, numa trama de blaxploitation. Capitães de areia convidam Curtis Mayfield.”  
(Trechos de texto publicado por Lorena Calábria no portal Terra em 02/05/2012)<sup>5</sup>

É interessante atentar para o comentário do músico Thiago França que – fazendo referência à obra de Rodrigo Campos – aponta para a possibilidade de formulação na “cena paulistana” recente, também de uma “África Fantástica”. França busca, na ocasião, discorrer sobre a crescente “influência africana no trabalho de artistas presentes nas festas paulistanas”.

“A África para a gente é meio a história do disco do Rodrigo Campos. É uma “África Fantástica”. São impressões que a gente tem e traz para o nosso contexto, que não deixa de ser São Paulo em nenhum momento. A gente nunca foi lá. É YouTube, Wikipédia... Foi a internet. A gente foi sacar Fela Kuti vendo essas coisas, vídeos de

<sup>5</sup> Cf. <http://musica.terra.com.br/lorenacalabria/blog/2012/05/02/uma-noite-fantastica-da-bahia-ao-harlem/>. Acesso em 03/08/2013

shows... Foi o YouTube.”(Entrevista concedida por Thiago França ao O Estado de São Paulo, publicada em 13/10/2011) <sup>6</sup>

Cabe perceber a simultaneidade desta produção musical paulista- na enquanto elaboração de referências culturais com alto potencial de desterritorialização e, ao mesmo tempo, como expressão bastante particular da vivência musical e cultural ensejada pelo espaço e dinâmica urbana específicos à São Paulo-SP, neste início de século XXI.

### “Todos os tempos, agora”

Com a crescente popularização de softwares para compartilhamento de arquivos musicais, e a vertiginosa expansão de plataformas como o Youtube e das recentes redes sociais online, é possível notar o fortalecimento de nichos de público com particular interesse na pesquisa e descoberta de “novidades musicais” de lugares e tempos os mais diversos. De um lado, esta espécie de “público interessado” (GALLETTA, 2013), fomentado pela “cultura do download”, se expande com o avanço da cultura digital nas mais diversas localidades brasileiras. Por outro lado, nota-se que este tipo de público é ainda mais significativo em espaços urbanos como São Paulo-SP.

Além das condições privilegiadas existentes em São Paulo-SP, favoráveis a um maior e melhor nível de conexão com a internet, a cidade dispõe de uma forte cultura noturna e de uma singular cultura urbana, na qual tem particular importância para este nosso tópico a “cultura DJ” e a “cultura do vinil” <sup>7</sup>. No que se refere à produção cultural noturna da cidade concentrada na região da Vila Madalena, Baixo Augusta e bairros

<sup>6</sup> Cf. <http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/2011/10/14/africa-sao-paulo/>. Acesso em 05/08/2014.

<sup>7</sup> O processo de revalorização do vinil ao longo dos anos 2000 – associado ao aumento da importância dos DJs enquanto pesquisadores da música gravada em décadas passadas –, culmina com o ressurgimento deste suporte enquanto nicho

próximos, verifica-se que esta é marcada desde, pelo menos, os anos 2000, pela atuação de DJs que, por meio da “cultura do vinil” e da “cultura do sampler”<sup>8</sup>, resgatam e re-significam junto ao público, produções musicais de décadas passadas – ao mesmo tempo em que incentivam este público a aproveitar-se da internet enquanto fonte de pesquisa musical. Verifica-se, então, uma importante associação destas culturas musicais e urbanas às novidades trazidas pela expansão mais significativa da internet, a partir de meados dos anos 2000. Estas novas tecnologias de distribuição musical, estabelecidas de modo cada vez mais consistente, passariam a efetivar e concretizar, de maneira ainda mais radical, as conseqüências antevistas por Walter Benjamin (1980), ainda na década de 1930, relativamente ao impacto das técnicas de registro e reprodução sonora:

“Com o advento do século XX, as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficaram em condições não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influencia, mas de elas próprias se imporem, como formas originais de arte” (BENJAMIN, 1980: p. 6).

É possível pensar a “cultura do sampler” e a “cultura DJ” – e suas expansões no contexto digital – enquanto expressões contemporâneas emblemáticas do último ponto mencionado por Benjamin. Estas culturas são mencionadas, por exemplo, em verso da música “Mariô” de Kiko Dinucci e Criolo (*Nó na Orelha*, 2011): “Atitudes de amor devemos samplear / Mulatu Astatke e Fela Kuti escutar”. Os nomes do nigeriano Fela Kuti

econômico na contemporaneidade, com o crescimento da comercialização de LPs novos.

<sup>8</sup> “Sampler”: software ou hardware dedicado a armazenar amostras de áudio (“samples”) em diversos formatos de arquivo digital, para poderem ser reproduzidas e/ou reprocessadas posteriormente. Selecionando-se pequenas partes de músicas e reproduzindo-as em “loop”, criam-se bases ou partes de novas músicas.

(MOORE, 2011) e do etíope Mulatu Astatke, são referências importantes do afrobeat e do funk, soul e jazz africanos que vem sendo incorporados à produção musical paulistana recente, a partir da pesquisa, cultivo e divulgação destas vertentes em uma cena previamente fomentada por DJs<sup>9</sup>. Estes DJs – e a “cultura do vinil” – terão também importante lugar no resgate de produções brasileiras dos anos 1960 e 1970, especialmente por meio de sua recontextualização em pistas de dança. Neste processo, produções de artistas como Caetano Veloso, Gal Costa, Tim Maia, Jorge Ben, entre muitos outros nomes – até então desconhecidos ou vistos de modo negativo (por vezes, como uma música “ultrapassada”, “cafona” ou “careta” <sup>10</sup>) por determinadas parcelas das “novas gerações” – são (re) valorizadas a partir de novos ambientes de fruição (festas e casas noturnas) e pelo procedimento estético operado pelos DJs. Estes últimos associam por meio de combinação seqüenciada de músicas, mixagens, colagens e samples, novos sentidos a estas produções e as fazem dialogar, por exemplo, com gêneros musicais como o funk, o soul e o jazz norte-americanos (GALLETTA, 2013).

## Considerações finais

Todo este ambiente cultural contribui para um singular interesse – nestas cenas – sobre a “história da música brasileira”, a partir da expansão e popularização das novas tecnologias de compartilhamento musical. Se, de um lado, a cultura digital também alimenta este interesse, cumpre atentar, de qualquer forma, para a importante demanda

<sup>9</sup> É possível conferir a importância, por exemplo, das festas “Mundo Kane” e “Festa Fela”, produzidas por DJs, para o cenário de apropriação do afrobeat na “cena paulistana” em: [http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/files/2011/10/pdf\\_redacao\\_CAPA6-7-CADERNO\\_2-141011-1782.pdf](http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/files/2011/10/pdf_redacao_CAPA6-7-CADERNO_2-141011-1782.pdf). Acesso em 20/08/2013.

<sup>10</sup> Em grande medida pela associação destes artistas – na memória musical-afetiva de determinadas parcelas das “novas gerações” – às suas produções lançadas nos anos 1980 e 1990, vistas muitas vezes como sinônimo de uma “MPB cafona ou careta”. Cf. Galletta (2011; 2013).

social – contida por longo tempo – pelo acesso ao conjunto da produção fonográfica registrada no século XX. Pela primeira vez, se pôde pesquisar e obter a granel, por meio da internet, músicas e discos “obscuros”, “raros”, de outras décadas e países – e ainda, redescobrir, em condições bastante novas, a própria “música brasileira”.

“Esta geração talvez seja a primeira que tem acesso a toda a música brasileira de todos os tempos e toda a música mundial. Eu sempre digo, eu demorei anos pra ouvir ‘Pelo Telefone’. Eu lia: ‘O primeiro samba gravado foi “Pelo Telefone” do Donga’. E eu ficava ouvindo isso... Eu tenho uma [revista] Bravo! com uma matéria sobre a Marisa Monte, visitando o acervo da [gravadora] EMI, e resgatando sambas de lá de dentro pra gravar no disco dela. Eu falava na época: ‘Caralho, que porra né, essa mulher tem essa coisa e tal’. Então, a minha geração é a primeira em que você pensa: ‘Ah...Pelo telefone...Peraí’. Digita da internet e ‘[tuff]... O chefe da polícia...’. Foi! [baixou-se /descarregou-se a música]. (...) Então, isso fez com surgisse uma geração profundamente conhecedora da história da música brasileira, como poucas outras, talvez, (...) porque tem acesso a todas essas coisas”. (Entrevista concedida pelo músico Romulo Fróes ao autor em 04/10/2012)

Temos então não somente um acervo musical mundial cada vez mais ampliado, em que o acesso a referências dos mais diversos tempos e lugares se encontra “a um clique”, como aumenta significativamente a quantidade de textos, imagens e vídeos relativos à história da música, disponíveis online e compartilhados – ainda que de modo não sistematizado –, de modo cotidiano, em redes sociais online. Esta nova realidade influi diretamente nos contornos artísticos e sócio-culturais da “cena paulistana” e de muitas produções brasileiras atuais – tanto por impactar intensiva e progressivamente a experiência, história e formação musical de públicos segmentados que consomem esta nova música, como também ao referenciar e informar, de modo substancial, o processo criativo destes artistas. Aqui, observamos importantes novi-

dades na relação destes criadores com o passado musical e seu legado estético-cultural.

O uso cada vez mais intensificado destas referências parece ser inversamente proporcional ao que seria uma “reverência excessiva” a certos cânones da tradição musical brasileira<sup>11</sup>. A despeito de não negarem a qualidade, mas, pelo contrário, reconhecerem o rico valor estético-cultural de produções de outras décadas, os artistas enfocados enfatizam estar havendo uma apropriação destas obras nos processos criativos, que seria – pela própria característica atual da circulação digital e do processo de contato com estas músicas – mais “relaxada, desprentensiva, corriqueira, sem medo”. Afirmam esta perspectiva diante da tradição como elemento saudável para a experimentação, a descoberta de novas possibilidades associativas e a interpretação, enriquecida por estas referências, sobre seu entorno. Em outras palavras, há uma valorização e um respeito a estes legados acumulados ao longo de pouco mais de um século de música gravada, enquanto referências preciosas; simultaneamente à afirmação da liberdade para experimentar, sob um peso bem menor de sistemas de validação e hierarquia (pertinentes a determinadas tradições musicais), favorecendo o procedimento criativo e o estabelecimento atual de novos mundos simbólicos na relação entre artistas e público.

Algo semelhante ocorre em relação ao uso de referências de outras culturas, regiões e países. O afrobeat de Fela Kuti, em seu contexto original, tinha um forte conteúdo político, como arma de enfrentamento a uma ditadura sanguinária na Nigéria dos anos 1970 (MOORE, 2011); contexto que guardava diferenças significativas em relação à realidade sócio-cultural brasileira e paulistana atual. A sua antropofagia na cena independente brasileira de hoje se opera das mais diferentes formas.

<sup>11</sup> Segundo vários dos músicos contemporâneos acompanhados, uma espécie de “reverência excessiva” – em relação, por exemplo, a um panteão clássico de artistas da “MPB” – teria sido limitante, no aspecto criativo, para gerações anteriores de músicos brasileiros, marcadamente durante os anos 1980 e 1990.

Seja com relação à peculiar linguagem estético-musical e à qualidade rítmica e dançante desta música, seja incorporando-se também seu legado político-cultural, a obra deste artista africano é vista como patrimônio coletivo disponível para a inspiração, (re)criação e invenção artística e política nos mais diversos lugares, hoje. O que também vale para os trabalhos tropicalistas e pós-tropicalistas dos anos 1960 e 1970, o samba, as diversas matrizes musicais regionais brasileiras, a surf music, o blues, a música chinesa, indiana, toda a história do jazz, do rock, do funk, do soul, da música eletrônica e erudita... Ainda que as oportunidades econômicas mais favoráveis para elaborar e difundir tudo isto estejam ainda, no contexto brasileiro, concentradas em São Paulo-SP. E ainda que, por diversos motivos, legítimos ou não, algumas referências circulem mais do que outras nesta “aldeia global”.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Textos escolhidos: Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1980. p. 6-26.
- GALLETTA, Thiago Pires. Música Popular Brasileira no contexto das tecnologias digitais: a produção independente e a emergência de novas estratégias e representações sobre as identidades musicais. *Ciberlegenda: Revista de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF)*, Rio de Janeiro, n. 24, v. 2, p.77-87, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Cena musical independente paulistana – início dos anos 2010: a “música brasileira” depois da internet*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2013.
- GPOPAI-USP [Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas para o Acesso à informação – Universidade de São Paulo]. *Uma análise qualitativa do mercado de música no Brasil*. São Paulo: ECA-USP, 2010.
- HERSCHMANN, Micael. *Indústria da Música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- MOORE, Carlos. *Fela: Esta vida puta*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NICOLAU NETTO, Michel. *Discursos identitários em torno da música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2007.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloísa M. M., EISENBERG, José (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. V.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 23-35.