

Quando o rock e o brega se encontram: saberes musicais diversos na América Latina¹

Carlos Bonfim²

Programa de Integração Latino-americana (Prolam/USP)

Resumo

Um segmento expressivo da produção musical contemporânea na América Latina apresenta uma prática recorrente: trata-se de propostas musicais que se caracterizam por fusões entre aquelas músicas consideradas como étnicas, populares, folclóricas ou regionais (além daquela produção que no Brasil se considera como *brega*) com ritmos, instrumentos e sonoridades mundiais. O trabalho de grupos como os *Orishas*, *Bersuit Vergarabat*, *Mundo Livre*, além de músicos como *Lenine*, *Chico César* e *Zeca Baleiro*, entre tantos outros permitem identificar uma série de confluências estéticas. Os modos de agenciar repertórios musicais e culturais que se adverte na produção musical destes grupos oferecem pistas para pensar a emergência de novos modos de relacionar-se com saberes e culturas diversas. Neste sentido, esta comunicação busca discutir de que forma estas “maneiras de fazer música” conduzem a reflexões sobre culturas juvenis urbanas, identidade cultural e interculturalidade.

Palavras-chave: Comunicação e culturas urbanas; metrópoles e hibridismo cultural; culturas juvenis.

Um lugar, um livro e muitas histórias

Um lugar: SESC Ipiranga, São Paulo. São 21h00 do dia 20 de maio de 2004 e daqui a alguns minutos vai começar o show. Teatro lotado. Hoje cantam Zeca Baleiro, Paulo Diniz e Odair José. Amanhã tem Chico César, Falcão e Jane & Herondy. No sábado haverá

¹ Trabalho apresentado ao NP 21 - Comunicação e culturas urbanas, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Este trabalho faz parte de uma pesquisa de doutorado que realizo atualmente no Programa de Integração Latino-americana da USP. A pesquisa visa estudar o que identificamos como modos de articular saberes e culturas, modos de relacionar-se com a simultaneidade de referências culturais ao longo dos anos 90.

² Mestre em Estudos Culturais pela Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito, Equador; doutorando em Comunicação e Cultura pelo Programa de Integração Latino-americana (PROLAM) da Universidade de São Paulo. É professor universitário e trabalha no Departamento de Atividades Regionais da Cultura, Secretaria de Estado da Cultura (São Paulo). E-mail: cbonfim@usp.br

também um debate com a presença de alguns destes artistas, além de críticos e produtores musicais. Nome do evento: *popular ou brega?*

As canções que todo mundo vai cantar junto: grandes sucessos como “Eu vou tirar você deste lugar”, “Pare de tomar a pílula”, “Não se vá”, “Um chope pra distrair”, etc. E, de fato, todo mundo canta emocionado e aplaude cada canção com um entusiasmo único.

Outro ano (agora já é 2005) e, no mesmo lugar, realiza-se a nova edição do projeto. O título desta nova edição reformula a pergunta: *romântico ou cafona?*

Os convidados para esta nova série de shows são Nando Reis, Wando, Wanderléa, Moska, Peninha, Rosana, Sidney Magal, Hyldon e Wander Wildner. A lotação esgotada dos quatro dias que durou a programação de shows atesta o sucesso de público. Mais uma vez, um público emocionado monta um grande coral na sala do teatro: “Amante Latino”, “Sonhos”, “Fogo e paixão”, “Nem um toque”, são alguns dos tantos sucessos que se ouvem ao longo de mais de duas horas de intensa comunhão musical e afetiva.

Afinal, aquelas canções fazem parte de um repertório, de um acervo sentimental que ainda não foi devidamente considerado. Ao contrário: os estudos e as numerosas publicações sobre música popular realizadas ao longo das últimas décadas no país omitiram sistematicamente qualquer referência a uma produção que faz parte do imaginário de grande parte da população brasileira.³

Um livro: *As utilizações da cultura – aspectos da vida cultural da classe trabalhadora*, de Richard Hoggart, que acompanha e relata a vida cotidiana dos habitantes dos bairros operários da Inglaterra nos anos 50. Hoggart acompanha as mais diversas experiências do cotidiano dos habitantes daqueles bairros: as maneiras de falar, de se vestir, a religiosidade, a bebida, a moral, a sexualidade, a política, os esportes, etc. E o faz olhando bem de perto tudo sobre o que escreve. Ouve, lê, vive os “pormenores da vida cotidiana” (Hoggart, 1973: 25) que descreve. Olha de perto e toma distância para escrever. Mas não romantiza aquelas vidas. Seu texto esforça-se todo o tempo para não configurar-se como o olhar “de fora”.

³ Valiosa exceção a este quadro constitui o livro *Eu não sou cachorro, não – música popular cafona e ditadura militar*, de Paulo César de Araújo (ver referências bibliográficas).

Um exercício no tempo: e se o “hoje” dos anos 50, descritos por Hoggart, fossem lidos como o *nosso* “hoje” de 2005? Como seria respondida hoje a pergunta sobre quem são as “classes trabalhadoras” no que se refere ao seu consumo cultural?

Ocorre que no momento de propor uma definição do que se poderia entender como “classe proletária”, Hoggart teve que reconhecer que “muitas das atitudes que [descreve] como ‘do proletariado’ são comuns à classe que é geralmente denominada ‘baixa classe-média’” (Hoggart, 1973:23).

Pois bem, em nosso “hoje” a tarefa de identificar estratos sociais a partir de seu consumo cultural (e não apenas a partir de indicadores econômicos) não seria menos ingrata. O que é, por exemplo, ser “brega”? Qual é a fronteira que separa estes universos culturais? Onde se situa o limite entre “nós” e “eles” que Hoggart aponta em seu livro? Nossas práticas culturais, nossas formas de viver a cidade, permitem entrever como dirigimos nossos olhares sobre o outro. Um outro que não somos nós, um outro que ora tem um gosto sofisticado, ou “esquisito”, ora duvidoso. Tais práticas nos falam da conformação de comunidades, de sentidos de pertencimento, de modos de estar juntos, que nos anos posteriores a Hoggart foram fartamente estudados.

Hoggart não tinha à sua época (como às vezes ocorre com quem vive os fatos aqui e agora), uma distância suficiente para matizar aquelas preocupações sobre o surgimento de uma “cultura de massas”. Considera (ou lamenta?) que a “antiga cultura urbana ‘do povo’” estava sendo progressivamente substituída por uma nova “cultura de massas”. Veríamos, anos depois, a partir dos estudos de autores como Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini, Comejo Polar, Rossana Reguillo, Ana Maria Ochoa, Teixeira Coelho e Hermano Vianna, entre outros, que aqueles sentimentos de “perda” deveriam ser relativizados.

Mas Hoggart realizou um trabalho fundamental, que termina sendo uma lição central para qualquer estudo que se faça hoje sobre um grupo humano: viu / viveu de perto. Não é à toa que seu trabalho figura como um dos que inauguraram o que hoje conhecemos como Estudos Culturais, uma atitude hermenêutica que problematiza o olhar e a voz autorizada.

Neste sentido, poderíamos afirmar que encontramos em *As utilizações da cultura* “o outro” falando por sua própria voz. E este seria, em minha leitura, o ponto de intersecção entre estes dois momentos / exemplos de olhares sobre a cultura. O que aquelas canções “bregas” e o livro de Hoggart têm em comum é justamente o “sotaque”, a “dicção”: colocam no

mapa leituras, sensibilidades, vozes, textos, modos de ser que sempre estiveram (e estão) atuando, muitas vezes sem a visibilidade definida – “permitida”- por uma auto-denominada *intelectualidade*.

E ocorre que quando nossos preconceitos nos permitem (mesmo que a contragosto) ouvir estas vozes, o que ouvimos, muitas vezes, é nossa própria história. Não apenas pelo que há de sensibilidades e experiências vitais. Mas sobretudo porque nelas identificamos a crônica do que fomos e do que estamos sendo; a crônica de exclusões sistemáticas.

A História se conta também a partir do que se omite. E não foi outra coisa que omissão o fato de que uma produção cultural como a música criada por toda uma geração de cantores populares ou as “histórias comuns” dos proletários de Hoggar tenham estado permanentemente fora da História.

Reciclagens pós-modernas? Músicas paralelas e lugares comuns

Lembro com muita saudade daquele bailinho. A gente dançava bem agarradinho; a gente ia mesmo se abraçar. Você com laquê no cabelo e um vestido rodado; e aquelas anáguas com tantos babados; você se sentava para me mostrar. (Reginaldo Rossi)

Reconhecemos os versos, as imagens e o contexto onde possivelmente soam canções como esta e outras como “Garçom”, “Sou rebelde”, “Impossível acreditar que perdi você” ou “Por isso eu corro demais”. Ocorre, porém, que as canções que foram consagradas por nomes como Marcio Greyk, Lílian, Reginaldo Rossi ou Roberto Carlos, soam agora nas vozes de Rita Ribeiro, Adriana Calcanhotto, Zeca Baleiro, Lenine, Chico César, Mundo Livre, Vexame ou Otto...

Os arranjos e as vozes que ouvimos hoje nas regravações destas canções provocam uma espécie de curto-circuito nos estereótipos tão cuidadosamente construídos durante anos. Afinal de contas, Lenine, Chico César, Mundo Livre não são bregas... pelo menos no sentido que se atribui a um Odair José, por exemplo.

E o que significa, então, este gesto de render tributo a artistas e a um repertório que viveu por muito tempo longe dos holofotes e dos palcos principais? Há quem fale em oportunismo, já que a inclusão destas canções, literalmente mais “populares”, supostamente ajudaria a alavancar as vendas dos CDs de quem os gravou - argumento falacioso, que

parece considerar que os fãs de, por exemplo, Reginaldo Rossi, comprariam mais CDs do Mundo Livre só porque estes gravaram suas canções.

Há quem fale ainda de procedimentos musicais “tipicamente pós-modernos”, aludindo possivelmente à idéia de “resgate” ou de “reciclagem” de universos heteróclitos. A pressa por colar etiquetas que ajudem a descrever os fatos de cultura que estudamos, nos faz muitas vezes cometer gafes monumentais. Mas permite, também, advertir os lugares de onde se fala; permite identificar onde se situou o olhar que colou as etiquetas.

Quando, para refletir sobre a simultaneidade das referências estéticas, sobre a multiplicidade dos saberes musicais presentes no repertório dos músicos mencionados anteriormente, recorreremos a etiquetas e a lugares-comuns como “reciclagem”, “resgate”, “retomada” ou ainda, “procedimentos pós-modernos”, “estética pós-moderna”, o que se evidencia é que não consideramos nossos objetos de estudo como parte de uma complexa rede intertextual, como textos polifônicos que participam intensamente da dinâmica cultural, em seu sentido mais amplo.

O artista, o músico em nosso caso, vive e cria a partir da confluência de saberes múltiplos, heterogêneos, diversos. E isto não é “pós-moderno”. Trata-se do princípio que move toda dinâmica cultural. No Brasil, o procedimento de evidenciar a heterogeneidade musical/cultural de que estamos feitos foi fartamente empregado, por exemplo, tanto nas intervenções tropicalistas de Caetano, Gil e companhia, como em toda uma série de trabalhos posteriores que incluem desde Chico Science e Marcelo D2 a Vitor Ramil e Wander Wildner.

Quando revisitam aquele repertório “brega”, ou quando conjugam saberes culturais diversos (locais e mundiais), estes músicos não apenas tornam explícitas as fontes que, ao lado de referências jazzísticas, clássicas, folclóricas ou roqueiras, os alimentaram, mas evidenciam, sobretudo, como funciona a complexa trama da cultura.

Evidenciam ainda, para nós, ouvintes, a complexidade do material de que está composta nossa história e nossa memória individual e coletiva. Para que uma lembrança possa ser “ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída”, é necessário, ensina Halbwachs, que essa reconstrução “se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto em nosso espírito como no dos outros” (Halbwachs, 1990: 34). Neste sentido, aquele repertório deixa entrever não apenas a formação estético-musical-afetiva de nossos compositores, mas

revela, sobretudo, parte significativa de nossas histórias individuais e coletivas. Histórias que, por sua vez, não podem ser desvinculadas do panorama social e econômico do país.

Ora, quando dizemos que aquelas vozes e aquele repertório brega tiveram que amargar décadas de ostracismo e esquecimento, e que hoje estão sendo “resgatados”, estamos dizendo, na verdade, que nós, por alguma razão, é que deixamos de ouvi-las. Talvez porque já não apareçam nos programas que habitualmente assistimos. Ou porque não façam parte de nossos circuitos habituais de consumo cultural. Mas isso não significa, no entanto, que tenham deixado de existir – isso se se considera, claro, que há vida fora das manchetes mais luminosas da mídia.

Aquelas vozes estiveram (e estão) ecoando não apenas na memória afetiva de parte significativa da população brasileira, mas se ouvem ainda hoje em circuitos de shows que não são jamais incluídos nas agendas de nossos ilustrados cadernos culturais. Ou alguém duvida ainda que artistas como Odair José, Reginaldo Rossi ou Sidney Magal, etc, mantenham uma agenda de shows de fazer inveja a qualquer astro pop “moderno”? Isso sem mencionar todas as gerações mais jovens de artistas que marcam presença, por exemplo, no circuito bregueiro do Pará ou de qualquer pequena cidade do interior do país.

Quem habita os grandes centros urbanos tende a acreditar que está mesmo no centro do universo. Por isso, talvez, ostente esse olhar de enfado a cada passo que dá pela cidade, a cada página de jornal, revista ou livro que folheia. Acredita firmemente que já viu tudo, que já conhece tudo. Este sujeito *blasé*, tão argutamente estudado por Georg Simmel no início do século XX (Simmel, 1967[1902]:13-28), parece mesmo considerar que o que está fora de seu circuito imediato não merece atenção.

Desconhece, no entanto, que há pelo país um intensíssimo movimento cultural que não aparece nas agendas culturais “descoladas” dos grandes centros; e que passa muito bem, obrigado. Ao referir-se, por exemplo, ao vigoroso universo musical e cultural do tecnobrega, o antropólogo Hermano Vianna chama a atenção para “a vitalidade de uma economia paralela brasileira e mundial que não aparece nas estatísticas do Ministério da Fazenda ou do Trabalho nem pode ser domesticada nos acordos cada vez mais precários da Organização Mundial do Comércio.” (Vianna, 2003:4)

Refere-se ele ao complexo que inclui criação-produção-e-circulação dos trabalhos musicais naquelas latitudes. E destaca a vitalidade do comércio de cultura (leia-se música que circula

como bytes e é comercializada exclusivamente em versões piratas pelos camelôs da cidade). Podemos fechar os olhos, prossegue Vianna,

fingindo que esse mundo não existe, acreditando piamente nas estatísticas de desemprego e fatores sociais semelhantes que são publicadas nos jornais. Podemos achar que polícia e educação vão trazer essas outras economias para as leis oficiais e os impostos. Mas talvez seja melhor encarar essas novidades de frente, sem ilusões (ou repressões fadadas à derrota -como a que a indústria fonográfica ridiculamente decretou contra a troca de músicas via internet), aprendendo com elas não a se deixar dominar pela barbárie, mas sim a inventar as novas formas caóticas -no bom sentido!- de civilização do futuro. (Vianna, 2003:4)

Impossível fechar os olhos para esta realidade. Daí o risco de etiquetas apressadas que, no limite, acabam por esquivar discussões cruciais como as que aponta Vianna. Seu artigo traz à baila questões que só corroboram a complexidade do que aqui, dados os limites de tempo para esta exposição, abordamos fundamentalmente em seu plano estético. Deixo, de todos modos, indicados os temas para o debate. Estamos falando aqui de um debate sobre disputas simbólicas, conflitos de caráter sócio-econômico e, sobretudo, sobre questões que dizem respeito à inter-culturalidade e a políticas culturais.

Para finalizar, gostaria apenas de sublinhar alguns aspectos referentes à relação que se estabelece entre as chamadas “culturas juvenis” e o repertório musical abordado aqui, além de apontar as confluências latino-americanas destas questões.

Música: espelho e profecia

Um olhar mais atento sobre a produção musical apresentada até aqui permite entrever modos de relacionar-se com saberes diversos. As gravações de canções do repertório “cafona” realizadas por músicos como Lenine, Otto, Zeca Baleiro, Rita Ribeiro, Chico César, entre tantos outros, bem como parte de suas próprias composições (nas quais conjugam estes universos –apenas aparentemente- antitéticos), se oferecem como documentos que confirmam que o repertório musical e cultural que alimenta os “jovens” músicos compõe-se dessa multiplicidade de referências -uma multiplicidade que não separa os experimentalismos de vanguarda ou as programações eletrônicas, dos ritmos e saberes locais ou “bregas”. São, ineludivelmente, o resultado da confluência de diversos saberes

que não são jamais considerados hierarquicamente. E o procedimento de trabalho que se adverte entre os músicos, está presente também no público que consome estas músicas - talvez até com maior intensidade, dado que os fãs destes grupos ou músicos transitam também, intensamente, por outros repertórios (outra vez, apenas aparentemente antitéticos).

Estes modos de agenciar saberes que, de acordo com Quintero-Rivera, “se identificam mais com umas *prácticas* (maneiras de fazer música) que com unas *formas* establecidas dadas (gêneros)” (Quintero Rivera, 1998: 22-24), parecen ofrecer pistas fecundas para comprender as culturas juvenis contemporâneas.

Conforme aponta a pesquisadora mexicana Rossana Reguillo em seu extenso estudo sobre a emergência de culturas juvenis, os jovens revelam uma grande capacidade de processamento da informação que hoje, de maneira inédita, circula pelo planeta. (Reguillo, 2000:66). Ainda segundo esta autora,

la sociedad está experimentando un nuevo momento cultural, donde pasado y presente se reconfiguran a partir de un futuro incierto, y son los jóvenes los actores “mejor dotados” para asumir la irreversibilidad de los cambios operados por elementos tales como la mundialización, el desarrollo tecnológico, la internacionalización de la sociedad, entre otros. (Reguillo, 2000:63).

Nesta forma de integrar conhecimentos diversos para produzir novos significados, a autora identifica o que chamou de “metabolismo acelerado”. Trata-se de uma metáfora de caráter orgânico que ecoa uma metáfora similar proposta por Jesús Martín-Barbero para o mesmo fenômeno cultural:

Ante el desconcierto de los adultos vemos emerger una generación formada por sujetos dotados de una “plasticidad neuronal” y elasticidad cultural que, aunque se asemeja a una *falta de forma*, es más bien apertura a muy diversas formas, camaleónica adaptación a los más diversos contextos y una enorme facilidad para los “idiomas” del vídeo y del computador, esto es para entrar y manejarse en la complejidad de las redes informáticas. (...) Estamos ante identidades más precarias y flexibles, de temporalidades menos largas y dotadas de una flexibilidad que les permite amalgamar ingredientes provenientes de mundos culturales distantes y heterogéneos, y por lo tanto atravesadas por discontinuidades en las que conviven gestos atávicos con reflejos modernos, secretas complicidades con rupturas radicales. (Martín-Barbero, 2002)

Ora, se a música se oferece, tal como propõe Jacques Attali, como espelho e como profecia de uma sociedade,⁴ nada mais pertinente afirmar que –tal como propõem Reguillo e Martín Barbero em seus estudos - está em curso uma mudança significativa nos modos como nos relacionamos com o heterogêneo repertório cultural com o qual interagimos.

O que esta produção musical parece apontar é que estamos ante um momento histórico e cultural no qual se faz urgente uma reflexão menos ligeira ou menos apressada sobre o que sejam a inter-culturalidade e os modos como compreendemos as culturas juvenis. Neste mesmo sentido, estas maneiras de fazer música vão ao encontro de uma tradição de pensamento que se debruçou ao longo do último século sobre a identidade cultural de povos que passaram por processos de colonização. No caso da América Latina, a profusão de metáforas propostas para pensar o caráter multifacético de nossas culturas reflete a permanência do debate sobre os modos de conviver com a multiplicidade de referências culturais. Mestiçagem, sincretismo, transculturação, antropofagia, heterogeneidade, protoplasma incorporativo, hibridação, são apenas algumas das tantas metáforas propostas para abordar esta questão que envolve a pugna ou a aliança entre forças sociais, universos culturais ou propostas estéticas.

Confluências latino-americanas

A ponte não é de concreto, não é de ferro / Não é de cimento / A ponte é até onde vai o meu pensamento / A ponte não é para ir nem pra voltar / A ponte é somente atravessar / Caminhar sobre as águas desse momento.

(Lenine/Lula Queiroga)

Dado que este trabalho se insere numa pesquisa mais extensa que busca estabelecer pontes entre diferentes países latino-americanos, me parece pertinente finalizar esta intervenção com algumas observações sobre a recente produção musical de nossos vizinhos.

Pois bem, se no Brasil é possível falar de gerações de músicos que são, de alguma forma, esteticamente tributários de caminhos traçados nos anos 60 pela Tropicália, que, por sua vez, como sabemos, é tributária da antropofagia modernista, os poucos estudos publicados

⁴ Espelho porque reflete uma realidade em movimento, reflete a “fabricação da sociedade”; e profecia porque aponta os possíveis rumos de nossas sociedades, porque “explora, dentro de um código dado, todo o campo do possível”. (Attali, 1995: 15-22)

sobre a genealogia estética da produção musical hispano-americana contemporânea, apontam para percursos muito diversos no que se refere às filiações.

No entanto, quem ouve o trabalho de grupos como o dos argentinos Bersuit Vergarabat, dos equatorianos La Grupa, Cacería de Lagartos e Rocola Bacalao, dos mexicanos do Café Tacuba, dos cubanos Orishas, e de uma lista infinita de outras bandas que despontaram ao longo dos anos 90, identifica uma mesma atitude estética, um mesmo modo de agenciar os diversos saberes musicais e culturais com os quais convivem.

Assim como ocorre no Brasil, identificamos nos trabalhos destes grupos tanto a recorrência de ritmos locais, combinados com as mais diversas sonoridades musicais do planeta, quanto uma série de tributos a artistas e a repertórios considerados brega. Basta mencionar, por exemplo, os tributos a Sandro, a José José, a Juan Gabriel e aos Tigres del Norte, realizados por diversos grupos de rock hispano-americanos nos últimos anos.

É claro que o que se observa aqui na América Latina pode ser identificado também em muitas outras latitudes do planeta. Da Argélia ao Japão, da Austrália ao Alaska, encontramos músicos que transitam por repertórios diversos em suas composições; músicos que compõem a partir dos mesmos princípios estéticos. A recorrência de tais práticas musicais apenas corrobora os estudos que vêm sendo feitos sobre a emergência das culturas juvenis, apontados anteriormente. Estudos que, como os de Reguillo, por exemplo, consideram os jovens não apenas a partir de delimitações biológicas ou como um contínuo temporal e ahistórico, mas como fecundos agentes sociais: “sujeitos de discurso, com capacidade de apropriar-se (e mobilizar) os objetos tanto sociais e simbólicos como materiais” (Reguillo, 2000:36).

Tal compreensão nos devolve ao debate sobre como lidar hoje com questões relacionadas à inter-culturalidade e à identidade cultural. E, neste sentido, nos permite também, destacar o interesse que têm para nós estas confluências latino-americanas: estas maneiras de fazer música atualizam e alimentam as diversas indagações sobre identidades culturais apontadas mais acima. E exigem de nós uma compreensão menos estática, ou mais fluida, mais dinâmica do que sejam identidades culturais.

Referências bibliográficas

Araújo, Paulo César. 2002. *Eu não sou cachorro, não. Música popular cafona e ditadura militar*. São Paulo: Record.

Attali, Jacques, 1995. *Ruidos - ensayo sobre la economía política de la música*. México, Siglo XXI Editores.

Chambers, Iain, *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Bakhtin, M. 1986. "La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica". Em: *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 15-70.

Favaretto, Celso. 2000. *Tropicália, alegoria, alegria*. 3ª. ed. Cotia: Ateliê.

Hoggart, R. 1973 [1957] *As utilizações da cultura – aspectos da vida cultural da classe trabalhadora*. Lisboa: Editorial Presença.

Marti i Pérez, J. 1992. "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". Em: www.sibetrans.com/trans/trans6

Martín-Barbero, Jesús. 2002. "Jóvenes: comunicación e identidad". Em: <http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric00a03.htm>.

Reguillo, R. 2000 *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Norma.

Simmel, G. 1967 [1902] "A metrópole e a vida mental", em Velho, Otávio G. (organiz.) *O fenômeno urbano*. Trad. Sérgio Marques dos Reis. Rio de Janeiro: Zahar.

Quintero-Rivera, Ángel. 1998. *Salsa, sabor y control, sociología de la música tropical*, México: Siglo Veintiuno.

Teixeira Coelho, J. 2002. "Tudo fora de lugar, tudo bem (uma cultura para o século)". Texto inédito fornecido pelo autor.

Vianna, H. 2003. "Tecnobrega: a música paralela", caderno Mais, *Folha de S. Paulo*, 4-6.

Discografia

Café Tacuba. CD. *Re*. 1994. WEA.

Chico César. CD. *Beleza Mano*. 1997. MZA.

_____. CD. *Mama Mundi*. 2000.

Chico Science & Nação Zumbi. CD. *Da lama ao caos*. 1994. Sony Music / Chaos.

_____ CD. *Afrociberdelia*. 1996. Sony Music / Chaos.

Lenine. CD. *O dia em que faremos contato*. 1997. Trama / BMG.

_____. CD. *Na pressão*. 1999. Trama / BMG.

Orishas. CD *A lo cubano*. 1999. EMI

_____ *Emigrante*. 2002 EMI.

La Rocola Bacalao. CD. *Mi primer compat diss*. 2000.

Zeca Baleiro. CD. *Por onde andará Stephen Fry?* 1997. MZA.

_____ CD. *Vô imbolá*. 1999. MZA.