

# ***METÁ METÁ* EM PERSPECTIVA HISTÓRICA E SOCIOCULTURAL**

[*METÁ METÁ* IN HISTORICAL AND SOCIOCULTURAL PERSPECTIVE]

**SHEYLA CASTRO DINIZ<sup>i</sup>**

<https://orcid.org/0000-0002-7816-7930>

Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

**Resumo:** Vinculado à pesquisa de pós-doutorado em andamento sobre o grupo musical paulistano *Metá Metá*, este artigo propõe discutir algumas questões em torno das ideias de “Nova MPB” e “música independente” no século XXI, sob o advento da internet. Com base no objeto investigado, traz igualmente para o debate perspectivas de trabalhos recentes ancoradas na noção de “cenas musicais” e apresenta potenciais analíticos e metodológicos a partir do que Raymond Williams chamou de “formação cultural”.

**Palavras-chave:** *Metá Metá*; Nova MPB, música independente; cena musical, formação cultural

**Abstract:** Part of an ongoing post-doctoral research about the Paulista musical group *Metá Metá*, this article proposes to discuss some issues around the ideas of “New MPB” and “independent music” in this 21st century, under the advent of the internet. Based on the object investigated, it also brings to the debate the perspective of recent works anchored in the notion of “music scenes” and presents analytical-methodological potentials based on what Raymond Williams called “cultural formation”.

**Keywords:** *Metá Metá*; New MPB; independent production; music scene; cultural formation

Fazendo-se notar a princípio em espaços como o circuito SESC (Serviço Social do Comércio), o MIS (Museu da Imagem e do Som) e a Casa de Francisca<sup>1</sup>, o trio *Metá Metá* se forma em 2008, em São Paulo, como resultado, espontâneo, de encontros, afinidades e parcerias. É desde então integrado pela cantora Juçara Marçal (Duque de Caxias/RJ, 1962), pelo guitarrista e violonista Kiko Dinucci (Guarulhos/SP, 1977) e pelo flautista e saxofonista Thiago França (Belo Horizonte/MG, 1980). Em 2008, Kiko Dinucci assinou com Juçara o disco *Padê*<sup>2</sup>, contemplado com o prêmio “Ney Mesquita” da Cooperativa de Música de São Paulo. Kiko, que com seu Bando AfroMacarrônico já havia tocado com Thiago no bar Ó do Borogodó, “reduto do samba e do choro” situado no bairro Pinheiros, convidou o saxofonista para se juntar a ele e Juçara nos shows de divulgação do trabalho, dando origem, assim, ao trio, cuja discografia, disponível na internet e em formato físico, soma até o momento cinco álbuns: *Metá Metá* (2011), *MetaL MetaL* (2012), *MM3* (2016), *Gira* (2017) – com a trilha sonora do espetáculo de dança contemporânea do Grupo Corpo – e *Igbá* (2020) – que compila parte do repertório. O trio já lançou, além desses, três EPs (*Extended play*): *Alarokô* (2013), *EP* (2015) e *EP3* (2017). Seus integrantes reúnem ainda uma porção de outros projetos paralelos e/ou solos, mas sempre colaborativos<sup>3</sup>.

Figura 1



*Metá Metá*. Da esq. para a dir., Juçara Marçal, Thiago França e Kiko Dinucci.

Fonte: <<http://www.metametaoficial.com.br/>>. Acesso: 12 jul. 2022.

<sup>1</sup> Bar/restaurante e casa de shows, a Casa de Francisca reabriu em 2017 no Palacete Teresa, edifício de 1910 situado próximo à Praça da Sé, centro de São Paulo. Antes comportando apenas 44 lugares, e hoje com 150, é um dos espaços paulistanos que dá visibilidade a artistas da “cena independente paulistana”.

<sup>2</sup> *Padê*, que significa “encontro”, dá nome ao ritual de oferendas dedicado a Exu para iniciar cerimônias no candomblé e outros cultos afro-brasileiros. Arquétipo iorubano, Exu seria aquele que “abre caminhos”.

<sup>3</sup> Por exemplo, *Cortes curtos* (2017) e *Rastilho* (2020), de Kiko Dinucci, e os premiados *Encarnado* (2014) e *Delta Estácio Blues* (2021), de Juçara Marçal. Conferir, ao final do artigo, um mapeamento parcial da discografia do grupo, com títulos autorais, parcerias e participações.

Segundo a terminologia *ioruba*, Metá Metá significa “três ao mesmo tempo”. O trio é uma espécie de núcleo ou rearranjo do que os próprios envolvidos batizaram, esporádica e informalmente, de “Clube da Encruza”. Remetendo ao léxico dos cultos afro-brasileiros, assim como o nome do trio – léxico que abrange a música de forma vigorosa –, tal apelido circulou e ainda circula na mídia e na ocasião de alguns shows para se referir a uma turma mais ampla: Juçara, Kiko, Thiago e, dentre outros<sup>4</sup>, os músicos Rômulo Fróes, Rodrigo Campos e Marcelo Cabral, que, com Kiko, formam desde 2011 o quarteto Passo Torto<sup>5</sup>. Em entrevista após um show no Circo Voador (Rio de Janeiro), o mineiro Thiago França disse que o apelido “Clube da Encruza foi meio que uma sacanagem [brincadeira] com o Clube da Esquina” (CIRCO VOADOR, 2017), já que “encruzas” ou “encruzilhadas” não deixam de ser uma esquina, lugar alegórico onde confluências acontecem naturalmente, frutos de amizades, propostas e gostos em comum. Nessa que também aparenta ser uma “formação cultural” (WILLIAMS, 1980), conforme discutirei neste artigo, os arranjos coletivos e o amálgama experimental de, por exemplo, vertentes de jazz e rock são constantes no repertório do Metá Metá, seja em seu formato para trio ou expandido, que conta normalmente com o baixista Marcelo Cabral, o baterista Sérgio Machado e, mais recentemente, com a baterista Alana Ananias.

Contabilizando inúmeros trabalhos marcados por colaborações mútuas, os músicos do Metá Metá e/ou do apelidado “Clube da Encruza” registram parcerias com o baterista nigeriano Tony Allen (ícone do *afro-beat* ao lado de Fela Kuti), com *rappers* como Criolo e Rodrigo Ogi, com artistas relativamente pouco conhecidos como Guilherme Amabis e Cadú Tenório, com nomes ligados à Vanguarda Paulista, como Ná Ozzetti, e com figuras do porte de Tom Zé, Jards Macalé e Elza Soares, para citar algumas<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Douglas Germano, por exemplo, tem composições gravadas pelo Metá Metá e registra parcerias com os membros do trio. Tido como um “renovador do samba paulistano”, Germano lançou três discos: *Orí* (2011), *Golpe de vista* (2016) e *Escumalha* (2019). Neste último, é parceiro de Aldir Blanc na canção “Valhacouto”. Já a sua composição “Maria de Vila Matilde” foi consagrada por Elza Soares no aclamado álbum *A mulher do fim do mundo* (2015).

<sup>5</sup> Vencedor do Prêmio da Música Brasileira (2012), o Passo Torto lançou até o momento três discos: *Passo Torto* (2012), *Passo elétrico* (2013) e *Thiago França* (2015), este último com participação de Ná Ozzetti.

<sup>6</sup> O EP *Alarokô* (2013) foi gravado com Tony Allen. Thiago França fez parte da banda de Criolo. Kiko Dinucci, Rômulo Fróes, Marcelo Cabral e Rodrigo Campos são instrumentistas ou compositores nos discos *A mulher do fim do mundo* (2015) e *Deus é mulher* (2018), de Elza Soares, que, por seu turno, faz dueto com Juçara Marçal na trilha sonora do Metá Metá para o espetáculo *Gira* (2017), do Grupo Corpo. Em *Encarnado* (2014), Juçara incluiu a canção de Tom Zé “Não tenha ódio no verão”. Já Kiko toca violão em “Retrato na Praça da Sé”, do disco de Tom Zé *Vira lata na Via Láctea* (2014). Quanto a Jards Macalé, o Metá Metá retomou a canção “Let’s play that” (Macalé/Torquato Neto) no disco *E volto pra curtir* (2013),

Sobre uma apresentação, em 2015, do “Clube da Encruza” (isto é, *Metá Metá* + Passo Torto) na Sala Funarte Sidney Miller, no Rio de Janeiro, o *blog* Amplificador, d’*O Globo*, opinou se tratar “do movimento brasileiro mais relevante desde o Mangubeat” (CAMPOS, 2015). Já especificamente sobre o *Metá Metá* e o lançamento do disco *MM3* (2016) em show no Sesc Belenzinho (São Paulo), um colunista da revista *Noise* escreveu entusiasmado que:

[...] se existisse qualquer filosofia que explicasse o que é o rock e para onde ele iria num futuro após seu nascimento, provavelmente os teóricos apontariam para algo que chega perto, mas ainda sem sucesso, do que o *Metá Metá* faz. É pesado, visceral, subversivo, contracultural. (HENRIQUES, 2016)

Um crítico português, por seu turno, ao comentar a edição de 2018 do *Primavera Sound*, em Barcelona, festival que teve o *Metá Metá* como a única atração brasileira, arriscou uma análise dizendo que “o jazz de fusão com MPB, ritmos africanos e intervenções mais roqueiras desse trio serve também de veículo para a reflexão sobre o caos político em que se encontra atualmente o seu país” (VIEIRA, 2018).

Reunindo resenhas com o mesmo tom elogioso, inclusive de periódicos como *The Independent*, *The Wire*, *The Guardian*, *Les Inrockuptibles* e *Libération* quanto às turnês e apresentações na Europa (ver, por ex., QUEILLÉ, 2014), o *Metá Metá* é hoje tido como um dos grupos mais ousados daquilo que a imprensa e alguns pesquisadores têm denominado de “nova cena musical paulistana independente”, não raras vezes também chamada de “Nova MPB”. Refratária, até certo ponto, ao considerado *mainstream* e às grandes gravadoras, tal independência é apontada como fruto das dinâmicas de produção e circulação de bens culturais pós-advento da internet e, simultaneamente, fruto da postura renovada do artista ao gerenciar a própria carreira.

Vinculado à pesquisa de pós-doutorado em andamento, o artigo busca situar o *Metá Metá* em relação às ideias de “Nova MPB” e “música independente” no século XXI, bem como apresentar e discutir, à luz da literatura disponível, perspectivas recentes em torno da “cena musical” na qual o trio e seus parceiros habituais se inserem e circulam. Examina igualmente as dinâmicas que orientam as produções fonográficas do trio e as implicações

---

iniciativa de Márcio Bulk para comemorar os 70 anos do músico carioca. Após 20 anos sem lançar canções inéditas, Macalé contou, em seu recente álbum *Besta fera* (2019), com a direção artística de Rômulo Fróes, com a produção musical de Kiko Dinucci e Thomas Harres, e com as participações, dentre outras, de Juçara Marçal, Thiago França e Rodrigo Campos.

formais e econômicas da independência reivindicada, considerando, para isso, o contexto atual de flexibilização da indústria fonográfica. Por fim, e em diálogo com pressupostos teóricos e metodológicos desenvolvidos por Raymond Williams (1979; 1980; 1992; 2011; 2011b), o artigo coteja tais dinâmicas com a noção de *formação cultural*, que, a meu ver, possibilita apreender e interpretar de maneira mais direcionada as parcerias e produções formativas do trio, não desvinculadas das circunstâncias históricas e das transformações políticas e socioculturais sob as quais os músicos atuam e são formados.

### **Indústria fonográfica e nova produção/cena musical independente**

Em edição consagrada aos independentes que surgem em São Paulo no fim dos anos de 1970, a *Arte em Revista* lembrava que iniciativas dessa natureza não eram inéditas. No início da década, diante das instituições e da indústria cultural sob a ditadura militar e seu Ato Institucional n. 5 (AI-5), modos alternativos de produção e circulação caracterizaram iniciativas contraculturais no cinema, na poesia, no jornalismo, nas artes visuais e também na música popular (cf. ARTE, 1984). Músicos que se aventuraram, contudo, a trilhar rotas distintas daquelas traçadas pela indústria fonográfica em consolidação permaneceram no ostracismo ou restritos a grupos seletos de apreciadores. Destino parecido tiveram aqueles que, mesmo atrelados às gravadoras, fossem multinacionais (*Majors*) ou não, ousaram não se adequar, ora resistindo às cobranças profissionais e ora apresentando soluções estéticas estranhas ao grande público (ver DINIZ, 2017, p. 98-102).

O espaço reservado aos músicos experimentais e/ou instáveis em suas carreiras foi se afunilando na medida em que se sedimentavam nichos de mercado e as *Majors* exerciam maior controle desse ramo. Uma razão para o surgimento dos independentes de que falava a *Arte em Revista* – artistas ligados ao Teatro Lira Paulistana, notadamente os músicos da chamada Vanguarda Paulista – teria sido justamente o acúmulo de barreiras impostas pela indústria fonográfica a propostas discrepantes de faixas de público já constituídas (cf. COSTA, 1984; TATIT, 1984; DIAS, 2000, p. 131-141; VICENTE, 2002, p. 124-134). Daí que grupos como Rumo, Língua de Trapo e Premeditando o Breque, e nomes como Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, por mais que não tenham se projetado para muito além de uma São Paulo universitária naquela época, lançavam mais um capítulo à história da música brasileira, não só por suas linguagens, diferentes entre si e

da MPB àquela altura institucionalizada, mas por apostarem em meios de produção e veiculação até ali dispersos (cf. OLIVEIRA, 2002; GHEZZI, 2003; FENERICK, 2007; MACHADO, 2007).

Esses e outros que surgem às margens do grande mercado (como roqueiros e punks) não passam totalmente incólumes às gravadoras, sobretudo àquelas de médio ou pequeno porte, resultando nalguns contratos bem-sucedidos e noutros repletos de recuos e tensões. Em todo caso, essas gravadoras, incluindo as *indies*<sup>7</sup>, funcionaram como uma espécie de laboratório de novas tendências e novos artistas para as multinacionais (DIAS, 2000, p. 125; VICENTE, 2006), apontando para uma relação de complementariedade que, se ainda perdura, tornou-se hoje mais complexa.

A revolução tecnológica que se afirma a partir da virada do século impulsiona, de um lado, estúdios musicais fora do eixo Rio-São Paulo e a emergência e consolidação de gravadoras nacionais independentes. Mas, de outro, desafia as multinacionais, a ponto de debates nesse período cogitarem o “fim da indústria fonográfica”. Acusando de início a pirataria física (K-7s, CDs, DVDs) e depois a *online* (*download* em formato MP3) como as grandes responsáveis pela alegada queda financeira, às *Majors* não restaram alternativa senão a de se adaptar à globalização da economia e da técnica<sup>8</sup>, contexto em que perdem a centralidade como detentoras dos suportes de armazenamento e de comercialização da música gravada. Ampliando as áreas de atuação, terceirizando serviços e fragmentando a produção, seu trunfo foi firmar parcerias e fusões com empresas da tecnologia e das telecomunicações, dando origem ao que alguns preferem denominar de “indústria da música gravada”<sup>9</sup>.

Situados, portanto, nesse cenário de descentralização da indústria fonográfica, e não do seu “fim”, os músicos independentes que despontam no século XXI “já não teriam um modelo hegemônico a lhes servir de antagonista”. Em resenha na *Folha de S. Paulo* sobre o livro *Cena musical paulistana dos anos 2010* (GALLETTA, 2016), Márcia Tosta Dias

---

<sup>7</sup> Abreviatura para gravadoras independentes, também denominadas “selos”.

<sup>8</sup> A expressão é de Ortiz (2007; 2009), para quem a globalização da economia e da técnica e a mundialização da cultura são processos concomitantes e imbricados, mas não unívocos, já que a unicidade postulada no plano econômico e tecnológico seria imprópria para compreender a dimensão cultural, marcada, agora mais do que nunca, pela diversidade.

<sup>9</sup> Para Nicolau Netto (2012; 2015), a descentralização típica da era digital não implicou na ausência total de controle das *Majors* sobre o mercado da música. De maneira similar, Barreto (2013) discute a adaptação das multinacionais (Universal, Sony, BGM, Warner, EMI) ao contexto atual, frisando que concentração e fragmentação constituem um mesmo processo de reestruturação.

questiona a sobrevivência do sentido histórico e relacional da noção de “independente”, antes arraigada à lógica das *Majors* contra a qual os artistas se debatiam para recusá-la ou por quererem, na verdade, integrá-la (DIAS, 2017). Hoje, seriam independentes todos aqueles que conduzem suas carreiras sem atá-las às multinacionais, incluindo fenômenos musicais massificados. Estes, mas não só, contam geralmente com intermediários da era digital e/ou com empresas da indústria da música gravada. O artista antes marginalizado pelo sistema teria cedido lugar para a figura do artista-produtor-empendedor, “agente de inovação musical em cooperação com outros tipos de empresas, inclusive as grandes gravadoras” (DE MARCHI, 2016, p. 121). A crítica às corporações multinacionais ainda seria, em muitos casos, uma característica central dessa nova condição. Mesmo assim, ela acabaria se revelando como uma postura harmônica em relação à indústria fonográfica flexibilizada (ver também HERSCHMANN, 2011; VICENTE, DE MARCHI, 2014).

Apesar da abrangência e polissemia que adquiriu na atualidade, borrando fronteiras entre *mainstream* e *underground*<sup>10</sup>, a noção de “músico independente” ainda conservaria significados históricos que a remetem a produções mais intelectualizadas, representativas de nichos de mercado e de alguma resistência a padrões e pressões comerciais. Nesse sentido, a “cena paulistana” integraria a “produção musical brasileira independente” ao mesmo tempo em que destoaria desse grande leque, sem deixar de ser, todavia, plural.

Para Thiago Galletta (2016, p. 143), tal cena pode ser definida como uma “rede de produção colaborativa entre artistas com trabalhos musicais bastante distintos”<sup>11</sup>. A cena se movimentaria numa “cartografia” envolvendo bairros como Lapa, Pompeia, Sumaré Pinheiros, Perdizes, Vila Madalena, quadrilátero Baixo Augusta e outras regiões centrais. Nelas, o autor identifica a importância econômica e cultural de instituições como Centro Cultural São Paulo, Itaú Cultural, Auditório Ibirapuera, Memorial da América Latina, Funarte, MIS, SESI e, especialmente, o circuito SESC, além do papel fundamental de

<sup>10</sup> *Mainstream* faz referência a músicos/tendências amplamente reconhecidos e avalizados pela indústria cultural. Nessa medida, o *underground* seria seu oposto. Termo que remonta ao rock/contracultura dos anos 1960/70, sendo desde então controverso, ele é usado ainda hoje para designar produções independentes, experimentais, anticonvencionais ou com estreito alcance de público.

<sup>11</sup> Ana Cañas, Anelis Assumpção, Bixiga 70, Celso Sim, Céu, Coletivo Instituto, Daniel Ganjaman, Gui Amabis, Curumim, Garotas Suecas, Guizado, Luísa Maita, Marcelo Jeneci, O Terno, Pélico, Rafael Castro, Thiago Petit, Tatá Aeroplano, Tiê, Trupe Chá de Boldo, Tulipa Ruiz, Criolo, Emicida, Lurdez da Luz, Passo Torto e Metá Metá são alguns dos que integram a cena. Dela também participariam artistas migrantes ou de outros Estados: Ava Rocha (RJ), Cidadão Instigado, Fernando Catatau (CE), Filipe Catto (RS), Márcia Castro (BA), Karina Buhr, Siba, Rodrigo Caçapa e Alessandra Leão (PE) (GALLETTA, 2016, p. 147-148). Esse levantamento certamente se modificou de 2016 para cá, agregando músicos e dispersando outros.

bares e casas de shows como Casa de Francisca, Ó do Borogodó, Mundo Pensante, Centro da Terra, Matilha Cultural, para mencionar algumas. Salienta, igualmente, que o lastro das sociabilidades e vínculos profissionais se estende para estúdios como Red Bull e El Rocha e para selos/gravadoras, editoras, produtoras e distribuidoras independentes como Circus, Desmonta, Tratore, YB Music e Laboratório Fantasma, cujos sócios e diretores, também participantes da cena, não determinariam o direcionamento dos trabalhos, mas atuariam em conjunto<sup>12</sup>.

Nessa dinâmica em que os músicos prezam por certa autonomia, dispensando em alguns casos a figura do empresário e o apoio de emissoras massivas de rádio e TV, há a mediação decisiva de canais de comunicação especializados<sup>13</sup> e, sobretudo, da internet. Discussão primordial de Galletta – embora pensar o virtual sob a ótica das cenas musicais, com sua ideia intrínseca de espaço urbano, seja uma questão a ser refinada na bibliografia (PEREIRA DE SÁ, 2013) –, a internet se aperfeiçoa e se expande a partir dos anos 2000 junto à constituição da cena paulistana, tornando-se um *lócus* privilegiado de divulgação, contatos e formação de público<sup>14</sup>. Modificando a circulação, comercialização, consumo e produção musicais, a internet obviamente não elimina a necessidade dos shows, principal fonte de renda desses músicos. Além disso, e pelo menos durante os governos petistas, a internet tampouco faz minguar o interesse por leis e editais de incentivo à cultura, que custeariam produções fonográficas e eventualmente as turnês, não gerando lucro efetivo. *Crowdfunding*<sup>15</sup>, criação de microeconomias e atividades complementares à música como curadorias, artes visuais, textos para jornais, ensino de música ou outros empregos seriam recorrentes entre os músicos da cena paulistana (ver GALLETTA, 2016, p. 211; 2018)<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> O Estúdio El Rocha é coordenado pelo músico e produtor Daniel Ganjaman; a Circus Produções Culturais é dirigida pelo produtor Guto Ruocco; a YB Music tem como sócio o produtor e músico Maurício Tagliari; e a Laboratório Fantasma foi idealizada pelo *rapper* Emicida.

<sup>13</sup> São exemplos nesse sentido rádios e TVs por assinatura como *Multishow* e também uma TV aberta como *Cultura*. Destaca-se, neste caso, o “Cultura Livre”, programa criado em 2009 pela apresentadora e jornalista Roberta Martinelli, que, desde então, divulga e acolhe músicos da cena paulistana. Além de exibido na TV, o programa pode ser acompanhado ao vivo pela internet e pela *Rádio Cultura Livre*.

<sup>14</sup> Cumpriram inicialmente essa função redes sociais hoje obsoletas como *Orkut* e *MySpace* e os primeiros softwares P2P (*peer-to-peer*), como *Napster*, *Kaaza*, *Emule*. A partir de 2010, com a difusão da internet banda larga, os músicos mantêm perfis no *Facebook*, *Instagram* e *Twitter*, além de *sites* próprios. Suas produções também figuram em plataformas *streaming* (*Spotify*, *iTunes*, *Deezer* e *Youtube*).

<sup>15</sup> Financiamento colaborativo realizado através da internet e chamado popularmente de “vaquinha virtual”.

<sup>16</sup> Outra questão interessante a ser pontuada, e que vai ao encontro da ponderação de Pereira de Sá (2013), mencionada acima, é a existência de certo paradoxo envolvendo essa e outras cenas musicais e a era digital. Embora a internet permita um enorme fluxo de contatos e expanda a divulgação dos trabalhos dos músicos, podendo gerar convites para apresentações no país ou mesmo no exterior, situar-se em São Paulo, no caso, constitui um diferencial na medida em que a metrópole oferece um circuito efervescente de bares e casas



O autor traça um rico panorama, frisando que a condição de independente tem a ver exclusivamente com estratégias de produção fora da estrutura de grandes gravadoras, com as quais poucos participantes da cena estabeleceriam algum tipo de cooperação. Sua visão dos músicos como criadores-empresendedores, já que muitos se ocupam tanto da dimensão criativa quanto da econômico-burocrática, pesa bem mais sobre o dilema “como viver de música” sendo, simultaneamente, “empresário de si mesmo” (GALLETTA, 2016, p. 221-226; ver também CERQUEIRA, 2017, p. 149-161).

Reiterando algumas dessas conclusões, porém com enfoque distinto, Vanessa Gatti trata basicamente dos mesmos músicos paulistanos (ver nota 11), enaltecendo alguns que transitam com regularidade no *mainstream* (Criolo, Anelis Assumpção, Tulipa Ruiz, Tiê, Marcelo Jeneci<sup>17</sup>). A autora elucida relações internas e externas inerentes aos artistas, cuja maior parcela viria de uma classe média escolarizada, o que em parte explicaria o teor das canções e o extrato social majoritário do público. Baseando-se nas contribuições de Pierre Bourdieu sobre a noção de “campo artístico”, elucida igualmente os fatores que, em suas análises, garantiriam legitimidade a essa “Nova MPB”<sup>18</sup>.

Propagada principalmente pela imprensa, o termo “Nova MPB” se justificaria pelo diálogo que os músicos da “cena paulistana” mantêm com tradições consolidadas (samba, bossa nova, MPB, tropicalismo). Ou, então, pela valorização que atribuem a certos nomes obscurecidos pela indústria fonográfica. Naturalmente que, aí, ganham às vezes destaque nomes ligados à Vanguarda Paulista, haja vista a cidade de São Paulo como berço comum,

---

de shows e abriga um grande contingente de produtores culturais e empresas patrocinadoras. Em conversa informal com Thiago França, em 2018 – cito-o para ilustrar o raciocínio –, ele comentou que preferiu trocar Belo Horizonte por São Paulo por vislumbrar nesta última mais oportunidades profissionais.

<sup>17</sup> Vez ou outra, esses artistas participam de programas da TV Globo como o *Altas horas*, comandado por Serginho Groisman. Marcelo Jeneci distribuiu seu disco *Feito pra acabar* (2010) pela Som Livre, gravadora da Rede Globo. Segundo Galletta (2016, p. 111), tais artistas lideraram vendas de discos na Livraria Cultura. Para além desses, quase todos os participantes da “cena paulistana” tangenciam em maior ou menor escala o *mainstream*. Uns se beneficiam em alguma medida de suas filiações privilegiadas – Céu, por exemplo, é filha de Edgar Poças, maestro e compositor que, dentre outros trabalhos, assina os arranjos musicais das canções da turma do Balão Mágico, sucesso entre o público infanto-juvenil dos anos 1980. Outros mantêm parcerias com músicos famosos entre segmentos do público jovem – Daniel Ganjaman, por exemplo, tocou com o Planet Hemp e produziu discos da banda.

<sup>18</sup> Inicialmente atrelada ao nacional-popular e à problemática da identidade nacional numa época de intensa efervescência político-cultural de esquerda, a MPB se afirma política e ideologicamente entre os adventos da Bossa Nova (1958-60) e do Tropicalismo (1967-68) (RIDENTI, 2000; NAPOLITANO, 2001; ORTIZ, 2006). A versatilidade que assume a partir da década de 1970 sinalizava o processo de mundialização em curso, no seio do qual a nação já não detém o monopólio da organização social simbólica, coexistindo com outros marcadores identitários como etnia, gênero e classe social, e com produtos culturais que perdem sua marca de origem no mercado global (ver NICOLAU NETTO, 2009). Sobre a decadência da MPB como um dos centros gravitacionais de um projeto político progressista de nação, ver Carlos Sandroni (2004).

o parentesco entre alguns artistas e o legado que aqueles deixaram (no caso do Metá Metá e parceiros mais assíduos, além de trabalhos com a já citada Ná Ozzetti, canções de Itamar Assumpção figuram no repertório do trio)<sup>19</sup>. Não obstante essas e outras referências, Gatti observou na “Nova MPB” certa indiferença social – há de se considerar que sua pesquisa foi concluída em 2015. Enaltecendo Criolo como uma exceção – ele que, contudo, só teria sido associado à sigla renovada quando atenuou a linguagem do rap –, canções falariam, sobretudo, de “um cotidiano urbano de efemeridades e de levezas” (GATTI, 2015, p. 73-106; 209-210; 275)<sup>20</sup>.

Nessas e em outras pesquisas em que o Metá Metá é abordado de maneira genérica, ainda que não faltem reconhecimentos ao dinamismo e à originalidade do trio<sup>21</sup>, escapam singularidades destoantes. Pelos propósitos dessas pesquisas, focadas, grosso modo, em mapear os circuitos socioeconômicos e culturais nos quais músicos diferentes se inserem, além dos discursos, polêmicas e relações (ver também GONÇALVES, 2014; ALMEIDA, 2021; CERQUEIRA, 2017), há pouco ou nenhum espaço para a apreensão e interpretação em contexto da linguagem musical, uma crítica que, aliás, é atribuída à noção de “cena”. No escopo do que abrange, tal noção deixaria geralmente de lado a dimensão estética (ver JANOTTI JUNIOR, 2012, p. 1).

Desde o início do século XXI, no Brasil, a noção de “cenas musicais” tem ganhado quórum entre historiadores, sociólogos e, especialmente, entre pesquisadores da área da Comunicação (ver JANOTTI JUNIOR, PEREIRA DE SÁ, 2013). A noção advém de uma “virada espacial” nos Estudos Culturais, para a qual a classe, a raça e o gênero não seriam os únicos organizadores da expressão cultural coletiva. Pretendendo-se mais flexível haja vista as suas conotações de fluxo e mutabilidade, ela se interessa por circuitos de produção e consumo culturais em espaços urbanos, onde busca captar e analisar alianças, afiliações, lugares de atuação e redes colaborativas que informariam sobre práticas contemporâneas, sobretudo de grupos juvenis (FREIRE FILHO, MARQUES, 2005, p. 4-5). Em suma, quer detectar “a interconectividade entre atores sociais e espaços culturais da cidade”, as suas

---

<sup>19</sup> Filha de Itamar Assumpção, a cantora Anelis Assumpção tem revitalizado a trajetória musical e o legado afro-diaspórico do pai. Em 2020, idealizou e assumiu a direção geral do MU.ITA, museu privado sem fins lucrativos consagrado à memória de Itamar. O acervo contou com uma exposição no Centro Cultural São Paulo (em 2022) e está disponível *online* em: <<https://www.itamarassumpcao.com/>>. Acesso: 10 jan. 2023.

<sup>20</sup> Essa perspectiva é compartilhada por outros críticos na mesma época. Ver, por ex., Oliveira (2015).

<sup>21</sup> Galletta (2016, p. 165), por exemplo, vê em Kiko Dinucci uma espécie de mediador da cena paulistana; o músico uniria várias pontas dessa rede de produções e parcerias colaborativas.

instituições, indústrias e mídias (JANOTTI JÚNIOR, PIRES, 2011, p. 17). Ou, conforme o pesquisador canadense Will Straw, sistematizador da noção no que concerne à música, as cenas seriam “esferas circunscritas de sociabilidade, criatividade e conexão que tomam forma em torno de certos tipos de objetos culturais no transcurso da vida social desses objetos” (*apud* JANOTTI JÚNIOR, 2012, p. 9; ver também STRAW, 1991; 2004).

Apesar de válida sob muitos ângulos aos objetivos de minha pesquisa, não encontrei nessa noção, nem nos trabalhos sobre a “cena paulistana” que naturalmente a mobilizam e tampouco naqueles sobre a “Nova MPB”, vias que possibilitassem a compreensão mais efetiva da matéria sócio-histórica impregnada na própria linguagem musical – perspectiva pela qual me oriento embora o intuito não seja, aqui, analisar detidamente o repertório do trio. A especificidade de meu objeto e meu olhar sobre ele têm mais sintonias com a noção de *formação cultural*, interessada tanto no significado social de grupos artísticos quanto em suas produções formativas, pois essas são, do mesmo modo, socialmente constituídas. Inevitavelmente inseridos em circuitos ou contextos socioculturais mais abrangentes, tais grupos podem parecer, a princípio,

[...] muito marginais, pequenos ou efêmeros para exigir uma análise histórica ou social. Contudo, sua importância como um fato social e cultural de caráter geral é grande [...]: no que eles realizam e no que seus modos de realização podem nos contar sobre as sociedades mais amplas com as quais eles mantêm relações. (WILLIAMS, [1980] 2011b, p. 202)<sup>22</sup>

Esse enfoque mais ajustado tem me permitido conferir a devida atenção a um núcleo de músicos e suas produções, sem perder de vista as relações com instituições, com outros artistas e com transformações recentes da sociedade brasileira em âmbito mais geral. Tem me permitido notar, igualmente, que o Metá Metá e demais nomes abarcados pela “Nova MPB” – rótulo muitas vezes refutado<sup>23</sup> – não são apenas avalizados por camadas de classe média do público consumidor letrado. O reconhecimento de parte desses artistas alcança nichos emergentes (como as minorias raciais), que, sobretudo nos últimos dez anos, como resultado das ações afirmativas e outras políticas públicas de acesso e expansão do ensino

---

<sup>22</sup> A referida noção de Williams é mobilizada por Gatti (2015) em seu estudo sobre a “Nova MPB”, um dos que contribui para a compreensão do Metá Metá e parceiros junto aos pares independentes. A sigla renovada objeto da análise parece-me, contudo, muito versátil, plural e abrangente para ser entendida como *formação cultural*.

<sup>23</sup> Parte das novas gerações atribuem à MPB um sentido pejorativo, associando-a a um teor demasiadamente elitista e nacionalista. Daí também a recusa da ideia de “Nova MPB”. O rótulo, por outro lado, acaba ainda funcionando como um chamariz para determinados públicos.

superior, vêm compondo perfis não só mais diversificados como mais estratificados desse público (ver, por exemplo, SENKEVICS, MELLO, 2019)<sup>24</sup>.

Tenho desenvolvido a hipótese de que a dinâmicas de produção do *Metá Metá* bem como a linguagem artística desses músicos – desde o início pouco afinada com as “levezas e efemeridades” que imperariam na “Nova MPB” – vão respectivamente se modificando sob a descentralização da indústria fonográfica na era digital e se tornando mais complexa na medida em que se esgota uma agenda social e política sobre a qual uma boa parcela da sociedade brasileira havia depositado expectativas.

### ***Metá Metá*, linguagem e modo de produção**

Chamou-me particularmente a atenção uma fala de Kiko Dinucci em ocasião de uma entrevista concedida em 2014. O músico se referia ao *Metá Metá* e às parcerias do que, às vezes, os artistas nomeiam de “Clube da Encruza”. Lúdico e despretensioso, tal apelido antecipou uma denominação antes que a imprensa o fizesse.

Às vezes, a gente brinca... Se continuarmos lançando tantos discos assim, daqui dez anos vão ter uns 20 discos que as pessoas vão dar algum nome para essa coisa toda, como deram para o Clube da Esquina, sei lá... Não que tenhamos essa pretensão, mas a gente tem a noção de estar fazendo uma coisa que não é muito comum. Tanto para as gerações anteriores dos anos 80 e 90 quanto para a geração atual, da Nova MPB. (*apud* VILELA, 2014)

Indicando de antemão alguma dissonância em relação à chamada Nova MPB, Kiko expressa nas entrelinhas as afinidades, valores compartilhados e certa identificação grupal ou de turma, notadamente agregadora e informal. Em pesquisa sobre o Clube da Esquina (DINIZ, 2017b), trabalhei com a noção de *formação cultural* para compreender interna e externamente a turma de artistas reunida em torno do músico Milton Nascimento nos anos 1960/70, sob a ditadura militar no Brasil. Não quero sugerir, com isso, que o *Metá Metá* e parceiros sejam musicalmente influenciados pelo Clube da Esquina, até porque pouco ou nada detecto nesse sentido. Situados em contextos distintos – apesar das reverberações

---

<sup>24</sup> Kiko Dinucci abordou a questão do público numa autocrítica: “Eu me vangloriava de não precisar de rádio e TV. A mesma internet que nos ajudou, ajudou a extrema direita, e de um jeito muito mais eficaz. Acho que é hora de tirar as pessoas do *WhatsApp*, tocar nas periferias [...]. *Metá Metá* já fez 11 turnês pela Europa, mas ano passado [2018] foi a primeira vez que conseguimos pegar uma sequência de shows no Nordeste. Sinto que o movimento é esse: focar no Brasil”. (*apud* ROCHA, 2019)

da ditadura em discursos e em posicionamentos políticos a partir do processo que destituiu Dilma Rousseff da presidência e a posterior eleição de um capitão da reserva favorável à tortura –, os dois grupos ao menos convergem quanto à crítica aos seus respectivos tempos históricos e quanto à amizade e à antiburocracia que circundam os vínculos e parcerias.

Noção desenvolvida empiricamente no estudo “*The Bloomsbury Group*”, círculo de artistas e intelectuais atuante em Londres nos anos de 1920/30, Raymond Williams (1980) definiu três tipos de *formação cultural*. Suscintamente, o primeiro seria caracterizado pela participação formal dos associados, “com modalidades variáveis de autoridade ou decisão interna, ou de constituição e eleição”. O segundo não seria necessariamente formal, mas organizado em torno de manifestações públicas coletivas (exposições, jornais, periódicos do grupo e/ou manifestos explícitos). Já o terceiro – identificado com o *Bloomsbury* – não se basearia “na participação formal de associados nem em qualquer manifestação pública coletiva continuada”. Seu elo residiria na “*associação consciente ou identificação grupal*, manifestada de modo informal ou ocasional, ou [...] limitada ao trabalho em conjunto ou a relações de caráter mais geral” (WILLIAMS, 1992, p. 68).

As dinâmicas de trabalho do Metá Metá correspondem melhor a esse terceiro tipo, embora os músicos se reúnam (mas não só) em torno de manifestações públicas coletivas. Nos shows e nos discos, o formato de trio é muitas vezes extrapolado, sem falar das várias parcerias noutros projetos musicais. Quanto ao “Clube da Encruza”, o apelido contingente nomeia shows do Metá Metá + quarteto Passo Torto e convidados, porém não a ponto de, com isso, pretender explicitar um manifesto ou um movimento.

Mais que definir, no entanto, uma *formação cultural*, é preciso situar e compreender o potencial teórico-metodológico dessa noção, uma das chaves fundamentais do exercício interpretativo de Williams sobre as relações indissociáveis entre cultura/arte e sociedade. Seu *materialismo cultural* se insere no prolongado debate sobre a inscrição do social no estético:

Se tivermos aprendido a ver a relação de qualquer trabalho cultural com o que aprendemos a chamar de “sistema de signos” [...] também chegaremos a ver que um sistema de signos é em si uma estrutura específica de relações sociais: “internamente”, porque os signos dependem de, foram formados em, relações; “externamente”, porque o sistema depende de, é formado de, instituições que o ativam (e que são ao mesmo tempo culturais, sociais e econômicas); “integralmente”, porque um sistema de signos devidamente compreendido é ao mesmo tempo uma tecnologia cultural específica e uma forma específica de consciência prática. Esses elementos aparentemente diversos estão, na verdade, unificados no processo social material. (WILLIAMS, 1979, p. 142)

Experimentalismo, pesquisa sonora, fusão de referências locais e mundializadas e releituras de tradições musicais afro-diaspóricas, além de abordagens sensíveis às lutas e reivindicações candentes das chamadas minorias na atualidade, sem que isso resulte numa canção panfletária. Essas têm sido algumas das características do repertório do *Metá Metá* e dos discos solos de seus integrantes, cujos autores contam com a colaboração ativa dos amigos e parceiros. Por ora, teço uma apreciação geral dos três primeiros álbuns lançados pelo trio, com a intenção de caracterizar suas estratégias de produção e demonstrar que a linguagem musical vai se tornando mais densa e agressiva sob as mudanças socioculturais e políticas da sociedade brasileira no decorrer dos últimos anos.

Disco de estreia, *Metá Metá* (2011) anunciou uma concepção um pouco distinta do que os músicos vinham desenvolvendo noutras parcerias. Sax e violão (este tocado quase sempre em *ostinato*) costuram motivos melódicos e contracantos que não se limitam a ser mero *background* para a voz cantada. Na faixa de abertura – “Vale do Jucá” (Siba Veloso) –, um papel entrelaçado às cordas do violão confere ao instrumento um caráter ruidoso e ainda mais percussivo. Esses e outros recursos e comportamentos musicais, como “ir desmontando a harmonia, criando frases; um vai entrando na frase do outro, ocupando os espaços” (Kiko Dinucci, *apud* DINIZ, ÁVILA, 2018, p. 192), expandem as canções para além do enlace convencional entre letra-melodia-harmonia. A busca pela exploração de ritmos, timbres e efeitos sonoros será o fio condutor dali em diante<sup>25</sup>.

Nos shows de divulgação do primeiro disco – shows dos quais participaram Samba Sam, Sérgio Machado e Rodrigo Campos –, novas interpretações, arranjos, instrumentos e equipamentos vão sendo testados até os músicos chegarem à síntese bem mais agressiva de *MetaL MetaL* (2012), sugerida desde o trocadilho no título. Em 2013, esse álbum levou uma estatueta do Prêmio Multishow da Música Brasileira, vencendo na categoria “melhor música compartilhada”, criada na ocasião para atender à demanda do acesso à música na era digital. As percussões de Sam e a bateria de Machado ganham peso com a entrada do

---

<sup>25</sup> Esse primeiro disco suscitou comparações com *Os afro-sambas* (1965) de Baden Powell e Vinicius de Moraes. Para uma discussão, ver Moraes (2013). Relação consensualmente desencorajada pelo trio, Kiko Dinucci a refuta ao demarcar que suas canções e seu violão, lapidados por influências diversas (rock, punk, rodas de samba, candomblé), seriam mais devedores de uma “linhagem paulista” do que “carioca”: “João Pacífico, Raul Torres, Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini, Mutantes, Itamar Assumpção, Racionais. Uma linhagem mais cronista... E Tom Zé, Walter Franco, Arrigo Barnabé. Arranjos mais polifônicos, menos ‘emepebísticos’, mais provocadores” (Kiko Dinucci em CIRCO VOADOR, 2017).

baixo de Marcelo Cabral e da guitarra de Kiko, que se reveza no violão. No sax, Thiago França faz uso de técnicas estendidas e pedais. Quanto à Juçara Marçal, seu canto é mais imponente e, mesmo assim, integrado à totalidade do conjunto. A cantora exemplificaria certa tendência à descentralidade da voz na canção contemporânea:

[...] definitivamente uma parceira criativa de seus compositores [...], além de também trazer um pensamento próprio e autoral para a canção em suas performances. Ela faz parte de uma geração que abre mão do espaço de musas da canção por conta de uma voz. [...] O som, a sonoridade, torna-se tão importante quanto quem canta o que. (COELHO, 2016, p. 202)

Em *MetaL MetaL* (2012), encontramos faixas cujos ritmos bebem de fontes como o batuque de umbigada – “Oya” (Kiko Dinucci/Douglas Germano). Noutras, as letras em *ioruba* são colhidas de cantos de domínio público – “Exu” (Tambor de Mina Nagô), “Man Feri Man” (cantiga para Oxum). O que há de afro-brasileiro nessa usina criativa como um todo funde-se a elementos que vão do *free-jazz* ao punk-rock, passando por sonoridades caribenhas e por uma releitura de Itamar Assumpção – “Tristeza não”, com letra de Alice Ruiz. No trabalho seguinte – EP *Alarokô* (2013), em parceria com Tony Allen –, outras sonoridades afro-diaspóricas se somam à música do trio e se confirmam em *MM3* (2016), álbum indicado para concorrer ao Grammy Latino na categoria “melhor álbum de rock ou música alternativa em língua portuguesa”.

*MM3* (2016) foi gravado ao vivo em apenas três dias no estúdio paulistano Red Bull – o que, além de baratear o processo, revelaria da banda certa urgência em comunicar sua arte numa época em que as informações, fluídas e transitórias, nem sempre são fiéis aos fatos. Esse terceiro álbum dispensa preciosismos técnicos e radicaliza o caráter agressivo e ruidoso, emanando, assim, o ambiente dos shows. Em parte inspirado pela viagem dos músicos ao norte da África, onde participaram do festival marroquino Mawazine, *MM3* não dispensa, na apreciação de um crítico,

[...] prerrogativas da canção brasileira. Não se furta também de explorar o rock e suas vertentes mais ruidosas, como metal e punk. O jazz não se limita à liberação do improviso, mas também por certa disposição do trio em testar continuamente estruturas e sonoridades, em diálogo não com o *bebop*, mas com Sun Ra e o *free-jazz*. Há, porém, um quarto elemento, e ainda um quinto, um sexto, que derivam das sínteses; reconfigurações que ocorrem necessariamente em contato com novas experiências. Escalas oscilantes da África Oriental, do Mali, Marrocos. Sonoridades mornas da África banta, Angola, Moçambique.

Signos das cosmologias afro-diaspóricas a partir dos quais Kiko Dinucci inaugura um novo estágio na utilização do *ioruba* na canção brasileira. (OLIVEIRA, 2016)<sup>26</sup>

Não por acaso, rótulos como “afro-jazz-punk” e “*noise* com *candomblé*” têm sido utilizados para se referir à música do conjunto, cuja canção com o seu estoque de símbolos tanto brasileiros quanto locais e globais vem sendo trabalhada em registro experimental, embaralhando classificações: “Em cada cidade que a gente toca [a imprensa] inventa um gênero; sei lá, *psychedelic*-samba. Para ser jazz é muito canção, para ser canção é muito jazz, para ser jazz é muito rock [...]. E é muito barulhento para ser *world music*” (Kiko Dinucci, *apud* DINIZ, ÁVILA, 2018, p. 188), outro rótulo que, no entanto, aparenta ser uma porta de entrada para o grupo no mercado musical mundializado<sup>27</sup>. Designando um ramo vasto desse mercado, a *world music*, sobre a qual paira um imaginário idealizado de miscigenação, reconciliação humana e mundo de harmonia, fazendo dela um “produto utópico da mundialização” (MARTIN, 1996; MALLET, 2004), seria marcada justamente pela valorização do híbrido e do componente étnico-geográfico como articuladores de um “discurso da diversidade” hoje predominante<sup>28</sup>. Esse discurso, porém, geralmente seletivo e positivado em torno da “imagem de Brasil” e de seus produtos culturais no exterior (cf. ORTIZ, 2013), encontra um país não menos adverso na própria forma da música do *Metá Metá*, associada mais de uma vez ao “caos brasileiro” pela crítica europeia (ver SCHNEE, 2016).

“Com certo tom de ruína, de desespero, de desacerto, de poucas saídas em vista” (LEITE, 2014, p. 224), a performance ou dicção vocal de Juçara Marçal expressaria “certa fealdade arcaica”; recriaria “máscaras mítico-canibais que foram despontencializadas no despertar do sujeito romântico”. O belo brotaria dessa “fealdade”, cabendo “ao ouvinte desembaraçar a memória historiográfica individual e coletiva para fruir e entender a cantada” (DAVINO, 2016, p. 96). Embora os autores comentem o premiado *Encarnado* (2014), álbum assinado por Juçara Marçal mas com a presença essencial de Kiko Dinucci

<sup>26</sup> Para outra análise do disco *MM3*, ver Arruda (2019).

<sup>27</sup> Em 2017, o *Metá Metá* participou da *Womad* (Inglaterra) e da programação de *showcases* da *Womex* (Polônia), dois grandes festivais de *world music*. O *showcase* teve apoio do Brasil Music Exchange (BME), projeto de exportação da música brasileira parceiro da Brasil Música & Artes e da Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil).

<sup>28</sup> Para Nicolau Netto (2014, p. 301-302), a *world music*, ao se afirmar por indicadores étnicos e/ou locais e se projetar como “mundial”, exemplifica bem a tensão entre o “particular” e o “universal”, fundada agora no discurso da diversidade: “um campo de lutas simbólicas no qual os agentes sociais buscam definir aquilo que é e não é a diferença [...]. Hoje os atores percebem que há espaço – condicionado – para que construam a diferença, seja para a dominação, seja para a emancipação”.



(guitarra e capa), Thiago França (sax), Rodrigo Campos (guitarra e cavaquinho) e Thomas Rohrer (rabeca)<sup>29</sup>, as considerações me soam apropriadas aos álbuns do Metá Metá, acima de tudo a *MM3* (2016).

Denotando de antemão um compromisso ético e político em tempos de intolerância religiosa, a recorrência de cosmologias e simbolismos de origem *ioruba* abriga sentidos histórico-sociais. Em *MM3*, “Mano Légua” (Kiko Dinucci e Juçara Marçal) faz referência a Exu, arquétipo que orienta caminhos errantes insinuando retratar os marginalizados pelo sistema capitalista. Já “Oba Koso” (domínio público) é uma qualidade de Xangô. O orixá vinculado à justiça é evocado para encerrar um álbum lançado naquele emblemático 2016, ano do *impeachment* e no qual as polaridades políticas se tornam bem mais acirradas. No mesmo álbum, a canção “A imagem do amor” (Kiko Dinucci e Rodrigo Campos) narra uma mulher em situação limítrofe (“menina tardia dos guias de luz...”). Alegoria para o Brasil daquele momento, do parto difícil e infeliz nasce uma criança de “beleza disforme, sem rosto, sem nome, sem moderação/ A imagem do amor não é pra qualquer um”. Ora, se a retórica predominante é a do ódio, “então o amor é um bicho desforme que mora na gente. O amor virou um monstro” (Kiko Dinucci, *apud* DINIZ, ÁVILA, 2018, p. 186).

Kiko Dinucci avalia que, “desde 2012, há um clima de tensão em minha obra. Todos os discos têm uma coisa meio espinhosa, você sente uma panela de pressão prestes a explodir. Agora já explodiu, é pegar os cacos” (*apud* ROCHA, 2019)<sup>30</sup>. A sensibilidade dos artistas os faria habilidosos em captar e traduzir, a seu modo, sentimentos coletivos e difusos que corresponderiam a uma atmosfera de mudança social. É o que conclui Adélia Miglievich a propósito das *estruturas de sentimento* de Raymond Williams, uma hipótese cultural interessada em apreender, sobretudo na produção artística de determinada época, a emergência de novas formas, práticas e experiências que, por mais que ainda não sejam entendidas como sociais, informam sobre transformações do processo sociocultural. Pois “sentimentos são reais. Talvez os artistas, como antenas, possam expressá-los melhor em suas obras, não descoladas de suas trajetórias e das de seus grupos” (MIGLIEVICH, 2016, p. 5; ver também DINIZ, 2020)<sup>31</sup>. *Formação cultural*, o Metá Metá e seus parceiros mais

<sup>29</sup> Sobre o álbum *Encarnado* (2014), ver também Garcia (2016).

<sup>30</sup> O músico se referia não só ao Metá Metá, mas também ao disco *Encarnado*, de Juçara Marçal (2014), ao seu trabalho no grupo Passo Torto (*Passo Elétrico*, 2015), ao seu disco solo *Cortes curtos* (2017) e às suas parcerias com Elza Soares (*A mulher do fim do mundo*, 2015) e com Jards Macalé (*Besta fera*, 2019).

<sup>31</sup> Williams (1979, p. 134) define as *estruturas de sentimento* como “elementos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações”. Não se trata de

assíduos expressam essa atmosfera de mudança não somente nas temáticas abordadas ou na maneira como vêm concebendo a canção.

Muito do que os músicos lançaram antes ou simultaneamente à formação do trio, a exemplo de *Padê* (2008), vencedor do prêmio “Ney Mesquita” da Cooperativa de Música de São Paulo, foi possibilitado por concursos e/ou editais públicos locais, numa época em que as políticas e ações governamentais em prol da arte e da cultura no Brasil despertavam apostas significativas – destacam-se, nesse sentido, reformas na Lei Rouanet e a tentativa de criar um órgão dedicado exclusivamente à música dentro do Ministério da Cultura nas gestões dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira (2003-2010)<sup>32</sup>. Já o primeiro álbum do trio (2011), gravado no estúdio El Rocha e disponibilizado a princípio apenas na internet, foi bancado pelos próprios músicos com o auxílio de Guto Ruocco, diretor da produtora e selo independente Circus. Note-se, aqui, portanto, outro *modus operandi*. Kiko Dinucci, que diz ter enxergado no governo Lula um bom mercado para a produção e a viabilização de música independente, atrela a sua desilusão com os programas de fomento à cultura ao lema punk “*do it yourself*”, punk que compõe sua bagagem musical:

Meu disco *Na boca dos outros* [2010] foi pelo FunCultura/Guarulhos. Eu já tinha feito um filme pelo FunCultura [*Dança das cabaças: Exu no Brasil* (2006)]. O Duo Moviola, com Douglas Germano [*Retrato do artista quando pede* (2009)], foi pelo ProAC [São Paulo]. Todos esses discos foram gravados de maneira mais lenta, gastaram mais dinheiro. *Metá Metá*, não: instaurou um negócio meio punk. Edital deixou de ser importante. E nem precisa fazer financiamento coletivo. 10 mil a gente junta de três cachês e grava [...]. O Passo Torto passou por um de edital de ICMS/ProAC. Já o *Metá Metá* nunca fez edital. Eu lembro claramente do primeiro disco: “Vamos tirar dinheiro do bolso!”. Um produtor nosso na época, Guto Ruocco, ajudou também. Bancamos estúdio, mixagem, masterização, fabricação [...]. A gente quase nunca paga músico, pois são parceiros; tocamos nos discos deles também, de graça. [...] Lógico que, num edital, todo mundo ganha cachê, fica mais feliz. Mas acho que no *Metá Metá* veio um espírito meio punk, desiludido com o mercado. Ao invés de escrever projeto, num mês a gente grava, mixa, masteriza e lança. (*apud* DINIZ, ÁVILA, 2018, p. 183-184)

---

“sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada”.

<sup>32</sup> Em que pesem continuidades e descontinuidades, avanços e retrocessos, tais gestões foram marcadas não só por leis de incentivo e isenção fiscal, mas por um diálogo que procurava integrar a arte e a cultura como pautas privilegiadas das políticas públicas no Brasil. Conforme Machado (2017, p. 126), “o Brasil passou a dialogar ativamente com as questões colocadas em pauta no mundo pela Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2001) da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e, em particular, com as experiências mais próximas de outros países da América Latina”.

O músico relata ainda que todo o valor arrecadado das vendas do primeiro disco foi direcionado para a gravação dos seguintes: “A gente meio que criou uma microeconomia: lojinha e caixinha. Nunca botamos a mão na grana da lojinha do Metá Metá. Ela serve para realimentar a própria loja, repor CDs, fabricar mais, fazer camisetas e qualquer outro produto” (*apud* DINIZ, ÁVILA, 2018, p. 183-184). Ele pondera, porém, a caracterização autossustentável. Por mais que a microeconomia e as colaborações mútuas tenham dispensado a necessidade de recorrer a editais e a financiamentos coletivos para produzir os discos, os membros do trio mantêm atividades e/ou projetos paralelos. Consonante com a descentralização da indústria fonográfica na era digital (DE MARCHI, 2006), o empreendedorismo musical não deixa de apontar para a gestão da própria sobrevivência, como compreende Galletta e outros estudiosos dessa nova leva de músicos independentes no século XXI. Amanda Cerqueira argumenta que, num contexto de escassez do Estado, o empreendedorismo deliberado, precário e/ou forçado seria uma “resposta à única forma de viver de música. [...] Tensionam-se noções de liberdade e autonomia com incertezas e intensificação do trabalho” (CERQUEIRA, 2017, p. 152-161)<sup>33</sup>.

Salvo engano, as dinâmicas e condições de trabalho que têm orientado o Metá Metá seriam índices do encolhimento de um “horizonte de expectativas” que se acentua a partir de 2013. Dentre outros vários analistas que se pronunciaram sobre as chamadas “jornadas de junho”, Paulo Arantes vislumbrou no auge dos acontecimentos uma possível brecha na “era das expectativas decrescentes” – ideia de acepção temporal ampla inspirada em Reinhart Koselleck<sup>34</sup>. Sem ignorar a complexidade dos protestos e a desfiguração das pautas iniciais, junho teria esboçado novas formas do fazer-política, externando limites e fragilidades dos pactos sociais dos anos Lula (2003-10) e os mecanismos de “pacificação” (i. e., repressão) herdeiros da ditadura. Do futuro indeterminado, restaria saber se utopias políticas reais, capazes de “converter o extraordinário em cotidiano”, nasceriam daquele

---

<sup>33</sup> Atualmente, a música parece concentrar a maioria das atividades dos integrantes do Metá Metá, cada vez mais conhecidos embora refratários a canais massivos como a Globo. Mesmo assim, e além de participarem dos trabalhos uns dos outros e de demais artistas não só da “cena paulistana”, Kiko Dinucci é gravurista, Thiago França leciona saxofone e Juçara Marçal tem atuado como atriz, como, por exemplo, na peça *Gota d'água {Preta}* (dir. Jé Oliveira, 2019), adaptada de *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes).

<sup>34</sup> “Espaço de experiência e horizonte de expectativas” são categorias por meio das quais Koselleck (2006) propôs lidar com o *tempo histórico*, uma “grandeza que se modifica com a história, e cuja modificação pode ser deduzida da coordenação variável entre experiência e expectativa” (p. 309).

“ensaio geral de insurgência”, se bem que, segundo o prognóstico provocador, “Depois de junho a paz será total” (ARANTES, 2014, p. 376-378)<sup>35</sup>.

Na visão dos músicos realçados, pode-se supor que financiar a própria obra, mesmo com o apoio de parceiros numa “rede de produção colaborativa”, tenha sido a opção mais prática e acertada para seus propósitos do que seguir apostando em entidades cooperativas e em contrapartidas públicas destinadas ao setor cultural, o que só se fez confirmar sob o desmonte institucional desse setor – para não falar da aversão à diversidade sociocultural pela agenda política bolsonarista<sup>36</sup>. Na medida em que então se encolhe aquele horizonte por muitos projetado durante a “era Lula” (2003-10), a canção do Metá Metá e parceiros vai se evidenciando, por sua vez, mais ruidosa, agressiva e experimental a cada disco.

No estágio atual da pesquisa, busco demonstrar que essa tentativa de enfrentamento da exaustão das formas está diametralmente associada, portanto, à crise conjuntural pela qual tem passado a sociedade brasileira na última década, marcada, dentre outros fatores, pela relativa ascensão social e simbólica das minorias, pela reafirmação do neoliberalismo apoiado em retóricas político-ideológicas conservadoras e segregacionistas e pelo refluxo do processo democrático cujo ponto nevrálgico foi o *impeachment* – golpe – de 2016. Ao combinar o que já é híbrido (rock, punk, jazz, etc.) com referências musicais e religiosas do imenso legado da diáspora africana, especialmente no que concerne ao candomblé, a materialidade sócio-sonora da canção produzida pelo Metá Metá está impregnada de uma historicidade potencialmente emergente, e não menos impregnada de dissensos, fraturas e anomias de um “Brasil em transe”.

---

<sup>35</sup> O título do ensaio faz referência ao controle policial violento sobre populações pobres, intensificado às vésperas da Copa do Mundo sediada no Brasil em 2014. Partindo do argumento de que o projeto carioca das Unidades de Polícia Pacificadoras (UPPs) alertava o que estava por vir, o autor constrói todo um vínculo entre a “insurgência”, maturada nos anos Lula via ascensão pelo consumo e políticas públicas, e a lógica da “pacificação”. Para um dos comentadores, “o controle social da cidade aparece como momento essencial na conformação dessa nova ordem, é a sua negação ou sua positivação, em diferentes níveis, que aparecem como o fundamento de novas inscrições de participações [...]. Entretanto, tais políticas falharam em não levar em conta a igual necessidade de uma inclusão na mobilidade urbana ou na participação de constituição da cidade como o lugar do plural” (BIANCHI, 2016, p. 145). Sobre as “jornadas de junho de 2013”, ver também, por exemplo, Antunes e Braga (2014); Napolitano (2018); Ridenti (2018); Singer (2013).

<sup>36</sup> A breve extinção do Ministério da Cultura no governo Temer (2016-18) foi consolidada no de Bolsonaro (2019-22), que, sob a alegação de “enxugar ministérios”, transformou-o em Secretaria Especial de Cultura acoplada ao Ministério do Turismo. Além do desmonte institucional, o bolsonarismo se caracterizaria por uma “guerra simbólica pela hegemonia cultural” (ver ROCHA, 2021). Ver também Fernandes, Messenberg (2018).

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Laís Barros Falcão de. *Controvérsias da MPB na rede: propostas teóricas e métodos digitais na internet para pesquisar a sigla no século XXI*. Curitiba: Appris, 2021.
- ANTUNES, Ricardo; BRAGA, Ruy. Os dias que abalaram o Brasil: as rebeliões de junho, julho de 2013. *Revista de Políticas Públicas*, São Luís, v. 18, n. esp., 2014.
- ARANTES, Paulo. Depois de junho a paz será total. In: \_\_\_\_\_. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo. Boitempo, 2014.
- ARRUDA, Mário. Metá Metá: entre o devir e a história. In: AMARAL, A.; BONFIM, I. et al. (orgs.). *Mapeando cenas da música pop: materialidades, redes e arquivos*. Vol. 2. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2019.
- ARTE em Revista (Dossiê Independentes), CEAC, São Paulo, ano 6, n. 8, out., 1984.
- BARRETO, Mariana. *Majors e hegemonia no mercado fonográfico brasileiro*. *Temáticas*, Campinas, v. 21, n. 41, p. 127-156, jan./jun., 2013.
- BIANCHI, Guilherme. O tempo das expectativas decrescentes, ou os efeitos políticos do presentismo. *História Historiografia*, Ouro Preto, n. 21, ago. 2016.
- CERQUEIRA, Amanda Patrycia Coutinho de. *Paradoxos da atividade artística na narrativa de músicos denominados independentes*. Tese de doutorado em Ciências Sociais, Campinas, Unicamp, 2017.
- COELHO, Frederico. Usos da voz na canção popular: apontamentos e hipótese. *Ipotese*, Juiz de Fora, v. 20, n. 1, p. 193-203, jan./jun., 2016.
- COSTA, Iná Camargo. Quatro notas sobre a produção independente de música. *Arte em Revista*, CEAC, São Paulo, ano 6, n. 8, p. 6-11, out., 1984.
- DAVINO, Leonardo. Sujeito cancional: verbivocoperformance poética contemporânea. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 20, n. 1, p. 87-100, jan./jun., 2016.
- DE MARCHI, Leonardo. Do marginal ao empreendedor: transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. *ECO-PÓS*, v. 9, n. 1, jan./jul., 2006.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos anos de chumbo (1969-1974)*. Tese de doutorado em Sociologia, Campinas, Unicamp, 2017.
- DINIZ, Sheyla Castro. “... De tudo que a gente sonhou”: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/ FAPESP, 2017b.
- DINIZ, Sheyla Castro. “Esquecer Williams?”: materialismo cultural, estruturas de sentimento e pesquisas sobre música popular no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 77, p. 168-183, dez. 2020.

- DINIZ, Sheyla Castro; ÁVILA, Danilo. “A canção pode morrer, mas eu não vou morrer, não...”: uma entrevista com Kiko Dinucci. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 176-199, jan./jul. 2018.
- FENERICK, José Adriano. *Façanha às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini; MESSENERG, Débora (orgs.). Dossiê Um espectro ronda o Brasil (à direita). *Plural*, Revista de Ciências Sociais, São Paulo, v. 25, n. 1, 2018.
- FREIRE FILHO, João; MARQUES, Fernanda. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, UERJ, set. 2005.
- GALLETTA, Thiago. *Cena musical paulistana dos anos 2010: a música brasileira depois da internet*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2016.
- GALLETTA, Thiago. Cena musical paulistana dos anos 2010 e o “novo artista da música” na produção independente brasileira pós-internet. *Música Popular em Revista*, Campinas, Unicamp, ano 5, v. 2, p. 116-141, jan./jul., 2018.
- GARCIA, Walter. Notas sobre o disco *Encarnado*, de Juçara Marçal (2014). *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 59-68, out./nov./dez. 2016.
- GATTI, Vanessa Vilas Bôas. *Súditos da rebelião: estrutura de sentimento na Nova MPB (2009-2015)*. Dissertação de mestrado em Sociologia, São Paulo, USP, FFLCH, 2015.
- GHEZZI, Daniela Ribas. *De um porão para o mundo: Vanguarda Paulista e produção independente de LPs através do selo Lira Paulista nos anos 80 – um estudo dos campos fonográfico e musical*. Dissertação de mestrado em Sociologia, Campinas, Unicamp, 2003.
- GONÇALVES, Suzana Maria Dias. *Nova MPB no mapa das mediações: a totalidade de um processo de interação comunicacional, cultural e político*. Dissertação de mestrado em Comunicação, Recife, UFPE, 2014.
- HERSCHMANN, Micael (org.). *Nas bordas e fora do mainstream musical: tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores/ FAPERJ, 2011.
- JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. *E-compós*, Brasília, v. 15, n. 2, p. 1-10, maio/ago., 2012.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone (orgs.). *Comunicações e territorialidades: cenas musicais*. Guararema: Anadarco, 2013.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder; PIRES, Vitor de A. Nobre. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JÚNIOR, Jeder; LIMA, Tatiana Rodrigues; et al (orgs.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: SimpLíssimo, 2011.

- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. Sobre o peso de si e maestrias: uma análise de parte da cena atual da canção popular brasileira. *Revista do IEB/USP*, n. 59, p. 213-228, dez., 2014.
- MACHADO, Cacá. Música e ação política 2003/2016. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 10, n. 2, p. 119-147, jul./dez., 2017.
- MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação de mestrado em Música, Campinas, IA/Unicamp, 2007.
- MALLET, Julien. Ethnomusicologie des “jeunes musiques”. *L’Homme*, Éditions EHESS, Paris, 171-172, 2004.
- MARTIN, Denis-Constant. Who’s afraid of the bad world music?: désir de l’autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain. *Cahiers de musiques traditionnelles*, Paris, n. 9, 1996.
- MIGLIEVICH, Adelia. Sobre “estruturas de sentimentos” e contra-hegemonia em Raymond Williams”. *Labemus, Blog do Laboratório de Estudos de Teoria e Mudança Social*, 28 set. 2016.
- NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. La crise politique brésilienne: histoire et perspectives d’une “terre en transe”. *Brésil(s)*, Paris, v. 1, p. 1-10, jul., 2018.
- NICOLAU NETTO, Michel. *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.
- NICOLAU NETTO, Michel. Música na internet: descentralização e controle. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 1, 115-135, jul./dez., 2012.
- NICOLAU NETTO, Michel. *O discurso da diversidade e a world music*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2014.
- NICOLAU NETTO, Michel. Revisitando a indústria fonográfica na era digital. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 145-160, jan./jun., 2015.
- OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e produção alternativa*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 9. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- ORTIZ, Renato. Globalização: notas sobre um debate. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 24, n. 1, p. 231-254, jan./abr. 2009.
- ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. *Revista Sociedade e Estado*, v. 28, n. 3, p. 609-633, set./dez., 2013.

- PEREIRA DE SÁ, Simone. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)viabilidade da utilização da noção de cena musical virtual. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone (orgs). *Comunicações e territorialidades: cenas musicais*. Guararema: Anadarco, 2013.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. Mudanças culturais e simbólicas que abalam o Brasil. *Plural*, Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 25.1, p. 45-52, 2018.
- ROCHA, João César de Castro. *Guerra cultura e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político*. Goiânia: Caminhos, 2021.
- SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira – Outras conversas sobre os jeitos da canção* (v. 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 24-35.
- SENKEVICS, Adriano; MELLO, Úrsula. O perfil discente das universidades federais mudou pós-lei de cotas? *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 49, n. 172, p. 184-208, abr. 2019.
- SINGER, André. Brasil, junho de 2013: classes e ideologias cruzadas. *Novos Estudos Cebrap*, n. 97, nov. 2013.
- STRAW, Will. System of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, London, Taylor & Francis Group, v. 5, p. 368-388, 1991.
- STRAW, Will. Cultural scenes. *Loisir et société/ Society and Leisure*, Québec, v. 27, n. 2, p. 411-422, 2004.
- TATIT, Luiz. Antecedentes dos independentes. *Arte em Revista*, CEAC, São Paulo, ano 6, n. 8, p. 30-33, out., 1984.
- VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese de doutorado em Comunicação, São Paulo, USP, ECA, 2002.
- VICENTE, Eduardo. A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país. *E-compós. Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicações*, p. 1-19, dez., 2006.
- VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil: uma contribuição desde a comunicação social. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, jul./dez., 2014.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. The Bloomsbury fraction. In: *Problems in materialism and culture: selected essays*. London: Verso, 1980.



WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis: Vozes, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011b.

### Fontes jornalísticas, blogs, entrevistas e resenhas

CAMPOS, Matheus. Baile da Encruzilhada. *O Globo*, Blog Amplificador, Rio de Janeiro, 04 ago. 2015. Disponível: <<http://blogs.oglobo.globo.com/amplificador/post/baile-da-encruzilhada.html>>. Acesso: 12 jul. 2022.

DIAS, Márcia Tosta. Músicos da nova cena paulistana têm de atuar como empresários da canção. *Folha de S. Paulo Ilustríssima*, 05 fev. 2017.

HENRIQUES, Nicolas. Resenha: a vanguarda incessante do Metá Metá. *Noise*, 25 jul. 2016. Disponível: <<http://noize.com.br/meta-meta-ao-vivo-em-sp/#1>>. Acesso: 30 jul. 2016.

MORAIS, Isabela. Ressonâncias: dos Afro-sambas ao Metá Metá, 03 nov. 2013. Disponível: <<http://brisas-da-isa.blogspot.com/2013/11/ressonancias-dos-afro-sambas-ao-meta.html>>. Acesso: 10 jul. 2019.

OLIVEIRA, Acauam. O fofo naufrágio humano da MPB neo-indie. Blog *Chic Pop*, ago., 2015. Disponível: <<https://acauamoliveira.com/2022/02/12/o-fofo-naufragio-humano-da-mpb-neo-indie/?fbclid=IwAR3dAkYmf4YhyOuSLrVKfPyjWxLmcCLcYIYLjHJ4z-3WZMWKh71wRoomaI>>. Acesso: 12 jul. 2022.

OLIVEIRA, Bernardo. *Tríades e orixás*: notas sobre *MM3*, terceiro álbum do Metá Metá. *O Cafezinho*, 06 jul. 2016. Disponível: <<https://www.ocafezinho.com/2016/07/06/triades-e-orixas-sobre-mm3-o-terceiro-disco-do-meta-meta/>>. Acesso: 20 jul. 2022.

QUEILLÉ, Dominique. Le trio Metá Metá: orixás perchés. *Libération*, 27 mar. 2014.

ROCHA, Camilo. Kiko Dinucci: a música de São Paulo tem de achar beleza onde dá (Entrevista), *Nexo*, 03 fev. 2019.

SCHNEE, Guillaume. Metá Metá au coeur du chaos brésilien. *Newsletters Fip*, 09 ago. 2016.

VIEIRA, André. Jazz ativista de Metá Metá. Ípsilon, Música, *Público*, Lisboa, 10 jun. 2018.

VILELA, Sávio. “O eixo fora da curva de Kiko Dinucci (Entrevista)”, 13 mar. 2014. Disponível: <<https://medium.com/d-e-s-o-va/o-eixo-fora-da-curva-de-kiko-dinucci-8e5aaff7188>>. Acesso: 02 jun. 2022.

## Fonte audiovisual

CIRCO VOADOR. Entrevista dos integrantes do Metá Metá no Circo Voador, Rio de Janeiro, 18 ago. 2017. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=c76p19nol8g>>. Acesso: 10 jul. 2022.

## Fontes discográficas

### a) Discos do Metá Metá

*Metá Metá*. Desmonta/Circus, 2011.

*MetaL MetaL*. Desmonta, 2012.

EP *Alarokô* (participação de Tony Allen). Goma-Gringa, 2013.

EP. Independente, 2015.

EP 3. Independente, 2016.

MM3. Independente, 2016.

*Gira* (Trilha sonora do espetáculo do Grupo Corpo). Independente, 2017.

### b) Discos solos ou em parcerias dos integrantes do Metá Metá e parceiros

Juçara Marçal/Kiko Dinucci. *Padê*. Cooperativa de Música de São Paulo, 2008.

Juçara Marçal. *Encarnado*. Independente, 2014.

Juçara Marçal. *Delta Estácio Blues* (produção de Kiko Dinucci). QTV/Goma-Gringa, 2021.

Juçara Marçal/Rodrigo Campos/Gui Amabis. *Sambas do absurdo*. Circus/YB Music, 2017.

Juçara Marçal/Rodrigo Campos/Gui Amabis. *Sambas do absurdo, vol. 2*. YB Music, 2022.

Juçara Marçal e Cadú Tenório. *Anganga*. QTV e Sinewave (selos independentes), 2015.

Kiko Dinucci/Bando AfroMacarrônico. *Pastiche Nagô*. Desmonta, 2008.

Kiko Dinucci/Douglas Germano (Duo Moviola). *Retrato do artista quando pede*. Desmonta, 2009.

Kiko Dinucci. *Na boca dos outros* (participações). Desmonta/FunCultura Guarulhos, 2010.

Kiko Dinucci. *Cortes curtos*. Independente, 2017.

Kiko Dinucci. *Rastilho*. Independente, 2020.

Kiko Dinucci. *VHS*. QTV, 2021.

MarginalS (Thiago França, Marcelo Cabral e Tony Gordin). *MarginalS 1*. Independente, 2011.

Thiago França. *Sambanzo – Etiópia*. YB Music, 2012.

Thiago França. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. YB Music/Goma-Gringa, 2013.

Thiago França. *A espetacular charanga do França – Samba, suor e bapho*. Independente, 2017.

Thiago França. *A espetacular charanga do França – Nunca não é carnaval*. YB Music, 2021.

**c) Passo Torto (Kiko Dinucci, Rodrigo Campos, Rômulo Fróes e Marcelo Cabral)**

*Passo Torto*. YB Music/Phonobase Music, 2012.

*Passo elétrico*. YB Music, 2013.

*Thiago França* (participação de Ná Ozzetti). YB Music, 2015.

**d) Outras fontes discográficas citadas**

Douglas Germano. *Orí*. Independente, 2011.

Douglas Germano. *Golpe de vista*. Independente, 2016.

Douglas Germano. *Escumalha*. Independente, 2019.

Elza Soares. *A mulher do fim do mundo*. Circus/Natura Musical, 2015.

Elza Soares. *Deus é mulher*. DeckDisc, 2018.

Jards Macalé. *E volto pra curtir*. Independente (apoio Banda Desenhada Records), 2013.

Jards Macalé. *Besta fera*. Independente (Natura Musical), 2019.

Rodrigo Campos. *São Mateus não é um lugar assim tão longe*. Ambulante Discos, 2009.

Rodrigo Campos. *Bahia Fantástica*. YB Music, 2012.

Rodrigo Campos. *Conversas com Toshio*. YB Music, 2015.

Rômulo Fróes. *O disco das horas*. Circus/YB Music, 2018.

Tom Zé. *Vira lata na Via Láctea*. Independente, 2014.

Recebido em 14/09/2022

Aceito em 19/11/2022

---

<sup>i</sup> **Sheyla Castro Diniz** é atualmente pós-doutoranda e professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em História Social da USP, onde desenvolve, com financiamento da Fapesp, o projeto de pesquisa “Metá Metá: o conhecimento sociocultural através da canção contemporânea”. É doutora e mestre em Sociologia pela Unicamp, com graduação em Música e em Ciências Sociais pela UFU. Dentre outros trabalhos, é autora do livro “*De tudo que a gente sonhou*”: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2017. **E-mail:** sheyladiniz@usp.br