

MARISA SEL FRANCO

**Música popular brasileira e a Rádio USP: uma discussão
sobre conceitos**

CELACC/ECA-USP

2013

MARISA SEL FRANCO

**Música popular brasileira e a Rádio USP: uma discussão
sobre conceitos**

Trabalho de conclusão de curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, produzido sob orientação do Prof. Dr. Silas Nogueira.

CELACC/ECA-USP

2013

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos ao professor Silas Nogueira, pelas orientações enriquecedoras e pela troca de conhecimentos constante.

Ao professor Herom Vargas, pelas indicações bibliográficas sobre música popular brasileira – imprescindíveis para realização desta pesquisa – e cujas aulas na graduação serviram como grande estímulo.

Aos programadores musicais Ricardo Sanchez e Alexandre Lima – da Rádio USP FM –, pelas entrevistas.

Aos meus familiares e amigos, por todo carinho e apoio.

A André Demaison – meu maior incentivador para realizar este curso –, pelas discussões infundáveis sobre música brasileira e cultura popular.

À professora Maria Cristina Bevilaqua, por fomentar desde a juventude meu gosto pela literatura e pelo debate de ideias.

SUMÁRIO

RESUMO	5
INTRODUÇÃO	7
1.0 A RÁDIO USP E A CONCEPÇÃO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	10
1.1 Regulamentação da radiodifusão educativa no Brasil	10
1.2 Breve histórico da Rádio USP	10
1.3 O conceito de música popular brasileira externado pela Rádio USP	11
1.4 MPB: gênero musical?	12
2.0 MÚSICA, CULTURA E “O POVO”: OS USOS E AMBIGUIDADES TEÓRICAS	14
3.0 ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS	19
4.0 O QUE DIZ E O QUE TOCA A RÁDIO USP: APRESENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS COLETADOS	20
4.1 Como é feita a programação musical da Rádio USP	20
4.2 Modestos slogans	20
4.3 Chico sim, Chico não: o campeão de execuções	23
4.4 A exclusão do caipira e outras manifestações culturais: preconceito musical?	26
CONSIDERAÇÕES FINAIS	27
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	30

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E A RÁDIO USP: UMA DISCUSSÃO SOBRE CONCEITOS

Marisa Sel Franco¹

Resumo

Este artigo pretende discutir os conceitos de música popular brasileira e de qualidade musical a partir do estudo de caso da programação da Rádio USP FM (93,7 MHz na capital paulista), emissora educativa ligada à Universidade de São Paulo. Ao intelectualizar a programação musical no que tange à música popular brasileira, hipótese levantada por esta pesquisa, a Rádio USP contribui para fortalecer preconceitos musicais em relação ao popular. O que pode ou não fazer parte da programação da emissora é definido a partir de um discurso instituído e hierarquizado, o discurso competente – conceito elaborado por Marilena Chaui.

Palavras-chave: música popular brasileira, Rádio USP, rádio educativa, discurso competente, cultura popular

Abstract

This article aims to discuss the concepts of Brazilian popular music and musical quality, based on the case study of the programming of the "Rádio USP FM", educational station connected to the University of São Paulo. The hypothesis presented in this research is that "Rádio USP" intellectualizes their music content in relation to Brazilian popular music, contributing to reinforce prejudices regarding popular music. It is a discourse established and hierarchical – the competent discourse (concept developed by Marilena Chaui) – which defines what can and cannot be broadcasted on the station in terms of music.

Keywords: Brazilian popular music, Radio USP, educational radio, competent discourse, popular culture

Resumén

¹ Graduada em Jornalismo pela Universidade Metodista de São Paulo e pós-graduada em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos pelo CELACC/ECA-USP.

Este artículo tiene como objetivo discutir los conceptos de la música popular brasileña y de la calidad musical, basado en el estudio de caso de la programación de La “Rádio USP FM”, emisora educativa conectada a la Universidad de São Paulo. El hipótesis plantea esta investigación es que “Rádio USP” intelectualiza su programación musical con respecto a la música popular brasileña, contribuyendo a reforzar los prejuicios en relación a la música popular. Es un discurso establecido y jerárquico – el discurso competente (concepto desarrollado por Marilena Chauí) – que define lo que pueden o no ser parte de la programación musical de la emisora.

Palabras clave: música popular brasileña, Radio USP, radio educativa, discurso competente, cultura popular

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende discutir o conceito de música popular brasileira a partir do estudo de caso da programação da Rádio USP FM (93,7 MHz na capital paulista), emissora educativa ligada à Universidade de São Paulo. Para isso, o escopo de análise foi composto por trechos das edições matinais do programa “O Som da USP”, cujo um dos slogans é "O melhor da música popular brasileira". Diante desta postura, a pesquisa também busca avaliar qual é o conceito de qualidade musical adotado pela Rádio USP. O site oficial da emissora traz um descritivo do “O Som da USP” na mesma linha do slogan:

Buscar o melhor de todos os estilos musicais é uma premissa da Rádio USP. E com O SOM DA USP não é diferente: a MPB tem seu espaço garantido na programação, tanto trazendo para o ouvinte sucessos do passado como apresentando os lançamentos e, porque não, lançando cantores e grupos que tenham um **trabalho consistente**². (RÁDIO USP, 2013)

Quem define o que pode ou não ser considerado à altura da programação musical da Rádio USP? Como é o processo de legitimação de uma canção, ritmo, compositor ou intérprete para que possa ser considerado música popular brasileira pela emissora? Estes são apenas alguns dos questionamentos possíveis a partir do descritivo do programa “O Som da USP”. Marilena Chaui propôs conceitos de ideologia e discurso competente, enquanto discurso do conhecimento e poder, aplicáveis neste contexto. Para a autora, a ideologia extrapola o conceito de representação imaginária a serviço da dominação em uma sociedade fundada na luta de classes:

A ideologia, forma específica do imaginário social moderno, é a maneira necessária pela qual os agentes sociais representam para si mesmos o aparecer social, econômico e político, de tal sorte que esta aparência (que não devemos simplesmente tomar como sinônimo de ilusão ou falsidade), por ser o modo imediato e abstrato de manifestação do processo histórico, é o ocultamento ou a dissimulação do real. Fundamentalmente, a ideologia é um corpo sistemático de representações e normas que nos ‘ensinam’ a conhecer e a agir. [...] Universalizando o particular pelo apagamento das diferenças e contradições, a ideologia ganha coerência e força porque é um discurso lacunar que não pode ser preenchido. (CHAUI, 2011: p. 15)

Ainda de acordo com a autora, o fenômeno de burocratização da sociedade moderna fez com que a ideologia deixasse de ser “discurso legislador, ético e pedagógico fundado na

² Grifo nosso.

transcendência das ideias e valores, para converter-se em discurso anônimo e impessoal, fundado na pura racionalidade de fatos racionais” (*Ibid.*, p. 22): o discurso competente.

Marilena Chaui define o discurso competente como “a ciência como saber separado e como coisa privada, como instrumento de dominação no mundo contemporâneo” (*Ibid.* p. 13). Para a autora, trata-se do “o discurso instituído. [...] aquele no qual a linguagem sofre uma restrição [...]: não é qualquer um que pode dizer a qualquer outro qualquer coisa em qualquer lugar e em qualquer circunstância” (*Ibid.*, p. 19). Enquanto discurso do conhecimento, o discurso competente seria:

[...] o discurso do especialista, proferido de um ponto determinado da hierarquia organizacional. [...] não se inspira em ideias e valores, mas na suposta realidade dos fatos e na suposta eficácia dos meios de ação. [...] tem o papel de dissimular sob a capa da cientificidade a existência real da dominação. (*Ibid.*, p. 23)

Também pertinente à discussão é o conceito de “intelectuais” presente na obra de Antonio Gramsci. Para o autor, o primeiro embate sobre o tema reside no questionamento se “Os intelectuais constituem um grupo social autônomo, ou cada grupo social possui sua própria categoria especializada de intelectuais [...]” (GRAMSCI, 1982: p. 3). Os intelectuais se difeririam dos demais indivíduos da sociedade por utilizarem no desempenho de suas funções sua “capacidade dirigente e técnica (isto é, intelectual)” (*Ibid.*, p. 4 e p.7):

Todos os homens são intelectuais [...]: mas nem todos desempenham na sociedade a função de intelectuais. [...] O tipo tradicional e vulgarizado do intelectual é fornecido pelo literato, pelo filósofo, pelo artista. Por isso, os jornalistas – que creem ser literatos, filósofos, artistas – creem também ser os ‘verdadeiros’ intelectuais. No mundo moderno, a educação técnica, estreitamente ligada ao trabalho industrial, mesmo ao mais primitivo e desqualificado, deve constituir a base do novo tipo de intelectual. [...] O modo de ser do novo intelectual não pode mais consistir na eloquência, [...] mas num imiscuir-se ativamente na vida prática, como construtor, organizador, ‘persuasor permanente’ [...] – e superior, todavia, ao espírito matemático abstrato; da técnica-trabalho, eleva-se à técnica-ciência e à concepção humanística histórica, sem a qual se permanece ‘especialista’ e não se chega a ‘dirigente’ (especialista mais político). [...] A escola é o instrumento para elaborar os intelectuais de diversos níveis. (*Ibid.*, p. 7, 8 e 9)

Gramsci reforça ainda que os intelectuais “são os ‘comissários’ do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político” (*Ibid.*, p. 11). As análises expostas a seguir partiram da ótica dos conceitos acima apresentados. Vale lembrar que em seus outros slogans e nos demais descritivos de programas disponíveis no

site, a Rádio USP afirma trazer ao público “o melhor de todos os ritmos no panorama musical brasileiro”. Sua programação destaca-se por sofrer, aparentemente, poucas influências da indústria fonográfica. Em contrapartida, a escolha das canções executadas pela emissora soa como distante do cenário musical atual do Brasil, carrega um conceito intelectualizado³ de música popular brasileira (que remonta aos anos 1960 e permanece entre grupos minoritários e também intelectualizados) e, portanto, excludente (inclusive para a maioria da comunidade interna *uspiana*, formada pelo corpo discente da universidade).

O presente estudo faz-se necessário porque a Rádio USP, como emissora educativa, tem entre seus papéis dar espaço e voz à cultura musical brasileira – sejam suas manifestações consideradas populares ou elitizadas, regionais ou urbanas, tradicionais ou novas, consagradas ou marginalizadas. Trata-se de um importante instrumento de difusão e fruição cultural.

Por ser um canal de comunicação da mais reconhecida universidade do País, sua influência na formação de conceitos – como o de música popular brasileira – é ainda mais forte. Ao intelectualizar a programação musical no que tange à música popular brasileira, hipótese levantada por esta pesquisa, a Rádio USP contribui para fortalecer preconceitos musicais em relação ao popular.

A pesquisa proposta neste artigo tem por objetivo geral discutir o conceito de música popular brasileira da Rádio USP, bem como o conceito de qualidade musical e a presença da música popular brasileira na programação da emissora. E, como objetivos específicos, levantar um breve histórico da emissora e dos acontecimentos que culminaram no atual conceito de música popular brasileira e na criação da sigla MPB no País; analisar o conteúdo musical do programa “O Som da USP”, a partir da observação das canções, compositores e intérpretes executados; investigar o conceito música popular brasileira e “do melhor da música popular brasileira” da Rádio USP, além de confrontar tais conceitos com os dados levantados a partir da programação musical.

As estratégias metodológicas utilizadas incluem estudo de bibliografia, análise do conteúdo da programação musical da versão matinal do programa “O Som da USP”, entrevistas semiestruturadas com profissionais que respondem pela programação musical da emissora e uma reflexão, com apoio na leitura de Muniz Sodré, sobre aspectos ideológicos e socioculturais da comunicação construída e emitida pela emissora.

³ Importante salientar que, neste artigo, é utilizado o conceito de intelectuais profissionais gramsciano.

Para embasamento deste trabalho, além dos já citados, são utilizados inicialmente os conceitos de música popular de José Ramos Tinhorão e de Jairo Severiano, cultura popular ou do povo de Marilena Chaui e, de forma crítica, o conceito de indústria cultural da Teoria Crítica, bem como a concepção de rádio educativa definida pelo Ministério da Educação e pelo Ministério das Comunicações.

1.0 A RÁDIO USP E A CONCEPÇÃO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

1.1 Regulamentação da radiodifusão educativa no Brasil

No Brasil, a radiodifusão educativa é descrita pela Portaria Interministerial nº 651, de 15 de abril de 1999, como aquela que se destina “exclusivamente à divulgação de programação de caráter educativo-cultural e não tem finalidades lucrativas”. Por programas educativo-culturais, são entendidos:

[...] aqueles que, além de atuarem conjuntamente com os sistemas de ensino de qualquer nível ou modalidade, visem à educação básica e superior, à educação permanente e formação para o trabalho, além de abranger as atividades de divulgação educacional, cultural, pedagógica e de orientação profissional, sempre de acordo com os objetivos nacionais. (PORTARIA INTERMINISTERIAL Nº 651, 1999)

Ainda de acordo com a portaria, programas recreativos, informativos, ou de divulgação desportiva também poderão ser considerados educativo-culturais, se contiverem elementos instrutivos ou enfoques educativo-culturais identificados em sua apresentação.

1.2 Breve histórico da Rádio USP

Criada em 1977, a Rádio USP FM (93,7 MHz na capital paulista) é uma emissora educativa que intencionava preencher a lacuna deste segmento radiofônico na Grande São Paulo e criar um canal de comunicação entre a Universidade de São Paulo e a sociedade. A emissora é ligada à Superintendência de Comunicação Social (SCS) da USP e faz parte da Divisão de Radiodifusão do órgão, que tem à frente Alberto Carlos Amadio – no cargo de superintendente de Comunicação Social. A SCS define-se em seu site oficial como:

[...] um órgão de direção e serviço diretamente subordinado à Reitoria da USP. Sua principal atribuição é estabelecer as diretrizes de uma política

global de comunicação para a Universidade, além de coordenar os serviços ligados a essa área. Criada em 27 de novembro de 1989, a SCS substituiu a antiga Coordenadoria de Atividade Culturais (CODAC). (SUPERINTENDÊNCIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL, 2013)

Uma das primeiras FMs da capital paulista, a Rádio USP foi ainda pioneira ao trazer conteúdos jornalísticos para a frequência FM – restritos até então às AMs. Segundo o professor Mário Fanucchi, um dos fundadores da emissora, anteriormente “[...] não se falava em radiojornalismo na FM” (*apud* MARTINS, 2012).

Seu alcance é ampliado pela transmissão digital do sinal via internet e pela Rede USP de Rádio, que inclui a Rádio USP Ribeirão Preto (FM 107,9 MHz). Para Celso dos Santos Silva, chefe técnico da Divisão de Radiodifusão, a emissora é o “cartão de visitas” para a universidade, porque sua transmissão via internet permite que qualquer pessoa, de qualquer local do mundo, tenha acesso à produção da USP em pesquisa e conteúdo (*Ibid.*).

Apesar do grande foco dado ao conteúdo jornalístico como forma de divulgação da produção científica da universidade, a Rádio USP dedica boa parte de sua transmissão à programação musical. De acordo com o Observatório da Radiodifusão Pública na América Latina⁴ (2013), 46 programas compõem a grade da emissora: 30,4% musicais e 21,7% jornalísticos. Fazem parte da programação também revistas radiofônicas voltadas para entretenimento (13%), programas culturais (13%), além de produções com foco em prestação de serviços (10,9%), educativos (8,7%) e infantis (2,2%).

1.3 O conceito de música popular brasileira externado pela Rádio USP

Conforme dito anteriormente, em seus slogans e nos descritivos dos programas disponíveis no site da emissora, a Rádio USP diz trazer ao público “o melhor de todos os ritmos no panorama musical brasileiro” – incluindo a dita música popular brasileira.

Como uma emissora educativa, sua programação musical não se pauta pelas influências da indústria fonográfica. Por meio de uma observação sistemática da

⁴ O Observatório da Radiodifusão Pública na América Latina foi criado, em 2011, pelo Laboratório de Políticas de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB) em parceria com o programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Situado no site <http://www.observatorioradiodifusao.net.br>, define-se como um espaço público virtual para a promoção de debates e a elaboração de análises e diagnósticos (acadêmico e profissionais) sobre estrutura, legislação, sistemas e serviços públicos de radiodifusão em todos os países América Latina.

programação, é possível inferir que os sucessos das rádios comerciais em números de execuções – motivados, na maioria das vezes, pelo pagamento para inserções feito pelas gravadoras ou pela presença dos hits em trilhas sonoras de novelas – e os sucessos de vendas da indústria fonográfica não tocam na Rádio USP.

Outro aspecto é que, apesar de ser uma emissora paulista, a música sertaneja – uma das mais tradicionais manifestações culturais regionais – também fica de fora da programação. Nota-se, assim, que a rádio utiliza um conceito intelectualizado e excludente de música popular brasileira, arraigado nos anos 1960.

No entanto, é importante ressaltar que a Rádio USP já recebeu uma série de premiações em reconhecimento à qualidade de sua programação, incluindo o prêmio da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Artes)⁵ como “melhor programação musical”, em 2000. Interessante notar ainda que a mesma APCA premiou, em 2012, a paraense Gaby Amarantos – expoente do movimento tecnobrega, cujas músicas não são veiculadas pela Rádio USP – como melhor cantora na categoria “música popular”.

1.4 MPB: gênero musical?

A ideia de associar a sigla MPB – originalmente abreviação de “música popular brasileira”, expressão neste texto entendida como qualquer música não clássica e autoral produzida no País – a um determinado tipo de música surgiu em 1965, em meio à profusão de festivais de canções produzidos e transmitidos pelas emissoras de TVs, uma modalidade de espetáculo musical competitivo que se estendeu até 1972 e revelou inúmeros novos compositores e intérpretes.

Segundo Severiano (2008, p. 361), o compositor carioca Edu Lobo foi o “primeiro dos grandes valores lançados pelos festivais”. Em entrevista a Hugo Sukman (Jornal do Brasil, 7 de novembro de 1994) reproduzida pelo autor, Edu Lobo declarou que sua carreira foi motivada pela vontade de fazer algo diferente do que se fazia na época:

⁵ A Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) é uma entidade sem fins lucrativos, sediada em São Paulo (SP), mantida pelo trabalho voluntário e pela contribuição anual de seus associados. A principal atividade da APCA é a premiação anual dos melhores artistas em categorias distintas – o Troféu APCA. Suas origens estão na seção paulista da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Surgida em 1951, a entidade reuniu originalmente oito críticos de teatro liderados por Nicanor Miranda. Em 1956, transformou-se na Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT). Em 1972, passou por nova estruturação e transformou-se na APCA, incorporando os setores de artes visuais, cinema, literatura, música popular e televisão. Em 1973, passa a abranger os setores de dança e de música erudita. Em 1979, a APCA passa a contar o setor de teatro infantil. O setor de rádio/ produção radiofônica foi incorporado apenas em 1980 pela entidade.

Não dava para concorrer com os principais compositores da bossa nova. Então, como eu passava sempre as férias em Recife (terra de sua família), comecei a compor frevos e outros ritmos brasileiros, mas com a sofisticação harmônica da bossa nova.

Tais características musicais híbridas foram a principal marca da sua composição “Arrastão”, canção com letra de Vinicius de Moraes, que foi a campeã do *I Festival Nacional de Música Popular Brasileira*, promovido pelas TVs Excelsior do Rio e de São Paulo, em março e abril de 1965. Além de consagrar-se como sucesso de público (*Ibid.*, p. 347), a música também consagrou sua intérprete – Elis Regina – e foi a chave para que um determinado gênero de composições que mesclam ritmos regionais ao refinamento da bossa nova passasse a ser denominado como MPB (tanto pelos compositores quanto pelos intérpretes e pelo público):

Surgindo no momento em que o pessoal da bossa nova começava a tomar outros rumos, Edu Lobo escolheu um caminho realista, que misturava protesto social e regionalismo. Era uma linha de certa forma influenciada pelo trabalho de Carlos Lira no Centro Popular de Cultura da UNE, e que introduzia na moderna canção brasileira asperezas da música nordestina. [...] ‘Arrastão’ funcionou como uma espécie de divisor de águas entre a bossa nova e um tipo de música inicialmente chamada de ‘música popular moderna’, ou MPM. Esta sigla depois seria impropriamente trocada por MPB, mas MPB sempre foi e continuará sendo usada como designativa de música popular brasileira, não importando se moderna ou se antiga. (MELLO e SEVERIANO, 1998: p. 83)

Apesar do equívoco que resultou na sigla e da discordância dos teóricos quanto ao uso do termo MPB como gênero/ ritmo musical, o conceito parece ser adotado pela Rádio USP no momento da escolha da programação.

Interessante mencionar que o Grammy Latino (*Latin Grammy Awards*) – prêmio que corresponde no meio musical ao Oscar – tem entre suas categorias destinadas a reconhecer a produção fonográfica brasileira “Melhor Álbum de Música Popular Brasileira”, ao lado de: “Melhor Álbum Pop Contemporâneo Brasileiro”, “Melhor Álbum de Rock Brasileiro”, “Melhor Álbum de Samba/ Pagode”, “Melhor Canção Brasileira (Língua Portuguesa)”, “Melhor Álbum de Música Sertaneja” e “Melhor Álbum de Música de Raízes Brasileiras”. Equívoco mais que consagrado, o termo MPB, no entanto, não será utilizado para a esta pesquisa devido ao contexto acima explicitado no qual foi popularizado no Brasil.

2.0 MÚSICA, CULTURA E “O POVO”: OS USOS E AMBIGUIDADES TEÓRICAS

Seria “popular” – e, por conseguinte, a música popular – o que tem o apreço de várias pessoas ou a palavra estaria mais ligada ao que vem do povo ou a ele pertence? Trata-se de um conceito bastante controverso, principalmente no que se refere à cultura, dado que o conceito de povo também é de difícil definição. No entanto, vale lembrar que historicamente o léxico passou a ser associado no Brasil ao que é simples, vulgar, barato ou de baixa qualidade.

Assim, chega a ser curioso que o termo “música popular brasileira” comumente seja utilizado para definir um grupo específico de compositores, com maior apuração formal em suas obras, e não toda a diversidade – seja de ritmos, temas, compositores ou intérpretes – da música nacional. Tal contradição, no entanto, faz sentido a partir da explanação de Néstor Canclini sobre as origens do conceito de povo na sociedade moderna:

O povo começa a existir como referente do debate moderno no fim do século XVIII e início do XIX, pela formação na Europa de Estados nacionais que trataram de abarcar todos os extratos da população. Entretanto, a ilustração acredita que este povo ao qual se deve recorrer para legitimar um governo secular e democrático é também o portador daquilo que a razão quer abolir: a superstição, a ignorância e a turbulência. [...] O povo interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta. (CANCLINI, 2006: p. 208)

A partir deste cenário de contrassensos, cabe a discussão sobre o conceito que resulta da combinação das palavras “música”, “popular” e “brasileira” em uma única expressão, que derivou a amplamente utilizada, a partir dos anos 1960, sigla MPB – adotada por uma geração de compositores e intérpretes, que despontaram para o público nos festivais de canções televisionados entre 1965 e 1972, para designar um determinado tipo de canção pós bossa nova.

É importante ainda questionar se este conceito abarca a diversidade de ritmos presentes no cancioneiro nacional atualmente, bem como de que maneira é possível definir a qualidade musical de uma canção. Em entrevista à revista CartaCapital, o historiador e produtor musical Jairo Severiano ressalta o caráter excludente do rótulo MPB:

Criou-se esse termo MPB como se fosse um tipo de música, o que acho inadequado, apesar de estar consagrado. [...] É uma sigla. Deveria ser usada para designar a música de qualquer gênero, moderna ou antiga, boa ou ruim. Mas passou a ser a música popular brasileira de elite. (SEVERIANO, 2008)

Quando conceitua “música popular”, José Ramos Tinhorão (2001, p. 166) recupera a antropóloga Elizabeth Travassos – em *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók* (1997) –, que afirma que “das combinações e oscilações entre diversas maneiras de entender os termos ‘povo’ e ‘cultura’ resultam diferentes acepções de música popular [...]”.

No entanto, o autor diz estar à frente da antropóloga no estabelecimento de uma diferenciação entre os campos, pois encara o fenômeno da cultura popular urbana como uma manifestação viva de camadas da população que se submetem tanto a uma determinada colocação na escala social quanto a tipos específicos de relações entre os elementos de outras camadas sociais.

Tinhorão propõe-se “a enxergar o que hoje se entende como música popular nas cidades como resultado de uma realidade cultural específica da vida urbana” (*Ibid.*, p. 167). O autor reforça que existem duas músicas típicas do povo, devido à diversidade de universos culturais: aquela ligada ao homem do campo e suas tradições – presa a um modelo de vida coletiva –, que traz consigo uma riqueza de ritmos regionais; e a música popular do moderno mundo urbano contemporâneo, atrelada ao poder das cidades e sujeita às regras do individualismo burguês.

Vale salientar que, de acordo com Tinhorão, a música popular urbana estaria ligada desde o início “aos processos técnicos de produção e divulgação, o que a transformava desde logo em produto vendável” (*Ibid.*, p. 169). É a partir deste contexto proposto pelo autor que o conceito de música popular é discutido neste artigo.

Antes de se falar a respeito do conceito de cultura popular utilizado neste estudo, faz-se necessário recuperar o conceito de cultura. De definição ampla e complexa, a cultura abrange toda e qualquer mediação do homem em relação à natureza. Para Marilena Chaui, em termos antropológicos, cultura é:

[...] a maneira pela qual os humanos se humanizam e, pelo trabalho, desnaturalizam a natureza por meio de práticas que criam a existência social, econômica, política, religiosa, intelectual e artística. O trabalho, a religião, a culinária, o vestuário, o mobiliário, as formas de habitação, os hábitos à mesa, as cerimônias, o modo de relacionar-se com os mais velhos e os mais jovens, com os animais e com a terra, os utensílios, as técnicas, as instituições sociais (como a família) e políticas (como o Estado), os costumes diante da morte, a guerra, as ciências, a filosofia, as artes, os jogos, as festas, os tribunais, as relações amorosas, as diferenças sexuais e étnicas, tudo isso constitui a cultura como invenção da relação com o Outro – a

natureza, os deuses, os estrangeiros, as etnias, as classes sociais, os antepassados, os inimigos e os amigos. (CHAUI, 2006: p. 113 e 114)

A cultura pode ser entendida ainda como poder. No artigo *Poder, cultura e hegemonia: elementos para uma discussão* (2010), Silas Nogueira recupera conceitos de Chauí e Gramsci para discutir as relações entre cultura, poder e hegemonia também pertinentes à presente análise. Cabe destacar a citação de um trecho do livro *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular* (CHAUI, 1986: p. 21), que ressalta a proximidade entre os conceitos de hegemonia e cultura:

Pode-se dizer que, para Gramsci, a hegemonia é a cultura numa sociedade de classes. Hegemonia não é um ‘sistema’: é um complexo de experiências, relações e atividades cujos limites estão fixados e interiorizados, mas que, por ser mais do que ideologia, tem capacidade para controlar e produzir mudanças sociais. [...] Como cultura numa sociedade de classes, a hegemonia não é apenas conjunto de representações, nem doutrinação e manipulação. É um corpo de práticas e de expectativas sobre o todo social existente e sobre o todo da existência social [...] (apud NOGUEIRA, 2010).

Já em *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas* (2011), Chauí levanta uma série de discussões acerca dos conceitos de cultura popular, do povo ou dos povos, e autoritarismo das elites, questionando se seriam duas culturas diferentes ou se há nestes termos uma marca de contradição. Dentre os embates propostos, além do conceito de discurso competente – citado anteriormente –, interessam especialmente à pesquisa os questionamentos de que tal divisão mostraria uma visão de cultura do povo “menor”, “atrasada” ou “tradicional” de acordo com as classes dominantes, que acreditam que há um padrão cultural único que seria melhor para todos ao mesmo tempo em que impedem o acesso a essa “cultura melhor” e, portanto, negam o direito à fruição da cultura ao dito “povo”.

Já o conceito de indústria cultural que permeia as discussões neste trabalho foi definido inicialmente pelos teóricos Theodor Adorno e Max Horkheimer da Escola de Frankfurt, coletivo de pensadores e cientistas sociais alemães que reunia ainda Erich Fromm, Herbert Marcuse, Walter Benjamin entre outros. O termo surgiu em substituição ao conceito de “cultura de massa”. Em primeira instância, a expressão delimitaria “as indústrias interessadas na produção em massa de bens culturais”. De forma mais aprofundada, definiria “uma forma de mercantilização da cultura de forma vertical, autoritária, que procura adaptar as mercadorias às massas e as massas às mercadorias”.

Adorno e Horkheimer, em *Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação*, tecem duras críticas à cultura ocidental contemporânea que “confere a tudo um ar de semelhança” (1984: p.113). De acordo com a visão dos teóricos, a cultura de massa é idêntica por estar sob o poder do monopólio e obedecer a interesses políticos-mercadológicos, em prol do fortalecimento do sistema capitalista e da consequente alienação da população:

O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda a dúvida quanto à necessidade social dos seus produtos.

Os interessados tendem a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O fato de que milhões de pessoas participam desta indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação dos bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. [...] Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis porque são aceitos sem resistências. De fato, o que explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, na qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. (*Ibid.*, p. 114)

Não se deve esquecer, no entanto, que a própria Escola de Frankfurt é alvo de críticas e ressalvas, na medida em que também trabalha com uma concepção elitista e um tanto eurocêntrica de cultura. Renato Ortiz (1986) é um dos autores que discorre a respeito do elitismo nos estudos frankfurtianos, inclusive no que tange ao campo musical:

Quando se considera os estudos da Escola (de Frankfurt) sobre a cultura de massa dificilmente podemos deixar de enfrentar esta questão. Com efeito, o texto de Adorno sobre a música popular toma explicitamente como modelo de comparação a música clássica, e a considera como uma produção ‘séria’ que se contrapõe a um tipo de música degenerada. O mesmo pode ser dito de suas análises sobre o jazz, que o qualificam como uma música bárbara e regressiva (Adorno, 1941 e 1982). [...] Creio que existe um elitismo do pensamento frankfurtiano, seria porém incorreto identificá-lo ao elitismo tradicionalmente de cunho conservador. Gostaria de argumentar que ele decorre mais do pessimismo dos autores, do que de uma real divisão entre a maioria inculta e uma minoria privilegiada.

[...] Tudo se passa como se a realidade social fosse portadora de uma qualidade degenerescente que contaminaria as instâncias culturais autênticas, transformando-as em utilidade técnica. O pensamento do Instituto leva ao extremo a polarização entre o espaço da liberdade e a sociedade. [...] Diante do pessimismo da filosofia da história que eles mesmos construíram só restam reivindicações que preservem um território que adquire a meu ver

uma conotação mais simbólica do que real. Algumas vezes as proposições da Escola nos lembram os sacerdotes que tentam a todo custo clarear as fronteiras entre o sagrado e o profano. Eles atuam na busca de um espaço sacralizado que em tudo diferiria da padronização do mundo exterior. Um elitismo retroativo, que vê até mesmo em obras acabadas da cultura universal a marca da dominação. (*Ibid.*)

Apesar do relativo elitismo e eurocentrismo dos teóricos deste movimento, o conceito de indústria cultural é válido para esta pesquisa e desvenda a transformação da arte – e não exatamente da cultura, como propunham os autores frankfurtianos – em mercadoria.

Na avaliação das entrevistas, dos slogans veiculados e do descritivo do programa “O Som, da USP”, realiza-se aqui uma breve análise de aspectos do discurso e de seu uso nas relações sociais (sem enfoque linguístico) – segundo a ótica de Muniz Sodré. O teórico rememora que foi de Nietzsche “o comentário irônico de que as classes dirigentes adoram inventar palavras, nas quais vivem acreditando” (SODRÉ, 1983: p. 7). E prossegue:

Na realidade, por trás de cada uma dessas ‘invenções’, há uma ideia ou ideias que servem a funcionamentos estratégicos no interior das relações sociais. E é difícil encontrar uma palavra/ideia moderna que não conte em sua história alguns milhares de mortos, ou que não deixe transparecer, em seus produtos, os traços de destruição de outras organizações étnicas ou simbólicas, – o genocídio se faz alterar por ‘semicídios’. (*Ibid.*, p.7)

Para a ascensão mundial do termo “música popular brasileira”, não tiveram de perder “forças” o samba e a música caipira enquanto manifestações extremamente representativas da música nacional? A adoção da nova terminologia nada mais é, de acordo com a proposição feita pelo teórico e aqui aplicada, do que a imposição de uma nova forma de pensar, de uma nova visão de mundo. Colabora, portanto, para a manutenção do poder hierarquizado via discurso competente – conceito de Marilena Chauí já apresentado neste artigo.

Ainda com relação ao discurso, Sodré afirma ser:

[...] um recurso de metalinguagem que nos permite observar o entrecruzamento das diferenças dos textos através das práticas objetivas de relacionamento de noções ou das atividades de linguagem numa situação determinada, os discursos sociais. Embora não se possa afastar a linguística do campo da teoria analítica do discurso, esta última se distingue da primeira por seu empenho (sociológico, filosófico, antropológico, interdisciplinar) de observar as condutas a partir das práticas de linguagem. (*Ibid.*, p. 9)

Os “semicídios” aos quais Sodré se refere podem ser sentidos nesta análise se os estendermos para a música e outras manifestações culturais não presentes na Rádio USP – em particular, aquelas manifestações cujos conteúdos são intrínsecos às culturas de matriz

africana e indígena e que, por motivos de espaço e tempo, não são aqui analisadas em dimensão e profundidade necessárias.

3.0 ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

Para realização desta pesquisa e conseqüente elaboração do artigo científico foram utilizadas diferentes técnicas de investigação. O trabalho teve início com audições assistemáticas da Rádio USP, seguidas de estudo da bibliografia referenciada e fichamentos.

A seguir, foi realizada uma reflexão crítica sobre o conteúdo da programação musical da versão matinal do programa “O Som da USP”. O escopo da análise compõe-se por uma semana de programação (21 a 25 de janeiro), de segunda-feira à sexta-feira, das 9 h às 12 h. Tal faixa de horário foi escolhida, pois há alguns dias da semana nos quais programas não musicais ocupam a programação da Rádio USP entre 7 h e 9 h. Desta forma, garantiu-se uniformidade em relação ao número de canções executadas por dia dentro da amostra delimitada.

Em 17 de abril, na sede da emissora (Campus da USP – São Paulo, SP), foi realizada entrevista semiestruturada com os profissionais que respondem pela programação musical da Rádio USP: Ricardo Sanchez, responsável pela coordenação musical; e Alexandre Lima, programador musical. Após a transcrição do material, realizou-se uma reflexão sobre aspectos do discurso presentes tanto nas falas dos entrevistados quanto nos slogans da rádio.

A etapa final do trabalho consistiu no levantamento dos compositores, intérpretes, datas da primeira gravação e da gravação executada das canções veiculadas para tabulação das informações a partir dos dados fornecidos pela própria locução, de informações disponíveis no BrasilEcadNet⁶ e no site CliqueMusic⁷ (locado no portal UOL), bem como na bibliografia referenciada. Nem sempre o crédito das composições transmitido pela rádio para uma determinada canção coincidia com as informações disponíveis nos bancos de dados: nestes casos, optou-se por levar ambos os créditos em consideração. É importante ponderar ainda que uma parcela ínfima da amostra das músicas executadas não teve um ou todos os

⁶ Serviço gratuito de busca, disponível na web mediante cadastro (BRASILECADNET, 2013), que permite consultar o repertório musical do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad). É possível encontrar informações detalhadas de obras musicais, autores, intérpretes, fonogramas, títulos alternativos e outros detalhes.

⁷ O CliqueMusic (CLIQUEMUSIC, 2013) autodenomina-se “o maior banco de dados de biografias e discografias da música brasileira”.

seus elementos identificados (nome, compositores, intérpretes e datas de gravação) ou por ausência de locução ou por desconhecimento da pesquisadora a respeito de determinadas músicas instrumentais.

4.0 O QUE DIZ E O QUE TOCA A RÁDIO USP: APRESENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS COLETADOS

4.1 Como é feita a programação musical da Rádio USP

Para se entender de que forma a programação musical da Rádio USP é feita, entrevistaram-se as duas pessoas que estão à frente desta tarefa na emissora: Ricardo Sanchez e Alexandre Lima. Responsável pela coordenação musical da Rádio USP, Sanchez está há 24 anos na emissora e completará, em 2014, 50 anos de atuação em rádios. Possui bastante experiência em programação musical, inclusive em emissoras comerciais como Jovem Pan e Record, mesmo sem ter formação específica na área. Já Lima, programador musical é egresso do curso de Rádio e TV da ECA/USP (Escola de Comunicações e Artes) e entrou na emissora há 15 anos, como estagiário.

Semanalmente, Sanchez e Lima realizam uma reunião para ouvir os novos CDs que chegam à rádio (segundo os entrevistados, recebem muito material independente e pouquíssimos registros enviados por gravadoras fonográficas). A partir desta audição, avaliam se as músicas e o artista têm o “perfil da rádio” e, a seguir, selecionam algumas faixas que passarão a fazer parte das cerca de 7 mil músicas que compõem a programação.

As músicas são incluídas em um programa chamado “Pulsar”, que prepara os *setlists*, e é programado para não repetir as mesmas canções e intérpretes dentro de um intervalo pré-determinado de dias (no caso das músicas) e algumas horas (no caso dos artistas). Os profissionais buscam ainda incluir uma música instrumental a cada hora de programação.

Segundo os entrevistados, os critérios utilizados para que uma canção seja veiculada na Rádio USP são ter “melodia, letra, harmonia e arranjos bons”, o que acham “essencial em uma música”. Tratam-se, portanto, de critérios bastante subjetivos a partir de um saber institucionalizado. Apesar de nenhum dos dois profissionais responsáveis pela programação ter formação específica na área da música e, segundo suas falas, do trabalho ser realizado de forma totalmente independente, criaram critérios para dizer o que pode ou não pertencer à

programação. Exemplificaram que não tocam os "axeções" que a Ivete Sangalo grava em seu repertório de trabalho na Rádio USP. Porém tocam músicas interpretadas pela artista quando grava Gilberto Gil, por exemplo, e outros compositores que têm um “bom repertório”, pois ela é uma “boa cantora”.

Este é um exemplo claro de como o discurso competente, conceito de Chauí, atua para a manutenção de uma determinada hierarquia e visão ideológica: se em determinado momento foi dito pelos críticos musicais e teóricos que um determinado gênero de música ou artista pertencia a uma cultura “superior”, que deve ser valorizada, mantém-se tal postura sem se observar ou questionar a possibilidade de abarcar obras, artistas e ritmos diferentes no conceito de música popular brasileira.

Segundo Sanchez, Rádio USP “tem uma filosofia e não podem fugir dela, senão vira o lugar comum [*das outras rádios*]”. Sobre o diferencial da emissora, Lima é enfático ao dizer que “sem medo de ser arrogante, quem gosta mesmo de MPB ouve a Rádio USP”. Ambos consideram, aliás, “MPB” um conceito relativo, mas usam a sigla o tempo todo em suas falas. Afirmam ainda não ficar limitados à execução das faixas chamadas pela indústria fonográfica de “músicas de trabalho” ou àquelas que já estouraram. Buscam sempre tocar os ditos “lados B”, o que mostra um posicionamento da emissora de resistência à indústria cultural.

Para os novos artistas que desejam ingressar na programação, os entrevistados afirmam que só é preciso levar o CD até a Rádio USP. “Se gostarem” e as músicas estiverem dentro da “filosofia da rádio”, passarão a veicular. Segundo ambos, em torno de 30% das músicas veiculadas são de artistas novos. Porém o levantamento realizado contradiz estes dados, já que a parcela de artistas consagrados com músicas executadas na amostra da análise ultrapassa tal porcentagem.

4.2 Modestos slogans

Durante o trabalho de audição, identificaram-se 11 slogans ao longo da programação da Rádio USP⁸:

1. “USP FM: sintonize a **diferença**”
2. “**Ser diferente é nossa semelhança** com você: USP FM”
3. “Rede USP: **alternativa** no seu rádio”

⁸ Grifos nossos.

4. “USP FM: ligada no **melhor da música brasileira**”
5. “Rede USP de rádio: a semelhança com você **fazendo a diferença**”
6. “Rádio USP: **música brasileira de qualidade**”
7. “A **tradição da MPB** aqui na Rádio USP”
8. “Música **100% brasileira**”
9. “Rede USP: **só ela é assim**”
10. “USP FM: ligada no **melhor conteúdo**”
11. “USP FM: ligada no **melhor do jornalismo**”

É interessante notar nos slogans a repetição de palavras e expressões de cunho positivo, que intencionam criar uma identidade com o público e transmitir uma qualidade mais elevada da programação (“melhor” e “de qualidade”), assim como reforçar a emissora como uma rádio fora dos padrões atuais das rádios comerciais (“ser diferente é nossa semelhança”, “a diferença”, “só ela é assim”). Chama a atenção ainda a maneira que os slogans reforçam que se trata de uma rádio de “música brasileira” – enaltecendo, inclusive, que a rádio traz a “tradição” da música brasileira para o ouvinte.

Apesar de todos os esforços de identificação com um perfil de ouvintes – cujos entrevistados afirmam ser fiéis (mesmo sem dados de pesquisa e/ou audiência que permitam conhecê-lo verdadeiramente) –, a escolha de tais palavras pode passar uma imagem esnobe e elitizada para uma pessoa que sintonize o *dial* pela primeira vez na Rádio USP. Afinal, é uma emissora “diferente”, que traz apenas o “melhor” em sua programação.

A emissora não é e, pela escolha de palavras, não busca ser a rádio do dito “povão”. Há aqui uma nova contradição, pois se trata de uma emissora educativa. Seria mais apropriado, portanto, contribuir para que a cultura musical brasileira – com toda sua diversidade – chegasse cada vez mais a um número maior de pessoas. Sobre o perfil ideal da programação musical das emissoras educativas, Ivete Cardoso do Carmo Roldão (2006, p.11) fala:

No que se refere à programação musical, entendemos que ela, por um lado, não deve ser elitista e, ao mesmo tempo, não reproduzir a massificação cultural verificada na maioria dos meios de comunicação que apresenta apenas a produção artística imposta pelas grandes gravadoras. A programação musical também se torna educativa ao desenvolver conteúdos a partir da música e resgatar a cultura local por meio de grupos e músicos da cidade.

Uma rádio educativa deve ter, primeiramente, o dever de divulgar toda a música sem restrição de estilo, forma ou nacionalidade, entendendo que

música é cultura e, assim, música e cultura devem ser respeitadas e difundidas como tal. Entretanto, vale destacar a importância de se valorizar a música popular brasileira, sua história, a de seus compositores, intérpretes e, principalmente, na divulgação de suas obras [...].

Não há um consenso estabelecido sobre o que se deve ou não tocar em uma emissora educativa. Este é um processo cuja construção depende também de cada estado ou região onde a emissora está instalada.

Ainda em uma análise primária, a ausência do termo “popular” nos slogans – excetuando-se o uso da sigla MPB – pode denotar três sentidos: o fato de a emissora veicular também peças instrumentais, sem fazer distinção se são músicas populares ou eruditas; uma tentativa de explicitar uma visão mais plural da música brasileira, admitindo que é formada por diferentes ritmos/ gêneros; ou, no sentido oposto desta última hipótese, uma maneira de menosprezar o termo “popular”, por associá-lo a algo de menor valor ou pejorativo no atual cenário musical do País.

Os slogans permitiriam inúmeras análises diferenciadas, inclusive por parte do ramo da linguística. Este tipo de interpretação, no entanto, não está nos focos prioritários deste artigo.

4.3 Chico sim, Chico não: o campeão de execuções

Já nas audições e observações assistemáticas chamava a atenção o grande número de canções do carioca Chico Buarque de Holanda, ora como compositor ora como intérprete, veiculadas pela Rádio USP. A pesquisa só fez confirmar tal observação.

Das 221 músicas executadas (sem excluir possíveis repetições – quase inexistentes, aliás) veiculadas no período analisado entre 9 h e 12 h pelo programa “O Som da USP”, de 21 a 25 de janeiro, 19 eram de autoria ou coautoria de Chico Buarque (Tabela 1 – abaixo): liderança absoluta e com grande margem em relação ao segundo compositor mais presente, Tom Jobim (com 10 composições). Chico Buarque também foi o intérprete mais executado (Tabela 2 – abaixo): nove músicas, empatado na primeira posição com o compositor e cantor alagoano Djavan.

Para as tabulações, optou-se por citar apenas os artistas que apareciam como compositores e/ ou intérpretes de quatro canções ou mais dentro do escopo da análise. De um universo de 203 compositores, 66 surgem com mais de uma composição e 137 aparecem com apenas uma música (há cinco músicas cujos compositores não foram identificados).

O universo de intérpretes é bem menor: 119 (há oito canções cujos intérpretes não foram identificados), mas ainda assim amplo tendo como base de comparação, por exemplo, o número médio de músicas executadas por uma rádio comercial – 200 a 300 – segundo os entrevistados. Destes artistas, 51 aparecem com mais de uma interpretação e 68 com apenas uma música. Ponto positivo para a Rádio USP, já que os números confirmam a fala dos entrevistados que afirmam que a emissora veicula normalmente músicas e artistas que não têm espaço em emissoras comerciais.

No entanto, destaque-se nas tabulações que a maioria dos artistas líderes de execução são nascidos na década de 1940 e, não por acaso, despontaram para o grande público no período dos festivais. Geração, portanto, que cristalizou o conceito elitizado de música popular brasileira anteriormente explanado. Vale observar ainda a predominância de artistas cariocas e baianos, justamente as regiões do País com maior efervescência musical nos anos 1960 e 1970.

Tabela 1 – Tabulação dos compositores mais executados (autores ou coautores de músicas)

	Posição	Compositor	Número de músicas veiculadas na amostra analisada	Ano e cidade de nascimento ⁹	UF
1	1	Chico Buarque	19	1944 – Rio de Janeiro	RJ
2	2	Tom Jobim	10	1927 – Rio de Janeiro	RJ
3	3	Djavan	9	1949 – Maceió	AL
4	4	Vinicius de Moraes	7	1913 – Rio de Janeiro	RJ
5	5	Caetano Veloso	6	1942 – Santo Amaro da Purificação	BA
6		Jorge Ben Jor	6	1942 – Rio de Janeiro	RJ
7		Rita Lee	6	1947 – São Paulo	SP

⁹ As informações sobre os anos e locais de nascimento dos músicos foram retiradas do livro “Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade” (SEVERIANO, 2008), exceto por Zeca Baleiro (dado extraído do site oficial: <http://zocabaleiro.uol.com.br/site2012/biografia.php>, acesso em 21 abr. 2013) e Roberto de Carvalho (informação encontrada na Wikipedia: http://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto_de_Carvalho, acesso em 21 abr. 2013).

8	6	Gilberto Gil	5	1942 – Salvador ¹⁰	BA
9		Luiz Melodia	5	1951 – Rio de Janeiro	RJ
10		Raul Seixas	5	1945 – Salvador	BA
11		Roberto de Carvalho	5	1952 – Rio de Janeiro	RJ
12		Zeca Baleiro	5	1966 – Arari	MA
13	7	Alceu Valença	4	1946 – São Bento do Una ¹¹	PE
14		Edu Lobo	4	1943 – Rio de Janeiro	RJ
15		Milton Nascimento	4	1942 – Rio de Janeiro ¹²	RJ
16		Paulinho da Viola	4	1942 – Rio de Janeiro	RJ

Tabela 2 – Tabulação dos intérpretes mais executados

	Posição	Intérprete	Número de músicas veiculadas na amostra analisada	Ano e cidade de nascimento ¹³	UF
1	1	Chico Buarque	9	1944 – Rio de Janeiro	RJ
2		Djavan	9	1949 – Maceió	AL
3	2	Elis Regina	6	1945 – Porto Alegre	RS
4		Rita Lee	6	1947 – São Paulo	SP
5	3	Luiz Melodia	5	1951 – Rio de Janeiro	RJ
6		Milton Nascimento	5	1942 – Rio de Janeiro	RJ
7		MPB-4 (Rui Alexandre Faria, Aquiles Rique Reis, Milton Lima dos)	5	O conjunto surgiu na década de 60 (1965) – Rio de Janeiro	RJ

¹⁰ Gilberto Gil mudou-se pequeno para Ituaçu, interior da Bahia, onde viveu até os nove anos.

¹¹ Alceu Valença foi criado em Recife, PE.

¹² Milton Nascimento foi adotado e mudou-se na primeira infância para Três Pontas, MG.

¹³ As informações sobre os anos e locais de nascimento dos músicos foram retiradas do livro “Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade” (SEVERIANO, 2008), exceto por Zeca Baleiro (dado extraído do site oficial: <http://zocabaleiro.uol.com.br/site2012/biografia.php>, acesso em 21 abr. 2013).

		Santos Filho e Antônio José Waghabi Filho)			
8	4	Beth Carvalho	4	1946 – Rio de Janeiro	RJ
9		Caetano Veloso	4	1942 – Santo Amaro da Purificação	BA
10		Legião Urbana (Renato Russo - 1960, Dado Villa-Lobos - 1965, Marcelo Bonfá - 1965, Renato Rocha - 1965)	4	A banda surgiu na década de 80 (1982) – Brasília	DF
11		Maria Bethania	4	1946 – Santo Amaro da Purificação	BA
12		Zé Ramalho	4	1949 – Brejo do Cruz	PB
13		Zeca Baleiro	4	1966 – Arari	MA

4.4 A exclusão do caipira e outras manifestações culturais: preconceito musical?

Entre as manifestações musicais tradicionais brasileiras (canções, danças e ritmos atrelados às festas populares, ritos religiosos, brincadeiras de roda e mesmo outras situações de convívio social nas quais a música se faz presente – como os mutirões de trabalho), a música caipira é a principal representante do estado de São Paulo. Waldenyr Caldas (1995, p.128) explica que a música caipira é fruto do hibridismo dos costumes e tradições de negros, indígenas e da grande corrente migratória europeia que veio como força de trabalho para a lavoura brasileira, se alojando principalmente em São Paulo.

Herdeira direta da música caipira adaptada à indústria fonográfica, a música sertaneja é totalmente deixada de lado pela Rádio USP – mesmo se tratando de uma emissora paulista. Para os entrevistados, a ausência do sertanejo na programação da Rádio USP explica-se pelo fato de o público “não sentir falta” ou pedir para executar canções do gênero no único programa interativo da emissora, o “Toca outra vez”. Sanchez e Lima dizem que “até tocam” Renato Teixeira e Almir Sater, por exemplo, mas que Tonico e Tinoco e Chitãozinho e Xororó não “fazem a linha” da emissora, que contava anteriormente com um programa com este enfoque feito por Inezita Barroso – mas que foi descontinuado.

Caldas (*Ibid.*, p. 164) chama ainda a atenção para o fato de que:

[...] a música sertaneja de hoje não tem mais nada a ver com o meio rural, com o interior nem com o sertão. O seu público está indistintamente localizado no meio urbano-industrial e no interior. De sertaneja mesmo, sobrou apenas o nome. A rigor, ela é hoje uma modalidade musical igual à

chamada música popular brasileira, produzida e consumida em qualquer lugar.

A única diferença real que se pode efetivamente constatar é a seguinte: a música sertaneja é produzida por compositores e artistas de recursos técnicos limitados. [...] é claro que nós vamos encontrar também na música popular brasileira pessoas em condições idênticas. Os compositores e cantores sertanejos dirigem sua música para uma certa população numericamente muito grande e de baixa escolaridade. Eles têm consciência disso e se amoldam ao gosto do público. São, em sua maioria, agricultores, operários, empregadas domésticas, motoristas, vigias, pedreiros, enfim, grande parte da população realmente assalariada. Pode-se dizer que a música sertaneja é também a 'música proletária'. Pelo menos em termos de consumo, e não de discurso político.

Trata-se, portanto, de um sintoma de duplo preconceito: tanto os indivíduos do meio rural são atingidos com esta postura excludente da emissora quanto aqueles com menor poder aquisitivo, porém que vivem na metrópole.

A música sertaneja não é o único gênero tradicional ausente da programação: o levantamento realizado também mostra a ausência do fandango, da guarânia brasileira, do coco entre outros ritmos. Entre os movimentos musicais nacionais mais recentes, percebe-se a ausência do mangubeat, rock-samba, tecnobrega, afro-pop bahiana (chamada pela mídia de axé music), rap e funk.

A exclusão musical de certas etnias e grupos é indicativo subliminar de uma exclusão social. Todos estes movimentos são frutos da miscigenação brasileira e de seus consequentes hibridismos culturais. A ausência destes gêneros musicais na Rádio USP é, portanto, a ausência de grande parte das culturas indígenas e negras, que formaram a base dessas manifestações. É importante ressaltar que quando há alguma referência ou são veiculadas músicas não consagradas pela crítica ou pelas classes médias paulistanas na Rádio USP, isto é feito na forma de "especiais", como algo exótico ou uma manifestação folclórica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se afirmar que a hipótese proposta pela pesquisa foi confirmada, considerando que interessa apenas às próprias rádios rotular determinados estilos/ritmos musicais para assim se diferenciar da concorrência. A partir do rótulo "MPB" observa-se uma segregação no que concerne a música popular brasileira, afinal, é possível afirmar que o conceito de popular

interessa à população de um modo geral, não a determinada faixa de público. Assim, os discursos de "o melhor da música brasileira" ou "a tradição da MPB" poderiam se aplicar a qualquer programação que envolva músicas brasileiras consagradas pelo grande público.

Atualmente existe uma dificuldade das rádios educativas, alternativas ou mesmo independentes em atrair o ouvinte para as novidades, considerando que hoje este possui outras mídias para conhecer novas músicas, principalmente a internet com o advento do MP3 (a música digital). As emissoras educativas têm ainda outra desvantagem para atrair o ouvinte: não contam com os mesmos recursos financeiros e ferramentas de divulgação (como concursos e premiações) utilizados pelas rádios comerciais.

Com o enfraquecimento paralelo da indústria fonográfica, as rádios comerciais mais do que nunca dependem das gravadoras indicarem (e pagarem) o que deve ser tocado, atitude não aceita pelos programadores da Rádio USP – e que, inclusive, nem poderia ser permitida a eles dado caráter educativo da emissora. Desta forma, a programação fica a critério dos programadores, de acordo com seu gosto pessoal ou daquilo que consideram "MPB", esquecendo-se assim do que pode ser considerado popular principalmente no estado de São Paulo, como o sertanejo e o samba paulistano. Como dito anteriormente, esta exclusão cultural é o indicativo de uma exclusão social e ainda denota preconceito com relação às manifestações culturais tradicionais brasileiras atreladas às etnias indígena e negra.

O papel da rádio educativa no Brasil seria, supostamente, apresentar sons que não se enquadram nas rádios comerciais, permitindo ao ouvinte um conhecimento mais amplo do cenário cultural brasileiro tanto atual quanto passado por meio da música. A Rádio USP executa em termos esta tarefa. Apesar da maior variedade apresentada em relação ao ouvinte em relação às rádios comerciais, a emissora peca ao elitizar demais sua programação, deixando de lado a cultura popular por considerá-la algo "menor". O que hoje é consagrado um dia foi sucesso, o hit "grudento" da TV ou do rádio. E a Rádio USP parece se esquecer disto.

Abrir espaço para novos artistas também é um diferencial em relação às outras rádios. No entanto, tocando poucas vezes na semana, a aceitação destes novatos pela audiência acaba se tornando mais difícil, já que, como disse um dos programadores da Rádio USP na entrevista, eles não "martelam o som na cabeça do ouvinte".

Por fim, existe a questão do que é considerado "bom" ou "adequado" para se tocar na Rádio USP. A seleção é feita por duas pessoas que, de acordo com o que se observou,

decidem o que é bom ou não a partir dos gostos pessoais. É natural, portanto, que eles tentem enquadrar novos talentos ao padrão de qualidade consagrado nas décadas de 1960 e 1970 pelo público e pela crítica. Esta pesquisa não tem como finalidade discutir gostos musicais, considerando que estes são subjetivos. Porém, se o que um dia foi popular hoje é considerado elitizado ou, até mesmo, erudito, por que não pensar que a música atual reflete a sociedade atual, assim como a de décadas passadas se preocupava com a situação do momento?

Vários questionamentos, portanto, podem ser levantados a partir deste levantamento, desde a questão do gosto musical pelo público majoritariamente ouvinte de rádios até a comparação entre as situações sociais e políticas de cada época. Popular ou não, cabe às rádios educativas trazer ao público o resgate da história, mostrar a importância de determinados movimentos, artistas e obras, e não gerar uma programação excludente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

ASSOCIAÇÃO PAULISTA DOS CRÍTICOS DE ARTES (APCA). Disponível em: <http://www.apca.org.br/>. Acesso em: 24 abr. 2013.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BACAL, Tatiana; COELHO, Frederico Oliveira e NAVES, Santuza Cambraia (org.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. 525 p.

BRASILECADNET. Disponível em: www.ecadnet.org.br/. Acesso em: 16 abr. 2013.

CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja. In: Primeiros passos – volume 18 – O que é Jazz, Rock, Música sertaneja*. São Paulo: Círculo do Livro, 1995. (1. ed. 1987)

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2006. 416 p.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. 1. ed. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2006. 147 p.

_____. *Cultura e democracia: o discurso competente*. 13. ed. São Paulo: Ed. Cortez: 2011. 367 p.

CLIQUEMUSIC. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/>. Acesso em: 18 abr. 2013.

FERREIRA, Maria Nazareth. *Alternativas metodológicas para a produção científica*. São Paulo: CELACC-ECA/USP. 134 p.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. 244 p.

LATIN GRAMMY AWARDS. Disponível em: <http://www.latingrammy.com/pt/>. Acesso em: 24 abr. 2013.

MARTINS, Marco Aurélio. *ECA debate o radiojornalismo e homenageia Rádio USP pelos 35 anos*. Disponível em: <http://www5.usp.br/19997/eca-debate-o-radiojornalismo-e-homenageia-radio-usp-pelos-35-anos/>. Acesso em: 12 abr. 2013.

MELLO, Zuza Homem de e SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901-1957)*. 6. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006. 368 p. (1. ed. 1997)

_____. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 2: 1958-1985)*. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006. 368 p. (1. ed. 1998.)

NETROVSKI, Arthur. (org.). *Música popular brasileira hoje*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2012. 314 p.

NOGUEIRA, Silas. *Poder, cultura e hegemonia: elementos para uma discussão*. In: *Extraprensa*, São Paulo, v. 1, n. 6, junho. 2010. Disponível em: <http://www.usp.br/celacc/ojs/index.php/extraprensa/article/view/epx6-a04/epx6-a04>. Acesso em: 5 mai. 2013.

ORTIZ, Renato. *A Escola de Frankfurt e a questão da cultura*. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.B1, n. 1, 1986. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_01/rbcs01_05.htm. Acesso em: 8 mai. 2013.

PORTARIA INTERMINISTERIAL Nº 651, de 15 de abril de 1999. *Ministério da Educação e Ministério das Comunicações*. Disponível em: http://www.mc.gov.br/index.php?option=com_mtree&task=att_download&link_id=127&cf_id=24. Acesso em: 10 abr. 2013.

RÁDIO USP. Disponível em: <http://www.radio.usp.br/>. Acesso em: 10 fev. 2013.

ROLDÃO, Ivete Cardoso do Carmo. *O Rádio Educativo no Brasil: uma reflexão sobre suas possibilidades e desafios*. Trabalho apresentado ao NP Comunicação Educativa do VI Encontro de Núcleos de Pesquisa da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2006. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0905-1.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2013.

SEVERIANO, J. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009. 504 p. (1. ed. 2008.)

_____. *Música popular?* São Paulo: CartaCapital, n. 498, mai. 2008. Entrevista concedida a Pedro Alexandre Sanches. Disponível em: <http://pedroalexandresanches.wordpress.com/tag/mpb/>. Acesso em: 24 abr. 2013.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 23. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez Editora, 2007. 304 p.

SODRÉ, Muniz. *Verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1983. 215 p.

SQUEFF, Enio. *História da música brasileira: isso existe? In: Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983. 192 p.

SUPERINTENDÊNCIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA USP. Disponível em: <http://www.scs.usp.br> . Acesso em: 20/04/2013.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001. 264 p.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 384 p.

_____. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7. ed. rev. São Paulo: Ed. 34, 2013. 352 p.

VARGAS, H. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. 242 p.

ZAPPA, R. *Para seguir minha jornada: Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. 425 p.