

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Talita Souza Magnolo

A construção narrativa do Festival de MPB de 1967 nas páginas da revista “Intervalo”

**Juiz de Fora
2018**

Talita Souza Magnolo

A construção narrativa do Festival de MPB de 1967 nas páginas da revista “Intervalo”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Cultura, Narrativas e Produção de Sentido

Orientadora: Profa. Dra. Christina Ferraz Musse.

Juiz de Fora

2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Magnolo, Talita Souza.

A construção narrativa do Festival de MPB de 1967 nas páginas da revista "Intervalo" / Talita Souza Magnolo. -- 2018.
206 p. : il.

Orientadora: Christina Ferraz Musse

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2018.

1. Revista "Intervalo". 2. Festival de MPB de 1967. 3. Televisão. 4. História Oral. 5. Análise Crítica da Narrativa. I. Musse, Christina Ferraz, orient. II. Título.

Talita Souza Magnolo

**A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO FESTIVAL DE MPB DE 1967 NAS PÁGINAS DA
REVISTA “INTERVALO”**

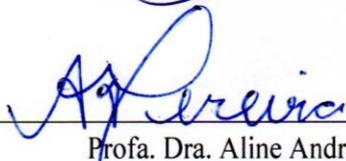
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Memória.

Aprovada em **08 de fevereiro de 2018**

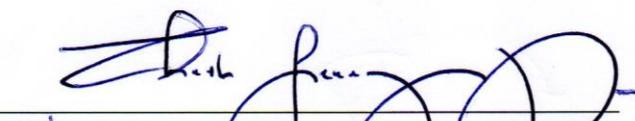
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Christina Ferraz Musse - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dra. Aline Andrade Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dra. Marialva Carlos Barbosa
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dedico este trabalho aos meus pais, Wanda e Douglas, que não mediram esforços para me ajudar durante a realização desta pesquisa. Obrigada por sempre estarem presentes e nunca terem me deixado desistir dos meus sonhos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, meu querido amigo. Obrigada por ter iluminado meu caminho e por não ter me abandonado nos momentos difíceis. Agradeço sua proteção e, acima de tudo, por ter me dado paciência para enfrentar todas as adversidades e entender que, o que se destina a mim, está guardado no tempo Divino.

Agradeço do fundo coração, ao meu anjo da guarda, minha mãe. Obrigada pela sua amizade, amor e carinho. Pelas conversas, motivações e, principalmente por ter sido minha companheira de estudos, transcrições e viagens. Se eu me tornei a mulher que sou hoje, foi graças a você!

Obrigada, papai, por me incentivar a perseguir meus sonhos, por todo apoio durante o mestrado e por me ensinar que, para vencer na vida, temos que batalhar e dar nosso melhor.

Ao meu companheiro, meu amigo, meu amor, Max, meu muito obrigada. Obrigada por ter tido paciência comigo neste momento tão desafiador e por ter me acompanhado nas entrevistas, sem você, não teríamos conseguido um material com tanta qualidade.

Obrigada, Du, minha incansável escudeira cujas mãos talentosas fizeram, ao longo desses anos, o melhor café e, deram os melhores cafunés quando precisei.

Agradeço ainda a toda minha família e amigos, por terem sido meu porto seguro durante esta jornada. Obrigada pelo apoio e pela torcida, que foram essenciais.

Com muito carinho, agradeço a todos entrevistados, que tão gentilmente me receberam em seus lares para me conceder as entrevistas sobre a revista “Intervalo”. Sem vocês, este trabalho estaria incompleto, e agora, já podemos deixar nossa querida “Intervalinho” gravada na história. Muito obrigada!

Muito obrigada as professoras Aline Andrade Pereira e Marialva Barbosa, por aceitarem o convite para participar desta banca e terem feito parte deste momento tão importante, e a todos os professores do PPGCOM/UFJF. Sem vocês, meu crescimento, amadurecimento e aprendizado não teriam sido tão impecáveis e efetivos. De cada um de vocês levo um carinho, uma frase sábia e um sentimento nostálgico puro de saudade.

Agradeço a minha orientadora, Christina Musse, que nesses dois anos foi uma professora, mentora, amiga e exemplo de profissional. Obrigada por todos os ensinamentos e por ter comprado a ideia da minha pesquisa.

Os cantores e artistas que saíam na revista “Intervalo” eram nossa razão de viver. A gente não podia falar mal dos ídolos de nossos leitores, tínhamos que tratar com carinho e uma certa informalidade, quase como se fossem membros da família.

Milton Coelho da Graça (2017)

RESUMO

Esta pesquisa tem como principal objetivo compreender qual foi e como foi construída a narrativa do “III Festival de Música Popular Brasileira” de 1967, pela revista “Intervalo” da editora Abril. Contextualizou-se o período militar brasileiro (1964 – 1985), com foco nos movimentos sociais, artísticos e musicais, com o propósito de entender como, apesar da censura, violência, prisões e torturas, a música ganhou voz e espaço, especialmente, com a expansão da TV no Brasil e a criação de programas musicais. É realizado um breve retrospecto histórico sobre o início das competições musicais, bem como suas principais características artísticas e mercadológicas. O Festival de 1967 foi um dos mais importantes durante a “Era dos Festivais”, sendo considerado um momento de ruptura musical, revolução e surgimento de novas características para a música popular brasileira. Contextualizou-se o surgimento das primeiras revistas especializadas e específicas dos meios de comunicação, já que o semanário da editora Abril foi o primeiro a tratar exclusivamente de televisão no Brasil. O embasamento teórico está nos principais autores de memória, História Oral e Análise Crítica da Narrativa. Recuperou-se a biografia da revista “Intervalo” a partir de depoimentos de ex-funcionários do semanário. Por fim, através da metodologia de Análise Crítica da Narrativa, proposta por Luiz Gonzaga Motta (2013), realizou-se a análise da cobertura jornalística feita pela revista “Intervalo”.

Palavras-chave: Revista “Intervalo”. Festival de MPB de 1967. Televisão. História Oral.

ABSTRACT

This research has as main objective to understand what was and was constructed the narrative of the "III Festival of Popular Brazilian Music" of 1967, by the magazine "Intervalo" of the publisher Abril. The Brazilian military period (1964-1985) was focused on social, artistic and musical movements, with the purpose of understanding how, despite censorship, violence, prisons and torture, music gained a voice and space, especially with the expansion of TV in Brazil and the creation of musical programs. A brief historical retrospective on the beginning of the musical competitions, as well as its main artistic and marketing characteristics is carried out. The 1967 Festival was one of the most important during the "Festival Era", being considered a moment of musical rupture, revolution and appearance of new characteristics for Brazilian popular music. The first specialized and specific journals of the media came into being, as the publishing house Abril was the first to exclusively deal with television in Brazil. The theoretical basis is in the main authors of memory, Oral History and Critical Analysis of Narrative. Recovered the biography of the magazine "Intervalo" from testimonies of former employees of the weekly. Finally, through the methodology of Critical Analysis of Narrative, proposed by Luiz Gonzaga Motta (2013), the analysis of the journalistic coverage made by the magazine "Intervalo" was carried out.

Keywords: Magazine "Intervalo". 1967 MPB Festival. Television. Oral History. Critical Narrative Analysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – A revista “As Variedades” (1812)	95
Figura 2 – Capa das revistas “A Maçã” (11/02/1922) e “Shimmy – Revista da Vida Moderna” (set/1926)	98
Figura 3 – Primeira edição da revista “Kosmos” (jan/1904)	99
Figura 4 – As primeiras edições de “O Cruzeiro” (1928), “Manchete” (1952) e “Veja” 1968)	100
Figura 5 – As primeiras edições de “Capricho” (15/06/1952) e “Manequim” (jul/1959)	105
Figura 6 – A revista “Fairplay” (1967) e “Ele e Ela” (set/1969)	107
Figura 7 – Revista “Fon-fon!” (dez/1953) e “Cinelândia” (mar/1960)	111
Figura 8 – As primeiras edições da “Revista do Rádio” (1948) e “Radiolândia” (1953)	112
Figura 9 – Capa das revistas “Grande Hotel” (jul/1947) e “Noturno” (1961)	115
Figura 10 – Capa das revistas “TV Programas (1964) e “7 dias na TV” (1965)	120
Figura 11 – Capas da revista “TV Guide” (mai/1965 e jan/1966) e uma página da programação televisiva de 1966	121
Figura 12 – Revista “Intervalo” nº 0: Capa e página 23 (06/01/1962)	123
Figura 13 – Revista “Intervalo” nº187: capa que trouxe o álbum “Ídolos da TV”, ao lado o álbum e abaixo uma das páginas com figurinhas	125
Figura 14 – Revista “Intervalo” nº 252: páginas 56 e 57, com a programação televisiva (05/11/1967)	126
Figura 15 – Revista “Intervalo” nº 378: Capa da última versão pequena do semanário antes de mudar de tamanho, acompanhada do anúncio sobre a mudança nas páginas 10 e 11	130
Figura 16 – Fotografia da entrevista com Aracy de Almeida na redação da revista “Intervalo” (sem data)	133
Figura 17 – Revista “Intervalo” nº 252: seções “Os 10 de maior audiência” e “Discos mais vendidos”	136
Figura 18 – Fotografia da redação da revista “Intervalo” (sem data)	137
Figura 19 – Revista “Intervalo” nº 458: Capa com o anúncio do nome da revista para “Intervalo 2000”	138

Figura 20 – Revista “Intervalo” nº 501: última edição da revista (21/08/1972)	139
Figura 21 – Fotografia da redação da revista “Intervalo” (sem data)	140
Figura 22 – Revista “Intervalo” nº 252: páginas 14 e 15	152
Figura 23 – Revista “Intervalo” nº 254: páginas 10 e 11	153
Figura 24 – Revista “Intervalo” nº 252: páginas 40 e 42	154
Figura 25 – Revista “Intervalo” nº 252: páginas 32 e 33	156
Figura 26 – Revista “Intervalo” nº 253: Capa e páginas 6 e 7	157
Figura 27 – Revista “Intervalo” nº 253: páginas 22 e 23	158
Figura 28 – Revista “Intervalo” nº 252: fotografias das páginas 14 e 15	174

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Quadro dos entrevistados. Organização cronológica de acordo com a data das entrevistas	92
Tabela 2 - Apresentação e contextualização das instâncias narrativas, na cobertura do III Festival de MPB feita pela revista “Intervalo”	149
Tabela 3 – Quadro com a explicação e exemplificação do 1º movimento elencado por Motta (2013)	161
Tabela 4 – Quadro com a explicação e exemplificação do 2º movimento elencado por Motta (2013)	164
Tabela 5 – Quadro com a explicação e exemplificação do 3º movimento elencado por Motta (2013)	167
Tabela 6 – Quadro com a explicação e exemplificação do 4º movimento elencado por Motta (2013)	168
Tabela 7 – Quadro com a explicação e exemplificação do 5º movimento elencado por Motta (2013)	169
Tabela 8 – Quadro com a explicação e exemplificação do 6º movimento elencado por Motta (2013)	172
Tabela 9 – Quadro com a explicação e exemplificação do 7º movimento elencado por Motta (2013)	175

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	O CENÁRIO CULTURAL NA DITADURA	21
2.1	O CONTEXTO HISTÓRICO	22
2.2	A CONTRACULTURA	34
2.3	OS MOVIMENTOS MUSICAIS	40
2.3.1	A Jovem Guarda	42
2.3.2	As Canções de Protesto	45
2.3.3	O Tropicalismo	48
2.4	A ERA DOS FESTIVAIS NA TELA DA TV	51
2.4.1	A TV Excelsior e os primeiros Festivais de MPB	54
2.4.2	O Festival de MPB vai para a TV Record	63
2.4.3	O III Festival de Música Popular Brasileira	69
3	A REMEMORAÇÃO DO PASSADO	73
3.1	OS ESTUDOS SOBRE A MEMÓRIA	74
3.2	A HISTÓRIA ORAL	81
4	AS REVISTAS BRASILEIRAS: DA ILUSTRAÇÃO À TELEVISÃO	93
4.1	AS REVISTAS ILUSTRADAS CONQUISTAM OS LEITORES	94
4.2	OS GRANDES CONGLOMERADOS DA IMPRENSA BRASILEIRA	99
4.3	O FENÔMENO DA SEGMENTAÇÃO	104
4.4	AS REVISTAS ESPECIALIZADAS	109
4.4.1	Das telas do cinema às ondas do rádio	110
4.4.2	Do folhetim à fotonovela	114
4.4.3	Anos 1960: a TV ganha espaço nas páginas das revistas	116
5	A REVISTA “INTERVALO”	121
5.1	PROGRAMAÇÃO TELEVISIVA: A GRANDE NOVIDADE	126
5.2	COM VOCÊS, OS PERSONAGENS DA TV!	129
5.3	A “INTERVALO 2000”: DECLÍNIO E FECHAMENTO DA REVISTA	137
5.4	O FESTIVAL DE 1967 NAS PÁGINAS DA “INTERVALO”	142
5.4.1	As instâncias narrativas	145
5.4.2	Análise Crítica da Narrativa	160
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS: A MORAL DA ESTÓRIA	179

REFERÊNCIAS	185
APÊNDICES	195
ANEXOS	197

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa teve início durante meu último ano na graduação em Comunicação Social¹, quando estudei os movimentos musicais durante a época da ditadura militar no Brasil e me deparei, pela primeira vez, com o Festival de MPB de 1967. Desde aquela época, apesar de não o ter estudado em profundidade, percebi que este evento teve muita importância para os anos 1960, pois estava inserido em um momento de grande repressão, violência e censura exercida pelo poder militar e, mesmo assim, se tornou o meio pelo qual diversos artistas e cantores conseguiram disseminar seus pensamentos, seus instrumentos e suas músicas.

Quando ingressei no PPGCOM da UFJF, o projeto de pesquisa, a princípio, tinha como proposta investigar como o Festival de 1967 havia sido produzido e elaborado na forma de uma grande narrativa pela TV Record, tendo como base teórica a metodologia proposta por Luiz Gonzaga Motta (2013) em seu livro “Análise Crítica da Narrativa”, onde seria possível identificar não somente a estória, mas também os personagens principais e suas respectivas funcionalidades dentro da trama. Durante a etapa exploratória de nossa pesquisa, nos deparamos com vários impressos que noticiaram a competição musical e, a partir desta primeira descoberta, decidimos focar nas construções narrativas por parte das revistas do período.

Porém, o inesperado ainda estava por vir. Medindo apenas 19 x 14,5 centímetros, a revista “Intervalo” se apresentou para nossa pesquisa e, mudou, em definitivo, o rumo de nossos estudos. Nossa maior motivação em transformar a revista “Intervalo” em nosso objeto de análise foi o fato de não termos encontrado nenhum trabalho acadêmico ou livros que falassem sobre o semanário da editora Abril² e, com isso, pudemos identificar, além do ineditismo, a possibilidade de não somente analisá-la, mas também resgatar sua história, que há muito estava perdida. O desafio nos inspirou e fomos atrás do novo, sabendo que poderíamos não descobrir nada e correr o risco de voltar à estaca zero. Para nosso alívio, aconteceu exatamente o contrário.

A escolha da revista “Intervalo” como objeto de análise para um entendimento crítico da narrativa jornalística construída sobre o III Festival de Música Popular Brasileira de 1967, levou em conta não somente a necessidade de apoiar nosso estudo em um meio de

¹ Para saber mais: MAGNOLO, Talita Souza, FERNANDES, Maria das Graças Roque P. **O caráter contestador da música na ditadura militar: análise ideológica da música Pra não dizer que não falei das flores**. 2012. 65f. Monografia (Comunicação Social – Publicidade e Propaganda) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

² Vale ressaltar que a revista está digitalizada na Hemeroteca da Biblioteca Nacional e que a USP possui um vasto acervo do semanário da editora Abril em sua biblioteca.

comunicação, mas a possibilidade de realizar uma análise crítica em cima de um relato inédito de um acontecimento que já foi muito estudado. Desde o início, sabíamos que seria desafiador tratar sobre o Festival, visto que é um acontecimento que já foi muito pesquisado e discutido em meios literários, jornalísticos, audiovisuais e acadêmicos, e, recentemente – 21 de outubro de 2017 –, foi comemorado o aniversário de 50 anos da sua grande final, no Teatro Paramount. Em nossa pesquisa, buscamos estudar a competição musical enquanto grande estratégia comercial por parte da TV Record, que vislumbrava aumentar a venda de discos e sua audiência televisiva, e, conseqüentemente, trouxemos esse olhar para a revista “Intervalo”, que se comportou como disseminadora da programação televisiva e amplificadora dos discursos midiáticos. Esse novo olhar nos permitiu verificar problemas e buscar novas soluções e, além disso, nos possibilitou uma releitura de um acontecimento histórico de muita importância.

Inicialmente, buscamos no capítulo 2 fazer um breve retrospecto histórico do período militar no Brasil, focando nos movimentos sociais, artísticos e musicais. Da repressão e grande violência por parte do poder militar cresceu o sentimento e a vontade de despertar na sociedade uma nova cultura, um novo posicionamento e, mais importante, um ideal libertário e engajado, que ia contra ao que era imposto pelo poder vigente. O mundo nas décadas de 1960 e 1970 passou por grandes transformações. As manifestações estudantis estavam em ebulição na Europa, o rock e o movimento *hippie* angariavam multidões de adeptos nos Estados Unidos, e o Brasil vivia um momento de proibições e cassação da liberdade de expressão.

Dessas influências, surgiram no Brasil movimentos artísticos e musicais que eram movidos pela vontade de se expressar, de ir contra o regime e criar uma cultura. Neste trabalho, elencamos três movimentos, que estão entre os mais significativos da época, são eles: a Jovem Guarda, as Canções de Protesto e o Tropicalismo. Esta seleção também se deu devido ao fato de serem movimentos cujos ideais e posicionamentos eram diferentes, mas, mesmo assim, no fundo, defendiam a mesma coisa: a liberdade de expressão. A Jovem Guarda foi um movimento com viés mais comercial, todavia, trouxe músicas do exterior e atitudes inspiradas em astros do rock norte-americano. As Canções de Protesto, por sua vez, ganharam força no momento de maior violência do período militar e suas letras falavam – muitas vezes através de metáforas e outras figuras de linguagem – sobre a triste realidade da censura, tortura e perseguição aos considerados “subversivos”. Por último, a Tropicália, cujas raízes se encontram no Movimento Antropofágico, que tentou recriar a cultura brasileira.

São nossos principais referenciais teóricos, no que diz respeito ao estudo dos anos da ditadura militar e seu contexto histórico-cultural: Gaspari (2014), Villa (2014), Carneiro (2013), Hollanda (2004), Schwarz (2001) e o site “Memórias da Ditadura” – idealizado e mantido pelo Instituto Vladimir Herzog. Acerca do estudo de questões relacionadas à identidade brasileira, resgate da cultura brasileira e surgimento dos movimentos musicais, embasamo-nos em autores como Calado (1997), Ricardo (1991) e Kaz (2005).

Pudemos, também, realizar um breve retrospecto histórico sobre a chegada da televisão no Brasil em 1950, e contextualizar a criação dos Festivais de MPB, desde os primeiros festivais promovidos pela TV Excelsior, em 1965, até os da TV Record. Este capítulo teve como principal objetivo localizar o leitor na linha evolutiva dos processos comunicacionais de massa no Brasil, mas também suscitar a importância que as primeiras emissoras de TV tiveram na criação de programas musicais e, posteriormente, das competições de MPB. Nossa abordagem historiográfica focou-se, portanto, na TV Excelsior e TV Record e seus respectivos festivais, até chegar no nosso objeto de estudo: o “III Festival de Música Popular Brasileira”. Para essa temática, trabalhamos com Mattos (2010), Sodré (1975) e (2010), Barbosa (2010) e (2013), Ribeiro, Sacramento e Roxo (2010), Costa, Simões e Kehl (1986) e Macedo, Falcão e Almeida (1988). Para realizar o estudo sobre o Festival de 1967, foram utilizados Ribeiro (2003), Mello (2010), Napolitano (2001) e (2010), Coelho (2011) e informações que conseguimos através de entrevistas.

Resgatar a história da revista “Intervalo” foi nossa maior dificuldade, pois, inicialmente pressupomos que encontraríamos informações suficientes para contar sua história, ilustrar suas principais características e posicionamento diante do contexto histórico da época, aspectos de extrema importância para a realização da análise crítica da narrativa, de acordo com Motta (2013). Uma vez que não conseguimos localizar as informações que precisávamos, começamos uma busca, através da editoria da revista, por jornalistas e diretores que estivessem vivos e que aceitassem nos conceder seus depoimentos. Este momento da pesquisa durou aproximadamente seis meses, desde a pesquisa no acervo digital, os primeiros contatos via e-mail e telefone no dia 16 de outubro de 2016, até a realização da última entrevista no dia 16 de março de 2017. Para tomar estes depoimentos, embasamo-nos na importância da memória e na metodologia da História Oral.

No capítulo 3, buscamos discutir conceitos, aspectos e percepções sobre a importância da preservação das lembranças e conservação de registros, responsáveis por reconstruir uma narrativa do passado pessoal, político e cultural. Partimos do pressuposto de

que a memória é um fenômeno social – podendo ser classificada como individual ou coletiva – e a sociedade se comporta como produtora de conhecimentos e história. Foi possível observar que a memória recente não é reconstituída somente pela metodologia da História Oral, mas também através de documentos, arquivos, fotos, entre outras fontes, que são capazes de guardar resíduos do passado. Isto aconteceu com a revista “Intervalo”, que possui um acervo digitalizado pela Biblioteca Nacional, e através das descobertas dos rastros de histórias contidos em carteiras de trabalho, carteirinhas da Abril e fotografias da redação. Para embasar os conceitos sobre memória, trabalhamos com Halbwachs (1990), Pollak (1992), Nora (1993), Huyssen (2000) e (2014), Worcman (2006). Com relação ao estudo e compreensão sobre a metodologia da História Oral, usamos a bibliografia de autores como Joutard (2006), Alberti (2004) e (2005), Thompson (1992) e Lozano (2006).

No capítulo 4, contextualizamos a chegada da revista impressa no Brasil, suas principais características e transformações ao longo do tempo. Através deste estudo pudemos pesquisar os mais importantes conglomerados da mídia impressa no Brasil e compreender o fenômeno de segmentação editorial e revistas especializadas, passando inicialmente pelo cinema, rádio, fotonovelas, até chegar nas revistas sobre TV, já que a “Intervalo” foi a primeira revista a tratar exclusivamente sobre assuntos relacionados à televisão no Brasil. Como embasamento teórico e historiográfico, utilizamos Martins (2001), Tavares e Schwaab (2013), Barbosa (2010), Corrêa (2000) e Buitoni (2012).

Após tantas descobertas através da nossa pesquisa de campo e das entrevistas que realizamos, sentimos a necessidade de abordar no capítulo 5 a história da revista “Intervalo” e suas principais características. Acreditamos que esta é uma parte de grande importância para a pesquisa, pois sem o entendimento do passado da revista nossa análise poderia ser falseada por achismos e pensamentos que não condissessem com a realidade. Portanto, é neste capítulo que entendemos desde o posicionamento mercadológico da revista até seus principais aspectos editoriais ao longo dos anos 1960.

No capítulo 6, optamos por realizar uma breve introdução sobre alguns conceitos e características da narrativa expostos por Motta (2013), bem como um melhor entendimento sobre as narrativas jornalísticas enquanto dispositivos argumentativos e estratégicos, e suas intenções discursivas. Seguindo o que é proposto pelo autor, consideramos a separação entre os procedimentos operacionais da análise pragmática – as “instâncias narrativas” – e os procedimentos da análise empírica – os “sete movimentos”.

Com a análise, buscamos compreender as manobras e artimanhas discursivas do narrador, no nosso caso, da revista “Intervalo”, considerando seu local de fala e o contexto

histórico. Nossa hipótese inicial é que existe uma construção de uma narrativa sobre o festival por parte do semanário, e esta carregará características de convencimento e envolvimento do leitor, além da utilização massiva de efeitos textuais, estéticos e visuais. Além disso, acreditamos que apesar de ser considerada uma revista que revolucionou o mercado editorial, devido a uma postura mais leve e coloquial e uma orientação para o entretenimento, “Intervalo” construiu seu discurso em torno de padrões considerados conservadores, elegendo como mocinho Edu Lobo – vencedor do festival junto com Marília Medalha – e, como vilão, Sérgio Ricardo e seu violão voador.

Por tratar exclusivamente sobre assuntos relacionados à televisão, acreditamos também que o discurso utilizado pela revista dialogou com aquele que foi construído pela própria TV Record, visto que a produção utilizou de recursos técnicos para aumentar e diminuir o volume das voas e, durante sua transmissão, focou em determinados personagens.

Para este trabalho, consideramos todas as edições que falaram sobre o “III Festival de MPB”, desde as primeiras notícias das eliminatórias, até as edições que saíram após a grande final, que aconteceu no dia 21 de outubro de 1967. Ao todo, foram seis edições analisadas, que vão desde o dia 15 de outubro de 1967 a 25 de novembro de 1967. Optamos também por utilizar a divisão de categorias proposta por Glória Maria Baltazar (2017), elencadas a partir dos conceitos sobre narrativa apresentados por Motta (2013). Partindo dos sete movimentos, trabalhamos com 12 categorias que nortearam nosso estudo e nossa análise.

Embora muito estudado, o “III Festival de Música Popular Brasileira” de 1967, enquanto uma narrativa, teve muito a nos contar, especialmente pelo fato de termos olhado para um narrador inédito, ou seja, ainda inexplorado na historiografia acadêmica, que é a revista “Intervalo”. Optamos por buscar arquivos de memórias que ofereciam mais dificuldades de acesso do que os de uma mídia já estudada e que possui grande armazenamento digital. Mesmo trabalhando diretamente com um meio de comunicação, acreditamos que a pesquisa que aqui se apresenta tem potencial para ir além da dimensão do campo da Comunicação, podendo navegar por outras áreas de estudo e – por que não? – tocar a memória afetiva daqueles que participaram deste momento.

O estudo sobre as narrativas nos mostrou que não existe apenas uma versão de um fato ou acontecimento histórico, e sim, várias. Isso depende de quem conta aquela história, de quem a lê e de quem a interpreta. Julgamos que a relevância deste trabalho se deve ao esforço de termos proposto um olhar crítico sobre o Festival da TV Record e, além disso, termos

buscado um meio que não havia sido analisado por nenhum pesquisador acadêmico³. Acreditamos que a análise poderá auxiliar na compreensão da metodologia proposta por Motta (2013) e que a recuperação da história da revista “Intervalo” enriquecerá a memória da imprensa brasileira, contribuindo com os estudos de Comunicação, Memória, Narrativas e Mídia Impressa. Ao todo, realizamos 13 entrevistas e conseguimos gravá-las em áudio e imagem. Nosso desejo é transformar este material em um documentário com intuito informativo e educativo, e, publicar as mais de 300 páginas de transcrições em um livro para, em definitivo, eternizar a história da nossa querida “Intervalinho”.

³ Até o momento do encerramento desta pesquisa, não localizamos nenhuma outra pesquisa acadêmica que tivesse como proposta estudar a revista “Intervalo” ou analisá-la.

2 O CENÁRIO CULTURAL NA DITADURA

Em 1964, o Brasil iniciou uma de suas épocas mais violentas e sombrias. De 1964 a 1985, nosso país foi dominado pelo poder militar que, através de um golpe, governou com repressão e censura, aplicou medidas de controle, atos institucionais como punição aos considerados subversivos e violência àqueles que iam para as ruas se manifestar. Em um momento de perda de direitos humanos, repressivo e abusivo, pode-se até imaginar que não houve espaço para manifestações e reivindicações, entretanto, apesar do conservadorismo e da brutalidade do regime, a produção cultural brasileira durante a ditadura militar teve diversos desdobramentos com relação ao engajamento político à esquerda, pelo desejo de mudança, pelas críticas ao governo e por ganhar espaço nas mídias e meios de comunicação da época.

Autores como Calado (1997), Carneiro (2013) e Hollanda (2004) afirmam que da repressão nasceram diversos movimentos sociais, artísticos e musicais, todos eles com a mesma vontade de despertar na sociedade uma nova cultura, um novo posicionamento e, mais importante, um novo pensamento que ia de encontro ao que era imposto pelo poder militar. Não só o Brasil, mas o mundo, estava passando por grandes transformações. As manifestações estudantis estavam em ebulição na Europa, o rock e o movimento hippie angariavam multidões de adeptos nos Estados Unidos, e o Brasil vivia um momento de proibições e cassação à liberdade de expressão. O somatório de referências nacionais e internacionais fez surgir no Brasil movimentos peculiares que, com o passar do tempo, adquiriram uma atitude contestadora. A vontade de se expressar, de ir contra o regime, de criar uma nova cultura foram algumas das principais características de alguns dos muitos movimentos que surgiram nessa época, dentre eles a Jovem Guarda, as Canções de Protesto e o Tropicalismo.

Acerca do contexto histórico e contextualização do golpe civil-militar⁴ brasileiro, utilizaremos autores como Schwarz (2001), Gaspari (2014), Mattos (2010), Villa (2014), entre outros. No que diz respeito ao estudo de questões relacionadas à identidade brasileira, contracultura, influências internacionais e surgimento dos movimentos musicais, serão

⁴ Nesta pesquisa, trabalharemos com o termo civil-militar quando formos nos referir ao Golpe de 1964. Atualmente, estudiosos, historiadores e livros indicam que o golpe não deve ser considerado somente militar, mas também civil. De acordo com o CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, o golpe foi saudado por importantes setores da sociedade brasileira. Grande parte do empresariado, da imprensa, dos proprietários rurais, da Igreja Católica, vários governadores de estados importantes (como Carlos Lacerda, da Guanabara, Magalhães Pinto, de Minas Gerais, e Ademar de Barros, de São Paulo) e amplos setores de classe média pediram e estimularam a intervenção militar. O golpe também foi recebido com alívio pelo governo norte-americano, satisfeito de ver que o Brasil não seguia o mesmo caminho de Cuba, onde a guerrilha liderada por Fidel Castro havia conseguido tomar o poder. Disponível em: < <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Golpe1964>>. Acesso em 22 jan. 2017.

utilizados Calado (1997), Veloso (2008), Mello (2010), Napolitano (2001), Hollanda (2004), entre outros.

2.1 O CONTEXTO HISTÓRICO

A geração de 1960 presenciou uma expressiva euforia pelo desenvolvimento cultural mesmo sob as dores de um período ditatorial que duraria 21 anos. No contexto do regime militar brasileiro, diversos movimentos sociais, políticos e artísticos seguiram novos rumos. Prometendo reorganizar a administração, estabilizar a economia e uma ordem social mais justa, Jânio Quadros, que sucedeu a Juscelino, assumiu a presidência, em 1961. Seu governo durou apenas sete meses, sendo assumido, posteriormente, por seu vice, João Goulart. O governo Goulart passou por um período de profunda instabilidade, inserido em uma crise econômico-social muito intensa e grande mobilização política.

Em 1961, houve uma tentativa de golpe por parte de um movimento popular-militar, que derrotou o golpe de Estado dos ministros do Exército, Marinha e Aeronáutica, após a renúncia do presidente Jânio Quadros. Segundo Flávio Tavares (2012), durante treze dias, em 1961, o Brasil viveu uma conjuntura de guerra civil, com mobilização de tropas e ordens de bombardeio aéreo. O movimento instaurado pela rebelião popular entorpeceu e sobrepujou o golpe de Estado dos ministros do Exército, Marinha e Aeronáutica e evitou a guerra civil. O advogado por formação, professor aposentado da Universidade de Brasília que se dedicou ao jornalismo, testemunhou e participou do Movimento da Legalidade junto a Leonel Brizola, então governador do Rio Grande do Sul.

Era o início da tarde de domingo, 27 de agosto de 1961. Na sexta-feira, 25 de agosto, em Brasília, Jânio Quadros havia renunciado à Presidência da República, num gesto tão inesperado e intempestivo que, há dois dias, nos provocava uma insônia de atemorizada e constante vigília. Eu havia dormido apenas três horas na madrugada de sexta-feira para sábado e, de pé já às 7h da manhã, desde então nem sequer cochilava nas cadeiras duras ou nos sofás fofos do Palácio, onde passamos a noite ao telefone ou batendo no teclado da máquina de escrever. Aos 27 anos pode-se fazer isso, sem sacrifício e sem contar as horas! Desde o sábado eu tinha me instalado no berço das notícias – o Palácio do governo gaúcho –, ali onde as situações novas podiam nascer a partir do que lá se sabia do que ocorria em Brasília, no Rio, São Paulo e no resto do Brasil. A situação era grave. Afinal, por que Jânio Quadros renunciara, se nem sequer completara sete meses no poder que exercia de forma quase imperial? (TAVARES, 2012, p.12).

Tavares (2012) afirma que o então governador do estado do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola (PTB), foi um dos principais líderes da resistência ao apoiar e disseminar a campanha legalista pela posse de João Goulart. O movimento que se iniciou no Rio Grande

do Sul e foi para outras regiões do país, dividiu as Forças Armadas, impedindo uma ação militar conjunta contra os legalistas. No Congresso Nacional, os líderes políticos negociaram uma saída: o estabelecimento do regime parlamentarista de governo, que vigorou em 1961 e 1962 e reduziu os poderes constitucionais do presidente. Em janeiro de 1963, João Goulart convocou um plebiscito para decidir sobre a manutenção ou não do sistema parlamentarista. Cerca de 80% dos eleitores votaram pelo restabelecimento do sistema presidencialista, em que João Goulart passaria a governar o país com mais poderes constitucionais.

Schwarz (2001) afirma que é difícil dar-se conta da cumplicidade complexa, da complementaridade que muitas vezes existe entre as formas que foram aceitas – culturais e artísticas – e a repressão policial, em sua verdadeira extensão. O autor afirma que esses foram tempos de áurea irreverência. No Rio de Janeiro, por exemplo, aconteciam diversas apresentações artísticas, a maioria teatrais com um viés político por parte dos membros do Centro Popular de Cultura (CPC)⁵ nas portas de sindicatos, grêmios estudantis e fábricas; começaram a fazer cinema e lançar discos. O vento pré-revolucionário, indica Schwarz (2001), fazia com que a consciência nacional saísse do lugar comum e alçasse voos juntamente com as temáticas de reforma agrária, movimento operário, manifestação camponesa e nacionalização das empresas americanas. Em proporções muito pequenas, a produção intelectual começou a reorientar a sua relação com as massas, entretanto, o golpe civil-militar sobreveio e com ele a repressão e o silêncio.

Segundo Sarlo (2007)⁶, a dimensão simbólica das sociedades passou a ser organizada pelo mercado, tendo como critério o senso comum de seus consumidores, rompendo com algumas certezas e definições que sustentavam conceitos do campo social, político, econômico e estético no mundo contemporâneo. Houve uma tendência significativa

⁵ Em 1962, o anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC) tenta sistematizar suas posições diante do quadro político e cultural do país. Considerando as “próprias perspectivas revolucionárias” que se apresentam ao “homem brasileiro”, o Manifesto postula o engajamento do artista e afirma que “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular”. Segundo o CPC, os artistas e intelectuais brasileiros estariam naquele momento distribuídos “por três alternativas distintas: ou conformismo, ou o inconformismo, ou a atitude revolucionária consequente.” [...] Trata-se, claramente, de uma concepção, da arte como instrumento de tomada de poder. Não há lugar aqui para os “artistas de minorias” ou para qualquer produção que não faça uma opção de público em termos de “povo”. (HOLLANDA, 2004, p.21-22).

⁶ Em seu livro “Tempo passado – cultura da memória guinada e subjetiva”, Sarlo (2007) defende um movimento chamado “Guinada Subjetiva”. Nesta obra, a autora discorre sobre os usos da memória tanto nos estudos acadêmicos quanto na esfera jurídica, política e social. O entendimento acerca do passado teria se deslocado para aquilo que a literatura, desde o século XIX, experimentou como a primeira pessoa do singular. O movimento seria, portanto, um ponto de inflexão na teoria e metodologia das ciências humanas. Tomando-se em conjunto essas inovações, a atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente, não são surpreendentes. São passos de um programa que torna-se explícito porque há condições ideológicas que o sustentam.

na busca da realização pessoal e da individualidade extrema: no centro de uma sociedade, o indivíduo reinaria absoluto. Foram lançados questionamentos com relação aos modelos considerados modernos e a consequente dificuldade de definir esse movimento fez com que os teóricos optassem por apresentá-lo como aquilo que vinha depois do Modernismo. Foram muitos os caminhos estéticos trilhados, e o reordenamento ideológico do passado coincidiu com a renovação temática-metodológica que os estudos culturais passaram a realizar sobre o presente.

Há décadas o olhar de muitos historiadores e cientistas sociais inspirados no etnográfico deslocou-se para a bruxaria, a loucura, a festa, a literatura popular, o campesinato, as estratégias do cotidiano, buscando o detalhe excepcional, o vestígio daquele que se opõe à normalização e as subjetividades que se distinguem por uma anomalia (o louco, o criminoso, a iludida, a possessa, a bruxa), porque apresentam uma refutação às imposições do poder material ou simbólico. Mas também se acentuou o interesse pelos sujeitos “normais”, quando se reconheceu que não só eles seguiam itinerários sociais traçados, como protagonizavam negociações, transgressões e variantes (SARLO, 2004, p.15-16).

De acordo com Bellezi (2000), a arte também ganhou destaque, passando por uma fase experimental de novas texturas, estéticas, luzes, barulhos, entre outros. A experimentação tornou-se o princípio norteador de grupos artísticos, de teatro, de faculdades, e o sentido deixou de ser algo preexistente para definir um processo que se iniciava com a concepção de uma obra que era lida, percebida e compreendida pelo público. Com o tempo, a arte aliou-se à mídia e buscou atingir o grande público, bem como a arquitetura foi submetida à lógica implacável do capitalismo tardio. Sarlo (2007) afirma que esse reordenamento e suas mudanças se concentraram nos direitos e na verdade da subjetividade que sustentou grande parte da iniciativa reconstituidora das décadas de 1960 e 1970. A autora ainda chama a atenção para o fato da coincidência deste momento com a renovação análoga da sociologia da cultura e dos estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado nos anos de 1960 pelas estruturas ideológicas.

Eu me lembro dos hoje “incríveis anos 60” como um momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética, palavra que, naquela hora, se representava como muito poderosa e até mesmo como instrumento de projetos de tomada de poder. É bem verdade que, por esses tempos, já se anunciavam certas dúvidas, cisões e algumas notas desafinadas que incomodavam o tom sério e empenhado da produção “popular revolucionária”. Estas dissonâncias, entretanto, só vão entrar de maneira mais contundente no debate cultural lá pelos meados da década. Por enquanto, a juventude acreditava e se empenhava, com o maior entusiasmo, numa forma peculiar de engajamento cultural diretamente relacionada com as formas de militância política (HOLLANDA, 2004, p.19).

A União Nacional dos Estudantes (UNE) foi proibida de exercer atividades políticas devido à sua forte carga ideológica. Tal proibição eclodiu em passeatas como forma de protesto contra o governo, que foram duramente reprimidas. “Da UNE, controlada pela esquerda católica e pelo Partido Comunista, saíam demagógicos, criativos e tenazes, os Centros Populares de Cultura” (GASPARI, 2014, p.218). Toda essa mobilização refletia também um panorama internacional com o êxito da revolução socialista em Cuba em 1959. Além de desagradar às classes médias, as atitudes de Goulart desagradaram, e muito, os militares que temiam que o presidente transformasse e padronizasse o Brasil em uma república sindicalista. Nesse contexto, o golpe era idealizado e sonhado por todos que estavam insatisfeitos com o governo.

O terrorismo político entrou na política brasileira na década de 1960 pelas mãos da direita. Antes mesmo da deposição de João Goulart, e sem nenhuma relação com as conspirações para derrubá-lo, militantes da extrema direita e oficiais do Exército atacaram a tiros o Congresso da UNE que se realizava em julho de 1962 no hotel Quitandinha, em Petrópolis. [...]. A operação foi creditada ao Movimento Anti-Comunista, o MAC, [...]. Desde 1963 existia em São Paulo um Comando de Caça aos Comunistas, o CCC, formado por jovens ligados a políticos conservadores e a militares que a essa altura tangenciavam conspirações. Davam-se mais tumultos, estorvando ou impedindo conferências de políticos governistas, [...] (GASPARI, 2014, p.251).

Chegava ao poder, em 1964, o chefe do Exército com o governo fortalecido pelo Ato Institucional nº1, Castello Branco, que dá início à ditadura militar no Brasil. Os castelistas visavam a um governo mais democrático, enquanto os linhas-dura apontavam para uma força de oposição ao novo regime, defendiam o nacionalismo e sustentavam a ideia de que para mudar o país era necessário um longo período de ditadura (GASPARI, 2014).

Foi clara a falta de organização e coordenação entre os militares golpistas. [...]. Não havia um projeto de governo bem definido, além da necessidade de se fazer uma "limpeza" nas instituições e recuperar a economia. O que diferenciava os militares golpistas era a avaliação da profundidade necessária à intervenção militar. [...]. Desde o início havia uma nítida diferenciação entre, de um lado, militares que clamavam por medidas mais radicais contra a "subversão" e apoiavam uma permanência dos militares no poder por um longo período e, de outro lado, aqueles que se filiavam à tradição de intervenções militares "moderadoras" na política seguidas de um rápido retorno do poder aos civis. Os mais radicais aglutinaram-se em torno do general Costa e Silva; os outros, do general Humberto de Alencar Castelo Branco (CPDOC, 2017, meio digital).

Logo depois de tomar o poder, os militares dão início a investigações e prisões de membros de sindicatos, professores, militares de base, intelectuais ou qualquer outra pessoa que fosse considerada uma ameaça ao governo. Schwarz (2001) complementa dizendo que

foram cortadas todas e quaisquer pontes entre o movimento cultural e as massas, impedindo a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que mesmo vivendo intensamente em coexistência com a restrição, floresceu extraordinariamente. Resumidamente, afirma o autor, no conjunto de seus efeitos secundários, o golpe civil-militar se apresentou como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado.

Em 1964 instalou-se no Brasil a ditadura militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. O governo populista de Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. Em consequência a vitória da direita pôde tomar a costumeira forma de acerto entre generais. O povo, na ocasião, mobilizado, mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror aos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura e suspensão de *habeas corpus* (SCHWARZ, 2001, p.7).

A utilização dos meios de comunicação foi intensificada retratando – as nomeadas - “vitórias” do governo e exibindo incessantes propagandas políticas, principalmente no rádio e televisão, com o objetivo de promover o que o governo chamava de uma “nova ordem social e o espírito nacional”. Foi também através dos meios de comunicação de massa que as aspirações e conceitos de “desenvolvimento e integridade” do regime de exceção foram impostos à população brasileira. De fato, o governo esteve envolvido com o desenvolvimento tecnológico da televisão e também com o conteúdo da programação televisiva, criando, assim, condições e facilidades para que a televisão se desenvolvesse. O Conselho de Segurança Nacional operava como agência do mais alto nível do país e sua doutrinação de segurança nacional foi transformada em política.

A linha-dura impôs o general Arthur Costa e Silva eleito pelo Congresso Nacional em 1966. Iniciou-se com o seu governo a fase de maior repressão da ditadura militar, período conhecido como “Anos de Chumbo”. O general tomou posse em meio a grandes expectativas quanto ao progresso econômico e à redemocratização do país, sendo assim, extinguiu a Frente Ampla, movimento de oposição que reunia políticos do período pré-64, combateu a inflação, revisou a política salarial e ampliou o comércio exterior. O governo foi marcado pelas manifestações estudantis, que tinham em vista a utopia da liberdade e conseguiram influenciar diversos universitários do Brasil. O poder de Costa e Silva reprimiu todos os movimentos contrários ao regime e utilizou de todos os meios para que o sistema ditatorial permanecesse e fosse bem-sucedido.

Segundo Bellezi (2000), a oposição começou a se articular com membros da Igreja, sindicalistas, estudantes, operários, artistas e imprensa alternativa, que fazia críticas ao regime militar, denúncias e debates entre organizações de esquerda. Por meio do humor, da análise política ou da informação, esses jornais e revistas alternativos cumpriram um papel fundamental de oposição e resistência à ditadura no Brasil:

Uma das primeiras consequências do golpe militar de 1964 foi o sufocamento da imprensa de esquerda, comunista, socialista, nacionalista. Deixaram de circular imediatamente após o golpe jornais e revistas, como *Novos Rumos*, *Semanário*, *A Classe Operária*, *Política Operária*, de organizações comunistas, ou *Ação Popular*, da organização de mesmo nome, e *Movimento*, da União Nacional dos Estudantes (UNE), entre muitos outros. [...]. Muitos jornalistas de esquerda que não queriam trabalhar para os grandes jornais comerciais, por se sentirem tolhidos em suas opiniões e em sua militância política, se organizaram para fundar pequenos jornais. Eram publicações em formato tabloide, um modelo mais barato, com matérias que iam do humor contra o regime à análise política aprofundada. Nascia, assim, a imprensa alternativa. Um movimento que em poucos anos se tornou uma onda incontrolável. Chegaram a existir centenas de jornais, pelos menos 150 mais representativos, que se espalharam por todo o país, desde as metrópoles até os seringais do Acre (MEMÓRIAS DA DITADURA⁷, 2017, meio digital).

Essa movimentação teve como resposta imediata a reafirmação de diversas medidas repressivas que se intensificaram – a tortura, por exemplo, que era um método para extrair informações e desestabilizar o inimigo, se efetivou como “método” para a manter o que a ditadura chamou de “ordem”. Hollanda (2004) afirma que o principal efeito do golpe militar em relação ao processo cultural não se localizou, numa primeira instância, na proibição da circulação de produções teóricas e culturais de esquerda. Ao contrário, como mostra Schwarz (2001), no período posterior aos ocorridos de 1964, “apesar da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda do país.”

[...] os estudantes, organizados em semiclandestinidade. Durante estes anos enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando, etc., e sem perceber contribuiu para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anti-capitalista. [...], em 68, quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento (SCHWARZ, 2001, p.9).

⁷ O projeto do portal “Memórias da Ditadura” é uma realização do Vlado Educação – [Instituto Vladimir Herzog](http://www.institutovladimirherzog.org.br), que responde à demanda da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República pela criação de um portal com o objetivo de divulgar a História do Brasil no período de 1964 a 1985 junto ao grande público, em especial à população jovem. A proposta é que o portal “Memórias da Ditadura” ofereça conteúdos interativos, multimídia, estabelecendo sempre relações com os dias de hoje. Para atingir esse objetivo, o instituto constituiu uma equipe de dezenas de profissionais da área de jornalismo, educação e comunicação, assim como consultores especialistas nas temáticas abordadas, que produziram os conteúdos das diferentes áreas do portal. Disponível em: < <http://memoriasdaditadura.org.br/sobre-o-projeto/> >. Acesso em 19 out 2016.

A indignação popular explodiu em passeatas e manifestações, em 1968, e em greves operárias. O Partido Comunista Brasileiro (PCB)⁸, tradicional organização de esquerda, opunha-se à luta armada, mas Carlos Marighella, um velho comunista, rompeu com o partido e constituiu a Aliança de Libertação Nacional. Novos grupos radicais de esquerda se formaram: o Movimento Revolucionário de 8 de outubro (MR-8) e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) foram uns dos mais expressivos. Quando fala sobre o Partido Comunista, Schwarz (2001) afirma que o PCB fez valer sua influência sindical, mantendo a sua luta dentro dos limites da reivindicação econômica, com um combate voltado para o capital estrangeiro e a política externa; enquanto alguns movimentos eram contra a luta armada, o MR-8 e VPR, por exemplo, eram a favor.

Com os Atos Institucionais, vieram medidas cada vez mais repressivas como a extinção do pluripartidarismo, as eleições indiretas para governadores e a proibição de participação de estrangeiros no processo de radiodifusão no país. Sem oposição partidária, a população se mobilizou e foi para as ruas. Essas manifestações populares aumentaram à medida que o regime endureceu. Dentro de um limite moderado, qualquer contestação política, protesto por liberdades democráticas ou uma opinião crítica ao regime ou ao sistema capitalista, era lida pelo sistema ditatorial como “subversão”, dado o poder arbitrário e a amplitude da Lei de Segurança Nacional (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2016, meio digital). O “crime político”, por conseguinte, era equivalente ao conceito de crime de guerra, amarrado na tradição dos crimes de “lesa-pátria”, ou seja, contra a pátria. A Doutrina de Segurança Nacional perseguia e atuava através de uma “guerra psicológica”, quando não chegava a posturas extremas contra o Partido Comunista. Uma matéria de jornal contra o regime, por exemplo, era considerada parte da estratégia dos “subversivos” para desgastar a ordem e tomar, futuramente, o coração do Estado.

⁸ O Partido Comunista Brasileiro (PCB) foi fundado em 25 de março de 1922. Ao longo dos anos, o PCB revelou-se como a instância de universalização de uma vontade política que fundia o mundo do trabalho com o mundo cultural. O partido foi posto na ilegalidade e foi perseguido pelo Governo Dutra. Compelido à clandestinidade, o que conduziu os comunistas a um profundo isolamento, além de dar início à luta interna entre as facções partidárias. Na posse de João Goulart em 1961, o PCB experimentou grande crescimento e, renovando amplamente o seu contingente de militantes, passa a exercer papel hegemônico na intelectualidade de esquerda e, principalmente, aumenta sua influência no movimento sindical, articulando alianças amplas e flexíveis, que se mostraram eficazes. Os anos seguintes, balizados pela fascistização do regime ditatorial (a partir do AI5, em 1968), marcaram, paradoxalmente, a comprovação do acerto da estratégia política do PCB e sua vulnerabilidade orgânica à repressão. Entre 1973 e 1975, um terço de seu Comitê Central foi assassinado pela repressão, e milhares de militantes foram submetidos à tortura, alguns até a morte, dentre os quais o jornalista Vladimir Herzog e o operário Manuel Fiel Filho. Disponível em: < <https://pcb.org.br/portal/docs/historia.pdf> >. Acesso em: 19 out 2016.

Ainda em 1968, a morte do estudante secundarista Edson Luís⁹ num confronto com a polícia provocou a Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, que contou com a presença de Chico Buarque, Nara Leão, Vinícius de Moraes e Clarice Lispector (VELOSO, 2008). A situação política agravou-se ainda mais com o tempo. A guerrilha instalada não estava presente somente nas ruas, mas também nos quartéis, onde os generais enfrentavam a insatisfação da oficialidade, afirma Gaspari (2014). A Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais e a Escola de Comando e Estado-Maior se tornaram centros de ebulição de questionamentos e manifestações internas. Mesmo que os problemas internos dos militares, como os baixos salários, estivessem aumentando a insatisfação nas Forças Armadas que, por sua proximidade do governo, tiveram que suportar o grosso do ataque da oposição, os chefes militares, preocupados, pressionaram o presidente para melhorar o funcionamento de seu governo e liquidar as forças de oposição mais radicais (GASPARI, 2014).

O presidente Costa e Silva, então, convocou o Conselho de Segurança Nacional e, no dia 13 de dezembro de 1968, editou o Ato Institucional nº5, que lhe dava poderes para fechar o Parlamento, cassar políticos e institucionalizar a repressão. Segundo Gaspari (2014), o redator e locutor do AI-5 anunciou na TV as novas resoluções do Ato instaurado. Pela primeira vez, desde 1937, e pela quinta vez na história nacional, o Congresso foi fechado por tempo indeterminado.

Às dezessete horas da sexta-feira, 13 de dezembro do ano bissexto de 1968, o marechal Arthur Costa e Silva, com a pressão de 22 a 13, parou de brincar com palavras cruzadas e saiu de seus aposentos no palácio das Laranjeiras para presidir o Conselho de Segurança Nacional, reunido em torno de uma mesa na biblioteca. Começava uma missa negra. Composto por ministros demissíveis *ad nutum*, o Conselho sempre fora uma ficção. Suas decisões, sem a chancela do presidente, nada valiam. Sua competência legal para tratar da matéria levada à suposta consulta era nula. O marechal deteve-se na porta do salão, conversando baixo com o vice-presidente Pedro Aleixo, que acabara de chegar de Belo Horizonte. Demoraram-se por quase meia hora. Quando Costa e Silva ocupou a cabeceira, cada ministro tinha uma cópia do Ato Institucional nº5 em frente a seu lugar. Dois microfones, colocados ostensivamente sobre a mesa, gravariam a sessão (GASPARI, 2014, p.335).

Restituíram-se as demissões sumárias, cassações de mandatos e suspensão de direitos políticos. Além disso, as franquias constitucionais da liberdade de expressão e de reunião foram suspendidas e vários artigos foram lançados, autorizando confisco de bens e permitindo a proibição que algum cidadão exercesse sua profissão. Para Gaspari (2014), uma

⁹ Edson Luís foi um estudante secundarista brasileiro assassinado por policiais militares que invadiram o restaurante Calabouço, no centro do Rio de Janeiro, no dia 28 de março de 1968, durante uma manifestação estudantil, no Rio de Janeiro (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2016, meio digital).

das piores marcas ditatoriais do Ato – aquela que feriria toda uma geração de brasileiros – encontrava-se no artigo 10, que dizia que a partir daquele momento estava suspensa a garantia de *habeas corpus* nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional.

O habeas corpus é um inocente princípio do direito, pelo qual desde o alvorecer do segundo milênio se reconhecia ao indivíduo a capacidade de livrar-se da coação ilegal do Estado. Toda vez que a Justiça concedia o *habeas corpus* a um suspeito, isso significava apenas que ele era vítima de perseguição inepta, mas desde os primeiros dias de 1964 esse instituto foi visto como um túnel por onde escapavam os inimigos do regime. Três meses depois da edição do AI-5, estabeleceu-se que os encarregados de inquéritos políticos podiam prender quaisquer cidadãos por sessenta dias, dez dos quais em regime de incomunicabilidade (GASPARI, 2014, p.342-343).

As emissoras de televisão, as rádios e as redações de jornais foram ocupadas por censores recrutados na Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais e na polícia, cuja principal função era examinar e relatar sobre as produções, matérias e textos que estavam sendo escritos. Foi nessa época que Carlos Lacerda – que quatro anos antes havia se manifestado a favor da chegada dos tanques – foi preso e levado para um quartel. Mesmo assim, o governo havia sinalizado seu interesse em trazer de volta alguns cientistas e intelectuais do exílio, mesmo que isso ainda significasse expulsar mais de 60 professores da USP – entre eles, sociólogos, físicos, historiadores e médicos.

Os dois jovens atrevidos que cantavam “É proibido proibir”, vestiam roupas adoidadas e usavam cabelos compridos, tiveram a cabeça raspada, foram confinados em Salvador e exilados para Londres. Na carceragem da Brigada Paraquedista, Caetano compôs: Eu quero ir, minha gente/ Eu não sou daqui / Eu não tenho nada / Quero ver Irene rir (GASPARI, 2014, p344).

Costa e Silva confiou ao vice, Pedro Aleixo, uma tentativa de reforma constitucional para “amortizar o grau de arbítrio do AI-5” e “restaurar a legalidade”. Em junho de 1969, anunciou que reabriria o Congresso para que a reforma fosse apreciada, porém, não o fez. Após sofrer uma trombose, Costa e Silva se afastou, dando espaço para a Junta Militar, composta por ministros da Marinha, Aeronáutica e Exército, assumir o poder por decisão do Alto Comando das Forças Armadas, formalizada pelo Ato Institucional nº 12. Nesta mesma época, a Dissidência Comunista da Guanabara¹⁰ sequestrou o embaixador dos

¹⁰ De acordo com Silva (2009), a Dissidência Comunista da Guanabara (DI-GB) foi um movimento político de extrema-esquerda que surgiu no Brasil durante a ditadura militar no país. Era formado por dissidentes do PCB e, depois do golpe, também ganhou adeptos do movimento estudantil e conseguiu ter grande influência nas universidades no fim dos anos 1960. Em 1968, após o AI-5, a DI-GB abandonou a militância política e entrou na luta armada. Seu auge como organização foi no final de 1969, quando idealizou e realizou o sequestro do embaixador norte-americano no Brasil, Charles Burke Elbrick, utilizando o nome de MR-8. Disponível em: < <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1338.pdf>>. Acesso em 21 jan. 2017.

Estados Unidos, Charles Elbrick e conseguiu libertar 15 militantes que estavam presos para o exílio.

Em represália, foi estabelecida uma versão mais radical da Lei de Segurança Nacional. Caracterizando a situação como de guerra revolucionária, a nova legislação previa pena de morte por fuzilamento, prisão perpétua e banimento para alguns crimes, como as ações armadas. Também permitia a prisão de qualquer cidadão, mesmo com residência e profissão fixas, em regime de incomunicabilidade por dez dias (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2016, meio digital). A lei ainda previa penas pesadas para coibir a manifestação de pensamento, principalmente a que era veiculada por meio de comunicação. Esses dispositivos foram postos em prática de maneira generalizada, submetendo imprensa escrita, rádio, TV, música, teatro, cinema e literatura à censura prévia, intimidação, processos e prisões de jornalistas, artistas e intelectuais.

O general Emílio Garrastazu Médici assume o poder no dia 25 de outubro de 1969. O AI-17, último ato institucional, declarou vago o cargo de presidente da República – dez dias antes da eleição – e autorizou a Junta a castigar atos de inconformismo de militares contra a escolha de Médici, sinal de radicalização e desacordos internos. O ato tentava impedir o divisionismo nas Forças Armadas. O governo do general Médici, segundo Gaspari (2014), inaugurou essa etapa mais sombria do regime, que foi a aplicação do terror do Estado para enfrentar a resistência dos opositores. Para isso, a ditadura já vinha se preparando há anos, formando uma legião de oficiais, muitos deles recebendo treinamento nos Estados Unidos.

No final de 1973, o ciclo de crescimento econômico financiado pelos investimentos internacionais e pelo petróleo barato foi encerrado. Os baixos preços do petróleo e a guerra árabe-israelense levaram os países produtores de petróleo a seguirem em conjunto e elevar o preço. O governo americano elevou a taxa de juros para amenizar o abalo em sua economia, grande consumidora de óleo. A economia brasileira havia entrado em crise – o Brasil, dependente da importação de petróleo e endividado com os Estados Unidos, foi duplamente atingido pela elevação do preço do petróleo e pela alta dos juros (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2016, meio digital). A nova conjuntura enfraqueceu o governo militar no campo de suas principais conquistas, dentre elas, o crescimento econômico. O regime se agitou em desarmonias internas sobre o presidente que substituiria Médici, e o indicado, o general Ernesto Geisel, representava a tendência que buscava uma nova institucionalização do regime, em oposição à linha-dura, defensora de repressão direta e sem “sutilezas” jurídicas. A

resistência armada já havia sido derrotada e o regime precisava se articular politicamente e ampliar sua base de apoio.

A eleição indireta de Geisel para presidente, prevista na Constituição de 1969, foi feita em janeiro de 1974. Durante o regime militar os Presidentes da República eram eleitos por “Colégios Eleitorais”, ou seja, de forma indireta, depois de serem escolhidos dentro das Forças Armadas. A candidatura era apresentada e o Colégio se reunia para referendar a escolha militar. Até poderia surgir um candidato de oposição, mas este teria pouca chance, pois o Colégio era organizado para garantir a maioria dos votos para o governo (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2016, meio digital).

Gaspari (2014) afirma que Geisel tomou posse promulgando um programa de distensão política lenta e gradual. Suspendeu a censura ao jornal “O Estado de S. Paulo”, procurou uma nova base de manutenção do regime e apostou nas eleições parlamentares que aconteceriam em novembro para a renovação da Câmara dos Deputados, um terço do Senado e das Assembleias Legislativas. O Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido de oposição consentida, estava tão enfraquecido por causa da repressão e censura que vários de seus membros pensaram em autodissolução, mas, como o governo deu alguma liberdade para debates na TV e no rádio, durante a campanha eleitoral, o partido aproveitou para denunciar a repressão e as injustiças sociais. Houve ainda mais um general: João Baptista Figueiredo, que tomou posse em 1979, ano da queda do AI-5. A abertura política extinguiu Arena e MDB, dando legitimidade à criação de novos partidos políticos.

Geisel recomendou o candidato à sua sucessão, o general João Batista Figueiredo, e encarou grandes desavenças entre os militares. A candidatura de oposição do general Euler Bentes Monteiro conseguiu unir em seu apoio tanto os setores militares, quanto a oposição civil composta por deputados do grupo da esquerda do MDB (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2016, meio digital). O clima era pesado, ainda mais porque o movimento operário se fortificou e, pelo segundo ano, promovia grandes greves no ABC paulista e na capital.

A relação entre a dívida externa líquida e exportação de bens tinha saltado de 1,36, em 1973, para 3,18, em 1978. Se é possível falar em herança maldita em economia, é inegável que João Baptista Figueiredo herdou de Ernesto Geisel um país com sérios problemas estruturais, e em uma conjuntura econômica internacional extremamente complexa. [...]. Ainda na fase de organização do ministério e de seus líderes no Congresso, Figueiredo indicou José Sarney como presidente da Arena. E insistiu que no seu governo o Brasil seria uma democracia (VILLA, 2014, p.260).

Mesmo tendo suspenso a censura prévia em jornais, o governo do general Geisel moveu intensa campanha contra esses veículos, apreendeu edições, processou

jornalistas pela Lei de Segurança Nacional e procurou inviabilizá-los com sanções econômicas. O processo eleitoral para presidência foi bastante conturbado, contudo, com o Pacote de Abril¹¹, Figueiredo recebeu a maioria dos votos na eleição indireta no Congresso Nacional, em outubro de 1978. O quinto e último general-presidente da ditadura tomou posse em março de 1979 para o mandato de seis anos. De acordo com Villa (2014), o tema da anistia assumiu o protagonismo político. O ministro da Justiça, Petrônio Portella, encarregou-se de elaborar um projeto de anistia com promessa de abertura política. Eventualmente, isso foi uma medida desafiadora, pois não era possível imaginar uma transição para a democracia enquanto houvesse milhares de cassados, exilados, presos de consciência e banidos excluídos da vida política.

No dia 21 de abril de 1984, em Ouro Preto, Tancredo Neves aproveitou a cerimônia comemorativa dos 195 anos da Conjuração Mineira para distribuir Medalhas da Inconfidência. Era um sinal claro de conciliação e uma demonstração explícita de que não desejava nenhuma forma de hostilidade às Forças Armadas. O jogo de sucessão era incerto e se manteve em compasso de espera. Villa (2014) afirma que o Partido Democrático Social (PDS) estava dividido e nenhuma ala aceitava, pacificamente, a vitória da outra. Parte considerável do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) sentia necessidade de negociar, mas temia ser acusada, pelos defensores das “Diretas Já”¹², de estar traindo o desejo popular de eleger diretamente o presidente da República.

A movimentação de Tancredo Neves encontrou resistência dentro do PMDB. Leonel Brizola apresentou a proposta do mandato-tampão e a coincidência geral das eleições de 1986, inclusive da eleição para presidente da República. O panorama sucessório estava confuso. Segundo Villa (2014), disputaram as eleições de 1984 Tancredo Neves e seu vice-presidente José Sarney, pelo PMDB, contra Paulo Maluf, do PDS. Em 15 de Janeiro de 1985, a chapa da Aliança Democrática venceu as eleições e Tancredo Neves foi eleito indiretamente

¹¹ O "Pacote de Abril" foi a criação da eleição indireta para 1/3 dos senadores. Composto de 14 emendas e três artigos novos, além de seis decretos-lei, o "Pacote" determinou, ainda, entre outras medidas, as eleições indiretas para governador, com ampliação do Colégio Eleitoral; instituição de sublegendas, em número de três, na eleição direta dos senadores, permitindo à Arena recompor as suas bases e aglutiná-las sob o mesmo teto; ampliação das bancadas que representavam os estados menos desenvolvidos; extensão às eleições estaduais e federais da Lei Falcão, que restringia a propaganda eleitoral no rádio e na televisão; ampliação do mandato presidencial de cinco para seis anos. Disponível em: < <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/PacoteAbril>>. Acesso em 19 out 2016.

¹² De acordo com Villa (2014), as “Diretas Já” foi um movimento civil que aconteceu entre 1983 e 1984 e representou a união da sociedade em prol da reivindicação por eleições presidenciais diretas no Brasil. Essa possibilidade de eleições diretas para a [Presidência da República no Brasil](#) ganhou corpo com a votação da proposta de [Emenda Constitucional Dante de Oliveira](#) pelo [Congresso](#). Porém, a proposta foi rejeitada. Mesmo assim, os participantes da manifestação conquistaram uma vitória parcial quando [Tancredo Neves](#) foi eleito presidente pelo Colégio Eleitoral.

pelo Congresso presidente da República. Nesta época, os índices de inflação eram muito altos, além dos inúmeros casos de corrupção na máquina pública revelados pela imprensa. Os setores de saúde e educação enfrentavam rombos enormes e a sociedade pressionava para que os militares deixassem o poder.

Entretanto, Tancredo Neves foi internado um dia antes de ocupar o cargo e faleceu um mês depois. Quem ocupou o cargo da presidência foi seu vice, José Sarney. Durante o governo Sarney, uma nova Constituição foi formulada e concluída em 1988. O texto previa o fim da censura e proclamava o direito às liberdades civis da sociedade. Em 1989, a sociedade votou pela primeira vez, após o fim do Regime Militar, elegendo como presidente Fernando Collor de Mello.

2.2 A CONTRACULTURA

As décadas de 1960 e 1970 foram de grande efervescência política, social, cultural e artística tanto no Brasil quanto no mundo. Calado (1997) afirma que, no nosso país, as reivindicações operárias, a mobilização camponesa e o forte movimento estudantil tinham agora como aliados professores, intelectuais e artistas, que defendiam uma arte revolucionária, definida como instrumento a serviço da revolução social. Segundo Napolitano (2001), nunca a cultura engajada estivera tão presente e atuante nas cidades, bares, restaurantes e grupos sociais.

É possível relacionar a efervescência política mundial com o surgimento de diversos grupos que lutariam por seus direitos e pela liberdade de expressão. De acordo com Padilha (2009), essa época foi marcada por grandes manifestações e marcos para a história, não só no Brasil, mas também na Europa, nos Estados Unidos, Cuba e México. Em 1959, os Estados Unidos criaram a NASA, dando início à Era Espacial. Em 1961, Fidel Castro, líder da esquerda cubana, anunciou sua adesão ao marxismo leninista e no mesmo ano foi construído o Muro de Berlim. Aconteceram muitos fatos marcantes, e quase todos ao mesmo tempo. Os anos que ficaram marcados no meio dessas duas décadas, foram os anos de 1967 e 1968. Nessa época aconteceu a Guerra do Vietnã, a Primavera de Praga, o assassinato de Martin Luther King, Che Guevara e Robert Kennedy, além da revolta estudantil na França em Maio de 1968. Fechando a década de 1960, Neil Armstrong foi o primeiro homem a pisar na Lua, em 1969.

Ao discutir o cenário internacional daquela época, Bellezi (2000) afirma que já se fazia notar uma inquietação na cultura oficial, crescente desde a década de 1950. No caótico

mundo pós-guerra, com muitas crises a serem administradas, o descontentamento, principalmente entre a juventude, crescia e se disseminava. De acordo com a autora, Herbert Marcuse¹³ foi um dos primeiros filósofos, que pertenceu a um movimento que abalou o mundo. Questionava-se a gênese e o sentido dos fenômenos da repressão, alienação e dominação na sociedade industrial. Carneiro (2013) afirma que, nessa época, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, a canção de protesto ganhou vulto. Essa tradição do canto politicamente explícito vem desde os anos 1950, nas universidades e nos bares de Greenwich Village, em Nova York. Sob o rótulo do *folk rock*, a cena reunia jovens de educação superior que cresceram ouvindo a música americana de raiz, como o *blues*, que denunciava a realidade de um país onde negros sofriam todos os tipos de preconceito racial, econômico e social. O movimento *hippie*¹⁴ se opunha aos ‘quadrados’, ou seja, eram contra os conformistas e propunha a existência desenraizada e totalmente desligada da sociedade tal como era estabelecida.

As décadas de 1940 a 1960 foram as décadas da *beat generation*, que começava a se rebelar contra todos os padrões vigentes. Havia uma “juventude transviada” já em curso; o *rock and roll* junto com Elvis Presley introduzia o rebolado, que revolucionaria os padrões de apresentação do cantor, e James Dean fazia suas primeiras aparições nas telas dos cinemas. Pode-se observar que a música teve papel fundamental na consolidação dos novos valores. Na linha do *rock and roll*, surgiam, no início da década de 1960, os Beatles, arrancando gritos histéricos e provocando desmaios das meninas da plateia. Uma banda mais agressiva também surge nessa época: The Rolling Stones, com suas músicas polêmicas e provocativas.

A contracultura defende a busca do prazer e da liberdade, condena a guerra, a sociedade de consumo, o capitalismo selvagem, os padrões familiares quadrados, as convenções sociais, como a virgindade e o casamento. É uma época de “desbunde”, em que as palavras de ordem são Peace and Love (“paz e amor”), Flower Power (“poder da flor”), Paradise Now (“paraíso agora”). [...]. O movimento hippie foi a principal expressão da contracultura (BELLEZI, 2000, p.390).

¹³ Herbert Marcuse nasceu em Berlim, em 1898. Seus julgamentos à sociedade capitalista foram a base para um dos movimentos estudantis de esquerda dos anos 1960. Ele condenava os países comunistas e capitalistas, por suas falhas no processo democrático. Acreditava que a sociedade industrial avançada criava falsas necessidades que faziam com que o indivíduo fizesse parte de um sistema de produção e de consumo. Para Marcuse, a melhor alternativa era o socialismo, ou seja, uma sociedade em que a submissão do homem ao trabalho fosse suprimida e em que as forças produtivas e os meios de produção fossem administrados e determinados em bases verdadeiramente democráticas pelas pessoas que se beneficiassem delas. O filósofo viveu para assistir a grande revolta estudantil de 1968 em praticamente todos os países do mundo. Marcuse acreditava em uma sociedade livre na qual nem a filosofia, nem a arte, nem a literatura seriam supérfluas. (MARCUSE, 1999, p.11-25).

¹⁴ O movimento *underground* surgiu nos Estados Unidos, floresceu na Europa ocidental e também era chamado de *Flower Power*. Em meados dos anos 60, surgiu nos Estados Unidos uma concentração de fenômenos que recebeu o nome de contracultura, quando milhares de jovens tentaram “cair fora” (filosofia do *drop out*) dos padrões estabelecidos pela sociedade, para construir um mundo alternativo com uma cultura própria. Foi preciso criar seu próprio estilo de vida nas comunidades *hippies*, onde houve a descoberta do misticismo e do psicodelismo das drogas (CARNEIRO, 2013, p.42).

Na segunda metade da década de 1960, aconteceram os festivais: Monterey (1967), Woodstock (1969), Altamont (1969) e da Ilha de Wight (1970). Segundo Carneiro (2013), nesses festivais surgiram grandes nomes da música internacional, num período caracterizado pela tentativa de maior liberdade de expressão. Houve um maior uso de drogas e liberdade sexual (por conta dos anticoncepcionais). Pensamentos que cresceram numa época marcada pela indignação, pela revolta e pela busca da liberdade. No mesmo ano do pouso da Apollo 11 na Lua, aconteceu o célebre festival de Woodstock, que foi assistido por 400 mil pessoas, em um ambiente rural sem qualquer infraestrutura, refletindo justamente a cultura revolucionária dos anos 1960. Alguns movimentos sociais e idealistas também se fortaleceram naquela época como foi o caso do movimento *Gay Power*, *Women's Lib* e *Black Power* que batalhavam pelos direitos civis dos homossexuais, mulheres e negros.

É possível perceber que esse contexto político, social, cultural e econômico nacional e internacional abriu portas para novos pensadores e idealizadores da liberdade de expressão. Foi da repressão que a arte, sobretudo a música, ganhou força e personalidade contestadora. Dessa época em diante, nasceram os movimentos, a vontade de ir contra os regimes, o desejo de mudança, de revolucionar, de misturar e de criar uma nova cultura. Aqui no Brasil, surgiram as músicas que um dia virariam hinos nas guerrilhas. Surgiram as manifestações sociais e os movimentos musicais. Bellezi (2000) ainda pondera que houve uma convergência entre os artistas daquela geração, juntamente com a fatalidade do momento histórico e constante estimulação externa da contracultura, ou seja, a indignação contra a autoridade política, familiar e “quadrada”.

Na música popular, por sua vez, os compositores jovens revelados nos festivais promovidos pela TV passam a marcar uma nova expectativa em relação à letra da canção popular. A letra passa a exigir um certo *status* literário, um estatuto de qualidade que se contrapõe à inexpressividade da poesia do momento. [...]. Isso não significa que a nova poesia passe a ser letra da música popular, mas indica que a produção poética propriamente dita, enquanto manifestação jovem e eufórica, ainda se expressava numa linguagem insatisfatória e superada. Não há dúvida, entretanto, que os jovens compositores, de formação universitária, irão lançar mão de artifícios poéticos na construção de suas letras, através do uso do fragmento e da alegoria, da intertextualidade e da própria referência à tradição literária brasileira (HOLLANDA, 2004, p.41).

O aparecimento dos primeiros movimentos musicais, como o samba, influenciaram no ano de 1959, o lançamento do disco “Chega de Saudade”, de João Gilberto, que iniciou o movimento Bossa Nova, introduzindo uma harmonia original, com influências do jazz norte-americano. Segundo João Gilberto, a Bossa Nova era o essencial para a música,

tinha ritmo moderado enquanto o samba falava sempre sobre as mesmas temáticas, sem muitas novidades. Caetano Veloso, Chico Buarque e Gal Costa são unânimes ao confirmar que esse disco mudou suas vidas e, por esse motivo, tornaram-se seus discípulos (PALAVRA Encantada, 2008). Logo após o golpe o teatro, por exemplo, foi uma das primeiras manifestações culturais a se rebelar:

Em dezembro de 1964, estreava o musical *Opinião*. Tratava-se de uma primeira resposta ao golpe. Os autores Oduvaldo Vianna, Armando Costa e Paulo Pontes apregoavam o papel da música popular na captação de novos sentimentos e valores necessários para a revolução social. Nascia a canção de protesto. Uma das artistas mais importantes dessa época foi Nara Leão, ex-musa da “alienada” Bossa Nova, que agora de punhos cerrados, atraía a atenção do estudante, do intelectual, do jovem contestador de esquerda. [...] diziam que era muito bonito rimar amor com flor, mas o momento exigia que se rimasse o verde com o amarelo, numa alusão às cores da bandeira brasileira (CARNEIRO, 2013, p.36).

Alguns anos depois, em 1968, o teatro ainda continuava sendo alvo de um sério momento de terrorismo cultural, afirma Carneiro (2013). No dia 18 de julho de 1968, por exemplo, cerca de trinta integrantes do CCC (Comando de Caça aos Comunistas) invadiram o teatro Ruth Escobar, onde estava sendo encenada a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, dirigida por José Celso Martinez, e bateram nos artistas, técnicos e equipe que trabalhava lá, naquele momento. O diretor José Celso Martinez, mais tarde, encenaria a peça “O Rei da Vela”, texto modernista de Oswald de Andrade, que influenciou Caetano Veloso e a criação do Movimento Tropicalista.

Os nossos “heróis” são os jovens que cresceram deixando o cabelo e a imaginação crescerem. Eles amavam os Beatles e os Rolling Stones, protestavam ao som de Caetano, Chico ou Vandrê, viam Glauber e Godard, andavam com a alma incendiada de paixão revolucionária e não perdoavam os pais reais e ideológicos – por não terem evitado o golpe militar de 64. Era uma juventude que se acreditava política e achava que tudo devia se submeter ao *político*: o amor, o sexo, a cultura, o comportamento. Uma simples arqueologia dos fatos pode dar a impressão de que esta é uma geração falida, pois ambicionou uma revolução cultural. Arriscando a vida pela política, ela não sabia, porém, que estava sendo salva historicamente pela ética. O conteúdo moral é a melhor herança que a geração de 68 poderia deixar para um país cada vez mais governado pela falta de memória e pela ausência de ética (VENTURA, 2013, p.17-18).

Segundo Calado (1997), havia também o Cinema Novo, que começou no início dos anos 1960 e foi até 1967, com os primeiros filmes de Glauber Rocha, Ruy Guerra e outros jovens cineastas engajados que se tornaram reconhecidos internacionalmente como

revolucionários da arte cinematográfica. Inspirado no neorealismo italiano¹⁵ e na *Nouvelle Vague*¹⁶ francesa, que defendia um cinema de autor despojado, fora dos grandes estúdios e com imagens e personagens o mais natural possíveis, o movimento rapidamente ganhou fama internacional. Os principais nomes do movimento eram os “veteranos” Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos, que já faziam filmes desde os anos 1950, e os iniciantes Glauber Rocha, Arnaldo Jabor, Carlos Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade.

Entre 1960 e 1964, a produção cinematográfica ganhou força com “Barravento” (Glauber Rocha, 1960), um filme sobre os pescadores do nordeste; “Vidas Secas” (Nelson Pereira dos Santos, 1963), produção que mostrou o drama dos retirantes, baseado no livro de Graciliano Ramos, e o famoso “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (Glauber Rocha, 1964), uma parábola sobre o processo de conscientização de um camponês que passa pelo messianismo, pelo cangaço e termina sozinho, desamparado, mas livre, correndo em direção a seu destino. Percebe-se pelos temas, que o Nordeste – ao lado das favelas cariocas – era o tema preferido desse tipo de cinema (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2016, meio digital). Mas a intenção era precisamente chocar, não só o público médio brasileiro, mas também a visão dos estrangeiros sobre o nosso país. Em 1962, em plena efervescência do governo João Goulart – e sua proposta de reformas de base – surgiu o nome de batismo do movimento: Cinema Novo.

Com o golpe civil-militar de 1964, o Cinema Novo mudou o foco de suas lentes, mas continuou a falar do Brasil. Os camponeses explorados deram lugar aos intelectuais de esquerda frustrados, que não conseguiam fazer a Revolução Brasileira. O filme “O Desafio” (Paulo Cesar Sarraceni, 1965) é considerado uma das primeiras respostas cinematográficas ao golpe. Como o Cinema Novo era feito por jovens intelectualizados, e sua plateia também era formada por intelectuais, a atitude autocrítica da esquerda se radicalizou mais cedo. Isso ocorreu por meio de uma revisão da cultura política nacional-popular e de seu mito da “aliança de classes” para consolidar o nacionalismo econômico e as reformas políticas e sociais (MEMÓRIA CINE BR, 2016, meio digital).

¹⁵ Segundo Calado (1997) o movimento neorealista italiano surgiu no fim da II Guerra Mundial e teve como expressão mais significativa o cinema. Entre seus maiores expoentes estão Luchino Visconti, Roberto Rossellini e Vittorio De Sica. As experimentações no cinema caracterizaram-se pela utilização de elementos da realidade na ficção, aproximando-se, em determinados momentos, das características do filme documentário. Ao contrário da ficção tradicional, o neorealismo buscou representar a realidade social e econômica de uma época.

¹⁶ Este fenômeno cinematográfico surgiu meio ao acaso, entre 1959/ 1960, no bojo de uma reação mais ampla ao tradicional cinema francês. Particularmente vinculado à escola crítica dos *Cahiers du Cinéma*, o movimento consolidou-se nos anos 1960, tendo desencadeado uma prática cinematográfica complexa e até paradoxal, que envolvem acontecimentos, ideias, autores, concepções de direção e orçamentos reduzidos, além de ter permitido o aparecimento de marcante geração de cineastas. Disponível em: <www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/65573/68186>. Acesso em: 05 de out. 2016.

Nesse sentido, o filme “Terra em Transe” (Glauber Rocha, 1967) foi a síntese mais radical dessa revisão, ao narrar as desventuras políticas e existenciais de Paulo, um poeta e político de esquerda, em crise por perceber tardiamente que sempre havia servido a políticos traidores e oportunistas. As poderosas imagens alegóricas, os textos desencontrados, as idas e vindas no tempo cronológico, sem preocupação em contar uma trama realista e linear, compunham uma espécie de ópera barroca sobre o Brasil e seu abismo histórico. O último plano do filme é o intelectual Paulo agonizando com uma metralhadora na mão, atirando. Imagem alegórica e premonitória dos anos de chumbo que estavam para chegar. Ventura (2013, p.55) também fala da importância do cinema durante este momento, especialmente para a jovem vanguarda:

Mais do que indústria, porém, muito mais do que divertimento ou fenômeno de consumo, o cinema, era, para a jovem vanguarda que o fazia e que o consumia, uma aventura experimental de linguagem e de ação política. O Cinema Novo já tinha realizado no ano anterior a sua primeira grande produção em cores, *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman, e diretores como Joaquim Pedro, Cacá Diegues e o próprio Glauber completavam em 68 suas primeiras “superproduções”: *Macunaíma*, *Os herdeiros* e *Dragão da Maldade*. Depois de ganhar vários prêmios internacionais, o nosso cinema ia tentar ganhar o público interno [...]. (VENTURA, 2013, p. 55)

Quando fala sobre as artes plásticas da época, Calado (1997) afirma que o período foi marcado pela irreverência e originalidade do artista plástico Hélio Oiticica. O carioca que foi pintor, escultor, artista plástico e performático de aspirações anarquistas, é considerado por muitos um dos artistas mais revolucionários de seu tempo e sua obra experimental e inovadora é reconhecida internacionalmente. Uma de suas obras mais marcantes foi o penetrável chamado “Tropicália”. Segundo Carneiro (2013), a exposição de Oiticica do Projeto de Arte Ambiental, que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967, consistia em um ambiente formado por duas tendas – penetráveis de acordo com seu idealizador – com um cenário formado por araras e vasos com plantas, que em sua totalidade criavam um ambiente tropical. Essa exposição, que não só inspirou o nome, mas também ajudou a consolidar uma estética do Movimento Tropicalista na música brasileira nos anos 1960 e 1970, foi chamada por Oiticica de “primeiríssima tentativa consciente de impor uma imagem ‘brasileira’ ao contexto da vanguarda” (CARNEIRO, 2013).

2.3 OS MOVIMENTOS MUSICAIS

Diga-me o que ouves e te direi quem és. Desde os anos 1950, a música foi abordada como um território fértil em rixas: cada cadência, uma religião, cada estilo, um time de futebol. Os rótulos foram difundidos, os gêneros musicais começaram a ser impressos nos selos dos álbuns e a filiação estética passou a ser averiguada – ou seja, o grupo a que cada artista estava associado. “Havia os que cantavam samba, os que faziam choro ou aqueles que tocavam toadas. Fazia toda a diferença saber se o samba era de morro, de carnaval, de breque ou samba-canção. Dependendo do samba, dava para concluir se um artista era mais solar ou noturno, pobre ou rico.” (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2016, meio digital). Harmonia, melodia, ritmo e letra transmitiam a essência do que era ser jovem naquela época. A música não se atinha a discos e shows, ia além: das roupas ao corte de cabelo, das gírias aos locais frequentados.

Essa lógica se estendeu aos demais movimentos que se seguiram: a Jovem Guarda, criada por aqueles que tinham um olho no rock estrangeiro; as Canções de Protesto, eleitas por quem militava no movimento estudantil e na resistência à ditadura; o Tropicalismo, que buscava assimilar guitarras e música regional, liberdade de expressão e cultura de massa. Cada um à sua maneira, os movimentos contribuíram para elevar a prática musical a um patamar político como jamais havia existido no Brasil. Calado (1997) afirma que, em todos os lugares, desde meados dos anos 1960, a arte foi cercada pela censura, e muitos compositores foram condenados. Os autores da música de protesto e da Tropicália foram, provavelmente, os que mais sofreram com isso — Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tanguara e Geraldo Vandré foram alguns dos cantores presos e exilados. As reflexões políticas, sociais e culturais ganharam força e começaram a ser escritas e disseminadas com mais frequência. Elas tinham o intuito de fazer pensar e contagiavam os demais campos da vida cultural: a moda, o comportamento e a atitude.

“Qualquer solto som pode dar tudo errado”, alertou o letrista Paulo César Pinheiro, no poema “Cautela”¹⁷. “É um tempo de guerra, é um tempo sem sol”, cantava Maria Bethânia, na canção “Eu vivo num tempo de guerra”, de Edu Lobo. Nos rebeldes anos 1960 e 1970, cantar e compor viraram atividades de risco, afirma Veloso (2008). A censura

¹⁷ Se não te cuidares o corpo / Cuida teu espírito torto / Que teu corpo jaz perfeito / Se não te cuidares o peito / Cuida teu olho absurdo / Que teu peito tomba morto / Diante de tudo / Se não te cuidares, cuidado / Com as armadilhas do ar / Qualquer solto som pode dar tudo errado. Poema “Cautela” de Paulo César Pinheiro. Disponível em: < <http://poesiapouca.blogspot.com.br/2011/05/se-nao-te-cuidares-cuidado.html> > . Acesso em: 10 de out. 2016.

baixava seu carimbo sobre aqueles que eram contra o regime. Protestava-se contra a repressão, censura e as guitarras elétricas — para a esquerda, um símbolo da traição do nacionalismo musical — ou a favor delas. Entre abril de 1964 e março de 1985, ano em que o primeiro presidente civil tomou posse, viu-se minguar o amor e murchar a flor cultivada com a Bossa Nova e sua crença na modernidade. Envelheceu-se com a Jovem Guarda, devorou-se a “geleia geral” da Tropicália, baniram-se as guitarras elétricas com os movimentos musicais nacionalistas e flertou-se com a psicodelia lisérgica de um rock mutante (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2017, meio digital).

Desse caldeirão sonoro, brotou a Música Popular Brasileira (MPB). Nunca se aplaudiu — ou se vaiou — um artista como naquela época. Entre violões quebrados e esperanças equilibradas, recuperaram-se a voz e a liberdade. Além de orgulho e alegria, a música brasileira despertava sensações autênticas de patriotismo e pertencimento. A novidade foi o aparecimento de uma nova forma do público posicionar-se diante da música. Do habitual sentido de pertencimento aos diferentes ritmos, somou-se um engajamento inédito. Uma disposição generalizada de fãs e ouvintes, que defendiam com urros e vaias suas canções preferidas, seus artistas prediletos e seus ídolos musicais.

Napolitano (2001) afirma que tudo começou com a Bossa Nova e que o movimento pode ser considerado um dos maiores do século XX. Surgido em 1958, se restringia à Zona Sul do Rio de Janeiro, em um primeiro momento. Naquela época, a música brasileira era criada com arranjos carregados, cheios de instrumentos e os cantores esbanjavam suas vozes fortes como se fossem locutores. As letras quase sempre eram sofridas, versavam sobre amores não correspondidos e traições, transformando a noite carioca num verdadeiro cenário de fossa.

O patrimônio lançado nesse período serviu de pilar para a obra de muitos dos principais cantores e compositores que os sucederam e que foram os pioneiros dos movimentos seguintes. A Bossa Nova engajada, por exemplo, foi uma variação liderada pelos músicos Sérgio Ricardo, Nara Leão, Edu Lobo e Geraldo Vandré, entre 1961 e 1965, até a Tropicália, de 1967, passando pelo protesto de Chico Buarque e Milton Nascimento. Com a posse de João Goulart, em 1961, o país passou a ouvir promessas sobre um plano de governo com medidas populares. Alguns temas como o inchaço das favelas e a situação do morador de morro passaram a inspirar os artistas mais sensíveis às causas sociais.

Enquanto a Bossa Nova se politizava e flertava com a temática social, a Jovem Guarda canalizava o que vinha de fora com uma música moderna, leve e dançante. A polarização, entretanto, era evidente: de um lado, os jovens engajados, comprometidos com a

cultura nacional, ligados ao que havia de mais moderno na música brasileira e, do outro, aqueles que admiravam Elvis Presley, Chuck Berry e estavam entusiasmados com o surgimento dos Beatles. Dessa mistura, surgiram movimentos, como foi o caso da Jovem Guarda, Canções de Protesto e Tropicalismo.

E a bossa nova? [...]. Como movimento, uma grande história, em que sempre cabe um novo capítulo. Um capítulo insólito, incrível, como o que diz ter João Gilberto << descoberto >> sua batida diferente ouvindo Geraldo Pereira [...]. Ou charmoso, e não menos incrível, como o defendido pelo autor de *Chega de Saudade*, que nos fala de um Rio de Janeiro solar, habitado por mulheres lindas, todas louras, queimando-se nas areias de Ipanema, e, de rapazes apaixonados pela vida, encantados com a própria juventude, inconformados com o tom sombrio que a canção romântica brasileira havia adotado na época dos sambas-canções e de nosso já conhecido sambolero. Então, segundo ele, esses jovens bacanas, quase todos universitários, reuniram-se num lugar qualquer da zona sul carioca e ali decidiram fazer uma música que se opusesse à fossa reinante (MÁXIMO, 2005, p.148).

Surgiria, a partir daquele momento, uma música astuta, apurada, cosmopolita, com harmonias emprestadas do jazz moderno e letras que falavam de sal, sol, sul e um barquinho a deslizar no macio azul do mar. E dessa maneira, num acariciar da lâmpada de Aladim, segundo Máximo (2005), teria nascido a Bossa Nova e a abertura para novos pensadores e músicos da época. As parcerias e as mudanças começaram a acontecer. Novos movimentos começaram a surgir. Novos aspectos foram valorizados. Novas músicas foram criadas. A Música Popular Brasileira, que foi uma criação da época, entrou em transe.

2.3.1 A Jovem Guarda

A produção musical vinda da Jovem Guarda foi voltada mais para o entretenimento e o mercado, do que para o nacionalismo ou o engajamento político (CARNEIRO, 2013). O autor afirma que, apesar de serem movimentos diferentes, a afinidade entre a Jovem Guarda e o Tropicalismo pode ser evidenciada a partir das reações antagônicas que ambos os movimentos despertaram na esquerda universitária. A música lançada no Brasil, durante os anos de ditadura militar, estava dividida em dois grupos contrários: a juventude politizada, que cantava músicas de temática social, e a Jovem Guarda, que se voltava para um público de faixa etária mais jovem, cuja temática era sobre carros, paqueras e garotas. O movimento tropicalista se apropriou e assimilou alguns elementos da Jovem Guarda, como foi o caso da utilização das guitarras elétricas, vista com pouca tolerância por alguns outros

setores da MPB, por ser considerado um instrumento da invasão imperialista estrangeira, bem como pela postura que os intérpretes e músicos assumiam.

De acordo com Bellezi (2000), a Jovem Guarda deu origem a uma nova linguagem musical e comportamental no Brasil. Sua alegria e descontração transformaram-na em um dos maiores fenômenos nacionais do século XX. Sua principal influência era o *rock and roll* do final da década de 1950 e início da de 1960. Grande parte de suas letras tinham temáticas amorosas, adolescentes e açucaradas – algumas eram versões de *hits* do rock britânico e norte-americano da época. O movimento tornou-se o primeiro que colocou a música brasileira em sintonia com o fenômeno internacional do rock desse período.

Incêndio, incêndio e mais incêndio. Se por um lado a Record pegava fogo, por outro, a frase “é uma brasa mora” identificava o programa “Jovem Guarda”, cujo comandante, Roberto Carlos, tinha desbancado Elis, [...]. Coisas do Brasil. Roberto era então o maior astro da TV Record. Enquanto milhares de gatinhas gritavam historicamente à entrada ou saída dos jovens astros, que chegavam em seus carrões para agitar as tardes de domingo da rua da Consolação, protegidos por um forte aparato policial, Paulinho de Carvalho, escondido atrás da porta de seu escritório, tentava descobrir qual a mulher que, naquela tarde, iria subir de fininho as escadarias do Teatro Record, rumo à sala de ensaios para levar alguns “amassos” do Rei (RIBEIRO, 2003, p.112).

Zan (2013) afirma que a situação de ascensão de um novo ritmo musical, o aparecimento de um mercado consumidor jovem e a necessidade da Rede Record em inventar, para o público juvenil, um programa que fosse bom o suficiente para concorrer ou até mesmo ultrapassar os programas das outras emissoras, fez com que a agência de publicidade Magaldi, Maia & Prosperi criasse uma proposta inovadora. A agência, que se norteava pelo que acontecia nos Estados Unidos e Europa, propôs a venda do direito de transmissão ao vivo do programa para Rio de Janeiro e São Paulo com a publicidade e licenciamento de produtos. Além disso, na mesma época surgiu o programa “Jovem Guarda”:

No início de 1965, a TV-Record contava com dois programas musicais de auditório de grande sucesso: o Fino da Bossa e o Bossaudade. Ao mesmo tempo, um desentendimento entre a Federação Paulista de Futebol e as emissoras de televisão acabou levando à suspensão das transmissões diretas dos jogos realizados na cidade de São Paulo [...]. Em função disso, a emissora resolveu criar um programa musical destinado ao público jovem para preencher o horário de domingo à tarde até então destinado ao esporte. No início de setembro de 1965 era inaugurado o seu novo programa musical, denominado Jovem Guarda, [...], Roberto Carlos passou a dividir a tarefa de animador com os colegas Erasmo Carlos e Wanderléia (ZAN, 2013, p.105).

Aos poucos, o nome do programa começou a ser associado ao estilo musical dos artistas. As músicas eram versões ou adaptações de canções norte-americanas e inglesas, e das baladas italianas. Roberto e Erasmo eram uns dos poucos que compunham seus rocks e baladas aboleradas que contribuíram para a definição do estilo iê-iê-iê nacional. Zan (2013) afirma que a Jovem Guarda não foi somente um movimento, mas um estilo de vida que articulou uma gama de elementos simbólicos associando a imagem do jovem brasileiro à condição moderna. Oliveira (2011) completa dizendo que a Jovem Guarda foi muito mais do que um movimento ou um programa musical, tratou-se de um momento musical brasileiro que deu origem a uma de muitas vertentes musicais dos anos 1960, mesmo tendo existido por um período relativamente curto – oficialmente o movimento aconteceu entre 1965 e 1968.

Segundo Napolitano (2001), o programa passou por um período de questionamentos e críticas por intelectuais de esquerda. Sua pobreza de conteúdo e a alienação diante de alguns dilemas enfrentados pela nação eram vistas como uma antítese do que a Música Popular Brasileira representava. Os artistas e intelectuais engajados confrontaram o novo movimento e começaram a debater ferozmente as contradições da música como um produto industrial e cultural. A configuração definitiva deste impasse veio mais tarde, com a febre dos festivais, que coincidiram com o acirramento dos impasses políticos do regime militar e as estratégias políticas da esquerda. Porém, Napolitano (2001) ressalta que nem todos os cantores possuíam uma visão tão apocalíptica da Jovem Guarda. Para muitos, que viam na MPB nacional-popular uma desconfiguração do desenvolvimento musical nacional, Roberto Carlos e seus amigos eram um acontecimento aceitável para a criação musical como um todo.

Veloso (2008) afirma que esse momento representou um de seus maiores dilemas: enquanto a Jovem Guarda fazia sucesso com músicas que não eram impactantes ou que não eram carregadas de nenhum protesto, só de boas intenções sociais, ele deu o primeiro passo. Percebeu que não deveria se prender ao violão, mas sim, adotar um instrumento mais de acordo com os rumos de sua poesia e da conjuntura da época. Nenhum outro instrumento era tão agressivo, ou representava melhor as rupturas daquela década, como a guitarra elétrica. Era o tempo de comunicar um movimento que revigorasse a música brasileira, que fosse diferente de tudo que as pessoas tinham ouvido até aquele momento.

Em função disso, Caetano e outros integrantes do movimento tropicalista, em seu novo programa – “Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira” – travaram oficialmente uma guerra ao “iê-iê-iê” de Roberto Carlos. Calado (1997) afirma que, em meio a ebulição de vários programas musicais, aconteceu a “Passeata contra as Guitarras

Elétricas”¹⁸, que não só colocou em jogo o aparente conflito entre a MPB e o “iê-iê-iê”, mas também a queda de audiência de um programa de TV e consequente prejuízo econômico para os envolvidos. Todavia, um novo combate entre emepibistas e simpatizantes do “iê-iê-iê” já estava marcado: o “III Festival de Música Popular Brasileira”, da TV Record, que aconteceu em outubro de 1967.

2.3.2 As Canções de Protesto

Quando o regime se fechou e se mostrou cada vez mais autoritário e repressivo, a maioria dos integrantes do grupo da Bossa Nova engajada inaugurou uma nova escola no cancionário geral: a da música de protesto. Essa categoria, tão densa quanto necessária em tempos de censura e violência, não chegou a constituir um ritmo ou um gênero musical, como foi a Bossa Nova e a Jovem Guarda (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2016, meio digital). Napolitano (2010) afirma que, conforme as coleções do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) – disponíveis no Arquivo Público de São Paulo e do Rio de Janeiro –, a atuação dos agentes dos órgãos de coerção junto ao meio musical foi de 1967 a 1982, cuja maior participação foi durante os festivais, onde todas as músicas inscritas eram submetidas aos censores da época. Neste período, o campo da MPB já havia se configurado, juntamente com a popularidade dos festivais musicais e, ao mesmo tempo, houve o recrudescimento da questão estudantil, que fez com que a repressão destacasse o papel da música como propaganda subversiva e guerra psicológica. Alguns dos principais personagens desse movimento foram Geraldo Vandré, Nara Leão, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

¹⁸ Atrás de uma banda da Força Pública e da faixa “Frente Única – Música Popular Brasileira”, o grupo formado por Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Zé Kéti e os componentes do MPB4 liderava centenas de populares, que partiam do largo São Francisco agitando bandeirinhas brasileiras, caminhando em ruidosa passeata rumo ao Teatro Brigadeiro Luís Antônio. Dentro do teatro, Juca Chaves e Ataulfo Alves, cantaram com o público o hino da Frente Única: “Moçada querida / cantar é a pedida / cantando a canção / da pátria querida / cantando o que é nosso / com o coração”. A passeata foi supostamente um protesto na tentativa de conscientização da invasão da música estrangeira, mas que acabou assumindo proporções insuspeitas, sendo depois celebrizada exageradamente como a “Passeata contra as guitarras elétricas”. Lá estava Elis, bradando pela necessidade de defender as canções brasileiras, que haviam alcançado um nível de qualidade muito superior ao alienado e dançante iê-iê-iê, [...]; Vandré, com seu incontido e sincero patriotismo emocional vociferando em favor das raízes do regionalismo brasileiro que o levava a estabelecer um marco com “Disparada”; e Gilberto Gil vivendo um dilema: o conflito entre a causa de origem política, em que sua música se envolvia declaradamente, e o rompimento com as reflexões geradas pela contato com a música estrangeira. [...]. Essa batalha da “verdadeira música popular” contra o iê-iê-iê, que culminou naquela passeata, cujo objetivo era no fundo a salvação do modelo do programa “O fino da bossa”, não impediu que os compositores que gritavam em torno da Record se convencessem da oportunidade de cantar suas composições no próximo festival que estava por vir (MELLO, 2010, p.181-183).

Uma vez que os cantores e compositores buscavam se livrar das influências das músicas estadunidenses, podemos listar os seguintes gêneros populares que foram mais correntes na música de protesto: samba, baião, marcha, cantiga, embolada, moda, choro, ciranda, capoeira, candomblé, frevo, batuque, xotes, xaxado, valsa, modinha, toada e reza-de-defunto. Gêneros que valorizavam a cultura nacional. [...] o nacional-popular na música era reinventado politicamente, sob ângulos diversos: a) folclore + ufanismo + brasilidade; b) brasilidade + folclore + realismo socialista; c) brasilidade + patriotismo + folclore + populismo conservador; d) brasilidade + folclore + populismo de direita; e) modernismo nacionalista + Mário de Andrade + populismo de esquerda. Essas tendências estético-políticas tinham como ponto nodal a brasilidade como a representação dos anseios nacionais e populares (PAIXÃO, 2013, p.115).

Giani (1985, p. 13) propõe que a Música de Protesto foi uma forma de expressão da “aliança de classes” e do nacionalismo – núcleo ideológico da “aliança de classes” – e surgiu a partir de orientações diversas, até mesmo contraditórias, que vão desde as do pensamento burguês-liberal até as do materialismo-dialético, como a do realismo socialista. Contier (1998) afirma que muitos artistas, em algum momento de suas carreiras, envolveram-se com concepções culturais inspiradas na função social e política da música, participando de shows para estudantes universitários promovidos pela UNE ou escrevendo trilhas sonoras para peças de teatro, como foi o caso de “Berço do Herói” de Dias Gomes, “Arena conta Zumbi” de Gianfrancesco Guarnieri, e “A mais valia vai acabar, seu Edgar” de Oduvaldo Vianna Filho. Tiveram grande importância em suas participações nos Festivais da Música e da Canção – no I Festival da TV Excelsior, por exemplo, “Arrastão” de Edu Lobo ganhou o 1º lugar, e no “III Festival de MPB” da TV Record, ganhou novamente com “Ponteio”. Muitos textos produzidos naquele período foram incluídos em shows como “Opinião”, escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes e Carlos Lyra.

As denúncias sociais tornaram-se temas das canções de protesto. Era preciso conscientizar o povo brasileiro, em geral, através de críticas contundentes sobre a situação do favelado e do sertanejo. Em algumas canções de Edu Lobo, como por exemplo, Repente (em parceria com Capinam): “Nem o rato, Nem o gato/ Nem a patativa do Norte/ Só o ato/ Só a vida/ É mais ativa que a morte”, ou Upa neguinho: “Upa Neguinho na estrada/ Upa, prá lá e prá cá/ Virgem, que coisa mais linda/ Upa, Neguinho começando a andar/ (...)/ Começando a andar (...)/ E já começa a apanhar/ (...) Valentia, posso emprestar/ Mas liberdade só posso esperar” (PAIXÃO; VIEIRA, 2013, p.7).

Segundo Paixão e Vieira (2013), a Canção de Protesto, inicialmente, representava uma possível interferência política do artista na realidade social brasileira, que poderia contribuir para a transformação de uma sociedade mais justa. Muitos artistas, tomados por esse ideal político, aproximaram-se de arranjadores, intérpretes, intelectuais – a maioria deles ligada ao CPC, ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) ou Departamentos de

Sociologia das Universidades – e de instrumentistas, na tentativa de trazer, através de suas músicas, algumas práticas revolucionárias a partir de suas letras. Os autores afirmam que as Músicas de Protesto não apresentavam, no fundo, qualquer proposta de ação, a não ser o seu cantar. As letras nada propunham, eram realistas, consolidando a ideologia de uma parte da classe média – a intelectualizada –, que lamentava a atual conjuntura e se confortavam na certeza de que a mudança, eventualmente, aconteceria por si só. Nesse cenário de contradições dentro do movimento, Tinhorão (1974, p. 226) argumentou o estabelecimento de uma linha de classe na música popular, baseada na coincidência de só uma maioria de jovens brancos das camadas médias alcançarem o nível cultural necessário para torná-los capazes de incorporar os signos musicais altamente sofisticados da Bossa Nova. Valeu por uma clara divisão entre os ritmos e canções cultivadas pelas camadas urbanas mais baixas, e a música produzida ao nível da alta classe média.

A Música de Protesto constituiu o primeiro movimento musical mais naturalmente identificável pelas letras do que pelas harmonias, caracterizando assim, um movimento cujo principal objetivo era a oposição ao regime militar e aos seus desmandos. Com a censura imposta pelos militares, as gravadoras passaram a submeter à análise todas as partituras e letras das composições previstas para os álbuns em produção. Passou a ser exigido também que as fitas gravadas fossem enviadas, uma vez que a censura muitas vezes foi driblada com jogos de palavras só perceptíveis em voz alta, conforme a interpretação do cantor.

Um exemplo é “Cálice”, de Chico Buarque e Gilberto Gil, uma das mais famosas canções de protesto. Criada e proibida em março de 1973, ela seria lançada em disco apenas em 1978. Nela, o pulo do gato era transformar a palavra “cálice” em “cale-se”, algo que a letra impressa poderia disfarçar, mas a audição tornava evidente. Em geral, a mensagem morava nas entrelinhas, e podia ser mais ou menos explícita conforme a intenção ou a experiência do autor. Em “Acorda Amor”, por exemplo, o aparente relato da prisão de um ladrão de galinha esconde a real intenção do compositor: descrever o momento em que um subversivo era raptado por agentes do Dops. “Se eu demorar uns meses/ convém às vezes/ você sofrer/ mas depois de um ano eu não vindo/ põe a roupa de domingo/ e pode me esquecer.” Essa passou. Já “Apesar de Você”, que simulava uma briga de casal para eternizar um desabafo contra a ditadura, foi vetada: “Como vai proibir/ quando o galo insistir/ em cantar?” (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2016, meio digital).

Paixão e Vieira (2013) ainda ressaltam que outra estratégia era assinar as composições com um pseudônimo, como foi o caso de Chico Buarque, que assinava como Julinho de Adelaide, e o grupo MPB 4, que virou Coral Som Livre, ou inserir as músicas com duplo sentido no meio do material encaminhado pela gravadora para ser usado nos discos de artistas tidos como bregas, românticos, alienados, que jamais deram motivo para preocupação.

Nesses casos, era mais provável que o censor deixasse passar. Essas canções fizeram parte da explosão de vida universitária a partir de 1965, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, e vinham atender a um propósito de protesto particular da alta classe média contra o rigoroso regime militar instalado no país. Naquela época, alguns elementos se tornaram mais densos e rótulos foram criados:

No estatuto da MPB, a partir de então, adensaram-se, aos menos, três elementos, nem sempre coerentes entre si: a) temas poéticos “sérios”, que aspiravam ser algo mais do que diversão em forma de música trabalhados dentro de um tratamento que absorvia procedimentos e vocabulário literário; b) valorização de gêneros musicais “nacionais” e “regionais”, como o samba e os gêneros nordestinos, ao mesmo tempo que se procurava assimilar os gêneros musicais “internacionais” (anglo-americanos, sobretudo); c) aceitação do aspecto comercial da canção e abertura para experimentalismos de ordem técnico-formal. Mesmo que um artista, isoladamente, não transitasse entre estes polos opostos, a MPB como um todo permitia a incorporação de artistas, abrigados sob o rótulo, que se utilizavam destes procedimentos distintos (NAPOLITANO, 2001, p.228).

Napolitano (2001) afirma que, a partir daquele momento, duas posições conflitantes ficaram cada vez mais nítidas: de um lado, a atuação dos nacionalistas que visavam a fortalecer os gêneros convencionais de raiz e o conteúdo nacional-popular da música brasileira, e de outro lado, os vanguardistas que questionavam os códigos culturais vigentes na MPB, aproveitando-se das conquistas do mercado musical até aquele momento. Dessa disputa, nasceram muitos questionamentos e, entre os movimentos, o que talvez tenha ganhado mais espaço e fama foi o Tropicalismo de Caetano Veloso e companhia.

2.3.3 O Tropicalismo

“Eu organizo o movimento”, diz um verso de “Tropicália”, a canção-manifesto de Caetano Veloso, que designou um dos movimentos mais fecundos e efervescentes dos anos 1960 (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2016, meio digital). Caetano não estava mentindo, na verdade, ele foi de fato quem mais contribuiu para fixar as bases do Tropicalismo, em 1967, se tornando mentor, compositor e divulgador. O movimento foi um dos mais interessantes desdobramentos da contracultura no Brasil, que tentava traduzir a realidade brasileira com humor e irreverência, “digerindo” a realidade nacional por meio de uma arte renovada e antropófaga, afirma Calado (1997). Em entrevista a Zuza Homem de Mello, em agosto de 1967, Veloso deixou evidente sua ansiedade por novidades no cenário musical brasileiro:

Acho que a música brasileira, depois da bossa nova, ficou discutindo tudo que a bossa nova propôs, mas não saiu dessa esfera, não aconteceu nada maior. Eu, pessoalmente, sinto necessidade de violência. Acho que não dá pé pra gente ficar se acariciando. Me sinto mal de estar ouvindo a gente sempre dizer que o samba é bonito e sempre refaz o nosso espírito. Me sinto meio triste com essas coisas e tenho vontade de violentar isso de alguma maneira. É a única coisa que me permite suportar e aceitar a ideia de manter uma carreira musical, porque uma coisa é inegável: a música é a arte mais viva em todo mundo. O que eu acho é que a música tem sido utilizada muito pra gente se manter enganado e eu não quero mais. Quero que a gente saiba mesmo, que a gente engula e veja que a gente está num país que não pode nem falar de si mesmo. A gente tem que passar a vergonha toda pra poder arrebrantar as coisas (CALADO, 1997, p.117).

Além disso, o Tropicalismo extraía elementos do folclore, incorporava ingredientes musicais considerados bregas, exagerados e muitas vezes distorcidos, fazia colagens verbais e, em grande parte, denunciava certa herança oswaldiana. Este movimento representou para as vanguardas o que o movimento antropofágico representou para a Semana de Arte Moderna de 1922¹⁹. A revolução tropicalista procurava, no caos, trazer a arte brasileira para o seu chão, tal como pretendeu, anos antes, Oswald de Andrade. Os anos de 1967 e 1968 pertenceram a uma geração que se voltou para a lição oswaldiana da retomada das “raízes”, com a diferença, entretanto, de que os produtos não eram especificamente literários, mas interdisciplinares: “um pau-brasil eletrificado, ligado na tomada dos amplificadores, um cafarnúm onde o poema se fazia não apenas na página, mas no papel da voz, no palco, sob o som estridente das guitarras” (PERRONE, 2012).

Os tropicalistas entraram em contato com o Cinema Novo de Glauber Rocha e com o teatro de José Celso Martinez Correa, com a encenação da peça “O Rei da Vela” no Teatro Oficina – texto escrito por Oswald de Andrade, em 1933 –, conheceram Augusto de Campos e o Concretismo. O Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade serviu de referência e inspiração para a criação do movimento. O texto propunha “a devoração crítica da cultura estrangeira”. Introduziram roupas coloridas, com cores tropicais e cabelos compridos. Segundo Carneiro (2013), os tropicalistas assimilavam elementos da cultura estrangeira, em um processo antropofágico de “devoração”, os juntando a outros elementos

¹⁹ A Semana de Arte Moderna aconteceu em 1922, no mesmo ano de outros acontecimentos citados pela historiografia como marcos fundadores de um “novo” Brasil: a fundação do Partido Comunista, a primeira manifestação do movimento tenentista e a comemoração do centenário da independência do país. Vários setores da intelectualidade brasileira, forçados a pensar o Brasil, que se preparava para comemorar os cem anos da independência, voltaram-se para a temática nacional, iniciando essa tendência na segunda metade de 1910. As palavras de ordem eram conhecer, desvendar, investigar e “mapear” o Brasil. Havia a necessidade de formação de uma nova consciência nacional e a produção literária do início da década de 1920 foi de fundamental importância nesse sentido. Os literatos brasileiros se envolveram num processo de questionamento da realidade nacional e conseqüentemente a produção de novos ideais e modelos. Antigas tradições deveriam ser substituídas por outras novas, modelos deviam ser construídos de um modo a se formar uma noção brasileira moderna (CARNEIRO, 2013, p.74).

culturais do acervo brasileiro. Seguindo o raciocínio tropicalista, o bolo alimentar se constituía através de uma mescla de elementos culturais endógenos e exógenos. “A ideia do canibalismo cultural, servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix [...]” (VELOSO, 2008, p.247).

Segundo Padilha (2009), os tropicalistas mudaram o conceito de Bossa Nova e surgiram com uma nova linguagem de MPB, incorporaram instrumentos nas composições e as letras das músicas agora eram cheias de protestos, críticas e desabafos, misturavam gêneros, cores, estilos e foram essenciais para caracterizar a história do país naquela década. Veloso (2008) afirma que as propostas tropicalistas não foram bem recebidas na época, porque não foram bem entendidas. A incorporação de elementos da cultura industrial à música – como foi o caso da guitarra elétrica – chocava-se com o nacionalismo exacerbado dominante, que ainda privilegiava o violão e o cavaquinho.

A poesia para ser ouvida, dos fins dos anos 60. Feita por poetas para serem vistos. [...]. O fato é que, a partir desse momento, toda uma geração de poetas das camadas cultas urbanas partiu, decididamente para o som. [...]. Puxada por Caetano, a poesia-música rompeu as barreiras entre popular e erudito. E se expôs, radicalmente, com todos os riscos às largas e desesperadas plateias de consumo, levando a um extremo limite a tensão comunicativa entre informação nova e repertório coletivo de redundâncias. Vivas e vaias. [...], uma arte com parâmetros próprios de uma poesia-ação, que não se faz só com palavras, mas com sons, voz, corpo (QUALQUER JÓIA, apud CAMPOS, 1976, meio digital).

Além de Caetano, o movimento teve, entre seus principais articuladores, os também compositores Gilberto Gil, Tom Zé, Capinam e Torquato Neto, as cantoras Gal Costa e Nara Leão, o grupo de rock Os Mutantes e os maestros Júlio Medaglia e Rogério Duprat – que foram de grande importância para o sucesso do movimento, pois seus arranjos foram concebidos para as principais gravações, desde “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”, ajudando a compor o cerne da nova sonoridade. Até Nara Leão, ex-musa da Bossa Nova, participou, cantando no álbum coletivo “Tropicália” ou “Panis et Circensis” de 1968. Esse disco marcou um ciclo de novidades. Os músicos – a maioria baianos – homenageavam a música cafona de Vicente Celestino, contaminavam o batuque de “Bat Macumba” com *riffs* de guitarra distorcida, abusavam de estrangeirismos – como aconteceu em “*I love you*”, “*Baby*”, “*made in Brazil*”, em “Geleia Geral” – e recomendavam a todos que aprendessem inglês (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2016, meio digital).

De acordo com Calado (1997), o movimento não deixou de falar sobre os problemas do Brasil e da identidade nacional, os tropicalistas abriram a música nacional, tanto

filosófica quanto geograficamente, autenticando as raízes do que viria a ser o rock brasileiro, inaugurado nos anos 1960 com Os Mutantes.

“O Tropicalismo quis e conseguiu ser uma chuva de verão que alagasse infinita enquanto durasse”. Essa metáfora de Capinam não se refere apenas à breve existência da Tropicália. A imagem do alagamento sintetiza também a intenção principal dos tropicalistas: interromper o tom hegemônico das canções de protesto e da MPB politizada em meados da década de 1960. O Tropicalismo conseguiu atingir seu principal objetivo ao inserir na Música Popular Brasileira elementos da cultura pop internacional, tornando-se um movimento respeitado no Brasil e no mundo (CARNEIRO, 2013, p.194).

O Tropicalismo é considerado um dos mais importantes movimentos da época por ter conseguido também atingir outras esferas culturais – como foi o caso das artes plásticas, cinema e poesia. Além disso, foi essencial para a modernização da música popular brasileira e desenvolvimento de novos padrões estéticos revolucionários e criativos.

2.4 A ERA DOS FESTIVAIS NA TELA DA TV

A década de 1950 representou o marco inaugural da televisão no Brasil, bem como um período de caráter aventureiro e improvisado da experiência televisiva brasileira. Marialva Barbosa (2010) afirma ser impossível falar dos primórdios da televisão no país sem destacar o gênio empreendedor de Assis Chateaubriand, que não mediu esforços para inaugurar, de maneira pioneira, a televisão no Brasil. O pioneirismo, a sede por novidades e projetos de modernidade são características marcantes nas primeiras décadas da televisão no Brasil. A inquietude de Chateaubriand ditou o caminho que a televisão seguiria na sua primeira década de existência, quando foi inaugurada – no dia 18 de setembro de 1950 – a TV Tupi Difusora de São Paulo, que estava em sua fase experimental.

De acordo com Inimá Simões (1986), a primeira emissora da América Latina tinha, entre muitas outras características, a de ser desbravadora. Nesse caso, o pioneiro “seria de certa forma o antecipador do inevitável, aquele que nos impulsiona em direção a um futuro dado, irreversível, um futuro que se almeja. Ponte entre nosso atraso e o desenvolvimento alcançado por outros países, o pioneiro retira dos obstáculos, o carisma de sua existência” (SIMÕES, 1986, p.14). O desenvolvimento e expansão iniciais aconteceram de uma maneira rápida e eficaz. Logo em 1951, os primeiros receptores foram produzidos e chegaram à contagem de 11.000 no ano seguinte. Depois disso, nos próximos anos – de 1955 a 1961 –

foram inauguradas 21 novas emissoras, que marcaram a expansão da televisão como rede de imagens nas principais cidades do país:

Em 1955, começa a funcionar a TV Itacolomi (de Belo Horizonte). Quatro anos depois é a vez da TV Piratini (de Porto Alegre) e a TV Cultura (de São Paulo). Em 1960, são inauguradas a TV Itapoan (de Salvador), TV Brasília, TV Rádio Clube (de Recife), TV Paraná, TV Ceará, TV Goiânia, TV Mariano Procópio (de Juiz de Fora), Tupi-Difusora (de São José do Rio Preto). E, no ano seguinte, seria a vez da TV Vitória, TV Coroados, TV Borborema (de Campina Grande), TV Alterosa (de Belo Horizonte), TV Baré, TV Uberaba, TV Florianópolis, TV Aracaju, TV Campo Grande e TV Corumbá. Mas mesmo antes dessa explosão inicial, a televisão já fazia parte do cotidiano do público como imaginação (BARBOSA, 2010, p.21).

As mudanças drásticas na ordem cultural, política e econômica no Brasil anunciaram a entrada dos anos 1960, que teve seu início marcado pela transferência da capital da república com pretensões de ser nomeada moderna, como jamais fora antes: Brasília foi colocada definitivamente no mapa, em 21 de abril de 1960, marcando a chegada de novos tempos, que se anunciaram promissores, mas que acabaram se revelando sombrios. Segundo Bergamo (2010), após dez anos de existência, a televisão brasileira viu brotar um conjunto de técnicas, artistas, produtores, em um país que, até então, vivia em uma atmosfera política cada vez mais radical e instável. Na tela da TV novos gêneros musicais, programas e ídolos surgiram. Os anos 1960 se caracterizaram, principalmente, pela massificação da televisão e a formatação definitiva da indústria cultural²⁰ no Brasil. Nesta década, o projeto diferenciado da TV Excelsior incluiria outros momentos de inovação na comunicação audiovisual.

A chave para a compreensão dos processos comunicacionais que se instauram no Brasil a partir de 1960 é a percepção de que os meios se dirigem cada vez mais a uma multiplicidade de rostos, que passam a ser vistos, sobretudo nas décadas seguintes, como público indiferenciado, qualificado e percebido como povo, massa, multidão. Há uma busca pela expansão do auditório onde múltiplos meios se movem e a presunção de que a eficácia da comunicação se faria pela aproximação de um leitor/espectador/ouvinte sem um rosto real, mas que assumia o seu lugar de público ao estar em contato com as indústrias midiáticas que se consolidam naquela sociedade (BARBOSA, 2013, p.289).

²⁰ Para Adorno e Horkheimer, *Indústria Cultural* distingue-se de cultura de massa. Esta é oriunda do povo, das suas regionalizações, costumes e sem a pretensão de ser comercializada, enquanto aquela possui padrões que sempre se repetem com a finalidade de formar uma estética ou percepção comum voltada ao consumismo. E embora a arte clássica, erudita, também pudesse ser distinta da popular e da comercial, sua origem não tem uma primeira intenção de ser comercializada e nem surge espontaneamente, mas é trabalhada tecnicamente e possui uma originalidade incomum – depois pode ser estandardizada, reproduzida e comercializada segundo os interesses da *Indústria Cultural*. Assim, segundo a visão desses autores, é praticamente impossível fugir desse modelo, mas deveríamos buscar fontes alternativas de arte e de produção cultural, que, ainda que sejam utilizadas pela indústria, promovessem o mínimo de conscientização possível. CABRAL, João Francisco Pereira. "Sobre a possibilidade dos onómatas como "intermediários" no Crátilo de Platão". Disponível em < <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000894912>>. Acesso em 21 de junho de 2016.

Inimá Simões (1986) afirma que a evolução e utilização dos novos recursos técnicos, no início dos anos 1960, favoreceu inovações em termos de linguagem e características de produção. Os novos elementos técnicos permitiram um melhor acabamento dos programas e possibilitaram que as emissoras fizessem reformulações internas que pudessem atender aos novos padrões de operacionalidade. O advento do videoteipe (VT), por exemplo, provocou profundas transformações na organização interna das emissoras, especialmente depois de 1962, tornando-se um divisor de águas na evolução da televisão no Brasil. O VT alterou a lógica de operação televisiva, aumentou a rentabilidade das emissoras e abriu disputas para novos mercados publicitários e, além disso, permitiu a edição de programas, diminuindo o risco de erros, corriqueiros nas exibições ao vivo. “Trata-se de um novo tempo em que não há mais lugar para a gafe cometida pela garota-propaganda, porque passa a vigorar um padrão de acabamento formal e de organização técnica que diminui o imponderável ao seu grau mínimo.” (SIMÕES, 1986, p.50).

Gradualmente, as emissoras foram descobrindo que estavam diante de algo que, além de ser mais rentável que o teleteatro²¹, estava contribuindo também para consolidar uma alta da audiência para os canais que apresentavam a telenovela. Estavam em jogo os argumentos decisivos para a mobilização de anunciantes e a criação de uma programação estratégica que era construída de acordo com as tendências de comportamento dos telespectadores. O planejamento da programação, por exemplo, foi a materialização da percepção que os profissionais tinham de seu público e da consciência de que a televisão era um veículo popular. Esse período foi marcado pela redefinição da dramaturgia cujo produto cultural mais importante foi a telenovela e, depois, os programas musicais. Alguns desses programas ganharam destaque ao longo dos anos, como foi o caso do “Jovem Guarda”, por Roberto Carlos, Wanderléia, Erasmo Carlos, Os Incríveis e Tony Campelo. Ainda podem-se citar os programas: “É uma graça, mora!”, “Discoteca do Chacrinha”, “Juventude e Ternura”, “O Fino da Bossa”, “Esta Noite se Improvisa”, entre outros.

²¹ O teleteatro dos anos 1950 foi o programa de ficção de maior prestígio junto ao público e profissionais de televisão, além de ter sido considerado o principal gênero dramático da televisão brasileira. Segundo Brandão (2010), um dos aspectos que mais contribuiu para que o teleteatro ficasse em evidência é que os principais teleteatros da época, como foi o caso do “Grande Teatro Tupi”, “TV de Vanguarda” e “TV de Comédia”, por exemplo, trazerem para a televisão um referencial de alta cultura que exibia clássicos da literatura e dramaturgia, levando para a tela da TV os atores que tinham maior representatividade no teatro. O monopólio de transmissão era da TV Tupi dos Diários Associados de Assis Chateaubriand. Para saber mais: BRANDÃO, Cristina. **As primeiras produções teleficcionais**. IN: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. História da Televisão no Brasil. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

Mesmo não concordando com estas posições dicotômicas, notamos como os novos musicais da TV brasileira transitaram de forma ambígua entre dois conjuntos de características. Por exemplo, ora os festivais eram espaços de “formação” de ideias, ora se apresentavam como esferas de “convivialidade”. Neste sentido, entende-se porque estes gêneros de programas são considerados típicos de uma fase de transição da TV brasileira, do império dos programas de variedades (anos 50 e parte dos anos 60) para a hegemonia das novelas (anos 70), mas com algumas inovações: já havia sinais do começo da hegemonia da telenovela e o incremento das fórmulas dos musicais. O triunfo da música popular na TV ocorreu em meados dos anos 60, devido à uma fase de transição da estrutura de programação das TVs[...] (NAPOLITANO, 2001, p.58)

A relação entre música e TV nos anos 1960 pode ser vista através de dois ângulos diferentes: de um lado, a televisão consolidou a mudança do lugar social da canção, de outro, contribuiu para as quebras de barreiras entre as faixas de consumidores, aumentando a audiência e ampliando a qualidade das composições. Para Napolitano (2001), a TV melhorou o panorama musical brasileiro – especialmente do ponto de vista mercadológico – com diversas consequências culturais dentro do novo circuito de massa, não representando somente a ampliação da faixa etária dos consumidores de MPB, mas também, a mesma ampliação nas classes sociais. Oliveira (2002) afirma que foram muitas as emissoras que investiram na criação de programas musicais e as famosas competições nos festivais da canção, consolidando artistas e cantores da época. Uma das emissoras que construiu sua história como uma empresa de comunicação moderna e com novas técnicas televisivas foi a TV Excelsior.

2.4.1 A TV Excelsior e os primeiros Festivais de MPB

A TV Excelsior tem um importante papel como elo entre a primeira forma de se fazer televisão – o marco foi a TV Tupi²² – e a indústria televisiva moderna, simbolizada pela TV Globo, conforme avalia Oliveira (2002). O espaço de tempo entre essas duas emissoras

²² Rede Tupi foi a primeira emissora de televisão do Brasil, da América do Sul e a quarta do mundo. Ela foi fundada em 18 de setembro de 1950, em São Paulo, por Assis Chateaubriand, fez parte do grupo Diários Associados. Em janeiro de 1951, nasceu a TV Tupi Rio, depois, em 1955, a TV Itacolomi e, em 1960, a TV Brasília, entre outras, que acabaram por formar a Rede Tupi de Televisão. Em 16 de julho de 1980, devido aos vários problemas administrativos e financeiros, a concessão foi cassada pelo governo brasileiro. O pioneirismo foi característica marcante nesta época: ator virava sonoplasta, o autor dirigia, o diretor entrava em cena. O primeiro programa humorístico do canal foi “Rancho Alegre” em 1950. Aos poucos, outros programas ganharam forma: o primeiro telejornal, a primeira telenovela. O programa “TV de Vanguarda” foi responsável por revelar a primeira geração de atores, atrizes e diretores. Alguns dos primeiros programas tornaram-se campeões de audiência e permanência no ar como “Alô Doçura”, “Sítio do Pica-Pau Amarelo”, “O Céu é o Limite”, comandado por J. Silvestre, e o famoso telejornal Repórter Esso. A telenovela foi uma inovação da TV Tupi – a primeira foi “Sua vida me pertence” – que era exibida em capítulos semanais e trouxe o primeiro beijo na boca televisionado (COSTA; SIMÕES; KEHL, 1986).

deixa uma lacuna que é preenchida por uma história polêmica e de vanguarda da TV Excelsior. Portadora de um projeto coeso com os interesses monopolistas de seu dono, Mário Wallace Simonsen, a TV Excelsior foi uma emissora que arquitetou seu sucesso e seu fracasso na confrontação com os monopólios estrangeiros e com a situação política da época. A Excelsior, porém, não foi somente um projeto político. Como fez a TV Rio²³, a emissora trouxe para o país um conjunto de inovações na linguagem e na organização da televisão. Dentre muitos outros motivos, a emissora marcou a história nacional como uma empresa de comunicação inovadora, moderna e de postura nacionalista. A emissora foi inaugurada em 1960 e fechada pelo general militar Emílio Médici, em 1971, e se desenvolveu durante duas fases da história da televisão brasileira, de acordo com a classificação feita por Sérgio Mattos (2010), que são: a fase elitista – que vai de 1950 a 1964, em que somente a elite tinha acesso à televisão, considerada um artigo de luxo – e a fase populista – que vai de 1964 a 1975, quando a TV foi vista como um exemplo de modernidade e os programas de auditório ocuparam grande parte da programação.

Segundo Oliveira (2002), a TV Excelsior pode ser considerada a primeira emissora que seguiu uma organização administrativa moderna, conquistou sua audiência e obteve verbas publicitárias, aplicando diversas estratégias de marketing. Essa fase mais inovadora tem seu principal marco em 1962, com a formação da nova diretoria – composta por Edson Leite, na direção artística, Ricardo Amaral, responsável pelas contratações de novos artistas, e Alberto Saad, na direção geral – que desenvolveram e criaram uma nova maneira de se fazer televisão no Brasil, considerada inovadora e ousada para um veículo que ainda passava por sua fase de desenvolvimento tecnológico. Havia também a preocupação técnica de se manter a programação sempre no ar, respeitando o telespectador e mantendo o nivelamento da audiência diária.

²³ A TV Rio esteve no ar entre 1955 e 1977 e era transmitida pelo canal 13 VHF, cuja concessão atualmente pertence à TV Record Rio de Janeiro. Na primeira fase, a emissora tinha uma programação própria, mas trocava produções com a TV Record, já que João Batista do Amaral, fundador da TV Rio, era cunhado de Paulo Machado de Carvalho. Fizeram parte do elenco artistas que hoje são consagrados, como Chacrinha, Moacyr Franco, Dercy Gonçalves, Ronald Golias e Chico Anysio. A TV Rio foi destaque com seus programas de humor, que ainda hoje estão na memória dos telespectadores. Na década de 1950, antes do VT, as séries eram exibidas ao vivo e os programas eram realizados em auditório, com a presença de plateia. Nos anos 1960, programas humorísticos fizeram sucesso: “O Riso é o Limite”, “Teatro Psicodélico” e “Chico Anysio Show”. Ainda tiveram grandes programas na linha de variedades como: “Noite de Gala”, “Rio”, “Pergunte ao João” e “O Domingo é Nosso”. A TV Rio tinha como mascote o “malandrinho carioca”, personagem com olhos sobressaltados e um pandeiro na mão. Era uma contrapartida aos mascotes das concorrentes TV Tupi, que tinha como mascote um índiozinho, da TV Excelsior que eram duas crianças e, mais tarde, da TV Globo que tinha um gato como mascote (COSTA; SIMÕES; KEHL, 1986).

Por meio da articulação de Ricardo Amaral, a emissora contratou praticamente todo o elenco da TV Rio, dentre eles, Moacir Franco, Chico Anísio e J. Silvestre. Segundo Costa (1986), em uma única noite, o setor humorístico da TV Rio foi desarticulado, perdendo mais de 40 nomes de peso, todos atraídos pelos altos salários pagos pela Excelsior. Além disso, de acordo com Mattos (2010), foi ao ar, em 1963, a primeira telenovela brasileira em capítulos diários – “25-499 ocupado” – dirigida por Tito Miglio, e que tinha como protagonistas Tarcísio Meira e Glória Menezes. Essa contratação massiva possibilitou a realização de diversos shows no estilo americano. “Viva o vovô Deville” foi um programa humorístico que era exibido uma vez na semana – às sextas-feiras – após a novela das 20 horas da emissora. Reunia grande parte do elenco da Excelsior, sempre com seu final divertido e irreverente com o “Coral dos Bigodudos”. Teve duração de pouco mais de um ano, indo ao ar pela primeira vez em setembro de 1963. Programas como este possibilitaram o aparecimento de vários nomes, como foi o caso da atriz Dercy Gonçalves, eleita a revelação do ano com sua criação cômica para o show “Perereca da Vizinha”. Seu humor contagiou o público e a atriz, depois disso, fez diversos teleteatros cômicos e participou de outros programas da linha de show.

O “Show Times Square” marcou a televisão brasileira e reuniu a nata da TV da época, tinha um estilo de teatro e contava com quadros de humor na maioria das vezes musicados. A apresentação era da própria Excelsior do Rio de Janeiro, com transmissão direta para São Paulo, semanalmente – às quintas-feiras – às 20h30. O programa foi ao ar de setembro de 1963 a maio de 1965, e, mesmo com pouco tempo de existência, colaborou e muito para a TV brasileira. A trilha sonora era de responsabilidade de João Roberto Kelly, Haroldo Barbosa, Meira Guimarães e J. Rui, e contava com um elenco composto por Hugo Brando, Castrinho, Geraldo Barbosa, Roberto Guilherme, Lilian Fernandes, entre outros.

A chegada da Excelsior balançou o mercado. A emissora foi a primeira a ser administrada com uma visão empresarial moderna. Isso significou um processo de racionalização em vários níveis: na produção, na programação e na gestão dos negócios. A emissora do Grupo Simonsen realizou o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, produziu a primeira telenovela diária, introduziu os princípios de horizontalidade e de verticalidade na programação (os programas eram exibidos de segunda a sexta e em horários fixos) e substituiu as adaptações de obras estrangeiras, comuns à época, por programas com linguagem coloquial e temáticas nacionais (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p.109).

O ano de 1968 inicia o período de queda da TV Excelsior (OLIVEIRA, 2002). O poder militar forçou a tirada de diversos programas – dentre eles, alguns que traziam maior

renda para a emissora. De acordo com Costa (1986), não só a emissora foi prejudicada, mas também as empresas do grupo Simonsen, que foram acudadas pela ditadura militar, devido ao seu posicionamento político contra o governo. Simonsen acreditava no poder da constitucionalidade e se colocava como defensor da liberdade de expressão e da legalidade – princípios que contrastavam com a visão dos militares que participaram do golpe. De encontro a isso, o jornalista e produtor Fernando Barbosa Lima (1988, p.28), em depoimento sobre a TV Excelsior, revela que o canal era de fato desorganizado, enquanto emissora de televisão, era uma “TV louca”, mas, ao mesmo tempo, verdadeiramente poderosa e criativa. O seu grande fracasso, afirma o jornalista, foi o golpe civil-militar de 1964 e a instalação do período ditatorial no Brasil. “Ela não foi vencida, foi destruída. Ela tinha o perigoso sentimento da Liberdade”, no caso, Lima (1988) se refere ao comportamento nacionalista de Simonsen e sua postura que, na época, não era favorável ao governo e às práticas que estavam sendo impostas.

Internamente, Simonsen buscara alianças no nacionalismo e apoio nos governos democrático-reformistas. Ele independia de grandes investimentos em tecnologias e em *know-how* e sabia que um projeto global de desenvolvimento capitalista dependente passava por uma reciclagem das funções do Estado, até então produto de interesses contraditórios, onde políticas nacionalistas tinham campo para germinar. [...]. Mário Simonsen sempre foi antiudenista e procurava seguir os passos de seu tio-avô, senador industrial Roberto Simonsen, considerado destaque na luta pela industrialização do Brasil, no início do século (COSTA, 1986, p.150-151).

Oliveira (2002) afirma que a censura infligida à emissora foi levada ao público. Os diretores assumiram uma postura de não excluir cenas vetadas de alguns programas e por vezes exibiam, no lugar de cenas ou imagens censuradas, as mascotes da emissora com as bocas e os ouvidos tapados, com a legenda: “Censurado”. De acordo com o autor, em 1969, a TV Excelsior era vista com maus olhos pelo sistema ditatorial que a perseguia ferozmente. O conflito de interesses ia além da emissora. Quando fala do início da destruição da Excelsior, Costa (1986) cita os negócios no ramo de café de Simonsen – que começou a sofrer denúncias de não cumprimento de suas obrigações internacionais por causa de uma forte geadas – prejudicados pelo governo e pela Comissão Parlamentar de Inquérito de Café, que buscavam desmoralizar seu negócio e endividá-lo com taxas absurdas. Além disso, a *Panair*, empresa de aviação e propriedade de Simonsen, sofreu um forte golpe do novo regime e foi forçada a fechar as portas, pouco depois de abril de 1964. Afundada em dívidas e com pagamentos atrasados, a Excelsior iniciou inúmeros empréstimos para tentar sobreviver. Em 1970, o

anúncio de Ferreira Neto, durante a programação da emissora, oficializou o fim da TV Excelsior, a emissora saiu do ar imediatamente (OLIVEIRA, 2002).

Para Mello (2010), um dos legados deixados pela TV Excelsior foram os festivais de música, que abriram as portas para um novo tipo de programação e competição musical, que, posteriormente, foi adotado e levado a diante por importantes emissoras do país. Antes do I Festival da TV Excelsior, aconteceu, em 1960, o I Festival da TV Record, intitulado como a I Festa da Música Popular Brasileira. A competição aconteceu no Guarujá, São Paulo, e foi transmitida também pelo rádio. A canção vencedora foi a “Canção do pescador” de Newton Mendonça. Porém, o evento não teve muito prestígio, tanto que o Festival da TV Excelsior aconteceria somente cinco anos mais tarde, em 1965, perpetuando uma nova maneira de realizar competições musicais²⁴.

Entre os anos de 1961 e 1964, a música passou por uma transformação significativa que se deu aos poucos e de maneira espontânea em bares e teatros, na televisão e rádios. Segundo Mello (2010), esse processo de transformação foi rotulado pela imprensa da época como movimento de integração da música popular. As programações de maior audiência concentravam-se em três emissoras paulistas – Tupi, Record e Nacional – que valorizavam o espetáculo ao vivo e há pouco tinham atingido seu auge. Nessa mesma época, aponta Ribeiro (2017), aconteceu a invasão no mercado discográfico brasileiro de grandes sucessos do Festival de San Remo. Solano Ribeiro enxergou a oportunidade de criar um festival de música no Brasil. Tendo como inspiração o Festival da Canção de San Remo – que surgiu em 1951 e se consagrou nos anos 1960 –, Solano pretendia consolidar a cidade de São Paulo como a nova capital da música brasileira.

A ideia que cutucava Solano Ribeiro era fazer um festival de música brasileira. Na Itália, o Festival de San Remo provava sua força com sucessos espalhados pelo mundo, e ele meteu na cabeça que podia fazer um festival de música popular no Brasil. Pediu uma cópia do regulamento ao editor Henrique Lebendiguer, o proprietário da Fermata, e ao traduzi-la concluiu que a fórmula italiana deveria ser modificada. Quem inscrevia as músicas em San Remo eram as editoras e gravadoras, [...]. Solano entendia que a competição deveria ser aberta a compositores, portanto eles é que deveriam inscrever suas obras. De outro lado, os intérpretes, que no fundo eram os astros, seriam escolhidos pela direção do festival, assim como nos programas de TV (MELLO, 2010, p.58-61).

²⁴ No Brasil, pode-se considerar pioneiro desse modelo o I Festival da Velha Guarda – promovido pelo cantor e radialista Almirante, na Rádio Record, em 1954 – e também o Festival de Teatro de Curitiba. O outro modelo ressaltado por Mello (2010), também tem o objetivo de ir em busca de novas manifestações artísticas e é marcado pela competitividade. Os festivais de cinema de Cannes e Veneza, por exemplo, são festivais ao mesmo tempo em que são eventos de competições. Na música popular brasileira, as novas manifestações implicaram, quase sempre, em obras inéditas – quando se fala de festivais de música no Brasil, a ideia principal é de uma competição de canções. Não é uma competição de grupos, bandas ou intérpretes, mas sim entre os autores das obras, os compositores e letristas.

Napolitano (2001) afirma que a música brasileira estava crescendo de maneira surpreendente, principalmente no meio universitário; uma relevância potencializada pelo espaço aberto nos bem-sucedidos programas musicais da TV Record. Foi nesse contexto que Solano Ribeiro conseguiu realizar o I Festival de MPB, ainda na TV Excelsior, em 1965.

No Brasil, as gravadoras eram em geral ligadas às suas matrizes internacionais, que por sua vez direcionavam a política e a filosofia do que deveria ser gravado e tocado nas rádios. Na minha avaliação, eu não conseguiria fazer um trabalho isento se dependesse da indústria do disco, embora soubesse que, no caso de sucesso do festival, ela seria sua maior beneficiada, e afinal esse sucesso, mais para frente, dependeria do interesse dessa mesma indústria pelos artistas e músicas que eu iria lançar. [...]. Minha estratégia era colocar no mercado uma porção de músicas, cantores, cantoras, conjuntos musicais, e as gravadoras que se servissem, de acordo com a sua agilidade e competência (RIBEIRO, 2003, p.67-68).

O I Festival da TV Excelsior que foi lançado no início de 1965 e tinha como nome oficial I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, confirmou o estrelato de Elis Regina, que ganhou o primeiro prêmio da competição. A primeira eliminatória do festival aconteceu dia 27 de março de 1965 e apresentou 36 músicas – de 1.290 inscritas – de onde saíram quatro canções; outras quatro saíram da segunda eliminatória, dia 30 de março, no auditório do canal 9, e mais quatro, na terceira eliminatória, marcada para o dia 3 de abril, no Hotel Quitandinha, em Petrópolis. A grande final teria a participação das 12 selecionadas, num imponente programa transmitido ao vivo no sábado, dia 6 de abril, do Teatro Astoria, no Rio de Janeiro, sede da TV Excelsior Rio, canal 2. Segundo Napolitano (2001), “Arrastão” foi a música ganhadora – uma parceria de Vinicius de Moraes e Edu Lobo, que deu sequência à temática popular, falando sobre pescadores, que se uniram para vencer as dificuldades da sobrevivência. O artifício de composição e interpretação trazido por Edu Lobo era elaborado e foi considerado na época uma formulação poética da expressão musical. “Arrastão” ganhou na voz de Elis Regina o poder de comunicação para o campo da moderna Música Popular Brasileira. Mesmo com o sucesso da música interpretada por Elis, o primeiro festival ainda não tinha conseguido um grande impacto junto à opinião pública. Os jornais, por exemplo, deram pouca importância, e o fato das eliminatórias terem sido itinerantes – exigência da patrocinadora do evento, Rhodia – diluiu o impacto geral do festival.

Lívio Rangan viria a ser minha salvação e meu pesadelo. Assumiu o patrocínio do festival com a condição de que as apresentações, além do Guarujá, fossem realizadas em São Paulo, Petrópolis e Rio, ocasiões em que aproveitaria para apresentar ao público local o “Show da Rhodia”, [...]. Embora contrariasse minha idéia original e fora algumas previsíveis pequenas trombadas entre as equipes de produção, achei que sua exigência não iria atrapalhar (RIBEIRO, 2003, p.69).

O início da Era dos Festivais, de acordo com Mello (2010), marca dentro de muitos acontecimentos o nascimento do gênero da “música de festival”. Este se caracteriza por ter a temática com uma mensagem, a melodia contagiante, um arranjo peculiar, que levantava a plateia, e uma interpretação épica. A música “Arrastão”, por exemplo, deu um novo rumo para a música popular brasileira e foi o ponto de partida da música na televisão. O que antes estava voltado para sambas, choros e as chamadas “músicas de fossa” da Bossa Nova, viu despertar composições de conteúdo, que carregavam consigo mensagens e que falavam sobre a realidade nacional. Com o passar dos anos, as torcidas aumentaram, a participação do público se tornou mais presente, os cantores se tornaram ídolos e começaram a ser ovacionados e vaiados:

A despeito de a audiência não ter sido espetacular, a partir do Festival da TV Excelsior, a música brasileira pela TV não seria mais a mesma. Os quase sonolentos programas em que um grande cantor ou cantora se apresentava durante meia hora num cenário de gosto discutível, mesmo com uma mulher admiravelmente fotogênica como Maysa, chegavam ao fim de uma era. No novo modelo, havia outro elemento: o público. Nascia, embora timidamente, um novo gênero de programa de televisão, no qual a plateia se manifestava e torcia. Como no futebol, havia a competição. Em vez de jogadores e times, cantores e compositores. Em vez de estádios, auditórios. Nascia uma nova torcida no Brasil. A torcida pelas canções (MELLO, 2010, p.73-74).

Pela primeira vez na história da televisão, quem estava em casa “tinha contato direto com o que acabava de sair do forno, a nova usina de produção da música popular, a privilegiada geração dos anos 60” (MELLO, 2010, p.74). Esse público, portanto, tinha a liberdade de avaliar de imediato a nova canção e viver a experiência do festival ao vivo, e não mais através de matérias que saíam semanas depois do acontecimento, ou mesmo pelo rádio, que não tinha imagens. Essa liberdade estava relacionada também como um desejo de expressão de direitos em função do momento repressivo, em que cada cidadão convivia diariamente com a ameaça de que suas manifestações pudessem ser tolhidas.

Em 1966, as expectativas para o II Festival Nacional de Música Popular Brasileira eram altas, tanto por parte da produção da TV Excelsior, quanto pelo público que ansiava pelo próximo evento musical do mesmo porte do ano anterior. O festival ainda marcou a estreia, na televisão, de Caetano Veloso, que participou com a canção “Boa Palavra”, interpretada por Maria Odete. A Rhodia, patrocinadora do evento de 1965, havia renovado o seu contrato com a emissora e já havia traçado o padrão a ser adotado pelo Festival daquele ano, seguindo a mesma formatação de numerosas eliminatórias itinerantes – segundo Mello (2010), estavam previstas para acontecer em São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Ouro Preto. Em

conversa com o diretor Edson Leite, Solano Ribeiro percebeu que este modelo contrariava completamente seus planos para o segundo Festival. Ribeiro queria que a competição tivesse uma única sede e que esta fosse uma cidade charmosa, onde, à medida em que as eliminatórias fossem acontecendo, ganharia mais atenção e fama até o dia da final, trazendo vantagens para o marketing do evento, com noticiários constantes, matérias em jornais e revistas, levando pessoas aos bares e boates em torno do evento.

Quase todos os grandes nomes que surgiram na música em 1965 e 1966 estavam contratados com exclusividade pela TV Record para abastecer seus programas, que formavam um verdadeiro leque de gêneros e estilos da música popular brasileira. Esses artistas eram essenciais para cantar as canções inéditas que viessem a ser inscritas no II Festival nacional da Música Popular Brasileira da TV Excelsior. Elis Regina, Jair Rodrigues, Chico Buarque, Elizeth Cardoso, Roberto Carlos, Edu Lobo, Wilson Simonal, Hebe Camargo, Claudete Soares e Alaíde Costa eram exclusivos da Record, que fez um rapa na música popular, deixando só as beiradas para a concorrente que lhe havia roubado a liderança (MELLO, 2010, p.78).

A demissão de Solano Ribeiro não prejudicou a organização interna da Excelsior, já que a emissora prezava manter boas relações com seu cliente. Definido que o Festival seguiria os padrões da Rhodia, alguns detalhes mereciam a atenção dos produtores: a postura do júri e o resultado do primeiro festival, por exemplo, desagradaram Lívio Rangan, que acreditava ter o direito de direcionar um tipo certo de música para beneficiar o projeto da Rhodia. Mas o que estava acontecendo naquela época era diferente do que ele pensava: a estética musical da música popular brasileira estava se modificando e criando um novo padrão iniciado justamente durante o I Festival de Música da TV Excelsior – é importante ressaltar que, em 1966, aconteceria também o I Festival Internacional da Canção²⁵, transmitido pela Globo e promovido pela Secretaria de Turismo, sob a direção de Augusto Mazargão. Roberto Palmari foi o novo diretor designado para o II Festival Nacional de MPB. Diferentemente de 1963 – quando a TV Excelsior vinha numa escalada avassaladora e expansão da rede – o ano de 1965 já representava o início do declínio da emissora.

²⁵ Em outubro de 1966, o governo da Guanabara organizou o I Festival Internacional da Canção. A fórmula do FIC era diferente dos Festivais de MPB da TV Record. Mesmo com a presença da televisão, o FIC fora pensado para aproveitar o potencial turístico da cidade, vocacionando-se para ser um evento musical internacional, nos moldes do Festival de San Remo, na Itália. A fase nacional, a princípio, não tinha valor em si mesma, mas apenas como um momento de escolha da canção que representaria o Brasil na fase internacional, considerada pelos organizadores a mais importante. Esta fórmula incrementava a diluição das expectativas “ideológicas” da fase nacional e impunha outros critérios de escolha para a vencedora, no qual o debate e os valores em torno da MPB contavam pouco. Ao invés da música que apontasse para a superação dos “impasses” e indicasse uma “evolução” nos gêneros convencionais da MPB, o FIC privilegiava a forma “canção”, acima de qualquer gênero mais destacado que se aproximava das baladas românticas de linguagem “universal”. Mas o público brasileiro, na prática, deu mais valor à fase nacional, sobretudo a partir de 1967, quando os festivais internacionais da canção foram revestidos de uma grande expectativa político-ideológica, chegando, em 1968, a ter um impacto na opinião pública igual ou maior que os já consagrados festivais da Record (NAPOLITANO, 2001, p.120).

As eliminatórias itinerantes aconteceram no Guarujá no dia 29 de abril, em Porto Alegre, 6 de maio, em Recife, 13 de maio, em Ouro Preto, uma semana depois, no dia 20 de maio, e, fechando o ciclo, a última eliminatória aconteceu no auditório da TV Excelsior em Ipanema, dia 27 de maio – o mesmo da final do ano anterior. Foram 2.779 músicas inscritas em todo o Brasil.

O Festival foi ao vivo, seguindo rigorosamente as normas de horário do canal 9, e contou com dois apresentadores, Zara e Kalil, que, trajados a rigor, foram anunciando, uma por vez, as 18 finalistas. De acordo com Mello (2010), “Porta-Estandarte”, “Boa palavra” e “Chora Céu” foram defendidas brilhantemente por seus intérpretes Geraldo Vandré, Elis Regina e Cláudia, respectivamente, e foram as mais aplaudidas pelo público paulista que compareceu em peso ao auditório. Para Napolitano (2001, p.119), as eliminatórias passaram por um paradigma musical que não estava suprindo os níveis de inovação e impacto junto ao público presente se comparado à “Arrastão”, que na interpretação de Elis Regina, havia se tornado uma referência a ser superada: “Ainda não surgiu nenhuma comparável à Arrastão”, declarou o maestro Diogo Pacheco, membro do júri, no decorrer das eliminatórias. Era exigido dos concorrentes o “novo” e, neste caso, isso denotava não só uma música esteticamente criativa, mas também uma canção que resumisse os impasses políticos e ideológicos do país, que estavam cada vez mais acirrados.

A música vencedora foi a composição de Vandré, “Porta-estandarte”. Sua temática foi entendida como uma exaltação à união do povo, à força do canto coletivo e à esperança do dia que chegaria trazendo a liberdade e a felicidade para todos. Ao invés de usar como tema a vida de um grupo específico, como foi o caso do grupo de pescadores de “Arrastão”, que também trabalhou alguns elementos musicais caros ao nacionalismo, a música de Vandré se voltou para o carnaval, visto como momento de integração e fusão do povo que se unia para cantar na avenida. Mello (2010) afirma que, de todos os participantes do II Festival da Excelsior, aquele que mais se beneficiou foi Geraldo Vandré, que possuía o desejo de fazer canções identificadas com os anseios e os valores culturais da nação brasileira. “A vitória foi uma injeção de ânimo como ele nunca sentira antes. Vandré passou a se dedicar sozinho a uma obra que se alinhava com uma nova forma de arte no Brasil, as músicas de festival” (MELLO, 2010, p.92). Eles cantaram e o povo cantou com eles.

2.4.2 O Festival de MPB vai para a TV Record

A TV Record foi inaugurada, enquanto terceira emissora de televisão do país, ocupando o canal 7, em São Paulo, no dia 27 de setembro de 1953, com um programa musical apresentado por Sandra Amaral e Hélio Ansaldo chamado “Grandes Espetáculos União”. A emissora foi fundada por Paulo Machado de Carvalho e foi a primeira a ser inaugurada em um prédio que foi construído especificamente para a televisão. Segundo Mattos (2010), apesar de altos investimentos em telejornais, a emissora tornou-se pioneira nas coberturas esportivas, sendo a primeira a transmitir ao vivo uma partida de futebol entre Santos e Palmeiras, bem como a transmissão ao vivo do Grande Prêmio de Turfe no Brasil, que aconteceu três anos depois (RECORD, 2016, meio digital). A TV Record se tornou pioneira também na transmissão do primeiro seriado de aventuras produzido no Brasil, “Capitão 7”, em que estreavam Ayres Campos e Idalina de Oliveira. Em 1955, a Record lançou a “Grande Ginkana Kibon”, um dos programas infantis que mais fez sucesso na TV e que ficou no ar por 16 anos.

As transmissões externas (*in loco*) eram as esportivas, com equipamentos rudimentares, imagem de má qualidade e muitos problemas técnicos acontecendo no ar. Entretanto, foi através do esporte que o veículo não só começou a conquistar um público mais popular, mas também arrojou-se a uma importante aventura: a transmissão a longa distância. A primeira realização coube à TV Record de São Paulo, em 1956, que transmitiu, da cidade de Campinas (SP) para a cidade de São Paulo, um jogo futebolístico. Para rivalizar com as outras emissoras, a Record lançou o slogan “100 quilômetros à frente”. O passo estava dado. Daí em diante, diversas outras transmissões a distância foram realizadas, inclusive pela mesma TV Record, que fez a primeira transmissão interestadual, exibindo o grande prêmio do Jôquei Clube do Rio de Janeiro para o público paulista. Nesse evento, em reportagem na praia de Copacabana, as pessoas entrevistadas não acreditavam que estivessem sendo vistas em São Paulo (AMORIM, 2008, p.10-11).

A década de 1950 representou o início de um grande desenvolvimento tecnológico e financeiro para as emissoras de televisão. Em 1956, pela primeira vez, as três emissoras de São Paulo conseguiram faturar mais do que as treze emissoras de rádio juntas – estima-se que, naquele ano, a audiência já havia atingido cerca de um milhão e meio de telespectadores. Amorim (2008) explica que o início da década de 1960 foi um marco para a TV Record, a única emissora a transmitir a festa de inauguração de Brasília. Mais do que isso, os anos 1960 foram de grande efervescência de transmissões esportivas, jornalísticas – como foi o caso do famoso “Repórter Esso”, lançado em 1964 –, programas e competições musicais.

Podemos conceituar o tipo de televisão dos anos 1960 como sendo a transição entre a “paleotelevisão” e a “neotelevisão”. Essa tipologia, problemática como toda tipologia, nos ajuda a pensar o tipo de inserção que os programas musicais, sobretudo o ciclo dos festivais, tiveram na sociedade brasileira. A “paleotelevisão” seria caracterizada por alguns aspectos básicos: a) contrato de “comunicação”, em que uma instituição que detinha um “saber” ou uma “autoridade” comunicava a um “público” que desejava partilhar esses valores; b) a estrutura dos programas se baseava em gêneros de programas direcionados para públicos específicos e interesses específicos; c) a grade de programação ensejava uma “escolha”, por parte do público, movimentando-se no eixo paradigmático de comunicação. Já a “neotelevisão”, na qual se enquadraria a TV após o final da década de 1970, é caracterizada por: a) programação conduzida por um processo de interatividade; b) a estrutura dos programas tende a diluir as fronteiras de gêneros direcionados a públicos específicos, substituindo o elemento de “escolha” pelo de “equivalência”; movimentando-se no eixo sintagmático do fluxo contínuo de programação; c) a “neotelevisão” convida os telespectadores a “vibrar” e “conviver” com ela, e não simplesmente a “incorporar” as mensagens ideológicas e os afetos veiculados. Notamos como os novos musicais da TV brasileira transitaram de forma ambígua entre os dois conjuntos de características. Por exemplo, ora os festivais eram espaços de “formação” de ideias, ora se apresentavam como esferas de “convivialidade”. Nesse sentido, entende-se por que esses gêneros de programas são considerados típicos de uma fase de transição da TV brasileira (NAPOLITANO, 2010, p.86).

Do ponto de vista da grade de programação, os gêneros dos anos 1950, que foram os shows de variedades, teleteatros, *quiz shows* e entrevistas, continuaram dando o tom no começo dos anos 1960, até que a TV Record descobriu, ou melhor, inventou a “moderna música popular brasileira”, a MPB. Ribeiro (2013) afirma que o programa “O Fino da Bossa” foi um dos primeiros que contribuiu para a ascensão definitiva da Record nas pesquisas de audiência. Liderado por Elis Regina e Jair Rodrigues, o programa tinha uma programação baseada em musicais e desbancou a TV Excelsior e a TV Tupi, em 1966, conquistando o primeiro lugar nas pesquisas, onde permaneceu por anos. Mattos (2010) complementa que, com esse novo posicionamento dos canais de televisão, foi ao ar o programa “Jovem Guarda”, com a consagração de Roberto Carlos como o maior sucesso entre todas as suas séries musicais, graças à grande penetração entre a juventude da época. Foram ao ar entre 1966 e 1967 diversos programas que tentaram reestabelecer o gênero humorístico, como foi o caso do “A família trapo” e “Praça da alegria”, de Manoel da Nóbrega. Entretanto, foi através dos programas musicais, como aconteceu com “O Fino da Bossa”, em 1965, que o público estudantil se aproximou da TV, e se preocupou com a recuperação do que eles chamavam de samba autêntico, e com a adequação da tradição da bossa nova às demandas políticas pós-1964:

Os acontecimentos subsequentes da música brasileira, entre 1967 e 1968, marcados pelo jogo simultâneo de *delimitação e transgressão* de faixas de públicos, *estabelecimento e rompimento* de tradições culturais, *simbiose de realização comercial* e esforço de conscientização *política*, é consequência direta desse fenômeno de divulgação musical pela TV. Nesse processo, a MPB se consagrou como uma instituição chancelada pelo mercado (NAPOLITANO, 2010, p.87).

A redefinição da MPB envolveu público, empresários, artistas e patrocinadores. A televisão foi o ponto de interseção de diversos interesses e demandas em torno do produto musical. Napolitano (2010) afirma que a indústria do disco utilizou-se da TV em vários momentos como um dos seus laboratórios privilegiados e deu um salto na direção da moderna indústria cultural, simbolizada pela impessoalidade administrativa e predominância de grande capital. A TV Record, ao lado da TV Excelsior e da TV Rio, marcou a modernização dos meios de comunicação brasileiros. A explosão de audiência dos musicais construiu a mística dos principais programas e, sobretudo, dos festivais de música.

Junto com a mudança nos padrões da audiência e o surgimento de novas fórmulas de programas, foi realizado, entre setembro e outubro de 1966, o II Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela emissora, quando Chico Buarque, com “A Banda”, e Geraldo Vandré, com “Disparada”, venceram a competição. O II Festival de MPB da Record seguiu a fórmula já estruturada pela TV Excelsior e superou todas as expectativas, consagrando um novo panteão de cantores da moderna e reorganizada música popular brasileira.

Naquele verão de 1966, ao mesmo tempo em que Elis passeava pelo Velho Mundo, a audiência do *Jovem Guarda* crescia assustadoramente, alavancada pelo novo sucesso de Roberto Carlos, “Quero que vá tudo pro Inferno”. A garotada iconoclasta superlotava o Teatro Record nas tardes de domingo, identificando-se com os cabeludos de roupas extravagantes, acolhendo o alheamento como forma de revolta contra as preocupações e formalidades, adotando as novas gírias como a linguagem de sua preferência e entregando-se à espontaneidade ingênua das letras e à alegria do ritmo para cantar e dançar livremente. O iê-iê-iê começava a dominar a bossa nova (MELLO, 2010, p.118).

O festival de 1966 representaria uma das duas edições – a outra edição seria o festival do ano seguinte – que foram especialmente revolucionárias. Neste ano, foram inscritas 2.635 canções e, dentre elas, foram promovidos pelo menos dois ícones sagrados da MPB: o cantor Jair Rodrigues e o compositor Geraldo Vandré. “Disparada”, música de Vandré e Théó de Barros, defendida por Jair, dividiu o primeiro prêmio com “A Banda”, marchinha de Chico Buarque interpretada por Nara Leão. A letra da música de Vandré foi comovente e atrelada a uma harmonia com raízes sertanejas executada com perfeição pelo Quarteto Novo – com um arranjo regional que tinha até queixada de burro²⁶ – envolvendo o público de tal maneira que até Chico Buarque, o adversário, passou a defendê-la (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2016, meio digital).

²⁶ Instrumento musical de percussão.

De acordo com Napolitano (2001), o festival da TV Record se dirigia, a princípio, a um público consumidor da corrente “engajada e nacionalista”, entretanto, a competição reuniu o máximo de representantes de todas as vertentes musicais e de gosto popular. Além disso, o festival contou com uma cobertura prévia de cunho propagandístico na televisão, rádio e nas revistas especializadas em TV, conforme depoimento de Solano Ribeiro sobre a revista “Intervalo”:

A revista “Intervalo”, ela é uma cópia da “TV Guide” americana né, o objetivo dela era dar a programação da televisão, mas ela veio com uma inovação na parte fotográfica e na parte de paginação, ela era uma revista moderna e tudo mais, eu tenho a impressão que a imagem dos artistas e da TV Record se deve à nova postura da revista “Intervalo” com relação a imagem dos artistas, era mais moderna, era uma coisa sim, diferente de tudo, o que existia na época. A “Revista do Rádio” tinha aquelas coisas bem quadradas e quase tudo do Rio de Janeiro. Aí veio a revista “Intervalo” com um novo conceito, que era o conceito da editora Abril (RIBEIRO, 2017).

Outro fato aglutinador do evento foi a indústria fonográfica – as músicas do festival deveriam estar disponíveis em fonogramas antes mesmo de a competição terminar – contribuindo para a emergência de um sistema de produção, distribuição e consumo das músicas, característica de uma indústria cultural brasileira madura e integrada. A transmissão do evento, segundo Napolitano (2001), contou com o envolvimento da TV Paulista e TV Globo que fizeram a transmissão ao vivo e a TV Bauru, TV Gaúcha, TV Paranaense, TV Jornal do Commercio do Recife e TV Belo Horizonte transmitiram o festival via videoteipes. A campanha publicitária coordenada pela TV Record foi estimulante por parte, principalmente, da revista “Intervalo”, que incitava a rivalidade entre a Jovem Guarda e a MPB. O público também era bombardeado através da televisão:

Para incentivar as inscrições no festival, agendado para setembro, entrou no ar às terças-feiras, 19h30, um programa produzido pelo time de Solano Ribeiro. A pequena equipe, instalada num dos apartamentos do prédio vizinho ao Teatro Record, incluía a secretária Marilu Martinelli, o assistente Renato Corrêa de Castro e Alberto Helena Jr. Foi Helena quem sugeriu acrescentar às chamadas pequenos documentários sobre gêneros, compositores ou temas do passado da música brasileira, a fim de torná-las mais atraentes. Um deles tratava das origens do samba de breque [...]; outro abordou o samba branco, [...]; um terceiro focalizou o sambista Vassourinha. Com direção de TV de Sílvio Luiz, a série acabou recebendo o prêmio Governador do Estado, além de cumprir o objetivo de divulgar o festival (MELLO, 2010, p.120).

As ações de promoção do evento também foram para a rádio. A Rádio Panamericana foi renomeada Rádio Jovem Pan, e apresentou programas exclusivos com vários cantores que estavam em alta nos programas musicais televisionados. Muitos desses

programas eram gravados nas casas dos cantores, como aconteceu com Roberto Carlos, Elizeth, Elis Regina, Erasmo Carlos, entre outros. Segundo Mello (2010, p. 121), “com esse novo reforço, a audiência da TV Record, formada por quem se interessava por música brasileira, ia gradativamente se transformando em uma nação”. Napolitano (2001) afirma que um dos principais objetivos do II Festival de MPB da Record era reverter o quadro de estagnação de audiência do programa “O Fino da Bossa”. Em termos de números, a juventude da bossa foi dominada pela garotada do iê-iê-iê. Para o autor, era preciso levantar o programa. Com esse intuito, foi afixada nos bastidores do Teatro Record uma proclamação de pasmar: “Atenção pessoal, O Fino não pode cair! De sua sobrevivência depende a sobrevivência da própria música moderna brasileira. Esqueçam quaisquer rugas pessoais, ponham de lado todas as vaidades e unam-se contra o inimigo comum: o iê-iê-iê” (MELLO, 2013, p.119).

A triagem das músicas do festival foi feita através da seleção das fitas enviadas juntamente com suas respectivas partituras. O júri foi composto pelo maestro Júlio Medaglia, Raul Duarte, o produtor Roberto Corte Real e o psicanalista/jornalista Roberto Freire. A seleção, inicialmente, era de acordo com as letras das músicas e, depois, eram organizadas em grupos específicos²⁷, esse modelo de triagem sigilosa seria seguido em todos os festivais de Solano Ribeiro. As inscrições superaram todas as expectativas do diretor, que nesse meio tempo, sofreu junto com todos os funcionários da emissora um terrível incêndio:

Ainda na fase das inscrições, uma nuvem negra no horizonte, mais precisamente nas proximidades do aeroporto, onde era a sede da Record. Os estúdios foram completamente destruídos por um incêndio. A atuação de todos os profissionais foi impressionante. Ainda havia fogo no estúdio quando, sob comando de Paulinho de Carvalho e improvisando condições que contrariavam todos os manuais técnicos, as imagens foram novamente para o ar. Toda a programação ficou concentrada no pequeno Teatro Record da rua da Consolação: “Foi-se o festival”, pensei. Mas o Paulinho, com uma determinação contagiante decidiu manter todos os programas no ar e ainda prosseguir com os projetos em andamento (RIBEIRO, 2013, p.87).

As 36 canções pré-selecionadas foram divididas em três eliminatórias, através de um sorteio no dia 10 de setembro no Teatro Record. Mello (2010) afirma que a primeira eliminatória aconteceu no dia 27 de setembro e, como era de se esperar, a música mais aplaudida foi “Disparada”. A plateia, que lotou o pequeno auditório, pôde participar, votando

²⁷ As letras serviam como primeira forma de eliminação: se tivessem rimas do tipo: “Brasil varonil” com “país tão viril”, as músicas eram cortadas imediatamente. A seguir, iam para o grupo A as canções visivelmente superiores, consideradas fortes candidatas. No grupo B, ficavam as que tinham boas chances nas eliminatórias, e o C era destinado às que mereciam uma repescagem. O quarto grupo era considerado “o lixo”, com as descartadas depois de ouvidas. Idêntico processo, com o mesmo sigilo, foi adotado nos festivais em que Solano se envolveu daí em diante. Assim, a seleção foi pautada pelo maior escrupulo, tanto que, para não prejudicar ou favorecer alguém, nenhum dos membros sabia quem eram os autores das músicas (MELLO, 2010).

numa das quatro classificadas: “Disparada” de Vandr , “Um dia” de Maria Odete, “L  vem o bloco” de Carlos Lyra e “Can o de não cantar” do grupo MPB4. Para a segunda eliminatória, que aconteceu no dia seguinte – 28 de setembro –, a torcida foi para Elis Regina e Maysa, mas nenhuma se compararia   apresenta o de Nara Leão com “A Banda” de Chico Buarque. Além da música de Chico, foram classificadas “Flor Maior” de Roberto Carlos, “Can o para Maria” de Jair Rodrigues, e “Ensaio Geral” de Gilberto Gil com Elis Regina. No dia 1  de outubro foram classificadas “De amor ou paz” de Elza Soares, “Amor, paz” de Maysa, “Jogo de Roda” de Elis Regina e “O Homem” do conjunto Barrafundada.

Nas rodas e reuniões, a discussão sempre desembocava nas preferências entre as duas músicas. Como as transmissões diretas do Festival chegavam a quase todo o país, o tema ganhou amplitude nacional. Nunca o Brasil vivera uma discussão cultural tão empolgante como aquela. “A Banda” contra “Disparada” era como Palmeiras x Corinthians, como Vasco x Flamengo, em decisão de campeonato. [...]. Nenhum tema artístico ganhou tão rapidamente as ruas, sendo discutido por frequentadores de bares e botequins, por motoristas e passageiros nos táxis, pela aluna e pelo professor, a dona de casa e a empregada. Faziam-se apostas nos elevadores, todo mundo tinha um palpite, cada um preferia um ritmo. Acontecia uma discussão sobre a est tica na rua, o gari e o jornalista argumentavam o que era mais bonito, o que era mais moderno, o que era mais antigo, qual letra era melhor... O Brasil inteiro viu pela primeira vez que a música popular era coisa muito s ria (MELLO, 2010, p130-131).

No dia da grande final, os teatros de São Paulo suspenderam seus espetáculos por falta de público, os cinemas ficaram às moscas e as ruas ficaram vazias (RIBEIRO, 2013). A imprensa noticiou a polariza o entre as duas favoritas e, segundo uma piada corrente na época, o Brasil se dividia entre duas espécies: os bandidos e os disparatados, em referência aos títulos das duas can es. A plateia seguiu a tendência do que já estava acontecendo em todo país, ela dividiu-se. De um lado, os universitários que torciam pelo seu representante, com um poético e ing nuo desfile da banda tocando coisas de amor. De outro, os que respondiam ao apelo engajado do cavaleiro de laço firme e braço forte de um reino que não tinha rei.

O júri estava reunido e os boatos rolando. Ganhou Chico! Não, ganhou Vandr ! Era de fato uma decisão difícil. [...], a tendência parecia dar vitória ao Chico. [...]. Era impossível saber qual era a preferida. Outro papo rolou pelos bastidores: o Chico não aceitaria a vitória. Eram boatos desencontrados e o júri, embalado por um dos mais emocionantes espetáculos musicais até então apresentados pela televisão brasileira, recorde de audiência para programas musicais, votou pelo empate, recebido pela plateia do Teatro Record com aplausos delirantes (RIBEIRO, 2003, p.91).

2.4.3 O “III Festival de Música Popular Brasileira”

O “III Festival de Música Popular Brasileira” de 1967 ocorreu em meio a um clima de expectativas e pressões por parte das gravadoras, cantores, patrocinadores e, principalmente, por parte da TV Record. A emissora, por sua vez, tentou repetir o sucesso de “O Fino da Bossa” estimulando as vaidades pessoais e manipulando as diferenças de estilos, evidenciando o clima de competição. Segundo Mello (2010), tudo isso fez com que a TV Record atingisse seu auge – na época, ele trabalhava para a emissora como técnico de som – e também deixa clara a mudança de comportamento da plateia. Na emissora, o projeto do festival recebeu diversos estímulos que foram a base do grande sucesso popular do evento. A emissora já possuía contratos com vários intérpretes e garantiu que eles fizessem parte do elenco.

Coelho (2011) considera o festival como um produto midiático cujos principais atributos são vistos como decorrência das disputas entre a perspectiva dos diretores da emissora, as concepções políticas e estéticas dos músicos e a reação do público diante das canções. De acordo com o autor, o “III Festival de MPB” aconteceu na fase inicial da ditadura militar, onde vigorou uma política de repressão e, mesmo assim, a música popular encontrou condições favoráveis para se transformar em um campo privilegiado da luta ideológica naquele momento histórico. A competição representou o ponto culminante do trabalho de todo aquele elenco, que se apresentava para a plateia para exercitar suas ousadias e defender suas composições. Uma vez que as gravadoras perceberam que o festival havia se tornado um grande veículo de comunicação para seus artistas, começaram a incentivar a formação de torcidas – fato que perturbaria e mudaria o andamento normal da competição.

Desde as 9 da manhã de 26 de julho, último dia das inscrições, que se encerrariam à meia-noite, a fachada do Teatro Record Consolação estava tomada por uma fila de rapazes e meninos, padres, freiras e tocadores de viola que serpenteava pelas escadas do prediozinho, se alongando pela calçada à frente do teatro. Naturalmente, os compositores conhecidos podiam subir direto ao escritório, entre eles, Chico Buarque e Edu Lobo, que deixaram para se inscrever na tarde do último dia. Mais de 4 mil músicas foram recebidas para a disputa de 25 milhões de cruzeiros e do troféu Viola de Ouro para o primeiro colocado, 10 milhões para o segundo, 7 milhões para o terceiro, 5 milhões para o quarto e 3 milhões para o quinto. O melhor intérprete receberia a Viola de Prata (MELLO, 2010, p.184).

Os jornais, bem como revistas e o rádio aguçavam as expectativas na cidade sobre as chances de cada um dos concorrentes. Mello (2010) comenta que, de maneira geral, a música de Gilberto Gil era uma das mais populares, a de Edu Lobo era bem quista, enquanto a

de Caetano Veloso permanecia uma grande interrogação. O empresário dos baianos Gilberto Gil, Caetano Veloso e Maria Bethânia, Guilherme Araújo, apostava suas fichas na introdução de sons eletrônicos na música popular brasileira. A escolha dos jurados foi feita de maneira cuidadosa e atenta para que o grupo eleito possuísse capacidade técnica boa o suficiente para julgar e confiabilidade para manter as avaliações em sigilo – mais importante do que isso, Paulinho de Carvalho, diretor da TV Record, ainda tinha que buscar um equilíbrio entre as tendências esquerdistas e direitistas, para que, em um momento tão político quanto crítico, nenhum dos lados desfrutassem de alguma vantagem indevida. Para o III Festival da Record, os jurados seriam: os maestros Júlio Medaglia e Sandino Hohagen, Chico Anísio, Raul Duarte, Roberto Corte, Ferreira Goulart e sua esposa Tereza Aragão, Roberto Freire, Salomão Schwartzman, os críticos musicais Sérgio Cabral e Franco Paulino, Luís Guedes, Carlos Manga e Sebastião Bastos, indicado pela Associação Brasileira de Produtores de Discos.

Ribeiro (2003) relembra que, logo na primeira eliminatória – que aconteceu dia 30 de setembro – uma grande torcida organizada apoiou “Combatente”, cantada por Jair Rodrigues, que foi desclassificada pelo júri. A primeira grande vaia do festival iniciou uma sequência de acontecimentos que estaria longe de acabar. De acordo com Mello (2010), naquela noite, foram defendidas as músicas “Disparada” de Vandrê, “Dadá Maria” de Renato Teixeira, interpretada por Gal Costa e Sílvio César, acompanhados pelo conjunto de Luis Loy, “E fim” de Sônia Rosa, “Roda Viva” de Chico Buarque, “A moreninha” de Tom Zé, na voz de Djalma Dias, “Ponteio” de Edu Lobo com Marília Medalha e o conjunto Quarteto Novo, “Eu e a brisa” de Johnny Alf – que foi desclassificada para a tristeza dos organizadores e plateia presente –, “Minha gente” de Demetrius, “Ela, felicidade” de Claudete Soares, “O milagre” de Wilson Simonal, “Maria, carnaval e cinzas” de Roberto Carlos e “Bom dia” interpretada por Nana Caymmi e Gilberto Gil. As escolhidas da noite foram: “Bom dia”, “Maria, carnaval e cinzas”, “Ponteio” e “Roda Viva”. Conforme havia acontecido na primeira noite da etapa de eliminatórias, o segundo dia de shows, que aconteceu dia 6 de outubro, seria regido por aplausos e vaias, torcidas e apresentações memoráveis.

A primeira anunciada foi “Domingo no Parque”, que Gil e praticamente todos os jornalistas tinham certeza que entraria. Depois de reinterpretá-la, saiu chorando, emocionado com os aplausos. A segunda anunciada foi “O Cantador”, que deixou Elis pulando de felicidade, também recebida com aplausos imediatamente transformados em sonoras vaias para a classificação de “A estrada e o violeiro”, [...]. Quando anunciaram “Samba de Maria”, Jair, um dos mais queridos cantores da Record, teve que pagar o pato e aguentar vaias estrepitosas dirigidas ao júri. [...]. As cortinas se fecharam dando por encerrada mais uma etapa, mas um bando de torcedores não queria saber de nada, mostrando abertamente seu descontentamento e berrando repetidamente “Marmelada!” (MELLO, 2010, p.197-198).

Os ingressos para a terceira e última eliminatória e para a final se esgotaram uma semana antes. Nos bastidores do teatro, a ansiedade tomava conta dos cantores e compositores, principalmente por causa das vaias, que no caso de algumas canções já eram certas. O primeiro a se apresentar, incentivado por fortes aplausos, foi um dos favoritos do festival, Geraldo Vandré e sua “Ventania”. Em seguida vieram Simonal, defendendo sua terceira canção nas eliminatórias “Balada do Vietnã”. Agnaldo Rayol cantou “Anda que te anda” e foi sufocado com muitas vaias, antes mesmo de começar a cantar. “Viam-se focos definidos de torcedores organizados, com serpentinas, cartazes explícitos e outros artefatos para serem desferidos ou empunhados, dependendo das circunstâncias: eram já decididos a prestigiar ou derrubar. A vaia se institucionalizava e a ingenuidade das torcidas desaparecia” (MELLO, 2010, p.199).

A canção “Gabriela” foi defendida pelo grupo MBP4, “Isso não se faz” por Pixinguinha e “Menina moça” por Martinho. A maior polêmica da noite seria desencadeada por Sérgio Ricardo e seu samba-choro “Beto bom de bola” – nada se compararia, entretanto, à noite da grande final e ao triste destino de seu violão. Maria Odete defendeu a música “Canção do Cangaceiro” e Erasmo Carlos, “Capoeirada”. Ainda vieram mais três canções: “Festa no terreiro de Alaketu” de Maria Creusa, “Volta amanhã” de Hebe Camargo e “Alegria, alegria” de Caetano Veloso – esta última foi uma das maiores surpresas em todo o festival e a mais aplaudida da noite.

Chegou o sábado dia 21 de outubro. Sob a marquise feericamente iluminada do Teatro Record Centro, centenas de jovens empolgados se aglomeravam para presenciar o espetáculo que seria um divisor de águas na música popular brasileira. A fauna ia de um extremo ao outro, das cocotinhas filhinas de papai, descoladas em seus penteados armados como um bolo à custa de muito laquê e até um recheio de Bombril, aos estudantes indignados, flamejando virulência e desejando participar da luta armada contra a ditadura. [...]. O júri tinha entrado no fosso da orquestra pela portinha de acesso sob o palco quando, às 21h40, foi dada a partida para a aguardada final do III Festival da TV Record (MELLO, 2010, p.206).

Quem não se lembra de um violão quebrado e de uma vaia generalizada que ecoou no Teatro Paramount? Ao tentar apresentar uma música com arranjo diferenciado e com caráter nacionalista – “Beto bom de bola” – Sérgio Ricardo sofreu pressão do público e, por fim, quebrou seu violão e o arremessou. Ribeiro (2003) fala que esse episódio representou a mais grave rejeição da competição. Quando a música foi apresentada, o cantor e compositor, que já tinha sido mal recebido, pediu a atenção do público para o “novo” arranjo, o que desagradou ainda mais a plateia e ia contra o regulamento que não permitia modificações

entre uma apresentação e outra. A noite contou com apresentações de todos os tipos e gostos. O Festival representou um momento que conseguiu reunir em um só lugar artistas das várias vertentes musicais que estavam inflamando – ou incomodando – as torcidas que ali estavam.

Algumas decisões, entretanto, partiram diretamente dos participantes do Festival, como foi o caso de Caetano Veloso, que colocou a guitarra elétrica na sua apresentação e afirma ter sido parte de uma decisão política. “Alegria, alegria” foi uma música altamente moderna para a época e diferente de tudo que os festivais anteriores haviam apresentado. Surpreendeu a plateia que começou ao som de vaias e acabou ovacionando o novo ídolo. Caetano subiu no palco com um grupo de rock argentino – os Beat Boys – uma camisa de gola rolê laranja e, com seu carisma, conquistou a todos (UMA noite em 67, 2010). A música conseguiu o 4º lugar. Segundo o cantor, “as pessoas aceitaram a música, e isso me deu força para que eu veiculasse minhas ideias, parecia que eu estava realmente organizando um movimento”. O 3º lugar foi para “Roda Viva”, de Chico Buarque, e a música de Gilberto Gil, “Domingo no Parque” – acompanhada pelo grupo Os Mutantes, que era formado por Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee – ficou em 2º lugar. A música que ganhou o festival daquele ano foi “Ponteio”, de Edu Lobo e Marília Medalha.

Em apenas quatro edições – de 1966 a 1969 – os Festivais da Record modificaram, modernizaram e disseminaram a música popular brasileira de uma forma como jamais havia acontecido antes. Além disso, conseguiram estruturar dois dos mais importantes movimentos musicais brasileiros do século XX: o Tropicalismo e as Canções de Protesto. Também desempenharam um papel sem precedentes na modernização da MPB e ajudaram no processo de superação e aceitação de novos estilos, instrumentos e formas de pensar – um exemplo claro deste momento foi o uso de guitarras elétricas. Os personagens que se fizeram ou que foram construídos ao longo desses anos contribuíram para a valorização dos diferentes aspectos constitutivos da canção, da letra à melodia e do arranjo à interpretação.

3 A REMEMORAÇÃO DO PASSADO

O presente capítulo apresenta a metodologia da História Oral, escolhida para a realização das entrevistas com ex-funcionários da revista “Intervalo” e da editora Abril, bem como com pessoas que tiveram algum envolvimento com o “III Festival de MPB” de 1967. A realização das entrevistas se fez necessária para auxiliar na reconstrução da história do semanário e colaborar na compreensão de suas principais características e especificidades, visto que até o fechamento desta pesquisa não foi possível localizar fontes documentais que tratassem sobre a revista.

A História Oral é uma metodologia de pesquisa que consiste em realizar entrevistas gravadas com pessoas que podem testemunhar sobre acontecimentos, conjunturas, instituições, modos de vida ou outros aspectos da história contemporânea. De acordo com o CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea – da Fundação Getúlio Vargas (2017, meio digital), as entrevistas de História Oral são tomadas como fontes para a compreensão do passado, ao lado de documentos escritos, imagens e outros tipos de registro. São produzidas a partir de um estímulo, através de perguntas feitas pelo pesquisador, geralmente depois de consumado o fato ou o período histórico que se quer investigar, constituindo documentos de tipo biográfico, ao lado de memórias e autobiografias, que permitem compreender como as pessoas experimentaram e interpretam acontecimentos, situações e modos de vida de um grupo ou da sociedade em geral. Isso torna o estudo da história mais concreto e próximo, facilitando a apreensão do passado pelas gerações futuras e a compreensão das experiências passadas.

Será importante discutir alguns conceitos, aspectos e diferentes percepções com relação à importância da preservação das lembranças, recordações e conservação de registros, que são responsáveis por reconstruir uma determinada narrativa do passado pessoal, social, político, cultural, entre outros. Deve-se ainda compreender que a memória é conceituada por alguns autores como um fenômeno social – podendo ser classificada como individual ou coletiva – e a sociedade, portanto, se comporta como produtora de conhecimentos, cultura e história que pertencem originalmente ao seu povo. A memória recente não é reconstituída somente pela metodologia da História Oral, mas também através de documentos, arquivos, fotos, entre outras fontes que são capazes de guardar resíduos e rastros do passado. Para embasar os conceitos sobre memória, trabalharemos com autores como Halbwachs (1990), Pollak (1992), Nora (1993), Huyssen (2000) e (2014), Worcman (2006), entre outros. Com

relação ao estudo e compreensão sobre a metodologia da História Oral, usaremos a bibliografia de autores como Joutard (2006), Alberti (2004) e (2005), Thompson (1992), Benjamin (2012), Pollak (1992), Lozano (2006), entre outros.

3.1 OS ESTUDOS SOBRE MEMÓRIA

O intenso fluxo de informações que está inundando nosso mundo globalizado, por vezes, dá a falsa impressão de que conhecemos a diversidade de nossa sociedade. Hoje, as culturas se interpenetram, se tocam, mas ainda têm dificuldade em construir histórias e visões que considerem e valorizem essa diversidade. Worcman (2006) explica a diferença entre o mundo de hoje e aquele em que culturas inteiras não conseguiam enxergar além do horizonte e demoravam a entender que uma pessoa de outra cultura também era um ser humano – toda pessoa tem uma história e essa história tem seu valor. Segundo a historiadora, em um mundo tão dominado pela tecnologia, todos podem e conseguem gerar e acessar informações, porém, se pudéssemos fazer nossas histórias circularem de forma menos centralizada, talvez teríamos de volta a memória ao nosso cotidiano, reestabelecendo novamente o papel de guardiões e contadores de histórias.

MEMÓRIA, entendida no sentido original do termo, ou seja, tudo aquilo que uma pessoa retém na mente como resultado de suas experiências. Ela é seletiva, seja um procedimento consciente ou não. Portanto, não é um depósito de tudo que nos acontece, mas um acervo de situações marcantes. Diante disso, então, o que seria a história? É a narrativa que articulamos a partir dos registros de memória. Toda história é uma articulação de passagens que ficaram marcadas. Numa sociedade sempre há quem tenha o poder de registrá-la em jornais, livros, arquivos, etc. Mas, na medida em que se multiplica o número das vozes, e se ouvem mais pessoas, novos testemunhos passam a fazer parte desse grande arquivo. Com isso, ganha a história: em diversidade, riqueza e representatividade (WORCMAN, 2006, p.10-11).

O crescimento da cultura da memória ganhou força a partir dos anos 1970 e 1980, e atingiu proporções inimagináveis na década de 1990, conforme apontado por Huysen (2014). O comportamento humano mudou quando passou a valorizar o passado em detrimento à excessiva importância que se dava ao futuro, como aconteceu no início do século XX. O autor afirma que a cultura, que se fundamentava no ideal de “futuros presentes”, desde a década de 1980, voltou-se para os acontecimentos passados. Huysen (2014) explica que nunca se deu tanta atenção ao passado como hoje se dá na sociedade contemporânea, desde os registros mais simplórios à criação de monumentos, museus e bibliotecas, por exemplo. A memória social se transformou ao longo dos anos em um tema recorrente de debates e

discussões, que ganharam força e estão cada vez mais valorizados no âmbito da Comunicação, Ciências Humanas em geral e diversas outras áreas do conhecimento.

Acervos estão sendo criados para documentar e registrar as mudanças socioeconômicas, ambientais e culturais das sociedades e das pessoas, tais como o Museu da Pessoa²⁸, que valoriza depoimentos orais e histórias de vida. Segundo Huyssen (2000), o excesso de informação produzida pela sociedade atual e o “boom” dos estudos sobre a memória geram a supervalorização do passado, cujos estudos são campos vastos de pesquisa e trazem importantes elementos para a discussão sobre qualquer tema da atualidade – principalmente por ser um campo interdisciplinar –, abrangendo discussões que vão desde a preservação física dos vestígios de memória, até discussões técnicas sobre os procedimentos de coleta e de gravação dos depoimentos orais.

O aniversário de 50 anos do golpe civil-militar brasileiro, completados no dia 31 de março de 2014, e a criação da Comissão Nacional da Verdade, em 2011, entre outros exemplos, mostram como a memória é tema recorrente e repensado no âmbito nacional. Se pensarmos no próprio Festival de 1967, poderemos ver que, de maneira recorrente, são lançados livros e documentários a respeito do tema, como é o caso da obra de Zuza Homem de Mello, “A Era dos Festivais”, e o documentário “Uma noite em 67”, de Renato Terra e Ricardo Calil. É relevante apontar que os testemunhos orais trazem à tona memórias, lembranças e acontecimentos relevantes para a história nacional que, por pouco, quase desapareceram. Todavia, hoje, eles estão sendo disponibilizados ao público e possibilitando a reconstrução de uma época, que tem como fonte principal a memória. Mais do que isso, cabe a nós perceber que as fontes orais se incorporam às memórias vividas, antes tão marginalizadas e silenciadas, para a construção de novas identidades.

Conforme apontado por Huyssen (2014), deve-se tomar cuidado com o processo de instrumentalização da memória, que segue caminhos opostos aos de sua natureza, enquanto instituição social. O autor afirma que, a partir da década de 1980, a comercialização da memória pela indústria cultural do Ocidente se tornou cada vez mais constante, juntamente

²⁸ O Museu da Pessoa foi criado em 1991 e tem como principal função contribuir com a democratização da memória social reconhecendo o valor da história de vida de toda e qualquer pessoa. Ao estimular que as pessoas, por si mesmas, contem e ouçam suas histórias de vida, o museu busca colaborar com o desenvolvimento de uma sociedade que reconhece e valoriza o outro. Toda história de vida tem valor e deve fazer parte da memória social; ouvir o outro é essencial para respeitá-lo e compreendê-lo e toda pessoa tem um papel como agente de transformação da História. Constituído como uma organização da sociedade civil de interesse público, o museu não tem fins lucrativos e tem sua sede de trabalho na cidade de São Paulo. A experiência brasileira do Museu da Pessoa já inspirou a criação de três núcleos internacionais que hoje compõem a Rede de Núcleos do Museu da Pessoa: Braga, Portugal, Bloomington, Indiana, EUA e Montreal, Quebec, Canadá. Disponível em: História falada: memória, rede e mudança social / Coordenadores: Karen Worcman e Jesus Vasquez Pereira. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

com a disseminação global da cultura da memória na forma de uma “obsessão cultural” de grandes proporções em todo o mundo. Ao mesmo tempo, Huyssen (2000), aponta que embora os discursos da memória pareçam um fenômeno global, no seu núcleo, permanecem ligados às histórias de estados específicos e de nações, ou seja, na medida em que as nações lutam para criar políticas democráticas no rastro de histórias traumáticas – extermínios, ditaduras, totalitarismo, entre outros –, buscam assegurar a legitimidade e o futuro das novas políticas emergentes.

Afinal, e para começar, muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são “memórias imaginadas”²⁹ e, portanto, muito mais facilmente esquecíveis do que as memórias vividas. [...], a memória é apenas uma forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida. [...]. Para onde quer que se olhe, a obsessão contemporânea pela memória nos debates públicos se choca com um intenso pânico público frente ao esquecimento, e poder-se-ia perfeitamente perguntar qual dos dois vem em primeiro lugar (HUYSSSEN, 2000, p.18).

A sociedade contemporânea é vista por Nora (1993) como uma sociedade sem memória e de memória “curta” e este motivo leva a uma necessidade, cada vez maior, de se criarem dispositivos de armazenamento da memória e dados em geral. Esse movimento de retorno à memória fez com que historiadores e pesquisadores buscassem por arquivos que a conservassem. É fato que a escrita foi uma das primeiras formas responsáveis por esse tipo de preservação, mas, com o advento das novas tecnologias – principalmente a partir do século XX – essa perspectiva de suportes inéditos se ampliou exponencialmente. Nora ainda afirma que a necessidade que a sociedade tem da memória é, na verdade, uma necessidade da história.

É, antes de tudo, uma memória, diferentemente da outra, arquivística. [...]. O movimento que começou com a escrita na alta fidelidade e na fita magnética. Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado. O sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios e o mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável (NORA, 1993, p.14).

A busca pela memória, portanto, vai mudar a relação que as pessoas têm com o passado – com a necessidade de ser revisitado ou revisto – por conta da correria do cotidiano

²⁹ Meu uso da noção de “memória imaginada” tem origem na discussão de Arjun Appadurai sobre “nostalgia imaginada” em seu livro *Modernity at Large*, 77f. A noção é problemática, na medida em que toda memória é imaginada e, mesmo assim, ela nos permite distinguir memórias relacionadas às experiências vividas de memórias pilhadas nos arquivos e comercializadas em massa para o consumo rápido (HUYSSSEN, 2000, p.40).

e do desenvolvimento da tecnologia de informação. Nesse contexto, através, principalmente, das narrativas de memória, pode acontecer uma ressignificação do passado.

Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais. A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular de nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória o suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória (NORA, 1993, p.7).

O que o autor define como lugares de memória teria nascido, portanto, do fato de não existir a memória espontânea, tornando-se necessária a criação de documentos e arquivos. Os lugares de memória baseiam-se em três aspectos: devem ser materiais, porque se apoiam em plataformas e podem ser apreendidos pelos sentidos; ser funcionais, já que têm a função de servir de alicerce para as memórias coletivas; e simbólicos – campo em que a memória coletiva se revela e se expressa. Nora (1993, p.8) afirma que se habitássemos nossa memória, não teríamos a necessidade de lhe consagrar lugares, como são os casos de museus, estátuas, eventos comemorativos, pois tudo habitaria em nossa memória.

Para Nora (1993), as questões culturais da atualidade estão relacionadas com o sentimento de pertencimento, sendo assim, os lugares de memória definem o desejo de reconhecimento pessoal e histórico e a retomada de hábitos, costumes e cerimônias, resgatando assim, o sentimento de pertencimento grupal. A materialização dos lugares de memória acontece, com cada vez mais frequência, para que as pessoas não se percam no esquecimento ou no que o autor chama de “eterno presente” – ou seja, quando o passado cede lugar ao presente. O autor alega também que os termos “memória” e “história” – apesar de se referirem ao passado – não podem ser confundidos:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, [...]. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. [...]. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (NORA, 1993, p.9).

Pollak (1992) argumenta que a memória é formada por três elementos constitutivos: acontecimentos, personagens e lugares. De acordo com o autor, quando usamos a metodologia de História Oral, devemos considerar que os acontecimentos vividos pela pessoa entrevistada estão em primeiro lugar; em segundo lugar, os acontecimentos vivenciados pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa sente pertencer; e em terceiro lugar, os acontecimentos fora do espaço-tempo, ou seja, por meio de uma socialização política ou histórica, um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado – o que o autor chama de memória herdada. As personagens também são entendidas desta forma, existindo aquelas que foram encontradas pessoalmente, as que foram conhecidas de maneira indireta e aquelas que não pertenceram ao espaço-tempo da pessoa. Por último, Pollak (1992) fala dos lugares: existem os lugares da memória, lugares ligados a uma lembrança, que pode ser pessoal, mas pode não ter relação com o tempo cronológico – podendo ser, por exemplo, um lugar onde a pessoa trabalhou, que ficou muito forte em sua memória, mesmo que ela não se recorde com exatidão da data real.

Os fenômenos de transferência e projeção³⁰ são explicados por Pollak (1992) como associações às memórias de um determinado grupo social, que vivenciou algum momento marcante, e que, em certo momento, entram em conflito com a memória oficial de seu país, através da confusão de datas especiais ou eventos comemorativos. O que vai definir a importância do momento é a vivência e experiência das pessoas do próprio grupo em relação ao objeto – ou seja, mesmo que a data esteja errada, terá valor em virtude do que aquelas pessoas viveram. Pode-se afirmar, portanto, que a memória pertencente a um grupo está intimamente ligada às suas vivências e julgamentos internos. Neste ponto, chegamos ao que o autor destaca como uma das principais características da memória: ela é seletiva.

A memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado. A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. [...]. A memória organizadíssima que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo. Esse último elemento da memória [...] mostra que a memória é um fenômeno construído. [...]. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização (POLLAK, 1992, p. 203-204).

³⁰ Para Pollak (1992), esses três critérios – acontecimentos, personagens e lugares – conhecidos direta ou indiretamente, podem obviamente dizer respeito a acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundados em fatos concretos. Mas pode se tratar também da projeção de outros eventos. É o caso, na França, da confusão entre fatos ligados a uma ou outra guerra. A Primeira Guerra Mundial deixou marcas muito fortes em certas regiões, por causa do grande número de mortos. Ficou gravada a guerra que foi mais devastadora e frequentemente os mortos da Segunda Guerra foram assimilados aos da Primeira.

A linguagem é um dos elementos essenciais, pois ajuda a construir o caráter social da memória, visto que é através dela que acontecem as trocas entre membros de um mesmo grupo. A linguagem, portanto, é um instrumento socializador da memória – unificando e aproximando em um mesmo espaço cultural e histórico diferentes vivências e experiências. Halbwachs (1990) aponta que as memórias alheias podem penetrar o inconsciente do sujeito através do convívio, mas também pela cultura – através de livros, músicas, pinturas e outras formas de arte. Sendo assim, pode-se concluir que a memória coletiva é uma construção social, considerando que o homem é um ser social e está em constante evolução. O que permanece na memória do indivíduo – e é por ele exteriorizado conscientemente – se relaciona ao seu lugar no mundo, ou seja, depende de sua posição no tempo e espaço, e é estabelecido de forma coletiva. O autor ainda defende que:

Não é suficiente reconstruir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta construção se opere a partir de dados ou noções comuns que se encontrem tanto em nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída (HALBWACHS, 1990, p.34).

Para Halbwachs (1990), as lembranças estão inseridas em um contexto social e é por isso que os indivíduos, dentro de suas relações sociais particulares, conseguem elaborar suas lembranças, tanto pessoais como também entrelaçadas com as memórias de outras pessoas. O autor observa que o indivíduo não tem capacidade de sustentar as suas memórias por muito tempo, porque precisaria de outros para mantê-las – o autor acredita que a memória é relacional, ou seja, é formada na relação entre pessoas. Halbwachs (1990) ainda afirma que o sujeito é apenas um dos muitos instrumentos das memórias de um grupo, considerando que as lembranças são coletivas e reconstruídas por terceiros, mesmo que apenas uma pessoa esteja envolvida no acontecimento.

De maneira geral, tanto Pollak (1992) como Halbwachs (1990) creem que a memória é um acontecimento coletivo e uma constituição social – podendo ser parcial e seletiva – do passado realizada no presente. Ambos reconhecem que a memória tem importante papel na formação de identidades, contudo, mesmo que Pollak (1992) entenda que a memória é coletiva, ele destaca outro aspecto relevante: o indivíduo pode ter memórias coletivas, porém, também possui memórias individuais, tornando-se capaz de acessar e formar suas memórias de forma ativa – ou seja, ele não está submetido completamente ao que é imposto ou fornecido pelo meio social. Outra diferença é que, para Pollak (1992), a

homogeneidade dentro de um grupo determinado pode representar uma parcela mais forte do que as demais, e essa diversidade de conflitos a imposição de uma determinada visão³¹ à outra – a memória coletiva é importante para entender a luta pelo poder, isto é, quem domina a memória e o esquecimento, tem, de acordo com o autor, o domínio das sociedades. Halbwachs (1990) reconhece que a história tem o poder de incorporar as lembranças à medida em que os grupos que as compartilharam deixam de existir³².

A memória evita que o indivíduo perca as suas raízes e identidades, pois ela “presentifica o passado” através de novas experiências, podendo, inclusive, ultrapassar a vida da pessoa – por exemplo, histórias de famílias contadas de geração para geração ou tradições passadas de pais para filhos – produzindo, então, a memória de um tempo que antecedeu ao tempo da pessoa. Partindo do princípio que a memória tem a capacidade de fortalecer a ideia de identidade dentro de um grupo através de experiências compartilhadas, não podemos esquecer que os depoimentos podem ser corrompidos pelos fatores tempo e esquecimento – apresentando falhas, distorções e intenções. Para Huyssen, a memória não é neutra e está carregada de nuances e subjetividades:

A memória é sempre o passado presente, o passado comemorado e produzido no presente, que inclui, de forma invariável, pontos cegos e evasões. A memória, portanto, nunca é neutra [...] toda lembrança está sujeita a interesses e usos funcionais específicos [...] toda atividade de memória implica, sobretudo, um ataque do presente ao passado. De acordo com Freud, a memória é seletiva, fragmentada e contaminada por processos de esquecimento, deslocamento e condensação, e, devemos insistir, de instrumentalização (HUYSSSEN, 2014, p.181).

Huyssen (2000) ainda toca em outro ponto crucial para se entender a memória: o excesso de memória, que está presente na sociedade contemporânea, caracterizada pelo excesso de tecnologias, informações, inovações e pelo consumismo, ameaça o próprio sistema da memória, em outras palavras, o medo do esquecimento. O vigor da memória, segundo o autor, está no equilíbrio entre o lembrar e o esquecer:

³¹ Essa opressão, imposição e eventuais censuras aos grupos tidos como marginalizados, de movimentos sociais, culturais ou simplesmente de uma classe mais baixa ajudam a retratar a época histórica que estamos descrevendo neste trabalho. O período da ditadura militar brasileira é exemplo de como muitas memórias e lembranças puderam ser construídas por diferentes grupos, e de como várias foram silenciadas por tantos anos. Como já mencionado neste trabalho, muitos projetos recentes estão buscando dar voz a essas memórias e estão possibilitando uma nova visão histórica, política e social daquele período tão violento.

³² É importante ressaltar que Halbwachs morreu em um campo de concentração, em 1945, e por isso não presenciou o crescimento e desenvolvimento da mídia. Quando falamos de memória coletiva, não podemos deixar de incluir a função da mídia juntamente com a abordagem dos grupos. Inclusive, a mídia teve, tem e é provável que sempre terá uma grande influência na maneira de recordar e lembrar o passado e também projetar o futuro. Para nossa pesquisa será de extrema importância levar em consideração a mídia impressa, o rádio e a televisão enquanto disseminadores e portadores de discursos do passado que hoje nos contam parte da história da Era dos Festivais dos anos 1960.

Para onde quer que se olhe, a obsessão contemporânea pela memória nos debates públicos se choca com um intenso pânico público frente ao esquecimento, e poder-se-ia perfeitamente perguntar qual dos dois vem em primeiro lugar. É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário? É possível que o excesso da memória nessa cultura saturada da mídia crie uma tal sobrecarga que o próprio sistema de memórias fique em perigo constante de implosão, disparando, portanto, o medo do esquecimento? (HUYSSSEN, 2000, p. 19)

O autor afirma que para que haja memória é necessário que exista o esquecimento. Huyssen (2000, p.19) destaca as velhas abordagens sociológicas da memória coletiva, utilizando o pressuposto de memórias sociais de Halbwachs: “tal como Maurice Halbwachs, que pressupõe formações de memórias sociais e de grupos relativamente estáveis, não são adequadas para dar conta da dinâmica atual da mídia e da temporalidade, da memória, do tempo vivido e do esquecimento.” Ele se pergunta se hoje seria possível que existisse a memória hegemônica e consensual e diz que o excesso de informação faz aparecer a necessidade do esquecimento; porém, quanto mais a população é empurrada para um futuro da globalização, mais forte será o desejo de se voltar para a memória. Ainda na concepção do autor, vale destacar que a memória vivida é aquela que foi presenciada e não criada, é ativa, humana e incorporada, e é passível de falhas e esquecimentos. O retorno à memória, entretanto, deve ser assimilado sem se perder na quantidade excessiva de novas informações disponíveis, em virtude da forte aceleração cotidiana globalizada.

Desta forma, pesquisar sobre o “III Festival de Música Popular Brasileira” e sobre a revista “Intervalo”, é contribuir para esse processo de rememoração produtiva, especialmente com a reconstituição da história da revista junto aos jornalistas e diretores que trabalhavam na editora Abril durante os anos 1960. Buscaremos desvendar o contexto político, social e cultural de uma era que já tem muito a nos contar, porém, acreditamos que, com esses depoimentos, conseguiremos resgatar e descobrir novas histórias e memórias que ainda não foram compartilhadas. Juntamente com os depoimentos, trabalharemos com outras formas de arquivos que incluem desde livros, artigos, filmes, documentários, fotografias e exemplares da revista.

3.2 A HISTÓRIA ORAL

Na Antiguidade Clássica, as narrativas orais eram consideradas fontes históricas e de registros. De acordo com Sônia Freitas (1992), as sucessivas transformações no mundo e a invenção de novos aparelhos de registro transformaram a configuração de alguns aspectos da oralidade, que foi perdendo sua força, especialmente a partir do século XVII, quando a

história se transformou em ciência e os relatos e narrações orais passaram a perder a característica de veracidade. Esse processo agravou-se no século XVIII com o surgimento do Iluminismo, uma corrente de pensamento dominante na Europa que defendeu o predomínio da razão sobre a religião. A razão, portanto, foi reconhecida como instrumento de libertação do homem e também de convívio na sociedade. Para Philippe Joutard (2006), a História Oral, desde seu início, possui uma divisão muito clara: de um lado, ela se aproximou das ciências políticas e voltou-se para os notáveis e a elite e, de outro lado, existe a vertente que se interessou pelas “populações sem história”, como foi o caso de muitos estudos da Antropologia.

Dentro da perspectiva defendida pelo autor, pode-se afirmar que o uso da oralidade pode ser mais evidente na Antropologia, graças, por exemplo, aos estudos de sociedades sem registros, mas que possuem muitas tradições orais. Entretanto é fato que os campos possíveis são muito mais extensos e variados, podendo representar um intercâmbio entre a história e demais ciências. Joutard (2006) apresenta diferentes vertentes para a utilização da metodologia da História Oral, um exemplo é a linha praticada nos Estados Unidos, a partir dos anos 1960, por “não profissionais”, feministas, educadores e sindicalistas que pretendem revelar histórias militantes à margem do mundo acadêmico:

De fato, essa nova geração desenvolveu uma nova concepção muito mais ambiciosa: não mais se trata apenas de uma simples fonte complementar do material escrito, e sim “de uma outra história”, afim da antropologia, que dá voz aos “povos sem história”, iletrados, que valoriza os vencidos, os marginais e as diversas minorias, operários, negros, mulheres (JOUTARD, 2006, p.45).

Verena Alberti (2005) afirma que a primeira experiência da História Oral como uma atividade devidamente organizada foi em 1948, quando foi lançado o *The Oral History Project*³³, da Universidade de Columbia, em Nova York, pelo professor Allan Nevis. A partir de então, a História Oral voltou a ser valorizada como importante fonte de informação para os historiadores. Este método se consagrou no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, com a proliferação de programas em outras universidades de vários países – Itália, Alemanha, Canadá, França, Brasil, entre outros –, centros de pesquisa e instituições ligadas aos meios de comunicação. A autora destaca que, nessa época, a História Oral se preocupou com as

³³ Na época em que o livro foi escrito, Freitas (1992) ainda afirmou que o projeto possuía mais de 6 mil fitas gravadas e mais de 600 mil páginas de transcrição e que todo esse material era consultado anualmente por mais de 2.500 pesquisadores, segundo informações da própria universidade. Pode-se então imaginar que, atualmente, 25 anos depois, essa quantidade está muito superior e ajuda ainda mais pesquisadores.

minorias e ficou conhecida por fazer a história de vida que “vinha de baixo” – História do Comunitário.

É importante ressaltar o Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (UFF), o Laboratório de História Oral (LAHO) do Centro de Memória da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e o Museu da Pessoa – que trabalha com a coleta e organização de diversas narrativas de histórias de vida em uma base digital –, fundado em 1991, em São Paulo, e que hoje faz parte da Rede Internacional de História de Vida.

O primeiro estudo que aplicou a História Oral como metodologia e fonte de pesquisa foi o do antropólogo Oscar Lewis, em “Filhos de Sanchez”, em 1961, e, depois, “Pedro Martinez”, em 1964. Paul Thompson (1992)³⁴ afirma que Lewis conseguiu fazer um importante esclarecimento do poder das entrevistas e das histórias de vida para serem utilizadas nas pesquisas antropológicas. Entretanto, o uso da História Oral como metodologia só ganhou força em estudos de história contemporânea nos anos 1980, que focavam nos estudos econômicos e sociais. A metodologia aqui apresentada não precisa ser considerada somente um instrumento de mudança, ela pode inclusive ser um meio de transformar tanto o conteúdo quanto a finalidade da história e revelar novos campos, aspectos e olhares, derrubar barreiras de um ponto de vista já consagrado.

A história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga o campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo. Estimula professores e alunos a se tornarem companheiros de trabalho. Traz a história para dentro da comunidade e extrai a história de dentro da comunidade. Ajuda os menos privilegiados, e especialmente os idosos, a conquistar dignidade e autoconfiança. Propicia o contato – e, pois, a compreensão – entre classes sociais e entre gerações. E para cada um dos historiadores e outros que partilhem das mesmas intenções, ela pode dar um sentimento de pertencer a determinado lugar e a determinada época. Em suma, contribui para formar seres humanos mais completos. Paralelamente, a história oral propõe um desafio aos mitos consagrados da história, ao juízo autoritário inerente a sua tradição. E oferece os meios para uma transformação radical do sentido social da história (THOMPSON, 1992, p.44).

De acordo com Alberti (2005), a fonte oral pode acrescentar uma dimensão viva e trazer novas perspectivas à historiografia composta por documentos variados. A autora afirma que a História Oral deve ser empregada em pesquisas que tratem de temas contemporâneos, ou seja, que aconteceram em um passado não muito remoto. Sendo assim, as fontes orais obrigatoriamente terão participado – seja como atores ou testemunhas – de determinado

³⁴ Obra original de 1982.

momento ou episódio histórico. Obviamente, complementa Alberti (2005), as entrevistas realizadas servirão como fontes para pesquisas sobre temas “não contemporâneos”. Júlia Matos e Adriana Senna (2011, p.97) afirmam que a escrita e as narrativas orais não são fontes excludentes entre si, pelo contrário, são complementares: “as fontes orais não são meros sustentáculos das formas escritas tradicionais, pois são diferentes em sua constituição interna e utilidade inerente”. Sendo assim, pode-se dizer que cada ser histórico singulariza a sociedade na qual está inserido e a percebe de uma forma única e específica.

Conforme defendido por Thompson (1992), a metodologia da História Oral depende de pessoas e isso torna possível que essas histórias contadas surjam como alternativa à característica estática do documento escrito, permitindo que novas hipóteses e novas versões de processos conhecidos cheguem ao conhecimento do pesquisador. Entretanto, deve-se ressaltar – conforme apontamos anteriormente – que nenhuma fonte está livre de subjetividade, seja ela escrita, visual ou oral. Os depoimentos que estão relacionados diretamente com a história individual de cada pessoa podem ser ambíguos, insuficientes ou até mesmo passíveis de manipulação. Mesmo com essa questão, Thompson defende o uso da metodologia:

Finalmente, a evidência oral pode conseguir algo mais penetrante e mais fundamental para a história. Enquanto os historiadores estudam os atores da história a distância, a caracterização que fazem de suas vidas, opiniões e ações sempre estará sujeita a ser descrições defeituosas, projeções da experiência e da imaginação do próprio historiador: uma forma erudita de ficção. A evidência oral, transformando os “objetos” de estudos em “sujeitos”, contribui para uma história que não é só mais rica, mais viva e mais comovente, mas também *mais verdadeira* (THOMPSON, 1992, p137).

Segundo David (2013), nenhum personagem contará sua história sem calcular o que a narrativa poderá significar e trazer de consequências para si. O depoimento oral está relacionado com questões da natureza privada e isso fará com que o entrevistado determine o que deve ou não falar e como deve tratar de determinados assuntos. Pollak (1992) afirma que a subjetividade não deve ser considerada uma contraposição da objetividade – tão cara aos defensores das fontes escritas. Para o autor, a subjetividade possibilita a percepção da pluralidade que determinados contextos históricos apresentam:

Assim, se nos proporcionarmos os meios e as condições para construir cientificamente, com todas as técnicas das quais dispomos hoje em dia, temos condições de produzir um discurso realmente sensível à pluralidade das realidades. Temos uma possibilidade não de objetividade, mas de objetivação, que leva em conta a pluralidade das realidades e dos atos (POLLAK, 1992, p.211).

A História Oral, portanto, consegue mostrar a multiplicidade de pontos de vista e consegue derrubar a ideia de que os discursos não são contaminados pela subjetividade. Se existe a parcialidade, cabe ao entrevistador perceber e conhecer o indivíduo e seu posicionamento. Ainda sobre essa questão, pode-se concluir que o importante do relato não é a precisão da informação, mas o que fica, ou seja, as interpretações e reconstituições de fatos. Em interface com a apreciação documental, é possibilitada a interpretação de algumas lacunas, de ausências e distorções com a realidade já conhecida. Alberti (2004, p.30) diz que, na História Oral, o pesquisador tem que estudar as versões de todos os entrevistados sobre o objeto de pesquisa, ou: O que a narrativa dos que viveram ou presenciaram o tema pode informar sobre o lugar que aquele tema ocupava (e ocupa) no contexto histórico e cultural dado?”

Outra crítica à fonte oral está relacionada ao fato dela só poder ser usada em pesquisas sobre temas contemporâneos, afirmam Matos e Senna (2011). Todavia, essa crítica só possui fundamentação enquanto os arquivos especializados em fontes orais não são constituídos, o que possibilitaria a historiadores pesquisarem tempos passados e não necessariamente do presente. O historiador da oralidade pode ser considerado o criador da própria fonte, porque precisa extrair as informações do depoente, através da entrevista, para depois transformá-la em fonte com a transcrição. Para esta pesquisa, será importante considerar que não somente os depoimentos e as narrações são importantes, mas também fontes já existentes como documentos, matérias, revistas, fotografias e documentários. A diferença entre as fontes é que a História Oral possui um caráter pessoal, conforme reforça Alberti, quando fala que há nela uma vivacidade e um tom especial, característico de documentos pessoais.

É da experiência de um sujeito que se trata; sua narrativa acaba colorindo o passado com um valor que nos é caro: aquele que fez do homem um indivíduo único e singular em nossa história, um sujeito que efetivamente viveu – e, por isso dá vida a – as conjunturas e estruturas que de outro modo parecem tão distantes. E, ouvindo – o falar, temos a sensação de que as discontinuidades são abolidas e preenchidas com ingredientes pessoais: emoções, reações, observações, idiossincrasias, relatos pitorescos (ALBERTI, 2004, p.14).

A subjetividade das entrevistas pode contribuir para o enriquecimento da história, tornando-a mais rica em detalhes e impressões pessoais que, de outra maneira, não seriam possíveis de obter. Em nosso estudo, buscaremos recuperar o que foi vivido por meio de quem viveu e com isso descobrir informações que não foram incluídas na construção oficial de

determinado momento ou episódio histórico – quando Alberti (2004) usa o termo “histórico”, ela se refere às entrevistas que são feitas com as testemunhas ou com atores de acontecimentos, movimentos, conjunturas, instituições e modos de vida da história contemporânea. Pollak (1992) também compreende essa tendência de analisar os depoimentos, valorizando o subjetivo em detrimento do objetivo. Para o autor, essa questão pode ser considerada ultrapassada por criar uma visível oposição entre a história social quantificada e a História Oral, mesmo que – na visão dele – exista uma continuidade potencial entre ambas: “Temos uma possibilidade, não de objetividade, mas de objetivação, que leva em conta a pluralidade das realidades e dos atos. Acredito que um discurso científico desse tipo é perfeitamente possível, nem que seja como projeto” (POLLAK, 1992, p.11). Essa dupla força presente na História Oral – objetividade e subjetividade – também é discutida por Thompson (1992, p.32):

[...] é que a história oral contém uma mistura do subjetivo e do objetivo, e parte do interesse está em entender como as experiências do passado são reinterpretadas na memória. Olhar os elementos subjetivos e objetivos lado a lado é a forma mais eficaz de análise. Isso porque toda entrevista tem informações objetivas, que as pessoas não inventam, ou raramente inventam, como sua data de nascimento, com quem se casaram, quantos filhos tiveram, que tipos de trabalhos fizeram e assim por diante. Há algumas exceções, mas essas questões geralmente são contadas de forma precisa. Tem toda essa informação factual, mas, ao mesmo tempo, há uma reformatação da história passada, [...].

Entretanto, conforme ressalta David (2013), fica muito claro que o pesquisador também possui decisão sobre o resultado do trabalho que utiliza a metodologia da História Oral – isso inclui a escolha dos entrevistados, a criação do roteiro da entrevista e do questionário e a escolha do objeto de análise.

Por isso, devemos ser conscientes de que o trabalho com a História oral possui intersubjetividade, composta por quem testemunha e por quem converte o depoimento oral em escrita. A soma da subjetividade do entrevistado – o qual em seu depoimento descreve as práticas e as representações de si; e da subjetividade do pesquisador –, este que, por sua vez, na escrita do seu trabalho, também deixa traços de si, compõe o trabalho com a História oral, o que requer atenção teórica e metodológica especial, traços esses que também são observados nos trabalhos com as fontes escritas (DAVID, 2013, p.161).

Alberti (2004, p.77) busca relacionar os depoimentos com uma narrativa que é capaz de transmitir a realidade vivida por cada entrevistado: “ao contar suas experiências, o entrevistado transforma aquilo que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido”. A narrativa tem importante papel

neste processo como constituidora de uma de muitas possíveis versões dos acontecimentos e situações passadas.

Para Luiz Gonzaga Motta (2013), o ato de narrar é uma experiência enraizada na existência humana cujos primórdios estão nas mais antigas tradições de se contar histórias, ou seja, é um modo de expressão universal onde a construção de culturas, identidades e até mesmo de uma sociedade está baseada nas narrativas de um determinado tempo e espaço. Vivemos mediante narrações e construímos nossa identidade pessoal narrando. Portanto, nossa vida é uma “teia de narrativas” na qual estamos enredados – o autor também chama isto de “mar de histórias”.

Segundo Motta (2013), como nos contos, reais ou imaginários, nossas narrativas nunca terminam, mas sempre nos entrelaçam, envolvendo-nos e representando-nos. A forma como organizamos nossas narrativas destaca acontecimentos, carrega significações específicas e pontua uma história pessoal e exclusiva. Narrar é dar sentido à vida, pois construímos nosso passado, nosso presente e nosso futuro.

A palavra *Kathâsaritsâgara*, [...], um mar onde deságuam infinitos rios de relatos universais. Mar de nossas experiências pessoais e coletivas, nas quais nos encontramos sempre, navegando em um dilúvio de palavras. Parafraseando B. Hardy (1968), sonhamos, imaginamos, recordamos, conversamos, aprendemos, interagimos, nos divertimos, cremos, amamos, odiamos e zombamos narrando. Somos seres narrativos, narradores natos, atores, personagens e ouvinte de nossas próprias narrativas (MOTTA, 2013, p.17).

O autor afirma que devem estudar-se as narrativas a fim de compreender o sentido da vida, já que elas estão incorporadas em nossa existência – visto que transformamos nosso “eu” em um conto, um relato valorativo de nós mesmos. Ainda nessa linha, é importante compreender como são criadas as representações e apresentações do mundo. Para Motta (2013), as narrativas não representam a realidade, mas sim, uma organização e apresentação dela, ou seja, criamos mundos simbólicos e imaginários onde vivemos.

Existe uma distinção, no estudo das narrativas, entre as representações factuais, ficcionais e fictícias³⁵, entendendo que o uso intencional ou estratégico de recursos

³⁵ Popularmente, narrativas fictícias são aquelas imaginárias ou ilusórias, inventadas e não verdadeiras, como as lendas, a literatura, a tragédia teatral e a grande maioria dos filmes. Em contraposição, as fáticas são as narrativas realistas: pretendem ser verdadeiras, como no jornalismo, na biografia, na historiografia e na ciência. A primeira implica uma suspensão temporária da descrença: animais podem falar, monstros podem existir, o tempo retroceder, um morto retornar à vida, etc., e ninguém contesta porque o ficcional pressupõe que o universo descrito seja ilusório, irreal: é o reino do *como se*. A segunda reivindica uma fidelidade ao *real*, à veracidade e autenticidade de histórias. A primeira gera predominantemente experiências subjetivas estéticas e poéticas. A segunda remete a experiências de conhecimento gnosiológico, um conhecimento objetivo e racional do mundo fático (MOTTA, 2013, p.36).

linguísticos pode produzir efeitos diversos. Para trabalhar com a metodologia da História Oral, buscamos compreender como os discursos narrativos se constroem através de estratégias argumentativas, atitudes organizadoras do discurso e utilizam-se de operações linguísticas para criar certas intenções e objetivos. Como consequência, a comunicação narrativa gera uma relação entre os interlocutores e uma empatia mínima entre eles. Pode-se entender que as narrativas não são somente as representações da realidade, mas também formas de organizar ações em função de estratégias culturais, tornando-se dispositivos discursivos.

Alguns autores mais ousados propõem que o homem apreende narrativamente a realidade e que as narrativas imaginárias ou factuais nos ajudam a sondar e testar a realidade, e simultaneamente instituem as identidades, organizações e sociedades. [...]. Mais ainda: essa corrente não desmerece o ficcional, mas propõe que ele é um esforço metafórico utilizado desde sempre pelo homem para apreender o real, e esse fato não é pejorativo. Porque o ficcional não é tomado como um conhecimento falso, ilusório, fantasioso apenas. A narrativa, seja ela fática ou fictícia, estabelece por si mesma a naturalização do mundo (MOTTA, 2013, p.34).

Enquanto grandes produtores de sentido, os depoimentos recolhidos devem ser entendidos como construções de significação e de grande importância para as narrativas da realidade social. Através da linguagem é construída uma identidade social que pertence apenas àquela pessoa. Sobre essa ligação que os depoimentos e a recuperação da memória têm com a identidade social no âmbito da História Oral, Pollak (1992) afirma que a memória é socialmente construída, bem como todo tipo de documentação, e a coleta dessas histórias, através dos depoimentos orais, abre novos campos de pesquisa e uma pluralização de fontes com a consequente abertura de novas perspectivas, conforme expõe no trecho abaixo:

Há uma perspectiva que considera a história como sendo a reconstrução, para um período determinado, de todos os materiais que as outras ciências nos fornecem. Mas, na medida em que os objetos da história se diversificam, se multiplicam, eu pessoalmente vejo, nessa pluralização, uma grande dificuldade em manter a ambição da história como ciência de síntese. Penso que, pela força das coisas, a história virá a ser uma disciplina particularizada – sem se tornar parcial, pois é isso que se critica hoje na história oral, a sua alegada parcialidade (POLLAK, 1992, p.8).

Delgado (2010) defende que, dadas as características típicas da metodologia, é possível definir seus limites e alcances. Uma das primeiras questões levantadas por ela é a peculiaridade que tem a História Oral de se referir à história contemporânea, já que o espaço de tempo que os depoimentos vão abranger é notoriamente limitado e não consegue comportar um passado longínquo, a não ser tradições ou registros que foram passados de geração em geração. Quando se faz um registro do passado no tempo presente, os

pesquisadores conseguem criar o que Delgado (2010) chama de “fontes de imortalidade”: documentos que ficarão conservados como símbolos da variedade e pluralidade de pontos de vista, experiências, conhecimento e vivência do ser humano.

[...] mediante esse rico procedimento de diálogo entre o historiador e o depoente, é possível produzir-se documentos que registram versões e representações sobre o que foi, como foi, o que deixou de ser e o que potencialmente pode vir a ser, tanto do ponto de vista individual como na perspectiva social e política. [...] os historiadores são movidos por um imperativo ético que os motiva a contribuir para o impedimento de que a memória histórica se desvaneça e de que as identidades se percam no fluir inexorável do tempo contínuo, já que ao dedicarem-se à tarefa de fazer afluir o passado, através de diferentes versões, e de analisá-lo da maneira mais consistente possível, vinculam a razão histórica à memória (DELGADO, 2010, p.52-53).

Não basta questionar o entrevistado com um roteiro pronto, é necessário estar atento às respostas e aos momentos de iniciar novas questões, bem como compreender que a falta de atenção do pesquisador pode comprometer o trabalho como um todo. No momento do diálogo, é função do entrevistador conseguir extrair do entrevistado as respostas necessárias à análise do objeto da maneira mais natural e menos forçada possível. Porém, Lozano (2006) chama a atenção para a questão técnica das entrevistas. Para ele, o historiador que decide trabalhar com fontes orais precisa problematizá-las e refleti-las, gerando sobre elas realmente uma reflexão rica e completa ao invés de simplesmente apresentar sua entrevista. Selau (2004) diz que a crítica que é feita a determinados estilos de se praticar a História Oral é de que esses profissionais podem ser apressados em difundir suas entrevistas, sem antes realizar uma reflexão teórica, resultando em possíveis falhas de interpretação ou desvalorização de alguma lembrança do entrevistado.

O historiador oral é algo mais que um gravador que registra os indivíduos “sem voz”, pois procura fazer com que o depoimento não desloque nem substitua a pesquisa e a conseqüente análise histórica; que seu papel como pesquisador não se limite ao de um entrevistador eficiente, e que seu esforço e sua capacidade de síntese não sejam arquivados e substituídos pelas fitas de gravação (LOZANO, 2006, p.17).

Lozano (2006) afirma que o procedimento da entrevista pode ser visto como um instrumento de apoio em função de uma trama teórica já previamente organizada pelo pesquisador. Sendo assim, a ideia é de que a fonte oral corrobore com as ideias e hipóteses já construídas e defendidas pelo autor da pesquisa sobre um determinado acontecimento, episódio histórico ou personagem.

Consideram a fonte oral em si mesma e não só como mero apoio factual ou de ilustração qualitativa. Na prática, eles colhem, ordenam, sistematizam e criticam o processo de produção da fonte. Analisam, interpretam e situam historicamente os depoimentos e as evidências orais. Complementam suas fontes orais com as outras fontes documentais do trabalho historiográfico. Não se limitam a um único método e a uma técnica, mas as complementam e as tornam mais complexas (LOZANO, 2006, p.23).

Pode-se concluir que a metodologia da História Oral tem, dentro de seus princípios, o objetivo de apreciar as histórias de vida das pessoas – contadas por elas mesmas – traduzindo uma forma de entender o que é, como se faz e para quê serve a história. Para nossa pesquisa, será importante considerarmos que toda história é uma narrativa, ou seja, não existe uma única história pronta, ela será sempre narrada por alguém através de um processo vivo, permanente e subjetivo. Por mais que os depoimentos falem do passado, a história é resgatada e contada no presente e, de acordo com a percepção de cada um, ela pode mudar. Outro aspecto que também será levado em consideração será que a história é feita pelas pessoas, isto é, todo entrevistado é personagem ou autor da história – de um lado, ele faz parte e se relaciona com os acontecimentos e, de outro, participa da autoria desse registro.

Levaremos em consideração que cada história é única e, portanto, tem seu valor e merece ser preservada e experimentada. O uso das narrativas históricas faz parte do nosso cotidiano e merece ser guardado para gerações futuras, e aqueles depoimentos que possuem sentido social devem ser apropriados pela sociedade, para que essa articulação de histórias colabore para uma nova memória social. Uma vez articuladas, as narrativas produzidas tecem uma nova memória social e plural. As potencialidades da História Oral são inúmeras e permitem a revelação de novas óticas e interpretações diversas em relação ao que se têm de dominante sobre os acontecimentos, fornecendo uma nova ressignificação das ideias que se tem sobre o passado.

A maior motivação que direcionou este estudo sobre a revista “Intervalo” foi o fato de – após várias pesquisas – não termos encontrado sua história completa, ou o mínimo de sua memória, características e peculiaridades. Uma vez que foi percebida a oportunidade de pesquisa e estudos, investimos nossos esforços para encontrar ex-funcionários que pudessem – através de seus depoimentos, lembranças, fotografias e outros materiais – ajudar a reconstruir a história do semanário.

Inicialmente, não tínhamos ideia da importância ou relevância que esta pesquisa historiográfica teria para o meio acadêmico ou para o mercado, porém, decidimos dar seguimento. Conforme apontamento anterior, poucas foram as informações reunidas via internet, sites, livros, documentos e trabalhos acadêmicos sobre a revista “Intervalo”,

deixando-nos apenas a opção de pesquisar na própria revista por mais informações. Nas pesquisas iniciais, fizemos poucas descobertas sobre a publicação, porém, uma delas nos incentivou a ir adiante: a revista “Intervalo” havia sido a primeira revista da época a tratar exclusivamente sobre assuntos relacionados à televisão e a divulgar a programação televisiva de todos os canais do Brasil. A partir desta informação, e sabendo da história televisiva nacional e a importância que o desenvolvimento da TV teve durante os anos 1960, entendemos que a revista teve grande importância para a história dos meios de comunicação, especialmente por ter assumido o papel de divulgadora dos programas e conteúdos televisivos.

A Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional possui atualmente diversos acervos digitalizados de vários impressos, incluídas todas as edições digitalizadas de “Intervalo”. A consulta ao acervo permitiu que, através do expediente das revistas, localizássemos uma fonte, a jornalista Marilda Varejão – trabalhou na revista de outubro de 1971 até o fechamento, em agosto de 1972 – que nos direcionou para outras fontes. Através desta primeira indicação, chegamos a cinco nomes: Eduardo Ribeiro, que trabalhou na Editora Abril como *office boy* e depois como repórter de vários impressos entre 1965 e 1975; Esníder Pizzo, companheiro de “Intervalo” com Marilda, entrou em 1971 e ficou até o fechamento em 1972, inicialmente, como editor de texto, e, posteriormente, como redator chefe; Thomaz Souto Corrêa, que por muitos anos integrou a chefia dos grupos, foi parte da diretoria e até hoje – desde 1956 – trabalha na Abril; Ágata Messina, redatora chefe e depois editora de texto entre 1969 e 1972, e Laís de Castro, que ficou na “Intervalo” entre 1967 e 1968, primeiro como estagiária e em seguida como repórter.

Depois das entrevistas iniciais, alguns nomes foram citados pelos entrevistados e isso nos deu um novo direcionamento, que resultou em mais duas baterias de gravações. Até o momento, foram entrevistadas 12 pessoas e já temos reunidas mais de 300 páginas de transcrições e 23 horas de gravação de áudio e imagem. Através da coleta destes depoimentos, conseguimos, dentre outras coisas, recuperar a história da revista “Intervalo”. Uma das vantagens foi conseguir entrevistar pessoas de diferentes épocas e fases da revista, bem como de diferentes áreas da redação, ampliando ainda mais a visão e a dimensão historiográfica da nossa pesquisa e confirmando ou negando algumas questões por nós levantadas.

TABELA 1 – Quadro dos entrevistados. Organização cronológica de acordo com a data das entrevistas

Entrevistado	Data da entrevista	Quando trabalhou na “Intervalo” / Editora Abril	Função
Esníder Pizzo	21/02/2017	Out/1971 a Ago/1972	Editor de texto / Redator Chefe
Eduardo Ribeiro	22/02/2017	Abril: 1969 a 1975	Office Boy / Repórter
Thomaz Souto Corrêa	23/02/2017	1956 a 2017 (ainda está na Abril)	Repórter / Diretor de Grupos / Conselheiro
Milton Coelho da Graça	14/03/2017	Fev/1966 a Out/1967	Redator Principal
Ágata Messina	16/03/2017	Out/1969 a Ago/1972	Redatora / Editora de texto
Marilda Varejão	19/03/2017	Out/1971 a Ago/1972	Repórter / Redatora
Jaime Figuerola	10/05/2017	Set/1963 a Dez/1966	Departamento de Arte
Adalberto Cornavaca	11/05/2017	Jan/1963 a Set/1967	Chefe de Arte
Rubens Jardim	12/05/2017	Abr/1970 a Ago/1972	Departamento de Arte
Dulcília Buitoni	12/05/2017	Nov/1970 a Ago/1972	Repórter
Laís de Castro	13/05/2017	Mar/1967 a Nov/1968	Estagiária / Repórter
Flávio Tiné	13/05/2017	Ago/1970 a Ago/1972	Repórter / Redator

Fonte: elaboração da autora

4 AS REVISTAS BRASILEIRAS: DA ILUSTRAÇÃO À TELEVISÃO

Este capítulo parte de uma breve exposição cronológica sobre o surgimento e evolução da revista enquanto meio de comunicação no Brasil, e sua posterior segmentação até a etapa das revistas especializadas. Será traçado um panorama da constituição da imprensa com o objetivo de compreender o contexto histórico do surgimento dos primeiros periódicos, evolução e maturação até chegar nos anos 1960 e 1970, que são o foco histórico de nossa pesquisa, considerando também que a revista “Intervalo”, nosso objeto de estudo, existiu entre 1962 e 1973. Para a confecção deste subcapítulo, trabalhamos com autores que estudam e pesquisam a historiografia da mídia impressa como Frederico Mello B. Tavares e Reges Schwaab (2013), Carlos Costa (2012), Dulcília Buitoni (2012), Ana Luiza Martins (2001), Marialva Barbosa (2007 e 2010), o livro “A revista no Brasil”, lançado pela Editora Abril (2000), entre outros títulos. Buscamos, através dos subcapítulos seguintes, expor conceitos e teorias acerca da produção da publicação impressa, bem como características editoriais, de segmentação, e o surgimento das revistas especializadas, parte esta que será enriquecida através do diálogo com autores como Muniz Sodré (2012), Marília Scalzo (2014), Nilson Lage (2012) e Luiz Gonzaga Motta (2012).

Posteriormente, apresentaremos a história da Editora Abril que, desde seu surgimento, marcou a evolução da mídia impressa brasileira e, até os dias de hoje, é atuante com periódicos reconhecidos nacional e internacionalmente. O retrospecto histórico será seguido pela apresentação do nosso objeto de análise, a revista “Intervalo”. Neste momento, faz-se necessário destacar que a história do semanário se perdeu ao longo dos anos e, depois de uma profunda pesquisa, constatamos que não existem referências já sistematizadas sobre a história ou características editoriais da publicação. É importante destacar que o resgate da cronologia da revista foi feito através da análise do acervo digital – disponibilizado pela Biblioteca Nacional – e realização de entrevistas com jornalistas e ex-funcionários da Editora Abril e da “Intervalo”. Interessa-nos não só resgatar sua história, mas também apresentar suas características, formatos, conteúdos, equipe editorial, rotina da redação, sua importância dentro do contexto histórico e sua contribuição para a construção do cenário midiático daquela época. As digitalizações, fotografias e exemplares, que serão apresentados neste trabalho, são resultado da pesquisa realizada em bibliotecas, acervos digitais e arquivos pessoais, revelando, ainda, imagens inéditas da equipe da revista e redação.

4.1 AS REVISTAS ILUSTRADAS CONQUISTAM OS LEITORES

A historiografia sobre os impressos no Brasil é vasta e muito rica. A partir de estudos desenvolvidos por autores como Tavares e Schwaab (2013), Barbosa (2007 e 2010), Buitoni (2012) e Martins (2001), podemos averiguar que a imprensa brasileira passou por diversas fases. Podemos destacar, ainda no século XIX, a explosão tipográfica, fato que permitiu que a imprensa fosse vista como um importante meio de comunicação, que tinha como proposta narrar sobre os fatos e acontecimentos da sociedade.

A experiência com periódicos no Brasil começou tardiamente se comparada com o desenvolvimento da mídia impressa na Europa e Estados Unidos, que foram inspirações e modelos de produção para os jornais e revistas brasileiras desde seu início. Martins (2001) afirma que, a partir de meados do século XIX, a imprensa brasileira passa por um aprimoramento inicial na forma de apurar e noticiar acontecimentos. A esta fase, considerada pioneira, pertencem características importantes como o caráter ensaístico e interpretativo dos textos, que abordavam questões como a modernização da própria comunicação impressa, sua linguagem, estilos e, por consequência, a mudança no perfil dos leitores e intelectuais.

Nesses primeiros anos, a tipografia era exclusivamente do governo, que também detinha o poder da censura. Costa (2012) afirma que só eram publicados conteúdos mediante aprovação. Além de ter sido o precursor das revistas no Brasil, Silva Serva, por indicação do próprio governo e pelo bispo diocesano, criou também o jornal “Idade d’Ouro do Brazil”. Mesmo com a possibilidade de funcionamento de outras tipografias, que se ampliaram pela província, o processo de desenvolvimento da imprensa brasileira é considerado muito lento, quando comparado com o que ocorria nos Estados Unidos³⁶, por exemplo.

Barbosa (2010) destaca a inspiração e adoção de modelos estrangeiros no jornalismo carioca, o que ocasionou a proliferação de revistas ilustradas³⁷ e de costumes, bem como outras técnicas de utilização de fotos na primeira página, publicação do folhetim e disseminação de caricaturas. Foi com a Corte portuguesa que as revistas desembarcaram no

³⁶ Em 1775, já circulavam nos Estados Unidos 42 jornais e, em 1800, a imprensa já atingia a impressionante marca de 178 semanários e 24 jornais diários.

³⁷ O termo “ilustração” inclui não apenas o sentido de imagem, mas também o de polimento cultural – resultado da ligação com a vida na cidade e suas ofertas sociais e culturais, e com o prazer de se sentir bem com essas atividades. Assim, as revistas também construíram o imaginário brasileiro, essa nação que então tomava corpo. Elas foram mediadoras na disseminação da noção de cidadania e do pertencimento a uma cultura. Muitas tinham engajamento crítico e político; porém, o papel mais importante foi propagar a convivência social em um clima urbano. Por mais elitizado que fosse o público, devido à escassez de alfabetizados, elas desempenham um papel de democratização ao colocar em pauta debates culturais e a vida em sociedade (BUITONI, 2012, p.12-13).

solo brasileiro, de acordo com Tavares e Schwaab (2013), e, em 2012, a revista impressa completou 200 anos no país. Os autores afirmam que ela surge dentro de um contexto amador e que seu amadurecimento, evolução e profissionalização caminham lado a lado com o desenvolvimento da indústria da mídia, juntamente com o diálogo político, social e cultural.

É difícil resistir ao espetáculo multicolorido de uma banca de revistas. E mais difícil ainda é imaginar que no Brasil toda essa festa de informação, cultura e entretenimento nasceu de tão pouco – de um maço mal encadernado de folhas de papel, trinta páginas monotonamente recobertas de texto, sem uma ilustração que fosse. Quem chamaria aquilo de revista? Nem mesmo seu editor, o tipógrafo e livreiro português Manuel Antônio da Silva Serva: ao colocá-las à venda, em Salvador, no mês de janeiro de 1812, Silva Serva apresentou *As Variedades ou Ensaios de Literatura* como “folheto” (CORRÊA, 2000, p.16).

A revista “As Variedades” ia além de debates sobre os projetos do país, da atuação de seus representantes ou políticos das províncias e críticas à Carta Magna – temas que eram presentes nos periódicos daquele período, principalmente nos jornais e pasquins. Segundo Costa (2012), a publicação apegou-se a questões tangenciais à política, que auxiliavam a cristalizar a moral, os bons costumes e saciavam a curiosidade sobre os pensadores ou a moda europeia entre a elite social da época. A revista trouxe à tona uma nova caracterização de publicação, delimitando temáticas e público específico, mesmo que indiretamente, logo no editorial de estreia. Sua primeira edição circulou com 30 páginas, ao custo de 560 réis.

Figura 1 – A revista “As Variedades” (1812)



Fonte:

<http://www.deborahmagnani.com/pucsp/dcg/2017/03/12/o-design-editorial-comparado-nacional/> Acesso em: 14 abr. 2017.

Muito tempo seria necessário para que as sucessoras de “As Variedades” atingissem sua feição contemporânea e se arraigassem na vida do país. Corrêa (2000) explica que as primeiras revistas tiveram pouca importância para a sociedade por serem mais publicações eruditas do que noticiosas, ou seja, não havia a preocupação com a notícia, tanto que o grito de D. Pedro às margens do Ipiranga demorou treze dias para repercutir nas páginas do jornal “O Espelho”, do Rio de Janeiro. Apesar disso, Tavares e Schwaab (2013) acreditam que, em 1830, a produção das revistas começou a ter um perfil mais estratégico e comercial. Com a venda por um preço mais acessível, acontece o aumento da circulação e atração de anunciantes, até então, escassos.

Não obstante o sucesso do gênero, as revistas conheceram alguma discriminação por parte de especialistas, que alegavam polarização de seus conteúdos. Por um lado, recriminavam o caráter rigorosamente científico de algumas, dirigidas a leitores especializados; por outro, o conteúdo absolutamente frívolo das demais, como os *magazines* semanais de Londres, que selecionavam de pronto o receptor, longe de interessar ao leitor mais sério. Enquanto o jornal pelo seu propósito de informação imediata, caminhou para a veiculação diária, a revista, de elaboração mais cuidada, aprofundando temas, limitou-se à periodização semanal, quinzenal, mensal, trimestral ou semestral, por vezes, anual (MARTINS, 2001, p.40).

No decorrer do século XIX, a revista virou moda e, principalmente, ditou moda. Segundo Martins (2001), essa tendência advinda da Europa se deu graças ao avanço técnico das gráficas e ao aumento da população leitora, além disso, as publicações passaram a condensar diversas informações sinalizadoras de invenções e propostas dos novos tempos. Fazendo o papel intermediário aos caminhos trilhados pelo jornal e pelos livros, as revistas ampliaram o público leitor e aproximaram o consumidor do noticiário ligeiro, seriado e diversificado. Tudo isso somado ao baixo custo, configuração leve, com poucas folhas, leitura fácil com muitas imagens e ilustrações.

Scalzo (2014) afirma que as publicações femininas existem desde que a revista chegou ao Brasil. Começaram de maneira tímida, sem muito alarde e, na maioria das vezes, escritas por homens. Normalmente, traziam novidades da moda europeia, dicas culinárias, ilustrações, anedotas e artigos de interesse geral. Esse modelo foi repetido, com algumas modificações, durante todo o século XIX e a primeira metade do século XX. Vale ressaltar que existiram publicações que, certamente, foram escritas de mulheres para mulheres – caso do “Jornal das Senhoras” –, que alertavam para sua atual condição na sociedade e seus direitos, todavia, foram poucas e a maioria teve uma vida muito curta.

Não é de se espantar, assim, que a primeira revista feminina do Brasil, *O Espelho Diamantino – Periodico de Politica, Literatura, Bellas Artes, Theatro e Modas Dedicado as Senhoras Brasileiras* de 1827, tenha sido lançada por um homem, embora um de mentalidade menos tacanha que a compatriota D'Expilly – Pierre Plancher. [...]. O mesmo espírito haveria de inspirar a segunda revista feminina do país – iniciativa de outro francês, Adolphe Émile de Bois-Garin, que em 1831 publicou em Recife *Espelho das Brasileiras* (CORRÊA, 2000, p.157-158).

Segundo Corrêa (2000), durante o século XIX, o Brasil ainda era um “país masculino”, e onde a mulher alfabetizada era raridade – em 1870, das 4 milhões de brasileiras, apenas 550 mil sabiam ler – visto que a mulher, naquela época, tinha a função de “administradora do lar”. O universo feminino se limitava a agulhas, pratos e obediência ao marido e, quando a mulher sabia ler, não era preciso ir além de receitas novas para fazer.

De acordo com Buitoni (2009), a incerteza com relação às condições de vida da mulher do século XIX impossibilitou que a imprensa feminina se desenvolvesse. Contudo, não tardou para que o público feminino crescesse na imprensa e tornasse a revista feminina um meio importantíssimo deste gênero³⁸. O século seguinte presenciou o refinamento das técnicas de impressão, redação e de recursos gráficos. A fotografia passou a ser cada vez mais utilizada e a imprensa deixou de ser artesanal para assumir aspectos industriais e comerciais. Houve a definição e consolidação do público consumidor de meios impressos junto às revistas: “a população aumenta, a cidade se espalha, surgem os jornais de bairro. Já havia público para revistas mundanas, ricas e luxuosas” (BUITONI, 2009, p.51) – um exemplo é a “Revista Feminina” (1914), que circulou em todo Brasil durante 21 anos e chegou à tiragem de 30 mil exemplares mensais.

É relevante observar que a segmentação que fez nascer as revistas femininas, aconteceu também com os impressos destinados ao público masculino, desde o início do século XIX, conforme apresentado por Corrêa (2000, p.183):

As primeiras revistas destinadas ao público masculino brasileiro não ousavam dizer o que eram – abrigavam-se recatadamente sob rótulo de “galantes”. Nem todas, porém, mereciam esse tratamento eufemístico, e algumas, naquele final de século XIX, ostentavam título para lá de malicioso: *O Badalo, O Nabo, O Ferrão e Está Bom, Deixa...* Nessa categoria se encaixava *O Rio Nu*, a primeira publicação do gênero a fazer sucesso no país. Começou em 1898, como tablóide semanal, mas em treze meses inchou de quatro para oito páginas e passou a “dar duas por semana”, conforme registrou num bem-humorado editorial. *O Rio Nu*, que circulou até 1916, reproduzia cartões-postais com fotografias eróticas. Algumas de suas seções se chamavam “Nu e Cru”, “A Carteira do Peru” e “Duas por Semana – Fotografias Dificéis de Senhoras Faceis.” (CORRÊA, 2000, p.183).

³⁸ Durante as décadas de 1920, 1930 e 1940 surgiram diversas revistas femininas no país, o grupo de leitoras aumentou e o interesse pela informação também. Apesar disso, conforme exposto por Corrêa (2000), a maioria manteve a mesma oferta de informação: seções de culinária – normalmente com títulos similares a “O Menu do meu Marido” –, moda, saúde, beleza, crônicas e poemas de autores renomados de cada época.

Figura 2 – Capa das revistas “A Maçã” (11/02/1922) e “Shimmy – Revista da Vida Moderna” (set/1926)



Fonte: <http://www.conradoleiloeiro.com.br>. Acesso em 24 abr.2017.

As revistas masculinas ganharam impulso em 1922 com o lançamento de “A Maçã” por Humberto de Campos, a primeira revista que saiu da pornografia e voltou-se para o erotismo e utilizou-se da literatura e contribuição de vários artistas e escritores. Ao contrário do que buscava “A Maçã”, a “Shimmy – Revista da Vida Moderna” (1925-1933) trazia fotos de mulheres totalmente despidas, contos eróticos e piadas constrangedoras. O início do século XX representou o primeiro centenário do impresso no Brasil e foi o momento em que aconteceram as mais significativas mudanças e transformações no jornalismo diário (BARBOSA, 2007). Algumas publicações também já exibiam vigor e popularidade. A revista “Kosmos”, por exemplo, lançada em 1904, no Rio de Janeiro, é considerada “exemplo emblemático” para a compreensão do desenvolvimento do impresso naquele período.

De acordo com Martins (2001), “Kosmos” possuía um rico projeto gráfico com impressão em alto nível – e isso graças ao estágio técnico atingido pelas gráficas do país –, voltava-se para intelectuais, trazia muitas ilustrações e diagramação sofisticada, além disso, compreendia seções de poesia, crítica da história, prosa, noticiário, matéria militar, entre outras. Para Corrêa (2000), a década de 1920 não foi uma das mais ricas para as publicações de revistas. Segundo o autor (2000, p.21), as revistas não “se esparramavam em artigos de fôlego – bastavam-se com pequenos textos-legendas”.

FIGURA 3 – Primeira edição da revista “Kosmos” (jan/1904)



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Disponível em:

<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 19 de out. 2017.

Ainda naquela época, não existia espaço para muita imaginação, exceto poucos jornalistas renomados que dialogavam, não muito frequentemente, com temas que a atualidade lhes atirava no colo. Mesmo com conteúdos pouco elaborados, a década de 1920 representou um momento de experimentações, desde o relevo tipográfico à ilustração pictorialista, com a foto trabalhada para parecer pintura, entre outras.

4.2 OS GRANDES CONGLOMERADOS DA IMPRENSA BRASILEIRA

Em 1930, o panorama criativo e de produção das revistas muda, graças a dois acontecimentos: a revolução que daria início à Era Vargas e a eleição de uma Miss Universo que era gaúcha. Corrêa (2000) diz que esses acontecimentos foram capitaneados pela revista “O Cruzeiro”, que inaugura uma nova forma de se fazer reportagem. A partir daquele momento, o repórter deixou as redações e foi para a rua, procurar por matérias e ir além dos fatos e episódios do dia-a-dia. Ganham espaço temas relacionados ao esporte, consumo, modos de vida, arte, espetáculos e política, que ocuparam os periódicos de uma forma mais moderna e diferenciada. A revista “O Cruzeiro” começou a ser distribuída a partir de 1928, no Rio de Janeiro, por Assis Chateaubriand, e foi um dos mais relevantes semanários ilustrados da história da imprensa brasileira. Um dos primeiros veículos a integrar os Diários Associados – a rede de comunicação brasileira pioneira, que contabilizaria 36 jornais, 18 revistas, 36 rádios e 18 emissoras de televisão.

Para Brasil (2015), a revista foi lançada em um momento de generosa expansão da rede e foi um dos bastiões dos Diários Associados, pois revolucionou o mercado editorial brasileiro ao criar e ditar padrões, além de ter entusiasmado intensamente a opinião pública de acordo com as preferências políticas de seu dono e fundador, sem deixar, porém, de tratar mais tarde da indústria do entretenimento televisivo que estava nascendo, em especial, os festivais de música³⁹. Com o declínio da cadeia após a morte de Chateaubriand, em 1968, o semanário perdeu muito de seu brilhantismo na década de 1970, até encerrar suas atividades terminantemente em 1975. Graficamente, “O Cruzeiro”, em seus anos iniciais, era a mais sofisticada revista no jornalismo brasileiro. Com uma boa qualidade de impressão e de papel, utilizando muitas fotografias, o semanário era atraente ao público de classe média. O plano textual, por outro lado, não ficava atrás: grandes nomes do jornalismo nacional e internacional ganhavam espaço em suas páginas. Tavares e Schwaab (2013) afirmam que a revista fazia o gênero de variedades e focava em diferentes temas: políticos, sociais e econômicos, moda e celebridades, humor ilustrado, noticiário internacional, história, concursos e promoções, colonismo social, arte e cultura.

Figura 4 – As primeiras edições de “O Cruzeiro” (10/11/1928), “Manchete” (26/04/1952) e “Veja” (11/09/1968).



Fonte: Revista “O Cruzeiro”: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Revistas “Manchete” e “Realidade”: <http://www.rmgouvealeiloes.com.br>. Acesso em: 17 abr. 2017. Revista “Veja”: <https://www.cartacapital.com.br/politica/de-volta-ao-passado>. Acesso em 06 set. 2017.

Com o advento da televisão no Brasil, o padrão jornalístico, inicialmente proposto pela revista, já não conseguia mais acompanhar as evoluções e, aos poucos, foi perdendo seu

³⁹ Para saber mais: MAGNOLO, Talita Souza; MUSSE, Christina Ferraz. **O Festival da Record nas páginas de “O Cruzeiro”: a narrativa jornalística e o espetáculo televisual**. In: SBPJOR, 2016, Palhoça. **Anais eletrônicos**: <http://sbpjour.org.br/congresso/index.php/jpjour/jpjour2016/schedConf/presentations>. Palhoça, UNISUL, 2016.

público leitor que passou a interessar-se mais por assuntos voltados para a TV (BRASIL, 2015). Além disso, os Diários Associados estavam passando por uma intensa crise financeira, que passou a se manifestar fortemente. A década de 1950⁴⁰ representou um momento de intensas mutações no jornalismo brasileiro e com isso, mais uma vez, o público divide-se, torna-se mais exigente e cada vez mais diversificado. Com o golpe civil-militar de 1964, a decadência de “O Cruzeiro” foi inegável, tanto a revista quanto os demais veículos dos Diários Associados não conseguiam acompanhar o ritmo de seus concorrentes e perderam a atenção de anunciantes – na época, o lançamento, em 1952, de “Manchete” pelo Grupo Bloch, a semanal “Intervalo”, em 1962, e, posteriormente a mensal “Realidade”, em 1966, e “Veja”, em 1968, ambas pela Editora Abril, contribuíram para a decadência do semanário associado.

A década de 1960 marcou o surgimento de grandes conglomerados editoriais que passam a dominar o mercado do impresso no Brasil. Tavares e Schwaab (2013) elegem como grandes destaques dessa época a Editora Globo, a Bloch Editores e, em especial, a Editora Abril, cuja árvore que a simboliza apareceu pela primeira vez na capa de “O Pato Donald”, em julho de 1950. A tiragem de exatos 82.370 exemplares marcou o início de uma história de sucesso. Roberto Civita (1992) afirma que a história começa com a chegada de seu pai, Victor Civita a São Paulo. Ele e seu sócio, Gordiano Rossi, juntaram suas economias, alugaram uma sala de 20 metros quadrados no centro da cidade e montaram uma pequena gráfica no bairro de Santana, que, naquele tempo, ficava na periferia. Thomaz Souto Corrêa, que trabalha na Abril há mais de 50 anos, começou como jornalista e posteriormente assumiu a direção de diversos impressos, afirma que a Abril nasceu com os primeiros quadrinhos da Disney no Brasil:

Victor tinha um irmão, que também era editor de revista, que tinha uma revista na Argentina, César Civita, e o César tinha o contrato da Disney para a Argentina, porque ele veio da Itália, onde ele trabalhava em uma grande editora chamada Mondadori e a Mondadori publicava Disney na Itália, portanto, ele conhecia a Disney, quando ele vem para a Argentina, ele traz a Disney e fala com o irmão dele: “Faz no Brasil, que eu faço na Argentina”. Então a Abril nasce com o Pato Donald, que era, para você ter ideia da novidade, assim, a gente via desenhos da Disney no cinema, uma vez por semana, tinha um programa infantil aos domingos, que era onde a gente via Disney, a gente não conhecia Disney, quando vem a revistinha com o Pato Donald, que a gente via no cinema, foi um sucesso. Então a gente passa a ver nossos heróis toda semana, a Abril nasce assim (CORRÊA, 2017).

⁴⁰ A década de 1950 é normalmente apontada pela historiografia da imprensa como um momento de profundas transformações do jornalismo nacional, sobretudo carioca. A reformas redacionais, gráficas e editoriais do *Diário Carioca* em 1950 e do *Jornal do Brasil* em 1956, assim como o surgimento de jornais inovadores, como a *Tribuna de Imprensa* em 1949 e a *Última Hora* em 1951, são considerados marcos inaugurais de uma nova fase da imprensa brasileira. Foi nesse período que o modelo norte-americano se implantou definitivamente no jornalismo nacional, provocando não só a modernização das empresas e dos textos, mas também a profissionalização dos jornalistas e a constituição de todo um ideário sobre o que era o jornalismo e qual era a sua função social (GOULART, 2007, p.13).

Em 1952, foi rodada a primeira edição de uma revista que viria a ser um dos seus maiores sucessos: “Capricho”, cuja circulação, em 1959, bateria o recorde latino-americano, superando a marca de meio milhão de exemplares. Este sucesso provocou uma multiplicação de títulos e rápido crescimento, levando a Editora Abril para a liderança das empresas editoras e gráficas da América Latina. Em 1991, vendeu acima de 200 milhões de exemplares de suas mais de 120 publicações. Depois de “Capricho”, vieram as revistas “Mickey” (1952) e “Zé Carioca” (1961), para o público infantil, seguidas pelas femininas “Ilusão” (1958) e “Noturno” (1959) e, por fim, “Manequim” (1959), a primeira revista brasileira voltada exclusivamente para moda. De acordo com Civita (1992), antes do início dos anos 1960, a Abril comprou um terreno à margem norte do rio Tietê, na Freguesia do Ó, onde começou a “revolução do mundo editorial brasileiro”.

O país também crescia rapidamente e isso se refletia nos lançamentos da Abril. Foi assim que, em 1960, nasceu “Quatro Rodas”, a primeira revista especializada em automóveis e turismo e, em 1961, chegava às mãos das leitoras brasileiras aquela que se tornaria sua companheira indispensável: “Claudia”, uma das maiores revistas femininas de serviço até o momento. Mais tarde, segundo Civita (1992), estas duas publicações seriam as primeiras da editora a responder aos anseios de seus leitores, segmentando-se em edições especiais dedicadas à moda – como foi o caso da “Claudia Moda” – e decoração – “Casa Claudia” –, e criando anuários que ajudaram a descobrir as maravilhas turísticas do país – com a criação do “Guia Quatro Rodas”. Civita (1992) afirma que, ao longo de sua história, a Abril lançou impressos de grande importância para a história nacional, alguns acabaram de maneira precoce, como foi o caso de “Realidade” (1966), que tinha a proposta de trazer matérias profundas sobre assuntos polêmicos, outras continuam em circulação, como é o caso da revista “Veja” (1968), considerada uma das cinco maiores revistas semanais de informação do mundo (CORRÊA, 2017).

A revista “Realidade” circulou entre 1966 e 1976 e trouxe, ao longo de sua existência, propostas consideradas inovadoras para a época e, nesse novo estilo, os jornalistas tinham liberdade para escrever os textos em primeira pessoa, inserir diálogos com travessões, fazer descrições minuciosas de lugares, feições e objetos. As matérias começaram a trazer fotos, que deixavam aparente a existência do fotógrafo no primeiro plano, e design gráfico inovador. As grandes reportagens ganharam destaque, consentindo que o repórter construísse a matéria por um mês ou mais, até sua publicação. Para Severiano (2013, p.17), os precursores da “Realidade” foram neorrealistas, pois seguiram o segredo de ouro: “no

jornalismo, crônica ou artigo é bronze; entrevista, prata; e reportagem, ouro.”. A revista documentava o real, divertia, informava e comovia. Dentro do contexto político no qual estava envolvida, trazia um testemunho de seu tempo, denunciou sistemas e foi considerada pelo governo militar como “subversiva”.

A Realidade captou aquela ânsia de entender o mundo desorganizado dos anos 60, os costumes, os novos personagens, a miséria que São Paulo desconhecia: uma realidade que soltava um cheiro parecido com o dos mictórios dos bares que nós frequentávamos. Tudo misturado à intervenção militar (AMORIM, 2013, p.12).

A década de 1970 também trouxe outros títulos como “Placar” – revista semanal dedicada aos esportes –, “Nova”, direcionada para o público feminino, “Playboy”, “Almanaque Abril”, que era uma espécie de enciclopédia de bolso, entre outras publicações. Civita (1992) ainda diz que, nos anos 1980, foi lançada a revista “Superinteressante”, que abordava ciência e tecnologia, também “Elle”, uma revista de moda e estilo de vida que trazia reportagens maiores e com temas diversos, e “Máxima”, que tinha páginas colecionáveis.

No começo dos anos 70 foi lançada EXAME, [...]. Simultaneamente a Abril diversificou com grandes obras em livros, discos e fascículos, começando com o lançamento da *A Bíblia Mais Bela do Mundo* e coleções célebres como *Conhecer*, *Gênios da Pintura* e *Bom Apetite*, cuja primeira edição vendeu um milhão de exemplares, e *Os Pensadores*, uma série de 68 volumes que colocou à disposição do público brasileiro, a preços populares, e muitas vezes em traduções inéditas, textos dos maiores filósofos da humanidade (CIVITA, 1992, p.7-8).

Apesar de todos os investimentos, melhorias e revoluções promovidas pela editora Abril desde seu início, seu olhar ia além da criação de novos periódicos. A editora, desde muito nova no mercado, se desenvolveu seguindo as lógicas comerciais e capitalistas, criando produtos que agregariam valor à marca, mas que, também, obviamente, vendessem e se transformassem em lucro para a empresa.

Em 1982, a empresa passou por uma grande reestruturação, que separou a editora Abril em duas, de um lado, a divisão de revistas, comandada por Roberto Civita, e, do outro, a CLC (Comunicação, Lazer e Cultura), controlada por seu irmão Richard. Ao longo dos anos, a editora construiu subsidiárias pelo mundo, começando em Portugal, Espanha, Estados Unidos e outros países.

As novas tecnologias permitiram à Abril expandir sua atuação em diversas plataformas. Investiu em televisão e internet. Colocou no ar a TV digital, a internet em banda larga, o Voip e o canal MTV, com programação dirigida ao jovem. Na web a primeira iniciativa foi o Brasil Online, lançado em 1996 e logo incorporado ao UOL (GRUPO ABRIL, 2017, meio digital).

A partir dos anos 1960, algumas publicações foram cruciais para o desenvolvimento do ramo das revistas no Brasil. Além das que eram mais voltadas para o factual e possuíam um perfil mais sério, surgiram, naquele momento, títulos que se tornaram decisivos para a segmentação do mercado de impresso brasileiro.

4.3 O FENÔMENO DA SEGMENTAÇÃO

Como parte do aprimoramento técnico e criativo das redações, principalmente na década de 1960, os jornalistas eram enviados como estagiários para trabalhar em revistas estrangeiras e de lá voltavam editores, fotógrafos e designers consagrados. O principal objetivo desse intercâmbio profissional era trazer para o Brasil uma visão de qualidade editorial, ideias para novas revistas e a profissionalização do mercado.

No final da década de 1950 e na década de 1960, as revistas, já reconhecidas como bons veículos para a publicidade, acompanham muito de perto o desenvolvimento da indústria. Como a se delinear, ali, o moderno conceito de segmentação editorial. Surgem nessa época, como se viu, as revistas técnicas segmentadas. Com o crescimento da indústria dos fios e tecidos, são criadas as revistas de moda. Em 1960, acompanhando o surgimento da indústria automobilística e da construção no Brasil, é lançada *Quatro Rodas* (SCALZO, 2014, p.33).

As “versões brasileiras” que surgiram nessa época tinham em comum o objetivo de realizar uma cobertura especializada voltada para um leitor específico. Tavares e Schwaab (2013) afirmam que existia uma ideia fixa de “descobrir e mostrar o Brasil ao leitor brasileiro”. O país encontrava-se em um momento de ditadura militar, em que uma das maiores preocupações era a criação e construção de estratégias para a disseminação – muitas vezes forçada – de uma identidade nacional. As revistas se baseavam em modelos estrangeiros, porém, sempre tendo o cuidado de “abrasileirar” suas fórmulas. Cabe ressaltar que esse processo histórico da segmentação editorial apresentava suas primeiras motivações muito antes da década de 1960⁴¹.

⁴¹ O fenômeno da segmentação deu voz a outros recortes da sociedade, que até então, eram pouco valorizados. A família, o homem, a mulher, o intelectual e o adolescente ganham títulos específicos e, em muitos casos, revistas desdobraram-se em outras, ampliando ainda mais o universo das publicações no Brasil. O início do fenômeno de segmentação dos periódicos brasileiros é registrado desde o século XIX. Corrêa (2000) e Scalzo (2014) apontam que, ainda no século XIX, embora com duração curta, a maioria durava entre um e dois anos. Já existiam as revistas voltadas para a literatura – “Artes e Literatura” (1822), “Museu Universal” (1837) –, sociedade – “As Variedades” (1812), “O Patriota” (1813) –, mulher – “Espelho Diamantino” (1827), “Jornal das Senhoras” (1852) –, variedades – “A Marmota na Corte” (1849), “Semana Illustrada” (1864) –, científicas – “Anais Fluminenses de Ciências (1822), “O Propagador das Ciências Médicas (1827) –, eruditas – “Íris” (1848), “Guanabara” (1849) –, porém, esse processo foi potencializado graças às evoluções técnicas e tecnológicas que dominaram o mercado em meados do século XX. Neste trabalho, consideraremos os anos 1960 como década

Tal segmentação, [...], parece ser o resultado de uma especificação maior das ofertas, cruzando-se estas três variáveis básicas – classe, gênero e geração – com outras que completariam o que tem sido chamado de estilo de vida. Essa especificação viria ao encontro da necessidade de expressão das diferenças por parte desses grupos (TAVARES; SCHWAAB, 2013, p.32).

O meio do século foi um momento notadamente significativo para a imprensa, mas também para a revista, marcando a consolidação do padrão capitalista e a disseminação da publicidade. Para Buitoni (2009), o surgimento de um modelo de vida baseado no consumo e o aumento dos índices de escolaridade deram impulso ao mercado editorial, fazendo com que, partir da década de 1950, alguns dos mais relevantes títulos femininos surgissem. A modernização do país se acentuou com o plano de desenvolvimentismo do então presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961) e aumentou a necessidade por consumo. A mulher, conforme apontado por Corrêa (2000), queria – e precisava – trabalhar fora, ganhar seu dinheiro e, ao mesmo tempo, se manter informada.

A revista feminina pioneira da Editora Abril foi a “Capricho”, em 1952, com as famosas fotonovelas; depois dela, nasceu, em 1959, a “Manequim” – primeira publicação de moda e de prestação de serviço – que tinha como principal objetivo se comunicar com a mulher de vida agitada do início da década de 1960, ensinando-a a costurar seus próprios vestidos ou costurar para freguesas, que queriam apresentar-se elegantemente nos escritórios ou repartições públicas.

Figura 5 – As primeiras edições de “Capricho” (15/06/1952) e “Manequim” (julho de 1959)



Fonte: <http://www.audaces.com/conheca-a-historia-das-revistas-de-moda-no-mundo/>. Acesso em: 24 abr. 2017.

potencializadora do processo de segmentação, impulsionada pela evolução e desenvolvimento da lógica industrial e comercial, que passou a ser pensada com o objetivo de atingir nichos de públicos com poder aquisitivo cada vez maior e mais interessado.

A mulher, a partir desse momento, passa a ser identificada como público consumidor e privilegiado das revistas.

Em 1961, para acompanhar não só a vida da mulher que mudava, mas também a indústria de eletrodomésticos que nascia, surge *Claudia*. No início, não descola do modelo tradicional: novelas, artigos sobre moda, receitas, ideias para decoração e conselhos de beleza. Aos poucos, porém, começa a publicar seções que vão dando conta das mudanças na vida da mulher, como consultas jurídicas, saúde, orçamento doméstico e sexo. Com *Claudia* nasce também a produção fotográfica de moda, beleza, culinária e decoração no Brasil (SCALZO, 2014, p.34).

A mudança que aconteceu nos costumes, durante as décadas de 1960 e 1970, criou espaço para o surgimento de novas publicações. Para Corrêa (2000), a mulher, de qualquer classe social ou estado civil, se tornou mais participativa e queria “expor sua sensualidade”. Foi neste contexto que a Bloch substituiu a revista “Jóia” (1957-1969) por “Desfile” (1969), que trazia assuntos mais glamorosos – moda, viagens, variedades – e brasilidade para suas páginas, e lançou “Pais & Filhos” (1969). A década de 1970 viu nascer duas revistas de comportamento que foram inspiradas na “Cosmopolitan” americana: “Nova” (1973), da Editora Abril, e “Mais” (1973-1982), da Editora Três, voltadas para a mulher independente e sedutora. Para essa mesma leitora surgiriam, posteriormente, inspirações e versões brasileiras de revistas de sucesso internacional, como foi o caso da “Vogue” (1975), da Carta Editorial, “Elle” (1988), da Editora Abril, e “Marie Claire” (1991), da Globo. Todas traziam muitas imagens, personagens da sociedade brasileira, discutiam sobre estilos de vida, tinham alta qualidade gráfica e traziam reportagens de impacto.

Em meados dos anos de 1970, descortinou-se outra fatia de mercado – a da mulher jovem que lia *Pop*, da Abril, e para a qual a editora lançou uma revista específica: *Carícia*. O mesmo segmento abrigaria, ainda, *Querida* (1950), *Atrevida* e *Toda Teen*. As revistas (como as mulheres) nunca deixaram de cumprir o seu “papel genético de maternidade”. [...]. O curioso é que, além de dar filhotes, as revistas femininas foram capazes de metamorfose, seja no formato, seja no conteúdo. Exemplo é *Capricho* que, quase quatro décadas depois de seu lançamento, passou a ser a “revista da gatinha” (CORRÊA, 2000, p.172).

As revistas, enquanto produtos jornalísticos, assumem atributos bastante característicos. De acordo com Buitoni (2009), diferentemente da imprensa diária, a revista não precisa, necessariamente, noticiar o que há de “quente” no mundo. Sua ligação com o que é atual se dá por meio da prática do jornalismo interpretativo, ou seja, pela expansão do fato original através de entrevistas, antecedentes, consequências, opinião de especialistas, entre outros. Este tipo de publicação está mais para as linhas do jornalismo de entretenimento, do opinativo e daquele de serviço, pois engloba desde palavras-cruzadas até roteiros de turismo e

informações sobre lazer, com páginas dedicadas à opinião e ao colunismo. Outra característica bastante peculiar das revistas é a relação íntima com seus leitores, para quem ela está sempre se dirigindo, com um tom coloquial, que conduz o texto como uma conversa, trocas de conselhos e experiências.

Nos anos 1950, as revistas masculinas sinalizaram uma possível volta às publicações consideradas pornográficas na forma de revistinhas em quadrinhos clandestinas – também chamadas de “catecismos” – e duraram até os anos 1970. Em 1953, nascia, em Chicago, “Playboy”, criada por Hugh Hefner – a versão brasileira foi lançada em 1975, pela Editora Abril. “Hefner misturou a sofisticação da *Esquire* – que combinava bom jornalismo, boa ficção, humor requintado, moda, bebida e gastronomia – com fotos de garotas sem roupa.” (SCALZO, 2014, p.25). As revistas só voltaram ao cenário brasileiro em definitivo na década de 1960, com a “liberalização dos costumes”.

Os novos ares dos anos de 1960 – década da revolução sexual – vieram chacoalhar tabus e preconceitos, abrindo espaço para um modo mais natural de encarar o erotismo e a sensualidade. Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo do jornalista Sérgio Porto, fez sucesso com as fotos das belas moças que publicava em sua coluna “As certinhas de Lalau” – primeiro em *Manchete*, depois em *O Cruzeiro*, mais tarde no jornal *Última Hora*. Parodiando a lista das “mulheres mais bem vestidas do ano”, promoção do colunista Jacinto de Thormes, Stanislaw divulgava a suas “mais bem despidas” (CORRÊA, 2000, p.185).

Em 1966, é lançada a “Fairplay” da Editora Efecê, que trouxe nus mais discretos e contou com a colaboração de escritores como Vinicius de Moraes e Nelson Rodrigues. Desnudou algumas celebridades – entre elas, Odete Lara, Betty Faria e Leila Diniz – e chegou a uma tiragem de 100 mil exemplares por mês, antes de ser fechada pela censura em 1971.

Figura 6 – A revista “Fairplay” (1967) e “Ele a Ela” (set/1969)



Fonte: <http://www.anosdourados.blog.br/>. Acesso em: 24 abr. 2017.

Scalzo (2014) ressalta ainda a importância da revista “Ele e Ela”, da Bloch, que foi feita para ser lida “a dois”, trazia fotos de mulheres nuas, mas também matérias sobre comportamento e sobre a relação homem-mulher. Apesar de o Brasil ser considerado o “país do futebol”, sua primeira revista destinada ao esporte nacional só foi lançada em 1970. De acordo com Scalzo (2014), “Placar”, da Editora Abril, aproveitou-se do embalo da Copa do Mundo no mesmo ano e criou o semanário. Embora fosse considerada uma das experiências mais bem-sucedidas nessa área, a revista passou por altos e baixos. Em dezembro do mesmo ano, de acordo com Milton Coelho da Graça (2017), o diretor da revista, Luís Carta, comunicou à sua equipe que “Placar” fecharia, pois o mercado naquela época era muito exigente e a revista não tinha conseguido dialogar com seu público. Mas, após algumas mudanças na equipe e na forma como eram produzidos os conteúdos, ela atingiu a marca de 90.000 exemplares vendidos e até hoje está em circulação no mercado. A partir daquele momento, aconteceu um fenômeno significativo de segmentação das publicações: revistas sobre tênis, esportes náuticos, basquete, golfe, ciclismo, skate, surf, entre outros, que sobrevivem e possuem seu grupo de leitores fiéis e interessados. Segundo Scalzo (2014, p.36), foi dentro desse mercado que, cada vez mais, partiu-se para a segmentação das revistas.

Crescem as revistas científicas, tanto as especializadas como as para leigos, confirmando uma das fortes vocações do veículo. A partir da década de 1980, aumenta a preocupação em cuidar do corpo e, junto com ela, começam a surgir publicações como *Saúde, Boa Forma, Corpo a Corpo, Plástica, Dieta...* Revistas de decoração e arquitetura se multiplicam e também se subdividem em menores.

Durante os anos 1950 e 1960, o conceito de segmentação editorial ganhou corpo e foi responsável pelo surgimento dos mais variados tipos e gêneros de revistas no Brasil. Entretanto, devemos chamar a atenção para outro fenômeno, também surgido nos anos 1950, que norteou o nascimento e desenvolvimento de revistas, que se voltaram para os meios de comunicação daquela época. A modernização da imprensa brasileira na década de 1950 seguiu, em um primeiro momento, o padrão desenvolvido pelos Estados Unidos, trazendo a racionalização da produção de conteúdo para as massas, ou seja, a incorporação da imprensa na esfera da Indústria Cultural – muitos impressos da época, especialmente as revistas, importaram formas de produção, procedimentos técnicos, nomes e gêneros internacionais.

A efervescência cultural a partir dos anos 1950, com movimentos artísticos – música, poesia, cinema, teatro, literatura e artes plásticas – que buscavam a integração da ideia do moderno e do desenvolvimento, resultou em um clima de debates intelectuais e artísticos muito estimulantes. Além disso, todo este movimento a favor de uma nova cultura

brasileira utilizou-se da influência cultural norte-americana e europeia para construir suas ideias de progresso que, quase sempre, eram associadas ao padrão de consumo e estilo de vida.

De forma muito significativa, a chegada da televisão no Brasil ocupou o imaginário dos brasileiros e ganhou forma, invadindo, aos poucos, os lares das famílias. A partir daquele momento, não era mais necessário sair de casa para saber o que acontecia no mundo das celebridades e dos ídolos, que até então só ocupavam as páginas das revistas, mas que agora estavam ali, na tela da TV. O meio impresso acompanhou de perto essa mudança, desde as ondas do rádio até os programas de humor e competições musicais, que passaram a ser transmitidos por algumas emissoras de TV daquele período.

4.4 AS REVISTAS ESPECIALIZADAS

Revistas especializadas como a “Revista do Rádio”, “Cena Muda”, “Cinelândia”, “Intervalo”, entre outras, trouxeram para a população de seu tempo o que Adorno e Horkheimer (1982) chamam de “arte leve” ou “cultura leve” – pertencentes à indústria do divertimento. Mesmo movidas pelo sistema capitalista e, de certa forma, vislumbrando o lucro no final de cada edição, as revistas, bem como outros meios de comunicação – o rádio e a televisão, por exemplo – estamparam em suas páginas não somente atores, atrizes, cantores, personagens, mas também um novo modo de vida, uma forma divertida, leve e informal de um mundo que estava ganhando cada vez mais cores e sons:

[...], “uma revista de sucesso tem de erigir um mito no qual seus leitores acreditem”. Essa mesma regra também vale para explicar o desaparecimento de outras publicações: revistas representam épocas (e – por que não? – erigem e sustentam mitos). Sendo assim, só funcionam em perfeita sintonia com seu tempo. Por isso, dá para compreender muito da história e da cultura de um país conhecendo suas revistas. Ali estão os hábitos, as modas, os personagens de cada período, os assuntos que mobilizaram grupos de pessoas (SCALZO, 2014, p.16).

Através de um breve retrospecto histórico, buscamos compreender a importância que foi dada aos meios de comunicação de massa por algumas publicações, desde as telas do cinema, passando pelo rádio, até chegar à televisão. Este modesto percurso histórico tem como objetivo compreender como se deu a evolução dos impressos, bem como o contexto histórico, social e, principalmente, cultural que influenciou nas mudanças e adaptações. Percorrido este caminho, chegaremos na revista “Intervalo”, sua história, suas principais características e sua importância para as décadas de 1960 e 1970.

4.4.1 Das telas do cinema às ondas do rádio

Enquanto o rádio trazia as vozes e, de certa forma, mexia com o imaginário de seus ouvintes, o cinema trouxe a imagem. De acordo com Rouchou (2005), o cinema, que trouxe a representação da realidade com imagens em movimento, foi uma das criações mais instigantes da virada do século XIX para o século XX. Ao chegar ao Brasil, assustou a população, provocou reações adversas até que, com o passar do tempo, caiu no gosto popular. A nova arte ganhou status, elevou-se dentro da indústria cultural e dividiu com os impressos novos modos de comunicação. A revista “Cinelândia”, por exemplo, foi uma publicação direcionada ao cinema, tanto o brasileiro como o hollywoodiano, que circulou entre os anos de 1940 e 1950. Suas capas eram estampadas com fotos de atores e atrizes, tanto nacionais como internacionais, que faziam sucesso na época. O semanário continha matérias que iam desde a história do ator/atriz que estava na capa, até filmes que iriam ser lançados, sempre aproveitando o avanço e disseminação do cinema no Brasil⁴².

Ao contrário do que se chegou a temer, o avanço do cinema à época não ameaçou a sobrevivência do folhetim. Revistas como *A Cena Muda*⁴³ e, mais tarde, *Cinemin*⁴⁴ encontraram um bom atalho para manter as vendas: passaram a trazer o resumo de filmes, editado em capítulos e ilustrado com fotogramas, antecipando o que fariam mais tarde as revistas de televisão com as telenovelas (CORRÊA, 2000, p.178).

A imprensa, portanto, tentou entrar no universo do mundo moderno não somente com a “parafernália gráfico-industrial”, mas com o conteúdo de suas páginas. Rouchou (2005) afirma que as revistas de informação e de variedade passaram a valorizar os centros urbanos, a descoberta de novos modos de vida, as tecnologias que vão transformar as rotinas dos habitantes das cidades. A revista “Fon-Fon!”, que surgiu em 1907, mantinha uma coluna de cinema chamada “Nos cinemas da Avenida”, onde fornecia algumas notas de cinema, mas principalmente preocupava-se em dar resumos e opiniões sobre os filmes em cartaz na cidade. “Para Todos” foi uma publicação lançada em 1918, e continha uma série de reportagens que contemplavam o pós-guerra, temas sobre a política nacional e internacional. A revista era variada, com seções de esporte, literatura, música, teatro, cinema, entre outros. O espaço que tratava de cinema, apesar de pequeno, trazia críticas, resumos e fotos.

⁴² Além das publicações citadas, podemos ainda destacar “O Cinema” (1912-1913), “Cinearte” (1926-1942) e “Filmelândia” (1954-1963).

⁴³ Originalmente “A Cena Muda” (1921-1923).

⁴⁴ Cinemin (1951-1964).

FIGURA 7 – Revista “Fon-fon!” (dez/1953) e “Cinelândia” (mar/1960).



Fonte: “Cinelândia”: CORRÊA (2000, p. 180) e
“Fon-fon!”:

<https://dressnow.wordpress.com/tag/revista-fon-fon/>.

Acesso em: 27 de jul. 2017.

O período entre 1945 e 1955 simbolizou o apogeu do rádio na América Latina e em praticamente todo mundo. De acordo com Haussen e Bacchi (2009), esta foi a época dos programas de auditórios, das radionovelas, da popularização de artistas, cantores e radialistas, e também do grande investimento em verbas publicitárias para o meio de comunicação de massa mais popular até então. Foi um momento de grande efervescência editorial, do qual surgiram inúmeras revistas sobre o rádio em todo continente. Desde a década de 1930, já existiam publicações que informavam sobre o rádio, como foi o caso de “Rádio” (1923-1926), “Carioca” (1935-1954), “A Voz do Rádio” (1935-1936), “Cinelândia” (1952-1967), entre outras. Contudo, as duas publicações de maior expressão foram a “Revista do Rádio” (1948-1970) e “Radiolândia” – semanário criado em 1952 pela Rio Gráfica e Editora, que circulou até 1962.

A revista (Radiolândia) constava, normalmente, de 50 páginas, capa em geral com fotografia de artistas de rádio, principalmente mulheres, e seu conteúdo era dedicado totalmente a assuntos referentes ao rádio. Possuía uma série de seções, como *Mexericos da Candinha*, *Buraco da fechadura*, de Amauri Vieira, *A Vida de Emilinha*, *24 horas na vida de seu ídolo*, *Tudo é Brasil*, sobre o rádio nos demais estados, [...], *Correio dos Fans*, que divulgava cartas dos leitores, [...]. As reportagens eram sobre a vida dos artistas, com farto material fotográfico (HAUSSEN; BACCHI, 2009, p. 2).

Faour (2002) afirma que a “Revista do Rádio” foi lançada em abril de 1948 pelo jornalista Anselmo Domingos, durante o período que ficou conhecido como “Era do Rádio”, e

circulou em praticamente todo o território nacional, se tornando uma das mais célebres protagonistas do cenário impresso brasileiro.

FIGURA 8: As primeiras edições da “Revista do Rádio” (1948) e “Radiolândia” (1953).



Fonte: “Revista do Rádio”: CORRÊA (2000, p.31) e
 “Radiolândia” disponível em:
<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso
 dia 11 de set. 2017.

Poucas revistas no Brasil conseguiriam encarnar tão profundamente o seu objeto quanto a “Revista do Rádio”, que provocou em seus leitores a sensação de participarem dos bastidores das emissoras e da intimidade dos elencos das rádios, se comportando, assim, como porta-voz oficial do rádio no Brasil. Mesmo tendo aproximação com seu ouvinte, o rádio, algumas vezes, se viu obrigado a construir uma relação com o poder político vigente, como aconteceu durante o Estado Novo, na década de 1940. De acordo com Faour (2002), até a década de 1950, o rádio foi a principal fonte de informação e entretenimento da população até a chegada da televisão, no início dos anos 1950, com a inauguração da TV Tupi.

Pelo rádio ouviam-se musicais de variados gêneros, noticiários do Brasil e do mundo, seriados de aventura, comerciais cantados, novelas, programas de humor, transmissões esportivas, entre outros. A “Revista do Rádio”, bem como as demais publicações que surgiram nesta época, vieram mostrar os donos das vozes que tanto encantavam os ouvintes, entre eles, cantores, locutores, humoristas, atores e atrizes. O cinema e o teatro também eram assuntos da revista, embora o primeiro já tivesse, desde o início do século, as suas revistas especializadas. A partir daquele momento, o público que se entretinha, principalmente, com o som, passou a ter contato com o rosto dos seus ídolos por meio de revistas ou do cinema. O teatro também era um meio, mas era muito restrito às principais

idades – entre elas, Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo Haussen e Bacchi (2009), a “Revista do Rádio” foi mensal nos dois primeiros anos, mas se tornou semanal, a partir de março de 1950, ampliando também a cobertura dos assuntos, antes limitados ao que ocorria nas rádios cariocas, passando a apresentar a coluna “Rádio nos Estados”. A “Revista do Rádio” acabou em 1970. Foram 22 anos de informação, histórias de astros e estrelas e construção, semana a semana, dos grandes mitos do rádio brasileiro.

A chegada da TV fez com que o rádio reconhecesse a influência desse novo meio de comunicação de massa. Segundo Faour (2002), é o que se pode constatar a partir da edição 502, de 2 de maio de 1959, quando, logo abaixo do título da revista, passou a figurar a frase “A primeira em rádio e televisão” e, a partir da edição 532, de 28 de novembro de 1959, o próprio título da publicação passou a ser “Revista do Rádio e TV”, pois cresceu o número de matérias sobre televisão. Outra mudança ao longo da década de 1960 apontada pelo autor foi o espaço que as novas manifestações da MPB, como a Bossa Nova, os festivais e a Jovem Guarda ganharam na publicação em detrimento dos tradicionais “cantores e cantoras do rádio”. A revista continuava forte, mas a concorrência aumentava com o aparecimento de “TV-Programa”, “Guia de TV” e “Intervalo”. É curioso perceber que a revista “Radiolândia” também mudou seu foco editorial com o passar dos anos, como, por exemplo, quando muda seu nome para “Radiolândia Tevelândia” e mais tarde para “TV Rádio Lândia”, com colunas dedicadas a amplificar o mundo da televisão.

Os termos “telefans” – os recém-formados fãs da televisão –, “televizinhos”, aquelas pessoas que não tinham TV em casa e a assistiam na casa de vizinhos, e “telespectadores”, pessoas que assistem a um programa na televisão, passaram a ser comuns para indicar aqueles que se relacionavam diretamente com a televisão. Outro caso parecido aconteceu com “Cinelândia”, que também mudou de nome para “CineTVlândia”.

A revista *Radiolândia*, já no seu segundo número, em janeiro de 1954, cria a coluna “Televisiolândia”, destinada a divulgar “um apanhado de informações, comentários e pequenas reportagens sobre a televisão e sua gente – esses artistas que vão se tornando ídolos de um público mais apaixonado, talvez, que aquele que consagrou nomes como Silvio Caldas, Ary Barroso, Dalva de Oliveira, Emilinha Borba, Diricinha e Linda Batista, Araci de Almeida e tantos outros igualmente famosos da rádio brasileira.” Poucos anos depois da primeira emissão, constatavam a força comunicacional do meio, capaz de popularizar artistas que não eram anteriormente conhecidos, mesmo que atuantes “na rádio ou no teatro” (BARBOSA, 2010).

Outro fenômeno impresso, iniciado em 1947, foram as fotonovelas que, de acordo com Corrêa (2000), marcaram uma grande descoberta de um “copioso filão do mercado editorial brasileiro”. Inspirada no folhetim do século XIX – um misto de melodrama familiar,

romance e aventura em capítulos, quase sempre com finais felizes –, a fotonovela foi responsável por revistas importantes como “Capricho”, “Grande Hotel” e “Noturno”, entre outras.

4.4.2 Do folhetim à fotonovela

De origem francesa, o folhetim foi trazido para o Brasil durante o século XIX, na forma de publicações seriadas em jornais, cujos assuntos eram variados, trazendo ambientações, tramas e personagens que conquistavam o público leitor. O sucesso de leitura entre a população foi espantoso. De acordo com Garcia e Ferreira (2014), os folhetins contribuíram para o surgimento de novos hábitos e, conseqüentemente, uma nova identidade nacional urbana, que se baseou em inúmeras influências europeias – berço do nascimento deste gênero. Os periódicos se modificaram para se tornarem mais acessíveis ao novo público leitor, menos favorecido financeiramente e com nível de alfabetização menor do que classes mais altas. As redações se modificaram: foram criados espaços editoriais dedicados exclusivamente aos folhetins.

Nessa seção editorial designada folhetim, dos diversos jornais do mundo, publicava-se vários tipos de texto – crônicas, contos, novelas, romances. Tamanho foi o sucesso dos romances publicados em partes que dessa fórmula e seção editorial derivou o gênero romance-folhetim, que designa os romances escritos (muitas vezes sob encomenda) para circularem primeiramente no jornal, com regras específicas para sua escrita, como o corte bem feito, a criação do suspense, a exploração do sentimentalismo exacerbado, entre outros, e que foi responsável em grande medida para o sucesso dessa seção editorial e dos jornais que a acrescentaram entre suas seções, da ampliação de público-leitor, da divulgação e sucesso de muitos escritores estrangeiros e nacionais, da profissionalização, em especial no Brasil, de escritores nacionais (GARCIA; FERREIRA, 2014, p.107-108).

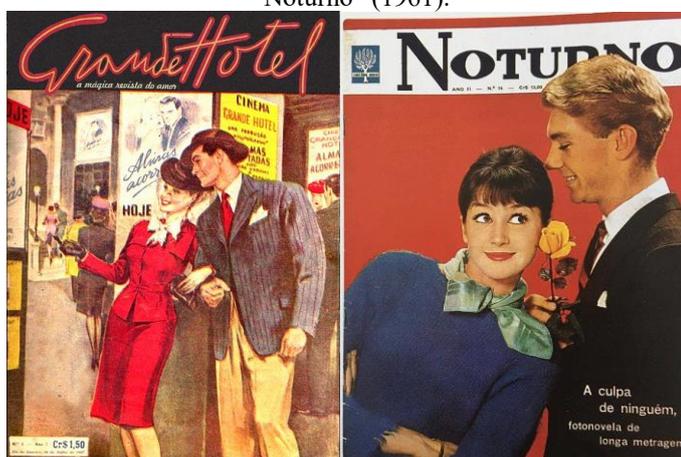
O espaço dedicado ao folhetim foi criado para garantir ao público uma leitura mais amena, de divertimento e de lazer, atingindo não apenas os leitores tradicionais da imprensa como também novos leitores. Corrêa (2000) diz que o sucesso do romance-folhetim resume-se, para além da temática – que, na maioria das vezes, priorizava histórias de amor, amores impossíveis, dramas de personagens de classes sociais distintas, entre outros temas –, à adoção de algumas características formais na escrita dos textos, como gêneros breves, a exemplo da crônica, gêneros maiores, como romance, e estrutura dialogal, com a construção de períodos mais simples e breves que simulavam a estrutura de conversas cotidianas e apelo ao suspense no final de cada episódio, de modo a garantir o interesse pela leitura da continuação das narrativas.

Em 1940, acontece a popularização de um novo gênero, as radionovelas, com tramas assinadas por folhetinistas latino-americanos. De acordo com Corrêa (2000), o mais famoso deles, o cubano Felix Cagnet, ganhou fama com “O Direito de Nascer”, que rendeu depois uma novela de TV. Entretanto, foram as radionovelas que começaram a aguçar o interesse do público com relação à vida e intimidade dos artistas, fazendo sucesso na “Revista do Rádio” e “Radiolândia”. Na mesma década, a revista “Encanto” (1949) trouxe as primeiras fotonovelas cujas produções, importadas, inspiravam-se em folhetins consagrados como foi o caso de “A Dama das Camélias”, de Alexandre Dumas.

Grande Hotel, da Editora Vecchi, que então publicava histórias de amor em quadrinhos, adotou a novidade a partir de 1950. Na década seguinte, *O Sétimo Céu*, da Bloch, decidiu abraçar os temas e os personagens para aproximar-se mais da leitora. Começou a produzir fotonovelas estreladas por cantores, como o juvenilíssimo Jerry Adriani, e atores, como a estreada, Vera Fischer (CORRÊA, 2000, p.181).

Para Buitoni (2009), “Grande Hotel” é um bom exemplo da imprensa feminina popular do período, por ser a primeira a publicar histórias de amor em quadrinhos desenhados, se tornando pioneira ao tratar da “literatura sentimental popular” no Brasil. A consagração da fotonovela veio na década seguinte, com o lançamento de “Capricho”, em 1953, da editora Abril. Nesta época, as fotonovelas já não eram novidade, todavia, a revista conseguiu inovar ao publicar histórias completas em uma única edição, enquanto as outras revistas traziam as fotonovelas por capítulos, em várias edições. Isto, de acordo com a autora, garantiu seu estrondoso sucesso junto às leitoras. Não tardou para que “Capricho” alcançasse a expressiva tiragem de 500 mil exemplares e se tornasse “a maior revista da América Latina”, frase que estampava a capa da publicação entre as décadas de 1950 e 1960.

FIGURA 9 – Capa das revistas “Grande Hotel” (jul/1947) e “Noturno” (1961).



Fonte: CORRÊA (2000, p.177-178).

As revistas já obedeciam a padrões industriais e de consumo, com a forte presença de anúncios publicitários, grandes investimentos nas capas e chamariscos textuais para atrair o olhar de seus leitores. Na década de 1960, o universo feminino passou por algumas inquietações ligadas ao papel e à posição da mulher na sociedade, fortalecidos por outros movimentos sociais e de contracultura que, aos poucos, chegavam no país. Buitoni (2009) afirma que os anos 1970 chegaram com novos questionamentos, novas lutas. O movimento hippie, por exemplo, com sua filosofia de paz e amor, a pílula anticoncepcional e o movimento feminista, juntamente com a massificação da televisão, conseguiram causar significativos abalos nas estruturas sociais de então.

O modelo capitalista entra em um processo de consolidação de suas bases econômicas e culturais. É, em meio a toda esta conjuntura, que a forma de viver, se relacionar e se organizar das pessoas muda significativamente nas sociedades por todo o mundo. As transformações marcam a passagem para um novo estilo de vida e uma nova lógica cultural do mercado consumidor que, a partir dos 1960, voltou-se para os assuntos de televisão.

4.4.3 Anos 1960: a TV ganha espaço nas páginas das revistas

Com a intensificação da industrialização, aumentou a migração das áreas rurais para as urbanas. Mattos (2010) afirma que, no início, o rádio era a principal fonte de informações da população nas grandes cidades e, depois, com a emergência do aparelho de televisão, no Brasil, a TV transformou-se no mais importante meio de comunicação de massa. O processo de urbanização ocorreu simultaneamente com o desenvolvimento econômico e social. Em 1950, 20% da população era urbana, enquanto 80% viviam na área rural. Em 1975, 60% viviam nas cidades, enquanto 40% permaneciam nas áreas rurais. No início dos anos 1960, existiam 15 emissoras de televisão operando nas mais importantes cidades do país. Entretanto, só quando os efeitos do consumo de produtos industrializados cresceram e o mercado se consolidou foi que as emissoras de televisão se tornaram economicamente viáveis como empresas comerciais e começaram a competir pelo faturamento publicitário.

A fim de receber maior quantidade de anúncios, a televisão começou a direcionar seus programas para grandes audiências, aumentando assim seus lucros. Em resumo, a introdução da televisão no Brasil coincide com o começo de um importante período de mudanças na estrutura econômica, social e cultural no país (MATTOS, 2010). Daquele período em diante, a televisão passou por melhorias técnicas e concepção de uma programação televisiva atraente, dinâmica e popular para conquistar as classes médias, através

de artifícios estratégicos como apoiar-se mais na família para a produção de conteúdo, processos de repetição analógica do real e reprodução do já existente.

A televisão buscou apagar as diferenças individuais e transformar o telespectador em massa, ou seja, a TV passou a apoiar-se na família como grupo-receptor necessário, onde o que importava eram as relações primárias – cara a cara – e princípios morais específicos. Sodré (2010) propõe que a tendência da cultura de massa⁴⁵ é de ocultar as circunstâncias de sua produção e sua recepção, isto é, a verdadeira natureza de seu código. Tanto o telespectador dos anos 1960, quanto os leitores das revistas especializadas da época, em especial da “Intervalo”, percebiam as mensagens como algo “natural” e “leve” em seu momento de lazer e divertimento, de acordo com as entrevistas realizadas por nós. A imagem difundida pela TV e os textos informais disseminados pela revista foram capazes de englobar seus interlocutores no mundo do entretenimento. A invasão da cena familiar pela TV, facilitada pela incorporação da “familiaridade” é o que leva o espetáculo ao espectador.

Em razão da “intimidade” familiar inerente à linguagem do vídeo, a figura do apresentador ou do animador tem sido essencial à mensagem televisiva. Por apresentador ou animador, entende-se o indivíduo encarregado de introduzir ou “pontuar” um programa, ou então – com mais frequência no caso do animador – de criar um clima especial para o programa. A televisão brasileira já teve o seu “tempo quente” dos animadores: Flávio Cavalcanti, J. Silvestre, Chacrinha, Blota Júnior e outros (MATTOS, 2010, p.60).

A linguagem da TV, através da simulação do espaço íntimo e familiar, reforça, pela repetição de imagens, o estatuto da individualização da pessoa humana. No contato televisivo, um indivíduo singular e familiarizado dirige-se ao espectador, supostamente em idênticas condições (SODRÉ, 2010).

Preparada para o consumo de massa, essa extensão participa da sociedade capitalista por seu caráter industrial: é a cultura que se vende, a cultura de mercado. De evolução rápida e planetarizada, ela apresenta características transnacionais em vários aspectos. São exemplos comuns os modelos (de felicidade, beleza, bem-estar, etc.) do cinema americano, as bossas da redação publicitária, os copyrights das grandes revistas europeias ou americanas, importados, adaptados e consumidos por países de culturas nacionais diversas [...] (SODRÉ, 1975, p.17).

⁴⁵ O moderno fenômeno da *cultura de massa* só se tornou possível com o desenvolvimento do sistema de comunicação por *media*, ou seja, com o progresso e a multiplicação vertiginosa dos veículos de massa – o jornal, a revista, o filme, o disco, o rádio, a televisão. Como causas subjacentes necessárias, mencionam-se os fenômenos da urbanização crescente, da formação de públicos de massa e do aumento das necessidades de lazer. Portanto, o que se convencionou chamar *cultura de massa* tem como pressuposto, e como suporte tecnológico, a instauração de um sistema moderno de comunicação (os *mass-media*, ou veículos de massa) ajustado a um quadro social propício (SODRÉ, 1975, p.13).

A TV passou também a controlar o ritmo para evitar a saturação de seu telespectador e utilizar quadros simples, com familiaridade na apresentação e clareza nas imagens exibidas. Para Barbosa (2010), a televisão transformou suas imagens numa função da imaginação do público, através das quais o telespectador percebe um lugar distante, mas que através de sua imaginação se torna próximo de uma imagem potencial de “onde gostaria de estar”. A mesma tática foi utilizada pela revista “Intervalo”, ao trazer muitas fotografias – recorrendo à questão imagética da televisão –, ilustrações, comentários, reportagens com curiosidades e comentários sobre os programas, comportando-se como um amigo e conselheiro do leitor ao assistir determinado programa na TV. Estas estratégias foram necessárias, pois se a revista trouxesse apenas longos textos, sem imagens e sem um dinamismo, o leitor se cansaria facilmente e não se fidelizaria.

Pensar na possibilidade imagética da TV é quase que naturalmente visualizar a utopia como o reino da televisão, já que em nenhum meio massivo a produção de ficções imaginativas via imagens é mais expressiva. As imagens da TV constroem um parâmetro identitário e, ao mesmo tempo, permitem a produção da imaginação, que só se realiza naquilo que se projeta como ficção, nas imagens (BARBOSA, 2010, p.23).

Em sua tentativa de dizer o real, a televisão na verdade constrói uma realidade na forma de um sistema de representações sociais. Mesmo dando a sensação de falsa liberdade para o telespectador – que pode ligar a TV na hora que quiser e escolher o canal que deseja assistir –, a televisão se impõe diante da sociedade, mostrando o que ela quer mostrar, como, por exemplo, a criação e imposição da grade de programação pelas emissoras brasileiras durante os anos 1960, e o significativo desenvolvimento da indústria do entretenimento televisivo⁴⁶, que se baseou no entendimento de seu público-alvo consumidor, consolidou a TV como canal de distribuição de informações, obtendo forte penetração no mercado, e conseguindo, a partir daquele momento, desenvolver competências para criar a diferenciação de seus produtos.

⁴⁶ Al Lieberman (2002) entende que a estrutura que define toda a indústria do entretenimento é formada por quatro Cs: conteúdo, ou seja, o produto, desde sua ideia inicial até o consumidor final; condução, meio pelo qual o consumidor tem acesso ao produto; consumo, quer dizer, a forma como o consumidor usa o produto; e convergência, o modo como as várias mídias e tecnologias vão se compor para comunicar para a criação de estratégias de sustentação dos produtos de entretenimento. O autor ainda explica que o produto de entretenimento, para alcançar sucesso, depende dos patrocinadores e dos consumidores: “ao desenvolver ou desenhar o perfil da audiência, o produtor de entretenimento deve ter em vista a viabilização dos recursos necessários.”. Para saber mais: LIEBERMAN, A. & ESGATE, P. *The Entertainment Marketing Revolution: Bringing the Moguls, the Media, and the Magic to the World*. Nova Jersey: Prentice Hall, 2002.

Se observarmos a revista “Intervalo” conseguiremos identificar o mesmo padrão de reprodução imagética e de conteúdo disseminado pela televisão. Portanto, podemos aferir que, mesmo que a revista desse espaço para que os leitores mandassem cartas com sugestões – dando a eles essa sensação de participação – o que ia para revista era o que estava em alta, programas de relevância nacional e maior audiência, das emissoras mais importantes e com os artistas e cantores mais conhecidos.

Segundo Alexandre Bergamo (2010), após dez anos de existência, a televisão brasileira viu brotar um conjunto de técnicas, artistas e produtores em um país que, até então, vivia em uma atmosfera política cada vez mais radical e instável. Na tela da TV novos gêneros musicais, programas e ídolos surgiram. Os anos 1960 se caracterizaram, principalmente, pela massificação da televisão e a formatação definitiva da Indústria Cultural no Brasil, cuja principal característica é a formação de uma consciência coletiva nas sociedades massificadas que vive em função de produtos exclusivamente mercadológicos e não mais artísticos.

Na televisão, o que causa efeito *é o rosto amigo* que transmita emoções de fácil entendimento e de franca cordialidade: nas mulheres, uma expressão “natural” assim como a filha ou a tia do dono-da-casa (Glória Menezes, Hebe Camargo, etc.); nos homens, um certo dinamismo ou a masculinidade do “vizinho” (Tarcísio Meira). Em outros termos, na tevê importa mais a folhetinesca vivacidade fisionômica do que a regularidade plástica. Mas a estética – ou, para quem preferir, a poética televisual – parece apoiar-se melhor na *transmissão direta*: a avalanche de *enlatados* ou de programas em *vídeo-tape* têm um peso apenas quantitativo (SODRÉ, 1975, p.66).

Sodré (1975) chama atenção para o fato da “possibilidade de criação”, isto é, a capacidade do comunicador de TV, através dos programas humorísticos, das novelas ou até mesmo dos programas musicais, imitar e reproduzir experiências pessoais, à maneira de um artista que transfigura, na obra de arte, o seu mundo e a sua vivência.

Ao comentar sobre a reformulação e criação de uma nova grade de programação, Bergamo (2010) diz que a televisão foi gradativamente deixando de lado sua característica de “lazer noturno familiar” e começou a estender sua programação para o horário matutino e vespertino, e, com o tempo, firmou-se como um aparelho de “lazer e informação”, na tentativa de ajustar-se cada vez mais à rotina e horários de uma casa. Segundo ele, naquela época, foi ficando cada vez mais clara a ideia de que a televisão tinha um público diferente do rádio, teatro e cinema. Com isso, a TV passou a ocupar, cada vez mais, as páginas dos meios de comunicação impresso, em especial as revistas. Algumas delas, apesar de serem consideradas de variedades, trouxeram assuntos televisivos em peso, como foi o caso de

“Manchete” (1952-2000), “Fatos & Fotos” (1961-1985), “Contigo” (1963 – ainda em circulação), “Amiga” (1970- 1999), entre outras.

FIGURA 10 – Capa das revistas “TV Programas” (1964) e “7 dias na TV” (1965).



Fonte: “7 dias na TV”:

<http://www.anosdourados.blog.br/2010/09/imagens-revista-7-dias-na-tv.html> e “TV Programas”: <http://www.diarioinduscom.com/livro-de-universidades-radiografa-curitiba/>. Acesso em: 28 de jul. 2017.

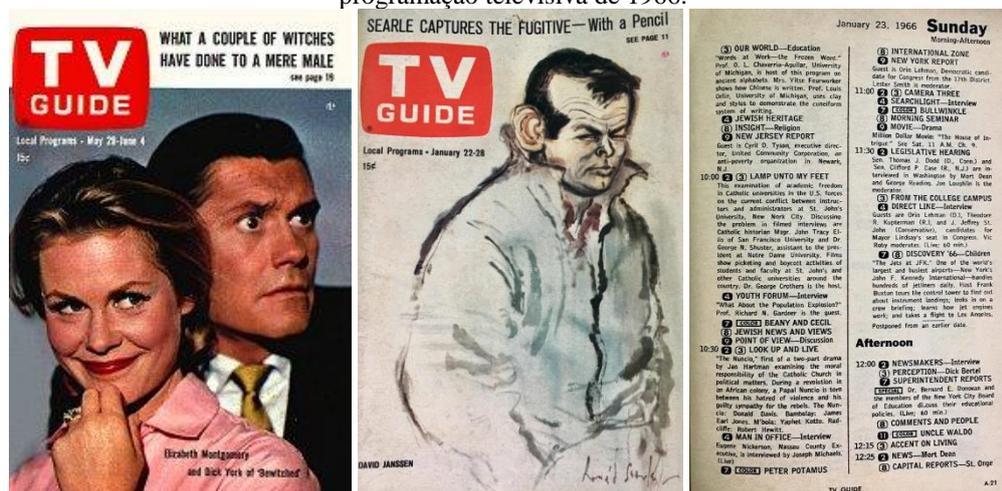
Porém, surgiram também, naquela época, revistas que tinham sua linha editorial direcionada totalmente para a televisão, como, por exemplo, “7 dias na TV”, lançada no início dos anos 1950 e considerada pioneira ao tratar sobre assuntos relacionados à televisão. O pioneirismo se deve ao fato de a revista ter tentado trazer a programação televisiva, porém, foi desbancada pela “Intervalo” que, além de ter trazido a programação de todo Brasil, inovou na forma de se comunicar com seu público leitor e de falar sobre televisão. Outra publicação que também foi pioneira e que, igualmente às outras duas mencionadas, trouxe a programação da TV impressa, foi a “TV Programas”, lançada em 1955, porém, com uma diferença: o semanário circulou somente no estado do Paraná e, conseqüentemente, trouxe assuntos sobre a televisão local.

A revista “Intervalo”, da editora Abril, pode ser considerada umas das mais significativas da época por ter trazido a proposta de cobertura da TV em âmbito nacional, ou seja, enquanto surgiam revistas locais sobre televisão, o semanário da Abril investiu em um jornalismo de TV completo, amplo e diversificado. A seguir, apresentaremos a história da revista, suas principais características e singularidades. Conforme mencionamos no início deste capítulo, a história da publicação foi resgatada a partir de entrevistas realizadas com ex-jornalistas, diretores e funcionários da revista “Intervalo” e editora Abril.

5 A REVISTA “INTERVALO”⁴⁷

A revista “Intervalo” é considerada uma das mais importantes publicações especializadas que surgiram entre as décadas de 1960 e 1970, pois valorizou na íntegra assuntos e temas sobre televisão em todo Brasil. Muito atento ao mercado dos meios de comunicação nacional e internacional, a inspiração de Victor Civita para o lançamento da “Intervalo” veio dos Estados Unidos, de uma das revistas mais famosas da época: a “TV Guide”, uma publicação de formato pequeno⁴⁸, que continha todas as programações televisivas, cobrindo o continente norte-americano de costa a costa e todas as emissoras de TV.

FIGURA 11: Capas da revista “TV Guide” (mai/1965 e jan/1966) e uma página da programação televisiva de 1966.



Fonte: Acervo pessoal

Essa forma de comunicar a programação e deixar o telespectador informado para que ele pudesse acompanhar os programas, filmes e seriados prediletos atraiu os olhos de Victor Civita, que quis replicar essa ideia no Brasil, através da “Intervalo”:

Bom, ela queria ser a “TV Guide”, muito tímida, o Victor Civita queria fazer a “TV Guide” aqui no Brasil, não sei se você sabe, mas a “TV Guide” vendia milhões de exemplares, de costa a costa, tem a programação em Nova Iorque, tem a programação em São Francisco, tem a programação em Washington, era uma coisa incrível, e ele se baseou nisso para fazer aqui a mesma coisa, inclusive, nós chegamos a fazer a programação do Rio, a programação de São Paulo, a programação de Salvador, só que é outro mundo, né? (FIGUEROLA, 2017).

⁴⁷ Ao longo deste capítulo utilizaremos diversas citações da revista “Intervalo”. Optamos por manter a grafia e ortografia da época, mas, temos ciência do recente acordo ortográfico brasileiro.

⁴⁸ A revista tinha 19 centímetros de altura por 14,5 centímetros de largura.

Mais do que trazer a programação, “Intervalo” surgiu com o intuito de tratar de uma forma jornalística os assuntos que estavam em alta na televisão:

Então a ideia era assim: a televisão estava ficando forte, estava começando a acontecer novela e tal, vamos fazer uma revista. Ela cobria televisão, [...], tinha muito os artistas, entrevista com os artistas, não tinha fofoca tipo “fulano está com fulano”, não tinha nada disso. Era uma tentativa, digamos assim, de fazer um jornalismo em cima de televisão. E, aí, começa-se a descobrir uma coisa interessante, que é assim: quando uma novela está fazendo sucesso, quem vai para a capa não é o artista, é o personagem né, você quer a identificação da leitora direta com o personagem que ela vai ver de noite, [...] (CORRÊA, 2017).

O semanário chegava às bancas toda quinta-feira. Inicialmente sua proposta era cobrir a programação televisiva de todo Brasil⁴⁹ – Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba e Salvador – e trazer reportagens também relacionadas com os programas, shows, telenovelas, entre outros, além de notícias e muitas fotografias. Lançada oficialmente no dia 10 de janeiro de 1962, em formato pequeno⁵⁰, a revista “Intervalo” trouxe, uma semana antes, a publicação número zero, feita pela equipe da editora Abril com o intuito de divulgar a revista para possíveis marcas – isso iria garantir a publicidade e, conseqüentemente, a sobrevivência da revista – e para as emissoras de rádio e TV da época. Em uma espécie de carta de saudação aos leitores, Victor Civita, apresenta seu mais novo empreendimento:

Eis Intervalo: A partir de quinta-feira, 10 de janeiro, você encontrará nesta nova revista da Editora Abril tudo que sempre quis saber sobre televisão. Semanalmente, a começar do próximo número, INTERVALO⁵¹ conterà também uma seção completa de 32 páginas com informações detalhadíssimas sobre todos os programas que você não deve deixar de assistir. Serão informações colhidas “em cima da hora”, para que você possa ver televisão por prazer e não por hábito. Nós os editores da CLAUDIA, QUATRO RODAS, MANEQUIM, CAPRICHOS e outras grandes revistas brasileiras, já gostamos muito de INTERVALO. Temos certeza de que você também gostará (INTERVALO, 1962, Nº 0, p.2).

O exemplar número zero trouxe, entre publicidades e matérias, algumas páginas amarelas que tiveram a função de chamar a atenção do leitor para os objetivos da revista,

⁴⁹ A disseminação da programação televisiva de todas as emissoras de TV do país foi um avanço muito importante, porque naquela época ainda não existiam as redes de televisão igual temos atualmente. Cada região transmitia programas diferentes em horários diferentes. De acordo com Laís de Castro (2017), na época em que não existia o VT, era mais difícil ainda porque “eles transmitiam aqui em São Paulo, depois viajavam, iam gravar lá no Rio o mesmo programa, com as mesmas pessoas.” Uma vez que surge o VT, essa lógica ficou um pouco mais fácil, mesmo assim, os programas eram transmitidos em horários diferentes. A proposta da “Intervalo” era cobrir todo o território nacional e informar todas as regiões sobre suas programações.

⁵⁰ A revista tinha 18,5 centímetros de altura por 14 centímetros de largura.

⁵¹ O uso de caixa alta, negrito e sublinhados durante as citações de parte das matérias e outros textos da revista “Intervalo” respeitarão a diagramação original, pois entendemos que o uso de destaque em algumas frases ou palavras tem como objetivo chamar a atenção do leitor.

características e propostas de conteúdos: “INTERVALO sairá tôdas as quintas-feiras, a partir do dia 10 de janeiro. Tôda semana publicará, além das reportagens e seções cuja qualidade você já teve oportunidade de observar nesta edição, uma seção especial dedicada aos programas” (INTERVALO, 1962, Nº 0, p. 21). O que atualmente entendemos como programação televisiva, a revista chamou de “Programas”, como podemos observar na imagem a seguir:

FIGURA 12 – Revista “Intervalo” nº 0: Capa e página
23(06/01/1962)



Fonte: Acervo pessoal

Na página 25, são notórios a preocupação e o cuidado que a revista tinha com o recolhimento e apuração das informações sobre os filmes e seriados internacionais: “Particular atenção será dedicada à programação dos seriados. A nossa redação, recolhendo e coordenando o material enviado pelos nossos correspondentes do exterior, estará capacitada a informar em primeira mão sôbre os novos programas produzidos”. Mais à frente, na página 27, a revista promete ao leitor que, lendo “Intervalo”, estará sempre em dia com o mundo da TV: “Nas primeiras três páginas da seção que INTERVALO dedica aos programas você encontrará um amplo noticiário de atualidade, com comentários e fotos. Desta forma, você leitor, estará sempre ‘em dia’ com tudo de interessante que ocorre no mundo do Vídeo”, e ainda na página 33: “Onde estiverem os maiores cartazes da TV, onde ‘acontecerem’ coisas importantes para o público telespectador, INTERVALO estará sempre presente para que seus leitores sejam sempre os mais bem informados sôbre tudo o que ocorre e diz respeito à televisão”.

A revista destinava-se para amantes de televisão. De acordo com Jaime Figuerola (2017), um dos primeiros funcionários do Departamento de Arte da “Intervalo” que trabalhou na revista entre 1963 e 1966, a revista era para as pessoas que tinham o aparelho de TV em casa, e que usavam a revista para se manterem informadas sobre a programação. Para aqueles que não tinham TV, era a opção para ver o que aconteceu durante a semana e uma forma fácil e barata⁵² de ter o contato visual com seus artistas e cantores prediletos⁵³.

Eu acho que era pra quem tinha televisão, quer dizer, o rico podia comprar pra ver os programas, porque não tinha outro meio de saber a programação, né?, só pela televisão mesmo, mas para saber: “Bom, hoje eu vou assistir tal programa, tal coisa”, não tinha, então eu acho que qualquer classe servia, quem tivesse televisão e as matérias iam junto, quer dizer, a base mesmo era a programação, que aí você tinha os comentários sobre os programas, isso também ajudava: é bom, não é bom ou vale a pena (FIGUEROLA, 2017).

Já para Laís de Castro (2017) – repórter de “Intervalo” entre 1967 e 1968 – o público-alvo eram as tietes, as fãs que iam desde jovens adolescentes até senhoras, já que a revista tratava de conteúdos ecléticos, para todas as idades – desde a música considerada brega, até os movimentos mais vanguardistas e demais programas da televisão. Ágata Messina (2017) – redatora e editora de texto entre 1969 e 1972 – acredita que a revista tratava os assuntos de TV de forma mais popularesca e, portanto, se direcionava a uma classe mais baixa:

Na verdade, era uma revista que se dirigia a classe C, né? Quem comprava para ver a programação, às vezes nem olhava o resto, era mais ou menos isso. Classe B, também. Era uma classe que queria saber da vida dos artistas, entendeu, coisa que realmente pra quem lê o “Estadão”, pra quem lia o “Jornal do Brasil” não interessava, mas para a dona de casa interessava, a estudante, a menina de 13, 14, 15 anos interessava, enfim (MESSINA, 2017).

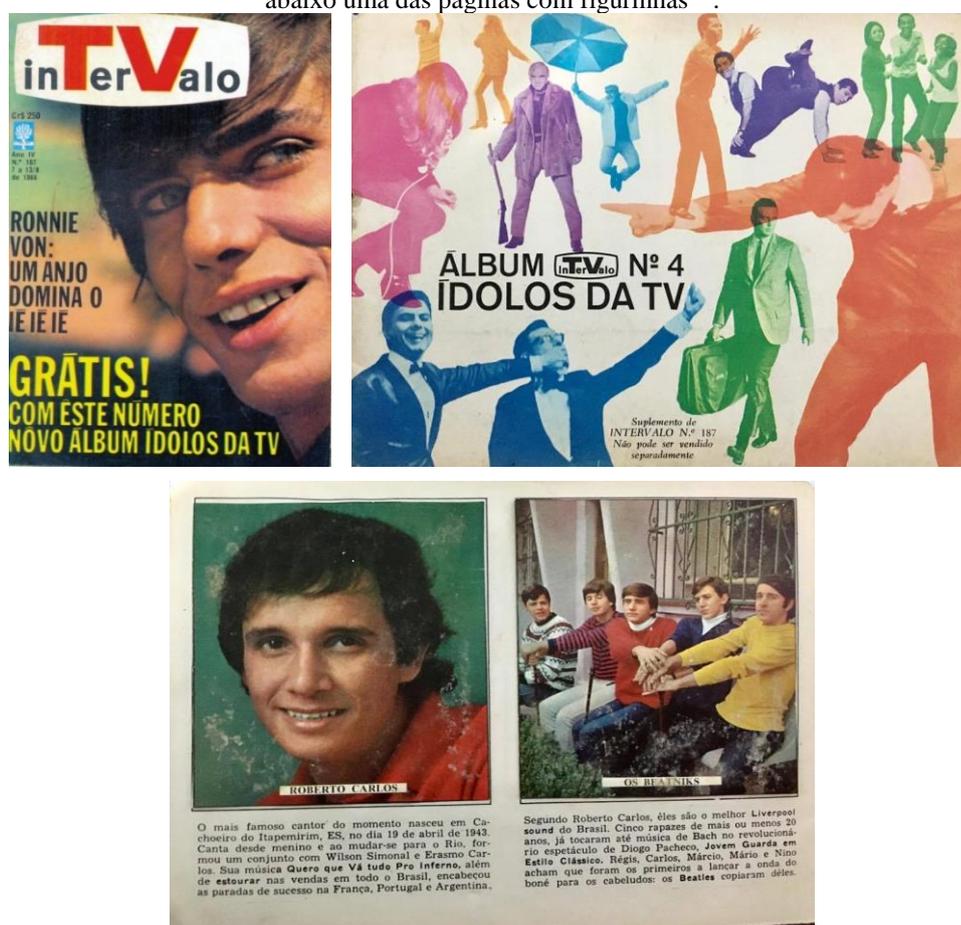
Dulcília Buitoni (2017), que começou a trabalhar na revista em 1970 e ficou até seu fechamento, concorda com Ágata, ao afirmar que a revista tinha como objetivo conquistar a maior parte do público feminino possível: “eu acho que já era uma ideia assim, de pegar a massa, de pegar ‘povão’, porque digamos que era a revista mais popular, popular no sentido de conteúdo da Abril nessa época”. Como uma de suas estratégias de marketing, cujo principal objetivo era fidelizar leitores e aumentar a venda de exemplares, a revista

⁵² No formato menor, o preço variava entre NCr\$ 0,35 e NCr\$ 0,40. Quando cresce de tamanho, ela passa a ser vendida entre NCr\$ 1,00 e NCr\$ 1,20 e, por fim, quando muda para “Intervalo 2000”, ela é vendida por Cr\$ 2,00

⁵³ A princípio não achávamos que a revista teria um público que não tivesse o aparelho de TV em casa, porém, ao longo das entrevistas, pudemos observar a questão dos “televizinhos”, ou seja, normalmente, as pessoas de poder aquisitivo baixo assistiam nas casas de vizinhos ou parentes.

“Intervalo”, esporadicamente⁵⁴, lançava álbuns de figurinhas colecionáveis, que vinham junto com a revista e não eram vendidos separadamente. Estes traziam charadas sobre artistas, cantores, bandas e apresentadores da TV, e o leitor deveria obter as figurinhas para completar seu álbum. O exemplo a seguir é o álbum lançado em 1966, na edição 187, que continha 16 páginas e veio com 32 espaços para colar as figurinhas. O álbum era pequeno, com o tamanho parecido com o da revista, media 13,5 centímetros de altura por 19 centímetros de largura. As capas eram coloridas e traziam uma arte diferenciada e chamativa.

FIGURA 13: Revista “Intervalo” nº187: capa que trouxe o álbum “Ídolos da TV”, ao lado o álbum e abaixo uma das páginas com figurinhas⁵⁵.



Fonte: Acervo pessoal

⁵⁴ Por não termos acesso à imagem de todos os álbuns de figurinhas através do Acervo Digital da Biblioteca Nacional, não foi possível concluir se estes eram lançados anualmente ou dentro de um período de tempo, porém, julgamos de extrema importância apresentá-lo neste trabalho, como exemplo de estratégia de fidelização do público leitor da revista.

⁵⁵ A charada de Roberto Carlos dizia: “O mais famoso cantor do momento nasceu em Cachoeiro do Itapemirim, ES, no dia 19 de abril de 1943. Canta desde menino e ao mudar-se para o Rio, formou um conjunto com Wilson Simonal e Erasmo Carlos. Sua música **Quero que Vá tudo Pro Inferno**, além de estourar nas vendas em todo Brasil, encabeçou as paradas de sucesso na França, Portugal e Argentina”. A charada do conjunto musical “Os Beatniks” dizia: “Seguindo Roberto Carlos, eles são o melhor **Liverpool Sound** do Brasil. Cinco rapazes de mais ou menos 20 anos, já tocaram até música de Bach no revolucionário espetáculo de Diogo Pacheco, **Jovem Guarda em Estilo Clássico**. Régis Carlos, Márcio Mário e Nino acham que foram os primeiros a lançar a onda do boné para os cabeludos: os Beatles copiaram deles.

O álbum era uma forma de disseminar nomes de cantores e conjuntos musicais, atores e atrizes que estavam em alta naquele momento. Os espaços em branco propunham uma brincadeira com o leitor de “adivinhação”. Para adivinhar e completar o álbum, o leitor tinha que ser uma pessoa atenta ao mundo da TV, mas também leitor assíduo de “Intervalo”, já que a maioria das respostas estavam em suas páginas através das reportagens.

5.1 PROGRAMAÇÃO TELEVISIVA: A GRANDE NOVIDADE

Apesar de possuir diversas seções temáticas, conteúdos diversos e fotografias, o foco era divulgar seu maior diferencial: a programação televisiva. Bergamo (2010) afirma que os anos 1960 representaram para a TV brasileira um momento-chave, já que foi nesse período que várias práticas televisivas foram criadas e consolidadas, assim como outras foram abandonadas ou profundamente transformadas, em outras palavras, a programação televisiva era novidade. É neste momento, inclusive, que o aparelho de televisão deixa de ser “artigo de luxo” para se popularizar – embora no final dos anos 1960 a quantidade⁵⁶ ainda fosse reduzida e se concentrasse no Rio de Janeiro e São Paulo, era um número crescente a ponto de atrair a atenção dos profissionais de publicidade.

FIGURA 14 – Revista “Intervalo” nº252: páginas 56 e 57, com a programação televisiva (05/11/1967)



Fonte: Acervo pessoal

⁵⁶ Em 1950, havia apenas 2 aparelhos televisores, em 1955, esse número vai para 170. Nos anos 1960 houve um crescimento nesta quantidade, atingindo 760 e depois, em 1965, 2.202 aparelhos. Na década de 1970, o número duplica, chegando à impressionante marca de 4.931 televisores. Para saber mais, ver José Mário Ortiz Ramos e Sílvia Helena Simões Borelli em “A telenovela diária”, em Renato Ortiz, Sílvia Helena Simões Borelli e José Mario Ortiz Ramos: “Telenovela: história e produção”, São Paulo, Brasiliense, 1989, p.55.

As mudanças que aconteceram nesta época deixam claro que a televisão passou a ter um público diferente daquele do rádio, teatro ou do cinema.

A “grade de programação das emissoras é aquilo que, de certa maneira, materializa a noção que esses profissionais têm de seu público. O “como fazer televisão”, com isso, é indissociável da elaboração de uma certa rotina pensada a partir desse público. É na década de 1960 que a televisão começa a definir uma “forma” – expressa, entre outras coisas, por meio dessa “grade” – para si mesma em função disso. Na década seguinte uma modificação significativa acontecerá com a televisão e com a noção que ela tem de seu público. Contudo, a noção de público elaborada nos anos 1960 servirá de base – e, com isso, de “molde” – para a sua redefinição posterior (BERGAMO, 2010, p.60).

Tanto os programas de televisão quanto as publicidades que circularam naquela época constituíram a ideia de que o aparelho de TV era “parte integrante da rotina de uma família”, ou seja, trazia a imagem de que a televisão vinha para substituir o rádio. Bergamo (2010) ainda destaca que, em função disso, a programação passou a ser pensada, nos anos 1960, a partir da gradativa adaptação à rotina familiar e, especialmente, a partir de uma divisão de horários que buscava um melhor enquadramento entre o trabalho e o lazer.

A consolidação de uma grade de programação com base na divisão entre o trabalho e o lazer dos membros da família e os desenvolvimentos feitos nos instrumentos de aferição da audiência da televisão, a partir dos anos 1970, são, talvez, os melhores exemplos de desdobramento e das implicações dessa ideia. No caso dos instrumentos de aferição da audiência, eles seguiram essa direção específica: sondagem dos horários e da rotina familiar perante a televisão, levando em conta que as famílias de classes sociais diferentes têm também rotinas diferentes. Dessas pesquisas resultou a montagem de uma “grade de programação” que pudesse ser a “representação” dessa rotina (BERGAMO, 2010, p.64).

Junto com a ebulição da programação televisiva, a “Intervalo” foi se construindo e se adaptando à nova realidade dos meios de comunicação de massa. É fato que, como qualquer outro veículo de comunicação, a revista noticiava o que acontecia, trazia artistas que estavam fazendo sucesso com as primeiras telenovelas, cantores que surgiram naquele período graças aos mais variados programas musicais, bem como os festivais de MPB que, durante os anos 1960, ganharam força e um público cativo, tanto a plateia que acompanhava nos auditórios, como os telespectadores que se reuniam em casa para assistir pela TV.

De acordo com Corrêa (2017), as revistas cobriam os acontecimentos, os programas, ou seja, tudo que estava dando certo, na tentativa de colocar na cabeça do leitor a realidade do mercado televisivo daquele momento, não somente programas brasileiros, mas também seriados americanos, como foi o caso de “Os Intocáveis”, “Perry Mason”, “Lessie”, “Durango Kid”, “Dr. Kildare”, “Dr. Ben Casey”, entre outros. Mesmo apresentando a

programação na íntegra no final da revista, o semanário possuía uma seção chamada “Não perca este programa”, onde era indicada a “transmissão mais promissora” – aquela que o telespectador não podia perder –, que vinha acompanhada de uma ficha com dados interessantes e curiosidades.

Pode-se afirmar que o desenvolvimento da TV provocou diversas mudanças e aperfeiçoamentos técnicos, originando uma nova forma de comunicar e falar sobre o que acontecia nos meios de comunicação. O impacto para as revistas que falavam de televisão na época foi muito grande, porque, ao passo em que a TV era novidade no Brasil, trabalhar, escrever sobre TV e realizar coberturas de programas também foi uma significativa novidade. Adalberto Cornavaca – Departamento de Arte entre 1963 e 1967 – participou da primeira edição da “Intervalo” e afirma que conseguiu sentir de perto todos os impactos e mudanças que foram necessários para a produção de uma revista que falava exclusivamente sobre televisão.

E nós tínhamos como forte também a programação de todas as coisas que aconteciam na TV, só que como estava tudo no começo, era uma trapalhada, porque o canal falava: “Olha, hoje às 16h30min vai ter tal coisa”, só que depois, às 16h30min tinha outra coisa, aí era difícil de consertar de última hora; quando dava, a gente consertava, quando não, saía errado, aí o editor reclamava, mas depois de um tempo melhorou. Quando melhorou, os jornais viram quanto era importante ter a programação da TV impressa, todos os jornais começaram a dar a programação e aí a “Intervalo” foi perdendo um pouco de leitores por causa disso, só que foi ganhando depois novamente no auge das novelas, [...], todo mundo era o queridinho do Brasil (CORNAVACA, 2017).

Até então, as poucas universidades brasileiras que formavam jornalistas tinham um direcionamento para o jornal impresso, portanto, quando surge a revista, 1962, e depois, quando ela começa a ganhar espaço, leitores e admiradores, depois de 1965, ainda não havia profissionais graduados de revista, logo, até se colocar no rumo certo, a publicação passou pelos mais diversos contratemplos e “erros de principiante”. O impacto da TV foi grande e definitivo na organização dos outros meios de comunicação, não somente na forma de produção, mas no relacionamento que começou a ser construído entre os canais de TV e as redações; entre os jornalistas e os cantores, entre os redatores e as gravadoras. Dessa mudança, nasceu uma nova forma de pensar o jornalismo de televisão, entretanto, os concorrentes também perceberam o quanto era importante trazer para suas páginas informações sobre a programação diária, fotos e reportagens.

Antes das novelas da TV, existiam as fotonovelas, eram revistas que traziam uma espécie de história em quadrinhos com fotos e a primeira a fazer isso da Abril foi a “Capricho”. A “Capricho” era uma revista de fotonovelas, depois, com o tempo, se transformou na revista que é hoje, das meninas, com todos os assuntos que elas gostam. Então, “Intervalo” praticamente matou as revistas de fotonovelas e cresceu com as novelas de TV, depois, com o tempo, como todos esses assuntos eram tratados por todo mundo, de todos os jornais, a “Intervalo” começou a chegar no seu fim (CORNAVACA, 2017).

A regra que valia era publicar o que o público mais gostava de ver nas telas da TV. A fotografia foi importante porque, dessa forma, as fãs conseguiam guardar a imagem de seu ídolo – coisa que antes não acontecia no rádio, por exemplo, onde as fãs só tinham contato com seus ídolos através da voz. Corrêa (2017) afirma ser importante ressaltar que, ao longo das décadas de 1960 e 1970, a televisão se modificou: os programas musicais, que eram os favoritos no início dos anos 1960, deram lugar às telenovelas e aos programas humorísticos e, a partir da década de 1970, noticiários ganharam mais espaço. Toda essa mudança esteve refletida nas páginas da “Intervalo” que passou, durante sua existência, por três fases, buscando se adaptar às mudanças de postura do mercado consumidor e do que era transmitido pela televisão.

A primeira fase trazia informações sobre assuntos de televisão, ou seja, realizava uma cobertura jornalística mais extensa em cima de eventos, programas, competições musicais, bastidores, entre outros. Desde seu primeiro exemplar, a “Intervalo” sempre trouxe capas coloridas, com fotografias. Em sua fase inicial, a revista tinha aproximadamente 68 páginas – durante o ano de 1969, por exemplo, alguns exemplares tinham entre 80 e 88 páginas –, algumas de suas matérias já traziam fotos coloridas e a maioria das publicidades também eram a cores. O espaço reservado para a programação era de 15, 20 páginas, dependendo da semana. No dia 8 de abril de 1970, a “Intervalo” iniciou sua segunda fase, a revista cresceu de tamanho⁵⁷.

5.2 COM VOCÊS, OS PERSONAGENS DA TV!

Diferente da primeira fase, a segunda fase da revista – inaugurada com a mudança de tamanho – se dedicou a assuntos mais voltados para a vida das celebridades e fofocas. Corrêa (2017) afirma que, antes, você via nas capas os artistas e, com o passar do

⁵⁷ Quando muda seu formato, a revista passa a medir 31cm de altura por 24,5cm de largura e, posteriormente, quando chega em sua fase final – “Intervalo 2000” – mede 30cm de altura e 24cm de largura.

tempo, o artista começou a se confundir com o personagem, sua vida privada ganhou espaço e isso fez com que a “Intervalo” perdesse sua proposta inicial:

Quando ela vai do formato pequeno para o formato grande, ela vai enfrentar uma briga na rua que já era a fofoca, aí, ela perde a característica de ser assim, a cobertura da televisão, para começar a botar fofoca também. Quem vende mais, quem vende menos, quais são os dramas e as angústias que os grandes artistas estão passando. [...]. Quando entra a telenovela, a fotonovela começa a perder a graça, então, todas as revistas de fotonovelas da Abril “Grande Hotel”, “Sétimo Céu”, todas começam a vender menos e, aí, entram na cobertura da televisão por intermédio das novelas e das fofocas. Assim, muda o panorama, “Intervalo” muda com esse panorama (CORRÊA, 2017).

Quando mudou o formato, o semanário passou a ter aproximadamente 36 páginas, chegando até 50, com capas a cores e com fotografias, muitas reportagens com fotos coloridas e, como fato mais marcante, parou de trazer a programação televisiva – a programação passou a ser publicada de maneira muito discreta nas últimas páginas, onde eram elencados apenas alguns programas.

FIGURA 15: Revista “Intervalo” nº 378: Capa da última versão pequena do semanário antes de mudar de tamanho, acompanhada do anúncio sobre a mudança nas páginas 10 e 11 ⁵⁸



Fonte: Acervo pessoal

Milton Coelho da Graça foi redator principal durante os anos de 1966 e 1967 e, segundo ele, a ideia de lançar essa mudança da revista foi dele.

⁵⁸ O texto dizia: “As buzinas do Chacrinha, a Copa-Mancada, o Vale-Tudo, os Mini-Posters em cores, Letras de Música, Discos, entretenimentos, programas, críticas, notícias, fofocas... Intervalo agora vai lhe dar tudo isso em tamanho grande! Uma revista quente, nova, espetacular! Um olho grande em todos os canais de TV do Brasil para contar, em cima da hora, tudo o que você quer saber.”

Aí eu comecei a falar: “Vamos fazer uma coisa diferente, vamos transformar essa revista do mundo da televisão, falar bem, contar fofoca, falar mais sobre os programas, aqui não pode ser igual à americana!”. [...], aí eu propus também que ela crescesse de tamanho para ela ser ilustrada, trazer os artistas. A revista que eu estou pensando é fofoqueira, traz grandes reportagens, diz o que está acontecendo no mundo da televisão, quem são os grandes artistas, perfis e fofoca muito (GRAÇA, 2017).

Trabalhar com a cobertura do meio artístico naquele momento era novidade. A produção de notícias era pautada no gosto dos leitores e fãs e, diferentemente de alguns meios impressos da época, que assumiam um posicionamento político mais agressivo devido ao golpe civil-militar, a “Intervalo” foi criada para disseminar a indústria do entretenimento⁵⁹ brasileiro, astros, músicas, fofocas e fotos. Mesmo assim, de acordo com Graça (2017), muitos desses fãs ainda buscavam em seus ídolos as propostas que disseminavam através da participação em algum movimento musical que, por mais artísticos que fossem, tinham em si um cunho político, muitas vezes de forma “tímida” e “pouco perceptível”, como foi o caso da Jovem Guarda. Porém, mesmo assim, conseguiam passar isso para o público, ou seja, para Graça (2017), as pessoas liam a revista para buscar na figura do artista ou do cantor o que ele “botava pra fora” através de sua arte falada ou cantada.

Eu tinha muito medo de mim mesmo naquela época, porque? Eu tinha medo de influenciar politicamente a revista, eu dizia: “Meu papel aqui não é esse, eu não tento fazer isso.”. Quando eu pensava: “Essa revista não é para meter política no meio, nem eu fazer juízo político dela senão, eu não vou ser um bom jornalista. Eu tenho que pensar aqui o que interessa ao fã, essa aqui é uma revista de pessoas que gostam do artista, não é uma revista para eu dar palpite sobre ele.”. [...]. Eu gostava muito de seguir o fã, a pessoa que era fã, eu acho que ela merecia respeito, eu dizia sempre aos meus repórteres (GRAÇA, 2017).

Laís de Castro (2017) comenta que a postura sensacionalista adquirida pela “Intervalo”, ao mudar de tamanho, se fazia presente desde 1967: “aí ela virou uma revista de reportagem e fofoca. E, quando não tinha reportagem, a gente fazia, sabe, a gente tinha um editor chefe chamado Ciro Queiroz, e ele criava as matérias que a gente tinha que fazer”. Essa questão também foi levantada por Esníder Pizzo – redator chefe entre 1971 e 1972 – que afirma que os artistas gostavam, ligavam pedindo para que a revista soltasse alguma matéria ou notinha e, eventualmente, topavam, inclusive, “criar” as próprias notícias como o exemplo dado por Laís:

⁵⁹ Através da realização das entrevistas, pudemos concluir que a revista “Intervalo”, diferentemente de outros impressos da época, não se posicionou politicamente, e por isso não sofreu nenhum tipo de censura. Os jornalistas comentam que as matérias de entretenimento não interessavam aos censores.

Um dia, eu e o Ferreirinha [fotógrafo da revista] viemos numa loja de perucas que tem até hoje aqui na Rua Augusta, uma loja de perucas bem vagabunda e levamos a Wanderléa lá e botamos um monte de perucas nela e fotografamos, ela tinha aquele cabelão cumprido e a gente pôs peruca curta, botou isso, aquilo e essa reportagem me valeu uma promoção! [...]. Fomos a única revista que tinha a Wanderléa de peruca⁶⁰ (CASTRO, 2017).

O fato de a revista tratar somente de assuntos de televisão fez com que os jornalistas construíssem uma relação forte com os artistas e cantores da época. Alguns, inclusive, se tornaram amigos íntimos. Isso, de acordo com os entrevistados, facilitava a criação e produção de matérias. Castro (2017) lembra que, na época dos festivais, alguns jornalistas eram convidados para irem almoçar na casa dos cantores, quando lançavam músicas ou novos discos.

De acordo com Graça (2017), “cada dia surgia um artista ou cantor diferente e era muito difícil acompanhar toda essa efervescência, a gente precisou de organizar”. Uma das táticas criadas pela “Intervalo” para guardar informações e curiosidades sobre as celebridades foi criar uma ficha que continha várias informações.

Tinha uma fichinha quadrada lá, com nome, endereço, telefone, apelido, cor preferida, automóvel preferido. Tudo isso fazia parte de uma espécie de rotina que a gente adotava lá, nas perguntas e nas respostas. Qual sua cor preferida? Azul! Uma vez eu fui perguntar isso para o Chico Buarque e ele quase me matou: “Pô! Você vem me fazer essas perguntas? Esse tipo de pergunta? Tá louco!”. [...]. A gente entendia que na época, esse era o tipo de leitura que agradava a mulherada, o leitor de “Intervalo”, “Contigo!”, “Capricho”, gostava disso. Gostava de saber qual era a comida preferida do cantor, qual cor preferida, Elis Regina também não gostava de responder essas perguntas (TINÉ, 2017).

Messina (2017) afirma que, mesmo havendo casos de artistas e cantores que eram mais arredios, a grande maioria queria aparecer nas revistas. Muitas gravadoras, naquela época, enviavam discos, compactos novos para a redação, pedindo para a “Intervalo” soltar alguma notinha. Era uma relação informal, divertida e muito pessoal, já que os artistas iam até a redação para promover entrevistas, programas e outras novidades.

Era assim, eles apareciam na redação: “Olha, estamos lançando um disco!”. Eles iam caitituar, eles iam fazer propaganda, caitituar um disco, aí, eles vinham, falavam e a gente aproveitava pra entrevistar. Então, surgia, estava estourando nas paradas de sucesso uma determinada música, aí, a gente entrevistava o cantor, a cantora e essas coisas. Eu tenho até hoje a foto que eu vou mostrar para você ver, com a Aracy de Almeida. Era a maior intérprete de Noel Rosa. A gente fazia muito isso, na verdade, as pautas eram pensadas nas reuniões de pauta, os repórteres traziam muita coisa da rua, porque estavam lá, ouvindo, acompanhando (MESSINA, 2017).

⁶⁰ A edição mencionada por Laís é a de número 258 da revista “Intervalo”. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

FIGURA 16 – Fotografia da entrevista com Aracy de Almeida na redação da revista “Intervalo” (sem data)⁶¹



Fonte: Ágata Messina.

Além do assédio dos artistas, os jornalistas da “Intervalo” também passaram a ser referências para as fãs. Flavio Tiné (2017), que trabalhou na revista entre 1970 e 1972 como repórter e, depois, como redator, relembra que quando ia cobrir festivais sofria muito assédio das fãs que tentavam entrar com ele, sem pagar; algumas pediam para ele fingir que as conhecia: “Me agarravam pelo braço e iam entrando comigo, como se trabalhassem comigo, só para poder ver o artista mais de perto”. Os entrevistados afirmam que, embora acontecesse essa movimentação maior em dia de cobertura de eventos, a relação com as fãs e leitores da revista era muito boa e se materializava através da seção de carta que a publicação teve desde seu início até a última edição.

A revista contava com algumas seções fixas⁶², entre elas, “Intervalo para conversa”, que era uma página com trechos de cartas enviadas pelos leitores. As cartas geralmente traziam elogios à revista e também perguntas sobre algum ator/ atriz, cantor/cantora. A revista tinha como política responder aos seus leitores conforme exemplo abaixo:

Nunca deixamos de ler INTERVALO; por isso, fazemos um apêlo: que seja publicada num dos próximos números uma capa com o ídolo do iê-iê-iê francês Johnny Hallyday. MARIA HELENA PAZ BARBOSA, NEIDE CAMPOS SALES, MARIZA BATISTA, MARIA MENDONÇA – RIO DE JANEIRO, GB. **Muito obrigado por tanta atenção e carinho com a nossa revista. Quanto à capa, anotamos o pedido de vocês. Enquanto isso, contentem-se com esta fotozinha do Jhonny** (INTERVALO, 1967, p.24).

⁶¹ Esta foto foi cedida por Ágata Messina, que trabalhou na “Intervalo” como redatora de texto e, posteriormente, editora de texto entre 1969 e 1972.

⁶² Os exemplos das seções fixas, apresentados nesta pesquisa são da edição 252, uma das edições que realizou a cobertura do Festival de 1967 e que será analisada a seguir.

Outras vezes traziam comentários sobre algum acontecimento recente. No exemplo abaixo o leitor comenta sobre o “III Festival de MPB” que havia acontecido semanas antes, e sobre o posicionamento de alguns movimentos musicais durante a competição musical da TV Record:

Vejam vocês, como essa turma da **música engajada** é enrolada. Para êles, só a música que fazem é válida, nada mais. O iê-iê-iê, então é um **lixo**. Por isso, gostei um bocado da vaia que levaram alguns dêsses **engajados de araque**, nos festivais da Record e do Rio de Janeiro. O público, mais uma vez, e felizmente, mostrou que não tem preferência por gêneros, mas sim pela boa música. E, cá entre nós, houve uma coisa boa, mas muito droga também, que passou por **obra de arte, novos rumos**, sei lá mais o quê. Portanto, deixo para os **engajados** uma sonora vaia e para a música boa, venha de onde vier, o meu caloroso aplauso. SÉRGIO MACHADO COSTA – SÃO PAULO, SP (INTERVALO, 1967, p.24).

Além da seção de carta dos leitores, a revista trazia ainda “O que elês disseram”, que funcionava de acordo com a lógica da carta do leitor, só que eram falas dos artistas com relação a um determinado programa, acontecimento, astro da TV: “NARA LEÃO: Ainda bem que convidei Caetano Veloso para ser galã do filme que estou fazendo com meu marido, antes da onda do Festival. Senão, iam dizer que eu estava me aproveitando do cartaz dêle.”. Outra seção que trazia muitas informações era “Jornal da TV”, que informava sobre todos os programas, de todas as emissoras do Brasil, também em forma de pequenas notas e com alguns destaques de acordo com o que foi mais visto ou comentado ao longo da semana, por exemplo: “As vaias no final do **Festival** da Record foram tantas que os concorrentes, pouco antes de entrar em cena, apupavam uns aos outros, **pra ir acostumando**, segundo explicam.”, ou traziam notas com caráter mais informativo, conforme trecho a seguir:

Muitas modificações na direção das nossas emissoras: Carlos Manga teria assinado com a TV Bandeirantes, que por sua vez perderia Antonio Seabra para o Canal 4. Gilberto Martins não ficaria no 13 sem Antonio e iria embora também. Antonio assumiria o pôsto de Abel Guimarães na TV Tupi. Finalmente, J. Silvestre assumiria na Bandeirantes um cargo da direção. Pelo menos estava assim alguns dias atrás (INTERVALO, 1967, p.45).

A revista não tinha proposta de se posicionar politicamente, porém, isso não significa que ela se mantinha completamente imparcial com relação ao mundo da TV. Em sua seção “Bola Branca, Bola Preta”, a revista fazia pequenas ressalvas tanto positivas (Bola Branca) como negativas (Bola Preta) com relação ao que acontecia na televisão:

BRANCA para a transmissão direta pelo Canal 5, do **II Festival Internacional da Canção** do Rio de Janeiro. PRETA para o diretor de TV das lutas-livres do Canal 9. Sempre que acontece algo interessante no ringue, êle está focalizando o público, e sempre que acontece algo interessante na platéia, está focalizando no ringue. BRANCA para a tentativa de Aberlado Figueiredo no seu programa **Jovem Beco**, de fazer algo nôvo no gênero juventude. Pena que esteja prêso a sofisticações superadas. PRETA para Hebe Camargo e seu programa, pela falta de idéias novas e pelo desinterêsse das entrevistas: mesmo contando com gente interessante, nunca são bem aproveitadas pela entrevistadora. PRETA para a gozação que o cantor Luiz Wanderley no programa do Sílvio Santos fêz com o episódio de Sérgio Ricardo no **Festival da Record**. Foi falta de gôsto e de ética profissional (INTERVALO, 1967, p.45).

A seção “Confidencial”, segundo Graça (2017), era uma das mais polêmicas da revista, que tinha como principal proposta revelar informações, fofocas e segredos que até então eram mantidos em sigilo. Mantendo a identidade com as outras seções, esta também trazia assuntos relacionados a artistas, cantores, diretores, emissoras de TV e acontecimentos da semana. Os textos eram apresentados em pequenas notas, com uma diferença, porém: as notas que a revista considerava mais importantes vinham em letra maiúscula, conseqüentemente, ganhando mais destaque na página, como o trecho abaixo:

O CANTOR E COMPOSITOR TOMMY STANDEN, AUTOR DE **A VARANDA**, PRETENDIA INCREVER-SE NO FESTIVAL PAULISTA COM ESTA MARCHA-RANCHO, PARA SER DEFENDIDA POR RONNIE VON. **DESISTIU NA ÚLTIMA HORA, PORQUE ESTA MÚSICA INCLUI GUITARRAS ELÉTRICAS NO ARRANJO.** ÊLE TEVE MÊDO DE SER DESCLASSIFICADO: NÃO SABIA QUE **ALEGRIA, ALEGRIA**, DE CAETANO VELOSO, USAVA A MESMA FÓRMULA. MAS FICOU FELIZ: O DISCO ESTÁ VENDENDO MUITO BEM. (INTERVALO, 1967, p.48).

A seção intitulada “Intervalo Musical” trazia letras de músicas. As músicas eram variadas e tinha letras nacionais e internacionais. Nesta edição, por exemplo, a revista trouxe as músicas “Samba de Maria”, de Vinicius de Moraes e Jair Rodrigues, “Windy”, do grupo The Association, “Yesterday Man”, de Teddy Lee, “Te amo”, de Wanderléa, “Avise à Maria”, do grupo MPB-4, “Meu vestidinho”, de Marthinha, “É tão fácil dizer”, de Marcos Roberto, “Olha o que você me fêz”, do conjunto The Golden Boys, “Ontem e Hoje”, de Giane e “O Pic-nic”, de Wanderley Cardoso.

Mas era uma redação mais ou menos, vamos dizer, convencional, agora tinha muita coisa de pedido do próprio artistas que às vezes procurava, ouvia dizer que ia fazer alguma coisa, lançar programa, ou pedir alguma coisa: “Poxa! Vocês não falam mais de mim, o que houve? Brigaram comigo? ”. Aí a gente respondia: “Não pô, você não está fazendo nada que seja notícia! ”. Esse diálogo era sempre muito comum: “O que você está fazendo que dá notícia? ”. Ou algo do tipo, nós tínhamos uma relação muito boa com os artistas, não havia, porque não tinha muita fofoca, ela era mais de exaltação do artista, [...]. Era a música que estava em alta! (GRAÇA, 2017).

De acordo com Graça (2017), as seções que ditavam os assuntos da semana seguinte eram “Os 10 de maior audiência”, que trazia os 10 programas mais vistos, de acordo com a pesquisa realizada pelo IBOPE; e “Discos mais vendidos”, que trazia os compactos simples, compactos duplos e *long-plays* mais vendidos, também de acordo com a pesquisa do IBOPE.

FIGURA 17 – Revista “Intervalo” nº 252: seções “Os 10 de maior audiência” e “Discos mais vendidos”



Fonte: Acervo pessoal

Dulcília Buitoni (2017) lembra que, quando a revista cresceu, ela começou a investir também em matérias e fotos internacionais. Além disso, ressalta o trabalho em conjunto de jornalistas e diagramadores, para dar destaque à determinada fotografia ou reportagem:

Se compravam fotos, às vezes, a gente escolhia, também, fotos internacionais. Aí a gente fazia matérias sobre, enfim, celebridades internacionais, gente de cinema, uma Jacqueline Kennedy, se fazia bastante. [...] Quando eu entrei, a diagramação era junta na sala, isso, para mim, foi um grande aprendizado, acho que é legal comentar, por causa do modo de produção. Eu ia, às vezes, diagramar junto com eles, dizer como eu queria, dar mais destaque para tal foto, ajudava muito (BUITONI, 2017).

De acordo com Buitoni (2017), durante o momento de transição, alguns aspectos marcaram a mudança de posicionamento da revista que passou a ser mais popular. Segundo ela, “podia exagerar, fazer um pouco de sensacionalismo, mas eles também não queriam inventar matéria, essas coisas não, mas podia esquentar um pouquinho as notícias, nos títulos, na chamada, isso podia fazer”. A jornalista ainda lembra que o direcionamento era colocar a

maior quantidade de fotografias possível, principalmente, quando eram matérias com pouco texto. Contudo, este posicionamento começou a incomodar os Civitas e a diretoria da Abril, que tentaram transformar a “Intervalo” em uma publicação que seguisse a linha de atualidades e celebridades.

FIGURA 18 – Fotografia da redação da revista “Intervalo” (sem data)⁶³



Fonte: Ágata Messina

Nos anos 1970, a telenovela estava em alta e muitos impressos começaram a perceber que falar sobre a televisão e sua programação dava retorno. Dessa forma, de acordo com Pizzo (2017), a revista se tornou obsoleta se comparada com os jornais diários, por exemplo, que passaram a dar a programação da TV diariamente, enquanto a “Intervalo” fazia isto semanalmente. A queda nas vendas e a falta de publicidades que sustentassem o semanário foram responsáveis pela mudança de nome da revista que, entraria em sua terceira fase, em 1971.

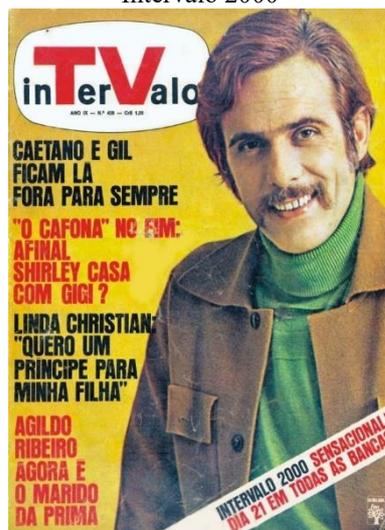
5.3 A “INTERVALO 2000”: DECLÍNIO E FECHAMENTO DA REVISTA

Em sua terceira fase, a revista muda de nome, antes era somente “Intervalo” e, com a mudança, passa a se chamar “Intervalo 2000”, no dia 21 de outubro de 1971, permanecendo assim até seu final precoce, em agosto de 1972. A capa da semana anterior anunciou: “Intervalo 2000 sensacional! Dia 21 em todas as bancas”. É possível observar, através das manchetes, a visível mudança do posicionamento do semanário, que passa a fazer um jornalismo mais sensacionalista, com questionamentos e fofocas das celebridades:

⁶³ Esta foto foi cedida por Ágata Messina, que trabalhou na “Intervalo” entre 1969 e 1972. A única coisa que podemos aferir é que esta redação era a do prédio novo da editora Abril na Marginal Tietê, inaugurado em 1968.

“Caetano e Gil ficam lá fora para sempre”, “‘O cafona’ no fim: afinal Shirley casa com Gigi?”, “Linda Christian: ‘Quero um príncipe para minha filha’”, “Agildo Ribeiro agora é marido da prima”.

FIGURA 19 – Revista “Intervalo” nº 458: Capa com o anúncio do nome da revista para “Intervalo 2000”



Fonte:

<http://astrosemrevista.blogspot.com.br/2015/08/capas-intervalo-379-458.html>. Acesso em: 04 de ago.

2017.

De acordo com Corrêa (2017), a revista, neste momento, já estava cansando por exaustão. A mudança do nome foi uma tentativa que, segundo ele, era aos olhos de todos um fracasso previsível, porque teve como principal proposta entrar em um tipo de jornalismo de fofoca e sensacionalismo. A publicação, em sua última fase, tinha aproximadamente 66 páginas – variando entre 64 e 72 páginas – e trazia um aumento significativo de fotografias coloridas, reportagens mais extensas e temáticas de atualidade. A revista, de acordo com Varejão (2017), passaria a ter “de tudo um pouco”, ou seja, desde turismo até matérias de beleza; além disso, ela acredita que “Intervalo” foi uma precursora de “Caras”, de uma “Quem”, com foco também em celebridades. “Ficou aquele negócio meio de celebridade porque rendia fofoca, quem está com quem, quem casou com quem, quem separou de quem.” (VAREJÃO, 2017).

Messina (2017) afirma que a mudança de nome foi sugestão do italiano Alessandro Porro, diretor da “Intervalo” na época, que teve como inspiração uma similar de grande venda na Itália – parecida com a atual revista “Caras”, da editora Abril. Sua opinião é

que a publicação italiana dava certo porque a Europa tinha muitos “nobres falidos”, ou seja, uma gama de atores, atrizes francesas, italianas, alemãs que se reuniam em grandes hotéis e estações de esqui. Portanto, a publicação tinha um perfil mais popularesco e atrativo aos olhos dos leitores. Sobre a mudança, a jornalista disse que não concordou, era muito arriscado trazer este perfil para o Brasil:

Não deu, não deu. Aí ela passou a chamar “Intervalo 2000”, aí acabou. Porque aí deixou de ser só televisão, deixou de ser, aí, o que aconteceu, né?, o mercado é uma coisa difícil, no que a “Intervalo 2000” foi minguando, a Bloch lançou a “Amiga”, claro, grande também, mas com aquela perspectiva da “Intervalo”, entendeu?, e aí acabou que a revista começou a dar para trás, foi uma pena, porque era uma revista que vendia muito [...], eu acho que ela poderia ter durado um pouco mais, talvez (MESSINA, 2017).

Buitoni (2017) propõe que a mudança de nome pode ter sido um dos principais motivos pelo qual a revista acabou. Segundo a jornalista, “Intervalo” havia conquistado seu espaço no mercado por tratar exclusivamente sobre televisão. A mudança de posicionamento causou estranheza nos seus leitores, que começaram a ter contato com matérias de variedades e atualidades, assuntos que nunca tinham sido tratados pela revista – como o caso de acidentes, incêndios, economia, entre outros. Além disso, as pessoas, que eram abordadas para serem entrevistadas, também faziam confusão com relação à nova forma de produzir conteúdo do semanário.

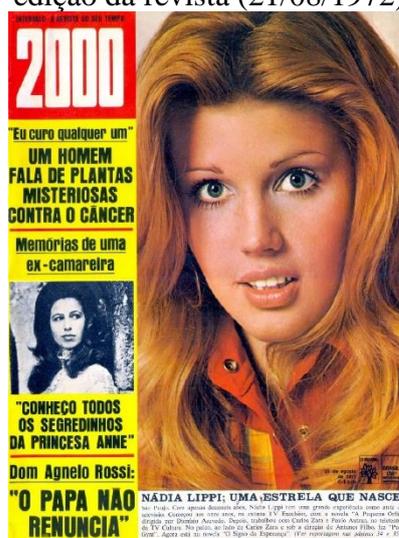
Já no começo, eu achei gozado usar “Intervalo 2000”, ou seja, usar o mesmo nome da revista que estava dando errado. Eles tinham que ter fechado a “Intervalo” e fazer um outro nome, inventar um outro nome para esta revista que eles queriam que tivesse televisão, mas que, ao mesmo tempo, fosse de interesse geral. Aí o que acontecia, a gente ia fazer matéria, ia entrevistar um empresário e ele falava: “Não é uma revista de televisão?”, e, por outro lado, o público de televisão começou a ver que tinha TV, mas nem tanto (BUITONI, 2017).

Eventualmente, com o passar do tempo, “Intervalo” perdeu seu espaço para outras revistas com o mesmo perfil de outras editoras, mas também para publicações da própria editora Abril, que ganharam mais investimentos e interesse dos leitores. No tempo em que esteve em circulação, a revista chegou a vender, de acordo com Cornavaca (2017), 250.000 exemplares por semana, considerado um grande sucesso para a época – outros entrevistados mencionaram também esse valor, variando entre 200 e 250 mil exemplares por semana⁶⁴.

⁶⁴ Julgamos interessante comentar que, ao final de suas edições, desde a primeira até a última, “Intervalo” trazia no final da página a seguinte informação: “A circulação de Intervalo é verificada pelo IVC”. O Instituto Verificador de Comunicação tem como objetivo fornecer ao mercado dados isentos e detalhados sobre comunicação, para isso, conta com plataforma única que interliga números de diversas audiências às agências

Não há consenso entre os depoentes sobre o verdadeiro motivo do fim da revista “Intervalo”, alguns acreditam que ela perdeu sua essência com o passar dos anos – inicialmente, ela tinha como principal objetivo falar sobre TV e trazer a programação, depois, começou a cobrir atualidades e fofocas –, outros acreditam que surgiram muitos concorrentes, entre eles, jornais que traziam a programação diariamente e revistas que tratavam do mesmo tema. Algumas fontes apontaram para o fato de o semanário não estar dando mais lucro e, além disso, a atenção da editora estar voltada para publicações consideradas mais importantes, como foi o caso de “Veja”. Independente do real motivo, pudemos observar que o semanário passou por fases de grande importância, mas também de experimentações, sempre tendo como base referências de impressos internacionais, o que contribuiu para a modernização do meio impresso e do mercado de revistas brasileiro.

FIGURA 20 – Revista
“Intervalo” nº 501: última
edição da revista (21/08/1972)



Fonte: Acervo pessoal

A revista “Intervalo” marcou a história do impresso brasileiro ao ser a primeira publicação que trouxe em suas páginas a programação televisiva de todo Brasil. Através da coleta dos depoimentos, algumas características foram levantadas pela maioria dos entrevistados, por exemplo: muitos dos depoentes afirmaram que fazer revista durante os anos 1960 não era fácil, visto que o jornalismo estava começando a se profissionalizar, além de

mais importantes de todo o país. Nós entramos em contato com o IVC para obter os números de circulação da revista “Intervalo”, infelizmente, eles não possuem digitalizadas as informações das décadas de 1960.

existir um público fiel do rádio, dos jornais e, posteriormente, da televisão; o maior desafio era propor um ponto de vista, uma abordagem que ainda não havia sido pensada.

Além disso, a produção naquele período pode ser considerada artesanal, artística, pois envolvia paixão pelo trabalho e muita criatividade. Os profissionais de arte da “Intervalo”, por exemplo, tinham que ser artistas plásticos ou desenhistas profissionais para serem capazes de montar a “boneca”⁶⁵ da revista e organizá-la como uma verdadeira obra de arte. Para corrigir algum erro de impressão, era preciso fazer uma colagem por cima, cuidadosamente. A arte que estava em tanta efervescência nas telas da televisão era trazida para as redações: “Era apaixonante a época, saía às 23h, minha esposa é que não gostava, saíamos altas horas, para fechar a revista com paixão, ninguém reclamava, era uma época romântica” (CORNAVACA, 2017).

FIGURA 21 – Fotografia da redação da revista “Intervalo” (sem data)⁶⁶



Fonte: Fotografia cedida por Jaime Figuerola

As entrevistas nos mostraram também um envolvimento emocional muito grande por parte dos depoentes que, a todo momento, afirmaram que a união, ousadia e alegria da redação fez toda diferença para a revista “Intervalo”, que se posicionou como o primeiro impresso semanal a trazer a programação da televisão de todo país e de todos os canais. Esse grande impacto foi sentido pelo público que pertencia, inicialmente, às revistas de fotonovelas e que, aos poucos, migrou para a televisão e seus inúmeros programas. É importante ressaltar

⁶⁵ A boneca é uma tipografia Modelo de livro ou *revista*, antes da encadernação.

⁶⁶ Esta foto foi cedida por Jaime Figuerola, que trabalhou no Departamento de Arte de setembro de 1963 a dezembro de 1966. Em pé, da esquerda para a direita: Cristina (repórter), Claudio (comercial), Aurea (secretária), Alberto Maduar (Diretor) e Adalberto Cornavaca (Arte), e sentados, da esquerda para a direita: Benedito Veloso (diagramador), Jaime Figuerola (Arte)

que ao longo das décadas de 1960 e 1970, a televisão se modificou: os programas musicais, que eram os favoritos em meados dos anos 1960, deram lugar às telenovelas e aos programas humorísticos e, a partir da década de 1970, os noticiários ganharam mais espaço. Toda essa mudança esteve refletida nas páginas da “Intervalo”, que passou durante sua existência por três fases, buscando se adaptar às mudanças de postura do mercado consumidor e do que era transmitido pela televisão.

Além disso, não podemos desconsiderar que entre as décadas de 1960 e 1970 o país ficou cada vez mais urbano, conseqüentemente, o poder aquisitivo aumentou e, com o passar do tempo, cada vez mais pessoas tinham acesso à TV. Foi possível perceber com as entrevistas que a “Intervalo” contribuiu, de certa forma, para construir o público telespectador ao divulgar os programas mais importantes da época e, além disso, ajudou a fomentar o mercado das fãs, do histerismo com relação aos artistas e cantores – mercado este que já estava em alta nos Estados Unidos com o surgimento dos “Beatles”. Apesar de tratar de assuntos tão leves e voltados para o entretenimento, a revista era pensada de maneira estratégica para conquistar o mercado dos leitores e telespectadores da época, para isso contava com matérias ilustradas com muitas fotografias, promovia a troca de informações com o leitor através das seções de cartas, trazia a programação televisiva completa, entrevistas, entre outros.

Para os entrevistados, um dos momentos em que a publicação conseguiu atingir seu auge foi durante os festivais de música, tanto o de Música Popular Brasileira como o Festival Internacional da Canção. Segundo eles, a música estava em alta durante as décadas de 1960 e 1970, as pessoas queriam saber sobre os bastidores, sobre as canções selecionadas, sobre as fofocas dos jurados e, é claro, sobre as vencedoras. A seguir, vamos analisar como foi construída pela revista “Intervalo” a narrativa sobre o “III Festival de MPB”, realizado pela TV Record, em 1967.

5.4 O FESTIVAL DE 1967 NAS PÁGINAS DA “INTERVALO”

As narrativas tecem nossas vidas e são formas de expressão universal enraizadas na cultura humana, afirma Motta (2013). Além disso, produzem sentidos e constituem a realidade tal como a conhecemos. Quando narramos, construímos nossas experiências e damos significação para nossas vidas – construímos, assim, nosso passado, presente e futuro – , constituímos nossa moral, nossos costumes e mitos pessoais. De acordo com Motta (2013), o estudo das narrativas, principalmente do ponto de vista crítico, foi e continua sendo tema de

debates e discussões no âmbito da Comunicação e das Ciências Humanas. Além disso, segundo o autor, toda forma de discurso é um tipo de poder que é exercido na relação de quem fala e de quem escuta, sendo considerado muitas vezes um jogo cujas relações de força fazem com que a comunicação narrativa crie afinidades discursivas interpessoais e coletivas. Existe sempre uma contra força de quem vê ou ouve uma estória, e essa relação permite que o sentido seja construído pelos dois lados.

O homem narra: narrar é uma experiência enraizada na existência humana. É uma prática humana universal, trans-histórica, pancultural. Narrar é um metacódigo universal. Vivemos mediante narrações. [...]. Nossas vidas são acontecimentos narrativos. O acontecer humano é uma sucessão temporal e causal. Vivemos as nossas relações conosco mesmos e com os outros narrando. Nossa vida é uma teia de narrativas na qual estamos enredados (MOTTA, 2013, p.17).

As narrativas estão incorporadas na nossa existência e, portanto, devemos estudá-las para compreender o sentido da vida e entender quem somos, pois nossa história individual e identidade são uma narrativa e nós temos a capacidade de transformar o nosso ‘eu’ em um relato valorativo de nós mesmos. Motta (2013) ressalta a importância de compreender como criamos representações e apresentações do mundo, levando em consideração que as narrativas representam uma organização e apresentação dele, ou seja, criamos mundos simbólicos e imaginários onde vivemos. No estudo das narrativas, devem-se saber diferenciar as representações factuais e fictícias, entendendo o uso intencional ou estratégico de recursos linguísticos para produzir efeitos de real ou irreal. Dessa forma, para Motta (2013), é impossível pensar uma narrativa fora da intencionalidade.

Também estão relacionadas com a representação que fazemos do tempo. A narrativa consegue enunciar diversos fenômenos por mais diferentes que sejam, como, por exemplo, a literatura ficcional e a historiografia fática. A história é aceita por Motta (2013) como uma narrativa, porém, segundo o autor, o conceito de historiografia – que muitas vezes está relacionado com a lógica, a verdade e a racionalidade – é abordado por diferentes vertentes e esses estudos fazem com que surjam diversos paradoxos, como, por exemplo, de um lado, a fidelidade necessária e rigorosa aos fatos e acontecimentos, de outro, a inevitável concessão à imaginação estruturante de uma unidade narrativa compreensível. Para Motta (2013), precisamos estudar as narrativas para, eventualmente, melhor contá-las.

Os discursos narrativos se constroem através de estratégias argumentativas, atitudes organizadoras do texto e utilizam-se de operações linguísticas para criar certas intenções e objetivos. A organização da narrativa do discurso é intuitiva, pois se realiza em

contextos diversos, produzindo os efeitos desejados (MOTTA, 2013). As narrativas não são somente as representações da realidade, mas também formas de organizar ações em função de estratégias culturais, tornando-se dispositivos discursivos.

[...] as narrativas midiáticas podem ser tanto fáticas (notícias, reportagens, entrevistas, documentários, transmissões ao vivo, entre outros) quanto fictícias (filmes, telenovelas, videoclipes musicais, anúncios narrativos, por exemplo). Podem ser híbridas em muitos casos, como nos programas de auditório, entrevistas ou comerciais que necessitam remeter o consumidor ao seu mundo real para realizar o efeito de sedução e convencimento, assim como outras narrativas midiáticas. Os relatos veiculados pela mídia exploram estrategicamente o fático e o imaginário buscando ganhar adesão do ouvinte, telespectador ou internauta, procurando envolvê-lo e provocar certos efeitos de sentido (MOTTA, 2013, p.90-91).

Quando fala sobre as narrativas midiáticas, Motta (2013) afirma que na contemporaneidade foi observada a consolidação de uma forma de conhecimento indireto do mundo através das diversas linguagens – verbal, gestual, sonora, digital, visual, eletrônica – e de novos meios tecnológicos. A representação e a instituição do mundo pela mídia adquiriram ainda mais importância, bem como a construção e a constituição do mundo na forma narrativa através da mídia. De acordo com o autor, a narrativa traduz o conhecimento objetivo e subjetivo do mundo em relatos. Isso significa que a forma como contamos alguma coisa está impregnada pela narratividade, isto é, a qualidade de descrever algo, fazendo com que toda narrativa seja enunciação de uma sucessão de estados de transformação, que organizam o discurso narrativo (MOTTA, 2013).

As narrativas podem ser, como já vimos, factuais e imaginárias, permanecendo ambas narrativas. As narrativas factuais, por um lado, procuram estabelecer relações lógicas e cronológicas das coisas físicas e das relações humanas reais ou fáticas. As narrativas ficcionais, por outro, procuram estabelecer relações lógicas e cronológicas das coisas imaginadas ou fictícias. Ambas, entretanto, são atividades miméticas (imitativa) das ações humanas, metáforas da vida, e guardam com o referente empírico uma relação mais ou menos íntima, dependendo da intenção de verdade de cada uma delas (MOTTA, 2013, p.89).

A Era dos Festivais marcou um momento muito criativo e estratégico de construções de diversas narrativas midiáticas nos anos 1960 e 1970. Para esta pesquisa, propomos a análise da cobertura feita pela revista “Intervalo” do “III Festival de MPB” de 1967 – uma das muitas narrativas construídas naquele período pelos mais variados meios de comunicação, incluindo outras revistas, rádio e a própria televisão. Soster (2014) afirma que a literatura científica sobre teoria da narrativa – com relação às narrativas literárias – é disponibilizada em quantidade considerável, qualidade e número, e que o mesmo não ocorre

com relação às narrativas pelo viés da comunicação – o que Motta (2013) chama de narrativas midiáticas –, incluindo o jornalismo, que é o tipo de narrativa que vamos estudar na revista “Intervalo”.

O que é uma narrativa jornalística? O que a caracteriza? No jornalismo, a narrativa se configura muitas vezes em uma única reportagem ou em uma notícia tipo *fait divers* [...] cuja estrutura fechada se assemelha à do conto (MOTTA, 2006). Nesse gênero de reportagem, tipo *soft news*, o jornal e seus editores concedem ao repórter uma liberdade maior de criar, relatar e contar em uma linguagem quase literária ou quase ficcional. O repórter se desvincula então dos rigores da linguagem enxuta e objetivada, do compromisso de se manter próximo ao referente empírico, e ganha liberdade para imaginar, criar e sugerir nos textos efeitos estéticos de sentido (MOTTA, 2013, p.95).

Nortearmos a análise a partir das instâncias narrativas e dos sete movimentos apresentados por Motta (2013), que auxiliarão na compreensão crítica da construção narrativa do Festival feita pela revista “Intervalo”. Com a análise, buscaremos compreender também as manobras e as artimanhas discursivas decorrentes das intenções de quem narra – no nosso caso, o semanário da Abril. Isso será perceptível ao longo da análise da cobertura do festival pois é uma construção narrativa que carrega características de convencimento e envolvimento do leitor. Para esta pesquisa, consideraremos todas as edições que falaram sobre o “III Festival de MPB”, desde as eliminatórias até a edição após a cobertura principal, que trouxe os desfechos de alguns cantores. Ao todo, serão seis edições analisadas: 249 – 15/10/1967 a 21/10/1967 –, 250 – 22/10/1967 a 28/10/1967 –, 251 – 29/10/1967 a 04/11/1967 –, 251 – 05/11/1967 a 11/11/1967 –, 253 – 12/11/1967 a 18/11/1967 – e 254 – 19/11/1967 a 25/11/1967.

Para a realização da análise, optamos por utilizar a divisão de categorias proposta por Glória Maria de Oliveira Baltazar (2017), elencadas a partir dos conceitos sobre narrativa apresentados por Motta (2013). Partindo dos setes movimentos apresentados pelo autor, que permitem o estudo empírico das narrativas, Baltazar (2017) propõe 12 categorias para nortear um estudo mais amplo e específico.

5.4.1 As Instâncias Narrativas

A metodologia de Análise Crítica da Narrativa proposta por Motta (2013) é um conjunto de procedimentos que pretendem compreender de maneira crítica o desempenho do narrador e do destinatário na situação e contexto de comunicação, entendendo que o texto é o ponto de partida para a análise. Vale ressaltar que as narrativas só existem em contexto para cumprir algumas finalidades sociais e culturais e não podem ser analisadas de forma isolada,

pois podem perder seu objeto determinante. As narrativas são, de acordo com o autor, dispositivos argumentativos produtores de significados e sua estrutura obedece aos interesses de quem narra, no caso de nossa análise, aos interesses da revista e seu respectivo posicionamento mercadológico e editorial.

A análise da narrativa delinea um processo rumo ao significado, configurando um tipo de relação, ou seja, não há significado sem algum tipo de troca. Não podemos ignorar, assim, as relações culturais que se estabelecem no ato narrativo, desde o começo. Por serem relações argumentativas, as narrativas “se estabelecem por causa da cultura, da convivência entre seres vivos com interesses, desejos, vontades, e sob os constrangimentos e as condições sociais de hierarquia e de poder” (MOTTA, 2013, p.121).

O autor propõe uma técnica hermenêutica, isto é, uma técnica de interpretação dos discursos a respeito de uma realidade constituída de fenômenos concretos e abstratos. Essa interpretação irá permitir identificar a mensagem construída pelo narrador e sua intenção. Segundo Motta (2013, p.124), “a hermenêutica leva naturalmente à fenomenologia”, uma ciência cujo método de reflexão é sobre “aquilo que se mostra”⁶⁷ e não somente o que aparece ou parece ser. Por fim, Motta (2013) explica que, para compreendermos as coisas que se mostram, precisamos buscar o sentido dos fenômenos, o que vai nos interessar não é o fato em si, mas o sentido do fato.

O foco deve estar no exterior, no contexto comunicativo. É inconcebível fazer a análise de um objeto linguístico (a narrativa) como se ele pairasse isolado no espaço estético ou epistemológico. A narrativa é apenas o nexos de uma relação entre interlocutores, e são os aspectos dessa relação que interessa compreender. Ainda que, metodologicamente, quase sempre partamos do próprio objeto, do discurso narrativo, do conto, filme, história em quadrinhos, etc., para chegar até as relações que os produzem, consomem e interpretam (MOTTA, 2013, p.120).

Pretendemos, através desta análise, observar a “coconstrução” de significações na comunicação narrativa. Conforme proposto por Motta (2013), buscaremos compreender criticamente a performance do narrador e seu destinatário a partir do texto, que é o ponto de partida da produção do significado. Nossa intenção é entender a cobertura realizada pela revista como uma construção narrativa, desde a apresentação dos personagens, passando pela estruturação do conteúdo, até chegar ao clímax da história e aos desfechos. De acordo com o autor, o texto e suas significações são o elo entre o consumo e a produção, isto é, entre a

⁶⁷ Seja “aquilo que se mostra” um fenômeno físico, como os fatos da geologia ou oceanografia, por exemplo, ou abstrato, como os fatos da política, cultura ou religião. Mas é importante reter que somos nós que buscamos o significado, nós é que buscamos o sentido daquilo que se mostra, ainda que possa parecer o contrário (MOTTA, 2013, p.124-125).

interpretação e a enunciação, por isso são a forma que a relação assume entre “atores vivos, concretos, humanos e históricos”.

A análise pragmática proposta por Motta (2013) dentro do processo de comunicação narrativa requer que o texto seja interpretado como ponto de referência de alguém que elaborou estrategicamente sua expressão narrativa para levar seu interlocutor a interpretar o relato conforme sua intenção. O autor afirma que, na análise pragmática, deve-se partir do pressuposto de que em qualquer forma de comunicação existe um “contrato implícito” entre o narrador e o leitor, pelo qual o narrador tenta garantir a adesão de seu interlocutor ao seu ato de fala.

(A análise pragmática) é, portanto, um procedimento metodológico que privilegia o *uso da linguagem*, especialmente os aspectos de que um estudo puramente gramatical ou linguístico não pode dar conta: noções como emissor (narrador), destinatário (narratário), intenção comunicativa, contexto verbal, reconhecimento de *instruções de uso* e a situação ou conhecimento de mundo compartilhado (MOTTA, 2013, p.128).

Motta (2013) explica que o primeiro procedimento de análise é separar as “instâncias narrativas”, são elas: plano da expressão, que está relacionado ao discurso e linguagem; plano da estória, que diz respeito ao conteúdo e plano da metanarrativa. O autor chama a atenção para a questão que, embora as três instâncias narrativas sejam metodologicamente divididas, não podem ser pensadas individualmente durante a análise da narrativa.

A análise da narrativa incide principalmente sobre o plano da estória (o foco está na sequência de ações, encadeamentos, enredo, intriga, conflito, cenário, personagens, seus papéis ou funções, etc.). Mas este plano está inexoravelmente dependente do plano do discurso ou da linguagem, sem o qual a estória não se projeta e as intenções comunicativas não se revelam. Além disso, a análise dificilmente se completará se relegar pouca atenção à relação entre os modelos de mundo ou metanarrativas de fundo (o terceiro plano) e os planos da linguagem e da estória, particularmente sobre a articulação entre os modelos de mundo e os sentidos de estória (MOTTA, 2013, p.135).

Dito isso, a primeira instância narrativa apresentada por Motta (2013) é o plano da expressão. Motta (2013) propõe que este plano seja voltado para a linguagem, que valoriza a superfície do texto, pelo qual o enunciado narrativo é elaborado por quem narra, podendo ser esta narrativa visual, verbal, gestual, sonora ou multimodal. Para o autor, este é o plano do discurso propriamente dito, ou da maneira como o narrador dá a conhecer ao seu receptor a realidade que quer evocar e que vai pautar a estória. Para nossa análise, este plano terá

significativa importância pois a retórica e estratégias escritas são recursos estratégicos amplamente utilizados pela revista.

De acordo com Motta (2013), é no plano da expressão que a análise pode identificar os usos estratégicos da linguagem para produzir determinados efeitos de sentido, tipos de comoção, medo, riso, entre outros. A segunda instância narrativa apresentada por Motta (2013, p.137) é o plano da estória. Segundo o autor, este plano “eleva-se acima, e de forma relativamente autônoma, do plano da expressão”. É o plano virtual da estória projetada em nossa mente, pelos recursos de linguagem que foram utilizados por quem está narrando. É o plano virtual da significação, onde a realidade é evocada pelo texto narrativo, por meio de sequências de ações cronológicas e causais desempenhadas por personagens, que estruturam o enredo.

Neste plano, procuramos investigar a lógica narrativa e até onde as intencionalidades do narrador se manifestam, desde ações isoladas, seus encadeamentos em sequências, episódios e a composição do enredo. Ainda será importante considerar tanto a caracterização das personagens como sua funcionalidade dentro da estória. Ainda neste plano, identificaremos os conflitos principais e secundários, os principais enfrentamentos entre protagonistas e antagonistas, entre outros. Por fim, Motta (2013) apresenta a última instância narrativa, o plano da metanarrativa:

Plano da metanarrativa (fábula, tema de fundo, modelos de mundo): é o plano da estrutura profunda, relativamente mais abstrato e evasivo, que evoca imaginários culturais. Plano em que temas ou motivos de fundo ético ou moral integram ações da estória em uma estrutura compositiva cultural pré-textual, de caráter antropológico. [...]. São situações éticas fundamentais, plasmadas por narrador no momento em que ele se põe a narrar (MOTTA, 2013, p.138).

A revista “Intervalo” fez uma cobertura que perdurou por seis semanas. É importante ressaltar, que não só o semanário da Abril fez uma grande cobertura, mas também outras publicações, que conseguiram construir uma narrativa sobre o festival, trazendo matérias e fotos sobre as eliminatórias, as canções que estavam na competição, focos sobre os cantores e júri, e, tudo isso, para que no momento da cobertura da grande final do festival os leitores estivessem intimamente ligados ao que estava acontecendo e já tivessem, inclusive, seus preferidos. Vale ainda ressaltar, que não somente a revista narrou o festival, mas o festival, por si só, foi um empreendimento da TV Record⁶⁸. Deste modo, ainda podemos aferir

⁶⁸ Para saber mais: MAGNOLO, Talita Souza; PERNISA, Carlos Júnior. **A construção de uma narrativa a partir do Festival de Música da TV Record em 1967**. In: ALCAR SUDESTE, 2016, Niterói. **Anais eletrônicos**: <http://www.historiadamidiasudeste.com/anais.html>. Niterói: UFF, 2016.

que os meios de comunicação, em especial as revistas, se comportaram como disseminadoras de um projeto já existente por parte da produção e direção da emissora.

Tabela 2 – Apresentação e contextualização das instâncias narrativas na cobertura do “III Festival de MPB” feita pela revista “Intervalo”

Instâncias Narrativas	Principal característica	Na cobertura feita pela “Intervalo”
Plano da Expressão (ou do discurso)	É o plano da linguagem e do texto, através do qual o enunciado narrativo é construído pelo narrador. É o modo como o narrador dá a conhecer ao leitor a realidade que quer evocar, que vai plasmar a estória. Cabe ainda observar a presença de metáforas, hipérboles, comparações, exclamações, interrogações, ironias, plano de enquadramento das fotos, retórica, recursos visuais, entre outros.	Antes do festival: Ausência de reportagens, porém, uso massivo das seções fixas. Cobertura: Reportagens com utilização de artifícios visuais e chamativos. Informações extras nas seções fixas. Após o festival: Reportagens com utilização de artifícios visuais e chamativos. Conteúdo das reportagens com a temática de desfecho de alguns personagens.
Plano da Estória	É o plano virtual da estória projetada em nossa mente, pelos recursos de linguagem que foram utilizados pelo narrador. Dá significação a uma realidade que é evocada pelo texto narrativo através de sequências de ações cronológicas e causais desempenhadas por personagens, estruturando uma intriga (enredo ou trama).	A revista apresenta, desde a cobertura das eliminatórias, uma ordem cronológica de acontecimentos. Episódios bem definidos, caracterização dos personagens, conflito principal e conflitos secundários
Plano da metanarrativa	É o plano da estrutura profunda, relativamente mais abstrato e evasivo, que evoca imaginários culturais e onde temas de fundo ético ou moral integram ações da estória em uma estrutura compositiva cultural. São situações éticas fundamentais, plasmadas pelo narrador no momento em que ele se põe a narrar.	Questão ética: a imagem de bom moço era o Edu Lobo, culto, instrumentista, que usava roupas sociais e atendia ao imaginário da classe média conservadora. Quem foi o herói e quem foi o vilão? Apesar das polêmicas com Marília Medalha, Edu Lobo foi o herói do festival, enquanto Sérgio Ricardo representou a ruptura da narrativa, mas não foi considerado o vilão, e sim, a dupla Deny e Dino. Moral da história: o bem vence o mal. A vitória de Edu Lobo e Marília Medalha mostra ainda a tradição vencendo a inovação, mantendo o equilíbrio diante das posturas de ruptura que ali estavam. Sensação de premiar aqueles que condizem com os aspectos conservadores.

A revista “Intervalo” fez uma cobertura que perdurou por seis semanas. É importante ressaltar, que não só o semanário da Abril fez uma grande cobertura, mas também outras publicações, que conseguiram construir uma narrativa sobre o festival, trazendo matérias e fotos sobre as eliminatórias, as canções que estavam na competição, fofocas sobre os cantores e júri, e, tudo isso, para que no momento da cobertura da grande final do festival os leitores estivessem intimamente ligados ao que estava acontecendo e já tivessem, inclusive, seus preferidos. Vale ainda ressaltar, que não somente a revista narrou o festival, mas o festival, por si só, foi um empreendimento da TV Record⁶⁹. Deste modo, ainda podemos aferir que os meios de comunicação, em especial as revistas, se comportaram como disseminadoras de um projeto já existente por parte da produção e direção da emissora.

Plano da Expressão

Durante a cobertura das eliminatórias, a revista procurou, através de suas seções, orientar o leitor para o que estava acontecendo, mas também, prepará-lo para o que seria o festival daquele ano. Como se estivesse conversando com um amigo, o semanário utilizou uma linguagem simples e informal, trouxe algumas informações e fofocas para satisfazer a curiosidade dos fãs, como podemos perceber no exemplo a seguir, da seção “Confidencial”:

NANA CAYMMI ENFRENTOU, NO TEATRO RECORD, **SEIS MINUTOS DE VAIA** (A MAIS LONGA, JÁ REGISTRADA NA TELEVISÃO BRASILEIRA), DESTINADA AO JÚRI, PELA CLASSIFICAÇÃO DE SUA MÚSICA PARA AS FINAIS, NO FESTIVAL. O QUE CORRIA ENTRE OS CANTORES JOVENS ERA ISTO: **A MÚSICA DE DEMÉTRIUS FOI DESCLASSIFICADA PORQUE FRANCO PAULINO, CRONISTA DA MÚSICA POPULAR, DEU NOTA ZERO AO RAPAÇ, PREJUDICANDO-LHE A MÉDIA** (INTERVALO N°249, 1967, p. 13).

A vaia ganhou lugar de destaque ao longo da cobertura. Um exemplo é o trecho a seguir, sobre Geraldo Vandré: “Com medo de enfrentar, no Teatro Record uma platéia facciosa, Geraldo Vandré **comprou dois milhões de cruzeiros de ingressos para o Festival da Música Popular** e os ofereceu a pessoas que julgou **isentas de suspeita** (INTERVALO N°249, 1967, p.13). Se considerarmos como principal conflito a grande disputa pelo primeiro lugar no “III Festival de MPB” daquele ano, conseguimos, então, observar o desenrolar de alguns conflitos secundários, como foi o caso da classificação da música defendida por Nana

⁶⁹ Para saber mais: MAGNOLO, Talita Souza; PERNISA, Carlos Júnior. **A construção de uma narrativa a partir do Festival de Música da TV Record em 1967**. In: ALCAR SUDESTE, 2016, Niterói. **Anais eletrônicos**: <http://www.historiadamidiasudeste.com/anais.html>. Niterói: UFF, 2016.

Caymmi: “A turma da **Jovem Guarda** ficou brava, porque a música de Demétrius, **Gente**, não foi classificada para as finais do Festival da Record. Eles acham que o cantor e compositor foi prejudicado **em benefício de Nana Caymmi** ” (INTERVALO Nº249, 1967, p.12).

Através das entrevistas que realizamos e leituras sobre a produção do festival pela TV Record, pudemos aferir que a criação de conflitos entre artistas, ou entre artistas e júri, ajudavam a promover o festival, desde a transmissão ao vivo das eliminatórias, até a repercussão através da revista. A seção “O que eles disseram” ilustra bem este aspecto:

NANA CAYMMI: Recebi aquela vaia no Festival, como Pilatos entrou no Credo. Afinal, que culpa tenho se a comissão julgadora decidiu que era a minha e não a do Jair que deveria ser classificada aquela noite? PAULINHO DE CARVALHO, diretor da TV Record: Eu estava rezando para que desse um bôlo logo no início do Festival. A classificação da música de Nana Caymmi foi o prato que eu precisava para promoção inicial (INTERVALO Nº249, 1967, p.40).

Os conflitos que eram elucidados pela revista ganhavam força através das cartas dos leitores na seção “Intervalo para conversa”. Na maioria das vezes, o semanário divulgava algumas cartas e as respondia, de forma breve, como no exemplo a seguir:

Afinal de contas, que espécie de **Festival** é esse da TV Record? Os srs. poderiam me responder? Sou fã da música brasileira, mas jamais procurei saber antes o nome, profissão ou preferências ideológicas do compositor ou do intérprete para poder aplaudir. O que aconteceu com a música de Demétrius, a quem, por sinal, não admiro profissionalmente, mostra bem o critério do júri. A música do môço pode não ser uma maravilha, mas era muitas vezes melhor do que algumas classificadas. Será que foi só porque êle pertence ao ié-ié-ié? E que dizer da filha de Dorival Caymmi, que talvez por ser filha de quem é, tenha sido prestigiada pelo júri, apesar da vaia, uma as mais longas da história da nossa televisão? **LAURO ALFREDO MOREIRA – RIO DE JANEIRO, GB. Pois é Lauro, júris são uma coisa meio complicada mesmo. Não queremos entrar no mérito de suas opiniões. Numa coisa, contudo, estamos de acordo: a música de Demétrius tem qualidades e merecia classificação** (INTERVALO Nº250, 1967, p.24).

A utilização de muitas fotografias, a partir da edição 252, seguindo o raciocínio de Motta (2013), certamente produziu mudanças no estado de espírito de seus leitores, que eram pessoas que por vezes acompanharam pela TV e, depois, leram sobre o festival na revista, ou aquelas que não assistiram ao programa e queriam saber como foi. Com a utilização de artifícios visuais e chamativos para seus textos, com fontes maiores nos títulos e muitas fotos, e depois de ter trazido várias falas e fofocas sobre a competição, o semanário, finalmente, trouxe a cobertura e deu o tom do que foi o festival. A reportagem principal feita pela “Intervalo” trazia, inicialmente, informações sobre dois festivais que aconteceram no mesmo

período: do Rio, o II Festival Internacional da Canção, da Rede Globo, e de São Paulo, o “III Festival de MPB” da TV Record. O texto que tratou exclusivamente sobre a competição em São Paulo, anunciou, já em seu título, os dois grandes “lançamentos” daquele ano.

FIGURA 22 - Revista “Intervalo” nº 252: páginas 14 e 15



Fonte: Acervo pessoal

Logo no título, podemos observar alguns artifícios estratégicos, um deles é o tamanho da fonte, chamando a atenção do leitor. Outro, mais curioso, é a referência aos “lançamentos” do festival, sendo um deles o lançamento da carreira de Marília Medalha e, o outro, do violão de Sérgio Ricardo – nota-se aqui a utilização de alguns recursos linguísticos⁷⁰ para a elaboração da estória.

Em São Paulo, o **Festival** da Record teve, extra-programa, dois pontos altos: o lançamento de Marília Medalha e um violão quebrado. **Ponteio** lançou Marília Medalha, e o violão lançou Sérgio Ricardo, compositor de méritos, mas sem um terço da popularidade que desfruta hoje, depois de gritar para o público, no Teatro Paramount: **Vocês são uns animais!** Sérgio ensaiou o novo arranjo para seu **Beto Bom de Bola** até dois minutos antes de entrar, confiante, no palco. Tentou dialogar com o público e sorria. Não pôde cantar, era vaia de todo canto, então explodiu: **Vocês venceram! Isto é o Brasil subdesenvolvido!** Espatifou o violão com raiva, no mesmo pedestal onde exibira a Viola de Ouro, o troféu que ambicionava (INTERVALO Nº252, 1967, p.14)⁷¹.

“Intervalo” também trouxe um dos personagens principais da trama do festival: a torcida. Duas fotos – ambas na página 15 – são da plateia juntamente com o comentário sobre o entusiasmo e a participação do público ao longo da competição: “Há muito não se via um

⁷⁰ Para saber mais: MAGNOLO, Talita Souza; RIPPEL, Nathália. **O Festival de MPB de 1967 as páginas da revista “Intervalo”: uma análise das formas discursivas.** In: XIV ERECOM, 2016, Juiz de Fora.

⁷¹ Transcrição da reportagem completa nos Anexos.

público tão entusiasta, que, ao mesmo tempo, aplaudia e vaiava seus preferidos, um dêles, Gil e seus Mutantes” (INTERVALO Nº252, 1967, p.15).

Os outros personagens que ganharam destaque através das fotografias foram: no canto superior esquerdo, a mãe de Edu Lobo, acompanhada da seguinte legenda: “Festival da Record foi de Ponteio da jovem revelação Marília Medalha e de dona Carminha, mãe de Edu, no alto, à esquerda”. Marília Medalha e Edu Lobo durante sua apresentação, Sérgio Ricardo, momentos antes de lançar seu violão no público e, logo à direita desta foto, uma pessoa da produção entregando o violão já quebrado para o apresentador Blota Jr., seguida da legenda: “A noite não foi de Sérgio, primeiro as vaias, em seguida a bronca, depois um violão que voou e acabou voltando às mãos de Blota.” Além das fotografias da plateia, já mencionadas, a matéria ainda contou com uma última fotografia de Gilberto Gil em seu momento de apresentação, junto com “Os Mutantes”.

FIGURA 23 – Revista “Intervalo” nº 254: páginas 10 e 11



Fonte: Acervo pessoal

Uma reportagem que podemos destacar, enquanto desfecho de personagem, é o texto sobre Sérgio Ricardo, da edição 254. Em primeiro lugar, o título “Sérgio Bom de Bola” faz um trocadilho com a música vaiada do cantor durante a final do festival, “Beto Bom de Bola”, e é acompanhado por uma grande fotografia de Sérgio Ricardo jogando sinuca. A revista não se posicionou em momento nenhum contra o cantor e seu ato intempestivo durante a competição de 1967, e sim, mostrou ao público o quão humano e passível de erros ele era:

Aquê violão que Sérgio Ricardo quebrou e atirou à platéia do Paramount, foi um ato com o qual milhares de telespectadores se identificaram: **Gostaria de ter feito o mesmo com meu chefe** – escreveu um dêles ao autor de **Beto Bom de Bola – mas sou casado e tenho filhos a sustentar**. Para fugir à emoção que o dominava, Sérgio Ricardo largou tudo e foi passar uns dias tranquilos em sua cidade natal, Marília, aproveitando-os para rever o cenário da sua infância e reunir velhos amigos em torno de uma mesa de bilhar, no Taco de Ouro. De saída, ganhou a primeira partida e provou que ainda é bom de bola (INTERVALO Nº254, 1967, p.10).⁷²

Plano da estória

A revista “Intervalo” apresenta, desde a cobertura das eliminatórias, uma ordem cronológica de acontecimentos, que vão até o fim do festival, através da utilização massiva de recursos de linguagem, textos, fotografias e das seções de opinião da revista. O entendimento dos episódios é facilitado pelo semanário, que ajuda o leitor, através do texto, a se localizar cronologicamente. Expressões como “logo após a classificação”, “durante as eliminatórias”, “primeira audição do festival”, “no segundo dia do Festival”, “quando começou o Festival”, “as vaias no final do Festival”, “após o festival”, entre outras, ajudam a projetar cronologicamente a narrativa que foi construída pela revista. Através da estruturação da trama principal – a competição pelo primeiro lugar – é possível identificar a valorização de determinados personagens, seus papéis dentro da trama construída e também os conflitos secundários. Percebemos a valorização dos personagens: Marília Medalha e Edu Lobo, Chico Buarque, Caetano Veloso, Sérgio Ricardo, Dino e Deny, “Os Mutantes e “Beat Boys”.

FIGURA 24 – Revista “Intervalo” nº 252: páginas 40 e 42



Fonte: Acervo pessoal

⁷² Transcrição da reportagem completa nos Anexos.

Apesar de falar sobre a canção “Roda Viva”, que foi terceiro lugar no Festival, a reportagem sobre Chico Buarque busca trazer um desfecho para o personagem. A menção ao cantor e sua participação na competição musical da Record foi feita de maneira muito tímida, mesmo assim, durante a cobertura das eliminatórias, Chico apareceu na seção “Confidencial”:

“Logo após a classificação da música **Roda Viva**, de Chico Buarque, vários amigos seus saíram do Teatro Record direto para sua casa: iam comemorar. Fizeram uma festinha até de madrugada. Só faltou o autor: **ninguém sabia por onde ele andava**” (INTERVALO N°249, 1967, p.13). Além disso, o cantor foi um dos poucos que participaram, tanto do festival do Rio, como do festival em São Paulo e, durante a reportagem principal, a revista lembrou deste acontecimento:

Não obstante, escaldado pela recepção que tiveram alguns colegas no **Festival** de São Paulo, Chico Buarque chegou ao Rio, para acompanhar a apresentação de sua **Carolina** (3° lugar), afobado e confessando: **Estou com um medo danado de vaias**. Depois do resultado, comovido e cansado (foi seu, também, o 3° lugar em São Paulo, com **Roda Viva**) abraçou as suas intérpretes, Cynara e Cybele e foi dormir, ele que é das madrugadas (INTERVALO N° 252, 1967, p. 13).⁷³

A reportagem cujo título é “Música do Festival é tema de peça teatral: CHICO QUER GENTE PARA SUA RODA VIVA” trouxe, portanto, um sentimento de desfecho para o cantor. O texto diz que a música defendida por Chico Buarque no Festival ia se transformar em peça teatral musicada: **“há algum tempo, tive a idéia de fazer uma peça ou filme, contando as coisas que acontecem na vida de um artista: a televisão, vantagens e desvantagens, guerrinhas e espírito de equipe”** (INTERVALO N° 252, 1967, p.40). A sensação transmitida pela revista é a de continuidade, ou seja, não é porque o Festival terminou que a vida dos personagens também chegou. Outro exemplo é a reportagem sobre “Os Mutantes” e sua música “em tom universal”.

O conjunto que acompanhou Gilberto Gil e seu “Domingo no Parque” ganhou uma matéria exclusiva e a chance de comunicar um novo caminho para a música brasileira. **“A única barreira da música é a beleza. Atingida esta, o resto não importa. O que nós queremos é universalizar a música brasileira”** (INTERVALO N°252, 1967, p.42). A reportagem coloca em destaque, além do conjunto de amigos, a guitarra elétrica, um de seus maiores diferenciais além dos ideais *hippies* compartilhados pelos integrantes. Como se estivessem começando a escrever um novo capítulo, “Os Mutantes” encerram sua participação no Festival com planos para o futuro: “Êles vão cantar sempre o que cantaram até

⁷³ Transcrição da reportagem completa nos Anexos.

agora, mas juntarão ao seu repertório música brasileira. E estão gostando muito, mas muito mesmo, de acompanhar Gilberto Gil em suas músicas” (INTERVALO Nº 252, 1967, p.42).⁷⁴

Dentre os conflitos secundários elencados pela publicação, consideramos como mais significativo, o conflito construído entre Edu Lobo e Marília Medalha:

FIGURA 25 – Revista “Intervalo” nº 252: páginas 32 e 33.



Fonte: Acervo pessoal

A polêmica, anunciada na edição 252, era clara: “Edu Lôbo não queria cantar com MARÍLIA MEDALHA”. A reportagem afirma que, durante o festival, muita coisa ruim aconteceu, desde vaias a protestos, passando pelos desmaios das fãs, até chegar ao violão quebrado de Sérgio Ricardo. Porém, apesar de tudo isso, uma coisa boa aconteceu, a aparição de “uma nova estrêla”, que foi aplaudida e ovacionada pelo público.

Mais tarde, Marília contava aos amigos: **Edu não queria que eu cantasse com êle. Mas eu insisti até convencê-lo. A certa altura, estava desanimada: e isto foi quando me disseram que Edu teria preferido Maria Betânia.** Finalmente, Edu se convenceu que Marília era a **cantora** de que precisava para **Ponteio**. Quando começou o Festival houve um drama: a outra canção que Marília Medalha interpretou, **de Ana Pastora**, foi solenemente vaiada e desclassificada. Edu estava preocupado: **Será que a Marília não fica com medo e estraga tudo?** Não foi assim: Marília apareceu no palco ao lado de Edu Lôbo e parecia a estátua da serenidade. Quando pronunciou os versos finais (**Vou ver o tempo mudado e um nôvo lugar para cantar**), fechou os olhos. E o público, proclamou sua vitória (INTERVALO nº 252, 1967, p.32-33).⁷⁵

O posicionamento da revista claramente é a favor de Marília Medalha, que na mesma edição ainda ganhou uma pequena nota na seção “Confidencial” que dizia: “**Marília**

⁷⁴ Transcrição da reportagem completa nos Anexos.

⁷⁵ Transcrição da reportagem completa nos Anexos.

Medalha, praticamente lançada em São Paulo através do **Festival da Música Popular brasileira, tem sete shows para fazer no próximo mês**, em vários estados, entre eles Bahia e Espírito Santos. **Tudo contratado após o sucesso de Ponteio [...]**” (INTERVALO Nº 252, 1967, p.49). A edição da semana seguinte buscou dar fim ao conflito que se desenrolou na semana anterior. Além de trazer a capa com os protagonistas do Festival, publicou uma matéria de duas páginas.

FIGURA 26 – Revista “Intervalo” nº 253: Capa e páginas 6 e 7



Fonte: Acervo pessoal

Na capa, já podemos observar o destaque dado a este conflito. Uma foto grande, mostrando Marília Medalha e Edu Lobo em um momento de interação, seguida do título: “Edu: sempre gostei de Marília”. A reportagem, nitidamente, tentou dar a Edu Lobo uma chance de responder ao que foi dito na semana anterior sobre sua relação com Marília Medalha. É chamativo o tamanho da fotografia na matéria, que ocupou uma página inteira, mostrando mais uma vez, os dois unidos. O texto que seguiu trouxe o histórico de ambos e como se conheceram, mas o que chama atenção e, inclusive, está em negrito, é a fala de Edu Lobo no início da reportagem:

Sempre gostei de Marília Medalha. Se, a princípio, recusei-me a deixá-la cantar Ponteio, foi por dois motivos: primeiro, é música de homem; segundo, eu mesmo queria cantá-la, até o Jair Rodrigues eu deixei contrariado. Mas a verdade é que sempre confiei em Marília como cantora – diz Edu Lôbo (INTERVALO Nº 253, 1967, p.7).⁷⁶

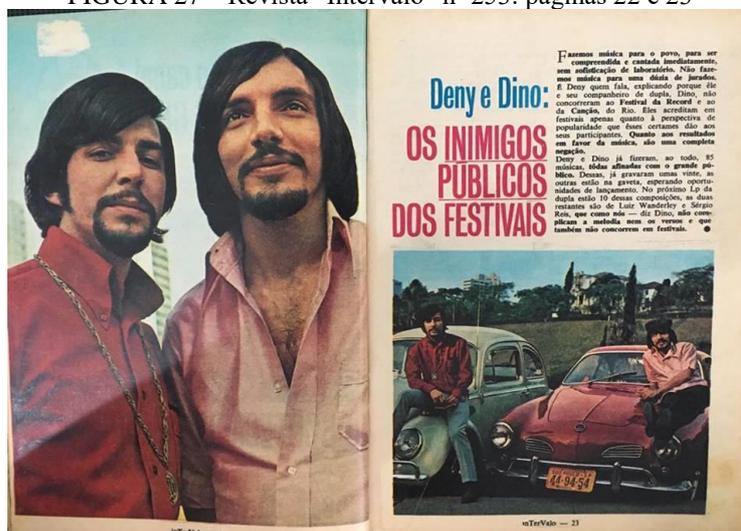
⁷⁶ Transcrição da reportagem completa nos Anexos.

O texto ainda tentou apontar o grande motivo pelo qual a música “Ponteio” saiu vencedora. De acordo com a revista, depois de concordarem em cantar em dupla, passaram por exaustivos ensaios até atingir a perfeição.

Na realidade, os três primeiros lugares terminaram sendo das músicas mais bem ensaiadas e vocalizadas: **Ponteio**, **Domingo no Parque** e **Roda Viva** – tôdas músicas de espetáculo. O **Quarteto Nôvo** e o **Momento Quatro** se integraram nesse esquema. Agora, Edu e Marília pretendem cantar juntos outros números como **Ponteio** e, mas, estão na expectativa de montar um programa próprio na TV (INTERVALO N° 253, 1967, p.7).

Contrariando uma das questões por nós levantada – de que Sérgio Ricardo era o grande vilão e inimigo do Festival – a revista, na edição 253, trouxe uma matéria sobre a dupla Deny e Dino e os considerou como “OS INIMIGOS PÚBLICOS DOS FESTIVAIS”. Ao contrário do que imaginávamos, o semanário elencou como vilões artistas que sequer participaram do Festival da Record, utilizando-se deste fato para considerá-los inimigos dos festivais – a palavra festival está no plural, possivelmente para englobar o II Festival Internacional da Canção no Rio de Janeiro.

FIGURA 27 – Revista “Intervalo” nº 253: páginas 22 e 23



Fonte: Acervo pessoal

Através das entrevistas, pudemos observar que quando algum depoente se mostrou menos empolgado pelo festival, ele tinha como principal motivo a “roda viva” mercadológica, na qual grandes artistas, compositores e cantores estavam inseridos. Para alguns, como é o caso de Sérgio Ricardo (2017), o festival foi considerado como uma “corrida de cavalos”. Segundo o cantor, não havia nenhum modo de considerar uma música melhor que a outra, visto que todas tinham qualidades, aspectos musicais diferentes e únicos. Ao

longo da reportagem, a dupla faz questão de deixar claro que fazem músicas para o povo e não para um grupo de jurados. Eles preferiam fazer músicas que não “complicavam melodias, nem os versos”.

Fazemos música para o povo, para ser compreendida e cantada imediatamente, sem sofisticação de laboratório. Não fazemos música para uma dúzia de jurados. É Deny quem fala, porque ele e seu companheiro de dupla, Dino, não concorreram ao **Festival da Record** e ao da **Canção**, do Rio. Eles acreditam em festivais apenas quanto à perspectiva de popularidade que êsses certames dão aos seus participantes. **Quanto aos resultados em favor da música, são uma completa negação** (INTERVALO N°253, 1967, p.23).

Plano da metanarrativa

É possível notar que a narrativa construída pela revista não deixa de evocar em seus leitores a criação de um imaginário cultural, seja com relação ao festival enquanto competição, ou seja aos cantores enquanto pertencentes de algum movimento musical ou, até mesmo, da plateia enquanto um grande júri entusiasta que torceu, aplaudiu e vaiou. Portanto, podemos entender a cobertura do festival como uma estrutura muito mais profunda, que vai além do conflito principal e dos personagens considerados principais. Isso pode ser percebido quando a revista fala sobre cantores que não foram necessariamente os melhores, ou os mais aplaudidos ou, até mesmo, os mais vaiados. Na edição 250 (1967, p.12), a revista faz menção à cantora Claudete Soares – sua primeira e única aparição dentro do tema Festival:

Depois de defender sua música **Brinquedo**, Claudete Soares, sentindo que não seria classificada, **deixou o Teatro Record**, no segundo dia de Festival, e foi para casa jogar **buraco**. Na final, que assistiu pela televisão, **chorou ao ver o público gritando seu nome** e pedindo a classificação da música que defendera.

Este mesmo tipo de observação se repetiu sobre a participação de Hebe Camargo: “Hebe Camargo estava tão certa de que seria vaiada no Festival da Record, que pediu a seus familiares para ajudarem-na a **ensaiar as vaias**. Ela cantava seu número e, no final, **êles prorrompiam em assovios e apupos**” (INTERVALO N°251, 1967, p.13). Trazer informações, e até mesmo fofocas, sobre outros competidores do festival revelou uma trama complexa e rica, que lidou com muitos talentos, egos, diferentes estilos musicais e muitas polêmicas. Houve ainda, casos de menções àqueles que desistiram de participar da competição, por medo da desclassificação, como foi o caso do cantor e compositor Tommy Standen.

Temas como conspiração e corrupção circularam pela cobertura realizada pelo semanário, quando vinham notas ou informações sobre os jurados do festival. Desde a menção sobre a “suposta ajuda” à classificação da música de Sérgio Ricardo e Nana Caymmi, até a questão de avaliação das canções que ali eram defendidas: “Diálogo no júri do Festival: Carlos Manga – **música que tiver ideologia eu não voto. Roberto Freire gozador: É, música com ideologia não merece nota...**” (INTERVALO N°251, 1967, p.12). Como também podemos observar a seguir:

Outro membro do júri, Carlos Manga, que também é produtor do programa **Jovem Guarda**, brigou com Carlos Castilho, parceiro de Chico de Assis na **Canção do Cangaceiro que Viu a Lua Côm de Sangue**. Carlos Castilho fora informado de que Manga **teria dado zero à letra e à música**. No dia seguinte, ainda sob emoção da briga, **manga sofreu uma ameaça de enfarte nos bastidores do Jovem Guarda**, mas se negou a ser hospitalizado, como queria o médico. Descansou na sala de Paulinho Machado de Carvalho (INTERVALO N°251, 1967, p.12).

Para nós, a moral da estória é o bem vencendo o mal. No caso, o bem está no personagem de Edu Lobo e o mal é representado por todos aqueles que, de alguma forma, não se encaixam nos imaginários culturais da época. Devemos considerar que todos os personagens estavam inseridos dentro de um programa de entretenimento produzido pela emissora mais importante da época, que por sua vez, tinha entre seus interesses mais latentes a comercialização de produtos dentro de uma lógica capitalista conservadora do poder militar da época.

Portanto, mesmo dando voz a vários personagens, o que a revista deixa como mensagem final é: apesar de tudo, Edu Lobo mereceu o prêmio. Mesmo com a dita polêmica com a Marília Medalha, mesmo depois da tentativa de “humanizar” Sérgio Ricardo e de nomear outros vilões para o festival. Edu Lobo cumpria com todos os requisitos que atendiam a demanda e os imaginários culturais, sociais e, até mesmo, aqueles mais profundos dos leitores da revista.

5.4.2 Análise Crítica da Narrativa

O entendimento e análise iniciais das “instâncias narrativas” elencadas por Motta (2013) auxiliarão, a seguir, principalmente, para melhor compreensão dos movimentos e categorias narrativas. Temos como principal objetivo compreender como, através de suas páginas, a revista “Intervalo” narrou o Festival de 1967, e assim entender as estratégias de construção da narrativa utilizadas durante a cobertura jornalística feita pelo semanário. Motta

(2013) elenca sete movimentos que permitem um estudo das narrativas de forma empírica. A seguir, realizaremos uma breve exposição teórica sobre cada movimento, acompanhada por uma tabela com a explicação das categorias narrativas e, em seguida, a análise.

O 1º movimento busca compreender a recomposição da intriga ou do acontecimento jornalístico. Motta (2013) propõe a observação da continuidade e justaposições temáticas a partir da recorrência de um mesmo tema nas notícias isoladas. Essa recorrência também pode ser procurada nas circunstâncias, personagens, cenários, situações e nos ganchos da sucessão de estados de transformação. Ao longo da análise, buscaremos ter em mente os personagens principais, conflito principal e secundários.

Tabela 3: Explicação e exemplificação do 1º movimento elencado por Motta (2013).

Os movimentos elencados por Motta	Categoria Narrativa	Efeitos de sentido	Na cobertura feita pela revista “Intervalo”
1º movimento: Compreender a intriga como síntese heterogênea	Enredo	Uma estória só pode ter seus desdobramentos analisados quando se conhece o enredo integral pelo qual ela se estrutura	Apresentação das eliminatórias do festival, músicas selecionadas, cobertura do dia da competição e desfechos sobre os cantores.
	Pontos de ataque	Ações que podem modificar a estória. São momentos chave que podem ser absorvidos ou não pelo analista	Sérgio Ricardo e seu violão voador

Enredo

Neste processo, o analista deve ter conhecimento do início, desenvolvimento e fim do enredo para encontrar todos os fios que cercam a trama. Motta (2013) afirma ser muito importante ter um conhecimento teórico prévio, mas também ler e reler a estória quantas vezes for necessário, para conhecer todos os encadeamentos básicos e contornos da narrativa que está sendo analisada e para que os significados do objeto se revelem gradualmente. Para o autor, o enredo de uma narrativa funciona como agente organizador das partes. No caso da narrativa jornalística, é necessária a reconstrução da totalidade da estória, motivo pelo qual elencamos também para análise as edições que trouxeram informações sobre as eliminatórias.

Nossa análise será facilitada, pois o Festival aconteceu há muitos anos e a própria cobertura possui seu início, meio e fim. É possível observar a divisão clara em episódios, ou como Motta (2013) nomeia, acontecimentos-intriga – eliminatórias, festival, pós-festival – e

isso facilitará o entendimento do enredo proposto pela revista. Portanto, podemos afirmar que o início da narrativa se dá na edição 249, da semana do dia 15 de outubro de 1967, e chega ao fim, na edição 254, da semana do dia 19 de novembro de 1967. Ao longo da cobertura realizada é possível identificar pistas dos principais conflitos e personagens envolvidos.

Através das entrevistas realizadas e da análise da cobertura feita pela “Intervalo”, fica claro o envolvimento da revista com o enredo, e isso torna possível identificar qual é seu lugar de fala, dentro de um contexto onde a televisão estava se tornando o mais importante meio de comunicação de massa e cujo principal interesse era ter, através de seus programas, audiência e consequente venda de produtos, discos, entre outros.

Pontos de Ataque

Motta (2013) define como pontos de ataque as revelações que são colocadas pelo narrador e que podem modificar a narrativa, dependendo da visão do analista, e são vistos como os momentos que introduzem maior tensão na narração. De acordo com o autor, uma possibilidade para encontrar os pontos de ataque – ou pontos de virada – é a observação de ações que modificam fundamentalmente a estória, podendo ser grandes predicados – elementos estruturantes da narrativa – ou grandes transformações – transgressão, inversão e ruptura. Segundo o autor, os pontos de ataque são parte de uma ação parcial, que gera uma separação na trajetória de um personagem ou do decorrer da intriga.

O ponto de ataque dentro da narrativa sobre o Festival foi o episódio de Sérgio Ricardo e seu violão voador. Se analisarmos desde o ponto de vista da cobertura das eliminatórias poderemos perceber que alguns conflitos se construíram, como foi o caso da classificação da música de Nana Caymmi, as vaias já presentes nas fases classificatórias e polêmicas envolvendo os jurados. Porém, ninguém previu a atitude de Sérgio Ricardo, que ao ser vaiado quebrou seu violão e o jogou na plateia, acarretando uma mudança na linha narrativa.

O bôjo do violão foi bater na cabeça de Luiz Ferres, um tipógrafo que, desafiando o resto da platéia, aplaudia Sérgio freneticamente. O braço do violão foi em direção a uma mocinha, um senhor que estava ao lado tentou livrá-la, meteu-lhe o cotovelo no rosto. Para dominar a situação, Blota Jr. anunciou que a música havia sido desclassificada, o júri protestou imediatamente através de um abaixo assinado, que somente Roberto Côrte Real não assinou. [...]. Mais tarde, Paulinho Machado de Carvalho ia explicar que o intérprete fôra desclassificado, a música não, só o júri podia fazer isso. Nos bastidores, uísque e o conhaque circulavam, estavam todos nervosos (INTERVALO Nº 252, 1967, p.14-15).⁷⁷

⁷⁷ Transcrição da reportagem completa nos Anexos.

O fato foi além das reportagens e refletiu, também, em outras seções, como foi em “Confidencial”, onde leitoras defendem o cantor e culpam o júri por tão lamentável episódio:

Gostaríamos de levar através dessa revista o nosso protesto à comissão que presidiu o III Festival da Música Popular Brasileira. Sabia que Sérgio Ricardo não conseguiria agradar o público com **Beto Bom de Bola**. Mesmo assim, classificaramo (...). À comissão, nossos pêsames, por ter contribuído na derrota deste grande cantor (...). A você, Sérgio Ricardo, nossos parabéns. Você se esqueceu que era profissional e agiu como homem, foi aí que o povo não compreendeu, pois atitudes dignas como a sua, atualmente, estão ultrapassadas. Você não precisa de um público insatisfeito como aquele que esteve no Teatro Record, para ser reconhecido como admirável que é. Mesmo que você decida encerrar sua carreira, será lembrado pelo que de bom você já fez pela música de nossa terra. MARIA INÊS, MARIA ROSA, IRENE, CACÍLIA MARIA E MAIS 18 LEITORAS – SÃO PAULO, SP. **Sem comentários, aí está o desabafo de vocês, meninas** (INTERVALO Nº 253, 1967, p.24).

Este acontecimento foi mencionado mais algumas vezes ao longo das reportagens, e depois, a edição 254 trouxe a matéria sobre Sérgio Ricardo e seu desfecho no Festival. Segundo Motta (2013), cada detalhe dos procedimentos apontados até o momento deve ser considerado como parte da estratégia e artimanha argumentativa do sujeito narrador, no nosso caso, da revista.

No 2º movimento, Motta (2013, p.147) parte do pressuposto de que o narrador, ao fazer uso da comunicação narrativa, “utiliza estratégica e astuciosamente os recursos de linguagem para construir um discurso argumentativo na relação com seu interlocutor”. O autor propõe, portanto, que o analista deve compreender a narrativa, no seu contexto comunicativo, como um projeto dramático de construção da realidade. Para nossa análise, é necessário pressupor que o narrador age “intuitivamente de acordo com as suas possibilidades situacionais, com os recursos discursivos de que dispõe, com as reações que ele presume a respeito de quem vê, lê ou ouve sua estória”, mesmo que o receptor seja somente idealizado, como ocorre na comunicação de massa.

Dentro deste raciocínio, podemos ainda aferir que a narrativa construída pela revista teve como principais objetivos atrair e seduzir seu leitor, satisfazer suas curiosidades e desejos por conflitos e fofocas e, com isso, resultar na venda de mais exemplares. O que pudemos observar é que a revista tenta, inicialmente, colocar Sérgio Ricardo como grande vilão do Festival, ou seja, ao falar sobre o cantor de maneira mais agressiva, o semanário esperava que o público leitor aderisse a este pensamento e concordasse com o que estava sendo falando, como aconteceu na primeira reportagem sobre os festivais: “O violão quebrado de Sérgio Ricardo e cujos destroços foram lançados **furiosamente** à platéia teve implicações

que prometem uma certa sacudidela nos meios artísticos” (INTERVALO Nº 252, p.12, grifo nosso). Em outras ocasiões, tanto Sérgio Ricardo como seu violão foram colocados como “a coisa ruim do festival”, ou quando “o cantor gritou com o público”, ou ainda, teve uma “atitude furiosa”, entre outros.

O primeiro sinal de mudança veio quando a revista divulgou uma carta – mencionada acima – de leitoras que defenderam o cantor e condenaram o júri por ter deixado ir adiante uma música que não seria bem recebida pelo público. Ainda na edição 253, “Intervalo” nomeia os “inimigos públicos” do festival, mudando o foco de Sérgio Ricardo para a dupla Dino e Deny. Na edição da semana seguinte, veio o que nós consideramos uma mudança no discurso da revista: uma matéria de duas páginas sobre Sérgio Ricardo e sua chance de se retratar diante dos leitores e telespectadores do Festival. Como se ainda tentasse fazer uma brincadeira com o nome da música e com o ocorrido, o título trouxe “Sérgio Bom de Bola”, com uma grande fotografia do cantor jogando sinuca.

Aquêle violão que Sérgio Ricardo quebrou e atirou à platéia do Paramount, foi um ato com o qual milhares de telespectadores se identificaram: **Gostaria de ter feito o mesmo com meu chefe** – escreveu um dêles ao autor de **Beto Bom de Bola – mas sou casado e tenho filhos a sustentar**. Para fugir à emoção que o dominava, Sérgio Ricardo largou tudo e foi passar uns dias tranqüilos em sua cidade natal, Marília, aproveitando-os para rever o cenário da sua infância e reunir velhos amigos em tórno de uma mesa de bilhar, no Taco de Ouro. De saída, ganhou a primeira partida e provou que ainda é bom de bola. [...]. Sérgio Ricardo é assim: extremamente controlado com todos que o importunam – de repente pum!, a tampa sobe. Mas raramente chega à agressão, como no famoso caso do violão quebrado. **Não foi nada premeditado** – garante Sérgio Ricardo – **mas fêz muito bem a mim e ao festival e a muita gente** (INTERVALO Nº 254, 1967, p.10-11).

Tabela 4: Explicação e exemplificação do 2º movimento elencado por Motta (2013).

Os movimentos elencados por Motta	Categoria Narrativa	Efeitos de sentido	Na cobertura feita pela revista “Intervalo”
2º movimento: Compreender a lógica do paradigma narrativo	Projeto dramático	Deixa claras no enredo as estratégias e intenções do narrador, conferindo dentro da narrativa objetos carregados de outras significações	- Fofocas sobre o júri e sobre os conflitos protagonizados por alguns cantores - Episódio de Sérgio Ricardo - Desfecho: o final feliz e a moral da estória
	Dêiticos espaço-temporais	Avaliação da precisão de datas e tempos. Pode ser considerada uma estratégia argumentativa do narrador	A revista era semanal e, portanto, tinha a precisão das datas e do local onde aconteceu o festival (Teatro Paramount)

Projeto dramático

O projeto dramático está intimamente ligado às intenções narrativas da revista. As pequenas histórias, que ganham espaço dentro da cobertura do Festival, dão força ao aparecimento dos conflitos dramáticos que costuram o enredo, que é cercado pelos pontos de virada e inflexões narrativas dos personagens principais. Através da análise, buscaremos entender como o narrador

em correlação com o narratário, articulou astuciosamente o que lhe pareceu verossímil em uma situação de comunicação, a fim de articular as ações, surpresas, clímax, um começo, desenvolvimento e final [...]. O poder e as intenções persuasivas da composição da intriga por parte do narrador na sua relação com o destinatário se tornarão então mais evidentes (MOTTA, 2013, p.150).

Como parte do que estamos chamando de “intenção oficial” da revista, temos a cobertura, feita de forma completa e detalhada do “III Festival de MPB”, desde suas fases iniciais até os desfechos dos cantores. Porém, mais do que isso, acreditamos que também existam “intenções não-oficiais”, através das quais a narrativa se constrói. Como exemplos, temos os conflitos expostos pela revista, as fofocas sobre os artistas e as polêmicas envolvendo jurados. Este novo enredo que é construído pelo semanário é mais complexo e carregado de significações.

Dêiticos espaço-temporais

Este conceito é aplicado por Motta (2013, p.202), justamente para expor a precisão das datas e do tempo transcorrido durante a narrativa. Segundo o autor, “os dêiticos são particularmente importantes para observar a construção da referencialidade narrativa e compreender a relação comunicativa”. Na narrativa jornalística há um uso significativo de expressões de tempo e lugar que ajudam a localizar o leitor e conferem confiabilidade espaço-temporal. São exemplos desses tipos de marcadores temporais o uso de artigos, demonstrativos e elementos espaço-temporais como as expressões “ontem”, “amanhã”, “ali”, “aqui”, “semana passada”, que são capazes de designar a pessoa que fala, a pessoa de quem fala e a pessoa a quem se fala. Ao mesmo tempo em que podem ser consideradas referências, confirmam lugares e a relação entre os interlocutores.

A revista “Intervalo” era semanal e, portanto, tinha uma boa precisão com relação às datas e aos acontecimentos. Além disso, ela tinha circulação certa e falava sobre os acontecimentos de determinada região, facilitando a localização do leitor – toda semana eram

lançadas três edições da revista: uma circulava em São Paulo, outra no Rio de Janeiro e a terceira abrangia o restante do país, trazendo informações de Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Recife e Salvador. O Festival de 1967 foi transmitido ao vivo e, depois, foi reapresentado muitas vezes em vários canais pelo Brasil⁷⁸. E isso contribuiu para que o discurso da revista se “mantivesse atual” por várias semanas e o assunto estivesse fresco na mente dos leitores.

Ademais, o semanário utilizou expressões espaço-temporais e, por vezes, também usou números, datas e quantias na tentativa de repassar a ideia de rigor e veracidade. A identificação de personagens também foi uma estratégia utilizada massivamente ao longo das reportagens e menções nas seções fixas da revista. Nas reportagens, cumpria o objetivo de localizar o leitor e falar sobre os acontecimentos, e nas seções fixas dava credibilidade e tom de veracidade às falas em alguns assuntos mais polêmicos, como, por exemplo, quando destacam as falas de Carlos Manga (INTERVALO N° 249, 1967, p.40), um dos jurados, e Paulinho Machado de Carvalho (INTERVALO N° 253, 1967, p.46), diretor da TV Record:

CARLOS MANGA: Eu ainda não consegui entender como todos os nossos programas não chegaram a ser líderes de audiência. PAULO MACHADO DE CARVALHO, diretor da TV Record de São Paulo sobre a possibilidade do voto a descoberto para o júri no próximo Festival: E quem aceitaria fazer parte do júri? Teria que ser muito valente.

O 3º movimento propõe a identificação dos conflitos e da funcionalidade dos episódios, sempre entendendo que o conflito é o elemento estruturador de qualquer narrativa. Uma vez que o analista criou uma nova síntese da história, basta avaliar os conflitos principais e secundários. Motta (2013) afirma que, ao criar novos episódios ou conflitos paralelos, o narrador dá ao seu interlocutor a chance de produzir novos sentidos e significados. A identificação de novos episódios pode revelar estratégias do narrador na constituição dos sentidos da estória e seus respectivos papéis dentro da trama. Além disso, é possível identificar como o narrador monta estrategicamente cenários, incidentes, personagens, conflitos, entre outros. “Ou seja, como ele organiza o plano da intriga a fim de produzir determinados efeitos dramáticos de suspense, a tensão, o clímax, pontos de virada, etc.” (MOTTA, 2013, p.160).

Os episódios elencados pela revista são dinâmicos, isto é, um conjunto de sucessões e transformações que fazem a narrativa progredir. No caso da cobertura jornalística do Festival, um evento levou ao outro, primeiramente retratando as eliminatórias e seus

⁷⁸ Tabela com todas as datas, horários e canais nos Anexos.

primeiros conflitos, que serviram de gancho narrativo para a cobertura da grande final, que já apontou o desfecho de alguns personagens. “É plausível, portanto, a ideia de que o usuário do texto adivinhará o tópico a partir de um mínimo de informações textuais provenientes das primeiras proposições (títulos, subtítulos, palavras ou sentenças temáticas iniciais, etc.) [...]” (MOTTA, 2013, p.164).

Tabela 5: Explicação e exemplificação do 3º movimento elencado por Motta (2013).

Os movimentos elencados por Motta	Categoria Narrativa	Efeitos de sentido	Na cobertura feita pela revista “Intervalo”
3º movimento: Deixar surgirem novos personagens	Script	Representação dramática de nossas vidas. É o acúmulo de memórias, vivências e influências	Quando se fala algo com propriedade: isso fica mais evidente na seção “O que êles disseram”

Script

Motta (2013, p.28) afirma que nossas estórias revelam “quem somos, mas revela também nossos estados intencionais, o que pretendemos ser, os *scripts* que projetamos de nós mesmos”. Através do impresso não é possível medir a intenção de determinada narrativa com a mesma precisão com a qual faríamos durante uma conversa. Porém, através da seção “O que êles disseram”, isso fica um pouco mais evidente, já que são as falas e os pensamentos de determinada celebridade.

NARA LEÃO: Ainda bem que eu convidei Caetano Veloso, para ser galã do filme que estou fazendo com meu marido, antes da onda do Festival. Senão, iam dizer que eu estava me aproveitando do cartaz dêle. [...]. PIXINGUINHA, sôbre os Festivais: É pena que só uma música possa ser escolhida para representar o Brasil. Tôdas são muito bonitas (INTERVALO Nº252, 1967, p.44).

No decorrer das semanas, a revista buscou trazer falas de alguns personagens, que notoriamente tinham uma intenção e um motivo para estarem ali e, por vezes, representarem dramaticamente alguma situação – como já mostramos anteriormente, algumas questões ganharam espaço como as polêmicas dos jurados, vaias, classificação de determinadas músicas, entre outros – ou até mesmo a opinião de determinado artista. Segundo Motta (2013), o script é um acúmulo de experiências e memórias, e as falas de cantores e produtores são carregadas de suas vivências e posicionamento diante de um determinado acontecimento.

O 4º movimento busca o entendimento e o domínio da essência dos significados da narrativa, através da dedução das artimanhas e estratégias discursivos usados consciente

ou inconscientemente na comunicação narrativa. Um dos seus principais aspectos é a identificação dos conflitos dramáticos, enquanto objeto central de atenção. “Por que a identificação do conflito dramático é fundamental? A meu ver, porque o conflito dramático é o *frame cognitivo* (enquadramento, perspectiva, ponto de vista) através do qual o narrador organiza a difusa e confusa realidade que pretende retratar” (MOTTA, 2013, p.167).

Durante a análise, deve-se dar especial atenção aos conflitos, já que são eles que estimulam a catarse e os processos cognitivos. Segundo o autor, os conflitos podem ser identificados enquanto projetos discursivos de organização da realidade e esclarecem as “astúcias enunciativas e os efeitos de sentido”. Motta (2013) afirma que as faces do conflito social podem ser de conduta – no que as pessoas fazem – ou de motivações – estados subjetivos que precedem a ação.

Na cobertura é possível identificar os dois tipos de conflitos sociais: o primeiro, mais facilmente identificável, está no ato dos personagens – quando Sérgio Ricardo joga o violão, ou quando Caetano Veloso e Gilberto Gil cantam ao som de guitarras elétricas, entre outros. Com relação às motivações, cabe perceber ao longo do texto e da fala dos personagens, as situações que precederam algumas ações. Novamente, se pensarmos no episódio de Sérgio Ricardo, tivemos como grandes agravantes a aprovação de uma música com novo arranjo, a vaia vinda da plateia e a popularização que estava acontecendo de outros estilos musicais.

Tabela 6: Explicação e exemplificação do 4º movimento elencado por Motta (2013).

<i>Os movimentos elencados por Motta</i>	<i>Categoria Narrativa</i>	<i>Efeitos de sentido</i>	<i>Na cobertura feita pela revista “Intervalo”</i>
<i>4º movimento: Permitir ao conflito dramático se revelar</i>	<i>Frame</i>	<i>Reconstituição das situações colocadas em determinadas narrativas. Os “frames” são os momentos em que o narrador se coloca dentro da estória.</i>	<i>A revista, de maneira estratégica, elencou frames do festival para serem noticiados durante a cobertura e reconstituiu determinados acontecimentos de acordo com essa seleção</i>

Frame

De acordo com Motta (2013, p.2), os frames narrativos têm como função “enquadrar a complexidade do mundo”, quer dizer, são definidores da situação de comunicação que está para acontecer. Na cobertura do Festival, por exemplo, a sequência em

que os fatos são narrados e a escolha da importância dos mesmos pela revista, mostra que aconteceu a escolha das informações e a construção de seu posicionamento ao longo das edições de acordo com o objetivo narrativo do semanário.

Meu argumento é que estes *frames* dramáticos estão consolidados na cultura popular e são utilizados pelos jornalistas porque facilitam o trabalho diário de enquadrar o mundo, e porque eles sabem que estes *frames* serão compreendidos pelos receptores que também os utilizam frequentemente no mundo da vida (MOTTA, 2016, p.171).

Pudemos observar que a revista elencou fatos, personagens e acontecimentos para construir a narrativa sobre o Festival, desde as primeiras menções durante as eliminatórias, até o espaço cedido para as reportagens. Um ponto ficou claro: a seleção foi realizada de forma estratégica e evidentemente com objetivos mercadológicos, visando o aumento na venda dos exemplares. A transmissão do Festival durou aproximadamente duas horas⁷⁹, e transformar um evento tão grandioso em pequenas matérias, demandou o corte e a exclusão de muitas informações. Os personagens que ganharam mais espaço foram: Edu Lobo e Marília, Sérgio Ricardo, Caetano Veloso, os “Beat Boys”, “Os Mutantes” e Chico Buarque. E os fatos que ficaram mais em evidência foram: a polêmica entre Edu Lobo e Marília Medalha, Sérgio Ricardo e seu violão, Caetano e os “Beat Boys”, “Os Mutantes” e as guitarras elétricas, a peça “Roda Viva” de Chico Buarque e, nas seções fixas, as polêmicas e fofocas sobre os jurados.

O 5º movimento é também chamado por Motta (2013) de construção de personagens jornalísticas. É proposto o reconhecimento dos personagens e de sua dinâmica funcional, que ocorre ao mesmo tempo da identificação dos episódios da narrativa. Segundo o autor, na narrativa jornalística haverá sempre uma relação íntima entre personagens e a realidade social. Deve-se concentrar na representação como figura do discurso jornalístico e também como o narrador imprime nos textos suas marcas com as quais pretende construir determinado personagem, possibilitando a identificação das suas opções argumentativas.

Tabela 7: Explicação e exemplificação do 5º movimento elencado por Motta (2013).

Os movimentos elencados por Motta	Categoria Narrativa	Efeitos de sentido	Na cobertura feita pela revista “Intervalo”
5º movimento: Personagem: metamorfose da pessoa à persona	A centralidade do personagem	As personagens criam dentro de suas narrativas conflitos, enredos, bandidos e mocinhos para preencher de significados a versão da própria história.	A revista elencou personagens para contar a sua versão da história do festival

⁷⁹ De acordo com as informações contidas na programação televisiva divulgada pela revista, edição 249.

Centralidade do personagem

A personagem é a figura central da narrativa, onde gira o eixo do conflito e toda a intriga. Ao contrário de outras narrativas, em que é possível identificar um protagonista e um antagonista, notamos que a construção feita pela revista “Intervalo” nos revela mais de um personagem protagonista e, evidentemente, mais de um conflito. Motta (2013, p.175) afirma que a personagem, na narratologia moderna, passou a estar ligada à sua ação, tornando-se intrínseca às narrativas. “Personagem é quem protagoniza a ação, gera conflitos, conduz a intriga, personifica as contraditórias dualidades vilão-herói, marido-mulher, esposa-amante, rico-pobre, jovem e velho”.

O autor chama atenção para a personagem jornalística. Segundo ele, a análise de uma personagem fática do jornalismo é um caso singular para entender a transformação de uma pessoa real à persona. Um ponto que estamos considerando ao longo da análise é que em todas as narrativas, em especial, as fáticas, não existe uma referência a pessoas reais, mas a personagens, figuras fabricadas pela mídia. Para nós, isso torna-se mais evidente ainda por ter sido um programa, produzido e transmitido pela TV Record, que já havia realizado sua própria construção, não somente no Festival, mas anteriormente com a participação dos artistas nos programas musicais. “O analista deve partir do pressuposto de que mesmo quando a personagem tiver um correspondente na vida real, um ser humano de carne e osso, ela desempenha na sua representação funções de personagem ou *figura de papel*” (MOTTA, 2013, p.190).

Apesar de a revista retratar ações históricas concretas – o festival realmente aconteceu, no lugar e data que eles contam, e as músicas que foram defendidas são as mesmas que “Intervalo” trouxe – os cantores, jurados, produtores são personagens da estória narrada, por mais que sejam indivíduos reais, “de carne e osso”, conforme mencionado por Motta (2013). Para entendermos melhor, focalizamos os personagens enquanto figuras construídas e levamos em conta os indicadores linguísticos sobre cada um, como eles foram posicionados na narrativa e seus papéis funcionais na estória.

Dos personagens que ganharam mais destaque, pudemos notar que Edu Lobo e Marília Medalha são considerados os heróis. Edu Lobo compôs a música vencedora, além disso foi apresentado pela revista como um cantor culto, que não participou de nenhuma polêmica a não ser com sua parceira, Marília Medalha, heroína, que venceu alguns preconceitos iniciais e foi vista pela revista como a mais nova estrela da música brasileira. Por outro lado, Sérgio Ricardo assumiu a postura de vilão, mas no final foi colocado pelo

semanário como uma espécie de anti-herói, humano, passível de erros e atos não pensados. Em tempo, a revista trouxe Chico Buarque, o queridinho, com todo seu charme e sua música que virou peça teatral e, em contrapartida, apresentou também Caetano e seus “Beat Boys”, juntamente com Gil e “Os Mutantes”, adeptos de coisas novas, “universais”, “espontâneas”, “livres” e “alegres”.

No 6º movimento, Motta (2013, p.196) propõe o entendimento da narrativa enquanto um dispositivo argumentativo, isto é, “quem narra tem sempre algum propósito: *nenhuma narrativa é ingênua, neutra, imparcial; toda narrativa é argumentativa*. Quer atrair, seduzir, envolver, convencer, provocar efeitos de sentido”. Os recursos linguísticos e extralinguísticos utilizados para falar do Festival foram mecanismos estratégicos empregados pela revista para construir sua narrativa e atingir seus objetivos enquanto narrador.

Toda narrativa é um permanente jogo entre os efeitos de real (veracidade) e outros efeitos de sentido (a comoção, a dor, a compaixão, a ironia, o riso, etc.), mais ou menos exacerbados pela linguagem dramática. As narrativas realistas utilizam uma linguagem referencial para vincular sempre os fatos ao mundo físico, mas criam incessantemente efeitos catárticos, como na ficção. A retórica dessas narrativas estimula um permanente jogo entre as intenções do narrador e as interpretações do receptor (MOTTA, 2013, p.196-197).

O autor destaca que, ao contrário do discurso narrativo-subjetivo da ficção, que se distingue pela presença do narrador no texto, a retórica jornalística deve ser vista como uma forma de dissimular as estratégias narrativas. O jornalista se comporta como um narrador discreto ou, até mesmo, procura camuflar seu papel como narrador. O autor explica que o discurso do jornalismo é objetivo e se caracteriza por este distanciamento do narrador, pela força da verossimilhança e da plausibilidade. O narrador age como se a verdade estivesse “lá fora”, nos próprios objetos e fenômenos, independente da sua intervenção enquanto contador da estória. Motta (2013) ainda chama a atenção para o ato da recepção, que é a conclusão da obra e recompõe e estrutura a intriga:

O texto é um conjunto de instruções que o leitor recria de modo ativo e criativo. O texto só se torna obra na interação dele com o receptor, como argumentei antes. O analista, portanto, deve-se colocar na posição de um leitor arguto e decifrador, debruçando-se sobre o texto para descobrir a relação que ele realiza (MOTTA, 2013, p.198).

Para conseguir entender a extensão desses jogos de linguagem, é preciso entender quais são os efeitos de real utilizados pela revista, bem como os efeitos estéticos, que dão à intriga um ar mais dramático.

Tabela 8: Explicação e exemplificação do 6º movimento elencado por Motta (2013).

Os movimentos elencados por Motta	Categoria Narrativa	Efeitos de sentido	Na cobertura feita pela revista “Intervalo”
6º movimento: As estratégias argumentativas	Representação da realidade ou efeitos de real	As narrativas realistas tencionam ser verdadeiras reivindicando uma fidelidade ao real e prezando pelo racional.	Utilização de muitas fotos, depoimentos e falas dos cantores e jurados do festival.
	Estratégias de produção de efeitos estéticos	Dão às narrativas características que as tornam de natureza dramática e retórica tão rica quanto a arte	Diagramação das matérias: títulos chamativos, muitas fotografias, matérias em cor.

Representação da realidade ou efeitos de real

Para Motta (2013), a estratégia principal do narrador realista é provocar o “efeito de real” com o objetivo de fazer com que os leitores interpretem os fatos narrados como se fossem verdades, como se estivessem “falando por si mesmos”. Na narrativa jornalística, este efeito é obtido através de recursos de linguagem e com o foco no momento presente, o “aqui e agora”, para falar do passado e antecipar o futuro.

Ainda que não sejam *a realidade*, as narrativas jornalísticas, históricas e biográficas têm veracidade, recorrem a recursos de linguagem para parecerem factuais, objetivas e verdadeiras. Produzem o *efeito de real*, a veracidade. Esse é o efeito pretendido e, na maioria dos casos, quase sempre confirmado pelo leitor. O que o jornalista quer significar como narrador e a interpretação que o destinatário faz a partir da retórica das notícias coincidem na sua essência. Isso não retira deles o caráter narrativo, mas os transforma em uma narrativa singular: um jogo de linguagem situado entre a narrativa da história (realista) e a literária (imaginativa) (MOTTA, 2013, p.200).

Para nossa análise, é importante perceber quais operações linguísticas realizam a tarefa de convencer o leitor de que o texto é uma representação fiel da verdade e da realidade do mundo, e quais são os recursos que criam essa referencialidade. A cobertura feita pela revista “Intervalo” contou com muitos recursos linguísticos que tentaram aproximar o leitor do Festival. Em muitos momentos são utilizadas falas dos personagens, tanto nas reportagens maiores como em outras seções, especialmente na “Intervalo para conversa”. As falas em negrito são para chamar a atenção do leitor, como podemos ver no exemplo a seguir.

No dia seguinte, Edu contava o que faria com o dinheiro do prêmio: **Metade é de Capinam, portanto são 18 milhões e meio. Compro uma casa em São Conrado, no bairro da Tijuca (sic), terreno à beira-mar. Casa com estúdio, para quando quiser compor e receber meus amigos.** Roberto Carlos, porém, foi o mais elogiado do festival: **Êle estava mesmo fora de seu gênero** – diziam. Mas, mesmo assim, brilhou com **Maria, Carnaval e Cinzas** (INTERVALO Nº 252, 1967, p.15).

Motta (2013) afirma que as citações são usadas fartamente no jornalismo e conferem veracidade, dando “a impressão de que são pessoas reais que falam, de que o jornalista não está intervindo”. Neste trecho, além de dar destaque à fala de Edu Lobo, a revista ainda faz uso da expressão dêitico-temporal “no dia seguinte” e fala também o valor do prêmio. Todos estes aspectos ajudam a dar veracidade às informações contidas na estória. Em alguns outros momentos, os recursos linguísticos foram tão bem usados que o leitor praticamente sentia que estava vendo a ação, como é o caso da descrição da participação de Marília Medalha após a polêmica com Edu Lobo:

Quando começou o Festival houve um drama: a outra cantora canção que Marília Medalha interpretou, **de Ana Pastora**, foi solenemente vaiada e desclassificada. Edu estava preocupado: **Será que a Marília não fica com medo e estraga tudo?** Não foi assim: Marília apareceu no palco ao lado de Edu Lôbo e parecia a estátua da serenidade. Quando pronunciou os versos finais (**Vou ver o tempo mudado e um novo lugar para cantar**), fechou os olhos. E o público, proclamou sua vitória (INTERVALO Nº 252, 1967, p.33).

Cabe destacar ainda, que a revista cumpriu com o quesito de “identificação sistemática” dos lugares e personagens. A todo momento ela localiza o leitor de onde estava o cantor, para onde foi, o que ele estava fazendo, quando ele voltou, entre outras informações cruciais para cumprir a função argumentativa que transmite uma ideia de precisão e dá a entender que o narrador fala de coisas “realisticamente situadas”.

Estratégias de produção de efeitos estéticos

Para Motta (2013), existem muitos recursos que são utilizados na linguagem narrativa que permitem a intriga dentro das estórias. Esses recursos mencionados pelo autor podem ser figuras de linguagem, efeitos de sentido, metáforas, verossimilhança, dispositivos dramáticos, a cronologia, suspense, entre outros, que auxiliam no reforço da própria narrativa, que por si só já é carregada de efeitos estéticos.

A linguagem narrativa é por natureza dramática e sua retórica é tão ampla e rica quanto a arte em geral. Intencionalmente ou não, gera nos receptores inúmeros efeitos de sentidos poéticos e simbólicos [...], surpresa, espanto, perplexidade, medo, compaixão, riso, deboche, ironia, etc. Eles promovem a identificação do leitor com o narrado, humanizam fatos brutos, e possibilitam a sua compreensão como dramas e tragédias humanas (MOTTA, 2013, p. 203).

Estas, são estratégias de “indução” do receptor por meio da retórica narrativa que ajudam o analista a compreender o sentido integral da estória. Na revista “Intervalo”, a utilização de recursos estéticos é inegável, e vai desde a diagramação das reportagens, passando pelo tamanho das fontes, até a significativa quantidade de fotografias – tanto preto e brancas, como coloridas. Na nossa opinião, estes recursos foram essenciais para a construção narrativa sobre o Festival. Em primeiro lugar, eles estavam noticiando um programa televisivo, ou seja, tinham que trazer para a forma estática – para o papel – o que antes estava em movimento, e só conseguiram fazer isso dando maior dinamicidade aos textos, títulos e fotos. Se observarmos, a maioria das fotos são “espontâneas” e isso contribui para a ideia de movimento. Na edição 252, páginas 14 e 15, isso fica muito evidente quando o semanário mostra Marília Medalha batendo palmas, Sérgio Ricardo cantando e a plateia aplaudindo, como podemos observar no exemplo a seguir.

FIGURA 28 – Revista “Intervalo” nº 252: fotografias das páginas 14 e 15.



Fonte: Acervo pessoal

Não somente nesta reportagem, mas também em outros momentos, uma coisa fica clara, a equipe de reportagem preferiu, na maioria das vezes, retratar mais a espontaneidade, mesmo que isso significasse perder um pouco a qualidade da foto – algumas vezes saíram sem foco ou tremidas por causa do movimento que o cantor executava. As imagens, juntamente com os textos e títulos, que na maior parte vinham em letras maiúsculas e em negrito, conseguiram dar o ar dramático à estória que ali se desenrolava. As narrativas relatam as tragédias e as epopeias modernas. São responsáveis por contar as estórias de nossos heróis, nossas batalhas, nossas conquistas e derrotas. “O mundo da narrativa é o mundo da tragédia e da comédia humanas; é habitado, como as artes e a literatura, pelo *mythos*, tem uma ética e uma poética, como outras linguagens estéticas” (MOTTA, 2013, p.204).

Como último movimento, Motta (2013) afirma que toda narrativa, seja ela fática ou fictícia, se constrói contra um fundo ético ou moral, isto é, a narrativa jornalística, por mais que se coloque como isenta e imparcial, terá sempre um fundo ético e moral. A notícia, assim, representa uma ruptura ou transgressão em relação a algum significado estável. Esse fundo moral é observado pelo autor como um impulso cultural de dar aos eventos um aspecto de narratividade. Existem questões que são anteriores à narrativa e que dão a ela um pano de fundo para avançar no verdadeiro conflito da estória que está sendo narrada.

Apesar de terem importância, estes aspectos são considerados por Motta (2013) manifestações que ficam na superfície narrativa de outros temas mais profundos e latentes à narrativa. Para compreendê-los, afirma o autor, é necessário conhecer tudo que cerca essa superfície para chegar às “ideologias de fundo”.

Os jornalistas só destacam certos fatos da realidade como notícia porque esses fatos transgridem algum preceito jurídico, ético ou moral, algum consenso cultural. A notícia representa sempre uma ruptura em relação a algum significado estável. Nenhuma notícia está nas páginas e telas sem que haja uma razão ética ou moral que justifique o seu relato (MOTTA, 2013, p.206).

Segundo Motta (2013), a análise pressupõe que a recepção das narrativas remeta o leitor para o mundo fático, mas, ao mesmo tempo, também para experiências mais distantes e imaginativas que “paradoxalmente esvaecem o mundo fático”. Como qualquer estória, a narrativa jornalista não é linear, pelo contrário, possui curvas que revelam encadeamentos e seus significados para a compreensão da estória toda.

Tabela 9: Explicação e exemplificação do 7º movimento elencado por Motta (2013).

Os movimentos elencados por Motta	Categoria Narrativa	Efeitos de sentido	Na cobertura feita pela revista “Intervalo”
7º movimento: Permitir o afloramento das metanarrativas	Princípios éticos	Toda narrativa, fictícia, jornalística ou fática se constrói “contra um fundo ético e moral”, ou seja, toda narrativa é baseada em um pano de fundo seguindo a ordem ética e moral	Questões – sociais, políticas e culturais – anteriores à narrativa do festival que fizeram com que houvesse uma seleção do que seria noticiado
	Moral da história	Toda narrativa está amparada por questões culturais e ideológicas que inspiram nossas histórias e traçam nossa biografia.	A vitória de Edu Lobo e Marília Medalha mostra ainda a tradição vencendo a inovação. Sensação de premiar aqueles que condizem com os aspectos conservadores.

É preciso ressaltar que a narrativa construída pela revista “Intervalo” estava amparada em técnicas da indústria do entretenimento da época, desde a criação de suspense através das fofocas, passando pelo aguçamento da curiosidade de seus leitores, através de pequenas notas, que só depois virariam reportagens, até a construção e supervalorização de alguns personagens. Além disso, o semanário conseguiu elaborar conflitos e dramatizar algumas situações, que construíram e fortaleceram o aspecto de narratividade da estória contada.

Após o entendimento do contexto histórico, social, político e cultural em que a revista “Intervalo” estava inserida, algumas reportagens e questões passaram a fazer mais sentido. Por exemplo, de acordo com Motta (2013), as narrativas jornalísticas têm como objetivo causar a ruptura de algum conceito presente no imaginário de seu leitor que está, aparentemente, estável. Trazer matérias sobre “Os Mutantes”, os “Beat Boys” – que fugiam ao conceito da “pura MPB” – e, até mesmo, sobre Sérgio Ricardo, são tentativas de quebrar alguns destes conceitos ancorados em fundos morais pré-determinados e propor questões que avancem no verdadeiro conflito da estória.

Se observarmos, até mesmo a reportagem sobre “os inimigos públicos” do festival teve esse perfil. Uma vez que o festival foi transmitido e Sérgio Ricardo foi fortemente vaiado, jogou seu violão na plateia e foi desclassificado, é possível afirmar que a estória na sua forma “mais óbvia” foi desenhada: “Sérgio Ricardo, o vilão, o malvado, o furioso, jogou seu violão violentamente em direção à plateia, machucou uma pessoa e foi desclassificado”. E, inicialmente, foi isso que a revista nos mostrou, através das reportagens iniciais da cobertura do Festival. Porém, isso mudou a partir da edição 253, com o aparecimento de falas sobre o acontecido, fortalecidas pela carta de algumas leitoras, que defendiam o cantor, a apresentação de novos violões – a dupla Deny e Dino – e, finalmente, a tentativa de humanizar Sérgio Ricardo novamente.

A valorização do conflito entre Marília Medalha e Edu Lobo também é um bom exemplo sobre este aspecto, que é levantado por Motta (2013) quando afirma que os fatos divulgados pelas narrativas jornalísticas são fatos que, de alguma forma, transgridem algum aspecto, seja ele social, cultural ou político. Embora acreditemos que, apesar deste conflito, o apoio da revista à vitória de Edu Lobo junto de sua parceira, a cobertura da polêmica entre os cantores mexeu com o imaginário social e cultural dos leitores da revista e gerou outros encadeamentos em outras edições, porém, no final do conflito, o que ficou de mensagem é que os dois se resolveram e estavam “vivendo felizes para sempre”, com projetos para o futuro e a alegria no olhar de quem ganhou um festival nacional de música popular brasileira.

Ao longo da análise pudemos observar que a narrativa construída pelo semanário dialogou de maneira muito direta com o que foi transmitido pela TV. Houve uma tentativa de trazer para as páginas da revista toda dramaticidade, personagens e, por que não, as imagens que foram televisionadas, em forma de fotografias. Mantendo seu posicionamento de entretenimento, a revista não menciona, em suas reportagens, a existência de uma ditadura militar e, em nenhum momento, é feita menção à repressão, aos cantores que foram desclassificados pelos censores, que avaliavam as músicas passando a impressão de que se vivia em plena democracia. A revista também não fala sobre os movimentos musicais. O único movimento que ganhou espaço e menções foi a Jovem Guarda (iê-iê-iê), enquanto outros cantores eram colocados dentro do balaio dos engajados, rebeldes ou tradicionais, sem qualquer outra menção.

Deve-se ressaltar aqui, como a História Oral forneceu ferramentas importantes, para reconstrução desse período, detalhes que não estão em documentos escritos e também, como a Análise Crítica da Narrativa ajudou a compreender os mecanismos ocultos do texto, que nos revelou as estratégias narrativas, que passavam como naturais, mas, que na verdade, foram construídas.

A originalidade da cobertura realizada pela revista “Intervalo”, que não somente fez uma grande cobertura jornalística de um evento midiático, mas também inovou na forma de se construir narrativamente histórias nas revistas brasileiras daquele período⁸⁰. Esta inovação passou pela criação de conflitos e o aproveitamento massivo de seções fixas, que deram voz à visão crítica da revista – “Bola Branca, Bola Preta” –, aos leitores – “Intervalo para conversa” – e aos artistas – “O que eles disseram”. É importante lembrar que a predominância do público leitor da revista era feminina e isso também ditou a forma de como escrevia sobre os cantores e artistas que participaram do Festival, mas também de como, em alguns momentos, utilizou-se das fórmulas melodramáticas para prender a atenção de suas leitoras.

⁸⁰ Alguns autores como Tavares e Schwaab (2013) e Scalzo (2014) chamam a atenção para essa “perigosa” mistura entre entretenimento e jornalismo – mistura esta, que posteriormente ganharia o nome de *infortainment* - começa a crescer a partir deste tipo de publicação, e assim, aos poucos, possivelmente por conta da censura, as matérias de cultura vão sendo substituídas pelas de comportamento, a crítica cultural vai migrando para publicações muito específicas e abandonando os jornais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A MORAL DA ESTÓRIA

Esta pesquisa teve como principal objetivo estudar a construção narrativa feita pela revista “Intervalo” sobre o III Festival de MPB de 1967. Interessou-nos compreender como, através de suas reportagens, seções fixas e fotografias, o semanário construiu sua visão sobre um evento midiático de grande audiência e repercussão popular. Desde o retrospecto histórico que realizamos neste trabalho, pudemos observar que as revistas, mesmo antes de passarem pelo processo de segmentação e especialização editorial, davam aos seus leitores a sensação de pertencimento a uma cultura, passando por uma simples receita para as donas de casa, uma piada indecente da qual todos os homens iriam rir, ou até mesmo uma nova descoberta tecnológica. Posteriormente, as revistas que trataram sobre cultura, música e sobre os meios de comunicação, conseguiram, através de estratégias mercadológicas, textuais e estéticas, se inserir dentro do imaginário cultural de seus leitores, porque, além de falarem sobre o que estava em alta na mídia, conseguiam também travar debates e conquistar o engajamento crítico de seu público leitor.

As revistas tinham como principal objetivo propagar informações em forma de narrativas, fotos, personagens e opiniões. Vale ressaltar que a revista “Intervalo” estava inserida em um contexto de grande efervescência cultural, musical e midiática e, portanto, foi um impresso de significativa importância para a época ao se comportar como porta-voz da programação televisiva e seus personagens principais. Além de ser completamente direcionado para assuntos relacionados à televisão, o semanário pertenceu a um dos maiores e mais importantes grupos editoriais de todos os tempos, a editora Abril. O sucesso da “Intervalo” dialogou diretamente com a formação dos públicos de massa – no tempo em que a TV caminhava para se tornar o mais importante veículo de comunicação da época, a revista, estrategicamente, travou em suas páginas os mais diversos debates culturais com o objetivo de, cada vez mais, atrair a atenção de seu leitor.

Se tratando da relação entre impresso e televisão, nossa hipótese inicial era que a construção narrativa por parte da “Intervalo” agiu de acordo com os interesses comerciais da TV Record e seus próprios interesses mercadológicos para aumentar a venda de exemplares através da superexposição de alguns personagens e a escolha de episódios que marcaram, não somente as fases eliminatórias, mas também a grande final do Festival. Com relação a análise da narrativa, nós acreditávamos que seria evidente também a exposição de alguns personagens, como no caso de Edu Lobo, enquanto o mocinho, e Sérgio Ricardo, como vilão,

devido ao seu violão voador. Essa questão estaria apoiada no fato da revista utilizar vários recursos de texto, de diagramação e imagens para dialogar com seu leitor e passar sua mensagem.

A cobertura jornalística feita pela revista “Intervalo” foi bem completa e extensa, perdurando por seis semanas. Numa primeira leitura, observamos também que o semanário, desde o início, trouxe informações, fofocas e canções que passaram para a fase a final, na tentativa de preparar seu leitor para o que estava por vir. A revista buscou apresentar alguns personagens e alguns acontecimentos, sempre de maneira bem discreta, sutil e quase imparcial – nota-se também a ausência de grandes reportagens. Mesmo assim, notamos que a revista optou por não expor nenhum cantor antes da grande final do Festival. Apesar de trazer alguns boatos e controvérsias, é possível notar que todas elas envolveram, de alguma forma, músicas que sofreram vaias na fase eliminatória ou canções que não foram classificadas. Dessa forma, a revista não se posicionou favorecendo ou denegrindo a imagem de nenhum cantor ou cantora antes da transmissão ao vivo do festival no dia 21 de outubro.

Num primeiro momento, portanto, a revista investiu massivamente nas seções fixas, trazendo textos instigantes que mexiam com o imaginário dos leitores, especialmente textos que falavam de bastidores e polêmicas com o júri. Posteriormente, notamos o investimento significativo em reportagens, textos grandes com destaque para os títulos – quase sempre em letras maiores – com a fala dos cantores em negrito, com o intuito de atrair os olhos dos leitores. Foi possível identificar alguns personagens e episódios que ganharam destaque ao longo dos textos e reportagens, e ficou mais nítida a criação de alguns conflitos, especialmente envolvendo os jurados, Edu Lobo e Marília Medalha e, em um primeiro momento, o “raivoso” Sérgio Ricardo e o lançamento de seu violão. Através de suas seções fixas, a revista tentou dar voz a algumas polêmicas levantadas durante a transmissão da final, entre elas: o aparecimento de Caetano Veloso junto dos “Beat Boys”, a união de Gilberto Gil com o grupo “Os Mutantes”, a crítica à canção engajada e ao iê-iê-iê, entre outros.

Em especial, a análise da edição 254 da revista “Intervalo” contrariou a questão levantada sobre o cantor Sérgio Ricardo. Nós acreditávamos que o cantor seria colocado como vilão, por causa de sua atitude e da música que foi apresentada naquele ano. Porém, a revista, além de ter feito uma matéria que tentou “humanizar” o cantor, nomeou outros vilões – a dupla “Deny e Dino: os inimigos públicos dos festivais”, justamente pelo fato de não

terem participado da competição pautada na “sofisticação de laboratório”, cujas músicas são feitas para uma dúzia de jurados e não para o povo.

É inegável que o episódio de Sérgio Ricardo foi o clímax da narrativa, mas isso não significou, necessariamente, que ele foi o grande vilão. É notório que a revista apresentou, desde a cobertura das eliminatórias, uma ordem cronológica de acontecimentos que foi até o final do Festival. Foi possível identificar “três episódios”: antes do Festival; o Festival e depois do Festival. A ordem cronológica auxiliou também na identificação do conflito principal e conflitos secundários, juntamente com a caracterização dos personagens e o entendimento de suas funcionalidades diante da trama que foi construída.

Durante a análise, observamos que a narrativa construída pela revista não deixa de evocar algumas relações, sejam elas mercadológicas ou mais profundas, como, por exemplo, a visão do festival enquanto competição, mas também como palco de liberdade de expressão; ou com relação aos cantores, enquanto pertencentes de algum movimento musical ou, até mesmo, a plateia, enquanto um grande júri entusiasta que torceu, aplaudiu e vaiou. A cobertura da “Intervalo” dialogou com a transmissão do festival – que mesmo criando uma ideia de conflito e disputas, estava aberta a pluralidade de músicas, estilos e cantores – e trouxe informações sobre outros competidores do festival, mostrando uma trama complexa e rica, com muitos talentos, e, é claro, muitas polêmicas e fofocas. Temas como conspiração e corrupção também estiveram presentes, especialmente quando vinham de notas ou informações sobre os jurados do festival.

Uma coisa, porém, ficou muito nítida: mesmo trazendo tantos personagens de diferentes perfis, o conflito principal é evidente e gira em torno da eterna dicotomia “tradição x inovação”, onde são premiados e elogiados aqueles que condizem com os aspectos conservadores da classe média que ali estava. A moral da estória está fundada no mais antigo clichê do bem vencendo o mal. No caso, o bem é simbolizado por Edu Lobo e Marília Medalha, e o mal, representado por tudo e todos aqueles que, de alguma forma, simbolizavam as novas influências e os novos imaginários culturais e musicais, ainda não totalmente cooptados pela indústria do entretenimento e cultura de massa, como foi o caso das guitarras elétricas, bandas de rock, vestimentas despojadas, coloridas e informais, cabelos bagunçados, atitudes libertárias e contestadoras, entre outros.

Para a análise, consideramos que tanto a competição como todos os personagens que fizeram parte dela estavam inseridos dentro de um programa de entretenimento produzido pela emissora mais importante da época, que, por sua vez, tinha entre seus interesses mais

latentes, a comercialização de produtos, dentro de uma lógica capitalista, que se misturava ao nacionalismo e conservadorismo do poder militar da época. Pudemos concluir que a mensagem final é: Edu Lobo mereceu o prêmio. Mesmo com a polêmica com Marília Medalha, mesmo depois da tentativa de “humanizar” Sérgio Ricardo e de nomear outros vilões para o festival. Edu Lobo cumpria com todos os requisitos que atendiam a ideia de um bom moço, instrumentista, cantor da verdadeira MPB, simpático, não pertencia ativamente a nenhum movimento musical, não aparecia como militante político e, muito menos, revolucionário.

O Festival de 1967 ficou marcado na nossa história cultural como um verdadeiro divisor de águas para os novos rumos da MPB (MELLO, 2010). Ali estavam reunidos, desde as “filhinhas de papai” da alta burguesia, descoladas com seus cabelos armados, até os estudantes indignados, participantes ativos das lutas contra a ditadura militar. Juntos, aplaudiram, torceram, vaiaram e até jogaram alguns ovos na cabeça dos jurados quando não concordaram com os resultados. Mais do que um espetáculo musical, o “III Festival de MPB” representou o auge da TV Record e suas estratégias mercadológicas. Até então, não se havia presenciado um engajamento tão significativo por parte do público e do telespectador e um número tão alto nas vendas de discos e audiência televisiva como aconteceu naquele ano.

Outro aspecto foi a mudança de comportamento da plateia, desde os multifacetados programas musicais da TV Record, abertos praticamente a todos os estilos e gêneros, onde também nasceu em definitivo a Música Popular Brasileira, um verdadeiro guarda-chuva que foi capaz de englobar todos as novidades musicais e se diferenciar da Jovem Guarda. Os Festivais foram capazes de juntar públicos diferentes, que foram responsáveis por um grande espetáculo de torcida, vibrações e percepções distintas. Desta competição, saíram novos padrões de composições, novos instrumentos, cadências mais modernas, novas estéticas musicais e novos ídolos. Ídolos estes que estavam estampados nos jornais e revistas da época, lançando novos discos, novos programas e novos produtos.

Sabendo e entendendo a importância deste Festival para a época, pudemos, ao longo do trabalho, compreender também a importância que a revista “Intervalo” teve durante os anos 1960, não somente na cobertura jornalística do Festival, mas como amplificadora e disseminadora dos conteúdos que estavam em alta na televisão, que em sua maioria estavam relacionados aos programas musicais e aos cantores que estavam começando suas carreiras através dos Festivais de música. Ainda pudemos perceber como que o semanário conseguiu se tornar um meio pelo qual as pessoas buscavam as mais variadas informações, desde o

endereço do seu cantor predileto, passando pelas fofocas, até chegar à programação televisiva mais completa que existia na época.

A pesquisa finaliza aqui uma etapa, mas não terminou. Para nós, simboliza apenas o começo de um possível estudo, muito mais profundo sobre a revista “Intervalo” em todas as suas fases, durante sua existência. É nossa ambição elaborar um material audiovisual sobre esta dissertação, mas também sobre a história que já conseguimos resgatar através das entrevistas realizadas e, futuramente, depois de mais pesquisas, lançar um livro com a biografia da própria revista e dos nossos entrevistados, fotos e documentos recuperados. Foi um prazer, “Intervalo”. Até breve!

REFERÊNCIAS

Obras completas:

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

ALBERTI, Verena. **Fontes Orais: história dentro da história**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Orais*, p. 155-202. Contexto: São Paulo, 2005.

_____. **Manual de história oral**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

_____. **Ouvir contar: textos em história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

AMORIM, Paulo Henrique. **Apresentação**. In: SEVERIANO, Mylton. *Realidade: história da revista que virou lenda*. Florianópolis: Insular, 2013.

AMORIM, Edgard. **História da TV Brasileira**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

BARBOSA, Marialva. **História da comunicação no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. **História Cultural da Imprensa: Brasil 1800-1900**. Rio de Janeiro: Maud X, 2010.

_____. **História Cultural da Imprensa: Brasil 1900-2000**. Rio de Janeiro: Maud X, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I - magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGAMO, Alexandre. *A reconfiguração do público*. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.

BUITONI, Dulcília Schroeder. **Mulher de Papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira**. São Paulo: Summus, 2009.

_____. **A revista e a construção identitária do país.** In: COSTA, Carlos. *A revista no Brasil do século XIX: a história da formação das publicações, do leitor e da identidade brasileira.* São Paulo: Alameda, 2012.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical.** São Paulo: Editora 34, 1997.

CARNEIRO, Glauco Moreira. **O Tropicalismo – cultura de massa na década que não acabou.** Rio de Janeiro: Sinergia, 2013.

CORRÊA, Thomaz Souto. **A revista no Brasil.** São Paulo: Editora Abril, 2000.

COSTA, Carlos. **A revista no Brasil do século XIX: a história da formação das publicações, do leitor e da identidade brasileira.** São Paulo: Alameda, 2012.

COSTA, Alcir Henrique da. **TV Rio e Excelsior: projetos fracassados?.** In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Um país no ar.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral: memória, tempo, identidades.** 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação.** São Paulo: Editora Altas S.A., 2015.

FAOUR, Rodrigo. **Revista do Rádio: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREITAS, Sônia Maria de. **Prefácio à edição brasileira.** In: THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral.* Paz e Terra: São Paulo, 1992.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

_____. **A Ditadura Escancarada.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GOULART, Ana Paula Ribeiro. **Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 1950.** Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. Edições Vértice: São Paulo, 1990.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem - CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Coordenação Tadeu Capistrano. Tradução Vera Ribeiro. 1. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

JOUTARD, Philippe. **História oral: balanço de metodologia e da produção nos últimos 25 anos**. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org.). Usos e abusos da história oral. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

LIMA, Fernando Barbosa. **Um pouco de História e de Reflexão sobre a Televisão Brasileira**. In: MACEDO, Cláudia; FALCÃO, Angela; ALMEIDA, Candido José Mendes de. TV ao vivo: depoimentos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. Atlas: São Paulo, 2010.

MARCUSE, Herbert. **A grande recusa hoje**. Tradução Isabel Loureiro e Robespierre de Oliveira. Petrópolis: Vozes, 1999.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MATTOS, Sérgio Augusto Soares. **História da Televisão Brasileira – uma visão econômica, social e política**. Editora Vozes, 2010.

MÁXIMO, João. **Aquarela do Brasil: da era do rádio à bossa nova**. In: KAZ, Leonel; ALBIN, Ricardo Cravo; SOUZA, Tárík de; HORTA, Luis Paulo. Brasil rito e ritmo: um século de música popular e clássica. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2005.

MELLO, Zuzana Homem de. **A Era dos Festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2010.

MELO, José Marques de. Introdução: **Metodologia da Pesquisa em Comunicação: itinerário brasileiro**. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação. Atlas: São Paulo, 2015.

MORGADO, Fernando. **Blota Jr: a elegância no ar**. São Paulo: Editora Matrix, 2015.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Editora UnB. Brasília, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Editora Annablume. 2001.

_____. **A MPB na era da TV**. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

RIBEIRO, Solano. **Prepare seu coração – a história dos grandes festivais**. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

RICARDO, Sérgio. **Quem quebrou meu violão: uma análise da cultura brasileira nas décadas de 40 a 90**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado – cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte; UFMG, 2007.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. São Paulo: Contexto, 2014.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Editora Paz e Luz, 2001.

SEVERIANO, Mylton. **Realidade: história da revista que virou lenda**. Florianópolis: Insular, 2013.

SIMÕES, Inimá F. **TV á Chateaubriand**. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. Um país no ar. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

_____. **O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. **A narração do fato.** Editora Vozes. Petrópolis, 2012.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de Reportagem – notas sobre a narrativa jornalística.** São Paulo: Summus, 1986.

TAVARES, Flávio. **1961: o golpe derrotado – luzes e sombras do movimento da legalidade.** L&PM Editores: Porto Alegre, 2012.

TAVARES, Frederico de Mello B.; SCHWAAB, Reges. **A revista e seu jornalismo.** Porto Alegre: Penso Editora Ltda, 2013.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado – História Oral.** Editora Paz e Terra: São Paulo, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto.** Petrópolis: Vozes, 1974.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1992.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VILLA, Marco Antonio. **Ditadura à brasileira: 1964-1985 a democracia golpeada à esquerda e à direita.** Editora Leya, 2014.

WORCMAN, Karen. **Introdução.** In: História falada: memória, rede e mudança social / Coordenadores: Karen Worcman e Jesus Vasquez Pereira. São Paulo: SESC SP: Museu da pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

Artigos:

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. **O III Festival de Música Popular da TV Record: uma abordagem dialética do documentário Uma Noite em 67.** LÍBERO. São Paulo: v.14, n.28, p.119-128, dez de 2011.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)**. Revista Brasileira de História, v. 18, nº 35, p. 13-52, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 16 out 2016.

DAVID, Priscila. **História Oral: Metodologia do Diálogo**. São Paulo, Unesp, v.9, n.1, p. 157-170, janeiro-junho, 2013.

FLÉCHET, Anaís. **Por uma história transnacional dos festivais de música popular – música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970**. In: CEDAP, vol7, n.1, p. 257-271. São Paulo, 2011.

GARCIA, Débora Cristina Ferreira; FERREIRA, Luzmara Curcino. **Leitores de folhetim do século XIX no Brasil: uma análise de representações discursivas desses novos leitores de folhetim do Correio Paulistano**. Revista da Anpoll nº 36, p. 105-131, Florianópolis, Jan./Jun. 2014.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. **Prática estilos de pesquisa na história oral contemporânea**. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral (coord.). 8ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora FGV, 2006. p. 15-31.

MATOS, Júlia Silveira; SENNA, Adriana Kivanski de. **História Oral como fonte: problemas e métodos**. Historae, Rio Grande, 2 (1): 95-108, 2011.

NORA, Pierre. **Entre memória e História: a problemática dos lugares**. Projeto História, São Paulo, n.10, p. 7-28, 1993.

PADILHA, Patrícia de Paula. **Análise crítica da música Pra não dizer que não falei das flores**. 2009. Disponível em: <<http://mestresdahistoria.blogspot.com.br/2009/08/analise-critica-da-musica-pra-nao-dizer.html>>. Acesso em: 17 jul.2014.

PERRONE, Charles A.. **Pau-Brasil, antropofagia, tropicalismo e afins: o legado modernista de Oswald de Andrade na poesia e canção brasileiras dos anos 60/80**. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/2584>>. Acesso em: 05 set.2015.

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, vol.5, n.10, p.200-212, Rio de Janeiro, 1992.

ROUCHOU, Joëlle. **Cinelândia: o cinema no primeiro ano da revista O Cruzeiro**. ECO-PÓS- v.8, n.2, agosto-dezembro 2005, p.13-29.

SELAU, Mauricio da Silva. **História Oral: uma metodologia para o trabalho com fontes orais**. Revista Esboços n.11 – UFSC, p.217-228, 2004.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Cinema e o regime de 1964: “Uma noite em 1967”**. Boletim do Tempo Presente, n.9, p.1-9, jul de 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufs.br/index.php/tempopresente>>. Acesso em 7 jun 2016.

ZAN, José Roberto. **Jovem Guarda: música popular de consumo no Brasil dos anos 60**. Música Popular em Revista, Campinas, ano 2, v.1, p.99-124, jul-dez.2013.

Trabalhos publicados em anais de eventos:

HAUSSEN, Doris Fagundes; BACCHI, Camila Stefenon. **A Revista do Rádio através de seus editoriais (década de 50)**. IN: INTERCOM, 2009, Campo Grande. Anais eletrônicos: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/435/000309390.pdf>. Campo Grande, Mato Grosso do Sul, 2009.

PAIXÃO, Letícia Aparecida da; VIEIRA, Felipe dos Santos. **ECONTRÓ DE PRODUÇÃO CIENTÍFICA E TECNOLÓGICA**. 8., 2013, Campo Mourão. **O movimento da música de protesto no Brasil (1961-1968)**. Disponível em: <http://www.fecilcam.br/nupem/anais_viii_epct/PDF/TRABALHOS-COMPLETO/Anais-CH/HISTORIA/omovimentodamusica.pdf>. Acesso em: 27 out 2016.

Monografias, dissertações e teses:

BALTAZAR, Glória Maria. **Um trem no caminho da ditadura militar : narrativas ressignificadas a partir dos depoimentos para a Comissão Municipal da Verdade de Juiz de Fora**. 2017. 181f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/4494>. Acesso em: Outubro de 2017.

GIANI, Luiz Antônio Afonso. **A música de protesto D’o Subdesenvolvido a canção do bicho e proeza de satanás (1962-1966)**. 1985. Dissertação (Mestrado), Unicamp, Campinas, 1985.

OLIVEIRA, Adriana Mattos de. **A Jovem Guarda e a indústria cultural: análise da relação do movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público**.

2011. 111f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

OLIVEIRA, Marcelo Pires de. **TV Excelsior: o elo perdido – a evolução do modo de produção televisivo, do período romântico para a era industrial, pela visão de seus dirigentes.** 2002. 138f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2002.

SILVA, Izabel Priscila Pimentel da. **Os filhos rebeldes de um velho camarada: a Dissidência Comunista da Guanabara.** 2009. 337 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

Sites:

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. 2016. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso durante os anos de 2016 e 2017 para consultas de periódicos e artigos.

BRASIL, Bruno. **O Cruzeiro.** Disponível em: <https://bndigital.bn.br/artigos/o-cruzeiro/>. Acesso em 25 jul. 2016.

CAMPOS, Augusto de. **Qualquer Jóia.** Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com/site/texto/1_augjoi.htm>. Acesso em: 10 set 2015.

CPDOC (Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea) da Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: < <http://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral>>. Acesso em jan-fev 2017.

GRUPO ABRIL. Disponível em: <http://www.grupoabril.com.br/pt/quem-somos/historia/>. Acesso em 31 de jul. 2017.

MEMÓRIA CINE BR. 2015. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pesquisa.asp> . Acesso em 01 nov.2015.

MEMÓRIAS DA DITADURA. 2016. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/> . Acesso em 27 jun.2016.

RECORD. **História.** Disponível em: <http://rederecord.r7.com/historia/> . Acesso em 15 out 2016.

Filmografia / Videografia:

PALAVRA Encantada. Direção: Helena Solberg. Produção: David Meyer. Roteiro: Diana Vasconcellos, Helena Solberg, Marcio Debellian. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2008. 1DVD, son., color., DVD.

TROPICÁLIA. Direção: Marcelo Machado. Roteiro: Marcelo Machado e Di Moretti. Autores: Vaughn Glover e Maurice James. [S.I]: Imagem Filmes e Bossa Nova Films, 2012. 1DVD (100 min), son., color.; DVD.

UMA Noite em 67. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Coprodução: VideoFilmes e Record Entretenimento. Produção executiva: João Moreira Salles e Mauricio Andrade Ramos. [S.I]: Record Entretenimento, 2010. 1DVD (85 min), son., color.; DVD.

Entrevistas:

BUITONI, Dulcília. **Depoimento.** Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. São Paulo. 12 de maio de 2017.

CASTRO, Laís de. **Depoimento.** Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. São Paulo. 13 de maio de 2017.

CORNAVACA, Adalberto. **Depoimento.** Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. Vinhedo, São Paulo. 11 de maio de 2017.

CORRÊA, Thomaz Souto. **Depoimento.** Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. São Paulo. 23 de fevereiro de 2017.

FIGUEROLA, Jaime. **Depoimento.** Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. São Paulo. 10 de maio de 2017.

GRAÇA, Milton Coelho da. **Depoimento.** Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. Rio de Janeiro, Associação Brasileira de Imprensa, 14 de março de 2017.

MESSINA, Ágata. **Depoimento.** Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. Rio de Janeiro. 16 de março de 2017.

PIZZO, Esníder. Depoimento. Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. Indaiatuba, São Paulo. 21 de fevereiro de 2017.

RIBEIRO, Eduardo. Depoimento. Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. São Paulo. 20 de fevereiro de 2017.

RIBEIRO, Solano. Depoimento. Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. São Paulo. 22 de fevereiro de 2017

RICARDO, Sérgio. Depoimento. Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. Rio de Janeiro. 14 de março de 2017.

TINÉ, Flávio. **Depoimento.** Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. 13 de maio de 2017.

VAREJÃO, Marilda. **Depoimento.** Entrevistadora: Talita Souza Magnolo. Petrópolis, Rio de Janeiro. 18 de março de 2017.

APÊNDICE A – TABELA COM AS TRANSMISSÕES DO FESTIVAL DE 1967

O que foi transmitido ⁸¹	Dia	Dia da semana	Horário	Canal	Região do Brasil
Eliminatória	17/09/1967	Domingo	12:00	Canal 7	São Paulo
Eliminatória (apresentação das 36 melodias selecionadas) – ao vivo	23/09/1967	Sábado	21:40	Canal 7	São Paulo
Eliminatória	26/09/1967	Terça-feira	20:35	Canal 4	Belo Horizonte
Eliminatória ao vivo	30/09/1967	Sábado	21:30	Canal 7	São Paulo
Eliminatória	01/10/1967	Domingo	12:00	Canal 7	São Paulo
Eliminatória (“apresentação de mais 12 músicas classificadas”) - ao vivo	06/10/1967	Sexta-feira	21:30	Canal 7	São Paulo
Eliminatória	13/10/1967	Sexta-feira	21:45	Canal 13	Rio de Janeiro
Eliminatória ao vivo	17/10/1967	Terça-feira	21:30	Canal 7	São Paulo
Eliminatória	20/10/1967	Sexta-feira	21:45	Canal 13	Rio de Janeiro
Festival ao vivo	21/10/1967	Sábado	21:40	Canal 7	São Paulo
Reapresentação	22/10/1967	Domingo	14:45	Canal 6	Curitiba
Reapresentação	22/10/1967	Domingo	12:40	Canal 5	Porto Alegre
Reapresentação	22/10/1967	Domingo	15:05	Canal 5	Salvador
Reapresentação	24/10/1967	Terça-feira	21:45	Canal 6	Curitiba
Reapresentação	25/10/1967	Quarta-feira	20:35	Canal 6	Recife
Reapresentação	27/10/1967	Sexta-feira	21:45	Canal 13	Rio de Janeiro
Reapresentação	27/10/1967	Sexta-feira	21:50	Canal 5	Porto Alegre
Reapresentação	29/10/1967	Domingo	14:45	Canal 6	Curitiba
Reapresentação	29/10/1967	Domingo	12:15	Canal 5	Porto Alegre
Reapresentação	31/10/1967	Terça-feira	20:30	Canal 4 e 12	Belo Horizonte
Reapresentação	31/10/1967	Terça-feira	21:45	Canal 6	Curitiba
Reapresentação	03/11/1967	Sexta-feira	21:45	Canal 13	Rio de Janeiro
Reapresentação	03/11/1967	Sexta-feira	21:50	Canal 5	Porto Alegre
Reapresentação	05/11/1967	Domingo	15:30	Canal 5	Salvador
Reapresentação	08/11/1967	Quarta-feira	20:35	Canal 6	Recife
Reapresentação	24/11/1967	Sexta-feira	21:45	Canal 13	Rio de Janeiro

⁸¹ Com relação à especificação das fases eliminatórias: escrevemos na tabela tal como está escrito nas revistas. Em alguns momentos, não conseguimos precisar se foi alguma fase eliminatória ou se foi reapresentação de alguma fase passada.

APÊNDICE B – ORDEM DE APRESENTAÇÃO DAS MÚSICAS NA FINAL DO “III
FESTIVAL DE MPB” DE 1967

Ordem das músicas apresentadas	Compositor	Intérprete	Reação do público no Teatro Paramount⁸²
Bom Dia	Nana Caymmi e Gilberto Gil	Nana Caymmi	Vaiada
A Estrada e o Violeiro	Sidney Müller	Sidney Müller e Nana Caymmi	Aplaudida
Alegria, alegria	Caetano Veloso	Caetano Veloso e os Beat Boys	Aplaudida
Domingo no Parque	Gilberto Gil	Gilberto Gil e Os Mutantes	Aplaudida
Gabriela	Viveiros Filho	MPB4	Aplaudida
O Cantador	Dorival Caymmi	Elis Regina	Aplaudida
Beto Bom de Bola	Sérgio Ricardo	Sérgio Ricardo	Vaiada
Ponteio	Edu Lobo e Capinam	Edu Lobo e Marília Medalha	Aplaudida
Ventania	Geraldo Vandré	Geraldo Vandré	Vaiada
Maria, carnaval e cinzas	Luiz Carlos Paraná	Roberto Carlos	Vaiada
Roda Viva	Chico Buarque	Chico Buarque e MPB4	Aplaudida
Samba de Maria	Jair Rodrigues	Jair Rodrigues	Vaiada

⁸² De acordo com as entrevistas realizadas e o livro de Zuza Homem de Mello, “A Era dos Festivais”.

ANEXO A - TRANSCRIÇÃO DA REPORTAGEM DA REVISTA “INTERVALO”,
EDIÇÃO 252, PÁGINAS 14 E 15

APÓS OS FESTIVAIS... EM SÃO PAULO DOIS LANÇAMENTOS

Em São Paulo, o **Festival** da Record teve, extra-programa, dois pontos altos: o lançamento de Marília Medalha e um violão quebrado. **Ponteio** lançou Marília Medalha, e o violão lançou Sérgio Ricardo, compositor de méritos, mas sem um têrço da popularidade que desfruta hoje, depois de gritar para o público, no Teatro Paramount: **Vocês são uns animais!** Sérgio ensaiou o nôvo arranjo para seu **Beto Bom de Bola** até dois minutos antes de entrar, confiante, no palco. Tentou dialogar com o público e sorria. Não pôde cantar, era vaia de todo canto, então explodiu: **Vocês venceram! Isto é o Brasil subdesenvolvido!** Espatifou o violão com raiva, no mesmo pedestal onde exibira a Viola de Ouro, o troféu que ambicionava. O bôjo do violão foi bater na cabeça de Luiz Ferres, um tipógrafo que, desafiando o resto da platéia, aplaudia Sérgio freneticamente. O braço do violão foi em direção a uma mocinha, um senhor que estava ao lado tentou livrá-la, meteu-lhe o cotovelo no rosto. Para dominar a situação, Blota Jr. anunciou que a música havia sido desclassificada, o júri protestou imediatamente através de um abaixo assinado, que sòmente Roberto Côrte Real não assinou. Roberto é funcionário da emissora. Mais tarde, Paulinho Machado de Carvalho ia explicar que o intérprete fôra desclassificado, a música não, só o júri podia fazer isso. Nos bastidores, uísque e o conhaque circulavam, estavam todos nervosos. Na platéia, a turma do TUCA (Teatro da Universidade Católica) abria as sombrinhas para animar com **Gabriela**, frevo do estudante Maranhão, que acabou ganhando o quarto lugar. Gente que foi de guarda-chuva porque estava mesmo chovendo, aderiu, sem ouvir o som dos **Beatles** que **Os Mutantes e os Beat Boys** tocavam, lá atrás do palco, acompanhados por Gilberto Gil, Caetano Veloso e o **Momento Quatro**. Depois de tudo passado, Edu fugiu, foi para casa de uma prima que se casava, emendou as comemorações, Caetano Veloso acompanhou os **Beat Boys** num jantar, e o lugar foi uma churrascaria argentina da Rua Augusta. Chico e Maranhão festejaram até o amanhecer, na casa de Michele, a namorada do segundo. Nara jantou com o marido e os amigos, Elis se recolheu ao hotel, não quis saber de nada, Nana e Gilberto saíram pela noite e Jair viajou 25km, foi até Guarulhos ver um aniversário por lá. No dia seguinte, Edu contava o que faria com o dinheiro do prêmio: **Metade é de Capinam, portanto são 18 milhões e meio. Compro uma casa em São Conrado, no bairro da Tijuca, terreno à beira-mar. Casa com estúdio, para quando quiser compor e receber meus amigos.** Roberto Carlos,

porém, foi o mais elogiado do festival: **Êle estava mesmo fora de seu gênero** – diziam. Mas, mesmo assim, brilhou com **Maria, Carnaval e Cinzas**.

ANEXO B - TRANSCRIÇÃO DA REPORTAGEM DA REVISTA “INTERVALO”,
EDIÇÃO 252, PÁGINAS 32 E 33

Edu Lôbo não queria cantar com MARÍLIA MEDALHA

O Festival de São Paulo teve muita coisa ruim: vaias, violões jogados contra o público, protestos vibrantes de desafio, choradeiras e desmaios. Mas, em tudo isto teve algo de bom: a aparição de uma nova estrêla. Chama-se Marília Medalha, junto com Edu Lôbo, cantou **Ponteio**, a canção que venceu. O público de pé, no Teatro Record – centro, gritou seu nome pela primeira vez, com entusiasmo. Mais tarde, Marília contava aos amigos: **Edu não queria que eu cantasse com êle. Mas eu insisti até convencê-lo. A certa altura, estava desanimada: e isto foi quando me disseram que Edu teria preferido Maria Betânia.** Finalmente, Edu se convenceu que Marília era a **cantora** de que precisava para **Ponteio**. Quando começou o Festival houve um drama: a outra cantora canção que Marília Medalha interpretou, **de Ana Pastora**, foi solenemente vaiada e desclassificada. Edu estava preocupado: **Será que a Marília não fica com medo e estraga tudo?** Não foi assim: Marília apareceu no palco ao lado de Edu Lôbo e parecia a estátua da serenidade. Quando pronunciou os versos finais (**Vou ver o tempo mudado e um nôvo lugar para cantar**), fechou os olhos. E o público, proclamou sua vitória. Marília nasceu em Niterói há 23 anos. É casada com o jornalista Isaias Almada, não tem filhos. Mora em São Paulo, na rua Veiga Filho, em Higienópolis. Até semana passada, **era uma cantora de TV**. Agora é Marília Medalha. A campanha toca e tem gente que quer autógrafo.

ANEXO C - TRANSCRIÇÃO DA REPORTAGEM DA REVISTA “INTERVALO”,
EDIÇÃO 252, PÁGINA 40

Música do Festival é tema de peça teatral: CHICO QUER GENTE PARA SUA RODA VIVA

A **Roda Viva**, a música que Chico Buarque classificou no Festival da Record, é também o nome de uma peça que o compositor escreveu e cujo maior problema vai ser encontrar atôres que também cantem, porque essa peça é tôda musicada. **Só mexi com o teatro duas vezes** – diz Chico. **Uma foi em** Morte e Vida Severina, **outro em** Os Inimigos. **Mas, há já algum tempo tive a idéia de fazer uma peça ou filme, contando as coisas que acontecem na vida de um artista: a televisão, vantagens e desvantagens, guerrinhas e espírito de equipe.** A peça ficou em segredo durante um mês, Chico trabalhou em silêncio. **Primeiro, eu queria sentir que havia feito uma coisa que preste. Agora, pretendo ouvir a opinião das pessoas entendidas.** O tema gira em torno de cinco personagens principais e mais um montão de extras: **quanto mais gente, melhor** – diz o autor, que não participará do elenco. **Não sei a quem procurar para dirigir e para produzir a peça. Só sei que estou doido para ver a reação do público.**

ANEXO D - TRANSCRIÇÃO DA REPORTAGEM DA REVISTA “INTERVALO”,
EDIÇÃO 252, PÁGINA 42

OS MUTANTES: A MÚSICA EM TOM UNIVERSAL

A única barreira da música é a beleza. Atingida esta, o resto não importa. O que nós queremos é universalizar a música brasileira. Estas palavras são de Kry, um dos **mutantes**, conjunto que acompanhou Gilberto Gil em sua apresentação de **Domingo no Parque**, no **Festival da Record**. Os **mutantes** são três, o Kry, Rita e o Kier. Perfeitamente afinados uns com os outros, amigos entre si, cada **mutante** tem sua atividade particular. **Menos eu**, diz Kier, **porque minha atividade é mesmo com as guitarras. Passo de seis a oito horas por dia com elas, que são, aliás, construídas pelo meu irmão mais velho, Cláudio.** Rita, que compartilhava dos ideais **hippies** – mais amor no universo – e se apresenta sempre com uma marquinha **hippie** no rosto, desenha rostos com detalhes e já tem mais de 50 trabalhos neste estilo. **É, eu acho que a cara da gente fica muito sem graça só com os olhos, o nariz e a boca**, diz ela, **por isso faço os desenhos.** Kry faz suas loucuras eletrônicas. Tem um rádio construído por êle mesmo, com amplificador e tudo. Mas não pára aí. Tem também sua maniazinha de fotografias e êle mesmo as revela. Êles vão cantar sempre o que cantaram até agora, mas juntarão ao seu repertório música brasileira. E estão gostando muito, mas muito mesmo, de acompanhar Gilberto Gil em suas músicas.

ANEXO E - TRANSCRIÇÃO DA REPORTAGEM DA REVISTA “INTERVALO”,
EDIÇÃO 253, PÁGINAS 6 E 7

EDU LÔBO: EU SEMPRE GOSTEI DE MARÍLIA

Sempre gostei de Marília Medalha. Se, a princípio, recusei-me a deixá-la cantar Ponteio, foi por dois motivos: primeiro, é música de homem; segundo, eu mesmo queria cantá-la, até o Jair Rodrigues eu deixei contrariado. Mas a verdade é que sempre confiei em Marília como cantora – diz Edu Lôbo. Eles se conheceram há tempos, quando **Arena Conta Zumbi** foi levado à cena e Marília, pelo seu trabalho, ganhou o prêmio da melhor atriz do ano. Meses depois, êle prometeu compor uma música para ela, que se lançara como cantora. Vinte dias antes do **Festival**, êle compôs **Ponteio**, ela ouviu, gostou, cobrou a promessa, deixou-o constrangido. Mas, afinal, veio a solução: cantariam em dupla. Depois, uma decisão: Marília levou para casa uma gravação dessa música e ensaiou horas e horas, dias e dias a sua parte. **Nós sabíamos que, com o barulho no teatro, não iríamos ouvir um ou outro** – conta Edu. O número teve um diretor, que foi Augusto Boal – e pouco gente sabe disso. Afinal, êsses exaustivos ensaios, a perfeita sincronia de vocalização e de respiração, terminaram sendo um enorme fator de sucesso. Na realidade, os três primeiros lugares terminaram sendo das músicas mais bem ensaiadas e vocalizadas: **Ponteio, Domingo no Parque** e **Roda Viva** – tôdas músicas de espetáculo. O **Quarteto Nôvo** e o **Momento Quatro** se integraram nesse esquema. Agora, Edu e Marília pretendem cantar juntos outros números como **Ponteio** e, mas, estão na expectativa de montar um programa próprio na TV.

ANEXO F - TRANSCRIÇÃO DA REPORTAGEM DA REVISTA “INTERVALO”,
EDIÇÃO 253, PÁGINAS 10 E 11

ALEGRIA JÁ TEM VEZ

Caetano Veloso vai ter um programa seu na TV Record de São Paulo. **Sei lá**, diz êle, **vai ser um programa espontâneo, livre e alegre, mas de sua estrutura eu ainda não sei a base. Sei que vai ser bacana e popular, isso sim.** O programa vai entrar num horário diferente, entre 7 e 8 horas da noite. Veloso já passou horas e horas com o produtor Manuel Carlos, discutindo e trocando idéias sôbre êle. **Não pensei que Alegria, alegria fôsse ser aceita tão rapidamente pelo público, diz, ainda bem que deu certo.** Depois de **Alegria, alegria** (que tem 3 meses) Veloso já compôs a trilha sonora inteira para um filme e já fêz 5 músicas, tôdas sem nome ainda. **É fase, às vêzes eu componho muito, outras vêzes fico um tempão sem compor nada, sei lá.** Quanto à inclusão dos **Beat Boys**, com suas guitarras na música brasileira, êle fala: **Não pensei que isso fôsse dar uma polêmica. Quando fiz Alegria, alegria, pensei logo nas guitarras e se as usei foi só porque gosto de seu som. Há dois anos eu discutia se as guitarras eram ou não boas para nossa música. Hoje, não discuto mais. Uso guitarras e pronto.** Os **Beat Boys** já foram contratados pela emissora e serão fixos no programa de Caetano Veloso.

ANEXO G - TRANSCRIÇÃO DA REPORTAGEM DA REVISTA “INTERVALO”,
EDIÇÃO 253, PÁGINAS 22 E 23

Deny e Dino: OS INIMIGOS PÚBLICOS DOS FESTIVAIS

Fazemos música para o povo, para ser compreendida e cantada imediatamente, sem sofisticação de laboratório. Não fazemos música para uma dúzia de jurados. É Deny quem fala, porque êle e seu companheiro de dupla, Dino, não concorreram ao Festival da Record e ao da Canção, do Rio. Êles acreditam em festivais apenas quanto à perspectiva de popularidade que êsses certames dão aos seus participantes. Quanto aos resultados em favor da música, são uma completa negação. Deny e Dino já fizeram, ao todo, 85 músicas, tôdas afinadas com o grande público. Dessas, já gravaram umas vinte, as outras estão a gaveta, esperando oportunidades de lançamento. No próximo Lp da dupla estão 10 dessas composições, as duas restantes são de Luiz Wanderley e Sérgio Reis, que como nós – diz Dino, não complicam a melodia nem os versos e que também não concorrem em festivais.

ANEXO H - TRANSCRIÇÃO DA REPORTAGEM DA REVISTA “INTERVALO”,
EDIÇÃO 254, PÁGINAS 10 E 11

SÉRGIO BOM DE BOLA

Depois do desabafo causado pelas vaias, o compositor encontra a calma na cidade natal

Aquêle violão que Sérgio Ricardo quebrou e atirou à platéia do Paramount, foi um ato com o qual milhares de telespectadores se identificaram: **Gostaria de ter feito o mesmo com meu chefe** – escreveu um dêles ao autor de **Beto Bom de Bola – mas sou casado e tenho filhos a sustentar**. Para fugir à emoção que o dominava, Sérgio Ricardo largou tudo e foi passar uns dias tranqüilos em sua cidade natal, Marília, aproveitando-os para rever o cenário da sua infância e reunir velhos amigos em tórno de uma mesa de bilhar, no Taco de Ouro. De saída, ganhou a primeira partida e provou que ainda é bom de bola. Depois, visitou o cônego Bermينو que nos tempos do ginásio lhe ensinou francês praticamente à fôrça: **Você está cabeludo, João** (João Lutfi é o verdadeiro nome de Sérgio Ricardo) – foi logo reparando o religioso. **As garôtas gostam assim** – desculpou-se Sérgio. A parada seguinte foi no conservatório do velho maestro Floriano de Souza, uma sala antiga e apertada, cheia de retratos familiares pelas paredes. Ali, Sérgio Ricardo, ainda garôto, passou 4 anos estudando piano e teoria musical: **Senta aí e me acompanha na Rapaziada do Brás** – comandou o mestre, sacando seu violino. Sérgio ainda quis tocar o seu **Zelão**, mas para o velho ex-professor o tempo parou nas valsas e nas czardas. Uma visita à fazenda de Luiz Antônio Palácios, seu companheiro de estrepolias, acabou de reconciliar Sérgio Ricardo consigo mesmo. Andou um pouco a cavalo e ficou o resto do dia com dores nas pernas. À noite na casa de Luiz Antônio, tocou piano, depois de muito tempo (Sérgio Ricardo começou sua carreira como pianista de boate) e contou como, há anos, quando trabalhava em Campinas quebrou a cabeça de um baterista que se meteu com êle. Sérgio Ricardo é assim: extremamente controlado com todos que o importunam – de repente pum!, a tampa sobe. Mas raramente chega à agressão, como no famoso caso do violão quebrado. **Não foi nada premeditado** – garante Sérgio Ricardo – **mas fêz muito bem a mim e ao festival e a muita gente**.

ANEXO I - TRANSCRIÇÃO DA REPORTAGEM DA REVISTA “INTERVALO”,
EDIÇÃO 253, PÁGINAS 18 E 19

ALEGRIA, ALEGRIA!

OS BEAT BOYS NÃO TINHAM CHANCE NA TELEVISÃO. ÊLES ERAM APENAS MAIS UM CONJUNTO DE IÉ-IÉ-IÉ. A COISA MUDOU QUANDO CAETANO VELOSO OS ENCONTROU NUM SHOW NOTURNO. O BAIANO GOSTAVA DE GUITARRAS DESDE OS TEMPOS DE MENINO, QUANDO PULAVA NO CARNAVAL, ATRÁS DOS CHAMADOS TRIOS ELÉTRICOS. CONVIDOU-OS A ACOMPANHÁ-LO NO FESTIVAL DA RECORD. DAÍ PRA CÁ A SORTE DOS MENINOS MUDOU.

Os **Beat Boys** chegaram ao Brasil em junho do ano passado e logo se apresentaram, como convidados, em um ou dois programas da TV Record, em São Paulo. Foi uma autêntica **colher de chá**: ninguém se entusiasmou, nem com seus tipos exóticos, nem com suas roupas, nem com suas guitarras. Êles eram tímidos e vieram como turistas, para ver, fuçar, passear. Logo, porém, o produtor de televisão Abelardo Figueiredo abria uma casa de diversões noturnas, precisava de atrações, chamou-os como figuras permanentes no **show** e lá agarraram os **Beat Boys** seu primeiro emprêgo no Brasil. Foi ali, num palco bem iluminado, que êles começaram realmente a fazer sucesso e foi ali que Caetano Veloso foi encontra-los para propor: **Ei, que tal vocês acompanharem uma música minha inscrita no Festival da Música Popular da Record?** Os cinco se entreolharam, gostaram da ideia, mas sabiam que iriam encontrar dificuldades. Guitarristas, cabeludos e argentinos – num festival de música brasileira? **Nós nem podíamos imaginar que tanta coisa boa aconteceria depois** – conta, hoje, Toyu, âquele de cara mística. As coisas boas que aconteceram foram, depois de acompanharem **Alegria, alegria** no Festival, um contrato para gravar e outro de exclusividade com a TV Record. **Já temos nosso visto de permanência no Brasil** – diz Marcelo, o baterista. **E sabe de uma coisa? Nenhum de nós está pensando em ir embora dêste país.** Os outros são Tony, o pandeirista; Daniel e Willy. Êles também compõem.