

# Da MPB surgida em 1964 à Nova MPB do século XXI: retomadas, avanços, saturações e digressões

Laura Figueiredo Dantas

Universidade de São Paulo  
laurafdantas@usp.br

Heloísa de Araújo Duarte Valente

Universidade de São Paulo  
musimid@gmail.com

A propósito dos 50 anos do surgimento da sigla MPB e dos 70 anos de Chico Buarque, compositor que esteve no epicentro das contribuições artísticas durante o regime militar no Brasil, instaurado também há 50 anos, esta pesquisa, ainda em andamento, propõe explorar tais efemérides a partir de certas características relacionadas às canções do 'gênero' MPB em contraponto à produção da Nova MPB, nomenclatura que pressupõe uma continuidade ou "linha evolutiva" de canções que, no século passado, se estabeleceram como canônicas na música popular brasileira.

**Palavras-chave** Canção popular. MPB. Nova MPB. Mudanças temáticas.

On the occasion of ephemeris as the 50 years of the emergence of Acronym MPB and 70 Chico Buarque, composer who was at the epicenter of the artistic contributions during the military regime also established 50 years ago, this research, still in progress, proposes to explore some songs related to 'gender' MPB in contrast to the production segment of the New MPB, nomenclature which presupposes continuity or "evolutionary line" of the songs in the last century, have established themselves as canonical in Brazilian popular music features.

**Keywords** Popular song. MPB. New MPB. Change theme.

## Introdução

Os caminhos percorridos pela canção brasileira a partir de meados do século XX vislumbram o processo de mudança temática gradativa pelo qual a música popular tem passado. Atualmente, na ausência ou na pouca investida em letras acerca da problemática sociopolítica do país, ressurgem, em contrapartida, temas que predominaram no Brasil até meados dos anos 1960, período em que o amor romântico – consumado, idealizado ou desiludido –, era o mote da maioria delas. Diferentemente do que ocorreu principalmente a partir do golpe militar de 1964, quando a ala da canção brasileira denominada MPB assumiu com mais intensidade propostas engajadas e libertárias e tornou-se estandarte de resistência e transgressão, neste início de século XXI, o segmento que alguns setores da mídia passaram a rotular de Nova MPB concentra parte significativa de sua produção ‘textual’ na repercussão de inquietações pessoais e abstrações existenciais.

Um dos marcos do movimento ‘MPBista’ do século passado foi o espetáculo musical *Opinião*, que estreou no final de 1964, rompendo barreiras que segmentavam os gêneros populares e folclóricos, a partir da reunião, no palco, de três artistas representantes de classes distintas.

O retrato da sociedade brasileira sugerido pelo espetáculo não escondia sua afinidade com as doutrinas reformistas do PCB, o velho Partido. Um favelado (interpretado pelo sambista carioca Zé Kéti), um retirante nordestino (o compositor maranhense João do Vale) e uma garota da zona sul carioca (Nara Leão) armavam no palco uma espécie de tribuna catártica. Os três desfiavam sambas, baiões e canções de protesto, que embutiam temas candentes, como a miséria, reforma agrária ou distribuição de renda (CALADO, 1997. p. 64).

Naquele mesmo ano, em que se instaurava o regime militar no Brasil, Chico Buarque de Holanda, compositor que esteve no epicentro das contribuições artísticas durante a ditadura, gestava o seu primeiro compac-

to, a ser lançado no ano seguinte com as canções *Pedro Pedreiro* e *Sonho de um Carnaval*. A preocupação com a temática social já se revelava ali, no trato da questão proletária e mesmo da dialética ‘carnaval desengano’, em que se confrontavam realidade cotidiana e fantasia.

O avanço de um imaginário idealista no Brasil coincide com o período de mudanças comportamentais e tecnológicas marcado pela chegada da televisão ainda nos anos 1950 e de filmes cujo realismo antevia o movimento do Cinema Novo. No mundo inteiro, todo esse inconformismo era difundido principalmente através da música e da literatura. “O pacifismo, que na década de 50 da geração *beat*, era visto como utopia completa, reunindo umas poucas pessoas, vistas às vezes como ‘idealistas abstratos’, que iam para as ruas lutar contra as armas atômicas, passa a ser, décadas depois, uma importante bandeira de luta política” (BUENO e GÓES, 1984, p. 95).

Mesmo antes das canções de protesto e do movimento tropicalista, alguns nomes ligados à Bossa Nova já esboçavam estéticas e temas diferentes da abordagem recorrente que exaltava ‘o amor, o sorriso e a flor’ em sonoridades dissonantes e sofisticadas. Com a fundação do Centro Popular de Cultura, o CPC, em 1961, ligado à União Nacional dos Estudantes, eclodiu um movimento de politização e militância esquerdista dos compositores refletido em letras de canções focadas mais em problemas sociais do que em questões individuais. O amor romântico e a paisagem ensolarada dariam lugar a reflexões acerca da realidade sociopolítica e cultural do país.

Em consequência, os músicos frequentadores das reuniões do CPC, cujas discussões principais costumavam ser em torno de notas musicais e cifras de harmonia, passaram a conviver com um ambiente diferente do que estavam acostumados, o da realidade social brasileira, em que a abordagem política ocupava o centro do debate. Esse era precisamente o prato do dia no meio teatral. O tema foi se incorporando como uma nova preocupação entre esses músicos, e o passo seguinte à contaminação inicial foi

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

Foi nesse período que a música popular brasileira começou a ser grafada também em caixa alta, representada pela sigla MPB, deixando gradativamente de significar a totalidade e a diversidade das criações musicais populares para representar uma ala específica destas, tida como mais elaborada, engajada, urbanizada e midiaticizada.

De fato, no decorrer da década de 1960, as palavras *música popular brasileira*, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos. E, no quadro do intenso debate ideológico que caracterizou a cultura brasileira daquele período, elas logo serviriam também para delimitar um certo campo no interior daquelas músicas (SANDRONI, 2004, p. 29).

A MPB solidificou-se então como a mais representativa entre os gêneros da canção brasileira, distinguindo-se do samba ‘de raiz’, do rock, do pop, do folclórico e do regional, mas, ao contrário destes, sem elementos estéticos que lhe dessem uma ‘cara’ específica. Esteve mais relacionada, por assim dizer, a ideologias e interesses da indústria fonográfica do que propriamente a características litero-musicais.

Este movimento de surgimento de uma esfera que emularia a “alta cultura” dentro do ambiente da cultura de massas já havia sido previsto no início da década de 60 do século passado por Edgar Morin.(1997a). Essa institucionalização elevou a MPB a uma posição de música brasileira por excelência, de forma semelhante ao que havia acontecido com o samba nos anos 40 e 50 do século XX. (SALDANHA, 2008, p. 8).

No final dos anos 1960, os episódios musicais aconteciam em rápida sequência e preparavam o nascimento da nova década, que trazia em sua memória recente episódios marcantes como a guerra no Vietnã, a Marcha pela Paz nos EUA, as guerrilhas e passeatas estudantis na França e, em plena ditadura brasileira, um implacável AI-5, que resultou em inúmeras pessoas presas, torturadas, desaparecidas e mortas.<sup>1</sup> Os tropicalistas surgem nesse cenário, com uma proposta anárquica, desvinculada de linearidade ideológica, confunde os ditames sociais, evoca a Semana de 22 e emparelha movimentos estéticos contrários.

Uma grande reportagem sobre o panorama político-social da década de 70 tentou definir o perfil do jovem brasileiro naquele cenário. “A censura, com a proibição de textos de teatro, livros e filmes, também levou o jovem a olhar mais para dentro de si próprio e não para a sociedade em que vive”.<sup>2</sup> A censura era vista como o grande entrave da criação artística, que se entretinha, entre metáforas e eufemismos, em ser porta-voz das mazelas da sociedade. O próprio Chico Buarque admitiu à época: “Diante do que houve, o processo deu-se ao contrário, é o processo da descrição o tempo todo, é um retrocesso porque tem de omitir-se uma porção de coisas... isso ‘brochou’ a música popular brasileira. Deu uma tremenda podada no processo criativo nesses 10 anos”.<sup>3</sup>

## Perspectiva ‘evolutiva’

Ao se referir aos embates ideológicos e simbólicos que constituíram a chamada MPB de meados do século XX como gênero específico, Salda-

<sup>1</sup> Mais sobre o assunto em *Brasil Nunca Mais: um relato para a história* (Editora Vozes), projeto encabeçado por Dom Paulo Evaristo Arns que reúne informações sobre o regime militar no Brasil a partir de processos gerados no STM entre 1961 e 1979.

<sup>2</sup> *Jornal Folhetim*, pg. 04, 30/09/79.

<sup>3</sup> Entrevista ao *Jornal Folhetim*, 28/10/1979.

nha (2008, p.7), vale-se de uma expressão utilizada por Caetano Veloso<sup>4</sup>, para afirmar que “uma ideia que sempre permeou estes conflitos foi a da existência de uma linha evolutiva da música popular brasileira, cujas diretrizes nunca foram claras e sempre foram motivo de controvérsias”. A partir do século XXI, uma suposta continuidade do que seriam os padrões canônicos estabelecidos durante o século passado na canção brasileira passou a ser referendada por setores da mídia que começaram a rotular de Nova MPB<sup>5</sup> a produção de uma geração de compositores brasileiros, a maioria oriunda do estado de São Paulo, com relativa visibilidade nas editorias de cultura dos principais jornais impressos do país e, não raro, contemplada em editais de patrocínio via leis de incentivo fiscal.

Ao traçar um paralelo entre as propostas temáticas de outrora e seu atual simulacro, pressupõe-se que a experiência estética da canção deva ser compreendida como integrada às suas mediações (HENNION apud FERREIRA, 2010)<sup>6</sup>. Declarações como “a canção não tem mais o papel principal dentro de um trabalho” ou “existem coisas que vão muito além da criação melódica ou harmônica” ou ainda “é condição para se produzir música, mais do que um violão, uma placa de som”<sup>7</sup>, todas

<sup>4</sup> Na edição número 7, da Revista da Civilização Brasileira (maio de 1966), Caetano refere-se à necessidade à retomada de uma “linha evolutiva” da música popular brasileira.

<sup>5</sup> O termo já apareceu em matérias de diferentes jornais de grande circulação, a exemplo da Folha de S. Paulo em 29/04/2012, sob o título *Artistas fazem nova MPB mesmo sem apoio de grandes gravadoras*, assinada por Marcus Pretto, e do Correio Braziliense em 17/11/2013, sob o título *Nova geração de artistas da música popular brasileira refuta o termo MPB*, assinada por Gabriel de Sá e Igor Silveira.

<sup>6</sup> Para Hennion, compreender a obra de arte como mediação, de acordo com a lição da sociologia crítica, significa rever o trabalho em todos os detalhes dos gestos, corpos, hábitos, materiais, espaços, idiomas e instituições que habita. Sem mediações acumuladas – estilos, gramática, sistemas de gosto, programas, salas de concertos, escolas, empresários, e assim por diante – nenhuma bela obra de arte aparece.

<sup>7</sup> Declarações dadas à revista digital Serrote. Disponível em <http://www.revistaserrote.com.br/2012/07/o-mal-estar-na-cancao-romulo-froes-e-walter-garcia/>.

proferidas pelo compositor Rômulo Fróes<sup>8</sup>, de certa forma, endossam a perspectiva que vai de encontro à crença em um formato tradicional de canção que, neste início de século, possa avançar sobre sua estrutura nuclear (letra, melodia, ritmo, harmonia).

Para o compositor José Miguel Wisnik (2009), a saturação da própria linguagem é reflexo da saturação de signos no mundo contemporâneo, no qual a presença simultânea de muitas informações e a capacidade tecnológica de fazer proliferar essa oferta criaram uma espécie de “autoconsciência” no compositor, em busca não apenas da criação, mas de uma ressonância desta.

Vivemos uma situação de simultaneidade muito grande de informações, com esse componente de que elas não vêm mais com certo frescor, certa inocência, como Dorival Caymmi, ao fazer *Coqueiro de Itapuã* ou *Maracangalha*. É como se a cultura contemporânea tivesse se transformado numa espécie de superfície lisa, em que a gente desliza sem fixar um ponto, em que não é possível estabelecer um cânone muito definido (WISNIK, 2009).<sup>9</sup>

Ainda de acordo com Wisnik (2008), uma das características da canção do século XXI é a de ser formulada a partir ou em torno de efeitos eletrônicos para proporcionar, entre outras impressões, uma escuta ‘flutuante’, uma superposição de camadas que deixa o ouvinte em estado

<sup>8</sup> Fróes faz parte de uma geração de compositores/artistas categorizada neste início de século, por parte da imprensa, como Nova MPB, segmento que se projetou a partir do mercado independente, em geral identificado com estéticas modernas – ou ‘hipsters’, como preferem alguns formadores de opinião – de manipulação de softwares de gravação e a prática coletiva do fazer musical. Segundo o produtor Alexandre Youssef, um dos criadores do Overmundo, site colaborativo de cultura lançado no Brasil em 2006, e ex-sócio da extinta casa de shows Studio SP, artistas como Rômulo Fróes estão preocupados com a formação de plateia e “criaram uma lógica, fazendo shows próprios ou discotecando nos dos outros, e que, no fim do mês, pagam as contas” (PRETO, 2012).

<sup>9</sup> *O fim da canção*. Op. Cit.

de deriva. A ideia traz intrínseca a relação dessa estética (muito em voga em alguns desses segmentos independentes/autônomos) com o mundo virtual e sua representação simbólica de modernidade: sob essa perspectiva, os sons sintetizados são indicativos de avanço no processo construtivo da canção do século XXI, ainda que o primeiro sintetizador tenha sido inventado há mais de 50 anos.

### O sentido de “fim da canção”

Desde que, em entrevista<sup>10</sup>, o compositor Chico Buarque sugeriu que o futuro da canção popular tal como o século XX a estabeleceu estaria em xeque, uma série de considerações de estudiosos e compositores veio à tona acerca do estado atual canção popular e de um suposto ‘esgotamento’ do seu formato, considerando-se elementos nucleares como letra, melodia, ritmo e harmonia. Para o cancionista, a exploração da forma musical dominante no Brasil há aproximadamente 100 anos tem demonstrado certa falência, já que a canção atual “por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito”.<sup>11</sup>

Chico Buarque tem reiterado, a partir de suas composições, uma das vias do avanço histórico-conceitual dessa tradição secular. A estética hiperbólica repercutida em seus mais recentes trabalhos fonográficos tornou-se objeto de análise de pesquisadores e músicos que observam nesse processo uma espécie de saturação no uso de elementos melódicos e harmônicos. Ao analisar a estrutura musical da canção *Subúrbio*<sup>12</sup>, por exemplo, o músico Arthur Nestrovski (2009) observa que, mesmo tratando-se de um choro-canção, cujo estilo melódico traz caracteris-

<sup>10</sup> Entrevista concedida à Folha de S. Paulo, publicada em 26/12/2004. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm>. Acessado em 10 de jul/2012.

<sup>11</sup> Entrevista concedida à Folha de S. Paulo, publicada em 26/12/2004. Op. Cit.

<sup>12</sup> Primeira canção do álbum *Carioca*, lançado em 2006.



ticamente traços de cromatismo, a harmonia segue um curso imprevisto, baseada numa linha de baixo cromática conduzida pela melodia.

O sentido de ‘fim da canção’ aqui também é este, o sentido de que é possível se fazer uma canção que harmonicamente parece que preenche todos os espaços possíveis. Não tem mais onde colocar um acorde entre esses; é como se todas as possibilidades cromáticas estivessem já comprometidas. Se vocês fizerem uma analogia com o repertório da música sinfônica, era o que se dizia, por exemplo, de compositores como Gustav Mahler ou Richard Strauss no início do século XX. O mesmo argumento: era o ‘fim da sinfonia’ ou o ‘fim da tonalidade’, e, de fato, o que veio depois foi a atonalidade, por motivos parecidos [...]. Num certo sentido, quando um compositor está fazendo harmonia com este grau de sofisticação cromática, ele, de fato, está chegando no fim. Daqui não tem muito como explorar este caminho, pode fazer outras canções, mas não tem como elaborar, para além do que foi feito numa canção como essa, a linguagem harmônica que está sendo empregada (NESTROVSKI, 2009).

Já Wisnik (2009) desenvolveu o conceito de ‘canção expandida’ para explicar como letras e melodias do grupo Los Hermanos digressionam em sua forma estrutural, ou seja, desestruturam a forma tradicional da canção, em que se tem partes A, B (e eventualmente C), intercaladas por um refrão. De acordo com Wisnik, são canções que se expandem sem uma forma fixa, sem repetição de motivos melódicos e sem refrão. São letras ‘progressivas’ em relação à condução da melodia, que segue de forma flutuante e incerta, e reagentes a padrões impostos pelo capitalismo, mas não mais no sentido de denúncia do *status quo*, mas sim em forma de lamento e de uma certa apatia individualista. É o caso de versos como *Eu que já não sou assim muito de ganhar/ Junto as mãos ao meu redor/ Faço o melhor que sou capaz/ Só pra viver em paz.*<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Faixa O Vencedor, do álbum *Ventura*, lançado em 2003.

Quando os grandes projetos coletivos se esvaem, o amor se torna a moeda forte da felicidade. É surpreendente notar o conservadorismo afetivo das canções dos Hermanos. Não há qualquer consideração pela abertura sexual dos anos 1960, pelo campo de experimentação que ela representou – simplesmente é como se nada disso tivesse existido. (OLIVEIRA, 2014).

## A retomada da quadratura rítmica

No final do século XX, o rap, gênero musical de origem jamaicana, em que letra e ritmo se sobrepõem aos demais elementos nucleares da canção, emergiu nos Estados Unidos entre comunidades negras socialmente excluídas. Popularizado como acrônimo para *rhythm and poetry*, o rap chegou ao Brasil no início dos anos 80 e foi apropriado por negros que se sentiam “mais irmanados com os negros norte-americanos do que com o povo daqui. Eles criaram outro recorte de identidade, mais ligado a esse outro conceito de nação que corta o planeta por outros ângulos diferentes do conceito tradicional de Estado-Nação” (NAVES, 2007).

Autores como Wisnik (2009) acreditam que o rap é uma forma de afirmar a força da canção, já que as letras não teriam a mesma força se não fossem ditas ritmadamente. Para o pesquisador José Ramos Tinhorão (2004), o gênero, ao romper com a estrutura tradicional da canção, faz emergir o canto-falado dos primórdios da liturgia cristã, em que a palavra é mais importante que a melodia.

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

Ao contrário do cantochão, no entanto, em que a palavra está na própria fundação do senso rítmico, a força da prosódia do rap encontra-se assentada em uma base rítmica vocal ou eletroeletrônica<sup>14</sup>. Em vez do cantochão embrionário da estrutura nuclear, emerge um núcleo fragmentado que avança para a ‘eletrosfera’ sonora, para os recursos periféricos ao núcleo. Para Valverde (2008), as mudanças na canção popular podem ser interpretadas “como sintoma de um retorno generalizado ao modalismo e como testemunho defasado do fim do longo privilégio concedido ao parâmetro da ‘altura’ frente ao pulso, tanto na experiência quanto na análise do fenômeno musical” (VALVERDE, 2008).

O vislumbre de diluição dos cânones da canção popular brasileira, no entanto, apresenta-se anterior ao rap, assim como antecede a saturação promovida na obra recente de Chico Buarque. Além das contribuições tropicalistas, álbuns experimentais e progressivos como *Araçá Azul* (1972), de Caetano Veloso, e *Clara Crocodilo* (1980), de Arrigo Barnabé, e ainda nomes como Hermeto Pascoal, Jards Macalé e Walter Franco, para citar alguns exemplos, se não fundaram contramovimentos estéticos, preconizaram a variedade de formatos que o novo século comporta. No imediato pós-tropicalismo, Bozzetti (2007) identifica o que chama de “canções de esgar”, ao se referir aos processos de criação durante o cerceamento das liberdades de expressão, em que “o perene cede ao precário, a continuidade melódica choca-se com a descontinuidade da fala e, mesmo esta não se dá exatamente como tal, mas namora o grito, o silêncio, o esgar” (BOZZETTI, 2007).

## Conclusão

Para Diniz (1998), “as ruínas da concepção tradicional da canção (música + letra) modulam a possibilidade de se reconstruir a obra sob uma nova

<sup>14</sup> No Brasil, são representativos nomes como Racionais MCs, Thaíde, MV Bill, entre outros.

(des)ordem harmônica, interativa, comunicacional, pragmática e dialógica". Sabe-se que a imbricação de velhas tradições com práticas musicais mais recentes é mais um recurso que subsiste como forma de prospecção da tão almejada modernidade. A junção de referenciais remotos (maracatu, ciranda, o coco, repente e embolada) com novas ferramentas tecnológicas e com a estética transgressora do rock, no movimento pernambucano Mangubeat dos anos 1990, por exemplo, foi um dos reflexos dessas novas possibilidades.

A hipótese de Luiz Tatit (2008) é de que, até os anos 1960, por exemplo, predominava a canção de gênero, em que "para satisfazer a quadratura rítmica ou a forma típica de um samba ou um rock, muitas vezes as composições esvaziavam o conteúdo da letra" (TATIT, 2008). A partir daí, com os movimentos de contracultura e a 'politização' dos discursos, a tendência predominante passou a ser inversa, a letra passou a conduzir a melodia e não mais se limitar à transparência da rítmica. Adiante, com o fim do regime militar e a abertura política, novas mudanças temáticas: não mais combativas, mas multidirecionais, inclinadas ao discurso ora brando e pueril, ora obscuro e abstracionista, ora individualista e melancólico.

Wisnik (2009) acredita que, até Chico Buarque e Caetano Veloso, é possível definir o cânone na música popular brasileira, depois disso, "é difícil dizer, entre Carlinhos Brown, Lenine, Mart'nália, Marisa Monte, Chico César [...], quer dizer, você pode distinguir qualidade, mas não o suficiente para diferenciar no sentido de certo cânone, que é uma consciência do processo de desenvolvimento da canção no Brasil" (WISNIK, 2009). Assim, entre alternâncias e retomadas temáticas, saturações harmônicas, digressões melódicas e reconfigurações dos elementos nucleares da canção, as mudanças que se apresentam cada vez mais velozes e fugazes dificultam o estabelecimento de novos modelos canônicos. Em contrapartida, as variantes da canção do novo século apontam para caminhos em espiral, numa sequência de retomadas e avanços, de ciclos que referendam e, ao mesmo tempo, renunciam às características da

então MPB canônica. Uma 'linha evolutiva' não em fluxo contínuo e agregador, mas com desfalques, reagrupamentos e assimetrias.

## Referências

- BOUTINET, Jean-Pierre. *Antropologia do Projeto*. 5ª ed. Atmed Editora, 2002, Porto Alegre.
- BOZZETTI, Roberto. Uma tipologia da canção no imediato pós-tropicalismo. *Revista 34*, 10 de out. 2007. Programa de Pós-graduação em Letras – Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2007.
- BUENO, André e GOES, Fred. *O que é Geração Beat*. Editora Barasiliense. Coleção Primeiros Passos, S.P., 1984.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DINIZ, Julio. Na clave do moderno (algumas considerações sobre música e cultura). In *Revista Semear*. PUC-Rio – texto apresentado em abril de 1998 no VI Seminário da Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses da PUC-Rio. Disponível em [http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem\\_17.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_17.html) e [http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem\\_01.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_01.html). Acesso em 14 de jul. 2012.
- FERREIRA, Pedro P. Música e mediação – Rumo a uma nova sociologia da música (Antoine Hennion, 2003). Pedro P. Ferreira, 08 de maio de 2010. Disponível em <http://pedropeixotoferreira.wordpress.com/2010/05/08/musica-e-mediacao-rumo-a-uma-nova-sociologia-da-musica-antoine-hennion-2003/>. Acesso em 20 de ago. 2013.
- MENDES, Gilberto. *Revista USP*, São Paulo, nº40, p. 6-17 dezembro-fevereiro 1998-99.
- OLIVEIRA, Paulo da Costa de. Questões Musicais: Los Hermanos e a Geração Y, 02/06/2014, *Revista Piauí*. Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-musicais/geral/los-hermanos-e-a-geracao-y>. Acesso em 05 de ago. 2014.
- SALDANHA, Rafael Machado. *ESTUDANDO A MPB – Reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso*. 2008. Dissertação (Mestrado) Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil.
- 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.

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

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

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

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