

## **Tudo é Brasil? Recortes da conformação de um cânone musical brasileiro em listas de melhores álbuns na última década**

***Is everything Brazil? Frames of the conformation of a Brazilian musical canon in lists of best albums of the last decade***

GIOVANNI DE SOUSA VELLOZO  
Universidade do Estado de Santa Catarina  
giovannivellozo1999@gmail.com

JOÃO PAULO MALLMANN  
Universidade Federal de Santa Catarina  
mallmannjp@gmail.com

VALCI REGINA MOUSQUER ZUCULOTO  
Universidade Federal de Santa Catarina  
valzuculoto@hotmail.com

Resumo: O conceito de “qualidade” na música popular se serve de vários referenciais, os quais, aplicados, podem evidenciar alguns padrões nas análises de críticos em veículos jornalísticos, como a invisibilização de artistas e estilos musicais devido à sua origem geográfica, gênero musical e espaço midiático. O presente artigo propõe-se a uma análise documental dos *rankings* de melhores álbuns brasileiros nos anos de 2015 e 2019 nos portais Rolling Stone Brasil, Miojo Indie e Tenho Mais Discos que Amigos, levando em conta a pluralidade de estilos musicais e os locais de origem dos artistas dos álbuns para depreender e discutir o possível cânone artístico presente como referencial das listas.

Palavras-chave: música; jornalismo musical; listas; melhores álbuns.

Abstract: The concept of “quality” in popular music makes use of several references, which, when applied, may show some patterns in the analysis of critics in journalistic vehicles, such as the invisibility of artists and musical styles due to their geographical origin, musical genre and media coverage. This article proposes a documentary analysis of the rankings of the best Brazilian albums in the years 2015 and 2019 in the Rolling Stone Brasil, Miojo Indie and Tenho Mais Discos Que Amigos, taking into account the plurality of musical styles and the places of origin the album artists to understand and discuss the possible artistic canon present as a reference of the lists.

Keywords: music; music journalism; lists; best albums.

A organização de listas ou prêmios retrospectivos elencando as melhores obras artísticas lançadas ao longo de cada ano é prática difundida em veículos jornalísticos de nicho cultural, tanto no Brasil quanto em outros países ocidentais. Especificamente em se tratando de música popular, desde o século XX tais listas muitas vezes se dão pela análise não mais de apresentações ao vivo ou presenciais, mas de música gravada.

Essa escolha tem um sentido duplo. Primeiro, em uma perspectiva social, representa uma mudança significativa na relação do ouvinte com a música que ocorreu a partir da sua reprodutibilidade em suportes gravados. A eliminação da "necessidade de conexão espaço-temporal entre a performance e a escuta" (Iazzetta 2009, 30) decorrente do surgimento da gravação fez com que novos ambientes de escuta se desenvolvessem. Em consequência, novas práticas de audição emergiram, como a individual, a caseira, ou mesmo o desenvolvimento dos chamados concertos acusmáticos, isto é, produzidos sem a presença real de músicos. A própria ação referente à música se diferencia, pois agora não apenas pessoas participam do ato, e a partir da reprodutibilidade desta em um suporte físico, fica cada vez mais evidente a "reprodução de um repertório com uma performática associada" (González 2014, 81), cristalizada e que se torna a principal referência para a apreciação e uma análise crítica.

Tais processos recorrem em um segundo aspecto: o da transformação das gravações em mercadoria e o surgimento de uma indústria fonográfica em torno da produção e venda massiva de música. Aparecem, portanto, processos de fetichização em torno da música consumida. Esse debate está presente nas discussões sobre Indústria Cultural na Teoria Crítica, como a concepção de Adorno (1996, 66) na qual a apreciação social de uma obra musical se daria medida pelas vendas, onde "gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo", o que levaria a fórmulas administradas que não corresponderiam mais a uma "autenticidade" na criação musical. Posteriormente, pensando em termos mais globais, Tosta Dias (2000) vê nessa questão das fórmulas da música-mercadoria movimentos de semelhança e diferença, onde racionalidade técnica e diversidades locais se encontram como parte de um projeto de expansão da indústria.

Outro processo relevante na indústria musical é o de exaltação mercadológica das inovações tecnológicas, como as do "som fidedigno" – que, segundo Sterne (2003, 219), diz muito mais sobre uma "fé na função social das máquinas" do que da relação emissor-som – e dos padrões standardizados para a produção de suportes para o lançamento da música. Estes últimos é que são normalmente utilizados para a análise de listas, tais como os singles, os compactos/EPs e, mais notadamente, o álbum.

O formato do álbum começa a sua trajetória nos anos 1940, com a criação nos EUA, pela gravadora Columbia, dos chamados long-plays de vinil (LPs) em 1946. Projetado para conseguir suportar mais faixas que os formatos anteriores, o álbum teria crescente

adoção nas duas décadas seguintes na música popular, inclusive com a popularização de encadeamentos de faixas ditos “conceituais” a partir dos anos 1960. No Brasil, segundo dados da Associação Brasileira de Produtores de Discos, somente nos anos 1970 pode ser dito que o álbum ultrapassou o single/compacto como a principal mercadoria da indústria fonográfica. O fenômeno consolidou o formato e provocou mudanças logísticas nas grandes gravadoras, com um foco na manutenção de quadros de artistas e um redirecionamento da própria produção de discos (Tosta Dias 2000).

De lá para cá, o álbum atravessou alterações técnicas do mercado musical, com o surgimento da gravação e suporte digitais (como o CD, nos anos 1990 e 2000; e a disseminação das plataformas de streaming, notavelmente na última década). Mesmo com essas mudanças notáveis, a centralidade histórica do formato álbum, a partir da influência da indústria fonográfica anglófona, faz com que exista uma continuidade de listas que se apoiam neste formato para trazer os seus parâmetros.

O mesmo vale para veículos no meio digital<sup>1</sup>, ao tratar da produção fonográfica brasileira. Nessa linha, o presente artigo busca analisar as listas anuais de melhores álbuns nacionais redigidas por três veículos de jornalismo musical. A escolha se deu por duas características principais: a existência desses veículos existirem majoritariamente na internet, com formatos representativos distintos entre si (um blog independente, uma publicação historicamente ligada a uma revista internacional que deixou de circular enquanto mídia impressa na década passada, e um veículo vinculado a um dos maiores portais da internet brasileira); e a constância dos veículos entre os primeiros resultados de buscadores de páginas na internet ao se pesquisar listas anuais de discos brasileiros.

Por sua vez, enquanto parte de uma pesquisa maior que compreende a década de 2010, os anos escolhidos aqui na amostragem do artigo foram os de 2015 e 2019, que correspondem a recortes do meio e do final da década. Tal período foi especialmente marcado pelo aumento no consumo de Streaming pela internet. Desde 2017, o crescimento anual desse serviço está na casa de dois dígitos percentuais, e em 2019 representou 75% das receitas de música registradas no país, principalmente no modelo de assinaturas, com o Spotify dominando 61% dos assinantes (Veja 2020). Outra

---

<sup>1</sup> Para este artigo, foi considerado que os “discos” explicitados nas listas tratam de modo principal do formato álbum. Outros formatos, com os singles e Extended Plays (EP), foram conscientemente desconsiderados pela análise do artigo em listagens dos veículos enquanto produto principal da análise, mas é necessário frisar que isso não significa que estes sejam irrelevantes em publicações diárias ou mesmo em listas (caso da Rolling Stone Brasil em 2015 e do Tenho Mais Discos Que Amigos em 2019, que tiveram listas de melhores canções). Nesse sentido, foi encontrada apenas uma exceção nas listas – o EP *Modo Diverso*, do rapper paulista Rico Dalasam, que apareceu na lista do Miojo Indie como um dos melhores álbuns de 2015. Outro debate tangencial, por fim, relacionado mais estritamente ao campo do Hip Hop anglófono, é a da inclusão do formato conhecido como Mixtape como um álbum ou não (Friedman 2013). Aqui também não foi conscientemente não aprofundado, dado que as diferenças entre ambos os formatos têm se tornado cada vez mais tênues ao longo do tempo. Exemplo disso é a inclusão mútua de ambos os formatos, como na lista da Rolling Stone em 2019, que conta com o álbum *AmarElo*, de Emicida, e a “mixtape” *Veterano*, de Nego Gallo. Esta última, inclusive, é descrita como “álbum” na lista do Miojo Indie.

especificidade está nos segmentos musicais mais tocados tanto nos serviços citados quanto em rádios e CDs vendidos (mídia física, em dados de 2015). Os três veículos aqui analisados são os sites Miojo Indie (independente, não vinculado a nenhum outro portal), Rolling Stone Brasil (atualmente hospedado no UOL) e Tenho Mais Discos Que Amigos (R7). Foram analisados, para além das listas, os textos que as acompanhavam, a fim de aferir questões relacionadas à redação das listas e às marcas de cenas e gêneros musicais que apareceram nas compilações.

## Os veículos analisados

Miojo Indie é um blog independente, criado e atualmente inteiramente escrito pelo jornalista Cleber Facchi, não vinculado a nenhum outro portal de música ou jornalístico mais amplo. O site está ativo desde novembro de 2010. Segundo a sua seção de Sobre, o site se propõe a trazer “uma análise detalhada do que há de mais inventivo na cena vigente, trazendo discos, clipes e músicas que ultrapassem o convencional”, sendo, apesar do nome, “aberto aos mais diferentes lançamentos musicais”, não apenas os do cenário independente. Tanto em 2015 quanto em 2019, a lista creditada inteiramente a Facchi compreendeu 50 álbuns, com resenhas anteriores no blog, sendo que todos eles estão numerados em ordem crescente.

A Rolling Stone Brasil é uma edição brasileira da revista estadunidense de mesmo nome. A original é publicada mensalmente desde 1967 com foco inicial na popularidade do gênero musical Rock. A edição brasileira teve mudanças significativas em sua produção jornalística entre os dois anos aqui analisados. Inicialmente, a revista foi publicada em 144 edições entre os anos de 2006 e 2018, pela editora Spring. Com sede em São Paulo, atualmente, a marca continua apenas como veículo *online*, como parte do portal UOL, produzindo conteúdo para o site e plataformas de vídeo. Inclusive, em 2019, a lista tradicional, agora com 30 álbuns, foi anunciada com a diferença de não trazer os “melhores” do ano, mas sim os “discos que você deveria ter ouvido”. Buscando não ter ordem ou colocação específica, essa lista é creditada à “redação da Rolling Stone Brasil” e apresentada em dois vídeos pelo jornalista e editor-chefe Pedro Antunes na plataforma YouTube (com créditos relativos à produção do vídeo dados a Lucas Tomaz Neves, Luis Fernando de Almeida Jr. e Rafael Paiola). Contudo, em 2015 a lista apareceu em formato de slideshow, sem crédito de autoria ou qualquer publicização de como foi organizada, e compreendeu 25 álbuns ranqueados, hoje apenas acessível pelo serviço de arquivamento Wayback Machine, devido a atualizações no site.

O portal Tenho Mais Discos Que Amigos! (ou TMDQA, para abreviação) é vinculado ao portal R7.com, e se descreve nas redes sociais como “Sua fonte diária de notícias de música, TV, Cinema e Entretenimento.” Tem sede em São Paulo, e é ativo

desde o ano de 2009 publicando conteúdos relacionados a jornalismo cultural, com ênfase na música, evidenciado pelo nome do veículo. Seu editor-chefe, que assina a organização do *post* de ambas as listas analisadas, é o jornalista Tony Aiex. Tanto em 2015 quanto em 2019, a lista de fim de ano compreendeu 50 álbuns do ano, em ordem numérica crescente. A primeira conta com textos de Tony Aiex, Guilherme Guedes, Rakky Curvelo, João Pinheiro, Daniel Corrêa, Matheus Anderle e Felipe Deliberaes; a segunda com Tony Aiex, João Pinheiro, Pedro Henrique e Daniel Pandeló Corrêa.

Os três sites vieram publicando listas de melhores álbuns nacionais ao longo da última década de modo constante e com boa otimização pelo principal serviço de busca de páginas na internet, fator que foi levado em conta na escolha para a análise. Dessa forma, foram selecionados os anos de 2015 e 2019 para a análise das listas, pelo motivo já mencionado anteriormente. Para fins de compreensão do material a ser analisado, são tratados os textos como parte de uma classificação de jornalismo opinativo (Marques de Melo 2016), derivado da produção de resenhas de discos ao longo do ano em uma compilação final.

Os objetivos deste trabalho foram perceber traços de gênero musical e origem geográfica de artistas nas listas de melhores álbuns dos anos citados nos três dos portais mais buscados na internet brasileira. A partir disso, se propõe discutir alguns possíveis valores-notícia de seleção – ou seja, “os critérios que os jornalistas utilizam para selecionar no complexo rol de acontecimentos cotidianos aqueles que merecem ser transformados em conteúdo jornalístico” (Silva and Jeronymo 2017, 4-5). Essa seleção aqui se daria quanto aos álbuns e artistas colocados em cada lista. Dessa forma, também busca discorrer quanto às possibilidades e limitações das listas, tanto do formato de publicação jornalística, em relação à escolha do formato álbum, quanto aos seus resultados, considerando a pluralidade de gêneros musicais e de origens dos artistas envolvidos. E, por fim, para além das presenças das listas, compreender as ausências, seja de localidades quanto de gêneros musicais popularmente consumidos no país, em comparação com dados de vendas de mídia física, rádios e *streaming*.

Para tanto, metodologicamente falando, fez-se uso de uma análise documental com o corpus sendo constituído das listas de 2015 e 2019 dos veículos já mencionados. Trata-se de uma pesquisa quali-quantitativa, na medida em que verifica “o teor, o conteúdo do material selecionado para análise” (Moreira 2005, 273) e também faz uso de quantidades de informação como as relacionadas à origem dos artistas, a data dos inícios de carreira discográfica e o aparecimento de termos marcadores de gêneros e cenas musicais. Todos estes serviram como base para a sua interpretação posterior, que será discorrida no presente artigo. Os resultados aqui apresentados consistem em apenas um levantamento inicial, a ser melhor desenvolvido em futuras revisões e combinadas com análises de outros anos.

## O Brasil (não) conhece o Brasil?

A análise presente neste artigo constatou uma discrepância bastante grande entre regiões brasileiras em todas as três listas, tanto em 2015 quanto em 2019. Para efeito da pesquisa, foram considerados os estados onde o artista cresceu e consolidou sua carreira. Houve casos onde o crescimento e a consolidação não ocorreram exatamente no mesmo estado, e assim foram considerados ambos os estados. Já para os artistas que nasceram em um estado onde não cresceram nem consolidaram sua carreira, o lugar de nascimento foi desconsiderado.

Em todas as listas, os estados da região sudeste obtiveram as primeiras colocações como principais celeiros de artistas das listas de fim de ano. Colocando primeiro os dados de 2015, podem ser feitas algumas considerações. A lista mais diversa é a do site Tenho Mais Discos Que Amigos, que compreende ao todo 17 das 27 unidades de federação do país. Proporcionalmente, São Paulo (24%), Rio de Janeiro (20%) e Minas Gerais (8%) dominam quase metade do cenário listado (44%). Os demais destaques estão nos estados do Rio Grande do Sul (10%), Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Norte (todos com 6%), Goiás e Distrito Federal (4%). Os demais oito estados que apareceram apenas contaram com um álbum cada na lista, totalizando portanto 2% de 50. Se analisado apenas o Top 10, a região Sudeste concentra seis artistas, contra dois do Nordeste e dois do Centro-Oeste.

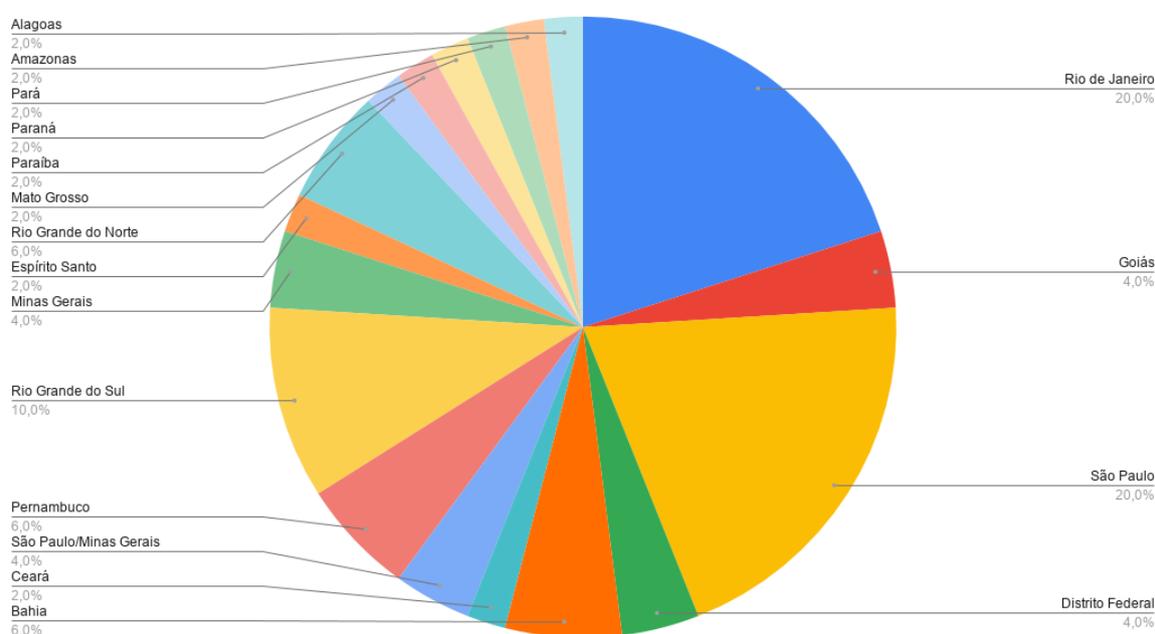


Figura 1. Artistas por estado na lista do TMDQA de 2015. Gráfico produzido pelos autores.

Na lista de 2015 do Blog Miojo Indie, São Paulo e Rio de Janeiro concentram juntos mais da metade dos lançamentos do ano, com 58%. Se somados a Minas Gerais (Espírito Santo não apareceu na lista), o Sudeste acaba sendo representado com 66% dos álbuns listados. Os outros destaques são os estados de Rio Grande do Sul, Pernambuco e Bahia, com 6% cada; e Alagoas, com 4%, sendo que os demais estados conseguiram apenas uma colocação cada. No top 10, São Paulo (três) e Rio de Janeiro (duas) dominam metade das colocações; Pernambuco tem duas, e Pará, Goiás e Rio Grande do Norte (terra do primeiro lugar, a banda Mahmed) têm uma posição cada uma. 13 unidades da federação aparecem ao todo.

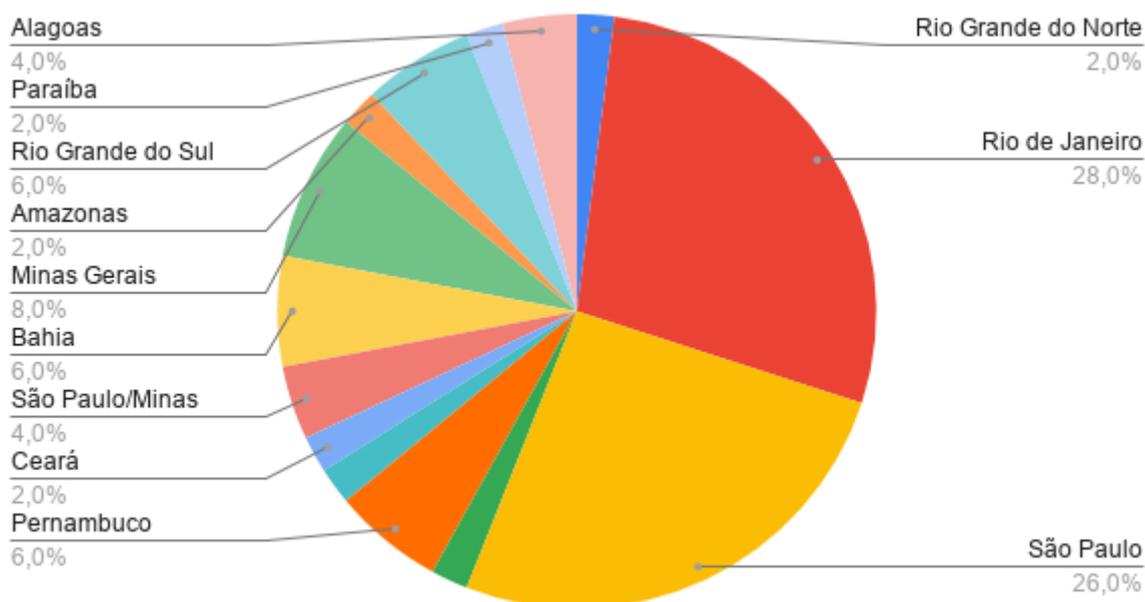


Figura 2. Artistas por estado na lista do Miojo Indie de 2015.  
Gráfico produzido pelos autores.

Já a lista de 2015 da revista Rolling Stone Brasil, com metade do número de discos, é a menos representativa em número de unidades de federação – são dez ao todo. Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais concentram 48% dos álbuns citados. O destaque fora desse eixo é Pernambuco, com 20% das posições da lista. Dos demais estados, Goiás e Bahia têm 8% e os outros têm cada um 4% (que corresponde a um disco apenas). No Top 10, novamente a região sudeste marca maior presença, com seis colocações incluindo o primeiro lugar, seguida pelo Nordeste, com três posições, e o Centro-Oeste, com uma.

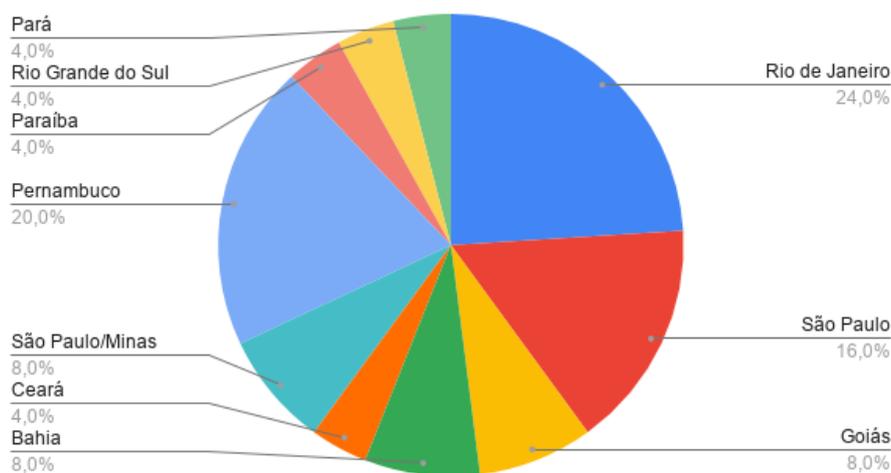


Figura 3. Artistas por estado na lista da Rolling Stone Brasil de 2015. Gráfico produzido pelos autores.

Em 2019, alguns padrões se repetem. Novamente, o Tenho Mais Discos que Amigos continua tendo a lista com maior representatividade de estados, com 15 ao todo. A região sudeste também continua sendo a mais representada, com 60% dos músicos citados (divididos em 26% em São Paulo, 20% no Rio de Janeiro, 12% em Minas Gerais e 2% no Espírito Santo). Destaques para Bahia, com 10%, Santa Catarina (que não havia sequer aparecido na contagem anterior) com 6%, e Pernambuco, Pará e Goiás com 4% cada. Os demais estados pontuaram 2%, correspondendo a apenas um único disco. No Top 10, São Paulo e Rio de Janeiro ocupam 6 vagas (incluindo a primeira posição), enquanto Santa Catarina, Minas Gerais, Bahia e Rio Grande do Sul dividem cada um uma vaga.

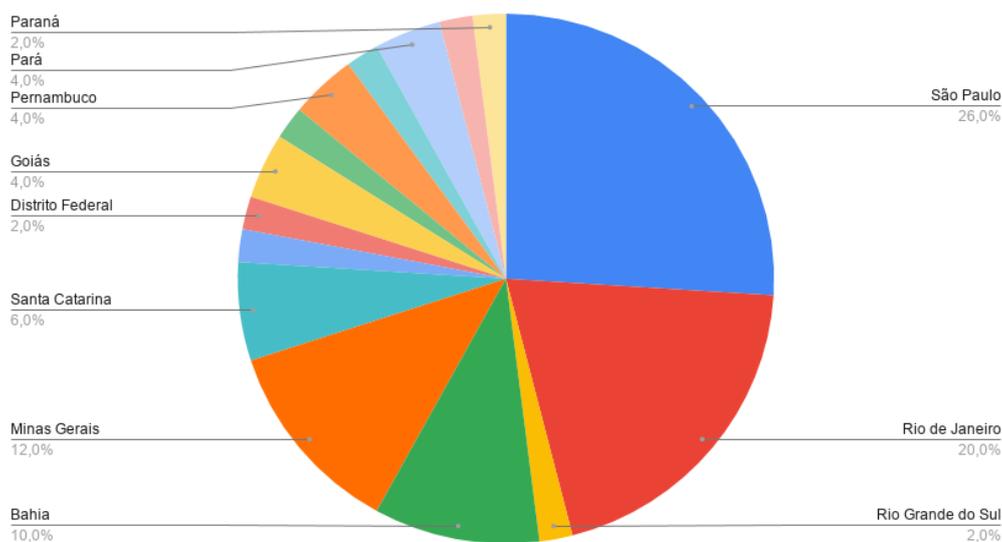


Figura 4. Artistas por estado na lista do TMDQA de 2019. Gráfico produzido pelos autores.

A lista de 2019 do Miojo Indie é ainda menos diversa que a de 2015, com 10 unidades da federação ao todo. Novamente, o Sudeste somado apresenta mais da metade dos álbuns analisados (60%, exatamente). Pernambuco tem o destaque de 12%, com Bahia e Ceará com 8% cada. Goiás apresenta 6%, Pará 4%, e Rio Grande do Norte e Rio Grande do Sul 2% cada. No Top 10, São Paulo domina metade das vagas, seguida pelo Rio de Janeiro com duas vagas e com o primeiro lugar. Pernambuco, Bahia e Minas Gerais dividem as três posições restantes.

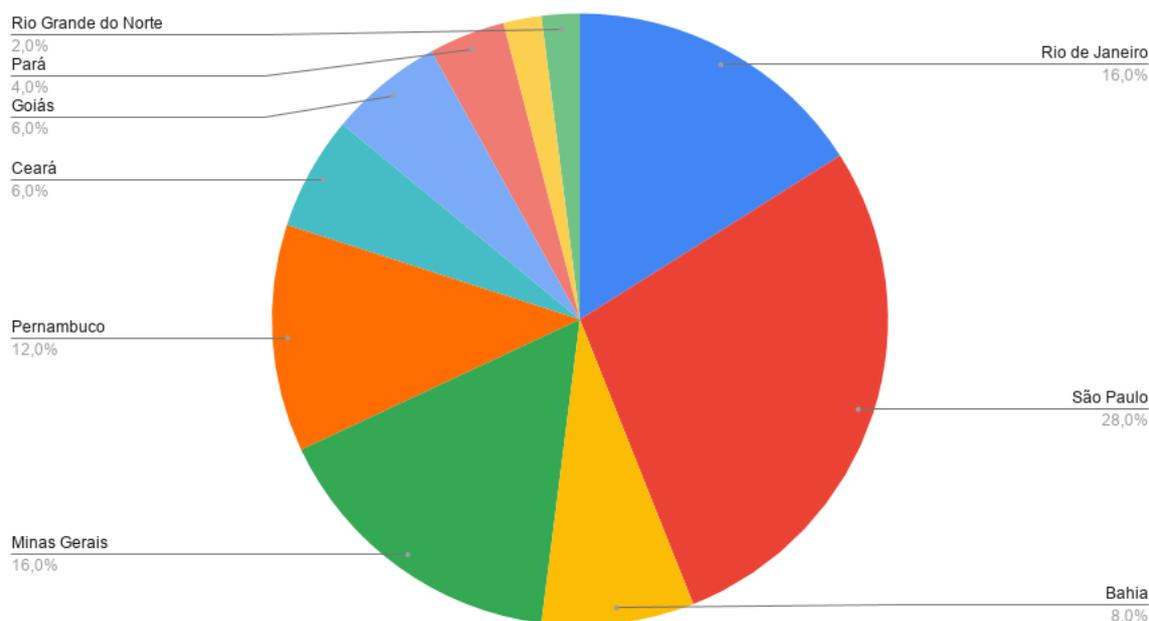


Figura 5. Artistas por estado na lista do Miojo Indie de 2019.  
Gráfico produzido pelos autores.

A lista da Rolling Stone Brasil para 2019, desta vez colocada em vídeo sem uma ordem específica, com trinta álbuns analisados, conta com 10 estados de origem listados. O Sudeste igualmente lidera por ampla margem, correspondendo a literalmente 70% dos artistas analisados. Os outros destaques vão para Goiás e Bahia, com 6,7% cada; e as cinco unidades de federação faltantes têm, cada uma, 3,3%. Como não há Top 10, fica difícil fazer uma comparação válida neste sentido aqui.

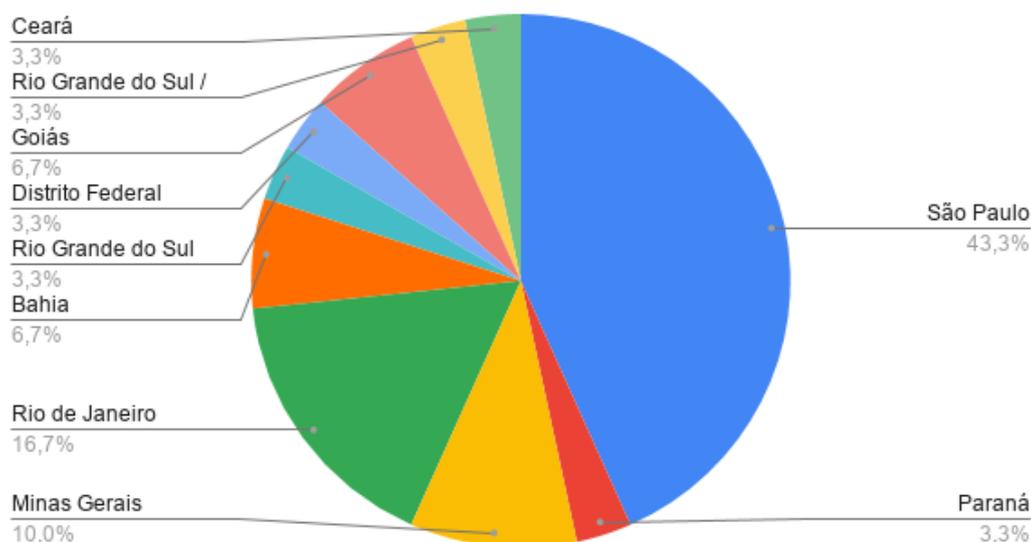


Figura 6. Artistas por estado na lista da Rolling Stone Brasil de 2019. Gráfico produzido pelos autores.

Analisando todas as seis listas, a impressão que se tem é a de que mais da metade dos melhores discos nacionais são oriundos de artistas do Sudeste do país. Vale lembrar que mesmo se tratando da região mais populosa do país, a proporção dos três maiores estados do Sudeste (São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro) nas listas é em muitos casos maior do que a populacional em relação ao país. O estado de São Paulo, por exemplo, concentra 21,8% da população do Brasil segundo dados de 2018, mas em cinco das listas essa proporção foi superior em relação à origem dos artistas citados. Para além do Sudeste, os outros principais núcleos são o Nordeste – notavelmente Pernambuco e Bahia, que acabaram por concentrar boa parte dos artistas - e os estados de Rio Grande do Sul e Pará, no Sul e no Norte, respectivamente.

É perceptível também a ausência de alguns estados em boa parte das listas. Acre, Amapá, Maranhão, Piauí, Mato Grosso do Sul, Rondônia, Roraima, Sergipe e Tocantins, somando algo em torno de 10% da população brasileira segundo dados do IBGE (2020), não foram sequer citados. Mesmo considerando o fator populacional, Maranhão e Piauí têm mais de três milhões de habitantes, e outros estados acima dessa faixa, como o Espírito Santo, Amazonas, Mato Grosso, Santa Catarina e Paraíba tiveram poucas menções (respectivamente em duas, duas, uma, uma e duas listas).

O fator mais evidente para esse cenário é a dimensão econômica dos próprios mercados fonográficos e jornalísticos, concentrados mais especificamente na região de megalópole brasileira entre Rio de Janeiro e São Paulo; e de forma mais ampla, no eixo Sul-Sudeste brasileiro, descrito pelo geógrafo Milton Santos como a região Concentrada em sua terminologia de Quatro Brasis justamente por ser “aquela com maior densidade de população, capital e técnica, [...] centralizando o controle do capitalismo nacional”

(Boscariol, 2017, 193). Isso também é verdade quando se fala da produção de álbuns no Brasil, constituindo-se na segunda metade do século passado um mercado altamente monopolizado por poucas "majors", seguindo uma tendência global com características de "concentração da produção no âmbito de poucas empresas e a centralização das normas" (Tosta Dias 2000, 43).

Assim, mesmo artistas de outras regiões do país passavam pelo caminho central para uma distribuição nacional de discos. Para se ter uma ideia, na segunda metade dos anos 1970, "as sete maiores gravadoras que operavam no país monopolizavam 88% do mercado nacional" (Barreto Lima 2013, 2), e, devido aos custos da produção analógica, ter estúdios e fábricas eram os maiores custos nas contas das gravadoras no período, o que contribuiu para a centralização.

É evidente, contudo, que essa revisão de informações certamente não dá conta de toda a questão, principalmente porque o mercado fonográfico teve alterações significativas a partir das tecnologias de gravação e distribuição digital desde os anos 1990. A substituição dos métodos analógicos reduziu os custos em estúdios e fábricas, e, por consequência, a necessidade de centralização da produção musical em poucas capitais, bem como acelerou a desverticalização da cadeia de produção do establishment em grandes gravadoras (Pires and Reichelt 2012). Nesse momento, boa parte das suas funções, que incluíam, segundo Tosta Dias (2000), gerências de venda para distribuição e comercialização; de repertório internacional/nacional; de promoções para divulgação; e de fábrica e estúdio) terceirizadas a outros agentes. Igualmente, houve o avanço da distribuição digital de música pela Internet, muitas vezes por vias ilegais, como *blogs* com acervos musicais (Machado 2015) e *softwares* de pirataria.

Por último, há também a ascensão de algumas iniciativas independentes (as chamadas *indies*, inclusive mencionadas no título de um dos veículos), vindas de fatias da produção musical que não eram abarcadas pelo modelo de negócio das grandes gravadoras, com custos já reduzidos. Citando apenas iniciativas da própria região Sudeste, desde os anos 1980 aconteceram atuações como o selo Lira Paulistana, ligado ao movimento da Vanguarda Paulista; e houve uma intensificação nos anos 1990, seja por meio de selos de grandes gravadoras que estivessem relacionados a sons "alternativos" (caso da Banguela Records, selo da Warner capitaneado por Carlos Eduardo Miranda) ou por gravadoras totalmente independentes (caso da Tinitus, selo do produtor Pena Schmidt) (Vicente 2006).

Ainda que essas modificações da gravação digital não tenham apagado a desigualdade entre regiões no país, ela também não parece ser tão gritante para justificar uma discrepância regional no acesso a ferramentas vinculadas à gravação digital. Por exemplo, em termos de uso da Internet, segundo dados da pesquisa TIC-Domicílios (2019), todas as regiões brasileiras oscilam de 71% a 76% em seu uso (ainda que, ressalte-

se, em todas as regiões, mais da metade desses usuários utilizem a rede exclusivamente em dispositivos móveis). E mesmo no quesito divulgação e distribuição, fenômenos atuais como o serviço de *streaming* Sua Música (Ortega 2018) e gêneros musicais de origem distante do Sudeste com ascensão comercial a partir do cenário independente, como a Pisadinha ou Piseiro (Albuquerque 2019), mostram que é bastante implausível crer que há "terra arrasada" nos fluxos de produção e divulgação musical fora do Sudeste.

Nesse sentido, é notável que os três sites aqui também tenham sua sede também em São Paulo, e fazem as suas listas de melhores discos nacionais a partir desta localidade. E ainda que seja precipitado afirmar categoricamente que o endereço seja a causa do problema, demandando pesquisas com outros enfoques para além do conteúdo das listas, uma possível hipótese é a de que o processo de retroalimentação entre as atividades de assessoria/divulgação dos artistas (como releases, circuito de apresentações, disponibilidade de entrevistas) e a produção desse jornalismo cultural ter uma proximidade geográfica e laços econômicos que datam, no mínimo, do processo descrito nos parágrafos anteriores de revisão sobre a indústria fonográfica brasileira na segunda metade do século XX.

Também é sintomático que, para além dos estados do Sudeste representados na lista, muitos dos demais estados (Pernambuco, Bahia, Rio Grande do Sul, Goiás) a terem algum maior tipo de representação nas listas sejam os que de alguma maneira já têm historicamente artistas de alcance nacional com algum espaço midiático consolidado. Isso pode se dar tanto pelo impacto pessoal do artista na trajetória da música brasileira, quanto pela influência de alguma cena musical que tenha maior trânsito midiático. Considerando neste último exemplo as cenas musicais como ambientes urbanos "marcado[s] pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais [...] que supõe[m] o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, [...] apontando para as fronteiras móveis, [...] dos grupamentos juvenis; [...] marcadas fortemente pela dimensão midiática" (Sá 2011, 157), as próprias resenhas dos álbuns das listas referenciam algumas em seu texto. Assim, o rock gaúcho (Bidê ou Balde) e goiano (Overfuzz), o Mangubeat pernambucano (Lenine, Instituto, China), Metal nacional (Krisiun) e o Tecnobrega paraense (Jaloo) são colocados, como forma de contextualização da obra ou das referências mobilizadas pelos artistas em questão.

É plausível constatar, a partir dessa presença, que os laços dos fluxos de divulgação dessas cenas históricas nos três veículos de jornalismo musical de abrangência nacional estariam mais arraigados ou pelo menos tratam-se de uma referência comum. Chama a atenção que todas elas se associam a termos anglófonos para a descrição de cenas e seus gêneros, o que pode implicar em uma indagação sobre qual seria a identidade nacional divulgada nessas listas. Trata-se de um debate que se desenvolve a partir de dois fatores principais.

Primeiro, pode haver a relação editorial do veículo com algum tipo de gênero ou prática musical mais específica que se relaciona a terminologias externas para pensar a música popular. Isso é marcante especialmente na trajetória da revista *Rolling Stone* enquanto ligada à crítica musical do Rock em sua origem nos EUA, e na apresentação do Miojo Indie ao destacar a sua relação com artistas independentes. Contudo, ainda que essa relação provavelmente sirva para nortear esse contato com os termos “de fora”, é importante ressaltar que seria incorreto e até injusto colocar essa relação apriorística em relação às listas como explicação única para todas as escolhas dos artistas, como veremos em seção posterior neste artigo.

Em segundo lugar, o aparecimento desses termos implica também na disseminação e no entendimento comum das marcas de cenas e gêneros referidos pelos veículos, em paralelo à mundialização dessas músicas e sua relação com práticas nacionais. Nesse sentido, é interessante resgatar tanto a ideia do consumo cultural como uma forma de racionalização integrativa e comunicativa (Canclini 1995) da sociedade, na qual há o partilhamento de sentidos dos bens, mesmo mantendo em si algumas distinções cruciais, como as de classe e origem. Pensando em específico a questão da identidade expressa por essa escolha, é notável a desterritorialização da cultura em um processo globalizatório, no qual as marcas de gênero musical anglófonas não se associam às brasileiras (de território ou de gênero musical nativo) “apenas na realização de produtos compostos”, mas também “na base da formação de uma cultura internacional-popular cujo fulcro é o mercado consumidor” (Ortiz 2007, 110-1). Longe de ser uma assimilação acrítica de um molde exportado pelos países centrais, é de se ressaltar que a partir desse contato, reposicionam-se novas identidades híbridas (Canclini 1990) que não poderiam ser descritas de outra maneira senão por essas combinações glocalizadas.

Há ainda outra possível interpretação do uso desse vocabulário: o da constatação de uma ideologia a partir do emprego desses termos, tal qual argumenta Trotta (2013, 68) a partir de apontamentos de Renato Ortiz sobre o uso interessado do inglês nas ciências sociais. A percepção de Trotta é a de que “o vocábulo ‘cena’”, por sua tradição acadêmica vinda de contextos da América Anglo-Saxã (Straw 2006), “está moldado de alguma forma pela reflexão sobre música relacionada a certos estilos e gêneros musicais, que se aproximam das ideias de cosmopolitismo tal como experimentadas em ambientes anglófonos”.

Se essa categorização serve (ou não, como argumenta o autor) para cenários de outros gêneros musicais nacionais que se encaixam na descrição de Sá aqui utilizada certamente é um debate mais distante da proposta deste artigo. Entretanto, o resgate da noção de Trotta faz-se sentido porque é notável que as listas jornalísticas aqui analisadas incorrem em um fenômeno similar ao que o autor relata em relação ao meio acadêmico, onde as referências de cenas musicais (um termo, aliás, também com fortes

raízes jornalísticas) fora do Sudeste apenas atraem o interesse das listas quando buscam uma "universalidade" e apresentam atrelamento a processos globais expressos nos termos em inglês.

## Comportamento Geral

Nesse tipo de listagem, outro padrão que pode ser percebido é o de artistas que se repetem. É natural que alguns álbuns realmente fiquem em evidência, agradem a crítica e sejam mais mencionados, por isso há muitas repetições e nem todas serão citadas.

Um caso que se sobressai entre 2015 e 2019 é o da consagrada cantora carioca Elza Soares, que figura no topo das listas do TMDQA e da Rolling Stone em 2015 com o álbum *Mulher do Fim do Mundo*, que também ficou na segunda colocação na lista do portal Miojo Indie. Ela volta a figurar nas três listas de 2019, e nas duas com rankings, aparece mais longe do topo, com o álbum *Planeta Fome*. O rapper Emicida (SP) é outro artista que aparece nas seis listas analisadas neste artigo, em 2015 com o álbum *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* e em 2019 com o aclamado *AmarElo*. A banda de rock psicodélico goiana Boogarins também figura nos seis rankings, com os álbuns *Manual* e *Sombrou Dúvida*. O paraense Jaloo chega perto, ficando de fora apenas da lista da Rolling Stone de 2019.

Além dos já citados Elza, Emicida e Boogarins, mais sete artistas aparecem nas três listas de 2015: Ava Rocha (RJ), Gal Costa (BA), Rodrigo Ogi (SP), Cidadão Instigado (CE), Tulipa Ruiz (SP/MG), Jaloo (PA) e Siba (PE). Nas listas de 2019, são nove figuras repetidas nas três listas: Ana Frango Elétrico (RJ), Terno Rei (SP), Black Alien (RJ), Djonga (MG), BaianaSystem (BA), Mc Tha (SP), Jards Macalé (RJ), Rincon Sapiência (SP) e Clarice Falcão (RJ) aparecem em todas.

Nessa seção, ao todo, foram citados 19 artistas, entre cantores solo e bandas de variados gêneros musicais, faixas etárias e carreiras, mas com um ponto em comum: todos, sem exceção, são oriundos de capitais estaduais, sendo seis deles são do Rio de Janeiro e seis de São Paulo, os maiores centros midiáticos nacionais.

## Passado Presente

Entre as listas e entre os anos, há também diferenças quanto ao número de estreantes e de artistas que gravaram seu primeiro álbum (seja solo ou em grupo) antes do século XXI. Em 2015, a lista do *Tenho Mais Discos Que Amigos* obteve 20 dos 50

álbuns como discos de estreia (40%), e dos 30 restantes, oito iniciaram sua discografia no século passado.

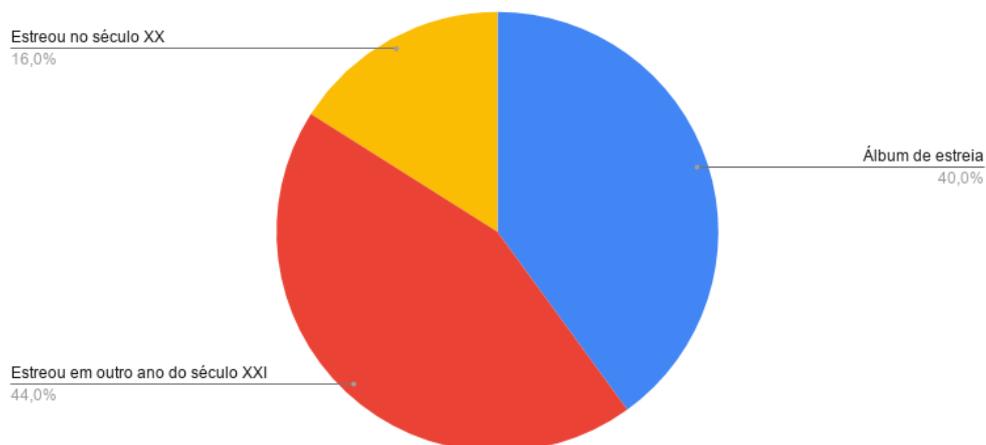


Figura 7. Artistas por época de estreia na lista do *Tenho Mais Discos Que Amigos* de 2015. Gráfico produzido pelos autores.

No *Miojo Indie*, a proporção de estreias foi de 12 de 50 (24%) incluindo o primeiro lugar da lista; já dos artistas que começaram antes de 2000 totalizaram sete.

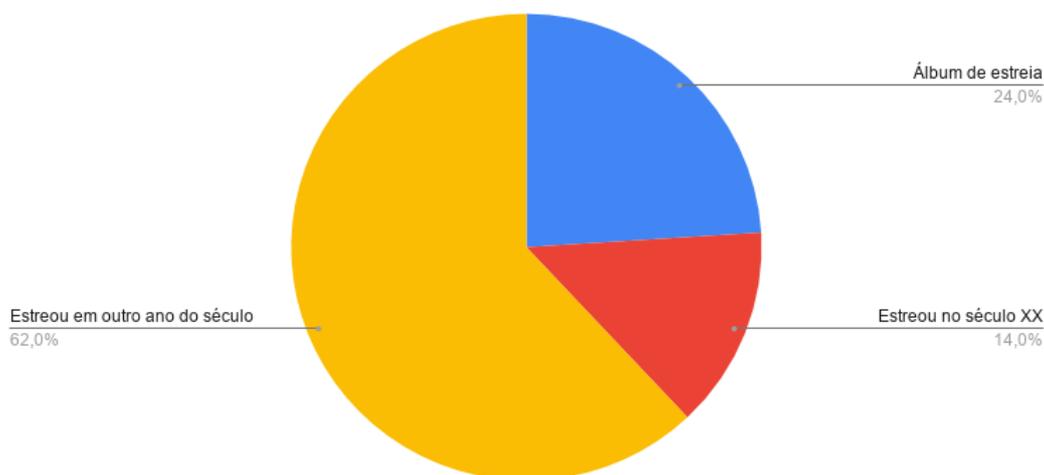


Figura 8. Artistas por época de estreia na lista do *Miojo Indie* de 2015. Gráfico produzido pelos autores.

Na da Rolling Stone Brasil, contudo, a proporção de estreantes é consideravelmente menor, 3 de 25 (12%), enquanto a de artistas pré-novo milênio é a mais alta, com onze nomes.

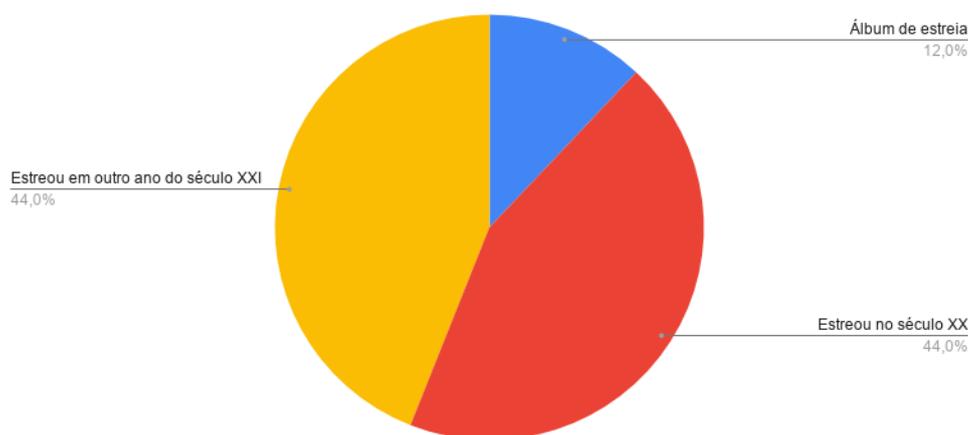


Figura 9. Artistas por época de estreia na lista da Rolling Stone Brasil de 2015. Gráfico produzido pelos autores.

Em 2019, o cenário é distinto. Na revista Rolling Stone, por exemplo, mudança radical: apenas dois artistas com discografia anterior ao século XXI apareceram; e de estreantes, somavam-se seis álbuns de 30 (20%).

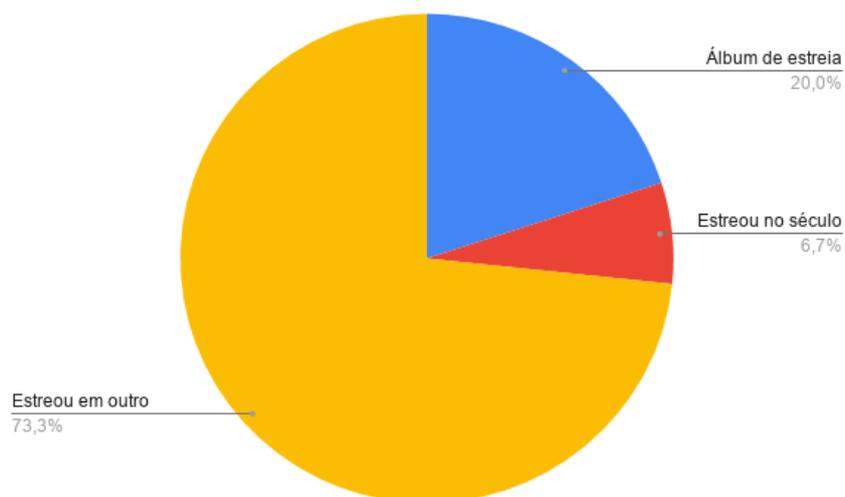


Figura 10. Artistas por época de estreia na lista da Rolling Stone Brasil de 2019. Gráfico produzido pelos autores.

No TMDQA, estreantes somaram 14 de 50 (28%), e artistas anteriores a este século, oito, como em 2015.

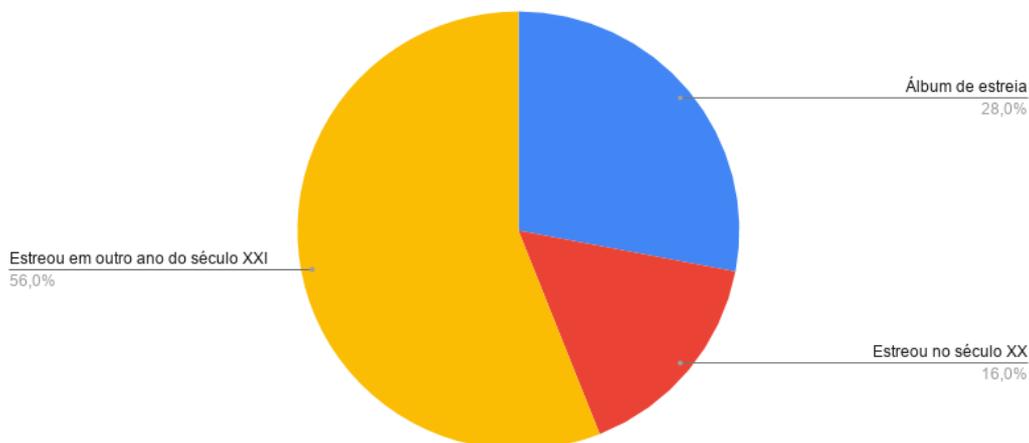


Figura 11. Artistas por época de estreia na lista do Tenho Mais Discos Que Amigos de 2019. Gráfico produzido pelos autores.

E no Miojo Indie, onze foram os estreantes (22%) e nove os que iniciaram a sua carreira discográfica pré-2000.

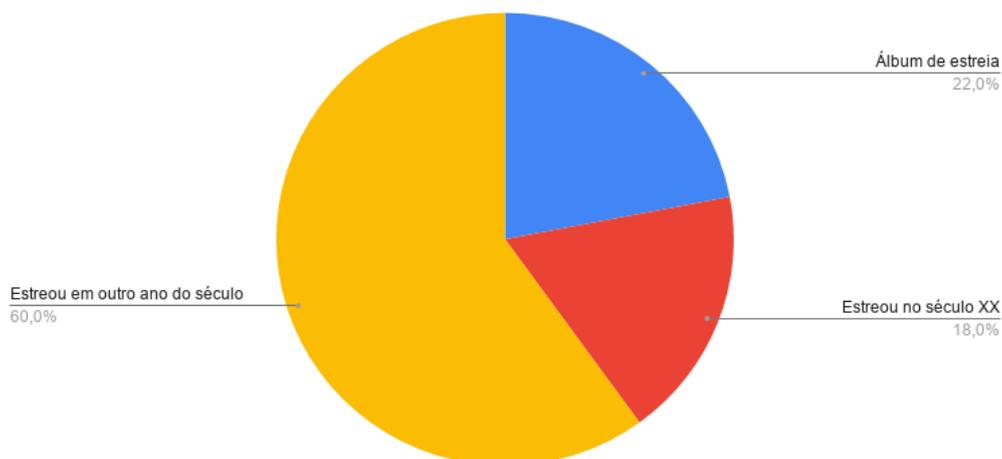


Figura 12. Artistas por época de estreia na lista do Miojo Indie de 2019. Gráfico produzido pelos autores.

Num geral, o cenário analisado mostra que há uma dominância nas listas por artistas com produções mais recentes pregressas ao álbum escolhido. À exceção da compilação da Rolling Stone em 2015, na qual artistas mais antigos beiraram a metade

das escolhas, com 44% de proporção na lista, em todas as demais o foco foi em artistas que produziram já neste século as suas gravações, com estreantes ficando na faixa dos 20%. As exceções foram a já citada lista de 2015 da RS, com 12% apenas de estreias; e a do TMDQA, que teve 40% de estreantes.

Dos artistas que iniciaram no século anterior, podem ser depreendidos traços do que seria o cânone reverenciado ou rememorado pelos veículos. Dessa lista dos artistas referenciados, perpassam nomes divisíveis em dois grupos principais. O primeiro é o que se pode referenciar – com o devido respeito às suas origens e afiliações artísticas variadas – como relacionado à chamada Música Popular Brasileira (MPB). Para esta classificação, considera-se a MPB enquanto um nicho de mercado, consolidado a partir dos anos 1960 no mercado fonográfico, que abarcou entre tensões e debates comuns de tendências que vinham tanto da proposta política de uma estética nacional-popular, fomentada nos anos pré-golpe; quanto de outras tendências vanguardistas e de questionamento ao “gosto médio” (NAPOLITANO, 2017), tais como o Tropicalismo nos anos 1960 e a Vanguarda Paulista nos anos 1980. Nesta seara ampla, poderiam, portanto, constar nomes bem distintos entre si, como Gal Costa (BA), Marcos Valle (RJ), Lenine (PE), Chico César (PB), Ná Ozzetti (SP), Fafá de Belém (PA), e os “malditos” Jards Macalé (RJ) e Jorge Mautner (RJ).

O segundo é o dos associados com as cenas musicais já citadas anteriormente, sejam estas regionais ou vinculadas a algum gênero musical específico. Tem-se aqui Siba (PE, Mangubeat, ex-Mestre Ambrósio), Karina Buhr (PE, ex-Comadre Fulozinha, também oriunda de Recife), Dead Fish (ES, Hardcore), Krisiun (RS, Metal nacional, com origem na Serra Gaúcha) e Tantão e os Fita (RJ, com Tantão sendo um dos expoentes do Rock Underground carioca dos anos 1980 em seu grupo Black Future).

Há ainda outros artistas tangenciando grupos, como Elza Soares (RJ), ligada diretamente à tradição do Samba carioca; e Erasmo Carlos (RJ), expoente da Jovem Guarda e do Rock Brasileiro desde os anos 1960, que tiveram também algum tipo de proximidade estética ao longo de sua carreira com a MPB. Destacam-se também Odair José (GO), um dos maiores “vendedores de discos” dos anos 1970, comumente associado aos artistas “cafonas”; Di Melo (PE), cantor pernambucano obscuro, famoso por um disco cult de soul gravado nos anos 1970; e Juçara Marçal (RJ), cantora nascida no Rio de Janeiro residente em São Paulo que atua em grupos vocais desde os anos 1990, sendo associada a projetos experimentais de música popular afro-brasileira, como o grupo Metá Metá.

De todo modo, o que é perceptível é que no “cânone” dos artistas de produção mais pregressa temporalmente nas listas de 2015 e 2019, há uma massiva presença de artistas ligados à MPB e a cenas musicais relacionadas ao Rock e Hip Hop, ou a cenários de hibridizações dos gêneros com ritmos brasileiros.

## Para um bom entendedor, meia ausência basta

Na mesma linha, outro aspecto notável das listas é o descompasso das marcas de gêneros musicais que mais aparecem nos rankings dos veículos para os das músicas mais tocadas no país, tanto em 2015 quanto em 2019. No primeiro ano, por exemplo, segundo a Consultoria Crowley, uma das que faz levantamentos das músicas mais ouvidas nas principais rádios do país, o gênero Sertanejo abocanhou 74 das 100 principais canções executadas (Folha de S. Paulo 2016), e o Top 15 inteiro. Nesse mesmo ano, a palavra Sertanejo sequer foi mencionada por nenhuma das três listas. Mesmo pensando em mídia física, os 20 CDs mais vendidos registrados pela Pró-Música Brasil (até 2016, conhecida como Associação Brasileira dos Produtores de Discos, ABPD), o panorama de 2015 traz outros segmentos importantes. Excluindo-se naturalmente da análise quatro álbuns de artistas estrangeiros, há forte presença de segmento religioso (quatro álbuns) e novamente do sertanejo (cinco álbuns), e ambos os grupos não recebem menção nas listas.

Em 2019, não há lista disponível para vendas de álbuns completos enquanto mídias físicas no site da Pró-Música Brasil; contudo, em outros espaços de audição de músicas, o fenômeno do Sertanejo foi ainda mais avassalador em sua dominância. Foram 81 das canções mais tocadas em rádios e 90 nos agora contados serviços de Streaming, segundo a Consultoria Crowley. E ainda assim, a única menção ao gênero está no texto que acompanhava no site os vídeos da Rolling Stone com os melhores álbuns do ano: "A lista tem 30, mas poderia ter 50, 70 discos. A redação da Rolling Stone Brasil curte de tudo um pouco, do *trap* nacional ao experimentalismo *indie*, passando obviamente pelo *Pop* farofa, o pagodão dos anos 1990 e Sertanejo sofrência."

Até pode ser que curtam de tudo, mas o resultado final demonstra que, em se tratando de selecionar álbuns, certos gostos valem mais que outros. Tomando como base esse texto da revista, o citado Sertanejo e o Pagode (ambos os gêneros mais tocados no Top 100 das rádios do ano em questão no Top 100 da Crowley (Barbosa 2020)) não aparecem em nenhum dos trabalhos selecionados pelos veículos, seja em 2015 como em 2019. O Funk, que desponta como segundo gênero musical mais ouvido nas plataformas de Streaming, apareceu mencionado nos textos três vezes no TMDQA, duas no Mijojo Indie e uma na Rolling Stone. O Forró, que vem na terceira posição tanto nas rádios quanto no Streaming, novamente não teve menção em 2019.

Para efeito de comparação, alguns termos referentes a gêneros que não apareceram nos tops 100 de nenhum dos dois anos analisados tiveram menções muito mais evidentes, como "Rock", "Rap", "Pop" e "MPB". O primeiro foi citado no primeiro ano 17 vezes pelo TMDQA, sete pelo Mijojo Indie e quatro pela Rolling Stone; e no segundo ano, 10 pelo primeiro e uma vez nos outros dois veículos. "Rap", por sua vez, teve uma clara ascensão nas listas de um ano para o outro – em 2015, o termo aparecia três vezes no TMDQA, 4 no

Miojo Indie e 2 na Rolling Stone; já em 2019, foram sete, dez e sete nos respectivos veículos. "Pop", terminologia mais volátil podendo ser aplicada a vários gêneros musicais distintos que tenham apelo comercial, apareceu 11 vezes no TMDQA, 16 no Miojo Indie e três na Rolling Stone em 2015; em 2019, foram quatro, dez e uma nos respectivos veículos. Por fim, "MPB" ou mesmo "Música Popular Brasileira" apareceram em 2015 cinco vezes no TMDQA e uma na Rolling Stone; em 2019, quatro vezes no TMDQA e uma na Rolling Stone.

A partir disso, alguns aspectos e possibilidades podem ser apontados como hipóteses desse cenário de descompasso entre crítica e "público" (ou, ao menos, entre a crítica e os dados das vias comerciais de reprodução das canções). Primeiro, e mais notável no caso do site Miojo Indie como foi visto na introdução deste artigo, um enfoque editorial em artistas que tenham uma produção menos ligada a grandes gravadoras – caso da vasta maioria dos artistas que aparece nos Top 100 – quando da seleção dos álbuns pode ajudar a entender o porquê dessa diferenciação em relação ao que é mais executado, por uma questão de baixo valor-notícia. Perceber que popularidade não é um aspecto normalmente levado em conta já é um início para entender a seleção desses álbuns considerados os melhores do ano.

Essa escolha vai na linha do que Janotti Jr. e Nogueira (2010, 6) comentam, a respeito de que "boa parte da imprensa musical obedece a inter-relações entre valores/gostos de seus possíveis leitores". Nessa perspectiva, os veículos tenderiam a dar mais espaço a artistas fora do *mainstream* por escolha editorial, enquanto "as músicas que são sucessos de vendagem e de popularidade ocupam espaço no jornalismo de celebridades e de cobertura da vida privada de artistas". Já da parte da própria indústria fonográfica, com o passar do tempo "a música *pop* se aproximou cada vez mais de uma imagem 'comercial'" (Moreira 2019, 76), e na última década passou a conversar com um público progressivamente mais condicionado a consumir as músicas com playlists próprias ou criadas por algoritmo (Fernandez 2017), distanciando cada vez mais o formato álbum dos segmentos vistos como *mainstream*. Considerando essas asserções como verdadeiras, pode-se assumir a hipótese preliminar de que o público-alvo da crítica musical dos veículos em questão é mais ligado a uma dicotomia entre o que seria *mainstream* e o *underground*, rejeitando o primeiro constituído pelos líderes das paradas de sucesso e mais presentes como figuras midiáticas em programas de televisão e estações de rádio de massa. Ainda nessa linha, comparando à seção do artigo que debatia a origem dos artistas, novamente se nota manifesto o aspecto de um maior "cosmopolitismo anglófono" por parte da escolha dos veículos.

O aspecto do formato álbum colocado no parágrafo anterior, enquanto objeto de apreciação das listas aqui analisadas, pode também ocultar mudanças no consumo musical na era do Streaming. Na atualidade, usuários (e as respectivas plataformas) acabam privilegiando músicas avulsas ou singles para audição em *playlists*, algo também

notado em outros locais do mundo em pesquisas tanto de plataformas de *streaming* (Deezer 2020) quanto de grupos de estudo sobre mídia (Samuelson 2016). Isso explicaria que artistas vinculados a um maior impacto comercial poderiam adotar estratégias de produção e divulgação que, se não prescindem, colocam o álbum em um segundo plano em relação a singles, clipes e outras maneiras de divulgação para uma maior execução. Isso é notável no caso do Funk, onde o maior canal brasileiro na plataforma de vídeos *YouTube* (Kondzilla) é vinculado à produção de clipes, e boa parte da produção musical é voltada para singles (Albuquerque 2017). Contudo, vale ressaltar que isso não é uma tendência absoluta. No Brasil, ainda pelos dados da pesquisa da plataforma *Deezer* em 2020 (Dias 2020), a média de ouvintes de álbuns completos é maior que a mundial, e o principal gênero que concentra a audição completa desse formato é justamente o Sertanejo ignorado pelas listas (44% da preferência entre os que escolhem ouvir um álbum inteiro).

Decorrente disso, para analisar a disparidade *apesar* do formato, há o aspecto de apreciação estética por parte da crítica dos três veículos. Trotta (2007), relacionando-se com o conceito do musicólogo Richard Middleton de subjetividade musical, coloca que uma das formas de apreciação crítica de uma obra é a que se constrói a partir do convívio com uma determinada forma musical. A relação do crítico com a “animação, o ambiente, a qualidade técnica e o repertório” (4) em um gosto compartilhado a respeito de um gênero pode, portanto, servir como base de uma consolidação de parâmetros. A partir das listas, não é possível concluir sem dúvidas o que seria o contexto de apreciação musical dos jornalistas ao longo do ano, mas uma possível hipótese talvez resida no fato de que alguns gêneros musicais tenham critérios mais desenvolvidos a partir dessa relação de identificação que outros.

Um aspecto distinto, também levantado por Trotta, é o do impacto da tradição. Em uma perspectiva histórica, ao relacionarmos os artistas nas listas com carreiras pré-2000, é possível notar que não há, *stricto sensu*, nenhum deles que se encaixe nos gêneros mais ouvidos na atualidade do Brasil. Em consequência, não há em nenhuma das listas a constituição de um referencial progresso de artistas Sertanejos, Pagodeiros ou Funkeiros – para citar os três gêneros mais tocados – como há para a MPB e para os hibridismos do Rock e Rap e suas respectivas cenas musicais. Uma outra possibilidade de entender essa separação de apreciações e referenciais do passado pode também se dar pelo histórico dos nichos dentro da própria indústria fonográfica, sobretudo pensando nos públicos atingidos. Um bom exemplo que se relaciona com a análise do artigo se dá especialmente a partir dos anos 1960, quando a expansão da indústria fonográfica gerou invariavelmente uma segmentação entre gravadoras transnacionais e nacionais. Aquelas estavam focadas “no público jovem, urbano e de maior nível socioeconômico” (Vicente and Marchi 2014, 18), com *casting* de artistas estrangeiros e novos nomes nacionais surgidos na esteira do mercado televisivo (caso dos artistas de MPB e Rock); enquanto estas se fixaram cada vez

mais em artistas e gêneros ligados a públicos nas populações rurais e periferias urbanas (caso do Sertanejo, por exemplo). Tais divisões de mercado podem ter maior ou menor relevância em uma seleção de trabalhos relevantes da música brasileira produzida em um ano, na medida em que a vinculação – conscientemente ou não – de quem escreve as listas se dá a partir de referenciais ligados a uma faixa-alvo específica.

Em decorrência disso, há o aspecto de classe e raça na formação desses mesmos gostos e consumos. Tal como no início do século XX o samba, ligado a camadas afro-brasileiras e pobres da então capital federal, foi marginalizado, outros gêneros musicais podem ter uma relação de, usando os termos do filósofo Bourdieu, capital simbólico enquanto distinção social “das classificações e das representações contrastantes que são produzidas pelos agentes na base de um conhecimento prático das distribuições tal como se manifestam nos estilos de vida” (Bourdieu 2013). Ausências como a de Pagode e Funk, ritmos com origem em regiões periféricas urbanas do Sudeste, podem também ser relacionada com critérios similares – especialmente no último caso, em se tratando da discussão de projetos de criminalização do gênero musical na última década (Cymrot 2011).

## Considerações

É difícil cravar critérios objetivos para uma listagem que envolva escolher o melhor ou pior para alguma categoria. E quando se fala de um universo de possibilidades como a música e seus incontáveis gêneros, bem como apenas amostras de listas publicadas uma vez ao ano por veículos de produção semanal, a análise se torna ainda mais frágil. Em muitos casos, foram mais levantadas hipóteses do que conclusões certas a respeito do conteúdo das listas. Futuras pesquisas, combinando mais listas dos próprios veículos em anos anteriores, ou mesmo com outras metodologias, tais como entrevistas com os organizadores e redatores e análises combinadas com as resenhas ao longo do ano, podem dar conta de um panorama melhor a respeito dos critérios para a presença dos álbuns, bem como de linhas editoriais e públicos-alvo de cada publicação.

Contudo, mesmo a lista de fim de ano sendo apenas uma publicação entre tantas produzidas pelos portais analisados todos os anos, ela pode certamente servir de termômetro para o conteúdo que se encontra nessas publicações. Alguns pontos podem ser destacados, como a presença forte de um Brasil sudestino e de artistas com influência de gêneros de influência anglófona e/ou da tradição constituída a partir da MPB como produtor de boa parte dos melhores discos dos anos citados para os três veículos analisados, com poucos aspectos diferenciais entre as listagens entre os dois anos nesses aspectos (um maior apreço por artistas mais antigos na da Rolling Stone Brasil de 2015;

e uma maior abrangência dos estados brasileiros pelas listas do Tenho Mais Discos Que Amigos, por exemplo).

A majoritária presença de artistas cuja carreira começou ainda neste século, bem como a de nomes que se repetem entre todas as listas em cada ano, também demonstra que há uma formação de uma espécie de cânone atual, sob as referências anteriores. Ademais, demonstra o quão próximas são as listas dos três veículos, mesmo com as suas diferenças de organização interna e vínculos com outras publicações. Vale lembrar igualmente que estes veículos também foram escolhidos pela sua otimização em algoritmos de busca, cabendo aqui a pergunta, a ser compreendida em pesquisas posteriores sobre que elementos do texto podem acabar justificando essa preferência.

Outra questão levantada é a de que, por mais que listas de fim de ano reunindo os melhores álbuns da crítica não tenham necessidade de incluir os produtos mais consumidos pelo público nas plataformas de streaming e rádios brasileiras, as listas aqui praticamente ignoram esse mercado. Isso atesta a existência de um certo conflito, que pode ser interpretado “a partir dos conceitos de mainstream e underground que permeiam o campo da música [...] Estando a crítica, na maioria dos casos, advogando a favor do underground em suas páginas” (Janotti Jr. and Nogueira 2010, 8-9). Essa ausência, além de refletir em muitos casos o aspecto geográfico já citado, também acaba refletindo uma relação com parâmetros musicais importados de países anglófonos, algo refletido também nas menções que demarcam gêneros musicais nos textos dos três veículos.

A própria predominância do formato álbum, apesar de ainda manter uma considerável audição no Brasil impulsionada justamente pelo Sertanejo esquecido das listas, é também um sinal de um tipo de consumo musical que pode acabar excluindo produções focadas em singles para playlists – um formato que mundialmente torna-se mais comum na era do streaming. A crítica dos veículos analisados, ao escolher esse formato como padrão de análise da produção musical de um ano e se desconectar do que há de mais popular em termos de música no país, constitui um cânone de música brasileira acessível para parâmetros que são consideravelmente distantes do que é tido como de maior acesso do público, refletindo privilégios regionais e de apreciação estética.

## Referências

Adorno, Theodor. 1996. “O fetichismo na música e a regressão da audição.”. In *Os Pensadores Adorno*. São Paulo: Editora Nova Cultural.

Aiex, Tony, ed. 2015. “Os 50 melhores discos nacionais de 2015”. *Tenho Mais Discos Que Amigos*. Accessed January 14, 2021.  
<https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2015/12/15/os-50-melhores-discos-nacionais-de-2015/>.

- Aiex, Tony, ed. 2019. "Os 50 Melhores Discos Nacionais de 2019". *Tenho Mais Discos Que Amigos*. Accessed January 14, 2021. <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/12/13/50-melhores-discos-nacionais-2019/>.
- Albuquerque, Gabriel. 2019. "Como a 'pisadinha' do Nordeste virou fenômeno da música popular". *UOL TAB*. Accessed January 14, 2021. <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/12/21/como-a-pisadinha-do-nordeste-virou-o-novo-fenomeno-da-musica-popular.htm>.
- Albuquerque, Gabriel. 2017. "Os discos favoritos de 2017 — o volume morto". *o volume morto*. Accessed January 14, 2021. <http://volumemorto.com.br/os-discos-favoritos-de-2017/>.
- Alonso, Gustavo. 2011. "Cowboys do Asfalto: Música Sertaneja e Modernização Brasileira". PhD thesis, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Antunes, Pedro. 2019. "Os 30 discos brasileiros de 2019 que você deveria ter ouvido, segundo a Rolling Stone Brasil". *Rolling Stone Brasil*. Accessed January 14, 2021. <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/os-30-melhores-discos-brasileiros-de-2019-segundo-rolling-stone-brasil/>.
- Araújo, Paulo Cesar. 2002. "Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar". Rio de Janeiro: Record.
- Barbosa, Marco. 2019. "Como fazer sucesso nas rádios brasileiras: entendeu ou quer que eu faça um infográfico (edição 2019)?" *Telhado de Vidro*. Accessed January 08, 2021. <https://medium.com/telhado-de-vidro/como-fazer-sucesso-nas-r%C3%A1dios-brasileiras-entendeu-ou-quer-que-eu-fa%C3%A7a-um-infogr%C3%A1fico-edi%C3%A7%C3%A3o-7879e14ad77b>.
- Barreto Lima, Mariana Mont'Alverne. 2013. "O específico mercado brasileiro de música gravada e a nova economia musical mundial". *Novos Rumos* 50, no. 01. <https://doi.org/10.36311/0102-5864.2013.v50n1.3445>.
- Boscariol, Renan Amabile. 2017. "Região e regionalização no Brasil: uma análise segundo os resultados do índice de desenvolvimento humano municipal (IDHM)". In *Territórios em Números: insumos para políticas públicas a partir da análise do IDHM e do IVS de municípios e Unidades da Federação brasileira*, edited by Bárbara Oliveira Marguti, Marco Aurélio Costa and Carlos Vinícius da Silva. Brasília: IPEA. [https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/livros/170828\\_territorios\\_em\\_numeros\\_1.pdf](https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/livros/170828_territorios_em_numeros_1.pdf).
- Bourdieu, Pierre. 2013. "Capital simbólico e classes sociais". *Novos estud. - CEBRAP*, no. 96: 105-115. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002013000200008>.
- Canclini, Néstor García. 1990. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Cidade do México: Ediciones Grijalbo.
- Canclini, Néstor García. 1995. *Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Cetic.br. n.d. "TIC Domicílios – 2019". Accessed February 26, 2021. <https://cetic.br/pt/pesquisa/domicilios/indicadores/>.
- Cymrot, Danilo. 2011. "A criminalização do funk sob a perspectiva da teoria crítica". PhD thesis, Universidade de São Paulo.
- Deezer. 2020. "Over half admit to listening to less albums in last five years". Accessed January 08, 2021. <https://www.deezer-blog.com/press/over-half-admit-to-listening-to-less-albums-in-last-five-years/>.

- Dias, Tiago. 2020. "Ninguém mais ouve um álbum inteiro, só o brasileiro. 'Culpa' é do sertanejo". *UOL TAB*. Accessed January 08, 2021. <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/03/03/brasileiro-ainda-ouve-album-na-integra---e-isso-explica-dominacao-sertaneja.htm>.
- Facchi, Cleber. 2016. "Os 50 Melhores Discos Nacionais de 2015". *Miojo Indie*. Accessed January 14, 2021. <http://miojoindie.com.br/os-50-melhores-discos-nacionais-de-2015/>.
- Facchi, Cleber. 2019. "Os 50 Melhores Discos Brasileiros de 2019". *Miojo Indie*. Accessed January 14, 2021. <http://miojoindie.com.br/os-50-melhores-discos-brasileiros-de-2019/>.
- Fernandez, José Luis. 2017. "La vida en plataformas: auriculares + smartphones". *Semiótica: comunicación, cultura y cognición*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Friedman, Skinny. 2013. "The Real Difference Between a Mixtape and an Album." *Vice*. Accessed May 1, 2021. <https://www.vice.com/en/article/rmx446/the-real-difference-between-a-mixtape-and-an-album>.
- Folha de S. Paulo. 2016. "Das 100 músicas mais tocadas nas rádios em 2015, 74 são sertanejas". Accessed January 08, 2021. <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1725567-das-100-musicas-mais-tocadas-nas-radios-em-2015-74-sao-sertanejas.shtml>.
- González, Juan Pablo González. 2016. *Pensando a Música a Partir da América Latina*. São Paulo: Letra e Voz.
- Iazzetta, Fernando. 2009. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. 2020. "Estimativas da População". Accessed January 10, 2021. <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9103-estimativas-de-populacao.html?=&t=resultados>.
- Janotti Junior, Jeder and Nogueira, Bruno Pedrosa. 2010. *Um Museu de Grandes Novidades: crítica musical e jornalismo cultural em tempos de internet*. Rio de Janeiro: XIX Encontro da Compós. Accessed January 10, 2021. [http://compos.com.puc-rio.br/media/gt11\\_jeder\\_janotti\\_bruno\\_nogueira.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt11_jeder_janotti_bruno_nogueira.pdf).
- Machado, Cacá. 2015. "Entre o passado e o futuro das coleções e acervos de música no Brasil". *Revista de História*, no. 173: 457-484. [https://www.scielo.br/pdf/rh/n173/2316-9141-rh-2015\\_100876.pdf](https://www.scielo.br/pdf/rh/n173/2316-9141-rh-2015_100876.pdf).
- Melo, José Marques and Assis, Francisco de. 2016. "Gêneros e formatos jornalísticos: um modelo classificatório". *Intercom Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. Accessed February 25, 2021. <https://www.scielo.br/pdf/interc/v39n1/1809-5844-interc-39-1-0039.pdf>.
- Moreira, Igor Campos. 2019. "História do Tempo Presente e Indústria Fonográfica: Questões Sobre Música Pop e Temporalidades". *Revista Expedições*, v. 10, no. 3: 73-86. Accessed May 03, 2021. [https://www.praxia.ueg.br/index.php/revista\\_geth/article/view/9365](https://www.praxia.ueg.br/index.php/revista_geth/article/view/9365)
- Moreira, Sonia Virgínia. 2005. "Análise documental como método e como técnica". In Duarte, Jorge e Barros, Antonio (orgs.). 2009. *Métodos e técnicas da pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas.
- Ortega, Rodrigo. 2018. "Streaming à brasileira: 'Spotify do arrocha' vira fábrica de hits no Nordeste e antecipa sucessos nacionais". Accessed January 08, 2021. <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/08/29/streaming-a-brasileira-spotify-do-arrocha-vira-fabrica-de-hits-no-nordeste-e-antecipa-sucessos-nacionais.ghtml>.
- Ortiz, Renato. 2007. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Pires, Diogo Manoel Simões and Reichelt, Valesca Persch. 2012. "O Novo Paradigma do Mercado Fonográfico e a Mudança no Core Business dos Principais Stakeholders desta

- Indústria". *XXXVI Encontro da ANPAD*. Accessed January 08, 2021. [http://www.anpad.org.br/admin/pdf/2012\\_ESO2201.pdf](http://www.anpad.org.br/admin/pdf/2012_ESO2201.pdf).
- Rolling Stone Brasil. 2015. "Melhores Álbuns Nacionais de 2015". Accessed January 14, 2021. <https://web.archive.org/web/20160205132043/https://rollingstone.uol.com.br/galeria/os-melhores-albuns-de-2015/>.
- Sá, Simone Pereira de. "Cenas Musicais, Sensibilidades, Afetos e Cidades". In *Comunicação e Estudos Culturais*, edited by Itânia Gomes and Jeder Janotti Jr., 147-161. Salvador: Edufba.
- Samuelson, Kate. 2016. "Americans Listening to Playlists Over Albums, Study Finds". Accessed January 08, 2021. <https://time.com/4505600/playlists-albums-loop-music-business/>.
- Silva, Marcos Paulo da and Jeronymo, Raquel de Souza. "Uma análise crítica dos 'valores-notícia de construção': contribuições da retórica e dos estudos de enquadramento para problematização do conceito". 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Accessed February 25, 2021. <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2511-1.pdf>.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.
- Straw, Will. 2012. "Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação". Interview by Jeder Janotti Jr. *E-compós*, Brasília, v.15, n.2, maio/ago. Accessed January 14, 2021. <https://e-compos.org.br/e-compos/article/view/812>.
- Straw, Will. 2016. "Scenes and Sensibilities". *Revista E-Compós*, no. 6: 1-16, ago. 2006. <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/83>.
- Tosta Dias, Márcia. 2000. *Os Donos Da Voz: Indústria Fonográfica no Brasil*. São Paulo: Boitempo.
- Trotta, Felipe. 2013. "Cenas Musicais e Anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro". In *Cenas Musicais*, edited by Jeder Janotti Jr. and Simone Pereira Sá. São Paulo: Livraria da Ana.
- Trotta, Felipe. 2007. "Produção Cultural e Qualidade Estética: o caso da música popular". IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste – Salvador – BA. Accessed January 10, 2021. <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/RO314-1.pdf>.
- Veja, 2020. "Brasileiros passaram a consumir mais músicas por streaming em 2020". Accessed May 03, 2021. <https://veja.abril.com.br/economia/brasileiros-passaram-a-consumir-mais-musicas-por-streaming-em-2020/>.
- Vicente, Eduardo. 2006. "A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país." *E-Compós*, 7. <https://doi.org/10.30962/ec.100>.
- Vicente, Eduardo, and Leonardo de Marchi. 2014. "Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social". *Música Popular em Revista* 3, no. 1: 7-36. <https://doi.org/10.20396/muspop.v3i1.12957>.