

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Roberta Lima Braz Fernandes

**Indústria Cultural e Hibridização na Música Popular Brasileira de
1990: o Sertanejo e o Manguebeat**

Ouro Preto – MG
2026

Roberta Lima Braz Fernandes

**Indústria Cultural e Hibridização na Música Popular Brasileira de
1990: o Sertanejo e o Manguebeat**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de
Música (DEMUS), Universidade
Federal de Ouro Preto, como parte
dos requisitos para obtenção do
título de Licenciado em Música.

Orientador (a): Prof. Dr.
Guilherme Paoliello



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MUSICA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Roberta Lima Braz Fernandes

Indústria Cultural e Hibridização na Música Popular Brasileira de 1990: o Sertanejo e o Manguebeat

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Música

Aprovada em 04 de fevereiro de 2026.

Membros da banca

Prof. Dr. Guilherme Paoliello - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)

Profa. Dra. Vivianne Aparecida Lopes - Orientadora responsável pelo trabalho no sistema (Universidade Federal de Ouro Preto)

Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima - Membro (Universidade Federal de Ouro Preto)

Prof. Dr. Bernardo Vescovi Fabris - Membro (Universidade Federal de Ouro Preto)

Profa. Dra. Vivianne Aparecida Lopes - Orientadora responsável pelo trabalho no sistema, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 06/03/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Vivianne Aparecida Lopes, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 06/03/2026, às 08:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1070365** e o código CRC **EAEDF212**.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Abdias, sem seu esforço e apoio não seria possível realizar esse sonho, minha mãe Adriana por me ensinar a sonhar e me apresentar um mundo em que eu posso ser livre vivendo como eu acredito, minha irmã Camila pelo ombro amigo e por sempre acreditar em mim e minha avó Maria por todo carinho e cuidado. Também agradeço aos parentes que contribuíram para minha permanência na cidade.

À minha amiga Lavínia, minha fiel escudeira, os amigos que encontrei no departamento: Beatriz, Pedro, Tayná e Thiago, sem vocês essa jornada seria impossível. Também aos colegas de turma pela parceria durante o curso.

Ao meu orientador Dr. Guilherme Paoliello pela confiança, apoio e ensinamentos. Sua presença foi fundamental para a minha construção como professora, musicista e pessoa, mostrando novos caminhos e permitindo que eu me descobrisse nessa jornada.

À minha professora de canto, Dra. Patricia Cardoso, pelos ensinamentos e conselhos tão importantes para a minha formação.

Aos professores e técnicos do Departamento de Música da UFOP e a todos que lutam pelas instituições de ensino federais, garantindo a população – e a mim – o acesso a um ensino superior de excelência.

RESUMO

A presente pesquisa busca investigar o papel da hibridação na música popular brasileira da década de 1990 e como esse fenômeno está relacionado com a indústria cultural. Para realizar essa investigação serão analisadas as produções do Mangubeat e do Sertanejo, comparando os dois gêneros musicais e entendendo como cada um deles se relacionou com as problemáticas da época a partir de sua música e como eles se relacionam com a hibridação. Os objetivos desta pesquisa são compreender o papel da indústria cultural e da hibridação na música popular brasileira da década de 1990 e discutir sobre como ambos estão presentes no Sertanejo e no Mangubeat.

Palavras-chave: Indústria cultural; Hibridação; Sertanejo; Mangubeat.

ABSTRACT

The following research proposes to investigate the role of hybridization in Brazilian popular music from the 1990 and how this phenomenon is related with the cultural industry. To accomplish this investigation it will be analysed the musical production of Manguebeat and Sertanejo, comparing both music genres and understanding how each of them deal with the troublesome present in the period from their music and who they relate with hybridization. The goals of this research are to understand the role of the cultural industry and hybridization in Brazilian popular music from 1990's and discuss how they are present in Sertanejo and Manguebeat.

Keywords: Cultural industry; Hybridization; Sertanejo; Manguebeat.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Capa do álbum <i>Volume 10</i>	33
FIGURA 2 – Capa do álbum <i>Da Lama ao Caos</i>	36
FIGURA 3 – Trecho do clipe <i>Maracatu Atômico</i>	38
FIGURA 4 – Capa do álbum <i>Afrociberdelia</i>	40

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. INDÚSTRIA CULTURAL	13
2.1. INDÚSTRIA CULTURAL E GLOBALIZAÇÃO	15
2.2. Indústria Cultural no Brasil	17
3. HIBRIDAÇÃO	22
4. A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DA DÉCADA DE 1990	27
4.1. SERTANEJO	30
4.2. MANGUEBEAT	34
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	44

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca entender como a indústria cultural e a hibridação estão presentes na música popular brasileira da década de 1990. Compreendendo o papel desses dois fenômenos, será feita a análise da discografia de Leandro & Leonardo e Chico Science & Nação Zumbi, nomes representativos dos gêneros Sertanejo e Manguebeat, entendendo como ambos se posicionam dentro dessa relação.

Para isso será feito uma pesquisa qualitativa que privilegia o aprofundamento e compreensão de movimentos sócio–históricos dentro do meio musical, com abordagem pautada nos estudos culturais britânico e latino–americano e na musicologia histórica. Para guiar essa pesquisa serão utilizados dois livros, *Indústria Cultural: uma introdução* de Rodrigo Duarte e *Culturas Híbridas* de Néstor Garcia Canclini, a dissertação de mestrado *Nos Passos Do Manguebeat: rastros e ecos de uma identidade cultural desde os diálogos com os estudos culturais britânicos* de Loianne Quintela Minduri, além de artigos que complementam os dados sobre globalização, os gêneros musicais e a mídia hegemônica brasileira.

É reconhecido que a indústria cultural é um conceito cunhado por Max Horkheimer e Theodor Adorno em *Dialética do Esclarecimento*, os autores entendiam a indústria cultural como uma regulação da cultura de massas feita por grandes agências culturais, organizando a produção cultural de forma semelhante à produção industrial. Dentro dessa produção industrializada há três fatores inegociáveis: lucratividade dos produtos, produzir o que a massa deseja (ou aquilo que acredita que deseja) e servir ao *status quo* (Duarte, 2010).

Horkheimer e Adorno cunharam o termo em meados da década de 1940, mas com o passar do tempo a indústria cultural continuou expandindo e atualizando sua forma de operar. Outro fenômeno que crescia ao lado da indústria cultural era a globalização, que acelerou o seu desenvolvimento com a chegada da *internet* em 1990. Com isso, surgiu a possibilidade de troca de informações e conteúdos entre pessoas de qualquer parte do mundo sem necessidade de proximidade física e de forma extremamente rápida, possibilitando intercâmbios culturais (Duarte, 2010)

Contudo, esse desenvolvimento não pode ser visto como algo totalmente positivo. Quando unimos a indústria cultural e a globalização podemos encontrar uma produção massificada abastecida com recursos de manipulação ideológica. Sobre isso Beck diz que

Os conglomerados, que objetivam um domínio de mercado na fabricação de símbolos culturais universais, usam a seu modo o mundo ilimitado das tecnologias de informação (...). Os satélites permitem ultrapassar todas as fronteiras nacionais e de classe e plantar o brilhante mundo – cuidadosamente inventado – da América branca nos corações das pessoas em todos os cantos do mundo (Beck, 1998, p. 82 *apud* Duarte, 2010, p. 89)

Junto à indústria cultural globalizada da década de 1990, há a hibridação. Esse termo diz respeito ao fenômeno constante que ocorre quando elementos de diferentes origens se combinam e geram algo novo, sem que uma cultura ou identidade seja totalmente absorvida ou diluída pela outra. Canclini entende que a hibridação não é apenas uma fusão passiva, mas sim um processo ativo e criativo, onde o novo surge a partir de uma negociação, de adaptações e de transformações das culturas envolvidas. Também é importante ressaltar que a hibridação pode ter reflexos múltiplos, podendo trazer possibilidades de diversificação e multiplicação ou padronização e esvaziamento. Sobre isso Canclini diz:

(...) reivindicar a heterogeneidade e a possibilidade de múltiplas hibridações é um primeiro movimento político para que o mundo não fique preso sob a lógica homogeneizadora com que o capital financeiro tende a emparelhar os mercados, a fim de facilitar os lucros. Exigir que as finanças sejam vistas como parte da economia, ou seja, da produção de bens e mensagens, e que a economia seja redefinida como cenário de disputas políticas e diferenças culturais é o passo seguinte para que a globalização, entendida como processo de abertura dos mercados e dos repertórios simbólicos nacionais, como intensificação de intercâmbios e hibridações, não se empobreça como globalismo, ditadura homogeneizadora do mercado mundial. (Canclini, 2001, p. XXXVIII)

Desse modo, podemos perceber que com a globalização é necessário discutir a hibridação e como ela se manifesta. Esse processo de interseção cultural pode acontecer de diversas maneiras. No Brasil e na América Latina, os processos de imigração – independente do motivo que o os causaram – intensificaram a ocorrência dessas interseções e transações. Porém com a expansão das tecnologias é possível propagar e receber o que é produzido além dos limites físicos, com isso, é importante refletir sobre a nossa relação com as transformações decorrentes dessa relação já que a *internet* pode fazer com que as problemáticas da hibridação se intensifiquem. Quando a indústria cultural está inserida, essa relação tende a modos homogeneizadores. Para exemplificar

essa relação utilizarei o Sertanejo como objeto de pesquisa e como contraponto irei utilizar o Manguebeat, que ressalta o aspecto heterogêneo da hibridação.

Foram escolhidos o Sertanejo e o Manguebeat como representantes da hibridação na música popular brasileira da década de 1990 pois ambos os gêneros apresentam influências estrangeiras e trazem uma mudança no material sonoro produzido por seus pares no cenário musical. O Manguebeat nasce no início dos anos 90 como um movimento artístico pós-moderno, sua produção musical é extremamente influenciada pela Revolução das Tecnologias Avançadas e pela globalização, o primeiro traz a possibilidade de musicistas produzirem faixas de forma autônoma, sem a necessidade de serem assinados por uma gravadora (que se popularizaram como artistas independentes ou *indies*¹) e o segundo traz um novo olhar para a relação entre local e mundial e também entre o antigo e o moderno, aspectos que já haviam sido problematizados dentro do Tropicalismo – movimento que é uma inspiração para o Manguebeat – e voltam à tona com as novas possibilidades de comunicação e alteração nas possibilidades de produção e distribuição.

Com as novas conquistas tecnológicas houve ainda uma diversificação da produção. Um pequeno estúdio, com um mínimo de recursos técnicos, é capaz de produzir um CD. Entretanto, não se pode esquecer que a política de difusão, que implica em acesso à televisão, ao rádio, revistas e jornais, assim como um investimento importante em propaganda e marketing, é definida fora do âmbito desses estúdios. [...] Deste modo, “o controle dos canais de distribuição” – que envolvem, entre outras coisas, sofisticadíssimos equipamentos de geração, captação e irradiação de mensagens (transmissores, antenas, satélites, cabos etc.) – pela indústria cultural tomada em conjunto, para não falar nos recursos humanos, redes de influência etc., é o mesmo que propriedade dos meios de produção, ou de sua parte mais substantiva como instância de poder na sociedade atual. (Ortiz, 2010 *apud* Minduri, 2016, p. 13)

Já o sertanejo, gênero musical que havia passado por diversas transformações e se consolidado como “sertanejo pop” em 1980, colhia os frutos da repaginação e se tornava aceito por diversos grupos sociais. Em 1990, se consolidava no Brasil o agronegócio e essa mudança impacta a música pois, oficialmente, o rural e o campo não são apenas a simplicidade, a labuta e o arcaico, eles também podem ser o opulente, a industrialização e a modernidade (Chã, 2018, p. 30). A grande mídia começa então a vender o estilo de vida do agronegócio e uma de suas ferramentas é a música sertaneja,

¹ Entende-se por criador de conteúdo independente ou indie aquele que não possui contrato com um distribuidor de conteúdo, ou seja, o criador é responsável pelas atividades de divulgar e distribuir o conteúdo gerado por ele. (Junio; Turri, 2015, p. 90)

que além de vender a modernidade do agro, também começa criar uma imagem do trabalhador rural que se aproxima do *cowboy* e se afasta do vaqueiro, incorporando elementos da música *country* americano e também do rock, trocando a viola pela guitarra (Zan, 2016). Por fim, entendo que o presente trabalho se justifica pela importância de debatermos a relação da música popular brasileira com a indústria cultural e a forma como a hibridação se manifesta nessa relação.

2. INDÚSTRIA CULTURAL

O conceito de indústria cultural surge, segundo Horkheimer e Adorno, em 1940 e marca o fim da separação entre a “indústria” e a “cultura”, ou seja, a produção cultural começou a ser feita com padrões industriais. O produto desta indústria seria a cultura de massa, porém ela não surge após a industrialização, pelo contrário, a indústria cultural nasce para aumentar a produção do entretenimento de massa.

Sendo assim, entende-se a indústria cultural como “a cultura de massa regulada por agências do capitalismo monopolista, organizadas em modelos industriais semelhantes aos dos ramos tradicionais da economia” (Duarte, 2010, p. 8). Ela tinha objetivos como ser um negócio estável e rentável a partir da distribuição de seus produtos e forjar a aceitação do consumidor ao sistema em que está inserido, ou seja, manipulação através da propaganda ideológica.

A partir disso, pode-se compreender que a indústria cultural serve à elite e ao *status quo* enquanto entrega à massa um produto de mensagem simples – quando tratam sobre assuntos que envolvem questões sociais, o faz de forma esvaziada – e de fácil consumo, rico em propagandas (políticas e comerciais) e que atenda ao gosto do grande público. Isto seria a “manipulação retroativa”.

Os autores observaram que os responsáveis pela cultura de massa não demonstram qualquer drama de consciência por oferecerem produtos de tão baixa qualidade, por que, segundo sua própria justificativa, eles proporcionam à massa nem mais nem menos do que ela deseja. Desse modo, uma vez que eles representam interesses privados na pura e simples lucratividade, não sendo entidades filantrópicas ou educacionais, não se pode reprová-los por essa conduta. [...] Nessa ideia de “manipulação retroativa” encerra-se o segredo de a indústria cultural atender à demanda das massas e, simultaneamente, impor determinados padrões, tanto de consumo quanto de comportamento moral e até mesmo político (Duarte, 2010, p. 47-48)

Dentro dessa produção massificada vemos a qualidade das produções diminuindo enquanto vemos aumentar a oferta, disponibilização e circulação, sem menor compromisso com os reflexos desse empobrecimento – técnico e conteudista – terá na população consumidora.

É importante mencionar como o consumo da cultura de massa acontece pela busca de entretenimento dos trabalhadores, que quando têm seus direitos trabalhistas estabelecidos, conquistam o direito ao descanso. Com isso, nos momentos ociosos, buscam formas de se entreter – seja com os *music halls*, ou o cinema, ou os gramofones

e rádios – e nesse contexto aparece uma necessidade de controle e possibilidade de negócio. A venda de entretenimento se tornou fator principal para a consolidação da indústria cultural.

Horkheimer e Adorno também acreditam que os detalhes da obra perderam seu valor. Com a produção de mercadorias culturais não há mais a atenção ao detalhe, atenção que podemos encontrar na obra de arte autêntica. Isso significa que enquanto na obra de arte se tem o detalhe como construtor de sentido, que compõe a obra e acrescenta significado, na mercadoria cultural isso é perdido. Com isso, o detalhe é trocado pelos clichês – recursos usados repetidamente de previsível e pouco original – sendo reutilizado e reciclado por diversos artistas em diversos contextos, aderindo a uma “reprodutibilidade mecânica” (Horkheimer e Adorno, 1982, págs. 148–149 *apud* Duarte 2010 p. 55). Quando todas as novas criações seguem o mesmo clichê, não há mais o estilo pois, intrinsecamente, toda produção é parecida. Com isso a produção se torna ainda mais padronizada e, cada vez mais, o espectador aprofunda o estado de alienação e anestesiamiento. Nesse sentido, questiona Adorno (1983, p. 166):

Para quem a música de entretenimento serve ainda como entretenimento? Ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação. A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências.

Esse estado alienado e anesthesiado, “emudecimento” e “morte da linguagem como expressão”, aconteceria, pois a indústria cultural evita a reflexão através da obra, ou seja, trabalhos que teriam como objetivo suscitar uma discussão profunda sobre acontecimentos reais, ou que coloca em xeque valores da sociedade que habita, ou que atuam na subjetividade são desmobilizados dentro da indústria. Tais trabalhos são substituídos por produções que atendem à manipulação retroativa, levando a um produto final que é incapaz de obter ganhos éticos para o consumidor, dando respostas simples e rasas a problemas superficiais fabricados para atender as demandas do *status quo*. A partir disso, é claro que a indústria cultural pretende manter o consumidor anesthesiado, apático ao seu sofrimento e incapaz de questionar o que o cerca, evitando que este indivíduo passe por um processo de catarse².

² Para Aristóteles, a catarse seria o efeito da arte. O filósofo entendia que os sentimentos aflorados ao assistir uma tragédia grega causaria a purificação do espectador através da purgação de alguns

Por fim, quando a indústria cultural transforma a arte em mercadoria, ela ganha um novo sentido mercadológico. Essa transformação pede que a mercadoria seja agradável e bela, para que o consumidor queira comprá-la, mas ela não tem nada mais além disso, é uma beleza vazia de significado e que sua “aquisição” (ou seu consumo) não agrega em nada. Além disso, ao ser anunciada, o mercado imprime nela a ideia de que consumir aquele produto trará um prazer que extrapola o seu objetivo original, aquela mercadoria resolverá o problema que a fez necessária e ainda trará o prazer da sua conquista.

Em outras palavras, a autonomia da arte permite que a indústria cultural efetue uma espécie de sobre valorização de suas mercadorias, não – como mercadoria convencional – em função de sua utilidade, mas de sua virtual ‘inutilidade’, de sua exclusão da lista dos gêneros de primeira necessidade, fazendo, desse modo, com que elas adquiram certa ‘nobreza’, aquele tipo de charme próprio de tudo que é ‘supérfluo’. (Duarte, 2010, p. 64-65)

Porém, qual o objetivo da arte? Qual sua utilidade prática para seu consumidor? O prazer vazio e efêmero não seria suficiente para sustentar a arte dentro desse parâmetros impostos pela indústria cultural. Então na produção artística massificada é embutido o valor da inutilidade. A inutilidade da mercadoria cultural permite que seu vendedor aumente o seu valor, então comprar algo caro e sem utilidade prática seria motivo de ostentação.

2.1. Indústria Cultural e Globalização

A globalização é um fenômeno que se iniciou após a Segunda Guerra Mundial como uma consequência da disputa de forças políticas e militares entre União Soviética e Estados Unidos, a Guerra Fria. Este fenômeno se caracterizaria pela interligação dos Estados – envolvendo as estruturas políticas, econômicas e sociais – decorrente do desenvolvimento tecnológico que amplia a comunicação (Campos, Canavezes, 2007, p. 10). Enquanto alguns compreendem este fenômeno como forma de aproximação, outros veem como uma forma de segregação (Bauman, 1999, p. 7). Sobre a conceituação de globalização, Campos e Canavezes explicam:

Ao nível dos Estados-Nação e dos seus responsáveis políticos, a ideia da Globalização como dinâmica inevitável funciona como legitimação para uma

sentimentos. Adorno entende a catarse como aspecto fundamental da função da arte, sobre isso o autor diz “a obra de arte em si, como algo de espiritual, torna-se o que outrora lhe era atribuído enquanto efeito sobre outro espírito, como catarse, sublimação da natureza” (Adorno, 2011, p. 298 *apud* Oliveira, 2013, p. 90)

atitude de desresponsabilização face a eventuais consequências negativas do processo de Globalização em curso. Ou seja: por um lado, legítima a implementação de políticas favoráveis aos interesses do seu livre curso (políticas que frequentemente apresentam contornos impopulares); por outro lado, legítima a não implementação de políticas que constituam uma resposta adequada às contingências que a Globalização representa, no sentido de salvaguardar os interesses das populações. Em ambos os casos, o argumento (implícito ou explícito) reside na inevitabilidade do processo de Globalização em curso. [...] Neste sentido, importa sublinhar que nem todas as dimensões e consequências do processo de Globalização estão dadas de uma vez por todas. A Globalização é um processo em curso, dinâmico e mutável. (Campos, Canavezes, 2007, p. 11-12)

Enquanto um fenômeno aproximador, Duarte (*apud* Beck, p. 88) retrata a globalização como “processo objetivo que ocasiona liames e espaços sociais transnacionais, valoriza culturas locais e impulsiona para frente ‘terceiras culturas’, i.e., culturas essencialmente mistas”. Porém o mesmo processo que permite a aproximação entre povos e possibilita novas conexões frutíferas, também pode ser usado como ferramenta de massificação. Quando a indústria cultural se apropria da globalização, ela aproveita dos caminhos que a globalização abre e os usa para ampliar a propagação de suas ideologias para escalas mundiais, fabricando símbolos culturais universais e os propagando por satélites.

Com a união entre esses dois fenômenos foram aumentando os oligopólios. Agora um grupo não atuava apenas em seu país de origem, ele também comprava empresas de comunicação de países distantes, conquistando controle da mercadoria cultural em novos continentes, se tornando *Global Players*, grandes empresas que operam em escala mundial. Além disso, a substituição do analógico pelo digital, com a popularização dos computadores e o advento da *internet*, a indústria cultural também se modernizou e inovou seu *modus operandi*, deixando para trás seu período clássico e adentrando sua nova fase, a global. Sobre isso, Lash explica que:

na era clássica dos *medias*, a cultura consistia essencialmente de apresentações. Um filme, um programa de televisão, um romance, uma canção *pop* – de certo modo tudo apresentava alguma coisa. Na nova era dos *medias*, a cultura se torna menos apresentação e mais tecnologia. Ela se torna algo que não apenas se vê, lê ou ouve, mas algo que se faz. Na cultura clássica dos *medias*, o público era ativo ou passivo. Nas indústrias culturais globais, ele é interativo. As indústrias culturais clássicas trabalhavam segundo o princípio da superfície, as indústrias culturais globais o fazem segundo a lógica do painel traseiro. Nos multimeios consumidos simultaneamente conteúdo e tecnologia. (Lash, 1998, p. 42 *apud* Duarte, 2010, p. 98)

Contemporaneamente, o indivíduo está a todo tempo sendo assediado pelas propagandas da indústria. Estando conectado, ele não depende mais do rádio para escutar sua canção favorita pois agora tem o *YouTube*, ele assiste ao mais novo *reality show* com uma assinatura na plataforma de *streaming* e comenta sobre todos esses produtos em suas redes sociais, trocando mensagem com os amigos. Nessa fase, como defendido por McLuhan em 1970, o meio vira a mensagem quando o modo de transmissão da mensagem é tão importante quanto a mensagem que ele transmite e a população é inconscientemente afetada pela coerção à emissão, em que não estar conectado é sinônimo de solidão e exclusão.

Uma das consequências da indústria cultural global foi a globalização cultural. Esta seria a internacionalização da produção cultural, ou seja, a comunicação entre diferentes culturas de diversos grupos, geograficamente distantes entre si. Ela – assim como a globalização – traz a dualidade da homogeneização/diversificação, democratização/hegemonização, mas desse choque também surgem novas criações. Ludwig diz que:

A globalização cultural – com a rapidez das chegadas dos meios de informações através dos discos importados – veio trazer à tona boa parte destas culturas locais, formando assim uma cultura popular internacional, com a emergência de músicas de várias etnias. Aquilo que foi chamado de *world music*, que surgiu nos finais da década de 80. (Ludwig, 2010, p.180)

A globalização cultural transformou radicalmente a forma de fazer música. O desejo de ter seu trabalho propagado em níveis globais e a nova forma de criar, usando influências estrangeiras que chegavam de todos os cantos do mundo inseridas no mercado de forma avassaladora pela chegada das *Global Players*, mudou a forma de se pensar e compor no mundo internacionalizado. Dentro dessa relação com o global, esta nova forma de fazer música também aderiu à binômia da globalização, em momentos sendo uma apropriação frutífera e em outros sendo uma adesão homogeneizadora.

2.2. A Indústria Cultural no Brasil

No Brasil, a indústria fonográfica começou a se desenvolver no início do século XX, com as gravações de canções e a parceria com as rádios. Já a indústria cultural se desenvolveu na década de 1930, aproveitando as estruturas dos com as rádios e também o início da construção de grandes estúdios cinematográficos. Dez anos depois

exportamos Carmen Miranda para os Estados Unidos como representante da brasilidade nas terras estrangeiras. É importante ressaltar que nossas produções, mesmo com seu sucesso, eram feitas de maneira extremamente improvisada, a produção profissionalizada seria alcançada décadas depois.

Entre 1930 e 1950 o rádio era o meio de comunicação mais consumido pela população brasileira no início dos anos 30. A Rádio Phillips se desenvolveu e popularizou a programação dos rádios emulando as estações estrangeiras. Durante o período do Estado Novo (1937-1945), estatizou-se a Rádio Nacional e investimentos públicos começaram a ser feitos nesse meio de comunicação, investindo em equipamentos e aumentando a quantidade de funcionários contratados para atuar em diversas áreas da indústria radiofônica. O crescimento no corpo de funcionários derivado do aumento de investimento fez com que diversos artistas fossem contratados. Agora as estações produziam diversas radionovelas, montavam suas orquestras para acompanhar seus artistas e ainda investiam em programas de auditório para encontrar novos talentos. (Duarte, 2010, p. 105)

A indústria cinematográfica também se desenvolveu ao longo das décadas, em 1920 sua produção era feita de modo quase artesanal e os filmes eram reproduzidos em diversas cidades do Brasil. Em 1930 foi lançado o primeiro longa-metragem sonoro, momento em que surge Carmen Miranda, figura marcante da indústria cinematográfica brasileira. Ainda nos anos 30 também se produziu curtas que tinham como objetivo informar sobre as notícias do país, eles eram apresentados antes dos longas. Com o Estado Novo, o audiovisual começa a enfrentar forte censura e filmes estrangeiros começam a dominar os cinemas, interrompendo o desenvolvimento cinematográfico brasileiro.

Nesse momento de esfriamento do cinema seus produtores viram a oportunidade na rádio, contratando artistas do rádio para suas produções, atraindo um público empolgado em ver pela primeira vez seus atores e atrizes na “telona”. Além disso, alguns formatos da rádio foram replicados para as telas, replicando a forma das radionovelas para a grande tela e reproduzindo programas de auditório em suas salas. Outra indústria que utilizou da rádio para se fortalecer foi a fonográfica, utilizando dos espaços dentro da programação para anunciar os seus artistas e impulsionar a venda de discos.

Durante todo esse processo de desenvolvimento, a indústria cultural seguia aplicando suas táticas nesse espaço recém conquistado. As produções ficaram cada vez

mais massificadas e seu conteúdo atendia a manipulação retroativa, que não servia apenas ao *status quo*, mas também ao Estado ditatorial de Vargas.

Porém em 1950 há um momento de mudança: o rádio é destronado com a chegada da televisão e deixa de ser o maior meio de comunicação brasileiro.

A televisão facilitou o consumo dos produtos audiovisuais brasileiros, transmitindo som e imagem simultaneamente na casa dos brasileiros. Durante a década de 1950 havia diversos canais televisivos atuando pelo Brasil, como a TV Tupi, TV Record, entre outros. Porém, em 1964 foi fundada a Rede Globo³, que rapidamente cresceu e criou filiais por diversos estados brasileiros, com diversas filiais pelo país a emissora conseguiu um feito inédito, transmitir a mesma programação simultaneamente para todo o país.

A Rede Globo se alinhou ao regime ditatorial e aproveitou o declínio dos primeiros canais televisivos para aumentar a sua popularidade, de modo que em 1980 o grupo já havia dominado a comunicação brasileira. Sabendo unir as novas tecnologias com a tradição do rádio, a emissora popularizou as telenovelas. Reformulando e atualizada a radionovela, produzindo em moldes industriais e aumentando sua lucratividade por meio de estratégias inovadoras, como o *merchandising*⁴.

Segundo Duarte, as telenovelas continuaram sendo usadas como forma de ditar um modo de vida e adequar o telespectador aos padrões esperados da época. Apresentando roteiros repetitivos com temas simples, aplicando clichês para o crescimento dos personagens e abordando questões sociais do Brasil permitindo a identificação de quem assiste com o que é produzido – no caso, a classe média brasileira, pois os aparelhos de televisão eram um bem de consumo de relativo alto padrão aquisitivo – as telenovelas se consolidaram como o carro-chefe da emissora. Porém é importante lembrar que a produção não é livre de ideologias e mensagens para a população de como se portar, mudando o que é escondido nas entrelinhas de acordo com quem está no poder, se tornando o maior representante da indústria cultural na mídia brasileira.

³ A emissora pertence ao Grupo Globo (ou Organizações Globo, como era chamado em 1960) e comandada por Roberto Marinho durante o seu período de criação. O grupo empresarial comandado pela família Marinho começou em 1925 com o jornal O Globo, fundado por Irineu Marinho. (Marinho; Marinho; Marinho, 2011)

⁴ Compreende-se *merchandising* como “um conjunto de operações táticas efetuadas no ponto de venda para colocar no mercado o produto ou serviço certo, com o impacto visual adequado e na exposição correta”. (Trindade, 1999, p. 1)

É interessante observar que, com a redemocratização do país a partir de 1985, começou-se a admitir a menção de temas mais politizados, os quais eram terminantemente proibidos durante a ditadura militar, da qual a TV Globo era uma espécie de porta-voz oficiosa. O aspecto de manipulação retroativa se destaca exatamente no fato de que a apresentação das mencionadas questões, de fatos relevantes, é feita como se fossem decorrências de patologias específicas da fase monopolista do capitalismo tardio. (Duarte, 2010, p. 117-118)

Ao mesmo tempo, a indústria fonográfica também se desenvolveu, aproveitando os mecanismos do rádio e da televisão como forma de propagação e divulgação do seu produto. Em 1930 a rádio acompanhou o nascimento do Samba, apresentando Noel Rosa para o país em um de seus programas de auditório. Já em 1950 a televisão noticiava a Bossa Nova, em 1960 o Brasil também foi invadido pelo *rock* e então a Jovem Guarda tomou conta das programações. Mas em 1970, nos festivais de música surgiu a MPB como música de protesto, se opondo a um regime ditatorial cruel e violento. Em 1980 houve a ascensão do *neo* sertanejo, modificando o gênero tradicional com o intuito de o deixar moderno e em 1990 o axé dominou as ruas brasileiras.

No Brasil, a Casa Edison foi fundada em 1900 no Rio de Janeiro e foi a principal gravadora do país no início do século XX, responsável pelo lançamento de músicas históricas para nossa cultura, como *Pelo Telefone* em 1917. O desenvolvimento da indústria fonográfica no país pode ser percebido pela forma de fazer música. Em 1927 as gravadoras aderiram a um sistema elétrico de captação, renovando o modo de cantar na música brasileira. Em 1930 o samba começou a ser anunciado para novas camadas da sociedade brasileira – inclusive as mais abastadas – e no final da década de 1940 ela já agradava o grande público. Sendo assim, é evidente que a indústria fonográfica e a indústria cultural ditam como se faz música no país, sua forma de se desenvolver influência diretamente na forma dos artistas de pensarem e produzirem a música.

Segundo Zan (2001), durante as primeiras décadas da indústria fonográfica as gravações e lançamento de novos artistas dependiam das grandes gravadoras, que lançavam os discos e promoviam os seus artistas com o intuito de recuperar o investimento através das vendas. No final do milênio, as novas tecnologias permitiram que as gravadoras *indies* surgissem, possibilitando que artistas que não cumpriam os requisitos das *majors*⁵ pudessem gravar seus discos com apoio de outras gravadoras.

Com isso, as gravadoras *indies* lançavam os novos artistas e após eles demonstrarem aptidão para o mercado fonográfico, as *majors* assinaram contratos com

⁵ O termo *major* se refere às grandes gravadoras como Sony Music Entertainment, Universal Music Group, Warner Music Group, etc. (Junio; Turri, 2013, p. 89)

eles, proporcionando uma propagação nacional e elevando o nível da sua reprodução e reconhecimento. Nessa lógica de produção e circulação, percebemos que diversos gêneros ganharam destaque ao longo das décadas e eles sempre conversavam com os palcos que a indústria os ofereciam. Em alguns momentos se moldando aos padrões estabelecidos pelas gravadoras e grupos de comunicação, garantindo o seu lugar ao sol. (Zan, 2001)

Percebe-se que a indústria cultural, na perspectiva de entendimento a partir dos postulados da Escola de Frankfurt – sobretudo nas colocações de Adorno e Horkheimer – é um conceito crítico com profundas consequências para a compreensão dos mecanismos de controle do mundo do trabalho no capitalismo. Pode-se dizer, no entanto, que esse conceito enfatiza os processos de produção orientados para controle e alienação do tempo livre, ou seja, a reificação das subjetividades. Além disso, embora tenhamos realizado neste capítulo o esforço de compreensão da indústria cultural no Brasil, Adorno formulou seus princípios teóricos e estabeleceu sua base empírica inicialmente na Europa e, já no final de sua vida, nos Estados Unidos. Assim, para os propósitos deste trabalho é necessário considerar dois aspectos, ausentes ou insuficientes na teoria da Indústria Cultural: a possibilidade de a recepção ser crítica, compreendendo o receptor/consumidor como sujeito ainda capaz de preservar alguma possibilidade de recriação e escolha, e também uma perspectiva que considere as características especiais e particulares do contexto da cultura de massas na América Latina. Para isso, explorarei alguns aspectos do conceito de hibridação, a partir das colocações do sociólogo argentino Nestor Garcia Canclini.

3. HIBRIDAÇÃO

A hibridação é um fenômeno que ocorre quando elementos de diferentes origens se combinam e geram algo novo, sem que uma cultura ou identidade seja totalmente absorvida ou diluída pela outra. Canclini (2008) entende que a hibridação não é apenas uma fusão passiva, mas sim um processo ativo e criativo, onde o novo surge a partir de uma negociação, de adaptações e de transformações das culturas envolvidas. Processo esse que está marcado por tensões e desigualdades.

Para alguns autores a hibridação começou junto aos processos migratórios, nas missões colonizadoras no continente americano ou ainda com os fluxos migratórios na Roma Antiga. Porém é no final do século XX que se usa desse fenômeno para entender processos étnicos, culturais, a descolonização e diversos acontecimentos que envolvem o intercâmbio de informações entre diferentes povos.

Canclini, em seu livro *Culturas Híbridas*, aborda o questionamento sobre o uso do termo. Como um conceito originalmente da biologia, que mais tarde foi apropriado para as ciências sociais, seria “hibridação” um termo que faz jus aos encontros e desencontros a que ela se refere? Ou talvez seria um termo que, além de não ser suficiente, desvaloriza as dinâmicas que se refere? Sobre isso Canclini diz:

A construção lingüística (Bakhtin; Bhabha) e a social (Friedman; Hall; Papastergiadis) do conceito de hibridação serviu para sair dos discursos biológicos e essencialistas da identidade, da autenticidade e da pureza cultural. Contribuem, de outro lado, para identificar e explicar múltiplas alianças fecundas: por exemplo, o imaginário pré-colombiano com o novo-hispano dos colonizadores e depois com o das indústrias culturais (Bernand; Gruzinski), a estética popular com a dos turistas (De Grandis), as culturas étnicas nacionais com as das metrópoles (Bhabha) e com as instituições globais (Harvey). Os poucos fragmentos escritos de uma história das hibridações puseram em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais (Canclini, 2008, p. XXI-XXII)

É importante mencionar que a hibridação – independente do tipo de encontro que suscita – surge da criatividade individual e coletiva. Um tipo de criatividade habitual presente no cotidiano, que adapta algo às novas formas de organização. Sendo assim, o foco nos estudos relacionados com esse fenômeno não seria a hibridação em si, mas sim o processo de hibridação. O estudo desse processo é de interesse dos setores hegemônicos e também da população geral, pois o entendimento desse processo possibilita a incorporação da modernidade. (Canclini, 2008)

Em contrapartida, este processo de hibridação pode relativizar a noção de identidade. Isto ocorre, pois, o conceito de hibridação põe em xeque as noções de identidades autênticas e questiona as identidades que buscam se separar da globalização e do grande grupo que a permeia. Quando se valoriza a suposta pureza de algo, se nega as confluências que esse objeto perpassou e, sendo assim, rejeita as formas heterogêneas de entender este objeto, impedindo que ele se transforme junto a cultura e a política da sociedade que pertence.

Os estudos sobre narrativas identitárias com enfoque teórico que levam em conta os processos de hibridação (Hannerz, Hall) mostram que não é possível falar das identidades como se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-las como a essência de uma etnia ou de uma nação. A história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência. (Canclini, 2008, p. XXIII)

Sendo assim, o modo como cada um se apropria dessas diversidades cria diferentes formas de pensar aquela identidade. Surgindo novas relações com o que era e o que virá após esse encontro, podendo ser transformado em diversos níveis, a depender de como os sujeitos lidam com o novo. É importante pensar que entender a identidade e suas transformações é pensar na hibridação.

Também é importante ressaltar que no processo de hibridação há conflitos. Em alguns casos um grupo não aceita a hibridação e luta contra ela e em outros, quando esses encontros acontecem há uma luta por poder, ambos os grupos disputam quem é o mais forte ou qual irá se sobressair. Mas, mesmo quando existem conflitos, ainda podemos encontrar uma interferência produtiva. (Canclini, 2008)

Canclini também trata sobre como os conceitos de hibridação e mestiçagem⁶ são importantes na era globalizada, pois eles ajudam a identificar as diferenças e assimilar os conflitos que são causados por elas. Esses dois conceitos atuam como processos de transação e interseção, incentivando a multiculturalidade⁷ ao invés da

⁶ Sobre o uso do termo mestiçagem, Canclini diz “entretanto nas ciências sociais e no pensamento político democrático, a mestiçagem situa-se atualmente na dimensão cultural das combinações identitárias. Na antropologia, nos estudos culturais e nas políticas, a questão é abordada como o projeto de formas de convivência multicultural moderna, embora estejam condicionadas pela mestiçagem biológica.” (Canclini, 2008, p. XXVIII)

⁷ A multiculturalidade é um conjunto de culturas em contato que não se misturam, entendesse como diversas culturas em grau de igualdade. (Weissmann, 2018)

interculturalidade⁸, incentivando um processo democrático e que se afasta da ideia de uma guerra entre culturas.

Além disso, o autor também explica que o conceito de hibridação se faz relevante no cenário atual pois ele é capaz de explicar os processos de interseção clássicos (a mestiçagem, o sincretismo e a criouliização) e também os modernos, que resultam da evolução tecnológica e dos processos sociais pós-modernos. Na era globalizada as fronteiras físicas se tornam permeáveis, aumentando a instabilidade das culturas e aumentando as possibilidades de hibridação. Porém, isso não significa indeterminação e ou ser o que bem entender, sem considerar o contexto que o objeto está inserido. Sobre o processo de hibridação, Canclini (2008) diz:

A hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações, segundo se estima na vida de muitos imigrantes. Outras entidades sociais que auspiciam, mas também condicionam a hibridação são as cidades. As megalópoles multilíngues e multiculturais, por exemplo, Londres, Berlim, Nova York, Los Angeles, Buenos Aires, São Paulo, México e Hong Kong, são estudadas como centros em que a hibridação fomenta maiores conflitos e maior criatividade cultural. (Appadurai, Hannerz). (Canclini, 2008, p. XXIX)

Segundo Canclini, a diminuição de fronteiras influencia na autonomia das tradições locais, que intensifica a hibridação e muda o modo de consumo. Ou seja, o local se mistura com o global e o artesanal se mistura ao industrial, mudando sua forma de produção. Com isso, a internacionalização (o local se expandindo para global enquanto continua em seu local de origem) e a transnacionalização (o local se transforma em global saindo do seu local de origem e conquistando novos espaços) são intensificadas e aderidas como estratégia de negócio da indústria cultural.

Porém esse processo de apropriação de uma tradição local pela indústria cultural é muitas vezes homogeneizado. Um grupo social amplo e diverso é transformado em uma única coisa – rentável e atrativa para quem olha de fora – e essa transformação é anunciada como a totalidade. Por exemplo, quando em 1940 a cultura brasileira começou a ser exportada pela indústria cultural estrangeira, foi escolhido retratar o tropical praiano, alegre e quente. O futebol, a bossa nova e o samba viraram símbolos do que é o Brasil para os estrangeiros. Apesar desses elementos fazerem parte da cultura brasileira, eles não representam o país como um todo, pelo contrário, ele exclui o sertão,

⁸ “Culturas em conflito e em diálogo, ao mesmo tempo, não tentando obstruir as diferenças e sim fazer com que elas conversem e se entrelaçam.” (Weissmann, 2018, p. 27)

a floresta, o congado, o Boi Bumbá e outras diversas características de brasilidade que se encontram pelo país. (Canclini, 2008).

Tendo em vista os tipos de relação entre identidades e como elas se relacionam com a sociedade que está inserida e a indústria cultural, Canclini nomeia dois tipos de hibridação, a fusão interamericana e a hibridação restrita. A primeira se refere ao processo de união de duas identidades de forma que ambos são modificados pelo outro, se transformando em algo novo a partir dessa união, como o processo de “americanização” da população latina, mas ao mesmo tempo de “latinização” da população estadunidense. Sendo assim, a mudança acontece de ambos os lados sem que uma identidade abandone suas características mais significantes, podendo ser vista, por exemplo, nos processos de migração.

A hibridação restrita se refere ao processo de adesão de características de um grupo de forma crítica e intencional, se recebe a cultura do outro com restrições, entendendo o que agrega e o que desagrega neste grupo. Esse tipo de hibridação seria mais característico da conexão derivada das tecnologias virtuais pois prescinde de um encontro, porém seria possível dosar o quanto e o que se apropria dele – ao contrário de um processo físico e permanente de contato em que um é invadido pelo outro e desse choque se cria algo novo. É importante ressaltar que em todos os tipos de hibridação acontecem as aderências e recusas, o que se modifica entre um tipo e outro é a forma como esses fatos acontecem, sobre isso Canclini diz:

Essa variabilidade de regimes de pertença desafia mais uma vez o pensamento binário a qualquer tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples. É necessário registrar aquilo que, nos entrecruzamentos, permanece diferente. Como explica N. J. C. Vasantkumar sobre o sincretismo “é um processo de mistura do compatível e fixação do incompatível” (citado por Canevacci; 1996: 22) (Canclini, 2008, p. XXXIII)

Ainda sobre a relação entre hibridação e globalização, é notável que os computadores e a *internet* intensificaram o processo de hibridação pois não é mais necessário sair de casa para entrar em contato com novas culturas e identidades, e a forma de contato se tornou mais dinâmica e acessível. Com isso o antigo pode se unir ao novo, o tradicional local se mistura com o moderno estrangeiro e se transforma em uma nova tendência, mas – nesse cenário de mudanças desenfreadas – como o nacional ainda é atrativo para a população? No âmbito musical, o tradicional e/ou local continuam sendo consumidos e propagados pois as *majors* entenderam que, pelo menos

nos países latino-americanos, a população ainda consome em grande escala a música nacional, por este motivos as mega-indústrias e os grandes canais de comunicação dão espaço e investem nossa música.

Canclini (2008) diz que “as *majors* da indústria musical, por exemplo, são empresas que se movem com desenvoltura entre o global e o nacional, especialistas em *glocalizar*⁹, elas criam condições para que circulemos entre diversas escalas da produção e consumo.”. Ou seja, a globalização amplifica as formas de colisão, mas no contexto das indústrias culturais, o local se torna submisso ao personagem externo de maior força, concentrando as fusões a poucas formas de transformação e criação do local, controlando até mesmo como o local irá se relacionar com o estrangeiro.

Por fim, lutar pelas formas heterogêneas de hibridação e a possibilidade de que elas aconteçam de múltiplas maneiras é essencial para que não fiquemos presos na conduta homogeneizadora que o mercado proporciona em sua busca por lucro. Advogar por uma organização financeira que entenda que a produção cultural múltipla e diversificada intensifica as trocas e os processos de hibridação – indo contra o globalismo mesmo em uma era globalizada – é se rebelar contra a “ditadura homogeneizadora do mercado mundial” (Canclini 2008, p. XXXVIII).

Tendo em vista a discussão proposta por Canclini sobre os processos de hibridação e as problemáticas que o cercam, serão analisados os processos de construção e consolidação do sertanejo e do mangubeat na música popular brasileira.

⁹ Um produto criado e distribuído globalmente que é adaptado aos hábitos e costumes locais. (Lourenço, 2014)

4. A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DA DÉCADA DE 1990

Para pensarmos o Sertanejo e o Manguebeat como gêneros musicais representativos da interação da música nacional e local, devemos entender primeiro o que é um gênero musical e como os gêneros dialogam com o local, a época e a população. Além disso, faz-se necessário nos debruçarmos sobre o significado de “música popular”, termo que, segundo Neder (2010, p. 182), “é vago o bastante para ser definido de maneira discrepante, dependendo de quem o emprega”.

O gênero está relacionado às diversas características musicais que criam identidades e narrativas em torno do material sonoro que se refere. Este fato faz com que muitas vezes o termo gênero musical seja usado para se referir ao estilo, a forma ou o ritmo. É inegável que essas características influenciam o que será entendido por um gênero ou outro, mas elas sozinhas não definem o gênero musical. Isso se dá também, pelo fato de que a delimitação de um gênero não se restringe apenas a características musicais, mas também é influenciado por questões históricas, sociológicas e antropológicas (Junqueira, 2021).

Junqueira (2021) diz que o termo “gênero musical” se refere a categorias em que seus materiais compartilham elementos em comum, sendo analisados de óticas sócio-históricas, instrumental, estrutural e funcional. Dentro destes grandes gêneros que são formados, outros recortes são feitos e diversas subcategorias são criadas, com isso é importante refletir sobre o que seria um gênero musical ou uma subcategoria para evitar o empobrecimento ou redução de certo grupo. Certo é que os gêneros podem ser organizados por diversos tipos norteadores, alguns são categorizados a partir de aspectos históricos, outros por técnicas instrumentais ou vocais, entre outros.

A música popular pode ser entendida de diversas formas, mudando sua interpretação a partir da intenção de quem a define. Algumas impressões que são embutidas ao termo operam a partir da ótica de música erudita *versus* música popular, ou como música *pop*, ou ainda, no caso brasileiro, pode ser usada para se referir à Música Popular Brasileira (MPB).

Quando a música popular é considerada como fenômeno contrário da música erudita, algumas problemáticas aparecem na sua definição pois sob essa perspectiva há duas implicações, uma relacionada à qualidade da música popular em uma ótica academicista e outra sobre a relação desta música com a representatividade do povo. No primeiro caso, a música erudita seria usada como uma régua para medir a qualidade da

música popular, então uma música popular feita em moldes eruditos europeus seria a “boa música popular” e o seu oposto seria a “música popular mal feita” ou “primitiva” (Neder, 2010). Se o lado positivo está relacionado ao erudito, ou seja, deriva do conhecimento formal e acadêmico, o lado negativo estaria ligado ao fazer musical da tradição oral, da música do povo subalterno.

Com isso, a segunda implicação da música popular como oposta à música erudita é a música do povo, porém neste caso ela atrela as noções de autenticidade, regionalismo e nacionalismo. Neste caso o conhecimento popular (não acadêmico) é valorizado enquanto reforça um povo idealizado, que remete ao folclore, mas ele se afasta do povo contemporâneo de um país. Sobre isso Neder diz:

[...] desconsidera-se a maior parte da população das classes populares contemporâneas, e que desenvolve experiências sonoras não passíveis de apreensão segundo métodos ideados para músicas tradicionais. Além disso, essas músicas são especialmente importantes por expressarem suas condições objetivas de existência ou o mundo em que desejariam viver. (Neder, 2010, p. 182)

A música popular como música *pop* se refere à denominação que começou no século XX como uma forma de distinção de diferentes grupos, separando o *pop* do *rock*, *blues*, *jazz* e assim por diante. Então o *pop* seria usado para falar sobre a “música que é popular e faz sucesso com o grande público e para caracterizar um estilo de música mais voltado para a dança e a performance” (Junqueira, 2021, p. 139). Também é importante ressaltar que a música *pop* não se refere a um gênero musical com características definidoras e também é um espaço que sofre forte influência da indústria cultural, sendo desenvolvido e perpetuado pelo mercado fonográfico feita com produção em massa e conteúdo pré-selecionado e modificado para torná-la ideal para venda. (Junqueira, 2010, p. 141)

Já a MPB não seria um gênero em si, mas uma sigla que representa diversos gêneros da música brasileira. Ela surgiu como fruto da estética e ideologia da bossa nova e com a canção conquistou a cultura brasileira, englobando elementos variados das cinco regiões do país. Em sua construção a MPB se envolveu com as questões nacionais da década de 1960, sendo uma música de protesto contra a Ditadura Militar de 1964. A sigla MPB é usada para se referir a diversos grupos da música popular brasileira, mas – por conta do caráter participativo de seu surgimento – ela também é usada para representar a música do povo brasileiro. (Junqueira, 2021)

Ainda hoje, os diversos projetos e visões do que significa, afinal, a MPB operam em diferentes sentidos, seja em movimento de rejeição e desconstrução dos valores associados à sigla, seja na intenção de reafirmá-los. Assim, por um lado, postula-se uma renovação da música popular por meio de uma ruptura com os fundamentos nacionais e totalizantes e, por outro lado, assume-se uma atitude inclusiva com a relação ao modelo criado, incorporando elementos gestados por compositores identificados como a MPB (Junqueira, 2010, p. 224 *apud*, Naves; Coelho; Bacal, 2006)

Sendo assim, percebemos como o termo música popular é difícil de ser definido pois seu sentido pode variar de acordo com o contexto em que é usado e que o usa, impossibilitando um entendimento sólido sobre o fenômeno. Com isso, Neder conclui que:

A falta deste entendimento prejudica a adequada compreensão do objeto e estimula o diletantismo, consequentemente impedindo o desenvolvimento e consolidação dos estudos de música popular como campo legítimo e autônomo de investigação, que necessita dedicação especial, especialização e formação específicas. (Neder, 2010, p. 182)

Segundo Neder, o termo é contraditório por natureza, já que cada definição escolhida expõe algo relacionado a quem se refere, mas mesmo com a dificuldade de defini-lo, ele se torna útil por representar um terreno de troca. A música popular é plural e mutável, sendo assim, é inadequado tentar defini-la com parâmetros idealizados e excludentes pois ela é permeada pelas características sociais de quem a produz.

A música popular se constrói e se define pela sua pluralidade, justamente no contato e confronto com outras músicas, por meio de seu uso por sujeitos concretos, por sua vez mediado por categorias históricas, sociais e culturais. Em consequência, a compreensão de seu significado deverá, necessariamente, passar pela discussão de tais confrontos, sujeitos e categorias. Como todos estes elementos estão sempre em movimento, dificilmente o termo “música popular” indicará um conjunto fechado de músicas e suas características, que seja válido em todo tempo e lugar. (Neder, 2010, p. 182)

Com isso o autor conclui que uma definição escrupulosa de música popular a retira do contexto de sua criação, podendo causar empobrecimento e passividade. Ignorar as relações da música popular é ignorar quem a faz e onde é feita.

Tendo em vista essas discussões sobre gênero musical e música popular, será pensada as relações de dois gêneros da música popular brasileira na década de 1990, o sertanejo e o mangubeat.

4.1. O Sertanejo

A música sertaneja passou por diversas transformações desde sua origem até os dias atuais. O gênero passou por um processo de modernização e modificações significativas, mudando sua sonoridade, temática e quem a produz. Porém, antes de aprofundar a discussão sobre o gênero sertanejo, é importante ressaltar que a música sertaneja perpassa o uso dos termos “sertanejo raiz” ou “música caipira”.

Nas discussões sobre o “sertanejo raiz” e “música caipira”, nota-se um uso confuso dos termos. Em diversos momentos ambos os termos são usados para se referir a música sertaneja tradicional, mas também é comum vermos eles sendo tratados como denominações para diferentes gerações de músicos do gênero. No último caso, 1960 aparece como o momento de transição entre música caipira e o sertanejo raiz. Nepomuceno (1999) traz uma perspectiva sobre o uso dos termos aborda a questão da escolha de acordo com a identificação, ressaltando que ainda há diferenças entre os dois, mas que elas não são de teor musical. Sobre isso a autora diz que

Ser caipira ou um moderno sertanejo é uma questão de destino, gosto, herança cultural, expectativas, escolha – cada músico tem a sua definição. Não é um simples nascer na roça, cantar em terças, tocar viola. Mas entre um e outro passa um rio tão largo e caudaloso como o Tietê. O artista do interior pode escolher entre manter a tradição, cantando para plateias menores, ou trocar a viola por uma banda inteira e botar milhares de pessoas de braços para o ar, no ritmo de rodeios e rocks da salada *pop*-sertaneja. E não são muitos os que, nessa vida *marvada*, conseguem ser caipiras. (Nepomuceno, 1999, p. 23)

Segundo Palma (2022), a década de 1920 é considerada o início da música sertaneja com a gravação da primeira canção do gênero, mas antes do samba ser considerado a música nacional, tudo que era produzido no interior do país era tido como música sertaneja. Após essa consolidação do samba, a música do interior começa a se regionalizar e o Centro-Sul brasileiro se mostra identificado com uma identidade interiorana. Com a caracterização da música sertaneja começaram a surgir os primeiros grandes nomes do gênero, tendo a ascensão de importantes duplas nas décadas de 1940 e 1950 (como Tonico & Tinoco e Tião Carreiro & Pardinho).

Neste primeiro momento, a música sertaneja representava o sertão e os efeitos da modernização brasileira para esse local. Em suas letras havia críticas sociais relacionadas aos preconceitos sofridos pelos trabalhadores rurais, retratando situações

discriminatórias vivenciadas pelos interlocutores. Além disso, o gênero trouxe características das músicas negras e indígenas em sua composição, a viola já era utilizada, por exemplo, na catira e nos calangos, e também há a presença de batuques em algumas canções. Palma (2022, p. 12) enfatiza que “cantado geralmente em dueto, com viola e violão, o sertanejo pré-1970 reproduziu muito da experiência musical da população negra do interior do país”.

Na década de 1970 as duplas sertanejas começaram a ter uma maior quantidade de participantes negros, mas, em cotrapartida, a temática racial começa a aparecer menos nas letras. Ao mesmo tempo começam a ser aderidas características de outros países a música sertaneja, isso se dá pelo aumento do consumo de produções estrangeiras (na música e no audiovisual) derivados do crescimento da indústria cultural. Alguns se aproximaram da música do norte global – como o *rock* e a música estadunidense (*folk*, *country* e entre outros) – e outros se aproximaram da música latina – como a guarânia paraguaia e a *ranchera* mexicana.

Na década de 1980 a modernização da música sertaneja foi intensificada com a adição de instrumentos elétricos e a realização de grandes shows, movimento este protagonizado pela dupla Chitãozinho e Xororó. Em 1990 a música sertaneja já estava a par com os padrões de produção da indústria cultural, e quando se falava em “música sertaneja” já não se pensava na sonoridade tradicional de Tonico & Tinoco, nem mesmo no sertanejo de Chitãozinho e Xororó, agora reinava o “sertanejo romântico” de Leandro & Leonardo e Zezé di Camargo e Luciano. (Palma, 2022)

Nos anos de 1990, eram escassas fortes referências à música sertaneja raiz e até mesmo a música latina, como a *ranchera* mexicana, foi esquecida. A presença da viola caipira estava se tornando escassa, o que dominava a década eram as influências da música anglo-saxã. Na discografia de Leandro e Leonardo podemos ver com clareza o processo de modernização da música sertaneja e aproximação da estética estadunidense. Durante a década de 1990 a dupla trouxe músicas com temática majoritariamente romântica, raramente abordando questões relacionadas ao sertão ou ao campo, quando isso acontecia era junto a história de um romance. Além disso, durante a década, os músicos conseguiram se manter com uma sonoridade parecida, misturando o sertanejo raiz, a música norte-americana e instrumentação moderna, em algumas canções se aproximavam mais de um ou de outro. Em seu primeiro álbum, *Leandro e Leonardo* de 1983 (LP lançado pela Embrassom e produzido de forma independente), a dupla traz sonoridade parecida com o sertanejo raiz e tem com forte influência da *ranchera*

mexicana nas linhas de trompete, mas no início da década de 1990 ambas as características ficam escassas, também é importante apontar que o formato de dueto, tão tradicional das primeiras duplas do gênero, foi modificado. Leonardo assumiu as linhas principais e Leandro aparecia apenas em pequenos momentos durante o álbum, deixando o irmão assumir majoritariamente os vocais dos discos. Os instrumentos elétricos já estão presentes e o trompete da *ranchera* foi trocado pelo saxofone, em *Não aprendi dizer adeus* eles se reaproximam do sertanejo raiz, tanto na instrumentação com a utilização da viola, a divisão de vozes e as linhas melódicas dos cantores que remetem à sonoridade das tendências anteriores do gênero, porém a guitarra ainda é utilizada em segundo plano, já em *Bate coração* a guitarra volta a ter destaque e o verso “Eu te amo, *I love you*” confirma o afastamento da estética tradicional da música sertaneja, pois tal estrangeirismo seria inimaginável para o início da dupla.

Em seus próximos álbuns, entre 1992 e 1994 (com produção da gravadora Continental, que posteriormente seria incorporada ao *Warner Music*), a dupla continua equilibrando a tradição do sertanejo raiz com os instrumentos elétricos, além disso, nesse meio tempo lançaram sua primeira versão de uma música estrangeira em língua inglesa. Em alguns momentos parecem pender mais para um lado que outro, em outros momentos chegam há um nível de mistura em que é difícil ver algum tipo de inclinação, aparentando estar perfeitamente misturando.

Em 1995 a dupla lança, junto a Continental, o disco *Leandro y Leonardo - México*, um álbum com traduções em espanhol de seus maiores sucessos. É interessante ressaltar que apesar da dupla ter músicas com fortes influências da *ranchera* mexicana, elas não foram adicionadas ao repertório, mesmo sendo uma possível conexão com a audiência que se tentavam conquistar.

Ainda em 1995 a dupla lançou o *Volume 9*, em que continuam com a sonoridade dos outros anos, mas nesse álbum há duas músicas que se destacam pela forte influência estadunidense. Em *Festa de Rodeio* aparece um novo personagem na discografia da dupla, o banjo. A canção começa com uma presença forte do instrumento e rapidamente percebemos que ele não veio sozinho, a parte instrumental é fortemente influenciada pelo *country*, a característica que mais remete ao sertanejo são os próprios cantores. Em *Transa Comigo* a mesma coisa acontece, mas dessa vez emulando o *pop* internacional com fortes influências da cantora Madonna. O instrumental parece uma música descartada do álbum *True Blue* (1986) e a letra com tema explícito parece influenciada

pelo *Erotica* (1992), mas talvez a distância das discussões sobre empoderamento e liberdade sexual feminina tenha adicionado um teor achamboado à canção.

No *Volume 10* a dupla mantém sua sonoridade costumeira, mas mudam a aparência da capa do álbum. Eles se apresentam com fantasia de *cowboy* – chapéu, calça vaqueira e corda para laço – fazendo referência ao rural, mas não o rural local pois a figura do caipira não aparentava ser tão “descolada”. Enquanto na capa vestem uma figura estrangeira, as músicas não aderiram de forma óbvia às referências internacionais, mantendo as composições em um terreno já conhecido e bem aceito pela audiência.



Figura 1 - Capa do álbum *Volume 10*

Uma canção que vale destacar é *Horizonte Azul* pois nela Leandro canta o verso falado “Foi o seu olhar que me deixou assim / Louco, apaixonado, tão fora de mim” que se repete diversas vezes na canção, essa seria a primeira vez da dupla experimentando com esse recurso – talvez influenciada pela ascensão do *rap* que ocorreu na mesma década.

Até o fim da década de 1990 a dupla se manteve nessa sonoridade característica, com versões de músicas estrangeiras em inglês e espanhol e regravações de canções brasileiras de sucesso. Hora se aproximando de referências sertanejas e outras se aproximando das estadunidenses, mas sempre tentando se manter próximo da tradição sertaneja, seja em sua música ou em seu discurso.

Percebe-se que a fantasia do *cowboy* é moderna e usada como uma forma de se manter atual, conquistando públicos mais jovens, mas para não abrir brechas sobre ainda ser música sertaneja, também se usa a fantasia do caipira quando necessário, mantendo um público antigo que conquistaram no início da carreira. As referências da *ranchera* mexicana foram perdidas na modernização do gênero e substituídas pelo *country* dos EUA, trocando o trompete pelo banjo. E nas canções, o sertão só é lembrado em dia de festa ou é colocado como coadjuvante numa canção romântica. Essa troca representa um afastamento da heterogeneidade na música sertaneja raiz e o fortalecimento da homogeneização.

Nos anos 2000 o processo de modernização já estava consolidado, com o surgimento do “sertanejo universitário” as características que remetiam ao sertão já estavam em processo de extinção. Poucos artistas retratam a vida do campo – por exemplo, Victor & Leo e Paula Fernandes – a temática popular eram as festas e a vida moderna cheia de ostentação. Em contrapartida a esse movimento de afastamento da origem sertaneja do gênero, alguns músicos (como Renato Teixeira e Almir Sater) começam a compor canções com temáticas opostas como forma de recuperar o sertanejo raiz ou música caipira. Mas mesmo com esse movimento, a música sertaneja contemporânea continua afastada das temáticas antigas, agora quando falam do “campo” se referem as gigantescas fazendas de monocultura com maquinários milionários, ostentam caminhonetes de luxo e vangloriam a figura do latifundiário.

4.2. O Mangubeat

Também na década de 1990, mas em outro canto do país, jovens recifenses criaram o Movimento Mangubeat. Num contexto de pobreza e violência em Recife – considerada a quarta pior cidade do mundo para se viver (Minduri, 2016). Além do processo avançado de destruição dos manguezais, esses jovens afetados pelo cenário de desamparo que se vivia na periferia, deram início ao Movimento Mangubeat em 1991,

tendo como principais nomes as bandas Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A.

O movimento tem um manifesto *Caranguejos com Cérebro* escrito em 1992 por Fred 04, fundador da banda Mundo Livre S/A. Este manifesto ressalta a importância do mangue como bioma e como espaço social (a Manguetown), retrata a questão de destruição intencional dos manguezais em prol da expansão da cidade e ao mesmo tempo, o abandono e a situação precária que a capital pernambucana se encontrava. O manifesto fala também sobre o início da cena do mangue, jovens que estudavam ideias *pop* com o objetivo de ressuscitar o núcleo cultural de Recife e, como consequência, também fazer a cidade renascer. Interessados por cultura *pop* e por sua cultura regional (nordestina e pernambucana), tecnologia e desordem, os mangueboys e manguegirls tomam conta da cena cultural de Recife e mais tarde ganham atenção nacional.

Nesse contexto de precariedade, o Mangubeat se apresenta como arte pós-moderna evidenciando a questão da modernidade na América Latina tratada por Canclini (2008), em que apesar da modernidade ainda não ser uma realidade para diversos grupos e contextos, a produção artística já trazia o caráter pós-moderno se desprendendo da continuidade e abraçando a fragmentação, enquanto assume diferentes identidades – também fragmentadas – que se conectam com o contexto globalizado (Minduri, 2016).

As novas tecnologias foram essenciais para o Mangubeat, já que elas modificaram tanto a forma de produção da indústria fonográfica quanto às dinâmicas de comunicação, possibilitando que eles produzissem de forma independente. Além disso, entende-se a produção do grupo como uma produção política que denuncia a precariedade das periferias recifenses. O grupo tem diferentes inspirações locais e globais, misturando a Antropofagia, o Tropicalismo, o *Punk*, os *Beatniks*, o cordel e a ficção científica, se constituindo como um movimento intencionalmente híbrido (Minduri, 2016). O movimento se fortalece com o digital e suga seu tutano com o objetivo de fazer a periferia recifense renascer, “pouco a pouco, as artérias vão sendo desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da Manguetown”.

No álbum *Da Lama ao Caos* (1994) de Chico Science & Nação Zumbi – já atrelados a grandes nomes da indústria fonográfica brasileira, como o produtor Liminha e a gravadora Sony Music. Em *Monólogo ao Pé do Ouvido* – primeira canção do álbum – misturam o *rock n’ roll*, o maracatu e o coco de roda enquanto falam de temas característicos da sua região, como a Perna Cabeluda e Lampião, junto a temas

internacionais como Zapata, Sandino e os Panteras Negras. Envenenando o samba, o embolado e o maracatu, o grupo fala das questões sociais que permeiam a vida na Manguetown.



Figura 2 - Capa do álbum *Da Lama ao Caos*

Neste álbum são lançadas as canções *Da Lama ao Caos* e *Maracatu de Tiro Certo*, em ambas as músicas vemos a referência direta à vida do recifense do mangue, o relacionado com símbolos dos manguezais enquanto fala sobre a pobreza, a fome e a violência. Veja a letra da canção *Da Lama ao Caos*:

Posso sair daqui para me organizar
 Posso sair daqui para desorganizar
 Posso sair daqui para me organizar
 Posso sair daqui para desorganizar

Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana
 Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana

O sol queimou, queimou a lama do rio
 Eu ví um chié andando devagar

E um aratu pra lá e pra cá
 E um caranguejo andando pro sul
 Saiu do mangue, virou gabiru

Ô Josué, eu nunca vi tamanha desgraça
 Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça

Peguei um balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
 Ia passando uma véia, pegou a minha cenoura
 "Aí minha véia, deixa a cenoura aqui
 Com a barriga vazia não consigo dormir"
 E com o bucho mais cheio comecei a pensar
 Que eu me organizando posso desorganizar
 Que eu desorganizando posso me organizar
 Que eu me organizando posso desorganizar

Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana
 Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana

O sol queimou, queimou a lama do rio
 Eu ví um chié andando devagar
 E um aratu pra lá e pra cá
 E um caranguejo andando pro sul
 Saiu do mangue, virou gabiru

Ô Josué, eu nunca vi tamanha desgraça
 Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça

Peguei um balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
 Ia passando uma véia, pegou a minha cenoura
 "Aí minha véia, deixa a cenoura aqui
 Com a barriga vazia não consigo dormir"
 E com o bucho mais cheio comecei a pensar
 Que eu me organizando posso desorganizar
 Que eu desorganizando posso me organizar
 Que eu me organizando posso desorganizar

Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana
 Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana

Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana
 Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana

Na primeira canção, podemos ver o retrato da miséria que atinge a periferia, o cenário de sair de casa para roubar verduras como forma de sobrevivência escancara a fome, os versos “Que eu me organizando posso desorganizar / Que eu desorganizando posso me organizar” se conecta com esse processo de planejar o roubo (organizar) para roubar (desorganizar) e depois roubar seria desorganizar as normas sociais para saciar a

fome, a organização pessoal. Sendo assim, mostrando a ruptura das normas para lidar com o caos social que afetava a população recifense.

Além disso, quando o eu-lírico retrata o caranguejo virando gabiru (ratazana), ela fala da saída do mangue em para o centro da cidade em que o sujeito se mantém miserável, sendo relacionado com os animais que se adaptam às condições do meio que habitam para sobreviver enquanto de esconde nas camadas abaixo da terra para se esconder. Além disso, a animalização do periférico também faz alusão ao homem-caranguejo¹⁰ de Josué de Castro representando o morador dos manguezais, e o gabiru, um termo informal usado para se referir a uma pessoa vil, no centro urbano. Podemos ver a representação do homem caranguejo coberto de lama no clipe da música *Maracatu Atômico*¹¹, lançada no álbum seguinte da banda, como referência ao personagem de Castro.



Figura 3 - Trecho do clipe *Maracatu Atômico*

Em *Maracatu de Tiro Certo* – que começa a primeira estrofe utilizando o agogô, berimbau e voz e depois adiciona a alfaia, a guitarra e outros instrumentos

¹⁰ *Homens Caranguejos* (1966) é um romance do autor Josué de Castro, uma alegoria do homem do mangue virando caranguejo. O livro conta a história de um menino pobre morador do manguezal que sofre com a fome e a miséria e é trabalhador. A figura do Caranguejo com Cérebro seria a oposição a esse homem estagnado pois ele consegue se libertar da crosta de lama (Ramos, 2019).

¹¹ Canção de Nelson Jacobina e Jorge Mautner, gravada por Gilberto Gil em 1974.

típicos do *rock* – continuam com as críticas à estrutura social e retrato da vida no mangue. Nessa canção além da pobreza também é retratada a violência e a resistência da população com o mangue. Veja na letra da canção:

(Urubuservando, a situação

Uma carraspana, na putrefação
A lama chega até o meio da canela
O mangue tá afundando e não nos dá mais trela!)

De tiro certo, é de tiro certo
Como bala que já cheira a sangue
Quando o gatilho é tão frio
Quando quem tá na mira - o morto!
Eh, foi certo - Oh se foi
O sol é de aço, a bala escaldante
Tem gente que é como o barro
Que ao toque de uma se quebra
Outros não!
Ainda conseguem abrir os olhos
E no outro dia assistir TV
Mas comigo é certo meu irmão
Não encosta em mim que hoje eu não tô pra conversa
Seus olhos estão em brasa
Fumaçando! Fumaçando! Fumaçando!
Fumaçando! Fumaçando! Fumaçando! Fumaça!
Não saca a arma não - a arma não? A arma não! A arma não? A arma não!
Já ouvi, calma!!!
As balas já não mais atendem ao gatilho, já não mais atendem ao gatilho, (e) já não mais atendem

Porque é de tiro certo, é de tiro certo
Como bala que já cheira a sangue
Quando o gatilho é tão frio
Quando quem tá na mira - o morto!
Eh, foi certo - Oh se foi
Ahhh

Mas o sol é de aço, a bala escaldante
Tem gente que é como o barro
Que ao toque de uma se quebra
Outros não!
Ainda conseguem abrir os olhos
E no outro dia assistir TV (ha, ha!)
Mas comigo é certo meu irmão
Não encosta em mim que hoje eu não tô pra conversa
Seus olhos estão em brasa
Fumaçando! Fumaçando! Fumaçando!
Fumaçando! Fumaçando! Fumaçando! Fumaça!
Não saca a arma não - a arma não? A arma não! A arma não? A arma não!
Já ouvi, calma!!!
As balas já não mais atendem ao gatilho, já não mais atendem ao gatilho, (e) já não mais atendem

Seus olhos estão em brasa
Fumaçando! Fumaçando! Fumaça!

A canção começa com a imagem de um mangue em decadência, que traz a imagem do urubu – que também é retratada na canção anterior – como um personagem que remete à morte, um animal que se alimenta de carniça, esperando o mangue morrer para se aproveitar da sua decadência, relacionando a precariedade da periferia como um projeto. A imagem da arma de fogo está presente na canção simbolizando a violência interna na periferia, a população estando em estado de alerta constante em um cenário de instabilidade como pode ser percebido nos seguintes versos: “Seus olhos estão em brasa / Fumaçando! Fumaçando! Fumaçando! Fumaça! / Não saca a arma não - a arma não? A arma não! A arma não? A arma não! / Já ouvi, calma!”. A questão da resistência da população é vista quando o eu-lírico retrata que alguns são como barro, demonstrando a fragilidade de alguns e como esse estado de alerta padece a população, já outros resistem e continuam dia após dia.

Já no álbum *Afrociberdelia* de 1996 (produzido pela *Sony Music*) que continua com a sonoridade dos gêneros tradicionais de Pernambuco, agora além da guitarra e baixo característico do *rock* também foi adicionado o naipe de sopro do *jazz* à mistura. Ainda com temas que dizem respeito a vida nos manguezais e escancaram a realidade desafiadora em Recife.



Figura 4 - Capa do álbum *Afrociberdelia*

Em *Sobremesa*, as estrofes variam entre inglês e português enquanto soam guitarras e alfaias. Em *Manguetown* a periferia é descrita em seu cotidiano, a sujeira é referenciada na letra como um fato inescapável, atrelada ao bairro, ao cheiro e a vida, ela se mostra presente e acompanha os moradores da Manguetown por todos os lugares, assim como as mazelas que acompanham a vida periférica. Mesmo com a sujeira, ainda há tempo de encontrar com os amigos e sonhar, mostrando a resistência da população dos manguezais. O urubu volta como personagem da Manguetown, agora já instaurado na vida do mangue, ele dá asas ao eu-lírico e conversa, mostrando que mesmo sabendo que ele espera por sua carniça, foi possível tirar algo dele, um fator com teor libertador, representado pelas asas que permitem o voo sobre a Manguetown.

Durante os dois álbuns há um forte teor político que aborda a situação social da capital pernambucana, contendo sempre a mistura de diversos gêneros musicais que se conectam com a vivência dos mangueboys. A discografia de Chico Science & Nação Zumbi é curta em decorrência ao trágico falecimento do vocalista, em seus três pode-se perceber que o grupo se manteve fiel aos ideais traçados no Manifesto *Caranguejo com Cérebro*, enaltecendo a sua cultura local enquanto explora novas terras, sempre atrelados ao primeiro verso do seu álbum de estreia: “modernizar o passado é uma evolução musical”.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após aprofundamento nas obras referentes aos músicos Leandro & Leonardo e Chico Science & Nação Zumbi, podemos perceber diversas similaridades entre eles. Ambos compõem dentro de um estilo considerado regional e foram impactados pela hibridação, globalização e pela indústria cultural. Tanto o Sertanejo como o Mangubeat são híbridos desde sua fundação, porém a hibridação no sertanejo não é apresentado de forma intencional – como pilar estruturador do pensamento das produções do gênero – como é no caso do Mangubeat, a partir do seu manifesto e discurso de seus idealizadores. Isso pode ser entendido como consequência do contexto de surgimento de ambos, enquanto o sertanejo surge de forma não planejada no tocar da viola “com a mão enrijecida do trabalho do campo” (Vilela, 2017).

Já no Mangubeat, a hibridação é usada como ferramenta de construção do movimento. A contaminação de gêneros, é inerente à própria concepção musical e ao conceito poético, refletido no nome bilíngue do movimento: (mangue + beat). No manifesto *Caranguejo com Cérebro* esse fator é exposto quando referencia, por exemplo, a cultura *pop* e o *hip-hop*, Ramos (2019) menciona o uso de referências regionais e do internacionais como pilares do movimento Mangubeat

pela utilização de manifestações da cultura popular, uma vez que são costumes e rituais históricos presentes na cultura dos grupos da região (como maracatu rural, coco de roda, caboclinho, forró, frevo e capoeira). O segundo pela incorporação de elementos da cultura pop, que já faziam parte da vivência daquela sociedade midiaticizada. (Ramos, 2019, p. 41)

Outra conexão entre os dois grupos é a relação com a globalização. Ambos estão inseridos no processo de globalização em curso nos anos 1990 e ambos os movimentos sofreram críticas por serem considerados modernos demais, tão modernos que são acusados de ferir o aspecto regional que o fundamentam. Rolando Boldrin defendia que o sertanejo preservasse suas características tradicionais e em seu programa de televisão exigia que os artistas tocassem modas de viola e até negou a participação de Sérgio Reis por usar um chapéu de *cowboy* típico dos EUA (Nepomuceno, 1999). Já Ariano Suassuna, líder do Movimento Armorial, criticava o Mangubeat por sua aproximação com o estrangeiro e defendia a preservação da cultura pernambucana.

Além disso, em ambos os casos existe um contato com a indústria cultural, porém a forma como essa associação acontece é singular para cada caso. Enquanto o

sertanejo se alinha a indústria cultural e aceita ser usado como garoto propaganda do agronegócio moderno, se distanciando das críticas sobre as mazelas sociais enfrentadas no campo e aderindo a uma romantização do trabalho rural, o Manguebeat aproveita das estruturas oferecidas para expandir seu alcance e espalhar a luta do Movimento Manguebeat para todo o Brasil, mantendo seus pilares estruturais preservados, mesmo com turnês internacionais e músicas nas trilhas de novela. Enquanto o sertanejo obedeceu às tendências homogeneizadoras da indústria cultural, o Manguebeat uniu o *pop* e o popular buscando um enriquecimento mútuo. Sobre o legado do Manguebeat, Minduri diz que

não só de “musicalidade caótica” vive o Manguebeat. Ele segue como abordagem comunicacional, movimento político-cultural-social, motor de ação na história da música brasileira, provedor de identidades culturais para a juventude. Apesar de não ser tão popular quanto as manifestações do *mainstream*, não tão comercial, ficou registrado na história brasileira, influenciando toda uma geração de bandas que bebem na fonte da tradição e da (pós)modernidade. Bandas como *Naurêa* de Aracaju, *SoulZé* de Fortaleza, *DuSouto* de Natal, *Lampirônicos* de Salvador, *Mercado de Peixe* do interior de São Paulo, entre outras. Fora as bandas cover de CSNZ e os vários grupos de maracatu de baque virado que se dedicam a manter ou revisitar essa tradição em outras regiões brasileiras e capitais do mundo, vide grupos no Distrito Federal, em Belo Horizonte ou Curitiba, em Toronto no Canadá (Maracatu Mar Aberto e o Maracatu Baque de Bamba), ou em Colonia na Alemanha. (Minduri, 2016, p. 191)

Sendo assim, pode-se entender que os artistas analisados possuem características comuns entre si, mas no final de sua trajetória, deixam legados diferentes. O sertanejo continua sendo modernizado e assumiu papel de protagonismo na música popular brasileira. Todos os anos surgem novos grandes nomes, conquistando milhares de fãs e lotando estádios com seus mega shows. Já o Manguebeat, se enfraqueceu após o falecimento de Chico Science. Porém, ele é lembrado como um movimento que extrapolou o campo musical, contribuindo para a cena cultural do Nordeste e do Brasil, que, mesmo estando inserido na indústria cultural, não se padronizou, não era objeto de alienação e não reforçou a ideologia dos donos do capital.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor . O fetichismo na música e a regressão da audição. In: Benjamin et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. pp. 259-268. Coleção Os Pensadores

AFROCIBERDELIA. Intérprete: Chico Science & Nação Zumbi. [S. l.]: Sony Music Entertainment Brasil, 1996. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/3cG4WKesy6hUXEPfPcdxs6>. Acesso em: 16 jan. 2026.

BAUMAN, Zygmunt. Globalização: as consequências humanas. [S. l.]: Zahar, 1999. 148 p. ISBN 9788571104952.

CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CHÃ, Ana Manuela de Jesus. Agronegócio e Indústria Cultural: estratégia das empresas para a construção da hegemonia. Orientador: Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas. 2016. 161 p. Dissertação (Pós-graduação) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION (BRASA), IX., 2008, Nova Orleans, Louisiana. Tradição e assimilação na música sertaneja, na mesa: Identidades, estranheza e assimilação cultural no Brasil contemporâneo [...]. [S. l.: s. n.], 2008.

DA LAMA ao Caos. Intérprete: Chico Science & Nação Zumbi. [S. l.]: Sony Music Entertainment Brasil, 1994. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0W6hOSkA2g1BAXvwHUw7ds>. Acesso em: 16 jan. 2026.

DUARTE, Rodrigo. Indústria Cultural: Uma introdução. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010. 132 p. ISBN 978-85-225-0794-8.

LOURENÇO, Nelson. Globalização e glocalização: O difícil diálogo entre o global e o local. Mulemba: Revista Angolana de Ciências Sociais, [s. l.], v. 4, ed. 8, p. 17-31, 2024. DOI <https://doi.org/10.4000/mulemba.203>. Disponível em:

<http://journals.openedition.org/mulemba/203>. Acesso em: 20 dez. 2025.

JUNQUEIRA, Humberto. *Gêneros Musicais*. 1. ed. Curitiba: InterSaberes, 2021. 298 p. ISBN 978-65-5517-961-3.

LUDWIG, Fernando José. Globalização cultural: a música popular brasileira. *As Relações Portugal-Brasil no Século XX*, [s. l.], p. 177-189, 2010. Disponível em: <https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/as-relacoes-portugal-brasil-no-seculo-xx/globalizacao-cultural-a-musica-popular-brasileira>. Acesso em: 22 dez. 2025.

MARACATU Atômico. Intérprete: Chico Science & Nação Zumbi. [S. l.]: Sony Music Entertainment Brasil, 1996. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_G63uF288T4. Acesso em: 16 jan. 2026.

MARINHO, Roberto Irineu; MARINHO, José Roberto; MARINHO, João Roberto. Princípios Editoriais. *In*: GLOBO, Grupo. Quem Somos. [S. l.], 6 ago. 2011. Disponível em: <https://grupoglobo.globo.com/#quem-somos>. Acesso em: 16 fev. 2026.

MINDURI, Loianne Quintela. *Nos Passos do Mangubeat: rastros e ecos de uma identidade cultural desde os diálogos com os estudos culturais britânicos*. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Uberlândia, [S. l.], 2016.

MONTENEGRO, Fred Rodrigues. Caranguejos com cérebro. *In*: G1. Leia o manifesto ‘Caranguejos com cérebro’. [S. l.], 18 set. 2009. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1308779-7085,00.html>. Acesso em: 19 jan. 2026.

NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. *PerMusi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 181-195, jul-dez 2010.

NEPOMUCENO, Rosa. O caipira e o sertanejo. *In*: *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo - SP: Editora 34, 1999. cap. 1, p. 17-26. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=rk2BO6sDiSQC&oi=fnd&pg=PA1&dq=musica+caipira+e+sertanejo+raiz&ots=cdssIl9N7w&sig=w1tvjj5lEvJ3FQ2wkpS9OEg2zJA&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 19 jan. 2026.

OLIVEIRA, Tamires de Souza. O CONCEITO DE CATARSE NA FILOSOFIA DE THEODOR ADORNO: DESDOBRAMENTOS PARA UMA TEORIA CRÍTICA DA EDUCAÇÃO. Orientador: Robson Loureiro. 2013. 125 p. Dissertação (Pós-graduação) - Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013. Disponível em: https://sappg.ufes.br/tese_drupal/tese_6786_TAMIRIS%20SOUZA%20DE%20OLIVEIRA.pdf. Acesso em: 20 dez. 2025.

RAMOS, Lucas Borges. Mangubeat: identidade e narrativa. Orientador: Paulo Roberto Nassar de Oliveira. 2019. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) - Universidade de São Paulo, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://bdta.abcd.usp.br/directbitstream/dc4a8713-d52c-4c62-a52c-419416515797/tc4361-lucas-ramos-mangubeat.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2026.

TRINDADE, Eneus. Merchandising em telenovela: a estrutura de um discurso para o consumo. Comunicação, marketing, cultura: sentidos da administração do trabalho e do consumo, São Paulo: ECA/USP, 1999.

TURRI, Silvia Novaes Zilber; JUNIO, Odair Froes de Abreu. Transformações na indústria fonográfica no Brasil: mudanças no modelo de negócio pelo uso da internet. Revista Administração em Diálogo, PUC-SP, v. 17, n. 1, p. 86-117, 2015. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=534654459005>. Acesso em: 20 dez. 2025.

VILELA, Ivan. Caipira: cultura, resistência e enraizamento. Estudos Avançados, [s. l.], v. 31, n. 90, p. 267-282, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/Q7Rpt74m3VvH5355jPDpVVH/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 jan. 2026.

VOLUME 10. Intérprete: Leandro & Leonardo. [S. l.]: WEA Internacional Inc., 1996. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/79G8HWeGaC7MJdGLt8XumP>. Acesso em: 8 jan. 2026.

WEISSMANN, Lisette. Multiculturalidade, transculturalidade, interculturalidade. *Constr. psicopedag.* [online]. 2018, vol.26, n.27, pp.21-36. ISSN 1415-6954.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. EccoS Revista Científica, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, 1 jun. 2001.