

**A MÚSICA BRASILEIRA NO CONTEXTO DAS TENDÊNCIAS
INTERNACIONAIS**

Trabalho apresentado no Intercom - 97

Grupo de Trabalho: GT-22 Gêneros de Cultura de Massa

Coord: Profa. Dra. Sílvia Helena S. Borelli

Nível de Pesquisa: Mestrado

Área de Concentração: Comunicações e Artes- CCA

Linha de Pesquisa: Comunicação e Cultura

ECA- Escola de Comunicações e Artes

Universidade de São Paulo - USP.

Por Adonay Ariza Díaz

Sob a Orientação do Prof. Dr. Waldenyr Caldas

São Paulo, junho de 1997

A MÚSICA BRASILEIRA NO CONTEXTO DAS TENDÊNCIAS INTERNACIONAIS

RESUMO

A música brasileira tem sido receptora e introdutora das mais variadas influências de estilo musical geradas a partir da forma de produção do *Jazz-Fusion*, marcada pelo ecletismo cultural. A exploração da indústria fonográfica desta tendência de intercâmbios estilísticos, tem favorecido a internacionalização da música brasileira, principalmente, na atual década.

INTRODUÇÃO

“A idéia principal era fazer um elo entre o dance e a história brasileira: funk, samba, levadas cariocas e finalmente conseguimos chegar na tal aldeia global, é possível fazer uma música com linguagem universal e sotaque brasileiro”¹.

A participação de Olodum na produção *Rhythm of the Saints*, de Paul Simon em 1990 -com o que o grupo ampliou importância mesmo dentro do mercado brasileiro e ganhou difusão no exterior-, a utilização da rítmica percussiva de Olodum no mais recente disco do grupo inglês The Pet Shop Boys e a gravação de um videoclipe com Michael Jackson em Pelourinho; é apenas um dos múltiplos casos que evidenciam o processo de inserção da produção musical brasileira nas tendências internacionais de elaboração musical procedentes do *Jazz-Fusion*, no qual se deu uma ampla troca de influências rítmicas e harmônicas entre formas musicais de diversos países.

Além de que a música brasileira tem sido receptora e introdutora de diversas influências de estilo, sua presença no mercado internacional tem sido reconhecida com a concessão de várias distinções como é o caso de Milton Nascimento e Sérgio Mendes, ganhadores do Prêmio Grammy concedido pela Academia de Artes e Ciências da Gravação

¹ Ferla, Marcelo. *Fernanda Abreu: Manda ver na lata*. In: *Zero Hora, Segundo Caderno*, 17-8-1995, pág. 16.

dos Estados Unidos em 90 e 93, respectivamente; das nomeações de Carlinhos Brown e Ivan Lins a esse mesmo prêmio; e das produções de Margarete Menezes (1990) e Timbalada (1993), consideradas como melhores lançamentos nas categorias de *World Music* e música latina do ano segundo a revista do mercado fonográfico norte-americano *Billboard*.

De outra parte, a intensa participação de cantores brasileiros nos mais diversos festivais internacionais como o *Jazztronauta*, em Zurique (Suíça); o *Tünbingen Festival*, em Tünbingen (Alemanha), o *Kwanza Festival*, em Nova Iorque (EUA), o *Pori Jazz*, o *Festimus Udini*, o *Sonorita de Milão* e o *Tarcento Fest*, na Itália; o *Ljubljana Festival*, em Eslovênia; o *Viva Brasil*, em Bruxelas (Bélgica) e em Amsterdã (Holanda) e o *Montreaux Jazz Festival*, de Montreaux (Suíça), testemunham sua aceitação internacional.

Este processo de incursão da música brasileira na produção internacional é o objeto de análise desta pesquisa, que atualmente é desenvolvida no departamento de Comunicações e Artes, da Escola de Comunicações e Artes - ECA, da USP.

O propósito deste estudo, subsidiado por elementos conceituais da sociologia, da comunicação de massa e da musicologia, é identificar a existência de um fenômeno musical que mobiliza variados elementos de estilo de grande influxo dentro do mercado fonográfico internacional e conhecer a presença nele, dos cantores brasileiros no período de 1990 a 1997, no qual a indústria musical do País tem crescido vertiginosamente e as gravadoras internacionais têm realizado mais lançamentos nacionais no exterior.

Pretende-se assim, contextualizar este tipo de criação musical dentro do panorama de transformações das artes no período contemporâneo a fim de estabelecer o possível lugar que ali possam ocupar. Para isto, a teoria da cultura pós-moderna, apesar da controvérsia que esta denominação suscita², contribuirá substancialmente.

JAZZ-LIQUIDIFICADOR DE ESTILOS

A música brasileira desde a década de 60 ganhou presença no mercado internacional com a Bossa Nova que chegou a seu auge no Brasil em 1963 e a partir daí, seus principais representantes: Tom Jobim e João Gilberto realizaram suas produções nos Estados Unidos³, onde a influência do jazz se fez mais forte e surgiu a denominação *Bossa-Jazz*, com o qual esta forma musical regional foi incorporada na cultura musical norte-americana como *standart*⁴ romântico e a fez universal. Cantoras e músicos de grande relevância na história do jazz como Ella Fitzgerald e Sara Vaughan, Stan Getz e Dave Brubeck, entre outros, interpretaram diversas composições da *Bossa Nova*.

Isto aconteceu no seio do processo de criação musical do *Free-Jazz*, que propôs a liberdade total na interpretação, e que posteriormente permitiu que sob a base do jazz fossem integradas as manifestações musicais da Índia, China, África, Brasil e o Caribe, como também instrumentos acústicos e eletrônicos. A esta retroalimentação harmônica e rítmica, que favoreceu o aparecimento de novos estilos musicais, denominou-se *fusion*⁵, convertendo-se numa corrente musical específica a partir da década de 70. Entre seus fundamentos teve a pesquisa harmônica e antropológica das mais variadas manifestações musicais, e a improvisação constante na interpretação de suas obras.

Com a junção de estilos antigos à música contemporânea, o jazz, teve no *fusion* seu caráter mais universal, sendo ele extensivo às tradicionais obras que ele recuperava.

² FOSTER, Hall. *Polémicas (Post)Modernas*. In: *Modernidad y Postmodernidad*. Pico J. (org). Madrid, Alianza, 1992, págs. 249-262.

³ CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

⁴ É a demoninação que recebe uma canção de sucesso que é interpretada por diversos cantores ou músicos, é o caso de *Garota de Ipanema*, de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, que constitui uma das músicas mais gravadas no mundo. Outros *standarts* da Bossa Nova são: *Corcovado*, *Insensatez*, *A Felicidade* e *Samba de uma nota só*. CABRAL, Sergio. *Tom Jobim*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

MELLO, Jesé Eduardo H. *Música Popular Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos/Edusp, 1976.

⁵ O musicólogo Joachim Berendt, refere-se ao *fusion* como a tendência artística do jazz que surgiu depois do *hard-bop* e o *free-jazz*, com a que se produziu um grande intercâmbio de influências musicais de diferentes procedências, que desenvolveram novos códigos e valores trazendo consigo uma estética ligada à experimentação constante, onde todas as formas podem ser belas. O *fusion* trabalha sob uma estética da versão onde se interpretam obras tradicionais e composições novas, aproveitando os avanços tecnológicos aplicados à instrumentação musical (posteriormente também à difusão). BERENDT, Joachim. *El Jazz: del Rag al Rock*. Barcelona, Ed. Herramientas, 1986.

Estes trabalhos iniciais estiveram ligados a uma atividade acadêmica, na medida em que vários dos músicos pertenciam ao conservatório⁶, e consolidaram um estilo específico denominado *Jazz-Fusion*, cujos trabalhos foram adaptados e incorporados no mercado discográfico. Abandonou-se a rigidez da criação acadêmica para entrar na produção comercial, que também levou à realização de outros trabalhos com diversos aportes estéticos como foi o caso do *Jazz-Rock*⁷.

Trata-se de um fenômeno de consumo para o qual, previamente, tem se dado uma homogeneização do gosto que pode contribuir à eliminação dos desníveis e diferenças de diversos grupos sociais e a unificar suas sensibilidades ao ponto de apreciar diversas expressões culturais, ainda que seja uma recepção esquemática e superficial⁸.

Segundo Umberto Eco, “*os meios de comunicação têm a possibilidade de promover um melhor gosto musical: senão no sentido de um amadurecimento artístico, pelo menos habituando o ouvido a acostumar-se com os meios técnicos sempre mais complexos e articulados... o rádio renovou a sensibilidade acústica do público e dos compositores, estabelecendo originais exigências de atmosferas sonoras, comentários e ações faladas, situações expressivas realizadas através dos ruídos. Em certo sentido deve-se à prática radiofônica o fato de o ruído ter passado a fazer parte da música contemporânea...*”⁹.

O *fusion* se converteu num fenômeno cultural de ampla projeção nas décadas de 70 e 80, alcançando presença na Europa, na América do Norte e especialmente na América-Latina, de onde surgiram várias manifestações que foram ao encontro com esta tendência de estilo musical, por exemplo: o *Latin-Jazz* e a *Salsa*, no Caribe¹⁰ e a *Tropicália* no Brasil¹¹.

⁶ The Association for The Advancement of Creative Musicians, fundada em 1960 organizava concertos e gravações, promovia a produção musical do jazz ligada à música erudita. GRIDLEY, Mark C. *Jazz Styles: History and Analysis*. New Jersey, Prentice Hall, 1991, págs. 295 - 297.

⁷ ELRICH, Lillian. *Jazz: Das Raízes ao Rock*. São Paulo, Culturix, 1975, págs. 220- 224.

⁸ Umberto Eco em seu texto sobre a ação persuasiva da indústria da canção intitulado *A Canção de Consumo*. In: *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2a. Ed. 1978, pp. 295-314.

⁹ Op. Cit. ECO. pág. 296-297.

¹⁰ RONDÓN, Cesar Miguel. *Libro de la Salsa: Crónica del Caribe Urbano*. Caracas, Ed. Edimúsica, 1983.

STORM ROBERTS, John. *El Toque Latino*. Nueva York, Ed. Word, 1980.

Esta prática de intercâmbio de influências entre diferentes estilos musicais se viu favorecida com o avanço da tecnologia na instrumentação musical (eletroacústica, sintetizadores, samplers, etc) e também com a difusão dos meios de comunicação que determinaram vários aspectos de forma e de conteúdo (versões *remix* longas e curtas, instrumentais ou à *capella*; videoclipe, CD, Cd-Rom) e se estendeu a estilos que ela mesma promoveu como o *pop*, o *new age* (uma forma de *musak* moderna que emprega técnicas do jazz, ainda que com poucos rasgos jazzísticos) e posteriormente à *World Music*, designação empregada pelas gravadoras para distinguir o segmento de mercado que abarca as recentes fusões de música folclórica de diversas regiões do mundo com *pop*¹², o que não implica que configure um gênero musical específico.

Este processo de elaboração musical constitui um pastiche, isto é, uma forma estética da versão¹³, onde podem juntar-se os elementos mais variados e até mesmo antagônicos na mesma obra, valendo-se da desconstrução de uma forma, da paródia, do uso de uma metalinguagem -neste caso musical- e incorporando uma estética dos meios de comunicação de massa, que se caracteriza pela vida efêmera de suas obras¹⁴.

Um rasgo presente em grande parte da música popular contemporânea é sua multiplicidade estilística e sua articulação de identidades culturais alternativas. Connor expõe como exemplo disto, o rock, considerando-o uma das formas mais representativas da cultura pós-moderna: “*personifica à perfeição o paradoxo central da cultura de massas contemporânea: o seu alcance e influência globais unificadores, de um lado, combinados*

¹¹ VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: De Olho na Floresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

¹² *Music and Media Review*, Ed. 15-08-92 e *Billboard* 17-04-93.

¹³ O pastiche consiste numa estética da versão, que re-elabora obras com novos conceitos e idéias.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-moderna: Introdução as Teorias do Contemporâneo*. São Paulo, Ed. Loyola, 1992. pág. 150-151.

O Dicionário de Música Groove define etimologicamente o *pastiche* ou *pasticcio* como: Obra dramática sacra cujas partes são total ou parcialmente extraídas de obras existentes de vários compositores. O *pastiche* surgiu no século XVIII basicamente porque os empresarios queriam obter a aprovação do público oferecendo peças preferidas pelo público... A prática atingiu seu auge cerca de 1750. Compositores importantes (p. ex: Haendel, Kaiser e Vivalde) só montavam *pasticcios* quando agiam como empresarios. STANLEY SADIE (editor). *Dicionário de Música Groove*. Trad: Eduardo Francisco Alves. Rio, Jorge Zahar, Ed. 1994, pág. 705.

¹⁴ JAMESON, Fréderic. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo, Ed. Ática, 1996. págs. 44 - 151.

com sua tolerância e criação de pluralidade de estilos, de mídia e de identidades étnicas, do outro”¹⁵.

A este conjunto de transformações, a música brasileira não esteve alheia e delas tem obtido proveito para difundir sua produção no mercado internacional, principalmente na presente década.

BRAZIL IN THE PARADE

A música popular brasileira na atual década tem alcançado uma difusão até antes inédita no mercado internacional¹⁶, e tem obtido um reconhecimento no exterior que se evidencia na contínua participação de músicos e cantores em cenários da Europa, Norte-América e Oriente (Japão), especificamente em Festivais como o de Montreaux, na Suíça, que estabeleceu as “Noites Brasileiras” das quais já participaram cantores como Maria Bethânia, Caetano Veloso, Daniela Mercury, entre outros¹⁷, e também na realização de programas de rádio dedicados à música brasileira como é o caso de *The Sounds of Brazil*, transmitido por seis rádios dos Estados Unidos, que teve tal sucesso que outras 14 rádios reproduziram seu esquema de programação¹⁸.

Desde 1970, mas principalmente depois de 1990, a música popular brasileira tem sido receptora e introdutora de diversas influências convergentes com o modo de criação proposta pelo *Jazz-Fusion*, baseado na justaposição de elementos tradicionais e modernos,

¹⁵ CONNOR. Op Cit. pág. 151

ARIEL, Alejandro M. *Estética del Consumo*. In: *El Estilo y El Acto*. Comunicación Serie B-Corazón, Madrid, 1973.

¹⁶ Dados da *International Federation for the Phonographic Industry* e da *Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD)* apontam que a indústria discográfica em 1996 faturou R\$ 891 milhões, cifra que colocou o Brasil no sexto lugar do ranking mundial. Para 1997 se estima que esta quantia aumente para “exatamente R\$ 1 bilhão”. *Conforme a Música* In: *Revista Propaganda* N° 549 São Paulo, abril 1997, págs. 8 -11.

O Brasil tem 63% de participação das músicas nacionais na programação das emissoras. Este percentual é maior que o da França (44%), da Alemanha (33%), ou da Inglaterra (51%). *Exploção Nacional* In: *Revista Veja* Edição N° 1436, 20-3-1996, págs. 114-116.

¹⁷ *El País Semanal* N° 1034, 21-6-1996, pág. 24, e informes de imprensa das gravadoras Sony Music, Emi e PolyGram.

¹⁸ Graças ao êxito do programa, Adams editou *The Brazilian Music Review*, uma pequena revista distribuída gratuitamente a 21 mil leitores. PENTEADO, Claudia. *Scott Adams leva a MPB às Rádios Norte-Americanas*. In: *Revista Meio & Mensagem*. Edição N° 649, 3-4-1995, pág. 37.

dando por resultado uma elaboração musical eclética dada a junção dos mais diversos aspectos estilísticos ainda que conservando, às vezes, a base de sua referência, por exemplo, o *Samba* e o *Forro* no caso do Brasil.

O tropicalismo recebeu influências do jazz, rock e pop e as adaptou para a realização de um produto de caráter nacional, assumindo a diversidade como realidade cultural. A estética tropicalista constituída a partir dos antagonismos velho-novo, rural-urbano, folclórico-moderno, tratou com humor e ironia as disparidades sociais do tempo político em que surgiu e representou uma importante contribuição à música popular brasileira¹⁹.

O movimento dessacralizador da tropicália se manifestou na música, no cinema e em outros gêneros artísticos e “dentro do *caos* teórico em que se fundamentou foi um esforço de atualização da linguagem musical brasileira em relação ao que se vinha fazendo especificamente na Europa e nos Estados Unidos”²⁰.

Seus dois primeiros representantes Gilberto Gil e Caetano Veloso, trabalharam a fusão de ritmos folclóricos como *forro* e *baião* com *pop*, *reggae* e *funk* como se aprecia nas produções dos Novos Baianos Mutantes e na maior parte das composições posteriores de outros músicos e cantores brasileiros como Hermeto Pascual, Nana Vasconcelos, Paulinho da Costa, Moraes Moreira, Milton Nascimento e Gonzaguinha, entre outros, que introduziram novidades na elaboração musical e que ao mesmo tempo lhes garantiam presença no mercado discográfico.

Estas múltiplas trocas de estilos têm determinando formas estéticas específicas que contam com um segmento próprio no mercado de bens culturais, o que em decorrência tem fomentado um processo de internacionalização das formas culturais locais²¹.

¹⁹ VASCONCELLOS. Op Cit. págs. 17-18.

²⁰ SANT’ANA, Affonso R. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1978. págs. 233-266.

Neste contexto, Renato Ortiz ao assinalar a existência de uma cultura internacional-popular²², explica: “*Um livro, um quadro, um filme, uma obra arquitetônica, não só dialogam, como assinalam, na sua constituição, os traços da cultura de mercado. Isto significa que o artista trabalha com um conjunto de referências, uma memória, cujos traços podem ser usados, ‘citados’, no momento de realização de sua obra*”.

O produto musical popular é uma das linguagens que logram captar as mudanças do meio urbano-industrial²³ onde se encontram diversos sistemas culturais que vão do iletrado urbano ao acadêmico, atravessando o de consumo, permitindo uma interação estética, cultural e econômica, daí os elementos iniciais do seu caráter global²⁴.

Da produção de Caetano *Alegria, Alegria e Tropicália*²⁵ a hoje, têm passado 30 anos de realização musical fundamentada na fusão de ritmos e harmonias, em um processo de amadurecimento que alcançou categoria própria, identificada no mercado internacional como *World Music*, que é apenas uma etiqueta de agrupação de produtos e não a designação de um estilo musical que mostre a seriedade do trabalho produzido, não somente no Brasil, mas em outras regiões do mundo.

Em 1990 foi aberta a categoria da *World Music* entre os Prêmios Grammy e alguns dos artistas internacionais destacados nela têm sido Ofra Haza (Israel), Youssour N’Dour (Senegal), Ray Lema (Zaire), Salif Keita (Mali), Cheb Khaleb (Argelia), More Kanté (Guiné) e Margarete Menezes (Brasil). Seus ritmos correspondem a ao que se denomina *afrobeat*, uma mistura de ritmos africanos com *pop*; a *Rai Rythm*, uma fusão de música

²¹ MASSON, Eric. *A Internacionalização da Cultura*. São Paulo, Papirus, 1991.

²² ORTIZ, Renato. *A Mundialização da Cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994, pág. 128.

²³ IAIN, Chambers. *Popular Culture, The Metropolitan Experience*. London, Routledge, 1990, págs. 145-149-164.

²⁴ Ortiz explica a base da formação de uma cultura internacional-popular “cujo fulcro é o mercado consumidor” e assinala alguns aspectos da formação de uma memória coletiva internacional-popular que funciona como um sistema de comunicação. Op. Cit. págs. 111-129.

²⁵ Campos escreveu que *Alegria, Alegria* ao igual que *Desafinado* eram a manifestação da necessidade de assumir uma posição crítica em face dos rumos da música popular, de abandonar o *sistema fechado nacionalista* e permitir as ‘condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação, essenciais, mesmo nas manifestações artísticas de largo consumo, como é a música popular, para evitar a estagnação’. Campos, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974, pág. 284.

árabe interpretada com instrumentos autóctones e eletroacústicos, e a música *afro-baiana* com *reggae* e *pop*.

Do processo do *Free-Jazz* até a extensa elaboração musical baseada na mistura de estilos da atualidade podem-se distinguir aspectos como elevação de composições populares à erudição, a participação de artistas da academia na criação de peças populares de difusão maciça, a constante exploração de ritmos e harmonias das mais diversas procedências, a resposta comercial destes trabalhos e a ampla expansão desta prática no mundo

Este fenômeno permite a discussão de quatro fatores importantes relacionados com a cultura contemporânea: a- As mudanças e os efeitos da evolução tecnológica nas artes (que encerra também a discussão do original e da imitação, e da estandarização cultural, conseqüência de sua produção industrial). b- A contraposição da cultura global e local (que em relação aos meios de comunicação favorece o debate da dependência cultural e da dominação ideológica). c- A homogeneização e diferenciação. d- O confronto do antigo o novo.

EXPANSÃO BRASILEIRA

O período de 1990 a 1997 foi definido em função de fatores determinantes surgidos neste lapso de tempo e que têm favorecido a difusão da produção musical brasileira no exterior, como são: primeiro, o crescimento da indústria fonográfica brasileira, que conta com a presença das cinco maiores gravadoras mundiais: Sony Music, Emi-Odeon, Warner, PolyGram e BMG Ariola, e que tem conseguido uma expansão que a situa na sexta posição do mercado internacional, recuperando a posição que já teve na década de 70.

Ano	Faturamento global	Posição mundial em vendas
1994	U\$500 milhões	12
1995	U\$ 690	8
1996	U\$ 891	6

1997	U\$1 bilhão (estimativa)	6 - 5
------	--------------------------	-------

Fonte: Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD)²⁶.

As políticas de promoção dos cantores brasileiros no exterior, por parte das gravadoras multinacionais sediadas no Brasil, é o segundo fator decisivo para a delimitação deste período de estudo: EMI-Odeon lançou a produção de Marisa Monte²⁷ de 1993 em 40 países nos quais a gravadora tem presença e em 1995 cumpriu sua meta de aumentar seu elenco de cantores nacionais de, 26 para 35. A Sony Music fez o lançamento das produções de Daniela Mercury, Carlinhos Brown e Djavan no exterior com amplas campanhas publicitárias²⁸. Exemplos similares se encontram com outras gravadoras internacionais, que corroboram a expansão da música brasileira no exterior.

O terceiro aspecto é o surgimento da MTV no Brasil em 1991, que tem favorecido a difusão da música brasileira com a gravação de videoclipes (o acervo brasileiro supera os 600) que intercambia com suas demais estações nos Estados Unidos, Europa, Japão e Cingapura²⁹.

Desta maneira a produção musical do Brasil se desenvolve dentro do contexto de uma cultura do ecletismo e constitui uma das características do experimentalismo na pós-modernidade, apesar das exacerbadas controvérsias que envolvem esta denominação³⁰.

Alguns dos fatores iniciais determinantes, bem seja na criação quanto na difusão, para possibilitar este fenômeno de expansão da música popular brasileira no mercado internacional têm sido a adoção, releitura, colagem e re-elaboração de uma multiplicidade de formas estéticas musicais e da realização de produções atentas a todos os princípios de

²⁶ Meio & Mensagem Edição N° 638, 16-1-1995, pág. 18.

²⁷ *La Sirena Carioca*. In: *El País Semanal*, Ed. N° 1056, 22-12-1996, pág. 26.

²⁸ *El Cosmopolitismo de un Brasileño*. In: Sección *Babelia*, de *El País*. Madrid, Ed. N° 258, 5-10-1996.

Sony Music Press, Jan-Marzo 1995, Ago-Setembro 1996.

²⁹ FUKUSHIMA, Francisco. *Videoclipes em Alta*. In: *Meio & Mensagem*. Edição N° 667, 7-8-1995, pág. 20.

³⁰ HUISSSEN, Andreas. *Cartografía del Postmodernismo*. In: *Modernidad-Postmodernidad*. Pico, Josep (org.). Madrid, Alianza Ed. 1988. págs. 189-248.

LYOTARD, Françoise. *O Pós-Moderno*. Rio, José Olimpo, 1986.

marketing com que operam as gravadoras internacionais. Aqui se levanta a questão de que a padronização nem sempre é requisito *sine quanun* para a produção de um trabalho musical com caráter global como o desenvolvido pelas gravadoras multinacionais.

Estes fatores, porém, não esgotam as questões que pretende abordar este trabalho e fica por analisar, entre outros aspectos, qual é a inserção do produto musical brasileiro no contexto da cultura contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. In: Textos Escolhidos. Coleção Os Pensadores, São Paulo, Nova Cultural, 1989, p.20.

BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa, Ed. 70, 1995.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução*. In: Teoria da Cultura de Massa. Lima, Luiz Costa (org.) Rio, Paz e Terra, 1978.

BERENDT, Joachim. *El Jazz: del Rag al Rock*. Barcelona, Ed. Herramientas, 1982

CABRAL, Sergio. *Tom Jobim*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-moderna: Introdução as Teorias do Contemporâneo*. São Paulo, Ed. Loyola, 1992.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2a. Ed, 1978.

ELRICH, Lillian. *Jazz: Das Raízes ao Rock*. São apulo, Culturix, 1975.

GRIDLEY, Mark C. *Jazz Syles: History and Analysis*. New Yersey, Prentice Hall, 1991.

HUISSEN, Andreas. *Cartografía del Postmodernismo*. In: *Modernidad-Postmodernidad*. Pico, Josep (org.). Madrid, Alianza Ed. 1988.

IAIN, Chambers. *Popular Culture, The Metropolitan Experience*. London, Routledge, 1990.

JAMESON, Frédéric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do CapitalismoTardio*. São Paulo, Ed. Ática, 1996.

MASSON, Eric. *A Internacionalização da Cultura*. São Paulo, Papirus, 1991.

MELLO, Jesé Eduardo H. *Música Popular Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos/Edusp, 1976.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

PRONOVOST, Gilles (org.). *Cultures Populaires et Sociétés Contemporaines*. Québec, Presses de L'université du Québec, 1982.

SANT'ANA, Affonso R. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1978.

STORM ROBERTS, John. *El Toque Latino*. Nueva York, Ed. Word, 1980

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: De Olho na Floresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

VIDOSSICH, Edoardo. *Sincretismo na Música Afro-americana*. São Paulo, Quíron, 1975.

- Revistas

El País Semanal (Espanha). Edições 1990 a 1997.

Le Novel Observateur (França).

Billboard Review (Estados Unidos).

Music and Media (França/Europa).