

Emergência de novas narrativas sonoras na música latino-americana

Astréia Soares*

Resumo

Neste artigo, são discutidas novas narrativas na música latino-americana, principalmente investigando a produção musical de Jorge Drexler, Marina de La Riva e Kevin Johansen, músicos nascidos em países diferentes, mas com trajetórias de vida multiculturais que extrapolam antigas fronteiras recortadas por limites geográficos e nacionalistas. A música desses artistas coloca em diálogo a tradição musical de seus países de origem com as de outras partes do mundo, constituindo-se em algo novo, que pode vir a ser compreendido como uma nova perspectiva poética e musical na América Latina.

Palavras-chaves: *Música latino-americana. Narrativa. Multiculturalismo. Contemporaneidade. Globalização.*

* Mestre em Sociologia da Cultura pela UFMG. Doutora em Sociologia pelo IFCS/UFRJ. Pesquisadora e professora da Universidade FUMEC, onde responde, atualmente, pelas relações internacionais da instituição. É autora do livro *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*, publicado pela Anablume.



Apresentação

A expressão musical latino-americana tem sido, historicamente, um importante canal por meio do qual se discutem questões de âmbito social, político e identitário. A música produzida no continente foi bastante discutida pelo relevante papel que teve, por exemplo, como lócus de discussão política durante o período de ditaduras em diversos países. Naquele período, mesmo havendo uma luta comum e o desejo de conquista da “unidade latino-americana”, podemos dizer que a produção musical de cada país estava voltada, principalmente, para suas fronteiras internas e eram reconhecidas como expressões de cada nação e de seu povo. Com a reconquista da democracia em grande parte da região, relações muito estreitas entre música e sociedade na América Latina, ainda podem ser estabelecidas, apesar de intensas pressões de massificação cultural de nosso tempo.

Neste artigo, são discutidas, contudo, novas narrativas que vêm surgindo na música da América Latina desde o final do século XX, que são, acreditamos, igualmente importantes para compreender a relação entre música e sociedade contemporânea e que não apontam, em primeiro lugar, para um recorte nacional ou para temas representativos de determinada vida local. Ao contrário, apresentam uma forma de expressão sonora híbrida e assumem características que são ao mesmo tempo locais e transnacionais, constituindo-se em um discurso que ganha cada vez mais alcance no espaço global. Ou seja, os artistas e suas canções, que são nosso objeto de análise, estabelecem um diálogo com a tradição musical de seus países de origem, ao mesmo tempo em que circulam para fora das fronteiras nacionais. Artistas de significativo sucesso e com projeção internacional, utilizam as linguagens musical e poética, que apontam para a constituição de uma nova tendência de expressar musicalmente as identidades nacionais, ou seja, locais, e suas fronteiras algumas vezes conflituosas, outras complementares.

Neste artigo, foram tomados como exemplo dessa tendência observada o cantor uruguaio-madrileno Jorge Drexler, o norte-americano/argentino Kevin Johansen (nascido no Alasca) e a cantora cubana/brasileira Marina de la Riva, artistas que cresceram e foram socializados em um mundo em constantes mudanças e em famílias com marcante experiência das diversidades globais. A produção musical desses artistas, dentre outras que podem também figurar no modelo que queremos descrever, sugere a ampla capacidade de monitorarem a relação de sua música com suas fronteiras culturais, quer sejam tradicionais, quer sejam modernas, estabelecendo um diálogo com diferentes tradições musicais,

provavelmente decorrentes da trajetória pessoal e familiar de cada um deles. Como consequência, constroem uma nova forma de expressão sonora de circulação global.

Entretanto, o que se deve destacar no caso desses e de outros artistas com características semelhantes, é que compõem uma dada narrativa musical que não ultrapassa o recorte nacional meramente pelas mãos da indústria cultural, mas pela força das suas possibilidades multiculturais e que podem provocar identificação em diferentes contextos das sociedades contemporâneas. Assim, não podem ser incluídos no rótulo que se convencionou chamar de *world music* e que se refere à música que não se pode identificar com nenhum lugar específico, sendo, portanto, do mundo.

Ao contrário, acreditamos estar diante de um tipo de recorte identitário específico, que se desenha por meio da observação das carreiras desses músicos que não se enquadram no modelo tradicional de produção artística nem da identidade deles. Uma característica comum à maioria deles é a mescla de sangue e de cultura. Sendo filhos de casais de diferentes nacionalidades, conviveram com modelos híbridos de socialização que lhes ofereceram o contato e a experiência de culturas distintas.

Dessa forma, não são meramente artistas inseridos em um mundo globalizado, mas, sim, nascidos desse contexto global, de encontros provocados pelas constantes mudanças que marcam a vida moderna. Como resultado de seus contatos com melodias, ritmos e timbres distintos desde a infância, formaram uma referência e adquiriram uma memória musical mesclada, que não se limita às fronteiras tradicionais de determinado país, e constitui um novo e diferente acervo musical com base no qual se expressam no canto, na composição, nos arranjos e na interpretação.

Parece-lhes natural, portanto, que se expressem musicalmente fazendo uso de diferentes mapas simbólicos, o que lhes permite navegar pelas fronteiras estéticas tradicionais, ao mesmo tempo em que constroem novas narrativas sobre a identidade contemporânea. Nas entrevistas disponíveis na mídia, são frequentemente questionados sobre essa identidade, como se uma declaração formal da parte deles fosse capaz de fixar sua música em algum padrão já conhecido. Suas respostas, em geral, reforçam a tese de que uma nova geração de músicos vem construindo uma igualmente nova paisagem sonora, para a surpresa de ouvidos tradicionalmente orientados.

Para Hall (2003, p. 36), vivenciamos essa perspectiva diaspórica da cultura que subverte os modelos culturais tradicionais orientados para a nação:

Como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. Suas compressões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam laços entre a cultura e o 'lugar'. Disjunturas patentes de tempo e espaço são abruptamente convocadas, sem obliterar seus ritmos e tempos diferenciais. As culturas, é claro, têm seu locais. Porém, não é mais fácil de onde elas se originam.

Música e transnacionalidade

Essa provável nova tendência de expressão musical não acontece isoladamente entre músicos que nasceram em países latino-americanos de famílias multiculturais. Os efeitos de uma modernidade globalizada são notados em artistas de toda parte e, talvez, possamos falar de uma geração que assume características transnacionais e que se expressam em um novo tipo de narrativa musical que não fazia parte de nosso acervo sonoro até então. Ela requer, portanto, novo tipo de escuta que supere, em primeiro lugar, o recorte geográfico, para não dizer nacionalista, que mereceu destaque na música popular do século XX e ainda se pauta pela escuta contemporânea.

A maior presença de uma pluralidade de recursos timbrísticos, rítmicos, melódicos, etc., na música popular desde as últimas décadas do século XX, explica-se, no dizer de Giddens (1991), por uma condição da modernidade que é a de colocar os indivíduos diante de constantes experiências de desencaixe do contexto em que vivem, quer seja geográfico, quer seja político, cultural, econômico, religioso, etc., e de reencaixe em outro contexto que lhes exige a compreensão de novos mapas simbólicos.

A modernidade contemporânea caracterizou-se, ao longo da história, por um tipo de socialização de seus indivíduos, em grande parte provocada pelo Estado e pelo mercado, que tiveram influência na construção de um padrão cultural segundo o qual se dá a aprendizagem de padrões cognitivos, morais, afetivos, expressivos, dentre outros. Esse processo, que se torna mais notável na esteira da globalização crescente, provocou subsequentes desencaixes dos indivíduos contemporâneos, deslocando-os das relações sociais de contexto locais de interação e tornando-os desenraizados, isto é "independentes de seus contextos particulares, com o que os indivíduos assumem a feição de seres abstratos e intercambiáveis". (DOMINGUES, 2001, p. 27)

Não se pode dizer que a construção da identidade desses sujeitos contemporâneos possa se dar livre de qualquer estabilidade, mas é

possível que ela se forme sem a constituição de relações cristalizadas, quer sejam as pessoais, quer sejam as coletivas. Se a modernidade contemporânea os provoca com seguidas situações de desencaixe, também lhes fornece as situações de reencaixe, com base nas quais encontram certa estabilidade que lhes dá o sentido de inclusão, de pertencimento a um grupo, ou seja, de identidade.

Esse processo demanda dos indivíduos alta capacidade de reflexividade (GIDDENS, 1994), conceito que se refere à capacidade de monitorar o fluxo contínuo da vida social, de criar símbolos, de modificá-los, de identificar sua localização no mundo e de interpretar e reinterpretar essa localização. Como é nesse processo que se dá a aprendizagem de padrões cognitivos, morais, afetivos, expressivos, dentre outros, é possível que seus contatos com melodias, ritmos e timbres distintos desde a infância tenham se traduzido em uma referência e memória musical transnacional, mesclada, cujo resultado é uma música que não se limita às fronteiras tradicionais de determinado país. Constituem um novo e diferente acervo musical, com base no qual se expressam, com sua sonoridade, no canto, na composição, nos arranjos, na interpretação e nas ideias. Expressam-se musicalmente fazendo uso de diferentes materiais e mapas simbólicos, o que lhes permite navegar pelas fronteiras estéticas tradicionais, ao mesmo tempo em que constroem novas narrativas sobre a identidade contemporânea.

Essa nova música não pode ser mais circunscrita a determinada nacionalidade cultural e provém de um contexto em que os modos de vida nos desvencilham dos tipos tradicionais de ordem social. O ouvinte, por seu turno, precisa fugir de sistematizações identificadoras que confinam a escuta a uma experiência estereotipada.

Na pesquisa documental da discografia de Drexler, de De La Riva e de Johansen, assim como de seus comentários e declarações nos *sites* oficiais e na imprensa, provavelmente, não há condições de provar nenhuma “verdade” sobre eles e seus trabalhos, mas pistas dessa multiplicidade de referências simbólicas que compõem letra, música, arranjos, parcerias, etc., podem ser percorridas e interpretadas.

O cantor e compositor Jorge Drexler, por exemplo, recebe frequentemente da mídia o título de uruguaio-madrileno. Nasceu em Montevideu, Uruguai e seu nome de batismo é Jorge Abner Drexler Prada, nome que revela a formação de sua família que, ainda segundo dados disponíveis na mídia, é constituída de pai judeu, que teria fugido da Alemanha nazista para o Uruguai e se casado ali com uma “típica” uruguaia. Jorge Drexler chegou a morar por um tempo em Israel e diz

ter escrito sua primeira canção em hebraico. No início da década de 1990 começou sua carreira artística e, em 1996, se mudou para Madri. Dando continuidade a uma trajetória de vida multicultural, foi casado com a cantora Ana Laan (Ana Serrano Van der Laan), que nasceu em Madri e cresceu em Estocolmo em uma família na qual se falava inglês, espanhol e sueco.

Na discografia de Drexler vamos encontrar, por exemplo, um CD com sugestivo título de “Frontera”. O tema da fronteira é apresentado de forma a superar mapas políticos, posições estáticas e permanências imutáveis, uma vez que as canções gravadas transitam por músicas regionais, tais como candombe, zamba, milonga e *pop*, ao mesmo tempo em que são usados recursos eletrônicos nos arranjos. Essa organização, que parece ser deliberada dos sons, temas, melodias e timbres, amplia o território original do artista – no sentido tradicional o Uruguai – e demonstra suas possibilidades de navegação simbólica e estética que vai do artesanal ao eletrônico, de forma complementar.

A temática histórica dos barcos negreiros que trouxe um “candombe prisioneiro” às terras uruguaias (canção “Memória del cuero”) contrasta com fluidez da letra da canção título do álbum *Frontera* (DREXLER, 1999), de claro cunho autobiográfico:

*Yo no sé de donde soy
Mi casa está en la frontera,
Y las fronteras se mueven como las banderas.
[...].
Soy hijo de un desterrado Y de una flor de la tierra,
Y de chico me enseñaron
Pocas cosas que sé del amor y de la guerra.*

São frequentes as declarações de Drexler à imprensa dizendo que no Uruguai há uma base com sua gente, o que, possivelmente, faz com que seja mais conhecido e esteja mais presente ali onde poderia ter sua identidade cravada, mas que atualmente não sabe exatamente de onde é. O álbum *Frontera*, por exemplo, pode configurar-se como uma experiência auditiva que atravessa margens e alcança outros lugares e paisagens sonoras, não se fixando em nenhuma em especial.

Esse não é, entretanto, um sentimento de falta, mas de possibilidade de intercâmbio que acaba por desvincular sua obra das chamadas “radiofórmulas”, ainda que a mídia tente exaustivamente encontrar um modo encaixá-lo em algum ponto de referência confortável.

Zygmunt Bauman (1993, p. 86) adverte:

Não há mais ‘fronteiras naturais’ nem lugares óbvios a ocupar. Onde quer que estejamos em determinado momento, não podemos evitar de saber que poderíamos estar em outra parte, de modo que há cada vez menos razão para ficar em algum lugar específico (e por isso muitas vezes sentimos uma ânsia premente de encontrar – de inventar – uma razão).

Quanto a isso, vale observar versos de Drexler (2003) na sua canção “Todo se transforma”, cujo estribilho diz nada se pierde, todo se transforma e foi gravada primeiramente em seu álbum *Eco* (DREXLER, 2004-2005), que teve uma produção, por assim dizer, globalizada: foi gravado em Montevidéu com músicos uruguaios, argentinos, espanhóis e brasileiros e editado em Madri e Los Angeles. A canção é uma constatação sobre a mobilidade constante que marca a vida moderna:

*[...] El vino que pague yo,
Con aquel euro italiano
Que había estado en un vagón
Antes de estar en mi mano,
Y antes de eso en Torino,
Y antes de Torino, em Prato,
Donde hicieron mi zapato
Sobre El que caería el vino.
Zapato que en unas horas
Buscaré bajo tu cama
Con las luces de la aurora,
Junto a tus sandalias planas
Que compraste aquella vez
En Salvador de Babía,
Donde a otro diste el amor
Que hoy yo te devolvería.*

Drexler (2004) mescla, também, a milonga (estilo de música de origem espanhola que se tornou tradicional em algumas partes da América Latina) com sua condição judaica na canção “Milonga de um mouro judío”, em que diz:

*Yo soy un moro judío
Que vive con los cristianos,
No sé que dios es el mío
Ni cuales son mis hermanos.*

Um destaque na sua carreira foi a indicação para 77ª edição do Oscar (2005) na categoria de melhor canção original, com a canção “Al otro

lado del rio” feita para o filme *Diários de motocicleta*, dirigido pelo cineasta brasileiro Walter Salles. O filme é, também, a narrativa de uma mescla latina, ou seja, é dirigido por um brasileiro, seu personagem central é Che Guevara, um ícone latino nascido argentino e immortalizado por sua luta revolucionária em Cuba.

Outro exemplo do caso em discussão é Marina de la Riva, uma cantora brasileira-cubana, filha de pai cubano – exilado – e mãe brasileira. Nasceu em Campos dos Goytacazes, no interior do Estado do Rio de Janeiro e foi criada na cidade de Baixa Grande, na Bahia. Na apresentação do álbum, cujo título é *Marina de La Riva* (2007), ela assume o bilinguismo e escreve: “A música sempre foi parte muito importante em nossa casa. Era saudade em tempo e em espaço, ritmo e esperança. Era *la forma de tener las raices compartidas. Y seguir. Assim cresci.*”

Músicos cubanos e brasileiros participaram da gravação de seu disco de estreia, parte dela feita em Havana, e foram, certamente, provocados a experimentar a mescla de fronteiras que fazem parte do universo musical da cantora.

Ela faz de sua interpretação musical uma narrativa do que é o encontro de duas nações tão musicais como Brasil e Cuba. O resultado pode ser ouvido, por exemplo, no bolero “Ojos malignos”, de Juan Pichardo, que é transformado em samba em uma gravação que conta com a participação de Chico Buarque. O compositor, por sua vez, tornou-se uma referência sobre a música cubana e as relações diplomáticas entre Brasil e Cuba, dedicando-se, nos anos de 1980, a aproximar a música brasileira da cubana, tendo ficado conhecido como “embaixador” brasileiro em Cuba e gravando com Pablo Milanês, famoso cantor e compositor da Nueva Trova cubana.

Por outro lado, o samba “Sonho meu”, de dona Ivone Lara e Décio Carvalho, muito popular no Brasil, aparece cantado com base em um arranjo que conjuga as células rítmicas comuns da clava, instrumento de percussão típico de Cuba, mas resguarda a batida do agogô, instrumento tradicional usado no samba, preservando em algum grau o estilo tradicional desta canção.

Também com referência ao cenário musical brasileiro, Marina de la Riva gravou “Ta-hí” (“*Pra você gostar de mim*”), sucesso de Carmen Miranda, uma precursora do tema do qual se trata aqui, por ter nascido em Portugal e se tornado uma das maiores referências da música brasileira do século passado no mundo. Carmen Miranda, entretanto, fez carreira nos Estados Unidos e foi condenada pela crítica brasileira de ter se tornado americanizada. A trajetória de Carmen Miranda, uma artista em

grave conflito de identidade, segundo seu biógrafo Ruy Castro (2004), lhe rendeu uma depressão seguida de dependência química, que provavelmente a levou à morte, é uma referência interessante para pensarmos o desenraizamento e a independência de contextos particulares que marcam a construção de identidades da modernidade contemporânea. Na gravação que De la Riva faz de “Ta-hí” transforma ritmos e timbres de forma a aproximar uma típica e extremamente popular marchinha de carnaval brasileira ao sotaque do arranjo instrumental cubano, sem submeter a experiência auditiva que resulta disso a qualquer patrolhamento nacionalista.

A música de Marina de la Riva (CORRENTEZA, 2007) é, portanto, um exemplo de estilos intercambiáveis e transnacionais que, dentre outras coisas, emana de uma situação subjetiva. Em entrevista à imprensa, ela diz estar fazendo o que “manda seu coração”:

Tenho certeza de que existe um caminho para tudo o que é feito com verdade. Essas duas culturas se encontram na alegria. Os cubanos, assim como os brasileiros, são muito alegres. Somos latinos. A gente morre de amor, mas depois nasce de novo.

Ela reúne no seu álbum de estréia salsa, baião, samba, ritmos afro-caribenhos. Numa única sequência, apresenta duas canções tradicionais no Brasil e em Cuba: o baião de Humberto Teixeira e Sivuca (1951), “Adeus Maria Fulô” e a *habanera* “La mulata chancletera”, de Ernesto Lecuona e Galarraga que, para ela:

são dois mundos que aparentemente não têm nada a ver, mas a música é tão generosa que mostra é possível juntar um cubano que misturou a música afro com a européia e folclorizou isso com a sonoridade de dois maestros do sertão brasileiro. (LUSTOSA, 2007)

As duas músicas têm como tema mulheres brejeiras que são comparadas a flores, a Maria Fulô que é deixada no sertão por seu amor no período da seca – quando o marmeleiro amarelou e o olho d’água estorricou –, e a mulata Chancletera, flor de aroma sem par, flor de *la canela* arrastando seu chinelo por aí.

Kevin Johansen é cantor e compositor nascido em Fairbanks, no Alasca, filho de mãe argentina e pai norte-americano. Viveu, também, uma história de nomadismo familiar e pessoal, segundo a mídia transitando entre o Alasca, San Diego/Califórnia, Argentina, Uruguai,

passando dez anos da juventude em Nova York, até voltar à Argentina em 2000.

Sua história de vida e seu interesse musical lhe permitem transitar por diferentes expressões musicais da América Latina, como a *cúmbia*, considerado um estilo típico nacional da Colômbia, a milonga e o tango disputados como identidade nacional da Argentina e do Uruguai, ritmos cubanos, *hip-hop*, samba e bossa nova, tomando como parâmetro para sua criação que *Mixture is the future/mestizaje es el futuro*, lema que ele faz valer por meio do ecletismo. Dessa mescla surgem, por exemplo, *rumbitas amilongadas*, baladas bolerosas, *popklore* e uso frequente do bilinguismo que caracteriza suas interpretações, como, dentre muitas outras, na canção “Guacamole” do álbum *The Nada* (JOHANSEN, 2000):

*Sittin' on a bencho, waitin' for the teco guacamole
Carne con frijole, carne con frijole...
Waitin' for the sunto shine, hopin' fídor the chicken yakisoba
Hope there's some left over, hope there's some left over...*

E em “Starestrella”, de seu álbum *Sur o no Sur* (JOHANSEN, 2002):

*A star is calling me, me está llamando
And it is asking me que estás haciendo?
And I am answering toy respondendo
That I am just hiding me estoy escondiendo
That I'm just hiding por un tiempo...*

O álbum *Sur o no Sur* foi gravado na Argentina e lançado, também, no México, na Espanha e no Chile, tendo sido indicados a três prêmios do Grammy Latino, nas categorias Álbum do ano, Canção do ano e Melhor vídeo.

Numa primeira audição de seus álbuns nunca se pode prever que estilo virá na música seguinte, podendo ser um ritmo da América Central, uma balada ou milonga, sempre com um sotaque debochado e lúdico e pronto a demonstrar velhos clichês musicais e culturais, dicotomias entre o que seria latino ou o que seria “gringo”, em uma demonstração de desprendimento das velhas fronteiras sonoras ao mesmo tempo que da capacidade nômade de transitar com irreverência por todas elas. É possível que Johansen leve para sua música traços que a modernidade convencionou chamar de cosmopolitismo e que ele bem traduziu em seu álbum *City Zen*.

Em seu *site* oficial ele explica o que inspirou *City Zen* (JOHANSEN, 2005):

No hace mucho me encontraba descansando cuando el sonido de una sierra eléctrica combinado con el silbido de algunos pajarillos me obligaron a balbucear la frase 'es una guerra entre le ruido y nada... y me dije: eso es City Zen, título que había estando dando vueltas en mi cabeza por unos cuantos años'.

Além da mescla de estilos, do bilinguismo e da combinação não convencional de instrumentos, Johansen também atravessa fronteiras usando a voz, quando canta em espanhol com um planejado sotaque de estrangeiro (Puerto Madero é um exemplo) ou coloca a voz no seu ponto mais grave à moda de cantores de tango portenhos, mas para cantar ou recitar um texto em inglês.

É comum, e talvez compreensível, que críticos de música se encontrem diante de um vazio conceitual quando querem se referir a Kevin Johansen e acabam fazendo isso pela exclusão: não é tango, não é *rock*, não é salsa, não é latino, não é americano.

O jornalismo cultural, em alta medida, tem mantido em seu discurso a influência de um padrão cognitivo organizado com base em fronteiras culturais nacionais, em uma época em que há em circulação no meio artístico internacional compositores cuja música é produzida para além dessas fronteiras, assumindo um caráter nitidamente transnacional. Mesmo quando observadas condições transnacionais de alguns artistas, o tema da nacionalidade continua sendo um elemento notável.

Considerações finais

Os sujeitos contemporâneos na modernidade experimentam situações de desencaixe dos contextos locais de interação, ao mesmo tempo em que são constantemente reencaixados em outros contextos. Tal experiência pode ser indicada como justificativa para a constituição de personalidades desenraizadas e para a independência desses sujeitos dos contextos particulares da vida social. A capacidade de abstração torna-se uma característica que se associa à reflexividade, no sentido de capacidade de monitorar o fluxo da vida social.

Dentre as consequências dessas condições contemporâneas, observamos a formação de novas identidades culturais, circunstanciais, temporárias e originais que, no contexto artístico, nos levou a destacar uma geração de artistas que extrapolam o reducionismo e a rigidez da fixação em uma identidade nacional forjada.

Dessa forma, a proposta torna-se pertinente por desvelar uma “nova latinidade” que se constitui apesar de intensas pressões de massificação cultural de nosso tempo. Assim, o trabalho fala da cultura latino-americana, mas também de uma nova tendência cultural dos países em pauta, cuja identidade coletiva demonstra uma alta capacidade de transitar por diferentes mapas simbólicos. De lidar com contrastes, de formar uma estética nunca antes fruída, de negar rupturas, de desenhar com mesclas em que muitos se misturam, mas não se fundem, para se reconhecerem novamente, adiante.

Outset of new sound narratives in the Latin-American music

Abstract

This paper discusses the new narratives in Latin-American music, especially by investigating the musical production by Jorge Drexler, Marina de la Riva, and Kevin Johansen, musicians born in different countries who have multicultural life trajectories that go beyond the old boundaries set by geographical and national limits. The music played by these artists opens dialogues between the musical traditions of their home countries and of other parts of the world, bringing forth something new that can be conceived of as a new poetical and musical perspective in Latin America.

Keywords: *Latin-American music. Narrative. Multiculturalism. Contemporaneity. Globalization.*

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização, as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- CORRENTEZA. *Marina de La Riva aproxima Cuba e MPB*. 2007. Disponível em: <<http://correnteza.wordpress.com/2007/07/03/marina-de-la-riva-aproxima-cuba-e-mpb/>>. Acesso em: 31 ago. 2011.
- DOMINGUES, José Maurício. *Sociologia e modernidade: para entender a sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- DREXLER, Jorge. *Eco CD*. 2004. Disponível em: <cd-jorge-drexler-eco-2004-LLZNXUYO-AZ>. Acesso em: 15 ago. 2011.
- DREXLER, Jorge. *Eco*. 2004-2005. Disponível em: <www.letras.com.br/album/jorge-drexler-eco_16156>. Acesso em: 15 ago. 2011.
- DREXLER, Jorge. *Frontera*. 1999. Disponível em: <[www.vagalume.com.br/J <Jorge Drexler>](http://www.vagalume.com.br/J/Jorge_Drexler/)>. Acesso em: 15 ago. 2011.

GIDDENS, Anthony *et al.* *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Unesp, 1995.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

JOHANSEN, Kevin. *City Zen*. 2005. Disponível em: <www.kevinjohansen.com/>. Acesso em: 12 ago. 2011.

JOHANSEN, Kevin. Disponível em: <<http://www.kevinjohansen.com/2010/>>. Acesso em: 12 de ago. 2011.

JOHANSEN, Kevin. *Sur o no Sur*. Label: Columbia, 2002.

JOHANSEN, Kevin. *The nada*. 2000. Disponível em: <www.letras.com.br/kevin-johansen-guacamole/traducao-portugues>. Acesso em: 12 ago. 2011.

LUSTOSA. *Marina dela Riva se equilibra entre Brasil e Cuba*. 2007. Disponível em: <<http://www.lustosa.net/noticias/111157.php>>. Acesso em: 12 ago. 2011.

Enviado em 15 de setembro de 2011.

Aceito em 30 de setembro de 2011.