

RAFAEL PAIVA ALVES

**O SOM LIVRE NA TV CULTURA:
o programa *A Fábrica do Som* na difusão da música jovem,
1983-1984**

Assis
2017

RAFAEL PAIVA ALVES

**O SOM LIVRE NA TV CULTURA:
o programa *A Fábrica do Som* na difusão da música jovem,
1983-1984**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade).

Orientador: Dr. Áureo Busetto

Bolsista CAPES D/S

Assis

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

A474s Alves, Rafael Paiva
O som livre na TV Cultura: o programa *A Fábrica do Som*
na difusão da música jovem, 1983-1984 / Rafael Paiva Alves.
Assis, 2017
243 f.: il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr. Áureo Busetto

1. Televisão -- Programas musicais. 2. TV Cultura de São
Paulo. 3. Ditadura militar -- 1964-1985. I. Título.

CDD 791.45

Rafael Paiva Alves

O SOM LIVRE NA TV CULTURA: o programa *A Fábrica do Som*
na difusão da música *underground*, 1983-1984

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras - UNESP/Assis para a
obtenção do título de Mestrado Acadêmico
em HISTÓRIA (Área de Conhecimento:
HISTÓRIA E SOCIEDADE)

Data da Aprovação: 27/03/2017

COMISSÃO EXAMINADORA



Presidente: Prof. Dr. Áureo Busetto - UNESP/ASSIS

Membros: Prof. Dr. José Adriano Fenerick - UNESP/FRANCA

Prof. Dr. Ricardo Gião Bortolotti - UNESP/ASSIS

Para meus pais, minha irmã Jaque e vó Rosa, pelo amor incondicional.

À minha companheira Brunna, por acreditar em mim.

Para Luna, por musicar minha vida.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, ao professor Dr. Áureo Busetto, orientador desta dissertação, meu respeito por sua envergadura intelectual, e meu agradecimento pela oportunidade, ainda na graduação, de conhecer um pouco mais sobre o universo da TV e da música, bem como no trato e dedicação com a formação dos historiadores. Meu sincero reconhecimento de admiração, competência e gratidão pela paciência e dedicação com este trabalho.

A todos os professores da Universidade Estadual Paulista, câmpus Assis, por me ensinarem a pensar e trabalhar na área da Educação.

À banca de qualificação composta pelos professores Carlos Aberto Sampaio Barbosa e José Adriano Fenerick, que em muito enriqueceram este trabalho com suas críticas e sugestões.

Ao professor Ricardo Gião Bortolotti, por fazer parte da banda de defesa juntamente com José Adriano Fenerick, que muito acrescentaram com suas considerações.

À Universidade Estadual Paulista de Assis e à bolsa BAAE, que durante a graduação me ajudaram a sobreviver, e à CAPES, na pós-graduação, pelo financiamento de dois anos de desenvolvimento desta pesquisa.

Aos profissionais de *A Fábrica do Som*: Tadeu Jungle, Pedro Vieira e Wagner Matrone que me receberam tão generosamente, dando um pouco de suas vidas em narrativas.

Aos profissionais do CEDOC, da TV Cultura, da Associação Videobrasil, do SESC Memórias, do Museu de Arte Contemporânea da USP e do Acervo Edgard Leuenroth (UNICAMP), o meu obrigado pela paciência e disponibilidade.

Aos meus familiares, em especial meus pais, Maria Ângela Paiva e Clóvis Alves, pelo cuidar. À minha amada irmã Jaqueline Alves pela conexão, mesmo estando longe, à minha avó Rosa e a todos da família Paiva, Malafaia, Alves e Gameiro, pelo amor e respeito.

À Elaine Silva e Kaká Werá Jecupé por auxiliarem no despertar de minha conscientização para vida e por abrir o lar e o coração de vocês.

À esposa e melhor amiga Brunna Silva Malafaia de Carvalho por encostar sua bicicleta no lual no bosque do campus de Assis, e a partir daí, ter tornado minha vida melhor, além da recíproca de meu amor, serei eternamente grato.

À Luna Carvalho Paiva minha filha amada, por tirar o peso do mundo desigual de minhas costas e me mostrar que a mudança do mundo vem de dentro. Por me tornar feliz, simplesmente, por fazer parte de sua vida e saber que minha coleção de discos estará segura.

Aos meus companheiros que compartilharam comigo vários momentos felizes na graduação e que seria impossível nomeá-los.

À cena *underground* musical de Assis, principalmente ao Quem não tem colírio, Vamô Vovó *Big Band*, Shandala, Guido, Ganjalab, Vinícius Dias Zurlo, Clodô Bananeira, Boga *Fire*, Isso e as biscates, banda do Zap e Trio Defumados que tornam o campus um lugar bem mais sonoro.

À polêmica banda caipira *underground* Sarau Militante, com quem tive o prazer de subir diversas vezes ao palco e que me ajudou a pensar a poesia de uma maneira especial. A Rodrigo Bottari, parceiro de composições e ao poeta Vinícius Dias Zurlo pela nova formação.

Às repúblicas “Os Lunáticos”, que fui visitar por cinco dias e acabei ficando seis anos, em especial, ao Tucks, Lico, Léo Afonso e Ladislau, e finado poeta Giorge, bem como a “Maloca”, berço dos saraus psicodélicos.

Àqueles que direta ou indiretamente se fizeram presentes com o apoio necessário ao fomento deste tipo de jornada, em especial, aos amigos de Araçatuba que sempre irei carregar com carinho no peito.

A toda cena *underground* do mundo, sempre.

“A Fábrica do Som não fecha, a RTC e o Conselho curador é que devem abrir fábricas de cinema, teatro, de rádio”.

(José Celso Martinez Correa).¹

“Roberto Marinho, João Saad, Adolfo Block, Silvio Santos e outros donos de emissoras de televisão estão rindo da atitude tomada pela direção da RTC ao tirar do ar um dos programas de maior audiência de sua programação: *A Fábrica do Som*”.

(Marcelo Rubens Paiva)

“*A Fábrica do Som* deu voz e vez a criatividade, encorajando a produção do novo em nossa arte, o que já é raro fora da televisão, quanto mais dentro dela”.

(Augusto de Campos)

“A inteligência paulista está em luto com a paralisação das máquinas de *A Fábrica do Som*. No epitáfio, apenas uma frase O bom é menos provável”.

(Paulo Leminski)

¹ Todas as frases da epígrafe foram tiradas da publicação da mídia impressa na última edição de *A Fábrica do Som* após o anúncio durante a semana do fim do programa. A sessão cartas da *Folha de S. Paulo* foi exclusivamente destinada a este assunto e no alto do jornal o título: “Fábrica do Som já”. Fonte: *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 30 de jun. de 1984, p. 39.

ALVES, Rafael Paiva. **O som livre na TV Cultura: o programa *A Fábrica do Som* na difusão da música jovem, 1983-1984.** 2017. 243 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, Assis – SP.

RESUMO

Essa dissertação tem por objetivo central analisar historicamente as interseções entre as indústrias fonográfica e televisiva, bem como, as possibilidades de abertura e manutenção de espaços na TV para a música mais alternativa as lógicas do mercado, tendo como eixo-central as relações sociais que tornaram possível a criação do programa musical televisivo *A Fábrica do Som*. Esta pesquisa buscou comprovar a hipótese de que *A Fábrica do Som* foi uma experiência televisiva contracultural e experimental que contribuiu para a difusão da música fora do *mainstream*, que só foi possível, devido ao contexto político cultural da época, bem como, por ter sido um projeto realizado entre duas instituições culturais sem interferências do mercado: a TV Cultura e o SESC. Contracultural, no sentido em deu espaço na TV Cultura às manifestações contra culturais, sejam elas através dos músicos, do público nas gravações ou mesmo da produção por levarem o produto ao ar, bem como se posicionarem, em diversas vezes, através de seu apresentador Tadeu Jungle, de maneira crítica frente à cultura dominante e aos valores de mercado nas artes e mídia predominantes do período. Experimental, na medida em que o musical iria romper com os valores de ordem estética na televisão propondo uma linguagem altamente criativa. O contexto político contribuiu ao musical uma vez que o processo de abertura trouxe esperanças democráticas às manifestações artísticas e midiáticas, e no âmbito cultural, conseguiu captar parte da produção musical alternativa e efetivar o projeto, via emissora pública com expertise nas produções musicais, sem incorrer às pressões comerciais de índices de audiência, e de formato televisivo, além do apoio da unidade do SESC Fábrica da Pompéia, que buscava legitimar-se, neste período, em São Paulo, enquanto instituição fomentadora de projetos alternativos. Nesta direção, esta pesquisa reflete sobre o campo televisivo brasileiro no início dos anos 80. História o gênero musical na história da televisão, quer em emissora pública, quer privada. Analisa as relações da TV Cultura tanto com o SESC Fábrica da Pompéia, com a Fundação Padre Anchieta, bem como com as gestões estaduais, enfatizando as continuidades e diferenças durante os governos escolhidos por eleição indireta segundo normas da ditadura militar, e o governo de Franco Montoro, eleito pelo voto direto em decorrência de medidas oficiais consonantes ao processo de abertura do regime militar. Aborda aspectos tanto da produção como do contexto social da recepção do musical. E por fim, objetiva analisar o material audiovisual propriamente dito do musical.

Palavras chave: Televisão; programas musicais; TV Cultura de São Paulo; ditadura militar.

ALVES, Rafael Paiva. **The free sound in TV Cultura:** the program *A Fábrica do Som* in the diffusion of the young music, 1983-1984. 2017. 243 f. Dissertation (History Master's degree) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, Assis – SP.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze historically the intersections between the phonographic and television industries, as well as the possibilities of opening and maintaining spaces in the TV for music more alternative to the logics of the market, having as central axis the social relations that have made possible to create the television program *A Fábrica do Som*. This research sought to prove the hypothesis that *A Fábrica do Som* was a countercultural and experimental television experience that contributed to the diffusion of music outside the mainstream, which was only possible due to the context cultural politics of the time, as well as being a project carried out between two cultural institutions without market interference: TV Cultura and SESC. Contracultural, in the sense in gave space in the TV Cultura to the manifestations against cultural, be they through the musicians, the public in the recordings or even of the production for taking the product to the air, as well as position themselves, in several times, through its presenter Tadeu Jungle, critically in the face of the dominant culture and market values in the prevailing arts and media of the period. Experimental, insofar as the musical would break with the values of aesthetic order on television proposing a highly creative language. The political context contributed to the musical since the process of openness brought democratic hopes to the artistic and mediatic manifestations, and in the cultural scope, managed to capture part of the alternative musical production and to effect the project, via public broadcaster with expertise in musical productions, without incurring commercial pressures of audience ratings and television format, as well as the support of the SESC Fábrica da Pompéia unit, which sought to legitimize, in this period, in São Paulo, as an institution that promotes alternative projects. In this direction, this research reflects on the Brazilian television field in the early 80's. History the musical genre in the history of television, whether in public or private broadcasters. It analyzes TV Cultura's relations with SESC Fábrica da Pompéia, with the Fundação Padre Anchieta, as well as with the state administrations, emphasizing the continuities and differences during the governments chosen by indirect election according to norms of the military dictatorship, and the government of Franco Montoro, elected by direct vote as a result of official measures consonant with the process of opening the military regime. It addresses aspects of both the production and the social context of the reception of the musical. And finally, it aims to analyze the audiovisual material proper of the musical.

Keywords: Television; Musical programs; TV Cultura of São Paulo; military dictatorship

LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

Gráfico 1 - Redes de TV no Brasil (1985).....	43
Quadro 1 - Crescimento da indústria fonográfica no Brasil (1980-1986).....	71
Quadro 2 - Fluxo televisivo da RTC, de 19 de março de 1983.....	80
Quadro 3 - Fluxo televisivo da RTC, 28 de maio de 1983.....	82
Quadro 4 - Grade de programação das emissoras do Estado de São Paulo.....	84
Quadro 5 - Grade de programação das emissoras do Estado de São Paulo.....	85
Quadro 6 – Vendas de aparelhos televisores no Brasil (1980-1984).....	123

LISTA DE RELATÓRIOS

Relatório 1 – 03/1983 (audiência por programa).....	125
Relatório 2 – 05/1983 (audiência por programa).....	126
Relatório 3 – 06/1983 (audiência por programa).....	126
Relatório 4 – 09/1983 (audiência por programa).....	127
Relatório 5 – 02/1984 (audiência por programa).....	127
Relatório 6 – 04/1984 (audiência por programa).....	128
Relatório 7 – 03/1983 (audiência por qualificação – sexo/classe/idade).....	128
Relatório 8 – 03/1983 (audiência por qualificação – sexo/classe/idade).....	129
Relatório 9 – 06/1983 (audiência por qualificação – sexo/classe/idade).....	129
Relatório 10 – 06/1983 (audiência por qualificação – sexo/classe/idade).....	130
Relatório 11 – 04/1984 (audiência por qualificação – sexo/classe/idade).....	130
Relatório 12 – 04/1984 (audiência por qualificação – sexo/classe/idade).....	131

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Frame</i> de Vinheta da RTC (Rádio e Televisão Cultura), de 1983.....	53
Figura 2 - Programa <i>Divino Maravilhoso</i> , TV Tupi, em 1968.....	61
Figura 3 - Desenho do projeto do teatro no SESC Fábrica da Pompéia, de 1977....	95
Figura 4 - Organograma da Censura Federal na RTC, em 1984.....	100
Figura 5 - Relação de Censura Prévia da RTC, 1984.....	101
Figura 6 - Prêmio APCA.....	106
Figura 7 - Cartazete de divulgação.....	111
Figura 8 - Apresentações musicais: grupos e quantidade.....	115
Figura 9 - <i>Frame</i> dos apresentadores Tadeu Jungle e Silvana Teixeira.....	140
Figura 10 - <i>Frames</i> da apresentação de Tiago Araripe.....	142
Figura 11 - <i>Frames</i> da apresentação de Zeppi.....	147
Figura 12 - <i>Frames</i> da apresentação de Aguilar e a banda Performática.....	149
Figura 13 - <i>Frames</i> da apresentação do grupo Premeditando o breque.....	152
Figura 14 - <i>Frames</i> de Silvana Teixeira apresentando o programa.....	155
Figura 15 - <i>Frames</i> de Silvana Teixeira apresentando o programa.....	156
Figura 16 - <i>Frames</i> da apresentação de Raul Seixas.....	149
Figura 17 - <i>Frames</i> de jovens da plateia vaiando Raul Seixas.....	157
Figura 18 - <i>Frames</i> da vinheta eletrônica.....	160
Figura 19 - <i>Frame</i> da poesia “Corson”	162
Figura 20 - <i>Frames</i> dos convidados especiais na plateia.....	163
Figura 21 - <i>Frames</i> de Augusto de Campos recitando “Cidade”	165
Figura 22 - <i>Frames</i> da participação cênica de Paulo Leminski.....	167
Figura 23 - <i>Frames</i> de Tadeu Jungle lendo carta manifesto da plateia.....	168
Figura 24 - <i>Frame</i> da apresentação de Célia.....	169
Figura 25 - <i>Frames</i> de Tadeu Jungle discursando contra a postura da plateia.....	172
Figura 26 - <i>Frames</i> da apresentação de Itamar Assumpção.....	175

LISTA DE SIGLAS E ABREVIações

ABERT - Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e de Televisão
ABPD - Associação Brasileira de Produtores de Discos
AEL – Arquivo Edgard Leuenroth
APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte
BBC – British Broadcast Corporation
CBS – Columbia Broadcasting System
CBT - Código Nacional de Telecomunicações
CEDOC – Centro de Pesquisa e Documentação
CONTEL - Conselho Nacional de Telecomunicações
DENTEL - Departamento Nacional de Telecomunicações
EMBRATEL – Empresa Brasileira de Telecomunicações
FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
FPA – Fundação Padre Anchieta
FSP – Folha de São Paulo
FPA – Fundação Padre Anchieta
GTA - Gravações Tupi e Associadas
IBOPE – Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística
MAM – Museu de Arte Moderna
MASP – Museu de Arte de São Paulo
MINICOM – Ministério das Comunicações
NOPEM - Nelson Oliveira Pesquisa de Mercados
OESP – O Estado de São Paulo
PBS – Public Broadcasting Service
RBS – Rede Brasil Sul de Comunicação
RCA - Radio Corporation of America
RGE - Rádio Gravações Elétricas Ltda
SBT – Sistema Brasileiro de Televisão
SESC – Serviço Social do Comércio
VHS – Video Home System (Sistema Doméstico de Vídeo)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 A TELEVISÃO E OS PROGRAMAS MUSICAIS: UMA ABORDAGEM HISTÓRICA.....	34
1.1 Formação e desenvolvimento do campo televisivo brasileiro.....	34
1.2 A TV Cultura de São Paulo.....	46
1.3 Programas musicais televisivos: entre festivais e gravadoras.....	57
2 OS ARQUITETOS DA FÁBRICA SONORA.....	73
1. Lugares e agentes.....	73
1.1 SESC Fábrica da Pompéia.....	73
1.2 RTC.....	79
2. Aspectos da produção.....	87
2.1 Os operários.....	87
2.2 Elementos “sonoros”.....	94
2.3 Produção, RTC e FPA: Fábrica: Divergências e o fim da Fábrica.....	98
3. Aspectos da difusão.....	107
3.1 A difusão musical.....	107
3.2 O som fabril.....	111
3.3 O contexto social da recepção.....	121
3 O PANFLETÁRIO TEXTO TELEVISIVO.....	133
1. A Fase Inicial.....	133
2. A Fase das Transformações.....	145
3. A Tendência aos Especiais.....	159
4. A Fase Final.....	179
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	185
FONTES.....	192
REFERÊNCIAS.....	194
ANEXOS.....	200

INTRODUÇÃO

Inspirados principalmente nos programas de auditório do rádio, os programas musicais televisivos têm ocupado, frequentemente, as grades de programação das diversas emissoras de TV ao longo do tempo no Brasil, sejam elas privadas ou públicas. Embora, mais recentemente, tiveram seus espaços demasiadamente diminuídos nas grades das emissoras, especialmente as de TV aberta.

Presente no meio televisivo brasileiro desde a sua inauguração, os programas musicais passaram por diversas modificações ao longo do tempo, acompanhando a formação e a consolidação da indústria cultural no país. Situados na interseção entre a produção no meio televisivo e a esfera de difusão do setor musical – ambas inseridas na indústria cultural – os musicais, as trilhas sonoras de telenovelas e os festivais de músicas da TV, ora acompanharam a indústria fonográfica, ora ditaram os rumos desta.

Contando com estratégias próprias de produção e divulgação, as emissoras de TV, a partir de seu local (público, universitário ou comercial) no sistema da indústria cultural, pré-determinam formatos televisivos e gêneros musicais que farão ou não, parte de sua programação.

A TV Cultura, de São Paulo, no período da ditadura militar, seria marcada por diversas interferências por parte do governo estadual e federal. O Estado paulista, por exemplo, iria comprar a emissora criada por Assis Chateaubriand, e posteriormente, exerceria fortes pressões econômicas e intervenções políticas, com ameaças de violentos cortes de verbas, práticas demissionárias de funcionários da emissora e censura editorial. Sobre governo federal, basta mencionar a tortura e assassinato do diretor de jornalismo Wladimir Herzog, em 1975, pelas forças da repressão.

Contudo, a maior intervenção da história na TV Cultura deu-se pelo então governador José Maria Marin (1982-1983), que como uma hecatombe cultural, altera arbitrariamente a legislação na tentativa de retirar da emissora seu caráter público, medida derrubada apenas na Justiça.

O programa *A Fábrica do Som* (1983-1984), objeto/tema desta dissertação, situa-se temporalmente entre o período final dessas tramitações judiciais e início da fase democrática da governança paulista, com a gestão de André Franco Montoro

(1983-1987). Com isso, o executivo paulista deixa de intervir diretamente na emissora e o próprio Conselho Curador da Fundação Padre Anchieta elabora modificações no estatuto a fim de modernizá-lo.

O final dos anos 70 e o início dos anos 80 marcaram, também, um período em que o Brasil passava por grave crise econômica e política, o que, de certo modo, influenciaria várias modificações na indústria cultural. No meio televisivo, novas concessões cedidas estrategicamente pelo regime militar, abriam espaço a duas novas emissoras comerciais com transmissão em São Paulo e Rio de Janeiro: SBT e Manchete, respectivamente. Esta reconfiguração do meio televisivo levou a uma série de lutas e pressões para conseguir espaço na mídia televisiva, ocasionando o surgimento de produtoras independentes de vídeo, e, posteriormente, de tevês comunitárias, livres e clandestinas.

Já no setor fonográfico, em parte, devido à crise econômica, as gravadoras aumentam sua seletividade, racionalizam sua atuação e reduzem seus elencos, o que acarreta na falta de espaço para músicos iniciantes ou com carreiras menos consolidadas, gravarem e divulgarem seus trabalhos. E foi nesta conjuntura midiática que surgiu em São Paulo uma produção musical alternativa.

Neste contexto, o programa musical transmitido pela TV Cultura de São Paulo na época, como experiência mais duradoura da TV brasileira em termos de programa dedicado à música à margem do grande mercado, foi *A Fábrica do Som*. O estudo deste musical pode ser considerado relevante, na medida em que traz subsídios ao conhecimento histórico sobre a atuação da televisão brasileira, a fim de melhorar a caracterização do universo de emissoras públicas e comerciais na promoção e apoio às manifestações artístico-culturais inovadoras, e desenvolvidas longe do interesse lucrativo das grandes empresas midiáticas, bem como, serve para aprimorar o conhecimento e a reflexão sobre a condução da emissora pública paulista em decorrência da ascensão de um governo democrático.

Por fim, esta pesquisa inscreve-se dentro do tema cultural-político ainda candente na realidade nacional: as possibilidades da difusão da música fora do *mainstream* pela indústria televisiva no Brasil. Tema que, em termos, é perpassado pela questão da democratização da TV no país.

Devido à proposta inovadora e à qualidade estética de *A Fábrica do Som*, o musical foi reexibido pela TV Cultura, em versão compacta de 18 edições, em 1999,

quando eram comemorados os 30 anos de operação da emissora pública paulista. Muito provavelmente inspirado pela boa receptividade que a reexibição de *A Fábrica do Som* causara junto ao público (tanto o que acompanhou no passado, quanto o que pode conhecê-lo na efeméride da emissora), a TV Cultura produziria e veicularia o programa *Musikaos*, no ano seguinte, pautado com as mesmas propostas do seu antecessor, que também seria lembrado nas comemorações de 40 anos da emissora.

Considerando alguns aspectos relevantes associados ao musical, está a repercussão junto ao público, visto que se inseria em uma emissora pública e alcançaria consideráveis índices de audiência, a utilização de uma linguagem caótica, a apresentação com influência de Glauber Rocha e Chacrinha, além da parceria entre a Rádio e Televisão Cultura e o SESC Pompéia que se estenderia por anos.

Assim, esta pesquisa teve como objetivo conhecer e compreender historicamente as interseções entre as indústrias televisiva e fonográfica, bem como as possibilidades de abertura e manutenção de espaços destinados à música alternativa às lógicas do mercado dentro do universo televisivo brasileiro.

O recorte temporal analisado compreende os anos de 1983 até 1984, todavia, com recuos aos anos 70 ou avanços até 1986 quando foram necessários, para melhor compreender e refletir a atuação da emissora, grupos ou agentes culturais envolvidos com a música, bem como, o contexto histórico que possibilitou a existência do programa.

O movimento de renovação da historiografia francesa denominada “Nova História” teve como principais características a identificação de novos métodos e novos objetos, fato que contribuiu para uma ampliação qualitativa e quantitativa dos domínios já tradicionais da história. Assim, em 1979, Pierre Nora e Jacques Le Goff organizavam a publicação do livro *História: novos problemas*, no qual já chamavam a atenção dos historiadores para a importância dos meios de comunicação de massa.

Nos anos 80, ocorre o ressurgimento da História política na França através de um grupo de historiadores franceses ligados à *Fondation Nationale des Sciences Politiques* e à Universidade de *Paris X-Nanterre*, que incorporaram novas metodologias e novos objetos, como por exemplo, a televisão. Esta reformulação

historiográfica foi registrada três décadas depois no livro *Por uma História Política*, organizado por René Rémond (1996), e inclui um capítulo sobre a mídia, com autoria de Jean-Noel Jeanneney.

Deste modo, a década de 80 marca um período de crescente interesse internacional pela história da mídia, e dentro deste movimento amplo João Freire Filho, pesquisador da área de comunicação, observou uma “virada histórica nos estudos televisivos”. Com isso, os pesquisadores despertaram para o interesse de pensarem a historicidade da televisão e seu uso como objeto de estudo acadêmico. Tal movimento, segundo o autor, foi influenciado pelas comemorações do centenário da TV e pelas mudanças nas estruturas de produção e consumo televisivo (abundância de canais; desarticulação na TV, da ideia de comunidade nacional; fragmentação do público em nichos de mercado baseados no gosto; hegemonia de novos gêneros e formatos, como os *realities* e *talk shows*; uso de controversas estratégias de sedução e fidelização da audiência) fomentadas por novas tecnologias e ambientes reguladores. (FREIRE FILHO, 2008, p. 203).

Não obstante, o campo da História Política deteve, ao longo dos anos, um número pequeno de trabalhos tendo como objeto de análise a mídia, considerando o importante papel social, político, econômico e cultural adquirido por este setor na sociedade brasileira, principalmente nos séculos XX e XXI.

Estudos específicos sobre a indústria fonográfica, como o rádio, o cinema ou a televisão, confirmam o parco interesse dado pelos historiadores a estes meios eletrônicos de comunicação social, com exceção da internet que permanece em absoluto silêncio e nada consta em pesquisas historiográficas brasileiras (BUSETTO, 2008).

O artigo de Luiz Felipe Miguel intitulado “Retrato de uma Ausência: a mídia nos relatos da História Política do Brasil” traz análises nas obras de Boris Fausto, Costa Couto e Thomas Skidmore sobre a história do Brasil. Ele observa que nos enfoques sobre vários momentos essenciais da história do país em que a TV, bem como os demais meios de comunicação de massa, tiveram papel “importante ou determinante”, o meio é criticado superficialmente, ou seja, de maneira geral e ampla. A TV naquelas obras não é propriamente estudada e compreendida em termos do seu papel e dos produtos veiculados em relação aos fatos e processos históricos enfocados (MIGUEL, 2000).

Um grande desafio para a pesquisa histórica, no meio televisivo brasileiro, se refere ao acesso às fontes primárias (registros audiovisuais, entrevistas orais e documentos escritos), uma vez que, tanto a existência, arquivamento, conservação e consulta aos arquivos são, na maioria dos casos, das próprias emissoras de televisão, e muitas vezes, o acesso é restrito. Já em relação aos registros audiovisuais, o percalço atribulado devido às ausências e à dificuldade de acesso a tais fontes, coloca-se como um obstáculo a ser superado pelo pesquisador.

Pensando o contexto europeu, Jeanneney descreve as consultas aos audiovisuais e sonoros como “dispendiosas e penosas” (JEANNENEY, 1996, p. 6). Ao analisar o caso brasileiro, Áureo Busetto acrescenta também que, nos primórdios da TV os programas eram transmitidos ao vivo, portanto sem gravação e registro, e posteriormente com a introdução do vídeo-tape (VT) nos anos 60, as fitas eram reutilizadas devido ao alto custo destas, uma prática que demonstra o caráter efêmero que os profissionais do meio tinham a respeito da produção televisiva, além da noção técnica de que as fitas serviam mais “como ferramenta de produção do que de arquivamento”. Todavia, soma-se ainda a ausências de registros audiovisuais, o descuido nos arquivamentos ou o simples descarte das fitas gravadas, além de inundações e diversos incêndios² em emissoras televisivas (BUSERO, 2014).

Com as plataformas *on-line* de vídeo, como o *Vimeo* ou *YOUTUBE*, muito dos audiovisuais televisivos que foram gravados em vídeo (VHS) - principalmente a partir de 1982, que marca a chegada ao Brasil dos equipamentos de gravações domésticos da marca Sharp - estão sendo digitalizados e disponibilizados ao público via internet, apesar dos problemas ou embaraços restritivos relativos aos direitos autorais.

Os DVD's comercializados pelas emissoras podem ser uma alternativa ao acesso a produtos televisivos, a despeito da incerteza de o conteúdo estar preservado integralmente como exibido no ar, empecilho que pode ser superado através das plataformas *on-line* de vídeos. Neste caso, também há o risco da

² Alguns sinistros ocorridos em emissoras televisivas ao longo do tempo foram os incêndios na TV Globo em 1969 (SP), 1971 e 1976 (RJ); TV Record 6 incêndios entre 1966 e 1992; TV Bandeirantes em 1969; TV Excelsior em 1967 e 1970; e TV Cultura no ano de 1986, e em 1991 o SBT sofreu com inundações e perdeu seus registros de suas programações (BUSERO, 2014, pp. 390 – 398).

gravação não ter ido ao ar no ano de sua produção e sim em lembranças e reprises dos programas, por vezes parcialmente.

Com a falta de arquivos públicos dedicados ao audiovisual televisivo, ou, de medidas legais que permitam o acesso aos acervos das “concessionárias de serviço público”, o pesquisador fica à “mercê de uma sorte variável de esquemas limitadores e improvisados de consulta, ou mesmo de interdição aos acervos televisivos” (BUSETTO, 2014, p. 399). Entretanto, a documentação da TV Cultura de São Paulo é arquivada pelo CEDOC da Fundação Padre Anchieta, na qual disponibiliza o acesso aos documentos impressos, quando da existência destes, sendo a visualização dos audiovisuais *in loco*, no caso de trabalhos acadêmicos.

A dificuldade de acesso das fontes audiovisuais no estudo sobre a televisão explica consideravelmente o caminho percorrido por trabalhos acadêmicos nas áreas de Comunicação e Ciências Sociais no Brasil, uma vez que se ocupam principalmente de fontes escritas e de entrevistas orais. Assim, os trabalhos sobre a TV até os anos 90 tinham ênfase memorialista, visto que eram produzidos quase sempre por antigos profissionais do ramo e de entusiastas de determinados gêneros ou programas (*Inside History*). Contudo, após esse período, busca-se através de abordagens científicas a compreensão mais sólida do passado do meio, bem como de seu desenvolvimento social e cultural. (FREIRE FILHO, 2008).

A trajetória da história da televisão no Brasil, segundo Freire Filho, é de cunho sociológico, que prioriza como parâmetro de análise e periodização, “a influência (direta ou indireta; problemática, por vezes espúria) do Poder (ditatorial/democrático) e do Capital (nacional/estrangeiro, em particular estadunidense) na estruturação e no desenvolvimento do serviço de TV e de suas organizações”, bem como, estão ligadas a questões como o imperialismo, a teoria da dependência e a projetos governamentais desenvolvimentistas nacionais ou neoliberais (FREIRE FILHO, 2008, pp. 202-208).

No entanto, novas perspectivas se abriram com trabalhos mais pontuais, nos quais houve a preocupação de se pensar a televisão e suas relações com o meio social. Fato ocorrido, principalmente, a partir do trabalho denominado *Dos meios às mediações* (2001) de Jesus Barbero, o qual contribuiu para a possibilidade de múltiplas análises tanto no âmbito da produção de produtos televisivos (mensagem) quanto nas condições de recepção.

Considerando os escassos estudos em História Política dos meios de comunicação social, Jeanneney acredita que “parte da falta destes” ocorre devido à diversidade de objetos na qual faz parte o universo midiático, o que dificulta aos pesquisadores na definição do objeto de análise (JEANNENEY, 1996, p. 6). Os pesquisadores da área de comunicação e semiótica Arlindo Machado e Maria Lúcia Vélez ao discorrerem sobre tal tema tecem elogios ao conceito “estático” de programa.

Para os autores, a noção proposta conceitual de Williams de “fluxo televisivo”³ colocaria toda programação em um mesmo caldo homogêneo. Acrescentam, ainda, que a escolha de programas merecedores de análise seria daqueles que foram concebidos preferencialmente para a tela pequena e que se configurem, ao mesmo tempo, como representativo e diferenciado, tanto em sua abrangência quanto em sua diversidade, destacando-se no fluxo televisivo pelo caráter inovador e pela maneira diferenciada com que o meio televisivo é invocado, assim como pelas respostas problematizadoras que darão a questões extras televisuais, como, por exemplo, antropológicas, psicológicas, sociais, econômicas e históricas (MACHADO; VÉLEZ, 2007).

Pensando na variedade de opções de análises do meio televisivo, João Freire Filho, propõe três áreas de pesquisa que considera promissora, são elas: a genealogia da televisão; a arqueologia da recepção televisiva; e a formação e desenvolvimento dos gêneros programáticos. (FREIRE FILHO, 2008). Esta pesquisa se insere na última perspectiva, uma vez que se busca percorrer aspectos da formação e do desenvolvimento do gênero televisivo musical. Devido ao caráter polimorfo da televisão, os trabalhos acadêmicos devem procurar refletir as diversas interseções temáticas e atores sociais em sua constituição (seja no âmbito social, industrial, cultural, econômico, estético, político, discursivo, profissional, produtivo e tecnológico) e nas diversas instâncias do processo comunicacional (como criação, realização, programação, divulgação, regulamentação, crítica, debate, consumo de serviços e produtos).

³ Raymond Williams (1974) em seu conceito de “fluxo televisivo” propõe que a programação das emissoras não deve ser percebida no sentido singular. Assim, o fazer e a experiência de “ver televisão” envolve uma sequência de materiais simbólicos veiculados na forma de um fluxo sequencial.

Assim, Corner (2003) propõe assertivamente cinco aspectos dos quais a pesquisa deve ater-se sobre a televisão, em uma reflexão que requer a interconexão histórica entre seus vários aspectos sob a chave da complexidade. Dentre tais aspectos estão a TV enquanto *instituição* ou *indústria*, tendo suas organizações moldadas pela política e gestão empresarial; como *produtora*, em que o foco se dá na cultura e nas práticas profissionais, mormente expressos em relatos autobiográficos (*Inside History*); na *representação* e *forma*, com enquadramento estético retirado do vocabulário da crítica literária, teatral e cinematográfica; como *fenômeno sociocultural*, profundamente interconectado com a política, as inconstantes circunstâncias da esfera pública, da sociedade civil, da cultura popular e do caráter mutável do ambiente doméstico; e *tecnologia*, um experimento científico que, ao mesmo tempo, tornou-se um item doméstico e um recurso crescentemente poderoso à mudança na estética social.

A carência nos estudos sobre a TV brasileira confirmou-se com pesquisas realizadas com o programa *A Fábrica do Som*, dado que não foram encontrados trabalhos acadêmicos relacionados. Contudo, especificamente sobre a relação entre música e TV, especialmente os musicais, destacam-se dois trabalhos na área da História.

O primeiro é a tese de doutoramento de Eduardo Scoville, denominada *Na Barriga da Baleia: a rede globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 70* (UFP/2008)⁴, o autor analisa os gêneros festival e musical no âmbito da emissora global.

No primeiro caso, o autor analisa o *Festival Internacional da Canção*, o *Festival Abertura* e as mudanças ocorridas após o AI-5, que tornarão os formatos em campo de sondagem e promoção da indústria fonográfica brasileira, pontuando também as tentativas pífias da emissora com o gênero no início dos anos 80. Nos musicais, o autor discute o papel do *Som Livre Exportação* e o *Globo de Ouro*, além do novo modelo de produção adotado pela Rede Globo através da gravadora *Som Livre*, ou seja, as trilhas sonoras das telenovelas que modificaram o modo de produção e divulgação da música no Brasil.

⁴ A tese de doutorado defendida por Eduardo Henrique Martins Lopez Scoville foi orientada pelo Dr. Marcos Napolitano.

E o segundo é o artigo do historiador Marcos Napolitano “*A MPB na era da TV*” (2010), no qual o autor aborda os programas musicais populares produzidos na década de 1960, que na constituição de um público televisivo imbricaram-se com o musical. O historiador analisa os programas *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda* sob a perspectiva de como se deram as relações entre a música popular brasileira e a TV, além das disputas entre a MPB e a Jovem Guarda pela conquista do público musical e televisivo.

Na busca de entender e compreender historicamente as indústrias televisiva e fonográfica no Brasil na década de 80 exige-se, primeiramente, um conhecimento da indústria cultural brasileira como um todo. Para tal intuito faz-se necessário entender a estrutura e dinâmica tanto da indústria fonográfica quanto da televisiva, devido ao fato de estas serem resultantes de um feixe de relações com os demais domínios que compõem a indústria cultural na sua totalidade.

Deste modo, é necessário ater-se às análises sobre o processo de consolidação da indústria cultural brasileira, bem como de seus desdobramentos e consequências nas relações entre cultura e política. Para tanto, destaca-se a fértil análise, produzida no âmbito da Sociologia, de Renato Ortiz, elaborada em seu livro *A moderna tradição brasileira* (1988).

Na segunda parte deste livro que é intitulada por “O mercado de bens simbólicos”, Ortiz avalia a relação entre Estado e cultura no Brasil em suas dimensões políticas (censuras, prisões, exílios e repressões) e econômicas (capitalismo tardio) e conclui que nos anos de 40 e 50, não havia um organismo que exercesse um “caráter integrador” que garantisse plenamente o “desenvolvimento” do país para uma sociedade de massa e também identifica ausências concretas de um planejamento no processo de uma modernização na sociedade brasileira.

Desta forma, para o autor, somente a partir da década de 60 e na seguinte é que ocorreria a consolidação da indústria cultural no Brasil, em conjunto com o período de crescimento industrial, reorganização da economia, internacionalização do capital e presença de um Estado autoritário “integrador”.

Posteriormente, com um grande mercado de bens culturais sustentado pela presença de um Estado nacional, na forma de entidades culturais e políticas de cultura, desenvolve-se um amplo mercado de bens simbólicos ligados à televisão, revistas, jornais, filmes, livros, discos e publicidade. Situação que contribui para o

avanço da racionalização da produção, gerando assim uma nova mentalidade empresarial que dá à cultura uma dimensão de investimento comercial, que por fim, transforma a outrora chamada utopia do nacional-popular, elaborada e difundida entre as décadas de 40 e 60, em ideologia da indústria cultural brasileira, engendrada ao longo dos anos de 70 e 80.

O mercado de bens culturais, na visão de Renato Ortiz (1988), diferentemente dos bens materiais, apresenta grandes dimensões simbólicas em seus conteúdos, ao trazer embutidos no produto final vários fatores políticos, o que contribuiu para a instalação de diversas formas de censura em nome da Segurança Nacional. (ORTIZ, 1988).

Cria-se um moralismo político nos costumes e no seio da sociedade brasileira, e como um ato repressor aplica-se em forma de censura na especificidade da obra, e desta forma, instaura uma indústria cultural que opera segundo um padrão de despolitização da sociedade e dos conteúdos culturais. O autor observa ainda, que para além do autoritarismo censor de âmbito repressivo, ocorre também uma censura disciplinadora, que afirmava e incentivava um determinado tipo de orientação em detrimento de outros (ORTIZ, 1988). Assim, o popular passa a ser redefinido como aquilo que é consumido, ou seja, uma espécie de aceitação da aprovação pelo consumo.

Ao comparar o período de precariedade da indústria cultural nacional (de 1940 a 1950) e o da sua consolidação (de 1960 a 1970), o autor observa que a presença estrangeira no primeiro era maior, além de mais intensa, sendo que isto não ocorrera em razão do “imperialismo cultural”, mas devido à falta de estrutura daquela indústria em território nacional. No período de consolidação, entretanto, haveria uma maior autonomia na esfera da cultura brasileira em diversos setores da indústria. O mercado fonográfico, embora fosse majoritariamente nacional, tinha sua infraestrutura composta por gravadoras de origem norte americana, o que não significava que estas deixassem de investir em gravações da música popular brasileira.

A respeito da TV Cultura destaca-se o livro de Laurindo Leal Filho intitulado *Atrás das câmeras: relações entre cultura, Estado e televisão* (1988), resultado da dissertação de mestrado em Ciências Sociais, defendida em 1986. Neste trabalho o autor empreendeu um estudo sociológico sobre a TV Cultura de São Paulo através

de um histórico da emissora desde sua fundação até o ano de 1986. O autor traça, assim, um rápido panorama histórico da TV Cultura desde sua fase privada e ressalta a dicotomia existente na organização da Fundação Padre Anchieta, uma entidade de direito privado, mas mantida com verbas públicas.

A grande problemática do caso da TV Cultura de São Paulo, para o sociólogo, se dá no próprio gênese da emissora, visto que se tratava de um projeto liberal de comunicação formulado num período de transição do liberalismo para o autoritarismo e implantado sob um regime ditatorial. Deste modo, além das questões jurídico-administrativa, observa na emissora uma carência em estabelecer uma linha de programação, seja ela elitista, populista ou conciliatória (LEAL FILHO, 1988).

Além disso, a TV Cultura de São Paulo também produziu outros trabalhos que merecem atenção. Através de uma análise sociológica, Rondini (1996) analisa a história da TV Cultura a partir de 1986 até ano de 1994, embora faça uma ampla abordagem anterior a este período.

O autor discute a questão da aproximação da emissora aos formatos da TV comercial a partir da “filosofia de entretenimento” implantada pelo então presidente da FPA Roberto Muylaert, abordando assim o novo contexto estatutário, técnico, estético, econômico e político da emissora que, segundo o autor, se colocara enquanto uma “televisão de elite de massa” com amplos índices de audiência e clareza em relação ao seu público-alvo.

Santos (1998) traz na sua dissertação em História, que no período entre 1969 a 1997, a emissora pública atuaria como produtora de programas educativos e culturais, principalmente os documentários, e estes funcionariam como espaços para construir e reconstruir imagens do Brasil, as quais, até 1986, seriam atreladas à “nova nação brasileira” proposta pela ditadura militar, e posteriormente iriam revisitar a história do Brasil até os anos 90.

Por fim, Barros Filho (2011) buscou através de uma análise socio-histórica as discussões e iniciativas envolvidas na constituição de modelos de TV cultural-educativa e pública no Brasil durante o período de 1960 até 1974, refletindo também sobre as visões de diversos grupos sociais e seus respectivos interesses na formação e desenvolvimento do campo televisivo brasileiro, com destaque à TV Cultura de São Paulo, seja na fase privada, como na pública. Então, o autor conclui que as definições e as iniciativas, tanto de ordem privada, como governamental,

voltadas para a TV enquanto veículo público e veículo cultural-educativo se mostraram limitadas e frágeis.

Para além do campo acadêmico, na ocasião da comemoração dos quarenta anos da TV Cultura (2008) foi publicado o livro de Jorge Cunha Lima intitulado *Uma história da TV Cultura*. No livro o autor é, ao mesmo tempo, narrador e personagem, uma vez que foi participante ativo de grande parte da história da emissora, chegando a ocupar a posição de presidência do Conselho Curador da FPA. Com ampla documentação e contando com diversos depoimentos dos agentes envolvidos, Cunha Lima constrói de forma cronológica uma narrativa da história da TV Cultura com base em quatro eixos centrais, sendo eles, a estrutura jurídico-institucional, o desenvolvimento tecnológico, as questões administrativas e financeiras e a programação produzida e veiculada nos quarenta anos da emissora.

Na indústria fonográfica destaca-se a análise sociológica de Márcia Tosta Dias, expressada em seu livro *Os Donos da Voz* (2000). Nesta obra, a autora aborda o universo da produção musical independente no Brasil e observa que a relação aparentemente conflituosa entre as pequenas e grandes empresas produtoras musicais é na verdade uma forma de complementaridade, uma vez que a *indie*, ao absorver parte do excedente da produção musical acaba por testar novos produtos, absorvidos posteriormente pelas *majors* como produtos já finalizados e prontos para difusão (DIAS, 2000).

A difusão musical, segundo a socióloga, configura-se como um espaço de mercado que “antecipa, complementa, e direciona o consumo”, interferindo de forma significativa no resultado do sucesso de vendas do produto, o qual desmistifica a ideia de escolha natural do público (DIAS, 2000, pp. 157-172). Quando tal difusão ocorre via televisão, a socióloga observa uma relação que restringe o circuito aos novos músicos, uma vez que, além do alto preço para se divulgar a música no meio, há também a preferência por parte dos programas televisivos de produtos musicais legitimados pela grande empresa do disco que, posteriormente, relacionaria a ampla vendagem de discos em grande audiência televisiva (DIAS, 2000, pp. 164-165).

Adentrando o tema sobre a música popular brasileira, ou melhor, sobre o momento do início dos anos 80 na cidade de São Paulo, destaca-se o livro do historiador José Adriano Fenerick, *Façanhas às próprias custas: A produção musical da vanguarda paulista (1979-2000)*. Nesta obra, o autor analisa um grupo de

músicos que surgiu sobre o rótulo de Vanguarda Paulista, na capital paulistana e revela a tensão entre dois polos de produção da música popular brasileira: o artesanal e o industrial.

Fenerick, ao trabalhar em um contexto de modernidade acabada, percebe na indústria fonográfica do final dos anos 70, que o crescimento não levou a uma democratização da produção e distribuição da música popular brasileira, e ao contrário, proporcionou um “fechamento” para algumas possibilidades criativas, colocando como alternativa a produção, distribuição e difusão independente de natureza artesanal (FENERICK, 2004).

A respeito da difusão musical, Fenerick observa ainda, baseado nos conceitos de Adorno, que a prática do “jabá” serve para “fechar os espaços” e “administrar a cultura”. Assim, ao passo que a Vanguarda Paulista buscava adentrar na produção e na difusão industrial, participava de um circuito alternativo ao *mainstream* que se formava na cidade de São Paulo, onde músicos independentes puderam demonstrar e divulgar seus trabalhos, como por exemplo, o musical televisivo *A Fábrica do Som*.

Entre os anos de 1964 a 1985, o campo televisivo brasileiro passou por diversas mudanças de estrutura, transmissão, recepção e também em suas grades de programações, o que levou os programas a se adaptarem ao longo dos anos de acordo com as condições de suas emissoras.

A opção por estudar o desenvolvimento das categorias e dos gêneros dos programas, foi devido à possibilidade de colocar em evidência a própria trajetória histórica da televisão sob seus diferentes aspectos, e por constituir um instrumento para a busca da compreensão das etapas de “produção, planejamento, organização, implantação e até mesmo a criação de certos programas” (SOUZA, 2004, p.30). Cabe lembrar, como observa François Jost, que “os programas não aparecem, como por vezes se faz acreditar, por meio de rupturas bruscas, e sim pelas transformações progressivas operadas nos formatos e nos dispositivos” (JOST, 2007, p. 22).

Nos anos 70, Raymond Williams questionou o conceito “estático” de “programa”, acreditando que os programas não poderiam ser analisados separados do resto da programação, e no lugar do programa ele contrapôs o conceito de “fluxo televisivo”, em que os limites entre um segmento e outro não eram mais tão marcantes como em outros meios. Porém, mesmo no jornal ou na literatura “se perde a noção de obra, ou de matéria jornalística nos seus sentidos singulares”

(WILLIAMS, 1979, pp.78-118). A respeito desta dicotomia de análises e pontos de vista, “programa” versus “fluxo”, cabe ressaltar que,

A ideia de *programa* leva ainda, sobre a ideia de *fluxo*, a vantagem de permitir uma abordagem seletiva e qualitativa. O conceito de *fluxo* empastela toda a produção televisiva num caldo homogêneo e amorfo, enquanto o de *programa* permite nitidamente distinguir diferenças e perceber qualidades que despontam sobre o fundo da mesmice (MACHADO; VÉLEZ, 2007, pp.5-6).

No tocante a esta dicotomia, esta pesquisa trabalha metodologicamente também com uma terceira abordagem proposta pelo historiador Jérôme Bourdon, que visa à análise histórica dos programas televisivos, que percorrem em três níveis indissociáveis: *o texto*, *o co-texto* e *o contexto*.

O texto são as características internas do produto, dentre elas estão, por exemplo, a montagem, a forma e o cenário. *O co-texto* seria a relação de determinado programa com o restante da grade da emissora, o caráter repetitivo e intercambiável de grande parte dos programas, a concorrência entre as grades que leva os profissionais e os telespectadores a combinarem os programas de acordo com seus interesses. Já no *contexto* a ênfase se desloca para a recepção, onde sugere o autor, que há uma gama documental, uma vez que os programas televisivos estão cercados por textos escritos, críticas, reações, comentários, cartas de leitores, entrevistas e lembranças de telespectadores, tornando possível ao historiador uma “reconstituição do espaço social de recepção” (BOURDON, 2011, pp.18-19).

Contudo, não foi descartada a perspectiva proposta por Raymond Williams de “fluxo televisivo”, uma vez que colabora com a pesquisa no que se refere à programação diária da emissora, bem como, coloca uma diferenciação entre emissoras públicas e comerciais no que tange às janelas de publicidades entre os blocos dos programas.

Ao buscar uma classificação dos programas televisivos em *categorias*, pressupõe-se um auxílio para a identificação dos elementos em comum dos diversos gêneros correspondentes e formação de um campo integrador destes, iniciando assim, o processo de identificação do produto, seguindo o conceito industrial assumido pelo mercado de produção (SOUZA, 2004). Na concepção de Martín-

Barbero, a *categoria* dos programas seria o elo que une o espaço da produção, os anseios dos produtores culturais e os desejos do público receptor (BORELLI, 1994).

Deste modo, ao se classificar as *categorias* no âmbito da recepção, abre-se também um leque diferenciado para pensar nas estratégias das emissoras. Entretanto, como toda “tipologia” é dificultosa e problemática, não deve ser vista como uma estrutura imóvel, visto que cairia no efeito colateral das classificações e formas, incidindo em uma postura autoritária de generalização e aprisionamento.

Melhor e mais coerente, seria a observação das inter-relações de categorias, respeitando suas mutações, que em alguns casos até se complementam, como sugere Arvind Singhal, exemplificando o caso de algumas telenovelas que trabalham com a estratégia de *entretenimento-informação* (SOUZA, 2004).

Além de identificar qual a categoria do programa televisivo, deve-se pensar também o *gênero*, levando em consideração sempre os aspectos históricos e culturais intrínsecos em tal produto cultural. Da mesma maneira em que a definição de categoria torna-se problemática, o gênero não foge a essa regra, posto que, poderia resultar num mero enquadramento rígido.

Na classificação dos gêneros, outro fator que devemos nos atentar refere-se ao interesse das emissoras de TV, o que “leva a concluir que a definição dada pelas emissoras tem como o objetivo principal atrair o telespectador, em vez de restringir à essência do gênero” (SOUZA, 2004, p.36). Ou seja, a classificação dos gêneros é definida pela emissora a partir de seu entendimento, de acordo com o horário da exibição e suas estratégias de *marketing*, deixando de lado, muitas vezes, o conteúdo e o público-alvo (SOUZA, 2004).

Para Bourdon, o conceito de gênero, que tem sua origem na poética e na teoria do cinema, revela-se crucial para o entendimento da teoria e da história da televisão. Segundo o historiador, cada gênero tem sua história específica, que também é a história de suas interações internacionais e de seu desenvolvimento. Sendo assim, pensar a televisão a partir de seus gêneros televisivos é pensar a relação construída ao longo da história do meio, bem como a interação entre esses gêneros (BOURDON, 2011).

Os produtos culturais analisados (programas musicais televisivos) trazem vasta ideia sobre a relação entre as indústrias televisiva e fonográfica, devido ao fato do gênero estar presente nuclearmente na primeira e fazer parte das etapas de

divulgação (ou difusão) e marketing da segunda, ou melhor, ambas pertencerem à lógica industrial da indústria cultural a partir dos anos 60 e 70.

Ainda que pioneiras e introdutórias, as noções teóricas aqui apresentadas possibilitam colaborar com a árdua tarefa de “trazer a história para o interior dos estudos da mídia, e a mídia para dentro da história” (BRIGGS; BURKE, 2004, p.09).

Em *Uma história social da mídia*, Asa Briggs em parceria com Peter Burke alerta sobre a necessidade dos estudos históricos acerca da mídia, serem desenvolvidos com base na interdisciplinaridade (BRIGGS; BURKE, 2004). Para isso, o autor acrescenta ainda que é necessário realizar uma análise da mídia sob a óptica de “uma história social e cultural que inclui política, economia e – também – tecnologia”, todavia distante de qualquer “determinismo tecnológico baseado em simplificações enganosas” (BRIGGS; BURKE, 2004, p.15).

Para uma análise da fonte audiovisual, mais precisamente das edições do programa televisivo *A Fábrica do Som*, abrangendo a obra na sua materialidade e os sentidos e representações que nela estão investidas (em termos de imagem e som), deve-se observar o alto grau de complexidade do documento.

Marcado sempre por jogos de interesses da ação e da omissão em ângulos de câmera, pela integração de sons e imagens, projetos de iluminação, construções de cenários, fragmentação de informações em detrimento do todo, deslocamentos do sensacionalismo, diversidade e misturas de códigos e gêneros, incorporações de outras textualidades midiáticas e pela pedagogia da repetição de todos os elementos, reconstruindo-os, constantemente através de uma banalização que tende a fundir realidade em ficção (PALHA, 2008).

Assim, o “texto” televisivo operacionaliza, de uma forma geral, com algumas regras costumeiras, como a manipulação de tomadas (enquadramento situado entre um corte e outro) e de sequências (junção/articulação de vários planos) simples e encadeadas, (PALHA, 2008) e cabe ao historiador compreender a construção destes códigos, para posteriormente operar uma análise documental entendida como a desmontagem e remontagem do programa, logo conhecer o seu modo de funcionamento (MACHADO; VÉLEZ, 2007).

O documento audiovisual foi analisado a partir de uma crítica sistemática que deu conta de seu estabelecimento como fonte histórica (datação, autoria, condições

de elaboração e coerência histórica do seu “testemunho”) e do seu conteúdo (potencial informativo sobre um evento ou processo histórico) (NAPOLITANO, 2005).

Esta proposta de pesquisa buscou, a partir de um conjunto de possibilidades metodológicas, articular as linguagens técnico-estéticas das fontes audiovisuais (ou seja, os códigos internos de funcionamento) e suas representações da realidade histórica ou social nelas contidas (isto é, seu “conteúdo” narrativo propriamente dito), sem desconsiderar a especificidade técnica da linguagem, os suportes tecnológicos e os gêneros narrativos que se insinuam no documento (NAPOLITANO, 2005). Por fim, a análise empírica de tais “textos” televisivos procurou não ignorar as instâncias de produção e de circulação, apesar de fazer parte de momentos diferenciados, já que exerce uma relação complexa e concreta na construção do conteúdo produzido (PALHA, 2008).

Além disso, não se descartou a análise do “subtexto” do documento audiovisual, ou seja, as restrições políticas, econômicas, institucionais e tecnológicas impostas ao processo de realização, o diálogo do trabalho com o espaço e tempo de sua produção, e também a maneira como o programa foi recebido pelos telespectadores.

Alguns detalhes fundamentais para a compreensão do objeto de pesquisa (programa musical) podem não estar inseridos no próprio “texto” e por isso foram estudados outros materiais, como textos jornalísticos relacionados ao programa e depoimentos da equipe produtora através de entrevistas (MACHADO; VÉLEZ, 2007).

A pesquisa contou com depoimentos de Pedro Vieira, Wagner Matrone e Tadeu Jungle, sendo produtor, assistente de produção e apresentador do programa *A Fábrica do Som*, respectivamente, que gentilmente cederam entrevistas para o presente estudo. Para os depoimentos, com vista aos rigores da pesquisa histórica foi tomado como base o livro de Verena Alberti *Manual de História Oral* (2013).

Para a autora, a história oral se caracteriza justamente “por recuperar e interpretar o passado através da experiência e da visão de mundo daquele que o viveu e/ou testemunhou” (ALBERTI, 2013, p. 191).

Nesta pesquisa, a história oral como *método* privilegiou a realização de entrevistas com nomes acima citados, que participaram do programa e testemunharam acontecimentos, conjunturas e visões de mundo, que apesar de

individuais, particulares àqueles depoentes, constituem elementos de compreensão de um grupo social ou de uma geração, segundo Aspásia Camargo (CAMARGO, 1977). Já enquanto *fonte* confrontou-se com outros documentos escritos ou audiovisuais com o mesmo rigor crítico, sempre tendo em mente que implica uma visão do passado.

As entrevistas tiveram uma proposta temática e a gravação das entrevistas de história oral foi realizada em equipamento de vídeo. Este recurso permitiu o registro do entrevistado e da situação de entrevista, impedindo que se perdessem os gestos e expressões faciais que complementam e enriquecem a enunciação. Entretanto, para facilitar as transcrições, e principalmente, como medida de segurança, as entrevistas também foram gravadas em áudio.

Com relação à imprensa, esta pesquisa concentra-se na consulta e análise de material jornalístico sobre o programa em jornais e revistas de variedades – *O Estado de S. Paulo, Folha de S. Paulo, O Globo, Jornal do Brasil e Veja*; todos, à época, já com destacado espaço para a crítica musical, além de revista especializada em música e vídeo – *Som Três*.

As fontes audiovisuais, ou seja, as edições do programa analisadas estão no arquivo da Fundação Padre Anchieta, e um programa na íntegra se encontra no Museu de Arte Moderna, ambos em São Paulo. Alguns vídeos do programa também podem ser encontrados em plataformas de vídeo *on-line*.

A consulta ao material da imprensa encontra-se disponível tanto no Arquivo do Estado de S. Paulo quanto na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, além do que todos, salvo a revista especializada acima citada, já contam com acervos digitalizados disponíveis em *sítes* da internet com acesso gratuito ou mediante pagamento módico. A revista especializada em música e vídeo *Som Três* encontra-se no Arquivo da ECA na USP. Sobre os índices do IBOPE, os documentos de posse do Arquivo Edgard Leuenroth, na UNICAMP, já estão disponibilizados na internet.

Em anexo, dados e informações foram utilizados na elaboração de um quadro referencial composto por informações acerca dos músicos que se apresentaram no programa. As informações foram pautadas sempre à luz do contexto histórico televisivo e musical ao qual o programa foi produzido e divulgado. As referências

históricas dos compositores, intérpretes e músicos foram pesquisadas em bibliografias, enciclopédias e dicionários especializados em música brasileira.

Em face à estrutura da dissertação, torna-se necessário estabelecer de que maneira os dados coletados referentes à temática e aos preceitos teóricos metodológicos adotados foram abordados na dissertação. Nesta direção, a estrutura da dissertação será composta e dividida em três capítulos.

O Capítulo 1, intitulado “Televisão e os programas musicais: uma abordagem histórica” subdivide-se em: O campo televisivo brasileiro; A TV Cultura de São Paulo e Programas musicais televisivos: entre festivais, gravadoras e crises. Para confeccionar este capítulo foram utilizadas as seguintes fontes: jornais, revistas e decretos oficiais.

Inicialmente, o “O campo televisivo brasileiro” aborda aspectos da televisão no país nos anos 80 e pontua o desenvolvimento do modelo de TV comercial no Brasil. Partindo das relações sobre os interesses dos setores – econômico e político – buscou-se historiar o contexto técnico, tecnológico e social do setor, a apropriação do vídeo enquanto nova possibilidade midiática, de alcance restrito e o surgimento de produtoras de vídeo independente até se chegar às redes que se configurariam em poderosos conglomerados televisivos, quando não midiáticos, bem como a reconfiguração do meio, no Estado de São Paulo, com a introdução do SBT e da Manchete.

O segundo tópico “A TV Cultura de São Paulo” remonta o processo de compra da emissora de Assis Chateaubriand por parte do Estado paulista, e posteriormente, analisa a relação entre as gestões estaduais e a Fundação Padre Anchieta, por meio de decretos jurídicos, com o intuito de questionar a relação de independência da emissora com o Estado paulista, principalmente durante os governos escolhidos por eleição indireta segundo normas da ditadura militar, e o governo de Franco Montoro, eleito pelo voto direto em decorrência de medidas oficiais consonantes ao processo de abertura do regime militar.

Logo após, já com olhar ao início dos anos 80, o trabalho destaca a questão da dependência econômica da FPA, bem como as condições técnicas encontradas no período. Na sequência será pontuada a organização interna da emissora, sua programação e proposta desde os fins de 1970, gestão estadual Maluf, passando pelo início da década de 80, comandada por Marin, até se chegar em 1986, gerida

por Montoro, enfatizando as continuidades e diferenças sem perder de vista a reconfiguração da TV comercial do tópico anterior, que terá influência indireta na própria TV Cultura.

E por último, o terceiro tópico “Programas musicais televisivos: entre festivais e gravadoras” posiciona historicamente o gênero musical na história da televisão, na vida social, política e cultural brasileira, destacando os programas que mereceram espaço tanto em emissoras privadas, quanto na pública TV Cultura de São Paulo, bem como, abordando práticas e elementos e características que posteriormente serão apropriadas pelo musical *A Fábrica do Som*.

Para tanto, o tópico trata de distinguir o gênero festival do musical, bem como a postura de algumas emissoras em relação a eles. Em seguida, ocorre um mapeamento do setor do mercado da música, em especial, da indústria fonográfica, com sua perspectiva organizacional, e sobretudo, a crise do setor em 1979 a fim de compreender a crise da indústria fonográfica no início dos anos 80, para então, tratar o surgimento da cena alternativa em São Paulo.

O segundo capítulo “Os arquitetos da Fábrica sonora” aborda a criação, o planejamento e o desenvolvimento do musical *A Fábrica do Som*, analisando desde a parceria SESC Fábrica da Pompéia e TV Cultura, passando pelos aspectos da produção, até se chegar ao mapeamento da recepção social. Para tanto, o capítulo foi dividido em três tópicos.

No primeiro, “Lugares e agentes”, o leitor encontrará, além de registros da história do SESC, reflexões sobre a cidade de São Paulo e o Sesc Pompéia, bem como sobre a trajetória da arquiteta Lina Bo Bardi e o processo de transformação da antiga fábrica num centro de lazer, até se chegar à discussão de qual modelo cultural (ou contracultural) fora empregado na unidade.

No intuito de esclarecer as relações internas da TV Cultura, foi analisado a situação e o lugar do *A Fábrica do Som* dentro da grade de programa da emissora, o seu organograma e as relações com as demais grades de programação das emissoras comerciais do Estado de São Paulo.

O segundo tópico, “Aspectos da produção”, por sua vez, se debruçou, basicamente, na análise de diversos aspectos internos da produção de *A Fábrica do Som*, seja nas etapas de gravação, produção, apresentação ou edição, bem como dos profissionais que participaram destas etapas.

O terceiro tópico “Aspectos da difusão” por sua vez analisa a importância da difusão de *A Fábrica* através de dois prismas: a análise do programa enquanto difusor musical, pontuando o universo cultural e musical, para em seguida, mapear, bem como, analisar os músicos que se apresentaram e os critérios utilizados por parte da produção para a escolha das apresentações.

No segundo prisma, pensando em *A Fábrica* enquanto produto televisivo, por excelência, realizou-se o mapeamento do ambiente social de recepção do programa, assim como o possível perfil de parte dos telespectadores, através de relatórios de audiência. Para a confecção deste segundo capítulo foram tomadas como fontes: revistas especializadas, jornais, relatórios anuais da TV Cultura e de audiência, além de depoimentos orais de envolvidos neste processo.

Por fim, o terceiro e último capítulo “O panfletário texto da Fábrica” analisou o material audiovisual propriamente dito, ou seja, as edições selecionadas de *A Fábrica do Som* através da identificação de códigos internos da linguagem, o cruzamento de elementos audiovisuais, textuais e de edição empregados no programa, como também, a intertextualidade das edições em outros gêneros televisivos e outras manifestações midiáticas (cinema, vídeo e rádio) e artístico-culturais (teatro, poesia e artes plásticas). A partir dos programas já digitalizados no sistema de intranet do CEDOC, da TV Cultura, buscou-se traçar um esquema de análise onde fosse possível acompanhar todo desenvolvimento do programa televisivo. Deste modo, oito edições foram selecionadas e analisadas a partir da perspectiva das seguintes subdivisões: fase inicial (programa 1 e 5); fase das transformações (programa 10 e 13); tendência aos especiais (programa 28, 51 e 54); e fase final (programa 69).

A principal fonte utilizada neste capítulo foram os audiovisuais das edições dos programas *A Fábrica do Som*. O acesso a essas fontes só foi possível graças ao CEDOC da TV Cultura e ao Museu da Arte Contemporânea, que permitiram visualizações *in loco*, digitalizadas no primeiro caso, e no segundo, em VHS. Além disso, praticamente todos os vídeos disponíveis nas plataformas *on-line* de vídeos, foram visualizados e armazenados, juntamente com um rico material do programa obtido através de colecionadores, o que contribuiu para a formação de um acervo pessoal para a pesquisa.

CAPÍTULO 1. TELEVISÃO E OS PROGRAMAS MUSICAIS: UMA ABORDAGEM HISTÓRICA

1. Formação e desenvolvimento do campo televisivo brasileiro

Principal fonte de entretenimento e informação no final do século XX, e para muitos, a única, a televisão foi se firmando ao longo de sua existência como uma mídia de grande impacto. Sua grandeza expressiva e suas imagens pontuam e mobilizam em muitas formas a vida e as ações de milhões de pessoas. Intrínseca a partir de meados do século XX na vida nacional, a TV é inserida na estruturação da economia, da política e das culturas brasileiras (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010).

A formação e o desenvolvimento da televisão no Brasil deram-se sob a inspiração do modelo de exploração privado/comercial, ou melhor, por meio de concessões de serviço público cedido a particulares pelo Estado, como ocorrera anteriormente com o rádio. O perfil comum dos concessionários de canais e redes de TV desde o início do meio no Brasil tem sido formado por políticos, empresários do ramo comunicacional e proprietários de jornais e revistas, além de concessionários de emissoras de rádio, situação que resulta em maior poder destes, no campo da comunicação social do país e possibilita-lhes influir, não raras vezes, mesmo que indiretamente, no campo político e cultural da nação (BUSSETO, 2007).

No Brasil, a ausência de legislação específica para a televisão fez com que ela herdasse o ambiente regulatório da radiodifusão da década de 30, mantendo-se inalterado até o início dos anos 60, quando será implantado o Código Brasileiro de Televisão (CBT).

Essas três décadas contaram com debates e acordos entre empresários do ramo comunicacional, do setor político e uma tecnocracia executiva. Os primeiros atos regulatórios da radiodifusão brasileira foram os decretos 20.047/1931 e 21.111/1932. Tais decretos, promulgados pelo então presidente Getúlio Vargas, instituiriam os princípios que norteariam a regulamentação da indústria da TV no país, entre eles estão a:

Reserva da atividade para brasileiros; Conceituação da radiodifusão como serviço de interesse público, a ser utilizado com finalidades educacionais; Centralização do processo decisório e do controle da atividade pelo Executivo; Exploração predominantemente privada da indústria. (JAMBEIRO, 2002, p. 39)

Assim, com o Estado responsável pelo controle do espectro eletromagnético, podendo utilizá-lo para o interesse público, o Brasil adotaria o modelo de concessão internacionalmente denominado como *trusteeship model*. Nesse modelo o poder executivo teria o encargo de fazer concessões de canais, em determinado tempo, para empresas privadas com o intuito de estabelecer emissoras comerciais (JAMBEIRO, 2002).

Por outro lado, os empresários da área de comunicação capitaneados pelo grupo “Diários e Emissoras Associados”, de Assis Chateaubriand, fundam em 1962, a Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e de Televisão (ABERT) com o intuito de conseguir a revisão da legislação de 1931 e 1932, buscando politicamente meios que atendessem aos seus interesses comerciais no setor.

As estratégias dos empresários surtem um efeito concreto, uma vez que o presidente João Goulart ao vetar 52 itens do CBT teve todos os seus vetos derrubados pelo Congresso Nacional, em noite que contava com a presença de diversos membros da ABERT (CAPPARELLI, 1982; BOLAÑO, 2007). Em suma, o marco regulatório definitivo da televisão, em 1962, expressa a presença das Forças Armadas, da Doutrina de Segurança Nacional e do poder da ABERT, como também, traz consigo diversos aspectos do avanço da dinâmica capitalista no setor, com normas que contribuíram para a consolidação do sistema comercial/privado de emissoras de rádio e TV.

Dentre tais dispositivos constam, por exemplo, os que favoreceram absolutamente as emissoras privadas na disputa por verbas publicitárias destinadas ao rádio e a televisão, uma vez que as emissoras públicas foram proibidas de veicularem publicidade e patrocínios; os que relativizavam as finalidades educacionais dos meios eletrônicos de comunicação social, já que não definiam claramente uma conceituação de programação educativa/institucional, estabelecendo apenas que tal programação deveria ser exibida em 5 horas semanais, divididos em *spots* de 20 e 30 segundos; e por fim, os que regulamentavam a dirigida concessão, predominantemente para concessionários

privados, com vigência de 10 anos para o rádio e 15 para a televisão, renováveis por períodos idênticos e sucessivos, além da permissão de criação de redes nacionais de rádio e televisão, sedimentando a indústria e seu uso comercial (JAMBEIRO, 2002).

As relações entre o meio televisivo e o setor político no Brasil foram intensas, principalmente, quando o governo estava sob a administração de uma ditadura militar, e que reconhecia a grande importância de se difundir ideias e de criar estados emocionais coletivos usando os meios de comunicação de massa (ORTIZ, 2006), lembrando que, a Escola Superior de Guerra definia comunicação, como sendo um processo de transmissão a fim de exercer influência consciente no receptor da mensagem, todavia, entendia também, que a reação afetaria o próprio emissor da comunicação, ou seja, seu ponto de partida.

No setor televisivo, a instauração do regime acarretou em transformações no desenvolvimento do meio, muitas delas, devido à necessidade da criação de um mercado nacional de bens industriais. Os objetivos, grosso modo, eram de que o governo tentasse controlar politicamente e ideologicamente o país, e atendesse ao desejo de parte dos militares, de se estabelecer um alto grau de uniformidade no gerenciamento de um país tão grande como o Brasil.

Assim, visando à ampliação do mercado interno, o regime militar, através de políticas de créditos incentivou tanto a produção e o acesso aos aparelhos televisores receptores, como também o próprio consumo dos produtos industrializados veiculados em anúncios publicitários. Tal estratégia, como salienta Jambeiro, continha também, o desejo de acabar com qualquer tipo de ato ou pensamento socialista e esquerdista no país. (JAMBEIRO, 2002; PALHA, 2008). E para colocar em prática tais ideias, o governo militar desenvolveria mudanças estruturais no setor de telecomunicações, principalmente, com a construção de uma moderna infraestrutura.⁵

Em suma, assim como para os militares era interessante a proposta de “integração nacional”, para os setores empresariais o projeto também foi bem aceito,

⁵ Assim, institucionalmente é criado, em 1965, a Embratel, dando início à integração do Brasil ao sistema internacional de satélites Intelsat, o que acarretará, em 1968, na construção de um sistema de microondas permitindo a ligação de quase todo o território nacional, e a transmissão, poderia ocorrer em tempo real com programas ao vivo para diversos locais. Cabe lembrar, que o projeto de atingir todo o território nacional acontece apenas no ano de 1985 com o sistema de satélite comprado dos Estados Unidos: o Brasilsat 1 e o Brasilsat 2. (PEREIRA FILHO, 2002).

pois, se de um lado, pautados pela dimensão político-ideológica, os militares que detinham o poder buscavam uma integração nacional das consciências, de outro lado, guiados especialmente pela questão econômica, os empresários sonhavam com a integração nacional do mercado. Essa aliança de interesses, embora com finalidades distintas, tornou possível o funcionamento de uma indústria cultural no país. Porém, cabe ressaltar que mesmo transmitindo notícias pró-governo militar, a relação governo e emissoras foram tensionadas, dado que as emissoras comerciais sofriam frequentemente censura de âmbito moral e político (MATTOS, 2010; ORTIZ, 2006).

O desenvolvimento de aspectos técnicos e tecnológicos no setor televisivo sempre influenciou na relação da própria sociedade com o meio. Os aparelhos receptores no início dos anos 80 já contavam com telas de 20 polegadas e no dispositivo de áudio, apesar das melhorias técnicas, persistiam os problemas devido à limitação nos amplificadores e nos falantes (geralmente único, *full-range*).⁶

Porém, algumas práticas artesanais ou semi-artesanais por parte dos telespectadores puderam contribuir para relativizar esta limitação técnica. Um dos exemplos é o uso de fones de ouvido, uma vez que havia aparelhos televisores que já contavam com a tecnologia de “saída de som”, em *plugs* P2.

Outra prática popular eram as conexões com os aparelhos de rádio com entrada de som (mic), tornando possível assim, um áudio mais qualificado nas transmissões. Destarte, o uso do rádio acoplado ao televisor era a semente do que viria a se tornar, posteriormente, o *home theater*.⁷

O controle remoto também traria mudanças na relação entre espectador e televisão, principalmente com o efeito *zapping*, que, se do lado do telespectador tornou possível o privilégio de não sair do local para mudar os canais, do lado da produção audiovisual televisiva (programas e publicidade), foi preciso criar meios de prender o telespectador num mesmo canal, principalmente durante os intervalos comerciais, quando as mudanças de canais se tornavam ainda mais frequentes. Tal efeito, pode também ter contribuído para a elevação no uso do *merchandising*, uma

⁶ *Som Três*. “E o detalhe chega mais perto do zoom”, nº 53, agosto de 1983, p. 52.

⁷ Na internet é possível encontrar diversos programas de TV gravados apenas em áudio, tanto os programas que também eram transmitidos no meio radiofônico, como os que eram apenas vinculados na televisão.

vez que as pesquisas apontavam que durante o intervalo comercial as pessoas “zappavam” de canal com mais facilidade à procura de outros programas.

Se o conceito de co-texto televisivo de Bourdon pode ser aplicável para se pensar a TV desde sua criação, ou seja, as relações e trocas simultâneas que os programas têm com as diversas manifestações televisivas da época, com o advento do efeito *zapping* o conceito torna-se ainda mais interessante, já que ocorre indiretamente uma maior concorrência entre as grades de programação das emissoras.

Na área tecnológica, a maior mudança não seria no próprio aparelho receptor, mas sim, num aparelho que poderia mudar seu uso: o *video cassette recorder* (VCR). Apesar de ter se espalhado por diversas partes do mundo, houve uma grande diferença nos modos de uso do videocassete em vários países.

No Japão e na Grã Bretanha, por exemplo, o aparelho era usado principalmente enquanto *time-shifting*, ou seja, na gravação de programas da TV para serem assistidos mais tarde. Já nos Estados Unidos, a compra do aparelho era motivada por programas de habilidades e filmes de aluguel.

Em consequência da proliferação do equipamento gravador (*hardware*), tornou-se possível também a disseminação de fitas piratas e “virgens” (*software*). A produção de tais fitas (na maioria programas de TV e filmes) nos anos 80, principalmente por parte dos Estados Unidos, foi motivo de preocupação de diversos países que já criticavam e denunciavam há anos o “imperialismo cultural”, e que com a nova tecnologia, a prática se intensificaria muito, principalmente, através dos filmes. Portanto, a revolução do vídeo teve características próprias dependendo do contexto local e das apropriações da tecnologia que lhe foram dadas⁸.

Em relação à América Latina por exemplo, é possível indagar como se deu a apropriação da tecnologia, tanto no uso do vídeo, como da pirataria, visto o conturbado contexto político do continente no início dos anos 1980. Assim, com base nos resultados obtidos em novembro de 1985, pelo *Video Flow Project*⁹, Marilene Tapias conclui que além da invasão cultural, que realmente disseminava conteúdos dissociados da realidade local, desintegrando assim a cultura nacional, o

⁸ Ainda em termos de tecnologia, no início dos anos 80 chega ao Brasil o videotexto e o videogame.

⁹ Pesquisa que visava avaliar a circulação internacional de equipamentos e programas de vídeo no mundo, com patrocínio da UNESCO e coordenada pela BRU (Broadcasting Research Unit) entidade financiada pela BBC, IBA de Londres e Markle Foundation de Nova Iorque.

videocassete e a pirataria também foram usados na contramão do imperialismo em alguns casos.

No Chile, por exemplo, os vídeos cassetes foram usados como instrumento de politização no processo de redemocratização empreendido pelos grupos contra Pinochet, de modo que diversos “filmes foram espalhados e utilizados como memória para uma juventude que não participou do golpe contra Allende”. Outro exemplo deu-se na guerrilha de El Salvador¹⁰, pois assim como as forças armadas, os guerrilheiros também usaram o vídeo como meio de comunicação, sendo que os primeiros usavam para demonstrar o aspecto devastador da ação guerrilheira, e os segundos, utilizavam as câmeras para mostrar suas ações e contar o seu lado da história (TAPIAS, 1986).

No Brasil, o vídeo foi empregado tanto no processo de redemocratização do país, como também, como meio alternativo de comunicação. Uma das características próprias do Brasil foi a difusão simultânea dos aparelhos de videocassete domésticos de fabricação nacional e das primeiras câmeras VHS de vídeo comercializadas oficialmente no país, ambas as iniciativas promovidas pela marca Sharp, em 1982¹¹.

Com o acesso a estas tecnologias, tornou-se possível a constituição de diversas produtoras independentes de vídeo, além do uso alternativo do vídeo por parte de diversos setores e movimentos sociais, como por exemplo, os sindicatos de operários e os movimentos negros, das mulheres, indígenas e dos “sem-terra”. Sem contar ainda, das iniciativas das emissoras clandestinas de tevês.

Neste período surge um grupo de artistas de vídeo no Brasil que ficaria conhecido como a segunda geração do vídeo. Composto em geral por jovens recém-saídos das universidades, a segunda geração já crescera assistindo a TV, e buscava “explorar as possibilidades da televisão como um sistema expressivo, e transformar a imagem eletrônica num fato da cultura de seu tempo” (MACHADO, 2007).

¹⁰ Os vídeos dos guerrilheiros de El Salvador eram usados para treinamento de guerrilheiros, técnicas de camuflagem, infiltração silenciosa e resistência a interrogatórios.

¹¹ Embora alguns modelos de videocassete já haviam sido incorporados no Brasil desde os anos 70. Com a maxidesvalorização do cruzeiro, em 1983, o preço do videocassete subiu consideravelmente, visto que apesar da produção ser nacional 90% dos componentes eram importados. *Mercado Global*, “Os fabricantes de videocassetes apostam no mercado. Com menos euforia e mais frieza”., maio/junho de 1983, p. 16.

Pretendia também interferir artística e politicamente na realidade social imediata do país através de seus programas, postura que os diferenciavam radicalmente dos pioneiros da videoarte, que eram ferrenhos críticos da rede comercial de televisão e difundiam sua arte em espaços como festivais e museus. Portanto, além de acrescentar uma perspectiva crítica à TV, buscavam uma linguagem nova para o meio gerando alternativas estéticas de relacionar-se com aquela mídia (MELLO, 2007; MACHADO, 2007).

Não se pode desconsiderar que o projeto ético-estético do Cinema Novo no Brasil, com seu propósito de reinterpretar a produção cultural, a realidade social e a situação política do país a partir do periférico, do marginal e da perspectiva do não oficial, antecede o movimento do vídeo independente e irá influenciá-lo. Isso contribui para que, historicamente, muitos destes realizadores que despontam nos anos 80 comecem a usar o vídeo como meio, orientados, no entanto, por conceitos formulados mais no campo do cinema experimental do que na incipiente esfera de produção da arte eletrônica no Brasil. Deste modo, os *videomakers* da segunda geração do vídeo independente buscavam como fonte o experimentalismo preconizado também pelo cinema, o que contribuiria muito para a produção audiovisual televisiva com vários profissionais. Ou ainda, como sugeri Fachine, na subversão dos modelos de representação, de linguagem e dos formatos na TV brasileira, com vistas a grandes inovações estéticas. (FACHINE, 2003).

Dentre as produtoras independentes que atuaram na segunda geração do vídeo, pode-se citar como exemplo significativo e pioneiro, a TVDO TV e o Olhar Eletrônico, ambas sediadas em São Paulo e atuando com diálogo e troca de experiências artísticas e estéticas, embora muitas vezes se estabelecesse uma relação de rivalidade entre elas, que segundo o videomaker Marcelo Tas, constituía-se no combustível gerador de motivação e criatividade para o par de produtoras (TAS, 2007).

As produções de ambas expressavam elos estéticos que buscavam questionar e confundir as verdades e as mentiras das informações transmitidas pela mídia televisiva, representando assim, uma espécie de resistência e ativismo político contra o poder hegemônico informacional a que o país estava submetido pelas redes de comunicação broadcast. Assim, as independentes TVDO e Olhar Eletrônico interferiram de forma tão radical na programação alternativa da TV, que para a

pesquisadora Christiane Mello, seus projetos nesse campo são os mais experimentais do meio televisivo brasileiro. (MELLO, 2007). Já para Fechine as duas características do vídeo independente no Brasil foram,

o apelo à paródia dos produtos e processos de produção da própria TV, num exercício profundo permanente de metalinguagem; e preocupação em explorar a função cultural da televisão, sem perder de vista sua profícua intertextualidade com outros meios (FECHINE, 2007, p. 96).

Assim, como a produção independente foi praticamente barrada na televisão *broadcasting*, as possibilidades mais criativas da televisão foram exploradas fora da TV em circuitos (fechados) alternativos, mas a marginalização do vídeo independente lhe dava maior intensidade.

Menos comprometido com a centralização de interesses e com alto custo do capital verificáveis no modelo *broadcasting* de televisão, o vídeo independente, produzido e difundido fora dos circuitos oficiais, podia investir no aprofundamento da função cultural da televisão, avançando na experimentação das possibilidades da linguagem eletrônica, dando ressonância aos graves problemas sociais do país e buscando exprimir as inquietações mais agudas do homem de nosso tempo.

Ele podia executar, portanto, uma função cultural de vanguarda, no sentido produtivo do termo: ampliar os horizontes, explorar novos caminhos, experimentar outras possibilidades de utilização, reverter a relação de autoridade entre produtor e consumidor, de modo a forçar um progresso da instituição convencional da televisão, demasiada inibida pelos interesses que são nela colocados em jogo (MACHADO, 2007).

Entretanto, como a incorporação do vídeo doméstico compete, em parte, com a audiência televisiva, logo a tecnologia seria absorvida pelos conglomerados midiáticos, fato que pode ser observado tanto na Rede Globo, como na Rede Manchete, principalmente através de suas subsidiárias - Globo Vídeo e Manchete Vídeo - que possuíam catálogos contendo produções próprias e filmes, basicamente, dos Estados Unidos.¹² Em parte, as emissoras conseguiam combater

¹² Assim, as fitas de posse das emissoras, tornaram possível o fluxo dos programas nos locais (nacionais ou internacionais) onde as transmissões antes não chegavam, além de buscarem militar, no sentido de retirar de circulação as fitas piratas para substituí-las por produções originais e seladas pela Embrafilme. Com o aumento nos números de vídeos clubes e de locadoras, esta prática foi uma

a pirataria comercial e obter lucro com a institucionalização, porém, nada podiam fazer a respeito da gravação doméstica.¹³

Como se pode observar, a grande expansão da indústria televisiva brasileira se deu, em parte, através de intensos estímulos pelo governo militar, além da possibilidade de se duplicar e comercializar fitas de programas, através do uso do videoteipe, tornando possível a criação (ainda que de maneira tímida) das primeiras redes nacionais de TV.

Em consequência disso, apesar de se diferenciarem em termos de estrutura organizacional, as redes obedeceriam a um mesmo formato. Em suma, a junção seria firmada perante contrato, onde duas partes se dividiriam entre emissora a “cabeça” e as “afiliadas”. Segundo Jambeiro, as emissoras “cabeças”,

administram o conjunto, inclusive em termos de programação; dão suporte técnico, sobretudo ao que se referem às transmissões dos programas da central de produção para as demais emissoras; e vendem as audiências de toda a rede para os anunciantes (...). Tem o direito absoluto para decidir que programação deve ser transmitida simultaneamente por todas as afiliadas, inclusive, se necessário, durante o tempo destinado a programação da afiliada (...). Age como um distribuidor, comprando audiências locais e regionais, agregando-as e revendendo-as para anunciantes nacionais (JAMBEIRO, 2002, pp. 106-107).

Já a “afiliada”, por sua vez, acrescenta o autor, além de obter benefícios ao associar seu nome com os programas e “astros”, amplamente promovidos em nível nacional,

mede o valor da afiliação pela audiência que os programas das redes atraem, e lucra com a venda do tempo que a rede deixa em aberto para anúncios nos intervalos dos programas (...). Recebe serviços básicos como: apoio técnico para a programação local, um ambiente publicitário que estimula os anúncios locais, compensação financeira baseada no crescimento da audiência, e uma organização de vendas que prioriza anunciantes nacionais (...). São clientes dos pacotes de programas vendidos pela “cabeça” das redes e, ao mesmo tempo, fonte de audiências que aquelas “cabeças” compram para empacotar e revender a anunciantes nacionais (JAMBEIRO, 2002, p. 108).

forma das corporações midiáticas institucionalizarem-se, enquanto distribuidoras oficiais, visto que não existia legislação específica sobre o tema.

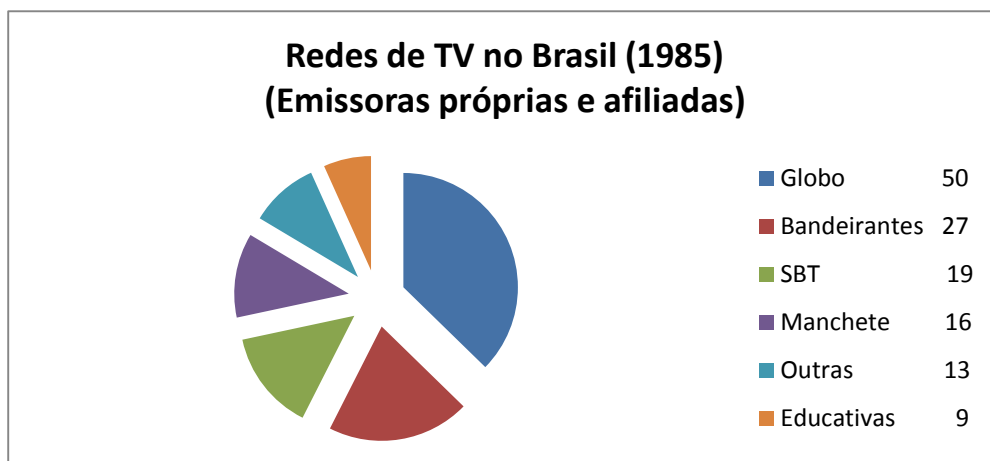
¹³ Muitos dos vídeos, do início dos anos 80, disponíveis em plataformas *on-line* de vídeo como o YOUTUBE e VIMEO são possíveis, principalmente, por práticas dos telespectadores de gravarem os programas em vídeo.

No plano cultural, este modelo significava que todo o país passava a compartilhar, via TV, de uma determinada representação de Brasil com características próprias, ou seja, de uma “identidade nacional”. Identidade que pode ser entendida no singular, porque era construída inteiramente por um poderoso grupo de mídia com hegemonia no sudeste do país, posto que no final do ano de 1983, os provedores de programas nacionais eram praticamente os grupos Globo, Bandeirantes, SBT, Manchete e Record. Em decorrência disto, essas emissoras detinham o poder sobre conteúdo que os brasileiros deveriam ver.

Na prática, como sugere Gabriel Priolli, eram poucas as empresas que aludiam “para o Brasil, em nome do Brasil, como se fosse todo o Brasil”, e culturas regionais fortes como a nordestina e a gaúcha ficaram à margem da difusão nacional, salvo nas interpretações folclorizantes e redutoras que as emissoras cariocas e paulistas as davam. Na década de 80, com o aumento das possibilidades de acesso a tecnologias para produção em vídeo, diversos grupos à margem das grandes redes de TV iriam questionar esta hegemonia televisiva. (JAMBEIRO, 2002; PRIOLLI, 2000).

O gráfico a seguir segue a distribuição das redes de TVs comerciais no Brasil, no ano de 1985, ou seja, no período final da Ditadura Militar, de modo a evidenciar a condição de oligopólio de uma emissora: a Rede Globo.

Gráfico 1 – Redes de TV no Brasil (1985)



Fonte: *Lintas...*; apud, *Anuário brasileiro de Mídia 85/86*; Ministério das Comunicações, 1983.

Silvio Santos conseguiria sua primeira concessão de canal televisivo, a TVS do Rio de Janeiro, em 1975, e no ano seguinte, começaria a transmitir seu programa

para São Paulo e região através da TV Record. Porém, isso não seria suficiente aos planos do “Baú da Felicidade” que precisava de uma rede de emissoras para a publicidade, o que o levou o senhor Santos, a firmar um acordo com a Rede Tupi para exibir seu programa dominical. Assim, o SBT nascia com dois canais e sob a direção de Silvio Santos começaria a funcionar nacionalmente enquanto rede, em 1981, contando com cinco emissoras próprias e 14 estações afiliadas.

Inaugurada em junho de 1983, no Rio de Janeiro, a Rede Manchete entraria no ar como a quarta rede nacional de televisão no período (Globo, Bandeirantes e SBT). Apesar de a concessão ter ocorrido em 1981, a emissora somente iniciou suas atividades no ano de 1983, com cinco canais próprios e outras quatro afiliadas. A rede contou com a influente Editora Bloch, também de propriedade da família Bloch.

Com grande investimento em equipamentos, a Manchete conseguiria um ótimo padrão visual em sua programação. Já a Rede Bandeirantes chegaria ao ano de 1985, como a segunda emissora em termos de cobertura de sinal no país, e contava com seis emissoras televisivas próprias e 21 afiliadas, além de possuir uma rede de rádio com 37 emissoras AM, e 25 FM espalhadas por todo o país.

A Rede Globo, por sua vez, chegaria ao final do período da ditadura militar brasileira contando com oito emissoras próprias e 42 afiliadas, somando assim o espantoso número de 50 emissoras de TV, de um total de 134 em funcionamento. Assim, com sua fantástica ascensão técnica, financeira e administrativa devido ao caso *Time-Life*, após o impulso com a cassação da TV Excelsior, em 1970, e da TV Tupi, dez anos depois, seguido da lenta, gradual e segura reconfiguração do meio televisivo, no início dos anos 80, a emissora se tornaria a 4ª maior televisão do mundo, com uma área de 99% da cobertura nacional, dos 15 milhões e 800 mil domicílios com TV no Brasil em 1984. Chegando assim, a exportar seus produtos a mais de 90 países, e contando, ainda em 1983, com 7.864 pessoas empregadas regularmente na emissora.¹⁴

O Estado de São Paulo contava ainda com transmissões da TV Gazeta e da Record, sendo que a primeira, não se filiara a nenhuma emissora “cabeça” e

¹⁴ *Briefing*. “Televisão”, nº 51, janeiro de 1984, p. 135.

possuía, no máximo, um circuito cooperativo de emissoras locais denominadas na época pelo Ministério das Comunicações, de “emissoras independentes”.¹⁵

Já a Record, criaria a Rede Brasileira de Comunicação (RBC) que tinha como meta inovar o conceito de rede, pois, segundo José Abrão, vice-presidente do grupo Silvio Santos, apesar das redes trazerem respostas satisfatórias “em termos de audiência, diluição de custos e facilidade de comercialização”, este sistema tiraria “a personalidade própria das emissoras afiliadas”, uma vez que passavam a atuar como importadoras de hábitos e costumes dos grandes centros urbanos.

A novidade proposta pela RBC se daria no quesito programação, de modo que apenas 1/3 da programação seria produzida por este núcleo, e o restante ficaria a cargo das afiliadas.¹⁶ Em suma, era uma tentativa à volta do regionalismo na televisão comercial, além de buscar alternativas em termos de publicidade, pois se abria um leque de possibilidades para anunciantes regionais com preços mais acessíveis. Estas novas práticas em relação à publicidade, acarretaria na mudança também no SBT, que diminuiria o tempo mínimo dos anúncios comerciais de 15 para 10 segundos.¹⁷

Com a entrada do SBT, em 1981, haveria uma primeira modificação na configuração da televisão brasileira, pois, ocasionaria a volta dos programas de auditórios em todas as emissoras, ao passo que a emissora de Sílvio Santos, precisaria modernizar-se com um melhor padrão, a fim de buscar patrocínios.

A Rede Globo, que teve que popularizar-se para não perder a faixa de público significativa que migrava para o SBT, principalmente em São Paulo, elaboraria diversos projetos a fim de resgatar sua audiência em São Paulo.¹⁸ Chacrinha que havia sido demitido da Globo, em 1972, seria novamente recontratado dez anos depois, em uma clara evidência da nova postura da emissora.

¹⁵ O termo usado foi retirado do Anuário de Mídia, porém este termo também era utilizado no discurso oficial do Governo Federal entre os anos de 1983-1985.

¹⁶ *Meio e Mensagem*. “Record assume condição de rede”, 2º quinzena de janeiro de 1983, p. 12-13.

¹⁷ *Briefing*. “A política comercial da TV brasileira em 84”, nº 50, fevereiro de 1984, p. 95; *Anuário Brasileiro de Mídia 83/84*, p. 264-265.

¹⁸ *Meio e Mensagem*. “O Projeto da Globo para conquistar SP”, 2º quinzena de fev. de 1983, p. 8. É neste contexto que a Rede Globo cria o projeto “SP 2000”, com o intuito de quebrar um pouco a imagem “acariocada” da emissora. O projeto contava com eventos promocionais como a corrida de São Silvestre, a semana Elis Regina e o aniversário da capital paulista, todos com ampla cobertura da Rede Globo. Cabe lembrar que, em 1984, durante grande movimentação na Praça da Sé, em prol do movimento das Diretas Já, a Rede Globo iria, no início, omitir-se frente à vontade popular noticiando erroneamente o ato como uma festa de aniversário da cidade de São Paulo. Sobre o assunto ver o site da própria emissora.

Portanto, se de um lado, a emissora buscava não perder este público economicamente inferior, dito em pesquisas midiáticas como classes C e D, por outro lado, a partir de meados de 1983, ocorre uma nova reconfiguração das grades de programação, devido à entrada da Rede Manchete. Assim, a Rede Globo teve que se preocupar também, com a estratégia da nova emissora de buscar os telespectadores da faixa A e B. ¹⁹

A Rede Bandeirantes por sua vez, após idealizar um projeto inovador a cargo de Walter Clark, em 1981, chegaria dois anos depois, com “uma audiência menor, sem uma identidade forte e com contas a pagar”. ²⁰

Entretanto, aos poucos, a Rede Globo de Televisão se consolidaria, e mesmo trinta anos após o término da Ditadura Militar, permaneceria com a hegemonia no meio televisivo brasileiro.

2. A TV Cultura de São Paulo

Criada por Assis Chateaubriand, a TV Cultura, canal 2, de São Paulo, foi ao ar em setembro de 1960 com o intuito de trazer uma programação de alto nível, década em que seria vendida ao governo do Estado de São Paulo e passaria a ter um caráter público estadual.

Empreitada promovida pelo então governador de São Paulo, Roberto Abreu Sodré, a compra da emissora aconteceu sob a subordinação da Fundação Padre Anchieta para se evitar interferências do poder público. Indicado a governador pela Assembleia Legislativa, em 1967, assume com o intuito de criar uma rádio e televisão educativa para os paulistas, e promove conjuntamente, dois planos de ação, a criação da Fundação Padre Anchieta e a abertura de edital de concorrência pública, com o objetivo de comprar uma emissora para tal façanha. ²¹

Na tentativa de criar a Fundação Padre Anchieta, fato que se iniciaria antes mesmo de sua posse, Abreu Sodré e uma equipe composta por advogados juristas, grupo políticos e antigos companheiros da Faculdade Largo São Francisco,

¹⁹ *Meio e Mensagem*. “TV Manchete busca público selete”, 2º quinzena de fev. de 1983. p. 16.

²⁰ *Meio e Mensagem*. “Bandeirantes investe em nomes”, 2º quinzena de fev. de 1983. p. 18.

²¹ A compra da TV privada de Assis Chateaubriand pelo governo paulista, bem como as mudanças e continuidades da emissora nos dois períodos, ver: BARROS FILHO, Eduardo A. *Por uma televisão cultural-educativa e pública: A TV Cultura de São Paulo, 1960-1974*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

viajariam ao exterior a fim de entrar em contato com diversas emissoras televisivas, principalmente as públicas. Dentre elas, a BBC de Londres, cujo estatuto e modelo influenciaram no estabelecimento da Fundação paulista.

O grupo liderado por Abreu Sodré almejava oferecer à sociedade paulista uma programação educativa e não apenas de “alto nível”, mas também, que fosse prioritariamente produzida localmente. Após diversas viagens e reuniões, decide-se que o modelo da Fundação seria de direito privado e com a gestão constituída por um poder máximo através de um conselho curador, formado por representantes de instituições públicas e privadas da sociedade paulista. O modelo de gestão escolhido seria claramente inspirado no Conselho de Governadores da BBC (LEAL FILHO, 1988; LIMA, 2008).

Se por um lado Abreu Sodré planejava criar a Fundação Padre Anchieta, de outro, o governador assinava no dia 15 de junho de 1967, um edital de concorrência pública para comprar, por parte do Estado paulista, uma emissora de rádio e televisão.

Cabe lembrar, que no período do edital todos os canais de São Paulo já haviam sido concedidos e os “Diários e Emissoras Associados”, além de passarem por dificuldades financeiras, estavam com irregularidades após o Decreto-Lei 236, de 1967, uma vez que o grupo detinha 18 estações de TV, e o novo limite era de, no máximo, 10 emissoras. Sem contar que cada grupo poderia dispor de apenas uma emissora em cada localidade, e os “Diários Associados” possuíam em São Paulo a TV Tupi e a TV Cultura, tendo a primeira, uma melhor posição em termos de rentabilidade e audiência. Em meados de 1969, a TV Cultura, canal 2, voltaria suas transmissões em sua nova condição de emissora pública e sob a tutela da FPA.

O primeiro Estatuto da TV Cultura definiria questões de suma importância para a história da emissora, uma vez que nortearia entre outros aspectos, o modelo, finalidade, identidade, organização, administração, além das atribuições e competências internas tanto da FPA, como da própria Rádio e TV Cultura.

Em seu texto, no primeiro artigo, o estatuto dispõe que a Fundação é uma pessoa jurídica de direito privado. Já o artigo nº 3 especificava que a Fundação não poderia utilizar “sob qualquer forma, a Rádio e a Televisão Educativa para fins político-partidários, para a difusão de ideias que incentivem preconceitos de raça, classe ou religião, e finalidades comerciais”.

Deste modo, se para Cunha Lima o primeiro artigo era fundamental para a liberdade da instituição (LIMA, 2008), observa-se que, com o terceiro, a emissora buscava se colocar enquanto apolítica, laica, educativa e não comercial.

Entretanto, o então governador de São Paulo, José Maria Marin, em 1982, muda arbitrariamente a legislação e retira da emissora paulista seu caráter público, bem como demite diversos membros do Conselho Curador e da Diretoria Executiva da FPA. Esta nova realidade era inédita na história da emissora, pois as interferências eram até então indiretas, mas com as novas mudanças de Marin, passariam a ser uma obrigação legal do Conselho Curador e da Diretoria Executiva a sua subordinação a Secretaria de Estado da Cultura.

Primeiramente, o governador Marin, por meio do Decreto Estadual nº 19.129, confirma a autonomia técnica e administrativa da instituição, todavia, as questões política e sobre o conteúdo passam a ser vinculadas à “Secretaria do Estado da Cultura” (art. 2º).

Com a mudança, a composição do Conselho Curador, passa simplesmente, a “elaborar propostas de alteração dos estatutos” (art. 11, inciso I, letra b). Soma-se ainda, que o governador teria a função de escolher livremente o presidente da FPA (art. 13) e não mais transcorreria através de votação pelo Conselho. A questão financeira também sofreria mudanças e ficaria subordinada a aprovação prévia do governador (art. 32). Como se já não bastasse a interferência, com um segundo Decreto Estadual²², José Maria Marin demite diversos membros do Conselho Curador e da Diretoria da FPA.

A conflituosa relação entre a Fundação Padre Anchieta e os governos estaduais não era novidade deste período. Cabe lembrar, que a partir da saída do governador Sodré, a história da TV Cultura foi marcada por várias intervenções por parte do Estado. Pois, se de um lado, havia o liberalismo cultural e político da direção da emissora, por outro, se colocava a visão impositiva e autoritária do governo estadual e federal. (LEAL FILHO, 1988, p. 14).

Em 1972, por exemplo, sob o governo estadual de Laudo Natel, a TV Cultura via-se pressionada a demitir o diretor de programação da emissora, sob a ameaça de violento corte de verbas, situação esta, que levaria o presidente da FPA à época entregar seu cargo.

²² Decreto Estadual nº 19.130.

Dois anos mais tarde, a TV Cultura viveria um de seus piores momentos, o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, então diretor de jornalismo da emissora, pelas forças da repressão do regime militar (ROCHA; SILVA, 2011).

Com base nos relatórios de atividades da emissora, Cássia Santos nota ainda, que mesmo com um estatuto prevendo autonomia, a cada novo governo estadual o projeto da emissora se transformava, posto que, “se não era modificado completamente em cada gestão, de acordo com interesses, em última instância, tinha que ser adaptado” (SANTOS, 1998).

Após a relativa calma no governo estadual de Paulo Egydio Martins, e com um balanço de 10 anos de emissora pública, no ano de 1979, iniciaria uma gestão que iria mudar significativamente os rumos do canal 2: a de Paulo Maluf (1979-1982).

Com vistas à sua ascensão política, a emissora sofreria pressão para ceder mais espaço na sua programação para divulgação dos atos deste governador, sobretudo no setor de telejornalismo, que segundo Célia Regina, contava com uma equipe própria que acompanhava os passos do chefe do poder executivo do Estado.²³ Parte destas interferências se dava especialmente pelo fato de a emissora ser “de direito privado”, mas contar com a manutenção financeira por parte do Estado paulista, o que para alguns governantes, resultava em uma visão de televisão estatal²⁴.

Contudo, como dito anteriormente, a maior intervenção da história da TV Cultura, ocorreria na gestão José Maria Marin (1982-1983), e o programa *A Fábrica do Som* iria surgir bem no meio fim destes conflitos, em março de 83, mês da posse de Franco Montoro. Cabe pontuar, que a criação do musical, tal como as primeiras reuniões, deram-se ainda na gestão do Estado com Marin no comando.

Após a divulgação dos decretos de Marin no Diário Oficial do Estado de São Paulo, os membros do Conselho Curador destituído, juntamente com Abreu Sodré, o advogado Fernando Fortes, com auxílio de Alfredo Cecílio Lopes (conselheiro aposentado do tribunal de Contas) e Ely Lopes Meirelles (jurista) entram com um pedido de mandato de segurança contra as medidas do governo. O Tribunal de

²³ Em depoimento de Célia Regina Ferreira dos Santos à Jorge Cunha Lima (LIMA, 2008, p. 144).

²⁴ Em um trabalho de consultoria realizado na emissora, no final dos anos 70, Roberto Muylaert analisava uma “mentalidade estatal” até mesmo nos funcionários da emissora. E futuramente em 1986, quando seria o presidente da FPA trabalharia no sentido de dinamizar e desburocratizar tanto a emissora como a “mentalidade” dos recursos humanos.

Justiça, através de liminar, suspende os efeitos dos decretos acima mencionados, e segue-se após, uma verdadeira batalha jurídica.

Do outro lado, José Maria Marin, Paulo Maluf, Calim Eid (chefe da Casa Civil), Henrique Fonseca de Araújo (ex - Procurador Geral da República) e Michel Temer (Procurador do Estado) tentam, em vão, cassar a liminar nas instâncias superiores. Na votação de mérito todos os 25 desembargadores votaram a favor da liminar.

Todavia, o desfecho deste trágico episódio só sucederia com a posse de André Franco Montoro, que já em sua campanha afirmava, sua posição perante a autonomia da FPA. Ademais, com a publicação do Decreto Estadual nº 20.930, em maio de 1983, Montoro reafirmaria a emissora enquanto instituição pública e firmaria, juridicamente, sua independência administrativa, o que não impediria futuras interferências indiretas por parte dos governadores, como por exemplo, nas gestões Orestes Quércia e Fleury²⁵.

Uma das primeiras propostas anunciadas por André Franco Montoro, então concorrente a cargo de governador do Estado de São Paulo, pelo PMDB, era democratizar a TV Cultura, pois, segundo Montoro, o objetivo era de “possibilitar que os órgãos dirigentes fossem integrados por pessoas indicadas por todos os setores da sociedade”²⁶.

Posteriormente, já eleito governador e em cerimônia de posse da nova diretoria executiva da TV Cultura, acrescentava Montoro, ao lembrar-se da hecatombe cultural da gestão Marin, que “não há verdadeiro desenvolvimento sem cultura; não há verdadeira cultura sem liberdade e autonomia”²⁷.

O ano de 1983, é um ano de diversas modificações na FPA e na TV Cultura. Isso porque, ao passo que ocorre a mudança no governo estadual, com a saída de Marin e a entrada de Montoro, verificam-se também mudanças na Diretoria Executiva com a saída do presidente Soares Amora e a entrada de Renato Ferrari. É neste contexto em que acontecerá um debate interno para a elaboração de um novo Estatuto para a FPA. Funcionários encaminhariam uma carta ao Conselho Curador

²⁵ Posteriormente as interferências indiretas voltariam a acontecer. Como por exemplo, nos governos Orestes Quércia e Fleury. Com o primeiro, devido aos escândalos em sua administração e a parcialidade da emissora em sua gestão, e o segundo, com o episódio do Massacre do Carandiru em que o Departamento de Jornalismo demorou em noticiar a chacina devido período eleitoral. Ver: “Na linha chapa branca” (Veja, 21/04/93 *apud* RONDINI 1996, p. 51).

²⁶ *Jornal da Tarde*. “Promessa de Montoro: democratizar a TV Cultura”, 25 de jun. de 1982.

²⁷ *Folha de S. Paulo*. “A posse na RTC, sem qualquer novidade”, 8 de jul. de 1983, p. 42.

reivindicando a presença de três representantes no Conselho, no entanto, seria aprovado apenas um representante dos funcionários.²⁸

Neste processo de reestruturação jurídica da FPA, vários projetos tramitaram no Poder Legislativo estadual. O projeto de lei nº 311, do deputado estadual Eduardo Suplicy, de junho de 1982, por exemplo, propunha alterações no Estatuto para permitir que fosse possível, através de programas jornalísticos, informar as atividades e os fatos dos partidos políticos de maneira “equitativa, simultânea ou alterada (...), além de, transmitir a opinião e divulgar o trabalho das mais diversas correntes de pensamento”.²⁹

Já o projeto de Lei do deputado estadual Luiz Carlos dos Santos, propunha a inclusão de diversos representantes de sindicatos de trabalhadores, representantes de funcionários, organizações de músicos, advogados e escritores no Conselho Curador.³⁰ Entretanto,

Como forma conciliatória o próprio Conselho Curador elaborou e aprovou um novo estatuto onde são feitas algumas concessões, como no caso da presença de representação dos funcionários da emissora, mas fica longe de atender às demandas das organizações populares (LEAL FILHO, 1988, p. 70).

Mas a independência de uma emissora pública não se apoia apenas na sua estrutura jurídico-institucional. Segundo Leal Filho (2000, p. 160), “ela só surte pleno efeito se complementada por uma total independência financeira, e isso a Fundação Padre Anchieta nunca alcançou”. Sendo assim, ao longo das décadas, a emissora atingiu uma dependência financeira, ficando a cargo dos governos estaduais a quantia a enviar a Fundação, e não havia uma percentagem oficial (mensal ou anual) específica a ser creditada. Situação que se agravava ainda mais devido à impossibilidade de as emissoras públicas veicularem anúncios publicitários.

Porém, aos poucos a RTC buscava formas alternativas de arrecadação monetária. No início de 1981, é criado estrategicamente o Departamento de

²⁸ *Folha de S. Paulo*, 10 de mai. de 1983, p.25.

²⁹ Projeto de Lei nº 311, do deputado estadual Eduardo Matarazzo Suplicy, apresentado à Assembleia Legislativa do Estado de S. Paulo, em 30 de junho de 1982, *Assembleia Legislativa do Estado de S. Paulo*, 1982.

³⁰ Projeto de Lei nº 298, do deputado estadual Luiz Carlos dos Santos, apresentado à Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, em 25 de junho de 1982, *Assembleia Legislativa do Estado de S. Paulo*, 1982.

Mercadologia que se subdividia em Divisão Comercial, Setor de Divulgação e Setor de Contatos Internacionais.

Para Santos, esse Departamento “tinha como metas principais viabilizar uma política de captação de recursos financeiros”. E acrescenta, que “é a primeira vez que se fala em utilização de recursos que não os dos cofres estaduais na TV Cultura” (SANTOS, 1998, p. 37). Posteriormente, com os Decretos Estaduais nº 25.117, de 06/05/86, e nº 26.302, de 24/11/86, no período Franco Montoro, a palavra “marca” é retirada do texto, abrindo a possibilidade de referências não só das instituições doadoras, como também das marcas dos produtos, o que para Rondini (1996, p. 50), se apresentaria como “uma das alterações mais importantes” da reforma estatutária de 1986. Em suma, a emissora paulista seguia o plano institucional da BBC, mas não seu modelo de financiamento.³¹

No que se refere às questões técnicas, a captação do sinal da emissora era outro desafio que a RTC teve que superar, pois, desde sua inauguração o problema não havia sido solucionado. Sem recursos, a fim de empreender uma rede externa de transmissores que atendesse todo o Estado de São Paulo, optou-se por mudar os transmissores do antigo prédio do Banco do Estado para o Pico do Jaraguá, em 1969.

O sinal, devido à altitude da torre de transmissão com 350 metros acima da cidade de São Paulo, tornava possível um alcance aproximadamente entre 120 a 200 quilômetros de sua emissão. Porém, a transmissão a partir do Pico se tornou limitada com o tempo. A partir de 1979, com a posse de Paulo Maluf ao governo paulista, a emissora iria se expandir consideravelmente por quase todo Estado.

Diversos pesquisadores analisam que toda a energia gasta por Maluf, para se expandir o sinal da RTC estava inclusa em seu plano de ascensão política, o que levava conseqüentemente, a emissora paulista a ser vista pelo governador como um poderoso instrumento de propaganda de seus atos políticos (RONDINI, 1996; SANTOS, 1998; LIMA, 2008).

Quando Maluf assumiria o governo, em 1979, a gestão anterior já havia finalizado o primeiro eixo da Rede do Interior, na qual ligava a Capital a Ribeirão Preto e São José do Rio Preto. A gestão de Maluf daria continuidade e quase

³¹ Na segunda metade dos anos 90, seria cogitada a cobrança de uma taxa adicional na conta de energia elétrica, por parte do governo, mas a proposta seria recebida com críticas pela imprensa e não prosperaria.

finalizaria o projeto, e através de um contrato com o Ministério das Comunicações, o sinal da TV Cultura chegaria para praticamente todo o Estado de São Paulo. Segundo relatório de atividades da emissora de 1982, de um total de 571 municípios do Estado, 446 já recebia o sinal da TV Cultura.³²

A presidência da Fundação Padre Anchieta continuaria a cargo de Soares Amora durante toda gestão Maluf/Marin, todavia, em meados de 1979 ocorrem mudanças “estratégicas” nos chefes de departamentos. No Departamento da Educação, Osvaldo Sangiorgi foi substituído pela educadora Célia Marques, no Departamento de Jornalismo, Paulo Leandro cede lugar a Tito Lima, e no Departamento de cultural, Walter George Durst daria lugar ao dramaturgo e um dos fundadores do Teatro Oficina, Carlos Queiroz Telles. Este último, com o intuito de dar a emissora uma imagem moderna e com apelo de marketing cria a marca RTC (Rádio e Televisão Cultura), que passaria a denominar as emissoras da Fundação.

Figura 1 – *Frame* de Vinheta da RTC (Rádio e Televisão Cultura), de 1983.



Fonte: Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=CbXJNqYNhao>>. Acesso em: 15 de nov. 2015.

Assim, percebe-se claramente, que a iniciativa era inspirada nos nomes de emissoras e redes internacionais, como a BBC³³ inglesa, PBS³⁴ americana, CBC³⁵ canadense, NHK³⁶ japonesa e a RTP³⁷ portuguesa.

³² Segundo Relatório de Atividades da FPA de 1982.

³³ *British Broadcasting Corporation* (Reino Unido).

³⁴ *Public Broadcasting Service* (Estados Unidos).

A área cultural, a cargo de Queiroz Telles resultaria em programas culturais marcados pela qualidade e originalidade. O reflexo desta programação foi, conseqüentemente, observado pelos críticos e pelo conjunto da programação.

A emissora ganharia o prêmio APCA intitulado “Grande Prêmio da Crítica” nos anos de 1981 e 1982. São desta fase, os programas de competições infanto-juvenis *É Proibido Colar* (1981) e *Quem sabe, sabe* (1982), o infantil *Bambalalão* (1980), *Qual é o Grilo?* (1981) e *Super Grilo* (1982), além da revista feminina *Palavra de Mulher* (1981), e na teledramaturgia, entre os anos de 1981 e 1982, a emissora produziria 17 novelas, embora chamadas de “telerromances”, com duração média de um mês.

A qualidade dos programas também refletia na quantidade de premiações recebida, como por exemplo, o infantil *Bambalalão*, que também seria parabenizado com o Prêmio APCA de melhor programa infantil da TV nos anos de 1982, 1984, 1985, 1986 e 1987. A programação buscava nos modelos e formatos da televisão comercial, uma linguagem mais acessível e popular. Tal proposta fica clara nas palavras de Carlos Queiroz Telles, quando diz, “nós vamos ter um teleconto, um tele-romance, nós queremos popularizar a TV Cultura”³⁸. Entretanto, os termos teleconto e tele-romance não diferem em nada das novelas das emissoras comerciais.

Após ser eleito governador pelo voto direto, e assumir o cargo em 1983, Franco Montoro indicaria para o cargo de Diretor de programação da FPA: Fernando Jordão Pacheco, porém, o nome de Jordão não seria aceito de imediato pelo Conselho Curador.

Primeiramente, na votação para a aprovação de seu nome, não houve *quórum* devido à “ausência” de membros do Conselho, e posteriormente, este Conselho o rejeitaria em votação. Helena Silveira, colunista da *Folha de S. Paulo* e integrante do Conselho Curador da FPA, pediria “demissão” do Conselho caso o nome do jornalista Jordão não fosse aceito, após pedido de Abreu Sodré para voltar ao conselho, escreveria assim a colunista,

Presidente Roberto Costa de Abreu Sodré: do alto de um século de amizade entre Sodrés e Silveiras, respondo-lhe: só retornarei a nossa

³⁵ *Canadian Broadcasting Corporation* (Canadá).

³⁶ *Nippon Hōsō Kyōkai*. Em português: Corporação de Radiodifusão Japonesa (Japão).

³⁷ Rádio e Televisão de Portugal (Portugal).

³⁸ *Jornal da Tarde*, “Mudanças, Verbas e um Novo Astro: Salim Maluf”, 4 de março de 1980, p. 28.

Fundação se pudermos modifica-la. O presidente sabe muito bem, mais do que eu, por proceder, paralelamente, da vida política, por ser bacharel e homem afeito ao trato da terra e por ter tantas experiências e vivências. Sabe, repito, que todo um elenco de conselhos, de idéias e de ideais que não só dinamizam, que não se modificam, tendem a fossilização. Gostarei de voltar sim. Mas para servir à RTC. Caso contrário serão tempo, emoções e ideais perdidos³⁹

Após grande pressão, o nome de Jordão Pacheco seria confirmado como Diretor de Programação da emissora, fato que irá influenciar significativamente, na tensão que irá existir entre *A Fábrica do Som* e a direção da FPA, como será debatido no segundo capítulo.

Quanto à infraestrutura da TV Cultura, a gestão de Maluf iria comprar o Teatro Franco Zampari e, posteriormente, faria adaptações no prédio que possibilitou a produção de diversos programas de auditório, formato este que possibilitava, de certo modo, elementos de alegria e descontração despretensiosa, quebrando o paradigma vanguardista anterior.

Soma-se também, a montagem de dois novos estúdios (“D” e “E”) no complexo do bairro Água Branca. Percebe-se assim, que mesmo a RTC tendo o teatro Franco Zampari para as gravações de auditórios, o fato de *A Fábrica do Som* optar por buscar parceria com o SESC faria toda a diferença no programa, como veremos no capítulo seguinte. Em suma, os problemas de estrutura e equipamentos só iriam mudar realmente no final dos anos 80.

No dia vinte oito de fevereiro de 1986 as dependências da RTC foram atingidas por um incêndio que destruiu seus equipamentos, suas instalações e mais de 90% da capacidade produtiva da emissora, restando apenas o arquivo constituído de filmes e vídeo. Entretanto, as apólices de seguro da FPA tinham sido revisadas no ano anterior, o que leva Rondini a tratar o episódio como “o fogo redentor” de todos os problemas estruturais da emissora (RONDINI, 1996, p. 55-56). Após o trágico episódio, com o intuito de reconstrução técnica e de infraestrutura operacional da emissora, foram gastos até o ano de 1992, segundo dados oficiais, 25 milhões de dólares.⁴⁰

Rondini observa que as várias crises desencadeadas na emissora até o ano de 1986, levaram a emissora a “amargar uma situação de profundo ostracismo

³⁹ *Folha de S. Paulo*, “Como superar a crise na RTC”, 16 de ago. de 1983, p. 30.

⁴⁰ Fundação Padre Anchieta. Documento comemorativo do Lançamento da Nova Antena. São Paulo: 1992, p. 5.

frente ao público televisivo”. Pensamento que posteriormente, também será compactuado por Santos. Ambos também reconhecem que após 1986 a emissora daria “um grande guinada em sua história” com conquistas de vários prêmios nacionais e internacionais (SANTOS, 1998, p. 63; RONDINI, 1996, p. 5).

Entretanto, é importante pontuar algumas diferenças, dado que, após 1986 a TV Cultura realmente viveria um belo período, porém, as mudanças não aconteceriam através de um corte brusco que traria o tal “salto”. O que ocorre é um processo em que toda conjuntura a partir de 1986 se transforma. Em 1983, por exemplo, o Brasil vivia um período de ditadura militar, apesar de promessas de redemocratização, além de altos índices de inflação, desemprego e miséria.

A FPA encontrava-se com equipamentos ultrapassados, diversos problemas de infraestrutura e logística, sem contar ainda os desgastes devido aos processos jurídico-administrativos. A partir de 1986, a promessa de redemocratização já havia se confirmado (ainda que de forma autoritária e traumática) e o Plano Cruzado traria melhoria momentânea à economia.

Na RTC, após o “fogo redentor” a mesma teria sua infraestrutura e os equipamentos eletrônicos renovados, com o que de melhor havia na época, possibilitando almejar um “padrão visual” competitivo, e no que tange à questão política-estatutária, já havia sido decretado o novo Estatuto para a FPA, que reforçava sua autonomia.

A respeito da programação da RTC, o período de 1979 a 1985 iria receber diversas premiações e muitos programas conseguiriam grandes índices de audiência para a época. Os programas infantis, segundo Rondini, “foi de suma importância para o posterior sucesso desta modalidade”, principalmente “numa linha que procurava alinhar entretenimento e educação” (RONDINI, 1996, p. 49).

A própria filosofia do “entretenimento” que Roberto Muylaert irá buscar, a partir de 1986, também encontrará características próximas com as propostas do Coordenador Cultural Walter Jorge Durst ainda no início de 1979, quando este propunha “desenvolver a ideia de tentar encontrar um ponto de equilíbrio entre uma opção aos moldes comerciais e elitistas”.⁴¹

Proposta que seu sucessor Queiroz Telles também daria continuidade na busca deste “equilíbrio”, e dizia através de entrevistas, que era preciso encontrar

⁴¹ O Estado de S. Paulo, “TV Cultura de Define: resultado de 10 anos”, 21 de janeiro de 1979.

uma fórmula “entre a condição de uma televisão atingir todos os públicos e a condição de uma emissora educativa de atingir públicos especializados”⁴².

Em suma, os anos entre 1979 e 1986, mais do que um período que “lançou as bases para as reformulações” que iriam ocorrer a partir de 1986 na TV Cultura, como sugere Rondini (1996), foi a continuação de um processo histórico da emissora em tentar construir uma identidade frente ao público, e mais do que isso, pensar quem seria realmente o seu público.

Parte desta procura de “identidade” e “público” está na gênese da própria TV Cultura, que ao mesmo tempo, iria propor ser uma emissora educativa e levar conhecimento aos “desfavorecidos” intelectualmente, ou de levar a “alta cultura” aos possuidores desta; se de um lado é reflexo de um processo histórico, de outro lado, a partir do conceito de “co-texto” de Bourdon.

Pode-se identificar três momentos de intensas trocas de estratégias entre as emissoras do meio televisivo, em que ocorreria a reorganização das emissoras de TV no Estado de São Paulo. São eles, o fim da TV Tupi, em 1980, o surgimento do SBT, em 1981, e a entrada da Rede Manchete, em 1983. Estas mudanças vão repercutir no andamento das propostas e nos rumos da TV Cultura, visto que apesar de pertencerem a modelos televisivos diferentes (comercial e público), ambos se inseriam no mesmo “co-texto” televisivo, e buscavam, indiretamente, o mesmo telespectador.

3. Programas musicais televisivos: entre festivais e gravadoras

Desde o início da televisão brasileira vários artistas passaram a se apresentar em programas musicais, e na segunda metade da década de 50 quando o meio dava seus primeiros passos no Brasil, alguns cantores alcançariam o sucesso lançados unicamente pela televisão. Foi o caso de Agostinho dos Santos que firmou carreira por meio de programas da extinta TV Paulista, e o de Maysa, então contratada pela TV Record. Na virada dos anos sessenta, já se observava a presença de integrantes da Bossa Nova no meio televisivo, com programas como *Pampillê... Você e João Gilberto*, na Tupi, em 1959, conduzido por João Gilberto, e o

⁴² O Estado de S. Paulo, 06 de julho de 1979.

musical *Bom Tom* que trazia Tom Jobim como anfitrião, na TV Paulista, em 1960 (BARROS FILHO, 2011).

No entanto, seriam os Festivais de Música na TV que iriam modificar de maneira significativa a relação entre música e televisão. A TV brasileira buscou inspiração no famoso Festival de San Remo, na Itália, que era constituído de um programa com formato de espetáculo musical competitivo. No Brasil, o sucesso do *I Festival da Excelsior* deu-se com a consagração popular da intérprete Elis Regina, cantando a música “Arrastão” de Edu Lobo e Vinícius de Moraes.

Anteriormente, já haviam acontecido algumas tentativas similares na TV brasileira, e foram levados ao ar os seguintes programas, *As Dez Mais Lindas Canções De Amor*, produzido e veiculado pela TV Rio, *I Festa da Música Popular Brasileira*, na TV Record de São Paulo, e *Homenagem à Canção Brasileira*, na TV Tupi, de São Paulo (SEVERIANO, 2008, p.347). Tinhorão descreve os festivais como uma espécie de “fusão das velhas horas de calouros com programas de auditório do rádio do final da década de 50 e início dos anos 1960” (TINHORÃO, 1981, pp.175-176).

Já Napolitano, observa os festivais da época enquanto uma linguagem cênica num misto de comício, baile, show universitário e recital. Tais programas musicais aconteceram numa fase da TV brasileira, que pode ser considerada como um período de transição do “império dos programas de variedades” para a “hegemonia das telenovelas”, no início dos anos decorrentes da década de 70 (NAPOLITANO, 2010, p.86-92). Os festivais televisivos, para Marcos Napolitano, não representavam mais um polo de manifestação e criação de música brasileira após o decreto do AI-5, posto que, foram adaptados a meros espetáculos de interesses comerciais da indústria fonográfica, das emissoras de televisão que criaram uma “indústria de festivais”, e do governo militar, que via na atração um importante instrumento de propaganda oficial (NAPOLITANO, 2010, p.103).

Após 1972, incompatível com o modelo de gerenciamento de algumas emissoras, os festivais nunca mais iriam conseguir organizar eventos impactantes na sociedade, como os realizados em 1966 e 1967, na TV Record, e em 1968, na TV Globo (*III Festival Internacional da Canção*). Várias foram as tentativas de retomar a produção dos festivais, por emissoras comerciais, no intuito de combater a “crise” que iria se abater na indústria fonográfica e na própria MPB. São produzidos ainda,

pela Rede Globo, o *Festival Abertura* em 1975, *Festival da Nova música Popular Brasileira - MPB 80*, *MPB Shell-1981*, *MPB- Shell 1982* e o *Festival dos Festivais* em 1985, além do *Festival 79 da TV Tupi*. Segundo Eduardo Scoville,

O “Festival 1979 de Música Popular”, uma das últimas realizações da Rede Tupi antes de encerrar as suas atividades, reativou novamente o gênero festival na televisão brasileira. A Rede Globo, em 1980, realizou o seu próprio evento, o “MPB-80”. A parceria entre a Rede Globo e a ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Discos) para a realização do festival elucidava muito bem a natureza do mesmo: a tentativa de recuperar um mercado em crise, buscando novos talentos, a fim de renovar a MPB, gênero musical que até então, era o eixo central da indústria fonográfica. Naquele momento, houve a total confluência de interesses, com uma integração total entre a televisão, o rádio, indústria fonográfica, etc. (...) O fato de as próprias gravadoras indicarem as canções concorrentes evidencia a estratégia da indústria fonográfica brasileira, composta em sua maioria por multinacionais, de promover a produção nacional. O papel do “MPB-80” foi o mesmo das três últimas edições do FIC e do festival “Abertura”. O gênero festival somente foi reativado em 1975 com o “Abertura”, e em 1980, devido à crise da indústria fonográfica (SCOVILLE, 2008, p.197).

Em resumo, os festivais de música das emissoras comerciais tiveram seu auge, em termos de audiência e impacto na sociedade, ainda nos anos 60, sem conseguir, no entanto, que nas décadas seguintes este gênero ainda ganhasse destaque no meio televisivo.

A TV Record, desde o final da década de 50, notabilizava-se por divulgar cantores estrangeiros como Louis Armstrong, Nat King Cole e Ella Fitzgerald, criando um público de musicais. Contudo, após a explosão da Bossa Nova, a emissora decidiria aos poucos “investir” na moderna música brasileira em substituição às importações de artistas.

Até meados dos anos 60, a indústria televisiva brasileira ainda não havia conseguido desenvolver uma fórmula satisfatória para divulgar os produtos musicais, o que iria se modificar, significativamente, após a criação do programa *O Fino da Bossa* em maio de 1965. O programa iria galvanizar o público estudantil em torno da TV preocupado com a recuperação do samba autêntico e com a adequação da tradição da Bossa Nova às demandas políticas pós 1964, reuniria também, um público mais difuso ligado às antigas audiências do rádio. *O Fino da Bossa* foi seguido pelas produções de *Bossaude*, em julho de 1965, com participação de Elisete Cardoso e Ciro Monteiro, e o programa *Jovem Guarda*, em setembro de

1965, com apresentações de Roberto Carlos, Wanderléia e Erasmo Carlos. Todos estes programas musicais foram produzidos pela TV Record e eram líderes de audiência em seus horários (NAPOLITANO, 2010). Em 1966, a emissora produziria também dois musicais com o intuito de desfrutar da popularidade das canções que se destacavam nos festivais da própria emissora, eram eles, *Disparada* com Geraldo Vandré, e *Pra ver a banda passar*, com Chico Buarque. Ambos os programas, eram relacionados às duas músicas vencedoras do *II Festival da Record* (“A Banda” e “Disparada”).

Seria, portanto, uma estratégia de capitalizar o sucesso em curto prazo dos festivais da emissora, buscando resultados comerciais favoráveis, mas nenhum dos dois permaneceria por mais de três meses na grade da programação (SCOVILLE, 2008, p.80). A emissora destacar-se-ia também com a produção de festivais musicais na TV, com edições entre 1965 a 1969.

O *II Festival de MPB da TV Record* de 1967, por exemplo, superou todas as expectativas de público e consagrou diversos cantores populares, e grande parte deste sucesso popular estava na base do projeto, uma vez que a emissora possuía um *cast* significativo de cantores e compositores em seu elenco, e no contrato com a emissora, estava previsto as participações nos festivais televisivos.

A indústria fonográfica foi percebendo a emergência de um sistema de produção, distribuição e consumo de obras musicais e aproveitou o grande poder promocional do evento para providenciar que as músicas estivessem disponíveis antes do término do festival (NAPOLITANO, 2010).

A TV Tupi também se sobressairia na produção de programas musicais no final dos anos 1960. Merecem destaque, *Ensaio*, em 1969, devido à linguagem televisiva usada, e o *Divino Maravilhoso*, em 1968. Utilizando dos conceitos “texto”, “co-texto” e “contexto” de Bourdon, será pontuado, ainda que brevemente, o programa *Divino Maravilhoso*, uma vez que o programa criado no seio do movimento contracultural brasileiro irá influenciar em muito o espírito do *A Fábrica do Som*.

Comandado pelos tropicalistas Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes e Caetano Veloso, com direção geral de Fernando Faro, produção de Antônio Abujamra e direção de imagens de Cassiano Gabus Mendes, o programa ia ao ar nas segundas-feiras às 21h30min com diversas pitadas de anarquia, fato que deixou muita gente assustada com a ousadia dos apresentadores.

No sugestivo dia de segunda feira, quando a rotina do trabalho volta, em horário nobre, eis que surge o desbunde. Muitos convidados passaram pelo programa, como, Tom Zé, Torquato Neto, Nara Leão, Paulinho da Viola, Jards Makalé, Juca Chaves, entre outros.

O programa foi ao ar no mesmo ano do lançamento do disco manifesto do movimento tropicalista, *Tropicália ou Panis et Circenses*. Abaixo segue imagem do programa.

Figura 2 - Programa *Divino Maravilhoso*, de 1968, na TV Tupi



Fonte: Disponível no site www.tropicalia.com.br. Acesso em 15 de agosto de 2016.

A partir da foto acima é possível encontrar elementos para a compreensão do “texto” televisivo do programa *Divino Maravilhoso*. A imagem foi tirada no programa de abertura enquanto Gilberto Gil cantava “A luta contra a lata ou a falência do café”, sendo acompanhado de sons de lata batendo, com Gal Costa, de fundo, a olhar Caetano Veloso em uma espécie de *body art* plantando bananeira no palco.⁴³ No

⁴³ A criação do movimento *Body art* na Europa e nos Estados Unidos, no final da década de 60, representa o reconhecimento da capacidade de comunicação do corpo humano, do próprio artista ou de qualquer outra pessoa, enquanto veículo portador de ideias e de atitudes, explorando de forma

início, as palavras de Caetano já apresentavam ao público uma prévia do que seriam as próximas semanas, dizia ele, “Este é o som livre. É mutante, não pode parar”.

A partir dos vestuários pouco usuais de Caetano, Gal e Gil, pode-se ter a certeza de que eles se diferenciavam completamente do perfil dos apresentadores de TV da época. A roupa, tal qual uma linguagem da estética contracultural tropicalista, rejeitava a ditadura da moda. Gilberto Gil vestia uma espécie de túnica, com uma casaca longa, calça e diversos ornamentos africanos. Gal Costa também veste túnica, com marabus na barra.

Desponta também, a caracterização dos cabelos crescidos e ondulados de Caetano e Gal, além do imponente *black power* de Gil. Caetano, por sua vez, com sua *performance* anárquica promove uma ruptura da postura do artista diante da câmera de TV.⁴⁴

No palco, um cenário com diversas pichações nas paredes laterais remete o telespectador às ruas de São Paulo, Paris ou Nova Iorque. Antonio Calado acrescenta ainda, que no palco “havia quatro painéis em alto relevo que exibiam imagens de uma grande boca, seios e dentaduras pintadas em cores primárias e berrantes” (CALADO, 1995, p. 143).

O “co-texto” televisivo pode ser pontuado devido algumas características presentes de caráter repetitivo nas edições dos programas, como o cenário projetado artisticamente (como da vez em que uma jaula ocupava grande parte do palco) ou as diversas intervenções dos tropicalistas, como por exemplo, quando Caetano gritava palavras de ordem como “Acabar com o velho”, ou mesmo quando este vinha do fundo do palco berrando o sucesso de Roberto Carlos “um leão está solto nas ruas”, quebrando as grades e convidando todo o elenco a colaborar na destruição de gaiolas.

Veloso (1998, p. 393) assim relembra uma destas intervenções em seu livro *Verdade Tropical*, “nos distribuimos um pouco, à maneira de Cristo na Santa Ceia, mas sobre a mesa havia apenas bananas. Cantávamos e comíamos as bananas”.

direta e livre de preconceitos temas como o gênero e a sexualidade. Foi fortemente influenciado pela cultura do corpo, da nudez, da comunicação corporal e da liberdade sexual, que marcaram o início do anos 60. As manifestações de *Body art* assumiam geralmente o caráter de performances, onde os artistas se exprimiam de forma pessoal, revelando tendências muito diversas.

⁴⁴ É justamente esta ruptura da postura dos apresentadores no *Divino Maravilhoso*, que ficará de fora do meio televisivo por 11 anos. Essa fúria desconstrutiva seria resgatada, primeiro, com Glauber Rocha, no programa *Abertura*, em 1979, e depois, em 1983 e 1984, em *A Fábrica do Som*.

Ao comparar o programa com o restante da programação tanto da TV Tupi como das emissoras concorrentes, percebe-se uma grande diferença em termos estéticos. Era inovador. Era provocante. Era contra a cultura dominante. Era programa de TV.

Já referente ao contexto televisivo, que visa a busca de reconstituir o espaço social de recepção, o programa que duraria apenas três meses contaria com diversas manifestações de repúdio da ala mais conservadora da sociedade.⁴⁵ O jornal *Folha de S. Paulo*, dois dias após sua inauguração, assim descrevia o programa,

No começo aparece Caetano, de blusa militar aberta sobre o torso nu e o cabelo despenteado. Senta-se num banquinho, em estilo ioga, e começa a cantar “saudosismo”, sua nova música, toda nos moldes da bossa nova original, bem Tom Jobim, bem João Gilberto. Mas a música é para proclamar um “Chega de Saudade” e Caetano assanhar o cabelo e Os Mutantes entrarem em cena e começarem todos freneticamente amalucadamente, a fazerem o “som livre”. No auge da improvisação, com guitarras, gritos e movimentos de quadris, Caetano diz que vieram mostrar o que estão fazendo e como estão fazendo. E o programa daí para o fim é o mau comportamento total, caótico nos sons e nos gestos, alucinação (...) Caetano deita-se no chão, rola-se como um estertor, vira as pernas para cima, de repente levanta-se e entra no ritmo alucinante, revirando os quadris, em gestos tão ousados que às vezes o próprio Cassiano (Gabus Mendes, diretor da TV Tupi que fazia o cortes das imagens) não tem coragem de captar.⁴⁶

O “som livre” que Caetano se refere no programa, que seria reproduzido na *Folha de S. Paulo*, pode ser entendido como um som experimental, fusão de gêneros, contracultural, que por sinal, serão elementos presentes em *A Fábrica*. Este foi o sentido empregado no nome deste trabalho, e não, necessariamente, uma paródia ao braço fonográfico da capitalista emissora global.

Talvez o último incidente que pode ter influenciado, em parte, o término do programa foi quando, em pleno clima natalino, no dia 23 de dezembro de 1968, Caetano Veloso cantou “Boas Festas”, uma antiga marchinha de Assis Valente com um revólver engatilhado apontado para a própria cabeça, o que levou a ala mais conservadora da sociedade, a protestar com diversas cartas tanto para os órgãos da repressão da Ditadura Militar como para os jornais. Era a última aparição de Caetano no *Divino Maravilhoso*, porém, o programa duraria algumas semanas sem a

⁴⁵ Informações foram retiradas do site Tropicália de Ana de Oliveira. <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/curiosidades/divino-maravilhoso-2>> Acesso em 11 de Nov. de 2015.

⁴⁶ *Folha de S. Paulo*, 30 de out. de 1968, p. 22.

presença de Caetano e Gil, presos em São Paulo em 27 de dezembro, e detidos até a quarta-feira de cinzas de 1969, quando são “convidados” a se retirar do país.

A análise da linguagem do programa fica restrita, uma vez que, após as prisões, para não comprometer os integrantes do movimento tropicalista com a repressão da Ditadura Militar, o próprio diretor Fernando Faro, queimaria todas as fitas das edições dos programas. Cabe lembrar que dezembro de 1968 era o início do AI-5. Caetano Veloso, em suas memórias, relembra sobre sua prisão:

Referiu-se (o interrogador) a algumas declarações minhas à imprensa em que a palavra desestruturar aparecia, e, usando-a como palavra-chave, ele denunciava o insidioso poder subversivo do nosso trabalho. Dizia entender claramente que o que Gil e eu fazíamos era mais perigoso do que o que faziam os artistas de protesto explícito e engajamento ostensivo. (VELOSO, 1998, p. 393)

Com o depoimento de Caetano e a desconstrução televisiva que estes tropicalistas causaram na televisão brasileira, através do programa *Divino Maravilhoso*, pode-se ainda pensar no co-texto televisivo do programa da TV Tupi, em termos estéticos e de linguagem, ou mesmo sua relação com o filme “A Chinesa” de Jean Luc Godard, produzido uma ano antes.

Godard chamava a atenção dos comunistas franceses de que, ainda que possuíssem uma formação política progressista, ainda mantinham uma formação cinematográfica conservadora e reacionária. Assim, ao passo que Godard questionava a plasticidade do cinema francês, os tropicalistas questionavam as pessoas na sala de jantar, bem como os comportados musicais da TV de então, como *O fino da Bossa*, *Bossaude* e *Jovem Guarda*. Um programa deste em pleno AI-5 foi feito para não durar.

No ano seguinte, pela mesma emissora, iria ao ar o programa de Fernando Faro, denominado *Ensaio*, que passaria a ser exibido na TV Cultura em 1971 com o nome *MPB Especial*, e, no final dos anos 1980 voltaria a chamar-se *Ensaio*, permanecendo até a morte de Faro em 2016.

Seu formato consiste numa mistura de entrevista com performances musicais que busca trazer para dentro da linguagem televisiva, como sugeria Faro em suas entrevistas, as influências da pintura de Pablo Picasso. Seu “texto” utiliza através dos closes, big-closes e recortes de parte do rosto e corpo dos artistas as influências

das pinturas picasianas, além de contar com uma iluminação intimista e grande liberdade ao convidado para falar ou cantar. Assim, as “imperfeições”, que poderiam ser eliminadas ou escondidas nas edições de outras emissoras, por causa de alguns “padrões estéticos e de formatos” eram bem utilizados no musical. Segundo Lima, no programa *Ensaio*, tais “erros” eram considerados parte importantíssima, devido à proposta de linguagem e fórmula usada, posto que o erro nas apresentações era considerado algo muito bom. (LIMA, 2008).

A TV Globo, a partir dos anos setenta se tornaria hegemônica entre suas concorrentes, tanto no que se refere à audiência, como na questão estética. Em toda sua história, a emissora reservou parte significativa de sua grade aos programas musicais, dando ênfase muitas vezes, aos artistas e à música brasileira.

A emissora produziria, entre outros, o programa *Som Livre Exportação* (1970-1971), que segundo a emissora tinha a ideia inicial de promover a música brasileira no exterior, e o *Globo de Ouro* (1972- 1990) que reservava espaço para as denominadas “paradas de sucesso”. (Dicionário TV Globo, 2003).⁴⁷

A implantação do padrão Globo de qualidade, a autocensura e a abolição dos auditórios, no início dos anos 70, além de eliminar a espontaneidade, fez com que a TV Globo passasse a submeter sua produção a um conjunto de convenções formais que lhe garantiu um estilo próprio, porém, de certo modo, aos poucos ocorreu a padronização de alguns formatos de programas na emissora (RIBEIRO, 2010).

Tais limites podem ser observados no ano de 1977, quando Fernando Faro, diretor do premiado programa da TV Cultura *MPB Especial*, fora convidado a substituir Augusto César Vanucci no comando da *Sexta Super*, um programa musical com apresentações mensais de uma hora de duração no horário nobre. Faro, que sempre buscou inovar na linguagem de seus programas, como *Móbile* e *Ensaio*, ambos transmitidos pela TV Cultura, percebeu, depois de pouco mais de seis meses, que o padrão Globo de qualidade era antípoda do padrão Faro de qualidade.

À procura da inovação formal, dos diversos outros jeitos de demonstrar a surpresa e o improviso, Faro não conseguiu vencer a “luta” de uma estética livre, dentro da emissora global. Vencia-se assim, o “bom gosto tecnicista” dos manuais

⁴⁷ No período a Rede Globo já exportava alguns programas, assim, além de divulgar as sonoridades, buscava exportar seu programa para outros países, numa clara estratégia de internacionalização da emissora.

de iluminação, de câmeras e de som da Vênus Prateada. Eliminava-se, de certo modo, a possibilidade de autonomia que eventualmente ainda existisse em seu interior.

Eduardo Coutinho, cineasta que trabalhou no programa *Globo Repórter*, ao observar os programas jornalísticos, a partir de 1980 na emissora, conclui que na TV Globo, os formatos dos programas eram tão censurados quanto o seu conteúdo. Tal “pasteurização” motivou a saída do cineasta da TV Globo, em 1984. Era a fórmula que, ao mesmo tempo em que “glamourizava” o popularesco de forma brilhante, limitava alguns projetos experimentais e estéticos na emissora. (LEAL FILHO, 1988; RIDENTI, 2014; FARO, 2007).

Já a TV Cultura tornava-se pública em 1969 com o intuito de oferecer à cidade paulistana uma programação “educativa e local”. Até o ano de 1972, iriam ao ar os programas musicais, *As Sonatas de Beethoven*, com ênfase na música erudita, e a *Orquestra de Câmara de São Paulo*, com o objetivo de mostrar didaticamente ao público sobre o trabalho de uma orquestra, seus músicos e seus instrumentos, além da série de música erudita *Músicas para Cravo dos Séculos XVI-XVIII*.

Os programas musicais populares também faziam parte da grade de programação da emissora, como o *Música da Nossa Terra*, destinado à música brasileira, com apresentações de Jamelão, Ary Toledo, Zé Kéti e Cauby Peixoto, entre outros, e o *Música Brasileira*, que buscava a síntese do cancionário popular, tendo se apresentado artistas como, Lúcio Alves, Johnny Alf, Milton Nascimento e Dorival Caymmi (BARROS FILHO, 2011, p. 164). A emissora também promoveria o *Festival de Inverno de Campos do Jordão* (1973), que abria espaço para a música clássica e o *TV 2 Pop Show* (1973), primeiro programa a exibir clipes de música jovem no Brasil, que em meados dos anos setenta passaria a chamar-se *RTC Pop Show*, e em 1981, se transformaria no *Som Pop*, dando espaço ao rock comercial. Havia também o programa *Inglês com música* (1973), musical com formato didático com o intuito de ensinar a língua inglesa, além do *O Choro das Sextas Feiras* (1974), criado por Júlio Lerner e José Ramos Tinhorão, que buscava resgatar o ritmo e divulgar os músicos tocando chorinhos. No final da década de 1970 a TV Cultura iria remodelar os festivais musicais na TV, como por exemplo, *Os Festivais Internacionais de Jazz* e *os Festivais Universitários*.

A produção do *I Festival Internacional de Jazz de São Paulo* (1978) e o *II Festival Internacional de Jazz de São Paulo/ Montreux* (1980) estimulou a formação de novas plateias, não só do jazz e gêneros afins, mas também da música instrumental brasileira que vivia um grande período de criatividade.⁴⁸

A indústria fonográfica também via neste nicho, da música instrumental, um segmento a mais, a fim de tentar fugir da crise que se abatia aos poucos no mercado fonográfico. A qualidade das músicas raízes negras, entrosaram com a infraestrutura da produção da emissora e o resultado foi o maior evento televisivo musical brasileiro de até então.

Em termos televisivos, a grande diferença foi o formato do programa que contava com mini reportagens e enfoque jornalístico, contrastando com as gravações de orquestra sinfônicas editadas de forma didática e duras. Influenciado pelo festival musical suíço, a versão brasileira era ainda mais audaciosa pois ocorria tudo ao vivo.⁴⁹ Tal produção seria impensável e impossível ser realizado na Rede Globo no final dos anos 70 e início dos anos 80, pois a racionalização do tempo da emissora não permitiria. A confirmação pode ser evidenciada nas palavras de Pipoca, diretor do programa: “O importante é não haver uma rigidez de controle, já que em jazz não há rigidez em relação aos solos”.⁵⁰

A *Fábrica* vai captar toda essa movimentação da música instrumental, em especial do jazz brasileiro do início dos anos 80 para o programa. Percebe-se assim, que a TV Cultura já possuía uma expertise com o trato dos programas musicais.

Outro evento musical importante de produção da TV Cultura foi o *I Festival de Música Universitária da TV Cultura* (1979). Apesar do descrédito do gênero, a emissora conseguiria produzir um evento com autonomia para eleger seus vencedores, sem a típica pressão mercadológica da indústria fonográfica, o que possibilitou dar ênfase aos experimentalismos estéticos no evento. E não apenas colocar tais músicos como meros representantes de determinado segmentos

⁴⁸ Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Mauro Senise, Hélio Delmiro, Gilson Peranzetta, Nivaldo Ornelas, Toninho Horta, Paulo Moura, Maurício Einhorn, Márcio Montarroyos, Wagner Tiso, Nelson Ayres, Roberto Sion e os grupos Azimuth, D’Alma, Divina Increnca e Grupo Um estavam entre as atrações do evento.

⁴⁹ *Folha de S. Paulo*, 17 de set. de 1978.

⁵⁰ *Jornal da Tarde*, 28 de abr. de 1980.

musicais, a fim de dar legitimidade aos festivais, mas antes, como protagonistas do evento, fato que é verificado com os primeiros lugares nas premiações.⁵¹

A Fábrica também iria captar estes músicos da chamada vanguarda paulista para fazer parte, permanente, das edições do musical. E merece destaque, o período em que o *A Fábrica* foi criado, pois, ele conseguiu se relacionar tanto com toda esta cultura alternativa e fora do grande mercado, seja através da cena instrumental, da vanguarda paulista, como também, ao surgimento do rock nacional.

Tais produções só foram possíveis, mesmo na TV Cultura, devido à pressão de determinadas gestões dentro da FPA que buscaram fazer da emissora um espaço alternativo (e não independente) à lógica de mercado, dando oportunidade aos telespectadores de terem contato com músicos que não tinham espaços significativos nas TVs comerciais.

Sobre a indústria fonográfica no Brasil pode-se perceber que esta apresentou crescimento significativo a partir de meados da década de 60. Num primeiro momento, há uma consolidação da produção da chamada MPB, e posteriormente, a fixação de um mercado para ela. E o mercado torna-se com as ações governamentais do regime militar, uma importante referência aos rumos culturais do país, uma vez que o consumo passa a ser de suma importância para se medir a relevância de um determinado produto cultural. Como salienta Ortiz (2006), a implantação de uma indústria cultural modificaria o padrão de relacionamento com a cultura, em certo modo, concebida como um investimento comercial.

Para a socióloga Márcia Tosta Dias, alguns fatores favoreceram a consolidação da indústria fonográfica no Brasil, seja no âmbito musical, tecnológico, político, organizacional ou até mesmo cultural.

Do ponto de vista musical, consolida-se o movimento da *Jovem Guarda*, gestado pela indústria fonográfica e transformado num segmento musical altamente lucrativo, com grandes vendas de discos para os padrões da época. No plano tecnológico, o novo suporte de comercialização da música, o *Long Playing (LP)*, restringiu os gastos e favoreceu os investimentos das gravadoras. No plano cultural, há de se considerar também as ações dos diferentes meios no conjunto da indústria

⁵¹ Premiações do *Festival Universitário da TV Cultura* (1979): 1º lugar: Diversões eletrônicas (Arrigo Barnabé/Lourdes Regina Porto), intérprete Arrigo Barnabé e Banda; 2º lugar: Brigando na Lua (Mario Augusto Aydar), intérprete Premeditando o Breque, e 3º lugar: Meu grande amor suicida (Dionísio Moreno/Chiquinho Ferrão), intérprete Eliana Estevão.

cultural e as interações, entre eles, como elemento facilitador da divulgação e comercialização da música popular.

Há que se destacar, a contribuição que as trilhas sonoras das telenovelas trariam para a divulgação das canções, modificando profundamente, a relação entre o campo fonográfico e o televisivo. Já no plano político, a penetração da música estrangeira no mercado musical brasileiro, facilitada, de certa forma, com o avanço da censura, interferiu diretamente na produção de discos.

A liberdade de expressão se viu amplamente restringida com a censura oficial, empregada mais firmemente após o AI-5, expediente que impossibilitaria a divulgação de determinadas músicas ou discos. Sem se esquecer, de políticas econômicas que resultavam em vantagens às transnacionais do disco, como a isenção do então Imposto sobre Circulação de Mercadorias (DIAS, 2000).

Entretanto, se a indústria do disco estava caminhando para uma nova racionalidade produtiva em meados de 1960, devido à ampla divulgação da MPB no meio televisivo, a indústria televisiva, ou melhor, as emissoras Record, Excelsior e TV Rio, ainda trabalhavam com a noção de horário “cheio” (o programa em si) e não o horário “vazio”.⁵²

Neste tipo de relação, os anunciantes que financiavam e viabilizavam as produções, o que, muitas vezes, acarretava numa pequena autonomia do meio televisivo, que funcionava mais como emissor, do que propriamente, como produtor musical (ORTIZ, 2006). Por isso, os programas musicais não conseguiram transferir seu potencial em valores monetários expressivos para as emissoras.

Napolitano, embasado no conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer⁵³, observa que “a indústria fonográfica já dava sinais de grande mudança em direção ao planejamento e a standardização dos seus produtos”, de modo que a indústria televisiva, devido ao tipo de patrocínio (horário “cheio”) era homóloga a um tipo de produto televisivo semiartesanal (NAPOLITANO, 2010). Ou seja, o tempo comercializável na TV ainda não havia sido regulado pelos padrões rígidos da contabilidade capitalista contemporânea.

⁵² Horário “cheio” é um termo que se refere ao horário de todo o programa, ou seja, todo conteúdo além dos anúncios publicitários nas janelas dos blocos. E neste caso, a produção do programa é feita pelo patrocinador. Já o horário “vazio” se refere apenas à venda dos intervalos comerciais, ficando a cargo da emissora a produção do programa.

⁵³ *Dialética do esclarecimento*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

No compasso da consolidação da indústria cultural brasileira, nos anos 70, diversas emissoras televisivas também criariam suas próprias gravadoras musicais, para com isso, ter um produto musical para incorporar ao produto televisivo. Assim, além das trilhas de telenovelas, com versões nacionais e internacionais, os programas musicais e outros gêneros televisivos também terão seus LPs lançados.

Em 1971, a Rede Globo criaria a gravadora *Som Livre*, com o objetivo de comercializar trilhas sonoras de seus folhetins eletrônicos, nas versões nacional e internacional, o que, com o tempo, levou a empresa a gravar compilações de diversos artistas até tornar-se uma gigante da indústria fonográfica. De 1970 a 1975, a Rede Globo modifica de maneira substancial sua relação com a música ao adentrar no mundo da indústria fonográfica, com o Sistema Globo de Áudio Visual (SIGLA) e o selo Som Livre.

Neste sentido, a emissora altera o modo de exposição e comercialização da música, pois, ela passava a fazer parte na identificação das tramas e dos personagens, o que tornou possível, a criação de um dos principais produtos do mercado fonográfico brasileiro: a trilha sonora de telenovela (SCOVILLE, 2008).

Do mesmo modo, outras emissoras logo desenvolveriam suas gravadoras ou fariam parceria com gravadoras já consolidadas no mercado fonográfico. A *GTA Discos*, gravadora da Rede Tupi, entre 1976 a 1980, bem como, o selo global, buscariam através da TV adentrar no mercado da música.⁵⁴

Em entrevista concedida, em 1979, e veiculada em programa sobre a história da telenovela, no especial de 40 anos da TV Cultura, de São Paulo, Carlos Alerto Borba resume o que seria o empreendimento musical da emissora. Sobre a *GTA Discos*, Borba afirma que a gravadora era “encarregada de fazer todas as trilhas de novelas que a rede lança”, e também havia um catálogo de produção com “uma média de 4 a 5 LPs por mês”. Sobre a relação música e telenovela, acrescentaria,

O disco da novela sempre vende, o disco da GTA, porque a cada LP que nós fazemos, é feito um filme de 30 segundos, e esse filme, é vinculado nas emissoras da rede uma vez por hora, então a massificação é muito grande e a aceitação do público é grande também, e acaba vendendo sempre (BORBA, 1979).

⁵⁴ Além das redes Tupi e Globo, a Rede Bandeirantes (Bandeirantes Discos) e a TV Record (Seta) também criariam suas próprias gravadoras neste período.

Assim, diferente de gravadoras de orientação única, formaram-se, a partir dos anos 70, conglomerados midiáticos, e com isso, a relação música e TV seria apenas uma faceta do rol de possibilidades na complexa indústria cultural. Como as emissoras de TV possuíam extensões em jornais, revistas, rádio e cinema, as relações entre os músicos e os meios, muitas vezes, davam-se nestas interseções e de forma não muito visível. Alguns produtores artísticos conseguiam facilitar estas relações devido ao grande capital social que adquiriam no meio artístico e midiático, como por exemplo, Nelson Motta.⁵⁵

A década de 70 seria um período de grande crescimento da indústria fonográfica no país, porém, duas crises iriam trazer algumas turbulências ao setor. A primeira, relacionada à crise mundial do petróleo de 1973, traria dificuldades para aquisição de matéria prima⁵⁶ devido “escassez e especulação”, além do grande aumento da alíquota de importação, onde “o governo brasileiro pretendia incentivar a produção nacional que era, contudo, incapaz de corresponder à demanda” (MORELLI, 1991, p. 72).

Mas, segundo Eduardo Vicente, a “crise atingia a oferta e não a demanda por discos”, e posteriormente, não reverteu a procura e o crescimento da indústria. Já a segunda, que se deu no início dos anos 80, teria quedas repetidas em sua produção. O Quadro 1 faz um referencial acerca da indústria fonográfica no Brasil neste período.

Quadro 1 - Crescimento da indústria fonográfica no Brasil (1980-1986)

Ano	Total (Milhões)	Varição Em %
1980	47,0	-10,6%
1981	37,2	-20,8%
1982	52,8	41,9%
1983	47,8	-9,5%
1984	40,0	-16,3%
1985	42,3	5,7%
1986	72,9	72,3%

Fonte: ABPD. *Apud.* VICENTE, Eduardo. 2014, pp. 88-89.

⁵⁵ Sobre o produtor musical Nelson Motta e seu capital social adquirido ao longo do tempo na TV ver: ALVES, Rafael Paiva. Experimentalismo na TV: Mocidade independente. In: FACES DA HISTÓRIA, Assis-SP, v. 3, n. 1, p.. 60-80, jan-jun., 2016.

⁵⁶ A matéria prima era o cloreto de polivinila (PVC).

Por meio do Quadro 2, pode-se notar que nos dois primeiros anos da década ocorre um déficit de, 10,6 e 20,8 por cento, respectivamente. No ano de 1982, verifica-se uma rápida melhora e o setor irá faturar 52,8 milhões, tendo posteriormente, duas novas quedas em 1983 e 1984. Percebe-se também, que apenas no ano de 1986 há uma melhora significativa no setor, através de um salto em termos de produção e faturamento, em grande parte, devido às mudanças econômicas com a relativa estabilidade que o Plano Cruzado traria ao país no ano.

Além da queda nas vendas no início dos anos 80, a crise fonográfica, apesar de ter atingido mais duramente as empresas de porte pequeno e orientação única, provocaria também, diversas modificações nas estruturas das *majors* e seus efeitos seriam percebidos em cortes nos quadros funcionais e artísticos, nas verbas para promoção e na contratação de novos nomes (VICENTE, 2014).

Outra característica, seria a forte concentração no setor com poucas empresas detendo o poder da produção. Se em 1979, o número de grandes e médias empresas somavam, ao todo, doze (Som Livre, CBS, Polygram, RCA, WEA, Copacabana, Continental, Emi-Odeon, RGE-Fermata, K-Tel, Top Tape e Tapeçar), apenas quatro anos depois restariam apenas oito empresas (Som Livre, CBS, Polygram, RCA, WEA, Copacabana, Continental e Emi-Odeon).⁵⁷

É a partir destes elementos que irá surgir uma movimentação musical dita independente em São Paulo entre o final da década de 70 e o início da seguinte. Conforme analisa José Adriano Fenerick o caminho independente não se colocava apenas em razão de um “fechamento” das possibilidades, mas também, para aqueles que desejavam uma renovação, ou até mesmo uma subversão no estatuto da produção cultural do país, uma postura diante da cultura e mesmo de ação contracultural dentro do contexto de época. (FENERICK, 2004).

Em suma, com o intuito de historiar as complexas relações entre o campo televisivo e da indústria fonográfica ao longo do tempo foram apontados musicais e festivais na TV, que além de serem pensados foram efetivamente produzidos e levados ao ar no meio televisivo. Tal levantamento histórico buscou, ainda que brevemente, as correlações com o cenário político, econômico e cultural.

⁵⁷ A partir de dados retirados em: DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da Voz*, 2008, p. 78; VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao ipod*, 2014, p. 89.

CAPÍTULO 2: OS ARQUITETOS DA FÁBRICA SONORA

1. Lugares e Agentes

1.1. SESC Fábrica da Pompéia

A produção do programa *A Fábrica do Som* foi uma parceria estabelecida entre a RTC e o SESC quando Pedro Vieira e Nydia Lícia procuraram a unidade do SESC Fábrica da Pompéia a fim de tentar viabilizar o musical, e por fim, ambos firmaram o interesse. A emissora paulista se responsabilizaria em produzir e transmitir o programa, ao passo que o SESC cederia o espaço da unidade para as gravações, agendadas, então, para as terças-feiras.

Neste período, a FPA já possuía o teatro Franco Zampari na cidade de São Paulo, onde ocorriam alguns programas de auditório, porém, após a inauguração da unidade do SESC na Pompéia, e a tendência, de certo modo alternativa, na qual a unidade buscava consolidar-se, despontou a possibilidade de fazer uma parceria. Sobre a escolha do local, em depoimento ao autor desta pesquisa, o assistente de produção Wagner Matrone assim relembra,

Foi feito uma pesquisa aonde poderia ser feito, e dentre as várias possibilidades escolheu-se fazer no Sesc Pompéia, no auditório do SESC Pompéia. Foi uma batalha dura também, bem difícil porque na época a arquiteta e projetista do SESC Pompéia Lina Bo Bardi estava viva e tinha sérias restrições que nós utilizássemos o espaço para televisão (MATRONE, 2016).

Ao escolher o SESC enquanto lugar de gravação do musical, a produção teria o diferencial de possuir um auditório em formato de arena, aliás, característica incomum na televisão brasileira. Ao relembrar o fato de Lina Bo Bardi fazer restrições ao uso do espaço, Wagner Matrone refere-se à preservação da arquitetura do teatro exigida pela arquiteta, se possível, com o mínimo de modificações possíveis.

A criação do SESC, em 1946, tem suas origens nas transformações que afetaram as grandes cidades brasileiras desde o fim do século XIX, período este que acarretaria em grande crescimento, tanto da indústria, quanto do comércio.

Ademais, a instituição, com patrimônios e direção próprios, possuía a missão de responder a uma série de problemas relacionados a este processo de crescimento desorganizado - em termos físicos e populacionais - das principais áreas urbanas, além de ter que prestar contas anualmente ao Tribunal de Contas da União.⁵⁸

Ao longo dos anos, as unidades do SESC desenvolveram relativa autonomia, possibilitando a independência no trato de suas prioridades, nas elaborações das programações e no uso dos orçamentos, quer a nível nacional ou estadual.

Pensando especificamente as décadas finais do século XX e a contribuição do SESC para a divulgação e o fomento da cultura no Estado de São Paulo, pode-se comparar sua atuação à do Estado paulista. O departamento regional do Estado de São Paulo SESC, ou simplesmente SESC - São Paulo, instalou-se na capital do Estado ainda em 1946 e iniciou suas atividades com foco de cunho assistencialista, no setor da saúde, com atendimento médico-odontológico e sanitário à população, bem como no ramo jurídico, com prestação de serviços aos comerciários.

A partir do início da década de 80 ocorre na cidade de São Paulo uma transformação significativa em termos de dinâmica econômica e material. Há um intenso processo de desindustrialização local, que transferiu grande parte da produção de bens e mercadorias para outras localidades. De polo industrial, a cidade passa a ser reconhecida como núcleo administrativo de grandes empresas, negócios e setor de serviços.

Neste processo de desindustrialização da cidade, os índices de desemprego subiram consideravelmente (DEDECCA, 2004). O reflexo de tal mudança pode ser constatado na própria unidade predial do SESC Fábrica da Pompéia, construída em um local que antigamente abrigava uma fábrica de tambores.

A fábrica que hoje dá espaço ao SESC Pompéia foi construída, em 1938, pela firma alemã Mauser e Cia e baseou-se em um projeto inglês característico do início do século XX. Durante a Segunda Guerra Mundial, a família Mauser voltaria para a Europa e o prédio seria embargado e posto a leilão.

⁵⁸ O SESC é classificado como uma instituição paraestatal que tem interesse público, entretanto, não faz parte propriamente do corpo de instituições governamentais, como também não o fazem as demais instituições do chamado *sistema S* (SENAC, SESI e SENAI, além de SEBRAE, SEST, SENAT e SENAR incluídas nos anos 90).

Em 1945, a Indústria Brasileira de Embalagens Ibesa, fabricante de tambores compraria e instalaria em seu lugar a Gelomatic, uma indústria de geladeiras a querosene. Apenas em 1971, após a compra do local pelo SESC e a descoberta de que a fábrica continha marcos arquitetônicos simbólicos da região, uma vez que trazia características das atividades industriais do bairro e da região do início do século XX, optou-se por cancelar a demolição do local, no intuito de adaptar a instituição ao prédio, e assim, preservar o patrimônio arquitetônico.⁵⁹

Para a conservação do local, Gláucia Amaral e Renato Requixa (diretores do SESC naquele período) convidariam a arquiteta Lina Bo Bardi e sua equipe composta por André Vainer e Marcello Ferraz, para desenvolver o projeto da unidade, cuja execução duraria de 1977 a 1986.

Nascida em Roma, em 1914 e formada pela Escola de Arquitetura da Universidade de Roma no período entre guerras, a arquiteta Lina Bo Bardi rompe com os próprios limites da arte moderna, pois para Montaner, se a “arquitetura moderna era anti-histórica, ela conseguiu fazer obras nas quais modernidade e tradição não eram antagônicas” (MONTANER, 1997).

Entre suas obras no Brasil destacam-se o MASP (1957-1968) em São Paulo, com seu vão livre de 70 metros; a restauração do Solar do Unhão (1960-1962) em Salvador, transformando as edificações seiscentistas num centro de cultura; a Igreja do Espírito Santo do Cerrado (1975) em Uberlândia; e o teatro Oficina em São Paulo (1983). Tais espaços podem ser considerados arquiteturas provocativas, que estimulam a participação dos indivíduos, cujas características serão ampliadas ao extremo em seu projeto no SESC Fábrica da Pompéia.

No processo de restauração, a missão seria criar um centro de lazer a partir de uma antiga fábrica de tambores, repleta de memórias do trabalho.⁶⁰ Após a conclusão da obra do SESC, o arquiteto e pesquisador Ricardo Silva analisaria duas metamorfoses diferentes: a primeira, no espaço, onde o “espaço do labor se transforma em lugar da liberdade”, ou seja, do trabalho ao lazer, e a segunda, com

⁵⁹ *O Estado de S. Paulo*, 19 de jan. de 1978, p. 80. A velha fábrica possuía uma estrutura moldada por um dos pioneiros do concreto armado no início do século XX, o francês François Hennebique. Talvez, a única conhecida no Brasil na época. Cabe destacar que após o projeto do SESC Fábrica da Pompéia houve um movimento grande de preservação do patrimônio cultural arquitetônico.

⁶⁰ Cabe destacar também que, após a restauração do SESC Fábrica da Pompéia, as próximas unidades da instituição buscariam renovar espaços urbanos degradados, além de pensar a arquitetura dos locais a partir de uma forma mais histórica. A unidade SESC Belenzinho, por exemplo, construída em 1996 se deu após a compra de um complexo desativado de uma indústria têxtil, passando também, por ampliação e reforma.

base nos conceito de Johan Huizinga⁶¹ ocorre nas pessoas, ocasionando a “transformação do *Homo Faber* em *Homo Ludens*”, ou melhor, a mutação do operário em sujeito, uma vez que dentro dos galpões as pessoas deixariam de ser apenas usuárias e visitantes, se transformando em indivíduos ativos (SILVA, 2013). Em suma, o processo de restauração no espaço iria refletir de maneira significativa nas próprias pessoas.

Após quatro anos de trabalho, a antiga fábrica seria revitalizada e transformada em um novo centro cultural e recreativo da capital paulista, inaugurado, em abril de 1982, com o nome de Centro de Lazer Sesc Fábrica da Pompéia. O projeto interferiria significativamente na própria dinâmica entre a população e os espaços livres da capital.

As alterações na infraestrutura da antiga fábrica na entrada geraram o que atualmente se conhece como a entrada do SESC Pompéia, onde há uma rua aberta e convidativa, com restrição ao tráfego de automóveis, onde a simplicidade e o céu aberto servem de espaço para atividades e recreações com relativa flexibilidade. As antigas funções da velha fábrica de geladeiras renascem com a perspectiva cultural e recreativa. Pode-se dizer, em parte, que criou-se uma outra realidade.

Na área interna, entre outras coisas, há uma inovadora e provocativa área de convivência, destinada a ser “um lugar para não fazer nada”, no coração de uma instituição que pretendia ser educativa, onde tudo podia acontecer; um espelho d’água desenhado no piso de concreto aparente da área de conveniência, que foi batizado de São Francisco em clara referência popular ao rio nordestino brasileiro; e um galpão de exposições com possibilidade de acolher as mais imaginativas mostras e eventos transgressores e marginais (GARCIA, 1982), somando-se ainda a este ambiente diversos detalhes poéticos na arquitetura e composição da decoração do local.

Os arquitetos colaboradores do projeto do Sesc Pompéia, André Vainer e Marcelo Ferraz, mais de uma década depois da inauguração do local, afirmam que dariam ao Pompéia a denominação de “cidadela da liberdade”, isto é, uma “combinação de palavras significando o bastião guerreiro de defesa (cidadela) que

⁶¹ Para saber mais sobre, ler Huizinga, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

zela por um dos mais caros valores humanos: a liberdade” (FERRAZ; VAINER, 2013, p. 13).

Já o arquiteto e pesquisador Ricardo Silva faz um elogio ao Lugar, este em letra maiúscula, pois constrói uma análise a partir da perspectiva conceitual fenomenológica de Heidegger e Norberg-Schulz, e assim indaga sua análise,

Ao assimilarmos agora o Lugar, fica evidente a primeira metamorfose agenciada pela intenção arquitetônica: a transformação do ambiente perverso do trabalho fabril, que controla e aliena o corpo-trabalhador-homem unidimensional, num Lugar da possibilidade verdadeira. Um Lugar onde o corpo alienado do trabalhador tem a possibilidade de conhecer a si, encontrar a liberdade da preguiça, do errar, do nada fazer, do fazer sem propósito, do encontrar sem propósito, do exercitar sem propósito. Naqueles espaços vazios, cheios de poltronas, riachos, mesas de concreto, mesas de xadrez, mesas de ideias, luzes confusas e sombras esclarecedoras. Texturas velhas como novas logo ao lado de outras bem novas já envelhecidas. Dos objetos colocados sem propósito, maravilhosamente inúteis, pedindo para serem tocados. E ao tocá-los, vivenciá-los, o corpo do operário (incluídos aí comerciários matriculados, usuários e visitantes perdidos) é impregnado com essa interessante inutilidade. O corpo tão solicitado a ser útil, servir para algo, produzir positivamente, encontra naquele Centro de Lazer um agenciador das potências individuais, uma zona opaca – como queria Milton Santos – onde é verdadeiramente possível questionar as certezas, aceitar as dúvidas, encontrar o preguiçoso e o inútil. Uma monumentalidade crua e concreta – de concreto – solicitando e oferecendo a possibilidade do desnudar do corpo, do metamorfosear-se e constituir-se como sujeito, com necessidades e desejos verdadeiros e individuais, mais reflexivo e consciente dentro da sociedade unidimensional. (SILVA, 2013, p. 05).

Em texto que antecedeu em um ano a inauguração do Pompéia, denominado *Qvo Vadis Pompéia*, o então superintendente de Planejamento e sociólogo Erivelto Garcia anunciava a orientação da ação cultural da nova unidade. Para ele, a missão era a de assumir “inovação cultural como valor primordial”, prevalecendo na essência, “a ideia de produção cultural sobre a de consumo”.

O debate entre massificação dos produtos culturais e cultura versus mercado era muito forte no início dos anos 80, uma vez que a indústria cultural já estava consolidada neste período. Assim, pôde-se observar a preocupação do SESC em criar uma programação pensando neste contexto cultural.

No texto, Garcia (1982) menciona ainda a necessidade de o espaço ser “livre para abrigar todas as tendências e movimentos culturais” e que a programação deveria ser orientada sob uma nova perspectiva, com as antigas referências a serem superadas. O sociólogo acrescenta ainda que, quando “assaltar a dúvida sobre o

que fazer, a resposta é simples: fazer o que ainda não se fez, o que ainda não se ousou fazer” (GARCIA, 1982, pp.7-9).

Assim, percebe-se na programação cultural do período inicial do SESC uma tentativa de evitar hierarquizações entre cultura popular, erudita ou manifestações de vanguarda e ser simplesmente, um espaço inovador.⁶²

Cabe destacar também, ainda que brevemente, a influência do sociólogo francês Joffre Dumazedier em cursos na Sourbonne, em Paris, e em seminários aos profissionais da unidade do SESC, no Brasil, com as teorias então recentes nos anos 80 sobre lazer, tempo livre e animação cultural. Tais ideias influenciaram a tal ponto, que Lina Bo Bardi iria se recusar a chamar o projeto do SESC Pompéia de centro cultural, preferindo denominá-lo de centro de lazer. Assim Ferraz descreveria o episódio,

Ao invés, de centro *cultural* e *desportivo*, começamos a utilizar o nome Centro de Lazer. O cultural, dizia Lina, “pesa muito e pode levar as pessoas a pensarem que devem fazer cultura por decreto. E isso, de cara, pode causar uma inibição ou embotamento traumático”. Dizia que a palavra cultura deveria ser posta em quarentena, descansar um pouco, para recuperar seu sentido original e profundo. E o termo desportivo implicava no esporte como competição, disputa. Um rumo, segundo ela, nocivo na sociedade contemporânea, que já é competitivo em demasia. Então, simplesmente lazer. O novo centro deveria fomentar a convivência entre as pessoas, como fórmula infalível de produção cultural (sem a necessidade do uso do termo). Deveria incentivar o esporte recreativo, com uma piscina em forma de praia para as crianças pequenas ou para os que não sabem nadar; quadras esportivas com alturas mínimas abaixo das exigidas pelas federações de esporte e, portanto, inadequadas à competição. A ideia era reforçar e fomentar a recreação, o esporte “leve”. Assim, programa e projeto se fundiram, indissociáveis, amalgamados (FERRAZ, 2008, p. 03)

A denominação fábrica, além da alusão ao passado do conjunto – uma fábrica de tambores e depois uma fábrica de geladeiras – também refletia o desejo da entidade de se colocar como um espaço que não fosse apenas mais uma unidade do SESC, mas sim uma “fábrica de novas ideias e tendências norteadoras da cultura dos anos 80” (SESC Pompéia, 1982).

Talvez, o fato das instalações esportivas – inauguradas apenas em 1986 - só ficarem prontas posteriormente contribuiu para fortalecer a ênfase na questão cultural.

⁶² O batismo de fogo do SESC Pompéia seria o festival punk “O Começo do fim do mundo” já no ano de sua inauguração. O dramaturgo e organizador Antonio Bivar disse que o evento teve uma repercussão “escandalosa” na mídia.

Em suma, a inauguração da unidade do SESC Pompéia (1982), e posteriormente, seu polo esportivo (1986) ocasionou impactos importantes para a cidade de São Paulo.⁶³ Primeiramente devido ao espaço não convencional de sua arquitetura, e depois, pela própria programação inovadora, configurando-se num espaço para novas formas artísticas a preços acessíveis, quando não gratuitos.

Deve se destacar novamente a importância do período político na primeira metade da década de 80, em que há um movimento de valorização da diversidade cultural, que pode ser observada nas ações e lutas por espaços, que posteriormente se materializariam na criação do Ministério da Cultura, em 1985, e na elaboração da Constituição de 1988, a qual firma que o Estado trabalhará no sentido de garantir o exercício dos direitos culturais da população, bem como incentivar várias manifestações culturais.⁶⁴

1.2. RTC

A RTC pensada a partir do conceito de fluxo televisivo de Raymond Willians (1974) diferencia-se das demais concorrentes, no sentido em que era a única emissora na primeira metade dos anos 80, no Estado de São Paulo, que mesclava anúncios institucionais com diversos tipos de formatos televisivos, entretanto, não difundia propagandas comerciais nas janelas de intervalo.

Em suma, busca-se aqui pensar este contínuo simbólico, a partir do imbricamentos de diferentes formatos, ou seja, a reunião planejada e contínua do fluxo da programação, ao invés de um programa em sua especificidade. Assim, abaixo um quadro com as programações da RTC aos sábados, dia em que o musical era transmitido.

⁶³ Na inauguração do SESC Pompéia, em 1982, houve a presença de várias autoridades, entre elas, o então presidente da República João Figueiredo.

⁶⁴ A criação do Ministério da Cultura, em 1985, se deu a partir do Decreto Federal 91.144, de 15 de março.

Quadro 2: Fluxo televisivo da RTC, de 19 de março de 1983 ⁶⁵

Horários	Programas
08:30	Telecurso Rural
08:45	Telecurso supletivo
10:30	Viola Minha viola
12:00	É hora do esporte
12:35	RTC Tempo: 1 Edição
12:40	RTC Notícia: 1 Edição
13:00	Sessão da Uma: Um piano e você
14:00	Especial Musical
15:00	Circo Bambalalão
16:00	Seleção de Filmes
18:00	Som Pop
19:30	<i>A Fábrica do Som</i>
20:30	O Mundo esta semana
20:35	RTC Tempo: 2 Edição
20:40	RTC Notícias: 2 Edição
21:00	Especial (Odair Cabeça de Poeta)
23:00	Os astros (Sérgio Brito)

Fonte: *O Estado de São Paulo*, 19 de mar. de 1983, p. 15.

O quadro acima traz o fluxo televisivo da RTC num sábado em que, ao todo, somam-se 15 horas e 30 minutos de transmissão, possibilitando, desta forma, a análise das produções e alguns aspectos da audiência.

Inicialmente, evidencia-se que os musicais destacam-se no fluxo, visto que mais da metade deste é composto por programas desse gênero. Ao todo, os musicais somariam 8 horas e 30 minutos, seguidos por cursos e filmes com duas horas cada, uma hora de programação infantil, o mesmo tempo para Arte, e por fim, o jornalismo com 55 minutos e o esporte com 35 minutos fechariam a grade da emissora.

⁶⁵ Referente à segunda edição do programa *A Fábrica do Som*.

No segmento do fluxo matutino – das 08h30 às 12h – dos sábados, é possível identificar uma estratégia da emissora. Apesar dos formatos diferentes do *Telecurso* e do *Viola Minha viola*, um gravado em estúdio e o outro em auditório, é possível identificar a proposta da emissora em captar além de jovens interessados nos ensinamentos didáticos, o próprio público rural.

O segmento do fluxo vespertino – das 12h às 18h – iniciava com três noticiosos, sendo um esportivo. Seguiam-se outros dois musicais das 13h às 15h, que tinham como objetivos difundir a música erudita e a popular. *Um piano e você*, com apresentação de Pedrinho Mattar trazia os clássicos da música clássica mundial e o *Especial musical* fazia a cada semana uma homenagem a um músico brasileiro de gênero diverso, entre eles, Nelson Gonçalves, Benito de Paula, Ana Mazzotti ou Zimbo Trio.

Após o aspecto jornalístico do almoço iniciava, então, um fluxo ininterruptos de duas horas de música, porém, os gêneros dos musicais buscavam públicos diferentes. O mesmo se passava com o *Circo Bambalão* e a *Seleção de Filmes*, que não possuíam um perfil exclusivo de público-alvo a ser alcançado.

Já o fluxo do horário nobre – das 18h às 00h – iniciava com dois musicais. O primeiro era o *Som Pop*, que divulgava clipes da música pop internacional, e posteriormente, o formato auditório com as gravações ao vivo de *A Fábrica*. Por fim, para dar continuidade ao público dos gêneros jornalísticos, seguiam-se dois programas especiais, sendo o primeiro, outro musical (*Especial*), desta vez em formato de show e fechando as transmissões do dia, um especial dedicado a alguma personalidade das artes em geral, denominado *Os astros*.

Em suma, este fluxo televisivo irá acompanhar os sábados na RTC durante quase dois meses e conseqüentemente, o próprio *A Fábrica*, salvo algumas mudanças pontuais. Porém, a partir de 28 de maio de 1983, ou seja, na décima segunda edição, a RTC mudaria o horário de transmissão do musical, antecipando o seu início das 19h30 para as 18h. Esta alteração não seria a única no horário da tarde, assim, segue abaixo o quadro com a nova programação da RTC.

Quadro 3: Fluxo televisivo da RTC, de 28 de maio de 1983 ⁶⁶

Horários	Programas
08:30	Telecurso Rural
08:45	Telecurso supletivo
10:30	Viola Minha viola
12:00	É hora do esporte
12:35	RTC Tempo: 1 Edição
12:40	RTC Notícia: 1 Edição
13:00	Sessão da Uma: Um piano e você (Câmera Aberta)
14:00	História da Arte no Brasil
14:30	Ciclo de Documentários Alemães
15:00	Circo Bambalalão
16:00	É proibido colar
18:00	A Fábrica do Som
19:00	Som Pop
20:30	O Mundo esta semana
20:35	RTC Tempo: 2 Edição
20:40	RTC Notícias: 2 Edição
21:00	Festa Baile
23:00	Os astros

Fonte: *O Estado de São Paulo*, 28 de mai. de 1983, p. 16.

O quadro acima mostra as mudanças na programação da emissora pública, onde ao todo, teriam cinco programas novos no fluxo televisivo dos sábados.⁶⁷ Nota-se que o fluxo televisivo matutino manteve-se intacto, entretanto, o vespertino teria

⁶⁶ Referente a edição de número 12 do programa *A Fábrica do Som*.

⁶⁷ Cabe salientar que, antes da consolidação deste quadro de programação aos sábados, ocorrem algumas mudanças pontuais. No horário das 16h às 18h houve a tentativa de efetivar um espaço destinado aos filmes (“Seleção de Filmes” e “Filmes educacionais”), que não chegou a se consolidar e ficaram no ar apenas três semanas, e posteriormente, daria lugar ao programa “É proibido colar”, que entraria na grade no início de abril.

significativas mudanças. A primeira dava-se com a substituição do *Especial Musical* pelos programas de caráter didático educativo *História da Arte no Brasil* e *Ciclo de Documentários alemães*, que dividiriam o horário das duas às três horas da tarde na emissora: o primeiro com ênfase nas correntes artísticas históricas, ao passo que o segundo, se dedicaria na área da ciências naturais, principalmente no reino animal.

Essa primeira mudança tornaria o fluxo da emissora mais coeso no período das 12h às 14h30 tendo como perspectiva alcançar um público com características parecidas e não mais fragmentado como antes. Analisando a partir do contexto de recepção, os noticiosos do horário do almoço dialogariam tanto com o musical erudito como com *A História da Arte no Brasil*.

De outro lado, a partir do *Ciclo de Documentários alemães* transmitido às 14h30, ocorre uma tendência quanto ao fluxo da emissora, de captar, num primeiro momento, um público mais amplo e familiar e, posteriormente, mais juvenil, com os programas em formatos de auditório. Nessa esfera, o *Circo Bambalalão* permaneceria no mesmo horário e uma segunda mudança seria o fim da *Seleção de Filmes* e a entrada no fluxo de *É proibido colar*, programa competitivo de criatividade e conhecimento entre escolas de ensino secundárias.

Assim, aparentemente, a partir desta mudança, a Diretoria de Programação buscou um diálogo maior com o público que vinha assistindo o *Circo Bambalalão*, além de outra relação no que diz respeito aos formatos dos programas (um fluxo de programas de auditório).

Deste modo, outra mudança importante foi a antecipação de *A Fábrica* para o horário das 18h, e, por conseguinte, o *Som Pop* no horário das 19h às 20h30. Por fim, no horário das 21 horas ocorre ainda a saída do *Especial musical* para a entrada do *Festa Baile*, destinado principalmente, à terceira idade.⁶⁸

Por um lado, o conceito de fluxo televisivo, proposto por Raymond Willians (1974) possibilita a análise não apenas da unicidade do programa *A Fábrica*, mas, de um modo mais amplo, todo fluxo diário do sábado e a permanência e

⁶⁸ Após maio de 1983, a programação aos sábados da RTC teria poucas alterações. Em setembro de 1983, devido a antecipação das transmissões da emissora das 08h30 para as 08h da manhã, ocorre a antecipação do *Telecurso Rural* e *Telecurso Supletivo* para as 08h e 08h15, respectivamente, e do *Viola minha viola* para às 10h. Em outubro do mesmo ano, novamente há uma mudança no horário das 14 horas com a entrada do musical *Projeto Funarte* no local da *História da Arte no Brasil*. Em janeiro de 1984 volta a *Sessão da uma*, porém, com *reprises* não mais de música clássica, e sim, com o jornalismo do RTC Debate, e em fevereiro *Lira do Povo* dá lugar aos *Astros* no horário das 23h. Por fim, ocorre ainda, a introdução de outro programa de jornalismo, o *Câmera aberta* no horário das 9h, em junho de 1984, encurtando assim, o *Telecurso* para uma hora de duração.

substituições de alguns programas na grade da emissora, devido às estratégias da direção de programação.

De outro, e com base no conceito de co-texto televisivo de Bourdon (2011), busca-se analisar a grade de programação da RTC em relação às demais emissoras com transmissões no Estado de São Paulo, como também, algumas características que perpassavam grande parte dos programas do período. Deste modo, segue abaixo a grade de programação das emissoras em 19 de março de 1983.

Quadro 4 - Grade de programação das emissoras do Estado de São Paulo ⁶⁹

Emissoras e horários	2.RTC	4.SBT	5.Globo	7.Record	11.Gazeta	13.Band
Às 19h00	Som Pop	Desprezo	Final Feliz	Galáctica	Imagens do Japão	Campeão
Das 19h30 às 20h00	<i>A Fábrica do Som</i>	Desprezo	Final Feliz	Galáctica	Imagens do Japão	Edição Local
Das 20h00 às 20h30	<i>A Fábrica do Som</i>	Sombras do passado	JN	CHIPs	Imagens do Japão	Jornal Bandeirantes

Fonte: *O Estado de São Paulo*, 19 de mar. de 1983, p. 15.

A grade de programação mostra o fluxo televisivo das 19h às 20h30 em todas emissoras com transmissão no Estado paulista. Como vimos anteriormente, *A Fábrica* daria sequência ao programa de videoclipe *Som Pop* na grade da RTC. Esses programas possuíam um público amplo e tentavam alcançar uma faixa de telespectadores que buscava o gênero musical na televisão.⁷⁰

Os primeiros trinta minutos de *A Fábrica* coincidiam com o horário de transmissão de duas telenovelas nacionais (SBT e Globo), um jornal local (Band) e a série de ficção científica *Galáctica* (RECORD), que fazia alusão às antigas civilizações. Já na segunda parte, tentaria angariar telespectadores, concorrendo

⁶⁹ Referente a edição do programa número 2 de *A Fábrica*.

⁷⁰ *Som Pop* foi o primeiro programa de videoclipe da televisão brasileira, que difundia do *Technopop* ao *Heavy Metal*, com ênfase na música internacional. O *Som pop* iria incentivar a criação de diversos programas musicais de videoclipe nos anos 80, como por exemplo, *Realce*, *Super Special*, *FMTV*, *Clip Clip* e *Clip Trip*. O vídeo clipe contribuiu para a difusão do audiovisual da música no cenário mundial.

com dois noticiosos nacionais (Globo e Band), uma telenovela (SBT) e ainda a série estadunidense de TV baseada na aventura de dois patrulheiros rodoviários da Califórnia, denominada *Chips* (Record).⁷¹ Durante o musical a Gazeta transmitia o programa de variedade destinado à comunidade nipônica *Imagens do Japão*.

Em resumo, não haveria ainda uma relação tão próxima de *A Fábrica* com os demais programas da mesma faixa de horário, uma vez que seria o único do gênero musical, sendo esta uma possível proposta da emissora paulista: ser uma alternativa aos noticiosos e telenovelas e apostar no público jovem.

Segue abaixo a grade de programação das emissoras paulistas do dia 11 de junho de 1983. Este dia possui grande relevância no que se refere às relações entre as grades de programação do período, dado que seria a primeira vez em que *A Fábrica* concorreria também com as transmissões da recém inaugurada Rede Manchete, canal 9. Deste modo, a partir do ano de 1983, o Estado paulista passa a ter sete emissoras concorrentes.

Quadro 5- Grade de programação das emissoras do Estado de São Paulo ⁷²

Emissoras e horários	2. RTC	4.SBT	5.Globo	7.Record	9. Manchete	11. Gazeta	13.Band
Às 17:30	É proibido colar	Raul Gil	Cassino do Chacrinha	Especiais em VT	Clube da criança	Realce	Super Especial
Das 18h00 às 18:30	<i>A Fábrica do Som</i>	Desprezo	Pão pão, beijo beijo	Especiais em VT	Clube da criança	Imagens do Japão	Jacques Cousteau
Das 18:30 às 19:00	<i>A Fábrica do Som</i>	Noticentro SBT	Pão pão, beijo beijo	Especiais em VT	Clube da criança	Imagens do Japão	Jacques Cousteau

Fonte: O Estado de São Paulo, 11 de jun. de 1983, p. 16.

⁷¹ A sigla Chip fazia referência à Califórnia *Highway Patrol*, a polícia rodoviária da Califórnia.

⁷² Referente a edição de número 14 de *A Fábrica*.

Com a antecipação em 90 minutos, *A Fábrica* seria uma opção diferenciada após os programas de auditório (RTC, SBT e Globo) e os destinados aos jovens: *Realce* (Gazeta), programa de variedades, com esportes de ação e música, e o musical de videoclipe *Super Special* (Band).

Neste sentido, o co-texto televisivo do musical pode ser analisado através das interações e trocas com os demais musicais, bem como o formato auditório como no *Cassino de Chacrinha*. Com o novo horário, *A Fábrica* disputava os telespectadores em São Paulo com duas telenovelas (SBT e Globo), um infantil (Manchete), o programa de variedades *Imagens do Japão* (Gazeta) e a série documental francesa do oceanógrafo *Jacques Cousteau* no alto mar. O SBT, ainda iniciaria um programa de jornalismo às 18h30.

A maior relação de *A Fábrica* com outro programa de TV se dava com o do Chacrinha. O apresentador Tadeu tinha Chacrinha como um exemplo a ser seguido na televisão, e, como sugere Bourdon (2011) ao se referir ao caráter intercambiável dos programas e a inter-relação destes, nota-se que o próprio quadro de *concursos* de *A Fábrica* era uma releitura da postura e prática de Chacrinha com seu auditório.

De modo amplo, a reorganização das redes de TV no início dos anos 80 contribuiu para uma maior segmentação do setor no Brasil. Na programação, as emissoras iam criando suas grades em consonância com as demais, imitando alguns gêneros e formatos de sucesso ou, ao contrário, colocando-se como uma alternativa para não disputar o mesmo público-alvo. Geraldo Tassinari, diretor de Marketing da Rede Bandeirantes, em depoimento dizia que não valia a pena “brigar diretamente com a Globo com as mesmas armas, e sim apresentar novas opções para quem não gosta de novelas”.⁷³

Já Rubens Furtado, diretor de programação da Rede Manchete, afirma na mesma direção, que a emissora buscava chegar “a um tipo de público que lê jornal ou procura outro divertimento enquanto a família assiste às novelas”.⁷⁴ Com o depoimento de Furtado fica clara a alternativa que a Manchete utilizou para não concorrer com novelas no mesmo horário.

No entanto, percebe-se que as constantes relações entre as grades das emissoras, como diria Bourdon, se dão não somente do gênero, formato de

⁷³ *Meio e Mensagem*, 2.^a quinzena de fev. de 1983, p. 17.

⁷⁴ *Meio e Mensagem*, 2.^a quinzena de fev. de 1983, p. 16-17.

programas e público-alvo (por sexo ou faixa etária), mas também em nível de classes sociais (BOURDON, 2011), devido ao fato de que se a Rede Manchete buscasse ser uma segunda opção “enquanto a família assiste à novela”, ao partir do princípio de que o lar tivesse, de antemão, mais de um aparelho televisor, ou seja, de que a família tivesse um alto poder aquisitivo.

2. Aspectos da Produção

2.1. Os operários

O Programa *A Fábrica Do Som* foi uma criação de Luís Antônio Simões de Carvalho, com produção de Pedro Vieira, direção de imagens de Dorival Dellias, o vulgo Chatô, apresentação de Tadeu Jungle e Silvana Teixeira, e assistência de produção de Wagner Matrone e Christiane Macedo, e posteriormente, Rosani Madeira.⁷⁵

Ao todo, o musical contava com um corpo de aproximadamente 40 funcionários subdivididos, basicamente, em direção, produção, cenografia, áudio, iluminação, câmeras e edição. O musical, com início em março de 1983 e término em julho de 1984 contou com 69 edições, apesar de ter sido posteriormente reprisado e reeditado inúmeras vezes ou com reportagens nos especiais da TV Cultura 30, 40 e 45 anos.

Em entrevista a um documentário produzido em 1983 pela produtora independente “Meto Vídeo”, constituída por alunos da Faculdade de Comunicação Metodista de São Paulo, Pedro Vieira diz que o início de *A Fábrica* deu-se com o *Festival Universitário da TV Cultura* de 1979 a partir de uma ideia do maestro Castilho (Carlos) com o Gudim (Eduardo).⁷⁶

O depoimento de Pedro Vieira, ainda em 1983, relata que alguns profissionais que fizeram parte da produção do *Festival Universitário* da emissora, em 1979, tiveram a ideia de se criar um programa musical para aqueles músicos que lá se apresentaram.

Em suma, a partir do *Festival Internacional de Jazz de São Paulo* em 1977, a emissora paulista consegue uma expertise grande em gravações externas com

⁷⁵ Alguns especiais contaram com a colaboração de Sofia Carvalhosa.

⁷⁶ Fonte: Doc Música independente. (Produção Meto Vídeo. Realização de alguns alunos da Faculdade de Comunicação Social Metodista).

musicais. Dois anos mais tarde, o *Festival Universitário da TV Cultura* e o seu sucesso em termos de produção televisiva e musical, influenciariam a RTC a captar através de um programa musical, tanto a música instrumental como aquela fora do grande mercado da música, ou seja, após ambas terem conseguido destacar-se nos festivais de 1977 e 1979 da emissora.

Em termos de produção e realização do musical *A Fábrica do Som*, um dos nomes mais significativos do programa foi sem dúvida o de Pedro Vieira. Formado em Cinema e Televisão, músico e funcionário da TV Cultura no período, Pedrão, como também era chamado pelos demais profissionais da produção, relata que começou a desenvolver *A Fábrica* junto com seu professor Luís Antônio Simões de Carvalho e acrescenta que “o nome de Luís Antônio tem que ser sempre lembrado” devido à importância deste na criação do projeto.

No decorrer do programa, Pedro Vieira que iniciara como produtor, após a ausência de Luís Antônio de Carvalho em viagem a outro país por motivo de trabalho, ficaria responsável pela direção do programa até a sua fase final, atuando na dupla função de diretor-produtor.

A gravação do musical e a disposição das câmeras tiveram que ser repensadas devido a utilização do teatro em formato de arena e não o convencional palco tipo italiano. Em depoimento ao autor desta pesquisa, o assistente de produção Wagner Matrone assim relembra estes aspectos,

Nós trabalhávamos com as câmeras sem eixo, então normalmente você trabalha com câmeras em 180 graus senão você inverte o eixo, ou seja, se a pessoa está indo pra lá, se você cortar para uma câmera do outro lado dela, passa vir para cá. Então no programa nós não tínhamos eixo, trabalhávamos com três, quatro, cinco, seis, sete câmeras (MATRONE, 2016)

Esta disposição de câmeras sem eixo é observável nas edições do programa e tem influência direta no modelo adotado de palco e linguagem televisiva, pois, havia a possibilidade do uso do modelo de palco italiano no SESC, bastava descer uma estrutura de cortina em um dos lados da plateia para o uso do eixo em 180 graus.

Ao comparar o número de câmera nas gravações, sugerido por Wagner com os créditos finais das edições dos programas, chega-se a um número aproximado de

seis câmeras nas gravações, onde frequentemente, dividiam-se entre três fixas e três portáteis, todas, aliás, com fio e contando com profissionais auxiliares na condução dos fios pelo palco. Entretanto, algumas edições do musical contaram com um mínimo de duas e o máximo de oito câmeras.

A relação entre a escolha do formato de arena e a disposição e uso das câmeras contribuíram para uma inovadora linguagem televisiva. E, uma das principais características desta linguagem foi a captação das imagens pelas câmeras sem buscar esconder no audiovisual final o próprio processo de gravação do programa, bem como, na parte de edição, a utilização de uma montagem frenética destas imagens numa troca incessante de câmeras e ângulos, alguns destes pouco comuns, como o *plongée* e *contra plongée*.⁷⁷

No corpo de profissionais de câmeras do programa merece destaque “Patinhas”. O câmera, ao longo do desenvolvimento do programa, chegou a ter uma torcida particular nas gravações, uma vez que parte do público saudava-o como a um craque de futebol.

Este gesto totalmente incomum, pra não dizer único na televisão brasileira, ocorria quando, seu apelido “Patinhas” era ovacionado pelos empolgados presentes. E como recíproca, observa-se que parte significativa da jovem torcida buscava ser capturada pelas câmeras, e quem sabe aparecer um pequeno instante na telinha no final de semana na emissão do musical. Sobre o câmera Patinhas, relata Pedro Vieira em depoimento a este trabalho,

Ele era um câmera incrível. Uma habilidade incrível. Fazia aqueles planos. Plano era com ele, tudo que ele sempre quis fazer... loucuras e não deixavam (VIEIRA, 2016).

Um elemento importante da fala de Vieira quando se refere ao Patinhas é quando sugere que o câmera buscava experimentações. Indiferente se esta era uma prática que realmente Patinhas buscava, o que se pode concluir através dos demais programas da emissora no período é que realmente existia uma rigidez que estes

⁷⁷ *Plongée* (palavra francesa que significa “mergulho”) quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo, também chamada de câmera alta. *Contra plongée* (com o sentido de “contra mergulho”) é quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltado para cima. Também chamada de câmera baixa. Outro musical que apostou na prática dos ângulos *plongée* e *contra plongée* com grande regularidade é o programa *Ensaio* (1969-2016), de criação de Fernando Faro.

profissionais tendiam a encontrar nos formatos dos programas, que muitas vezes, impossibilitavam ou limitavam suas sugestões, ou mesmo práticas mais alternativas e inovadoras. Salvo raros formatos de programas.

Esta concepção pronta de padrão técnico de qualidade, não se enquadra apenas na TV Cultura, ao contrário, este procedimento rígido nos formatos dos programas, em limitações de uso das câmeras (ângulos e planos), sem contar no que refere-se à iluminação, por exemplo, são ainda mais fortes em emissoras comerciais.⁷⁸

Já sobre a utilização dos planos de imagem utilizados em *A Fábrica*, principalmente quando da apresentação de Tadeu Jungle percebe-se uma relação de aproximação com o câmera Patinhas. Através das edições dos programas, observa-se que ambos trabalhavam normalmente a uma distância de um ou dois metros, e deste modo, o cameraman enquadrava o apresentador normalmente com um plano próximo ou médio, quando não, um *close* ou *big close* devido o apresentador aproximar-se da câmera esporadicamente. Esta relação próxima entre o manipulador da câmera Patinhas e o apresentador Tadeu, tem origem nas práticas inovadoras que Glauber Rocha incorporaria ao programa *Abertura*, ainda em 1979.

Conhecido pelo seu trabalho no cinema, Glauber na televisão iria protagonizar exibições e intervenções demolidoras, com apresentações provocantes e controvertidas, “inaugurando um estilo de apresentação bastante provocador, isento de formalidades, falando alto, a câmera enquadrando-lhe o rosto em closes muito fechados, como se lhe fossem tocar o nariz” (MACHADO, 2007, p. 33).

Em seu quadro, Glauber iria romper com a tradicional câmera parada ao personifica-la e buscaria um diálogo maior com a câmera e o telespectador, e conseqüentemente, modificaria a postura do apresentador frente a câmera.⁷⁹ Em

⁷⁸ Em 1990, a telenovela *Pantanal*, de direção de Benedito Ruy Barbosa, revolucionaria a linguagem televisiva brasileira, entre outras coisas, justamente por abusar dos planos longos. Ver: Becker, Beatriz. O sucesso da telenovela *Pantanal* e as novas formas de ficção televisiva. In: Ribeiro; Sacramento; Roxo (orgs.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.

⁷⁹ O programa *Abertura* de direção de Fernando Barbosa Lima foi ao ar de fevereiro de 1979 a julho de 1980, com transmissão pela TV Tupi, sendo o primeiro programa jornalístico sobre política e cultura produzido após a extinção do AI-5. Nele, vários intelectuais com posturas completamente divergentes do regime militar, tinham espaço no programa através de quadros, como, por exemplo, Glauber Rocha, Ziraldo, Villas Boas Corrêa, Antônio Callado e Fausto Wolf. No período de transmissão do programa, a emissora passava já por um contexto de crise e com diversos problemas de greves em seu quadro de funcionários, devido à falta de pagamento dos salários, situação que,

suma, grosso modo, mexeu na lente e inovou na linguagem televisiva. Portanto, uma das produtoras independentes mais marcantes do início dos anos 80 seria sensibilizada pelo trabalho Glauber a TVDO, e diretamente um integrante do grupo: Tadeu Jungle.⁸⁰

Tadeu Jungle é outro nome muito lembrado quando se fala de *A Fábrica* da TV Cultura, uma vez que era o apresentador e dividiu o palco com Silvana Teixeira em sua primeira fase, tendo posteriormente, comandado sozinho o programa da edição de número 20 até a 69. Integrante e um dos fundadores da produtora independente TVDO, sua maneira peculiar de se comportar (ou não) frente às câmeras deram ao programa características únicas e peculiares.

A escolha de quem iria apresentar o musical se deu a partir de um grande *casting* de candidatos, e que após serem analisados ficaria decidido o clássico casal de jovens.⁸¹ A respeito de sua seleção como apresentador, Tadeu assim relembra em depoimento a esta pesquisa, em 2016, o processo de predileção,

Apareceu uma oportunidade um professor da ECA, que era o Luís Antônio Simões de Carvalho, ele dava aula pra gente, eu tinha aula na ECA de Televisão, tinham cinco, seis alunos só. Ninguém queria saber de televisão naquela época, todo mundo queria saber de Jornalismo, tinha cem alunos, mas televisão tinha cinco, seis. Aí ele falou olha é na TV Cultura, ele trabalhava na TV Cultura também, está aparecendo um programa que é um programa de música, a gente vai tentar mostrar um pouco da música universitária, de uma música que está fora do circuito tal, e a gente está precisando de um apresentador, você não quer fazer? Fazer um teste de apresentador (JUNGLE, 2016).

Através de depoimento de Tadeu surgem alguns vestígios de que Luís Antônio Simões de Carvalho além da criação teria grande influência também na escolha dos apresentadores do programa, um deles em especial: o próprio Tadeu. Já no caso de Silvana, o fato de já trabalhar na emissora com o programa *Bambalão* pode ter auxiliado em sua seleção.

em parte, resultaria no seu fechamento, devido a não renovação de sua concessão pelo governo militar.

⁸⁰ Tais características ressurgiriam também nos primeiros trabalhos da produtora independente “Olhar Eletrônico”, na década de 80, como no caso do lendário repórter Ernesto Varela, de criação de Fernando Meirelles e representado por Marcelo Tas, como também, no programa *Avesso*, censurado pelo presidente da FPA, em 1984.

⁸¹ No mesmo período em que *A Fábrica* foi ao ar, a TV Cultura contava com um programa em sua grade denominado *É proibido colar*, que também tinha a apresentação de um par de jovem casal composto por Antônio Fagundes e Clarisse Abujamra.

Outra questão importante na fala de Jungle refere-se à resistência encontrada pelo curso de Televisão na Escola de Comunicação e Artes, da USP, no início dos anos 80. A resistência encontrada pelos jovens quanto ao curso televisivo deve-se, em parte, a relação do meio com a ditadura militar, uma vez que para muitos jovens o *media* era, por natureza, um espaço conservador, apolítico e capitalista.

Já o curso de jornalismo, por sua vez, detinha legitimidade junto à sociedade, e aos jovens, que o tornara um espaço mais “digno” de se estudar. A emissora RTC tornar-se-ia assim, um espaço laboratorial de ideias que surgiam na ECA e que puderam ser colocados em prática com transmissões televisivas.

É incontestável a importância de Tadeu Jungle em *A Fábrica*, opinião esta também compartilhada por todos integrantes da produção que deram suas opiniões através das entrevistas. Para o assistente de produção Wagner Matrone, por exemplo, em depoimento à pesquisa, assim relembra a importância de Jungle no musical, “o cara era um excelente *videomaker*, uma cabeça fantástica, uma cultura imensa, o cara conhecia muito, ele nos ajudava muito na direção e na produção do programa” (MATRONE, 2016).

O depoimento de Matrone dá a entender que a participação de Jungle no programa foi maior do que meramente apresentar o musical, e que por vezes, colaboraria também com ideias nas áreas de produção e direção, fato que não tem como ser questionado ou comprovado a não ser por depoimento dos participantes. Porém, o relato tende a ser verdadeiro por essa ser uma característica da própria formação de Jungle. Não necessariamente a graduação de Televisão da ECA na USP, mas sim enquanto integrante da produtora independente TVDO, que tinha como uma das características intrínsecas o fato de que seus integrantes percorriam todas as etapas da produção.

Essa prática coletivista da produtora TVDO era completamente diferente da indústria televisiva brasileira dos anos 80, devido ao alto grau de racionalização da produção, nas emissoras que dividiam as etapas do audiovisual sem estabelecer, muitas vezes, um diálogo entre elas. Fosse o apresentador, o diretor ou o editor, todos tinham uma função específica na televisão, já na TVDO, as etapas na produção eram revezadas entre os integrantes.

No que se refere à etapa de edição do programa, pode-se perceber através das fichas de encaminhamento de fitas no CEDOC da TV Cultura que a tecnologia

usada era fita quadruplex.⁸² Após a gravação dos programas na terça-feira, a etapa de edição se desenvolvia na quinta e na sexta-feira, para serem posteriormente transmitidos tanto na televisão, como via rádio no sábado. Sobre esta etapa do musical, assim relembra Wagner Matrone, em depoimento ao autor deste trabalho,

A gente brincava muito com a edição. Me lembro de um programa que nós decidimos colocar toda plateia do “Festa Baile”, que era um programa pra terceira idade feito com Agnaldo Rayol, Francisco Petrônio gravado no clube Piratininga, com os velhinhos dançando, uns aplausos, mais Silvio Mazuca, aí nós fizemos um *Fábrica do Som* e todo corte de aplauso, todo corte para público, a gente usava imagens do Festa Baile. Ficou muito louco, deu um trabalho imenso porque era umas fitas imensas, uns quadruplex você tinha que tirar, pesava vinte quilos cada fita, você tirava, usava um segundo de uma fita, punha outra, usava três segundos da outra fita. Dava muito, muito trabalho editar o programa. Mas valia a pena porque no sábado você via aquilo no ar e era uma realização (MATRONE, 2016).

O programa relatado por Matrone refere-se apenas a uma edição de *A Fábrica* onde a produção trabalhou com algumas cenas do programa da mesma emissora *Festa Baile*. A partir dessa prática vinculada ao trabalho de montagem e edição torna-se possível a transferência do produto final de vários elementos paródicos que contribuíram para deixar o musical com o mesmo espírito libertário através do paradoxo causado quando do público de idosos aparecia em êxtase após assistir apresentações musicais *underground*.

Ainda sob a etapa de pós-produção é preciso salientar a participação no musical do diretor de imagem Dorival Dellias, o vulgo Chatô, como era conhecido na emissora. Com a missão de escolher as imagens e efeitos, posicionamento e ângulos de tomadas que farão parte no audiovisual final do produto televisivo, o diretor conseguiu impor um ritmo frenético com a dinâmica das câmeras. Para Wagner Matrone, em depoimento a esta pesquisa, foi Chatô o responsável por dar forma à “linguagem maluca” do programa (MATRONE, 2016). Já para Jungle, ao ser perguntado em entrevista ao autor deste trabalho sobre a importância de Chatô no andamento do programa assim responde,

⁸² Quadruplex foi o primeiro formato de videoteipe usado em televisão comercial. Posteriormente, a japonesa Sony inventou o *U-Matic*, formato que trazia a fita já em cassete com uma bitola de $\frac{3}{4}$ de polegada em vez de 2 polegadas, utilizando a gravação helicoidal, lançado comercialmente em 1974. A televisão, com este sistema, apesar de um pouco inferior ao Quadruplex, ganhava praticidade. O *U-Matic* veio agilizar as gravações externas, principalmente as reportagens, em que eram utilizadas as câmeras com filmes 16 mm que deveriam ser revelados e depois montados. Ele trazia consigo um desenvolvimento moderno de edição eletrônica.

O Chatô é muito importante, o Chatô era o diretor de TV e é um cara que é rápido, sempre foi um cara de música, sabia cortar muito, sabia cortar música muito bem e entrou totalmente dentro do espírito do programa. (...) E o Chatô era um cara que fazia parte no programa, não era só um diretor de TV que ficava lá cortando aos mandos do diretor. Ele estava dentro do programa, comandado pelo diretor evidentemente, mas era um diretor de câmera dentro do programa (JUNGLE, 2016).

Nota-se que Chatô já tinha experiência com outros trabalhos com música, por exemplo, os *Festivais de Jazz e Universitário* além de técnicas com videoclipe, o que contribuiu muito para a qualidade final da linguagem televisiva do programa.

Enfim, devido à complexidade das etapas de um programa de televisão é notório que muitos outros profissionais mereceriam lugar de destaque no trabalho devido à sua participação, porém, elencamos apenas os profissionais e etapas consideradas primordiais para o entendimento do musical.

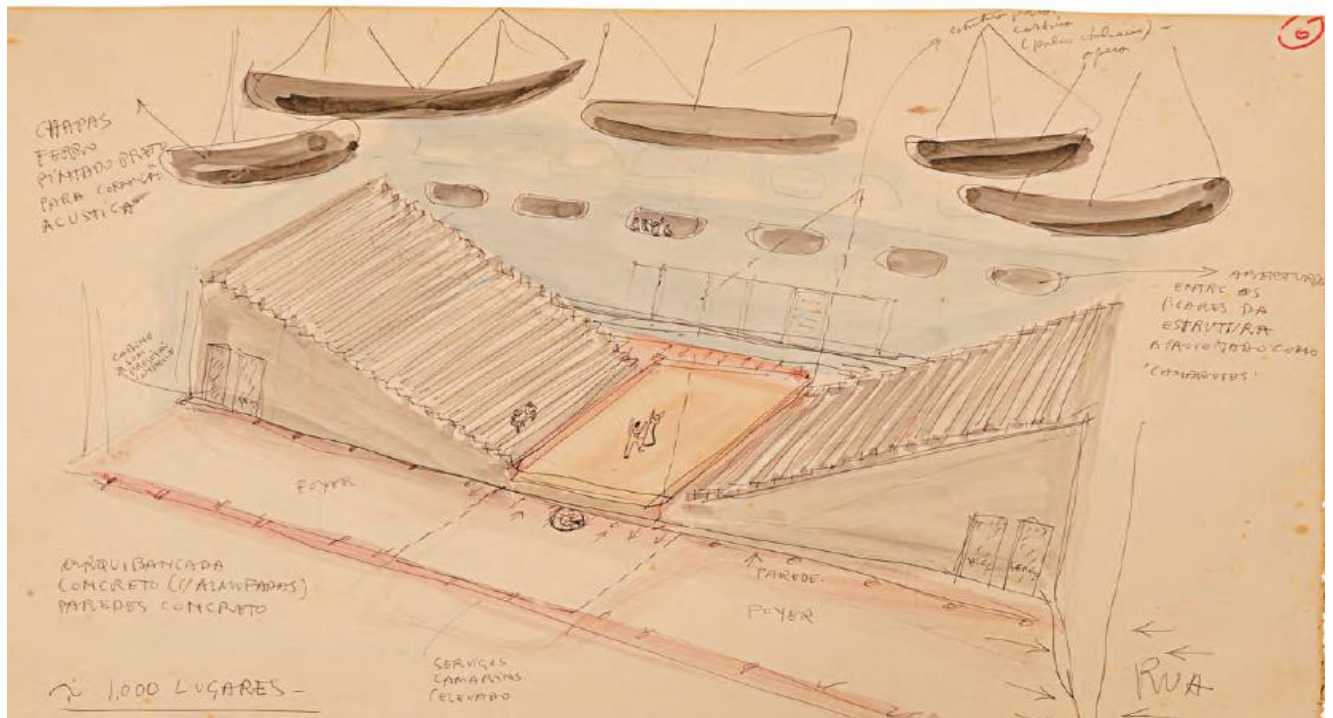
Outros profissionais que merecem ser citados, ainda que sumariamente, são Augustinho, responsável da equipe técnica de som, uma vez que ficaria responsável pelo árduo trabalho de montar num mesmo programa uma média de três a nove mapas de palco diferente⁸³ e o cenógrafo Carlos Sá, que em todas as edições dos programas propunha uma concepção cenográfica dialogando com as atrações musicais ou à temática analisada.

2.2. Elementos “sonoros”

Acerca do espaço de gravação de *A Fábrica*, alguns aspectos foram tratados como “elementos sonoros”, que apesar de fazerem parte do âmbito do silêncio em sua materialidade, tiveram grande importância na construção do significado do presente estudo. Por esta razão, tais elementos foram discutidos separadamente, no intuito de refletirmos como a composição desses elementos resultou no espírito do programa e na atmosfera da gravação. Para tanto e na busca de conhecer os aspectos do local de gravação, iniciamos com o desenho de Lina Bo Bardi do tetro do SESC da Pompéia.

⁸³ A *Fábrica* tinha em cada gravação uma média de cinco apresentações diferentes e assim teria que trocar toda parte técnica de captação de som em cada uma delas. Soma-se ainda, que a diversidade de gêneros musicais dificultava tais trocas, visto que a disposição do uso de microfones de uma banda de Pop Rock em nada se assemelha a de um grupo instrumental de sopro por exemplo.

Figura 3- Desenho do projeto do teatro no SESC Fábrica da Pompéia, de 1977.



Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Disponível em: http://www.institutobardi.com.br/ficha_desenho.asp?Desenho_Codigo=3332

Este espaço foi o setor que mais se descaracterizou do prédio original, uma vez que precisou se adequar enquanto espaço artístico contando com iluminação própria, equipamentos de acústica, ar condicionado e, posteriormente, saias de borrachas debaixo das portas para passagem de fios para a carreta externa da RTC. A partir do desenho em aquarela e esferográfica sobre papel é possível ver, em perspectiva, a ideia do teatro em forma de arena, com duas plateias, uma de frente para a outra. No pavimento superior, o teatro possui ainda duas galerias de concreto nas laterais que unem as plateias e acomodam parte do público, em forma de camarote, totalizando 1000 lugares. Desse modo, além da plateia nas duas laterais, havia a possibilidade de ver as apresentações de cima para baixo. As chapas de ferro no alto são projetadas para dar uma melhor acústica ao local, que ainda possui camarins, foyer e a possibilidade de uma cortina fechando a visão de uma parte da plateia, e conseqüentemente, transformando-se num palco italiano.

As cadeiras do teatro é outro elemento a ser pontuado. Primeiramente deve-se ter em mente que a disposição das cadeiras no teatro da Pompéia, em formato

de arena, contribui muito para trazer uma outra perspectiva sobre o palco, visto que este se torna transparente e maleável permitindo ao espectador, além da visualização do espetáculo, a possibilidade de interagir visualmente com a plateia do outro lado. Assim, cada indivíduo da plateia, torna-se ao mesmo tempo, um espectador e integrante da cena do observador oposto, ou de outra maneira, a plateia do outro.

Sobre a materialidade das cadeiras, estas se resumem em madeiras sem estofamento. Porém, para além de uma opção meramente estética, tais cadeiras trazem consigo elementos conceituais, que de antemão já foram pensados no intuito de uma maior interação com o público. Gorni assim analisa as cadeiras do SESC Pompéia,

As cadeiras de madeira do auditório nos tiram o sentido de conforto e comodidade de nos “largarmos” comodamente numa macia poltrona. Pelo contrário, o próprio ato de se sentar, torna-se um desafio de atenção e concentração, uma nova relação com o corpo e a postura ao sentar-se, ao embater-se com a maneira de se comportar e de prestar atenção a como o corpo se comporta em determinados ambientes (GORNI, 2012, p. 116-132).

Com auxílio da análise de Gorni é possível refletir sobre o impacto da disposição das cadeiras na postura de parte da plateia em *A Fábrica*. Se as cadeiras de madeira realmente tornam-se um desafio de atenção e concentração, soma-se a isso, duas pessoas utilizando do mesmo assento como é possível identificar através das edições do programa. Tal prática de coleguismo, fazia com que o público passasse dos mil espectadores, dado que, além do uso duplo de cadeiras havia edições em que o público, por falta de espaço, sentava nas laterais do palco. Em suma, o mal comportamento da plateia nas gravações - visto que gritavam nas apresentações musicais, jogavam bolinhas de papel no palco e do outro lado do auditório – era a soma, entre outros fatores, da possibilidade de aparecer na tela, a superlotação e atmosfera de pré show musical, bem como do próprio contexto histórico onde os jovens estavam cansados de serem tutelados e queriam se expressar de algum modo, mesmo que fosse através de uma rebeldia comportamental.

Em suma, é possível concluir a partir da visualização das edições do programa, que o formato do teatro, a disposição e a materialidade das cadeiras tornaram-se elementos intrínsecos da própria concepção cenográfica do programa, quando não, até mesmo elementos essenciais para se compreender o discurso do

programa devido ao grande diálogo existente entre palco, plateia, câmera, músicos e apresentador.

É observável ainda, que em algumas edições do programa somam-se a este diálogo, peças de artes plásticas espalhadas pelo teatro com a temática que a direção do programa queria retratar ou representar, ou mesmo com o gênero musical predominante na edição do programa. Entretanto, fica evidente que a principal cenografia era a tríade do próprio teatro do SESC Fábrica da Pompéia projetado por Lina Bo Bardi, o palco e o público.

Cabe destacar, que principalmente devido à abertura política que o Brasil caminhava nos anos de 1983 e 1984, as pessoas queriam muito falar e se manifestar e *A Fábrica* abriu espaço no palco aos jovens, e mais do que isso, era o único programa do período que cedia o microfone aberto a este mesmo público falar. Relembrando este espaço de manifestação que o programa proporcionava, Tadeu em depoimento ao autor desta pesquisa assim recorda-se deste espaço,

Ali era um palco, uma arena onde as pessoas poderiam participar, isso foi muito importante (...) Aquele lugar se transformou quase que numa plataforma de expressão desse momento. Isso foi importante (...) social e musicalmente para a televisão e para o país”⁸⁴.

A partir da fala de Tadeu verificam-se alguns elementos importantes para analisarmos o musical e o contexto extra televisivo da época. Um destes consiste na dificuldade que a televisão neste período tinha em dialogar com o presente imediato, basta lembrarmos do movimento “Diretas Já”, em que as emissoras simplesmente ignoraram ou omitiram o início das reivindicações providas de parte significativa da sociedade.⁸⁵

Já *A Fábrica* pode-se dizer com toda certeza que era um programa em sintonia não só com a música, mas também com o contexto econômico, social e político, tanto de São Paulo como do Brasil e se colocava, muitas vezes (como será analisado no próximo capítulo), abertamente a favor do movimento de “Diretas Já”.

⁸⁴ Depoimento de Tadeu Jungle no especial TV Cultura 45 anos.

⁸⁵ A respeito do movimento de Diretas Já, cabe lembrar que a Rede Globo, no início, se omitiu perante a vontade da sociedade. A versão da Rede Globo está disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/erros/diretas-ja.htm>. A TV Cultura, por sua vez, foi a única emissora a cobrir ao vivo, a partir de *flashes* o movimento em São Paulo.

O que se observa a partir da visualização dos programas e do confronto com o depoimento dos entrevistados é que havia nas gravações do programa uma atmosfera de show por parte do público. Desde a ansiedade na busca de conseguir um lugar no teatro para assistir o programa (principalmente a partir da edição de número 12 quando ocorre uma maior procura por ingressos), passando pela espera do início das gravações, até se chegar ao ápice com as apresentações musicais, quando muitas vezes, a atmosfera ora se transformava em clima de festival universitário, com diversas manifestações de aplausos e vaias, ou mesmo, em clima de partida de futebol com inúmeros papéis sendo arremessados no palco, de um lado a outro das plateias, e muitas vezes, até mesmo, no próprio apresentador e músicos.

Ao relembrar em depoimento a esta pesquisa a atmosfera do programa, o produtor Pedro Vieira descreve que existia um “clima de liberdade, a possibilidade de se fazer. A possibilidade de você ter uma coisa institucional”. No mesmo sentido, Tadeu Jungle também em depoimento a esta pesquisa acrescenta,

O programa pegou essa estigma de libertário de programa, onde você podia falar, onde acontecia coisas inusitadas, onde não tinha marketing, onde não tinha merchandising, onde não tinha nada. Era um programa de verdade olhando pra câmera, botando gente de verdade, liberando o acaso para acontecer (JUNGLE, 2016).

Entretanto, o acaso e a liberdade proposta pela produção do programa não condizia com o pensamento conservador da direção da FPA, o que acarretou em diversos momentos de extrema tensão dentro da emissora RTC. E deste modo, segue abaixo algumas problematizações que propõe historicizar como estas crises internas entre programa, RTC e FPA tornaram possível o fim (ou a censura interna) do musical com um dos maiores índices de audiência da TV Cultura.

2.3. Produção, RTC e FPA: Divergências e o fim da Fábrica

Parte-se aqui da mesma pergunta feita aos entrevistados no especial TV Cultura 30 anos: o programa *A Fábrica do Som* foi um programa político?

Embora não tivesse em seu horizonte de expectativa, seja na criação, direção ou produção, o intuito de colocar-se enquanto um programa político, houve diversas

manifestações políticas quer por parte dos músicos que ali se apresentavam, quer pela plateia em protestos, ou mesmo por parte do próprio apresentador Tadeu e da produção incentivando, por exemplo, o movimento “Diretas Já”.

Pode-se, portanto, concluir que o musical relacionou-se mais com as formas de ter e haver reações políticas, do que necessariamente, de ser um programa político. A respeito destas manifestações políticas e como estas eram encaradas dentro na emissora e da FPA, Pedro Vieira assim lembra o programa especial de um ano em depoimento ao autor deste trabalho,

A gente sempre fazia essa brincadeira no programa (...) Aí gente, vocês querem votar para presidente? A molecada ahhh. Mais com esses candidatos? Todo mundo não. (...) Queremos votar para presidente, e era sempre essa piada. No dia de um ano (especial de 1 ano do Fábrika), quando Tadeu fez essa piada, o teatro veio abaixo. E a *Folha* fez uma crítica e falou que o top alto do momento, saiu no jornal, o grande momento foi quando o Tadeu Jungle falou: “Vocês querem votar para presidente” e narrou isso na matéria. Imagine! Bateu no Conselho que nem uma bomba. Entendeu? Eu tô vendo o programa em casa e o programa passava pela censura. Todos os programas acabava de editar ia um censor e assistia. Nesse programa o censor assistiu daí veio o cara da TV Cultura, eu vou poupar de falar o nome dele, que é uma grande figura, mais foi ele que fez o ato de ir lá na ilha e cortar. Eu tô vendo em casa e tem um pulo. O programa no ar e uma machadada na edição. (...) Você era censurado já pela censura federal. Quando tinha problema, mil vezes, tem que tirar um negócio aqui, entendeu? Não pode isso. Para, não pode, tem que cortar. Voltava pra ele e reeditava o programa. Era o censor que liberava ou não liberava (VIEIRA, 2016).

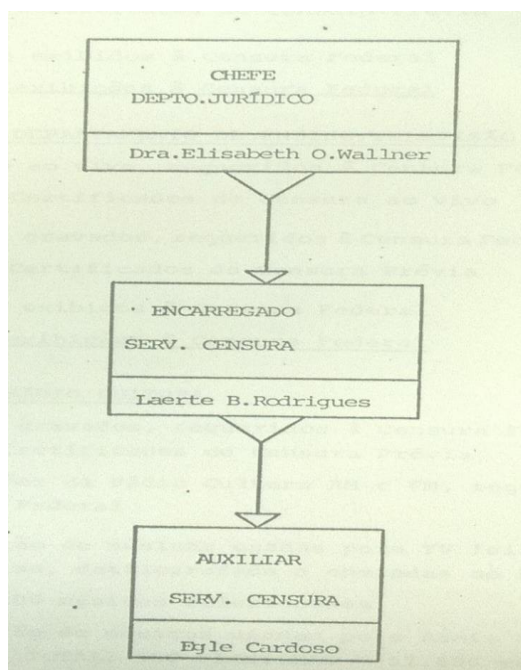
O relato do produtor Pedro Vieira aborda dois temas importantíssimos que implicava sobre o musical: a censura interna e a federal.

A primeira é muito utilizada pelas emissoras televisivas no intuito de privar alguns posicionamentos políticos, ou mesmo, de inibir algumas ações que normalmente contradiz com a direção ou o proprietário da emissora. O caso acima é um típico exemplo da censura interna da emissora pública RTC, no qual o programa é censurado, na pós-produção, quando a direção encontrou-se contrariada com a postura do apresentador e do programa, implicando que mesmo após o programa ter sido liberado pela censura federal, a censura interna atuou.

O segundo caso, da censura federal, foi muito utilizado no período da Ditadura Militar, principalmente entre os anos de 1968 a 1979. Com o relato de Pedro percebe-se também que, mesmo depois de muito tempo em depoimento em plena vigência da democracia o produtor se autocensurou ou não quis causar

melindre ao autor do fato reportado. As emissoras televisivas tiveram muitos produtos culturais proibidos de serem transmitidos e o caso da RTC não seria diferente. Segue abaixo imagem do organograma da censura Federal na RTC.

Figura 4- Organograma da Censura Federal na RTC, em 1984.



Fonte: Relatório de atividades da TV Cultura, 1984. CEDOC TV Cultura.

Através do relatório de atividades da emissora, do ano de 1984, pôde-se notar como funcionava todo o sistema de Censura Federal junto à RTC. E conforme o organograma era destinado ao Departamento Jurídico o papel de ser responsável pelo diálogo entre a emissora e o serviço de censura, por parte do Governo Federal.

Abaixo do Departamento, havia ainda dois profissionais do ramo, sendo um encarregado (normalmente conhecido como censor) e um ajudante. Cabe destacar, que todo conteúdo produzido na RTC passava pelo censor, que muitas vezes pedia diversas modificações.

No próprio relatório de 1984, havia ainda, um projeto com o intuito de criar uma sala especificamente para o trabalho do censor, para evitar a presença deste na ilha de edição. Fato no mínimo curioso é a criação da sala da censura na RTC, num momento de abertura política em direção à redemocratização.

Visto o esquema da Censura Federal junto à RTC, cabe agora indagar qual o impacto da prática da censura no programa *A Fábrica do Som*. Sendo assim, segue abaixo a relação do serviço de censura prévia.

Figura 5- Relação de Censura Prévia da RTC, em 1984.

<u>PROGRAMAS (CENSURA PRÉVIA)</u>	<u>TOTAL DE PROG.</u>	<u>TOTAL DE CERTIFICADOS</u>
ENCONTRO SINFÔNICO	31 PROGRAMAS	31 CERTIFICADOS
FESTA BAILE	51 "	51 "
SOM POP	50 "	50 "
FABRICA DO SOM	24 "	24 "
IMAGEM E AÇÃO	50 "	50 "
MEMÓRIA SINDICAL/OUTROS TEMPOS	07 "	07 "
PROJETO FUNARTE	29 "	29 "
LEITURA LIVRE	19 "	19 "
RTSOM	20 "	20 "
VIOLA, MINHA VIOLA	51 "	51 "
CINE BRASIL	30 "	30 "
CÓREOGRAFIA	04 "	04 "
CONCERTO RTC	04 "	04 "
SEMPRE UM SHOW	04 "	04 "
PRÓXIMA PARADA	09 "	09 "
ELIMINATÓRIA DO II FEST. UNIVERS. DA M.P.B.	08 "	08 "
CÂMERA ABERTA	49 "	49 "
SAMBÃO ATÉ O CARNAVAL CHEGAR	04 "	04 "
PROGRAMAS ESPECIAIS	26 "	26 "
<u>PROGRAMAS: (CENSURA AO VIVO)</u>	<u>TOTAL DE PROG.</u>	<u>TOTAL DE CERTIFICADOS</u>
LIGUE PARA UM CLÁSSICO	46 PROGRAMAS	46 CERTIFICADOS
O SOM DA SEMANA	18 "	18 "
CINE BRASIL	30 "	30 "
TOTAL DE PROGRAMAS COM EMISSÃO DE CERTIFICADOS DE CENSURA PRÉVIA: <u>470</u>		
TOTAL DE PROGRAMAS COM EMISSÃO DE CERTIFICADOS DE CENSURA AO VIVO: <u>94</u>		
TOTAL DE PROGRAMAS EXIBIDOS PARA A CENSURA FEDERAL: <u>184</u>		

Fonte: Relatório de atividades da RTC de 1984. CEDOC TV Cultura.

O documento acima mostra parte da relação de programas do Departamento de Cultura da RTC que foram submetidos à censura prévia, a nível Federal. Nesta lista de programas culturais, percebe-se que todos eram obrigados a passar pela censura prévia, uma vez que a totalidade de programas gravados era a mesma que recebia certificados para a perícia.

Ao todo, o Departamento Cultural teve um total de 470 programas com certificados de Censura Prévia, 94 programas com certificados de Censura ao vivo (*Ligue para um clássico; O Som da semana e Cine Brasil*) e 184 submetidos novamente à Censura Federal.

No programa d'*A Fábrica*, em especial, ocorreram 24 edições em 1984 antes do programa ser retirado da grade, e entre estes, todos foram requeridos à censura prévia e passaram pelo agente censor.

A relação entre *A Fábrica* e a FPA começou, aos poucos, a ficar tensionada, principalmente após a troca de presidência da PFA em 1983 quando o professor Soares Amora dá lugar a Renato Ferrari. As pressões sobre o musical foram ocorrendo internamente na RTC e FPA, até que certo dia, a emissora comunica o fim do programa. A carta dizendo que o programa iria sair do ar foi recebida por Pedro Vieira, no ato em que entregava a premiação da APCA ao Coordenador de Produção da RTC.

Bem, se o programa por si só já estava com a corda no pescoço, uma vez que o Conselho Curador da FPA acreditava que o musical não “representar os jovens do Brasil”, soma-se ainda, que a pedido do novo Diretor de Programação de TV Fernando Jordão Pacheco, o então apresentador Tadeu foi convidado a criar um programa na emissora. Depois de alguns dias, Jungle apresenta o projeto de uma série intitulada *Avesso*.

Avesso seria um programa que daria ênfase aos aspectos que a própria televisão não mostrava, um programa cuja perspectiva ampliava o foco das câmeras e colocava as margens dos eventos no lugar de destaque. Ou melhor, o protagonismo seria dado aos bastidores da TV, ao *avesso* da TV, e buscaria, com isso, perspectivas completamente adversas das usuais.

Após a criação do projeto da série *Avesso*, foram estipulados cinco programas com as temáticas que seriam abordadas, eram elas: o *Avesso: Festa Baile; Circo; VTV; Futebol e Avesso: Punk*.⁸⁶

No intuito de dar uma cara da emissora RTC ao programa, ficou decidido que o primeiro piloto seria o *Avesso Festa Baile*. O musical *Festa Baile* era um programa

⁸⁶ Grosso modo, o *Avesso VTV* seria uma montagem com influência de Nam June Paik, apenas com o arquivo da TV Cultura; *Avesso Punk* ênfase no movimento cultural devido, em parte, pela omissão da mídia televisiva com o movimento; *Avesso Futebol* em uma transmissão ao vivo com foco nos torcedores e fora do estádio e *Avesso Circo* o que ocorria fora do picadeiro.

de auditório apresentado por Agnaldo Rayol e Branca Ribeiro, no Clube Piratininga, em que uma banda tocava as músicas, acompanhada por mesas e salão onde vários presentes da terceira idade sentavam e dançavam. Esse programa era também um dos que alcançavam maiores índices de audiência na RTC, visto que a emissora paulista sempre teve um público nesta faixa etária. Segue abaixo Tadeu em depoimento ao autor desta pesquisa, descrevendo um pouco como se deu o piloto do *Avesso Festa Baile*.

Eu vou fazer o Avesso do “Festa Baile” (...) só que qual era o programa que o Renato Ferrari mais gostava na emissora? “Festa Baile”. Aí eu faço um plano de abertura de sete minutos, que ele vem desde lá de fora do teatro Piratininga, e ele vai entrando, os caras montando, um teatro velho caindo aos pedaços, porta suja, ele vai entrando pelo teatro num plano sequência inteiro, plano inteiro e vai entrando um poema do Décio Pignatari no meio da tela. Que é o Interssere. O que interessa na vida, ele fala, o que não é vida, o que interessa na poesia, o que não é poesia, o que interessa na estrada, o que não é estrada. Enfim, o que interessa... Eu coloquei o que interessa na televisão é o que não é televisão. Entendeu? Passando isso no meio da tela, chega lá no fundo uma porta meio suja abro, barulho de chuveiro era o Agnaldo Rayol tomando banho, uma toalhinha, uma cortininha de plástico, eu abro e eu digo Oba! Ele diz oba e ele canta uma música, ou seja, a estrutura que eu fiz de sete minutos era a mesma estrutura do “Festa Baile” só que a música do programa de abertura tocava ao contrário e o Agnaldo Rayol cantava a sua primeira música, como sempre fazia no programa dele só que ele cantava no chuveiro. (...) Eu fiz um programa que chamava “Avesso Festa Baile” que era o oposto do “Festa Baile” (JUNGLE, 2016).

Tanto a proposta, como o formato do programa piloto, era muito interessante e trazia um hilário plágio da própria estrutura do programa *Festa Baile* (plano sequência inicial e da primeira canção cantada por Agnaldo Rayol) com experimentalismos sonoros com a canção da vinheta (música de abertura tocada de traz para frente), além da bem sacada, intertextualidade da poesia concreta de Pignatari na tela (poesia “Interssere”).

Em suma, tanto Tadeu Jungle como Pedro Vieira consideram que o programa *Avesso* tenha sido um agente importantíssimo para o término de *A Fábrica*. De certo modo, estas relações internas entre *A Fábrica* e a direção da FPA contribuíram para o término do musical.

Através desta perspectiva e com base no conceito de “co-texto” de Jérôme Bourdon pode-se inferir que esta relação interna na grade de programação da

própria emissora realmente modificou o próprio andamento do programa, ou mesmo, contribuiu significativamente para o seu fim (BOURDON, 2011)

Se os conflitos internos na emissora contribuíram para o fim do musical, no palco, algumas práticas um tanto libertárias praticamente tiravam o sono da direção da FPA.

Certa vez, na troca das bandas como era de praxe, Tadeu iniciou um concurso para sortear um LP, e para tanto, o apresentador disse que iria ganhar quem fizesse algo extraordinário ou engraçado. Porém, para surpresa de todos, surge uma jovem no palco que, ao ser indagada sobre o que iria fazer, responde que iria tirar a roupa. Pedro Vieira assim relembra em entrevista exclusiva ao autor desta pesquisa o fato após a fala da jovem,

No teatro era nego dando cambalhota, dando com a cabeça no teto, o outro mordendo a cabeça do amigo na frente o outro socando (...) O Tadeu olhou pra mim, eu ficava sempre ali no palco, ele olhou pra mim e o diretor de TV mui amigo, o câmara virou pra mim a câmara no momento que eu estava olhando para o Tadeu e eu fazendo assim (com sinal nas mãos indicando pressa). Vai logo meu, resolve aí, manda ela tirar aí e segue, porque vai acontecer o que? Vai fazer o que aqui com esses mil caras? Ele chegou e falou então tira. A mina pegou e tirou pá, o seio, pra fora, e o câmara pau, o diretor de TV não era pra dar um breque pra ajudar? Não, gravou tudo, chegou na televisão e avisou o que tinha acontecido (VIEIRA, 2016).

E para piorar ainda mais a situação do musical, Pedro Vieira relata em depoimento ao autor deste trabalho, em 2016, que houve um outro programa em que ocorreu outro caso de nu feminino, porém, este não chegou a ser visualizado pela direção da FPA, dado que o registro foi apagado na fita magnética. Segue abaixo Vieira em depoimento ao autor desta pesquisa lembrando o ocorrido,

Vai o pessoal do Ubu, Maria (Maria Alice Vergueiro), Xaxá, Chiquinho Brandão (...) Bom, eles faziam um blache que tinha uma luta de boxe eu cheguei fui no camarim e falei assim pros caras. O negócio é o seguinte, não pode, não pode, não pode... Pelo amor de Deus, vê o que vocês vão fazer. Tá, eles faziam uma luta de boxe e a Maria entra, tira os dois peitos para fora e os dois caras começam a mamar e a câmara grava. Porra, entrei no caminhão, acabou o show eu falei bota a fita aí, o cara falou não, não. Eu falei bota a fita aí, Joaquim era o técnico, porra pressionei mesmo, falei bota a fita aí, voltou, quando começou, falei bota para aí e pá, apaguei o final do programa inteiro. Fui no caminhão meti no ponto (...) no dia seguinte, os caras já na portaria, dirigir-se ao caralho. Quando fui, puseram a fita, eu falei põe a fita aí e vê. Pá. Estava apagado (VIEIRA, 2016).

Pedro Vieira refere-se ao grupo de Teatro do Ornitorrinco criado por Cacá Rosset, Luiz Roberto Galízia e Maria Alice Vergueiro, todos da ECA – USP, que encenavam textos clássicos e de vanguarda. A peça *Ubu, Folias Physicas, Pataphisicas e Musicaes*, 1985, baseava-se no ciclo *Ubu*, de Alfred Jarry, uma peça que reuniu numa comédia satírica, linguagens diversas como as de circo, dança, teatro e música, mantendo as sessões lotadas por mais de dois anos.⁸⁷

Os dois casos em que ocorreram no feminino no programa podem ter contribuído para que a direção da FPA tirasse o musical do ar. O excesso de liberdade do programa (produção, músicos e palco) ocasionaria, em parte, que alguns eventos realmente saíssem do controle. Porém, estes dois fatos revelam manifestações contraculturais que questionavam os comportamentos estabelecidos da época, o primeiro em que a jovem rompe com as imposições ao uso do corpo, e no segundo, além de elementos do primeiro, traz outra bandeira da contracultura presente no período: o amor livre.

Para o assistente de produção Wagner Matrone, também em depoimento a esta pesquisa, em 2016, compreende que o programa saiu do ar “devido uma confusão entre uns punks, uns skinheads” com uns garotos “que estavam fazendo exército” e foram assistir ao musical. A briga, porém, não ocorreu durante o andamento do programa, e sim após o término deste, no restaurante do SESC Pompeia, e a partir daí, haveria um desgaste natural. Sob o término do musical, acrescenta Matrone na mesma ocasião, “a gente perdeu o controle do programa, perdeu o controle da plateia e depois de umas edições o programa saiu do ar. Foi considerado melhor sair do ar do que esperar acontecer alguma coisa mais grave” (MATRONE, 2016).

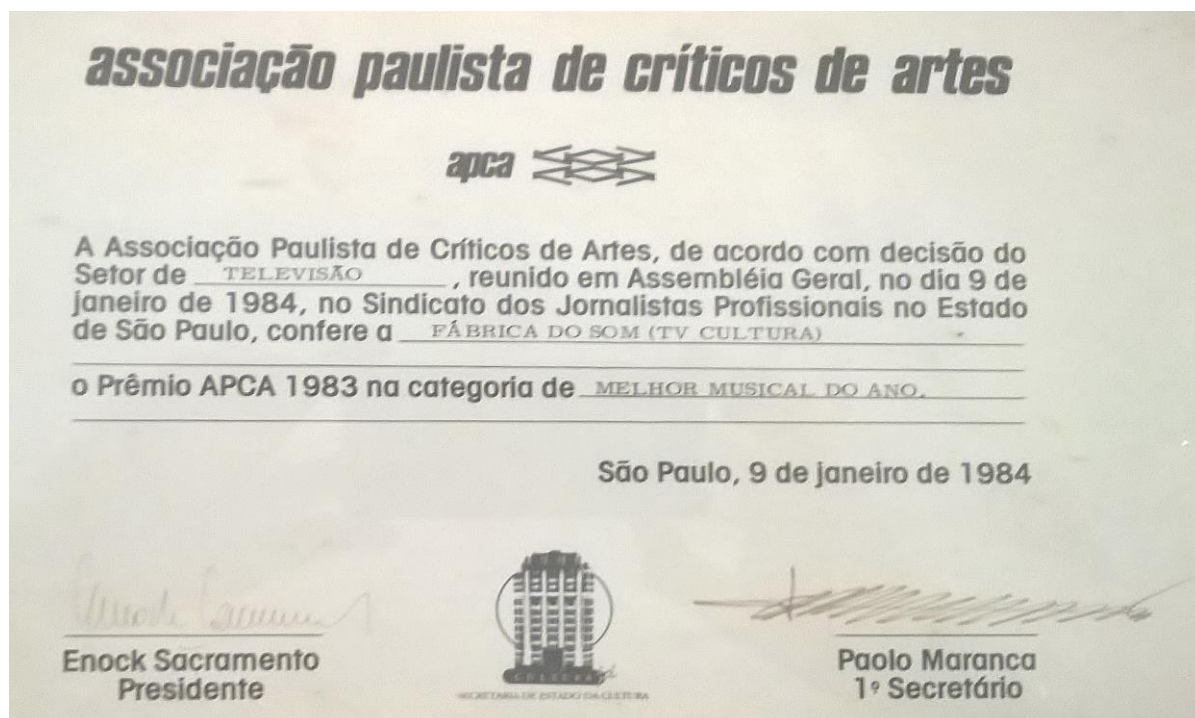
Já para Tadeu Jungle, em depoimento a este autor, analisa que o fim do Fábrica “foi literalmente um golpe”. E, para concretizar tal golpe, alguns fatores que contribuíram para o fim do musical foram o programa *Avesso* e a postura tanto do público, como no palco. E acrescenta Jungle,

⁸⁷ Ainda em 1977 o grupo apresenta o show musical *Ornitorrinco Canta Brecht e Weill*, com tradução e adaptação de letras e canções da *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht. Em 1982 reencontram-se para encenar mais uma vez Bertolt Brecht e Kurt Weill, com *Mahagonny Songspiel*.

Ele começou ficar um público muito gigante, o público começava assistir programa sem camisa, dizem que fumavam maconha lá em cima, dizem que atiravam bolinhas de papel, bom, o programa começou a ficar um caldeirão fortíssimo, fortíssimo. (JUNGLE, 2016).

O programa que partiu de um projeto que oferecesse a possibilidade de músicos fora do grande *mainstream* da música divulgarem seus trabalhos na televisão, com o tempo, se tornaria um evento com uma média de duas mil pessoas por gravação. É imprescindível considerar que, seria um dos programas com maiores índices de audiência da emissora com reconhecimento tanto da mídia impressa como da crítica especializada. Em seu primeiro ano o musical já seria premiado pela Associação Paulista dos Críticos de Artes. Segue abaixo o prêmio.

Figura 6- Prêmio APCA.



Fonte: Arquivo pessoal de Pedro Vieira.

A premiação dos críticos da APCA, no ano de 1983, destinaria em seu setor de televisão a escolha de *A Fábrica* como o melhor programa musical do ano, trazendo grande prestígio e a possibilidade de legitimá-lo frente aos seus pares, da mídia televisiva, como um trabalho extremamente inovador. Entretanto, se a crítica especializada, o público espectador nas gravações ao vivo e os índices do IBOPE deixavam o musical em alta, o mesmo não ocorria dentro da FPA.

Apesar da premiação trazer legitimidade ao programa na emissora, ela não impediu que a direção da FPA tirasse o musical do ar ainda na metade de 1984. Em seu fim, o programa musical receberia uma carta em que, segundo Pedro Vieira (2016), havia o comunicado com os dizeres de que o programa “não representava a imagem da juventude do Brasil”. Ora, para buscar compreender o porquê da perspectiva da direção da FPA, o trabalho caminhará no intuito de pensar qual foi a representação dos jovens no programa e por que esta imagem não representava os jovens do Brasil no terceiro capítulo, segundo as análises das edições do musical.

Em suma, após o término das gravações o musical foi reprisado durante meses e fizeram um condensado com 17 edições no ano de 1985. Porém, cabe destacar que foi dado ênfase apenas nas apresentações musicais e não nos outros elementos essenciais ao programa, como por exemplo, a plateia e sua presença no palco e, principalmente, o “Chacrítico” apresentador com suas performances.

3. Aspectos da Difusão

3.1 A Difusão Musical

O documentário “Doc: Música independente” produzido em 1983, pela produtora independente “Meto Vídeo”, traz uma entrevista com o crítico musical e editor chefe da revista “Som Três”, Maurício Kubrusly, em que o jornalista analisa a questão da difusão musical do período,

Produzir não é tão difícil, pois, a coisa se complica mesmo na hora de distribuir e fazer a promoção. A promoção fica muito difícil porque os canais tradicionais de divulgação de música são canais absolutamente viciados no Brasil e corruptos, corruptos e corrompidos”.⁸⁸

A fala de Kubrusly reflete bem as sigilosas relações dos media na divulgação da música, considerados pelo crítico, como instituições corruptas, por priorizarem acordos monetários ao invés de se basearem na escolha imparcial como primeiro critério: a qualidade musical.

⁸⁸ Fonte: Doc Música independente. (Produção Meto Vídeo. Realização de alguns alunos da Faculdade de Comunicação Social Metodista)

No mercado fonográfico, por exemplo, as etapas de produção musical das transnacionais ou empresas nacionais de grande porte, nos anos 80, já compunham grande complexidade, com diversas fases divididas entre concepção do produto, preparação do artista e do repertório, “gravação em estúdio, mixagem, preparação da fita máster, confecção das matrizes, prensagem-fabricação, controle de qualidade, capa-embalagem, distribuição e marketing-divulgação” (DIAS, 2008, p.69).

A socióloga Márcia Tosta Dias, também confirma a visão de Kubrusly ao mencionar que a gravação musical é um dos menores problemas neste processo, pois a problemática maior reside nos expedientes da difusão musical, dado que as grandes gravadoras (*majors*), juntamente com as rádios, TVs e demais mídias, formam um sistema interligado, muitas vezes baseado em um “relacionamento não muito lícito” de troca de favores entre as gravadoras e as demais mídias.⁸⁹ Trata-se da prática do mal afamado *jabá*. Este termo, originariamente denominado ‘jabaculé’, é definido por Fenerick como,

Uma forma ilícita de se conseguir colocar uma música no mercado por meio de algum tipo de pagamento (ou um “favor” de outra ordem), para que uma mídia qualquer, ou várias simultaneamente, veiculem um novo produto lançado pela gravadora (FENERICK, 2007, p. 53)

Cabe destacar, que esse expediente é quase um tabu no universo da difusão musical, tanto que mesmo a imprensa não costuma tratá-lo de forma aguda e frequente, até pelo fato da prática ser própria de toda a indústria cultural (DIAS, 2008). Conjuntamente com o *jabá*, a indústria fonográfica trabalha com,

A responsabilidade de orientar a produção, a partir da crença de que o sucesso de vendas é resultado da natural eleição do público. Ao contrário, vende-se um produto a partir da intensidade e alcance de suas técnicas de difusão e marketing; Assim, a difusão é, por excelência, um espaço de mercado, o início da ligação direta entre o produtor e seu consumidor potencial. Por seu intermédio, ocorre uma espécie de antecipação do ato de comprar, um consumo aleatório ou, muitas vezes, compulsório, efetuado no momento em que se escuta uma canção, que não é produto direto da escolha e/ou da participação autônoma no processo. (DIAS, 2008, p.161).

⁸⁹ SOMTRÊS, nº50, fev. de 1983.

A difusão musical na televisão brasileira, como ainda sugere Marcia Tosta Dias, além de seu alto preço, traz consigo a problemática de que se o produto musical a ser anunciado, ou simplesmente apresentado, não vier acompanhado com a legitimação da grande empresa do disco, transferindo assim, a grande vendagem de discos em audiência, compromete-se a apresentação do produto musical na TV, podendo este não ser aceito na indústria televisiva, restringindo ainda mais o circuito musical do país (DIAS, 2008).

Pode-se pensar, do mesmo modo, na pressão que os índices de audiência provocam nas emissoras comerciais, e na produção e permanência dos programas musicais, uma vez que certos gêneros, apesar de merecerem espaço dentro do meio televisivo, não o conquistam, frente à baixa audiência, que por antecipação lhes é conferida.

Algumas formas artesanais e semi-artesanais foram criadas pelo movimento alternativo como resposta à racionalização da indústria cultural no país. Em nível musical criou-se ainda que de maneira restrita, uma pequena rede com espaços alternativos para produção e circulação desta cena, seja no âmbito da gravação, distribuição, divulgação e promoção ou mesmo da difusão musical.

A gravação se dava muitas vezes, pelo uso dos equipamentos de estúdio em horários alternativos, com custo bem menor, e em termos de recurso humano, era comum o *free lance* não possuir nenhum custo monetário devido às relações entre os músicos e o dito “amor à causa”.

Acerca da distribuição, uma prática que contribuiu para que os músicos divulgassem seus trabalhos, consistia no uso do sistema de mala direta postal, tornando possível assim, a distribuição dos álbuns e fitas entre o músico e o público. Já a promoção e divulgação, etapas que precisam de um investimento financeiro significativo, muitas vezes ficavam muito comprometidas pelos artistas independentes.

Ainda assim, cabe lembrar procedimentos alternativos para divulgar os músicos, bandas ou mesmo as músicas, e que de certo modo, davam certa visibilidade no cenário urbano, como a criação de *fanzines*, o uso de *transfer* em camisetas e acessórios, brindes e broches, ou até mesmo, o auxílio da pichação artística e poética.

Os *fanzines*, por exemplo, foram muito bem explorados como ferramenta de comunicação escrita do movimento *punk* por meio de sua distribuição nos encontros e apresentações, e posteriormente, através de intercâmbios postais.

Em São Paulo, os primeiros *fanzines* foram *Factor Zero*, *Vix Punk* e *SP Punk*, confeccionados de forma artesanal e distribuídos pelos diversos pontos de encontro *punk* da cidade (BIVAR, 1982). Com o início do intercâmbio de produtos culturais entre os grupos e indivíduos, aos poucos, foram sendo estabelecidas diversas redes de contatos locais e até mesmo internacionais. Dentre as características essenciais do movimento estavam a independência e autonomia nos processos de criação e produção artística.

Já em termos de difusão, a cena musical teve dificuldade de encontrar formas de difusão de seus trabalhos, sem que sejam reduzidos pejorativamente ao exótico, folclórico ou “regional” na TV ou em rádios de grande audiência.

Apesar do público restrito, uma alternativa possível no início dos anos 1980, era a difusão via rádios piratas, ou através de canais de televisão locais como a TV Gazeta e a RTC. Outra possibilidade consistia no uso da tecnologia de gravação de vídeo caseiro (VHS) enquanto um meio de comunicação, que aos poucos, contribuíram para a difusão musical.

Deste modo, os videoclubes começaram a oferecer uma cartilha de musicais com apresentações aos associados, e posteriormente, até mesmo as locadoras buscavam ter suas opções neste gênero. Os vídeos documentários independentes também lançavam seus olhares para o universo musical, basta lembrar-se do vídeo-documentário “Garotos do subúrbio” produzido pela produtora independente “Olhar Eletrônico”, em 1981, que aborda o movimento *punk*.

A videoarte também flirtaria com o campo musical, e um dos vídeos do período foi “Quem Kiss Tevê”, uma produção da independente “TV Tudo” que ganharia prêmio no Festival Videobrasil, em 1983, onde aborda a turnê no Brasil da banda Kiss de uma forma singular, focando nos arredores que permeiam o show como o entorno dos estádios e seus personagens.⁹⁰ O videoclipe também se fortalece no início da década de 80, e cabe lembrar, que a própria emissora televisiva norte americana MTV começa suas transmissões na TV em 1981.

⁹⁰ Tanto o documentário “Garotos do subúrbio” (Olhar Eletrônico, 1981), como o vídeo “Quem Kiss Tevê” (TVDO, 1983) estão disponíveis para visualização no arquivo da Videobrasil na cidade de São Paulo, ou pelo site videobrasil.org.br.

Diversos foram os espaços e formas que os artistas da cena *underground* desenvolveram para divulgarem e difundirem seus trabalhos musicais no início dos anos 80, e o mais amplo, foi, sem dúvida, o programa musical *A Fábrica do Som*.

3.2 O som fabril

A Fábrica ocupou no fluxo televisivo da TV Cultura um espaço musical que através dele foi possível abordar diversas questões. Com o intuito de se colocar enquanto local alternativo a grande lógica do mercado da música, o musical deu oportunidade a diversos músicos difundirem seus trabalhos. Para compreender como o programa se colocava em termos musicais, segue abaixo um cartaz de divulgação do programa.

Figura 7- Cartazete de divulgação do musical



Fonte: Arquivo SESC Memórias, em São Paulo.

O Cartazete de divulgação traz informações sobre a parceria entre a RTC e o SESC, este último representado enquanto um centro de Lazer com arquitetura fabril, e de sua possível chaminé ao invés fumaça industrial são lançadas flores ao vento.

Em destaque, a colorida logomarca do musical com a estrutura do teto com treliças aparentes com referência à antiga Fábrica do SESC. Já nas linhas pequenas seguiam os detalhes sobre a data, local e horário das gravações ao vivo, bem como das difusões televisiva (RTC) e radiofônica (Cultura AM, 1200 Khz). Ademais, o cartaz traz o slogan em que o musical se coloca como “uma mostra permanente da nova música brasileira”.

O programa tinha como proposta colocar no ar os músicos fora do circuito das grandes gravadoras fonográficas (*majors*). Contudo, a fim de questionar a auto definição enquanto difusor da “nova música brasileira” é necessário compreender melhor o contexto cultural do período como um todo, e principalmente, saber quais foram os músicos que tiveram espaço no musical.

O início dos anos 80 no Brasil marca um período em que termos como independente, nanico, alternativo, *underground* e marginal eram empregados para identificar posturas que lutavam por espaços artísticos e midiáticos no cinema, vídeo, música, imprensa, literatura, televisão e no teatro. Como sugere Gil Vaz, ao examinar a música independente, o que importa, para além do termo adequado, é compreender o significado do fenômeno a que ele se refere (VAZ, 1988).

No artigo “Alternativa: independência ou morte: notas sobre o circuito da ideologia”, escrito em 1984 por Edécio Mostaço, participante da cena underground, o autor reflete sobre estes temas e busca analisá-los (MOSTAÇO, 1984).

Segundo Mostaço (1984, p. 4), os termos alternativo, experimental, marginal e independente, por exemplo, são conceitos que “não se excluindo, não são sinônimos” e acrescenta que qualificam gestos e atitudes em suas atuações. Ou melhor,

Independente e alternativo recortam-se como conceitos que oferecem uma dada relação com o Poder. (...) É-se independente: dado o domínio de certo poder instituído, que impera sobre a ação de hegemonia, postar-se como uma oposição a ele, como uma soberania própria e isenta de seu controle (...) uma luta de libertação e reorganização do sistema de forças que o compõem. (...) Este é o campo preferencial da política (...) O independente é, então, o mais radical opositor político do Poder. Alternativo indica, antes de mais nada, uma posição; sem, todavia, constituir-se numa tópica(...) Sociologicamente falando é um trãnsfuga, antropologicamente falando, um

miscigenado, artisticamente falando, um híbrido. Ainda que quase sempre um alternativo professe uma ideologia independente, esta relação não é de causas e efeito; e nem esta relação necessita dar-se ao contrário. (...) Experimental e marginal são conceituações que também beiram os umbrais políticos, ainda que nem sempre de forma translúcida. Nascidos em outro universo tonificam ou emprestam certo colorido àquelas duas acepções inicialmente distinguidas, mas como qualidades e não como substâncias. (...) Não é, porém, o império da Moeda que martiriza o experimental, mas o império do Sentido. (...) Aquilo que está à margem, fora do tronco principal, invisível pelas perspectivas estreitas, é marginal. (...) Do ponto de vista social ou moral, o marginal é aquele que desafiando a ordem da Moeda ou do Sentido posiciona-se por ser um rebelde que não integra um Partido; ou aquele que é arbitrariamente excluído destas ordens por inconveniência, medo ou zelo (MOSTAÇO, 1984, pp. 4-5).

Deste modo, segundo Mostaço, verifica-se que o artista independente ou alternativo pode, através de suas produções, posicionar-se como marginal e/ou experimental. Nesta perspectiva, portanto, os independentes e alternativos se configurariam com “ações mais ligadas à percepção da estrutura de mercado e estruturação capitalista da produção cultural e seus trabalhos e organizações, visariam entrar na disputa destes poderes constituídos”. Assim, os marginais e experimentais teriam suas ações “mais ao nível de desestabilizar por dentro estes poderes, evidenciando na crítica da ideologia e/ou dos circuitos instituídos - inclusive pelos primeiros - a ênfase de suas atuações” (MOSTAÇO, 1984, p. 4 - 5).

A partir das ideias de Mostaço (1984) foi traçado uma divisão das propostas musicais apresentadas em *A Fábrica*, no intuito de propor uma análise mais profunda sobre quem foram estes músicos. Entretanto, a segmentação e divisão musical não pode ser tomada como uma certeza acabada devido à complexidade dos artistas.

O universo *underground* relaciona-se em diversas maneiras com o mundo da arte e da indústria da música. No intuito de pensar quais foram os músicos que tiveram espaço em *A Fábrica*, além de refletir acerca dos gêneros musicais (instrumental, pop rock, ritmos populares), o trabalho busca também analisar, através das músicas e *performance* dos músicos, os hábitos e valores que questionavam os padrões estéticos (experimental) e político-social (contracultural) estabelecidos na época. Para tanto, as músicas (e músicos) que obtiveram espaço no musical, foram divididos em cinco grupos, sendo: instrumental, pop rock, contracultural, experimental e ritmos populares.

A música instrumental foi encarada como toda música que possui ausência de uma letra para acompanhar os instrumentos (ou canção sem letra como diriam alguns músicos do período), o que faz com que o Grupo Bloco, mesmo com duas back vocais, ou a banda de heavy metal Sexo dos Anjos sejam enquadrados aqui enquanto música instrumental.

O grupo “Ritmos populares” por sua vez, abarcará uma larga gama de gêneros musicais, uma vez que tornará possível agrupar a banda caribenha Sossega Leão, o repentista nordestino Carlos Alberto Nóbrega, ou mesmo o satírico sambista paulista César Brunetti.

Se por um lado, será possível olhar o musical a partir destes gêneros populares e da música instrumental (principalmente enquanto espaço de difusão musical), por outro lado, o experimental e o contracultural poderão contribuir na reflexão sobre que tipo de manifestações foram desencadeadas através das músicas de confronto com o poder da moeda e do sentido, usando os conceitos de Mostaço (1984).

No grupo dito experimental, além dos performáticos Aguillar e Banda Performática, ou do vocalista concreto Zeppi, teremos alguns músicos como Eliete Negreiros, Arrigo Barnabé que buscavam alargar a noção de canção com experimentações feitas, muitas vezes, de recursos do universo da vanguarda ou erudito, e que visavam romper com certezas instituídas na música popular.

Já o grupo contracultural, buscará elementos, seja nas canções ou mesmo na postura de alguns músicos, que possuam o espírito contracultural em diversas temáticas e principalmente, manifestem repulsa à cultura dominante, aos valores e a visão de mundo predominante do período. Neste grupo teremos, por exemplo, os vanguardistas Premeditando o Breque, Língua de Trapo e Itamar Assumpção, além do punk das Mercenárias.

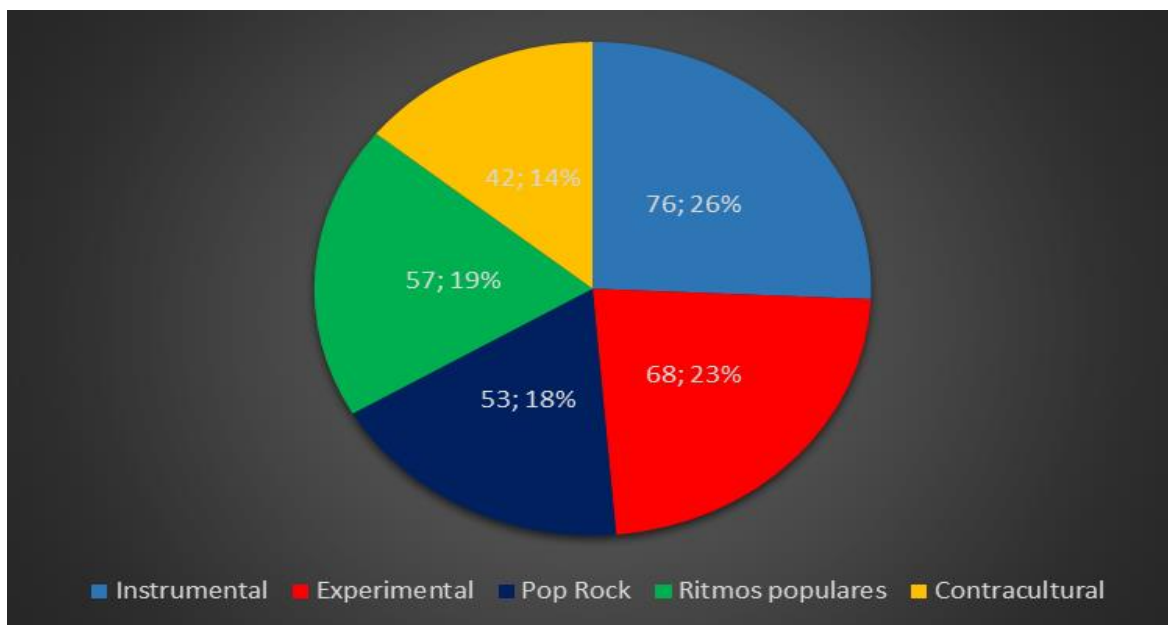
Cabe destacar, que os músicos abaixo relacionados foram classificados de acordo com a quantidade de vezes que participaram do programa e não necessariamente, com a quantidade de músicas emitidas no musical.⁹¹ Ou seja,

⁹¹ Devido à falta de documentação para tanto, ficou decidido desta forma. Pois a certeza que as músicas foram executadas na edição do programa só seria possível com a visualização de todas as edições dos programas no CEDOC da TV Cultura, caso estivessem digitalizadas. Porém, com as fichas no arquivo foi possível observar os músicos que se apresentaram. Na maioria das vezes, o jornal *Folha de S. Paulo* também trazia um resumo dos principais nomes que iriam se apresentar em *A Fábrica* foi possível cruzar as informações para se chegar num resultado próximo do real.

embora Arrigo Barnabé tenha se apresentado quatro vezes no *A Fábrica* (sendo que em uma dessas vezes, houve uma edição especial de uma hora de duração, exclusivamente com suas músicas (show Tubarões voadores)), isso não fez com que o vanguardista ficasse à frente de um músico que se apresentara cinco vezes com apenas uma canção em cada edição.

A respeito da escolha das características dos músicos, pode-se concluir com toda certeza, que se outra pessoa o fizesse os resultados poderiam ser diferentes, uma vez que grande parte dos músicos faziam parte, simultaneamente, de dois grupos. Exemplos interessantes são, o próprio diálogo entre o experimentalismo e a contracultura da vanguarda paulista, ou mesmo, entre a música instrumental (em especial o *jazz*) e a música experimental.⁹² Segue abaixo a percentagem de cada grupo nas edições do *A Fábrica do Som*.

Figura 8- As apresentações musicais: grupos e quantidade.⁹³



Fonte: Fichas de arquivamento de fitas, CEDOC da TV Cultura.

⁹² No caso da “Vanguarda Paulista”, o terceiro capítulo do livro “Façanhas às próprias custas” o historiador José Adriano Fenerick faz diversas análises musicais onde consegue captar perfeitamente, através das canções, aspectos do espírito contracultural da época.

⁹³ Cabe destacar que 107 músicos que se apresentaram em *A Fábrica* não foram encontrados nem no Dicionário Cravo Alvim, nas plataformas *on line* de vídeo como YOUTUBE e VIMEO, e nem mesmo, em blogs destinados a músicas dos anos 1980 e no GOOGLE. Deste modo, 27% de todas apresentações não serão pontuadas aqui, ficando disponível em anexo a relação de músicos que ficaram fora das análises destes grupos. Assim, o gráfico mostra apenas os músicos dos quais foi possível, via internet, resgatar suas características.

A partir do gráfico acima é possível observar quais foram os grupos que mais se apresentaram no programa, conforme seguem as análises de cada caso.

A música instrumental foi o grupo que obteve maior espaço somando uma fatia de 26% do gráfico, com 76 apresentações ao todo. O *jazz* e suas vertentes foram os gêneros que mais se destacaram, tendo a banda de *jazz rock* Metalurgia, de São Bernardo do Campo, um total de sete apresentações além de contar com a música tema do musical, difundida nas vinhetas iniciais e finais do programa.

Outros grupos de *jazz* que tiveram grande espaço no musical foram o Syncro Jazz, o Jazzco e o MPB *jazz* do grupo Acaru, com cinco, quatro e duas apresentações respectivamente. Entre as músicas instrumentais regionais, os músicos que mais se apresentaram foram o cearense pé de serra César do acordeom com três apresentações, seguido pelo violeiro de Recife Heraldo do Monte com duas.

Porém, a banda instrumental que mais tocou, foi a banda de rock Sexo dos Anjos com nove apresentações ao todo. Neste grupo ainda apresentaram-se Quebra Gereba e a Banda Kalli (com quatro apresentações cada), seguidos pelo Bloco, Edu Rocha e Virado a Paulista (com três), Felipe Ávila, Quantum, Priscilla Ermel, Papavento, Oswaldinho do acordeom, Filó e Medusa (com duas), e por fim, com uma apresentação Carioca, Freelarmônica, Barraco 37, Quintessência, Ivan Faló, Xoro roxo, Celso Machado e Cristina Azuma, o Grupo Livre de Percussão, Ana Mazotti, Flexa e Grupo Octopus, Avenida Brasil, Zanggoba e Roberto Vergal.

O segundo grupo de destaque com 68 apresentações, que corresponde a 23% das apresentações que ocorreram no programa, foi o experimental. Percebe-se neste grupo uma grande quantidade de músicos que faziam parte da chamada Vanguarda Paulista, como por exemplo, Tetê Espindola e Eliete Negreiros, com oito apresentações cada uma, além do grupo Rumo, que fez seis apresentações e trouxe inovações nas formas de se pensar a melodia e a letra das canções, além de Arrigo Barnabé, que traz em suas composições uma polêmica mistura do erudito com o popular, experimentando em suas canções, a vanguarda do dodecafonismo em quatro edições do musical.

Outros integrantes que se apresentaram e que tiveram influência da vanguarda foram Vânia Bastos e Tiago Araripe, com três programas, Paulo Barnabé

e Hermelino Nader com duas apresentações cada, além de Ná Ozetti, Félix Wagner, Suzana Sales e Adélia Issa, que se apresentaram no programa uma vez cada.

Músicos de difíceis definições que muitas vezes prezavam pelo experimentalismo em suas composições também fizeram parte deste grupo, como os polivalentes Jorge Mautner, Jards Macalé e Walter Franco com duas apresentações cada.⁹⁴

O experimentalismo esteve presente também em seis performances musicais com Zeppi, que buscava através de suas apresentações musicais a experimentação tanto de instrumentos sonoros de percussão (no próprio corpo), como através do canto, num diálogo de gritos e gemidos para se chegar numa música concreta vocal.

Com cinco apresentações também de Aguillar, que acompanhado da banda Performática em quatro delas, buscava experimentar a fusão das linguagens da poesia, das artes plásticas, do teatro e do circo. Enquadram-se ainda neste grupo o rock progressivo do Terço (3)⁹⁵, Lívio Tragtenberg (2), a trupe do Asdrúbal Trouxe o Trombone (1) e Edu Viola e Patrícia Calipso (1).⁹⁶

O grupo *pop rock* teria ao todo 53 apresentações e ficaria com uma fatia de 18% do gráfico acima. A cantora e guitarrista de Porto Alegre Laura Finocchiaro seria a que mais iria se destacar no grupo, somando sete apresentações. Em seguida, com cinco apresentações viriam as bandas paulistas A chave do sol com seu rock jazz, e os Titãs do iê iê iê com um *rock* com elementos tanto da *new wave*, quanto do *punk rock*. Além dos Titãs do iê iê iê, outras bandas que enquadram-se no que ficaria posteriormente conhecido como o BRock também tiveram espaço no musical, entre elas, o Ultraje a Rigor (3), Os Paralamas do sucesso (1), Barão Vermelho (1) e Capital Inicial (1).

Outros músicos considerados aqui *pop rock* são Lúcia Turnbull e Arara de neon com quatro apresentações cada, Paris 400, Os incontroláveis, Penna e Paulinho com três, seguidos de Minas e Energia, Tonelada e seus Kilinhos,

⁹⁴ Houve um período em que parte da indústria fonográfica e da imprensa impressa tentaram rotular diversos músicos com a denominação de os malditos. Entre eles podemos citar Jorge Mautner, Jards Macalé e Walter Franco, porém, este pejorativo termo se estendeu para músicos como Luís Melodia, chegando até mesmo à Itamar Assumpção.

⁹⁵ O número em parênteses refere-se a quantidade de apresentações em *A Fábrica do Som*.

⁹⁶ Edu Viola e Patrícia Calipso seriam os únicos músicos que não conseguiram tocar no musical devido as vaias. Ao sair, Edu Viola, tal qual Sérgio Ricardo em 1968, quebra seu instrumento de corda e apesar do contratempo do uso da muleta, isso não impediu o músico de sair chutando os profissionais da produção do programa.

Aeroplano e Coke luxe com duas cada, e com uma apresentação, as bandas Made in Brazil, Esquadrilha da fumaça, Romeu Lepiane, Cleuzinha Montoro e Acidente.

Já o grupo denominado ritmos populares abarcaria diversos gêneros musicais. A banda Sossega Leão, com oito apresentações, trazia uma interessante levada caribenha, fruto da mistura de reggae, rumba, mambo e ska. Já Passoca com um incrível refinamento musical iria trazer à música sertaneja, a poesia e o contexto da metrópole em quatro oportunidades.

Entre outros, os baianos Caetano Veloso, camaleão musical, e o músico João Bá com suas canções populares de rendeiras e lavadeiras teriam três apresentações cada. Fizeram parte deste grupo ainda com três apresentações, Antônio Carlos Nobrega, César Brunetti, Grupo Paranga, Cida Moreira, Jean Garfunkel, Tatá Guarnieri e Vicente França e do grupo com duas oportunidades Unha encravada, Déo Lopes, Marlui Miranda e Tato Fischer, e por fim, com um programa Celso Viáfara, Regina Tatit, Mariceni Costa, Pé de feiticeira, Vitória Régia, Ubiratan Souza, Grupo Engenho, Banda Black Rio, Zé Kéti e Almir Sater. Ao todo, o grupo geral teria 57 apresentações no gráfico, o que corresponde a 19%.

Por fim, o grupo contracultural - que por vezes teve relações com o experimental - também ficou com um grande número de músicos da vanguarda paulistana, principalmente, devido à postura crítica frente ao mercado da música feita por parte dos músicos. Assim, este grupo considerou algumas características, tanto das canções, como da postura dos artistas frente às questões culturais predominantes daquele período.

O conjunto musical que mais iria apresentar-se deste grupo seria o Premeditando o breque com sete apresentações ao todo. Da dita vanguarda paulista, ainda se apresentou o paródico Língua de Trapo, com quatro apresentações, e com três apresentações, o mais polêmico e contracultural de todos: Itamar Assumpção.

Se realmente o espírito contracultural se dá mais pela repulsa do que, necessariamente, por um projeto final, o caso de Itamar se coloca bem nestes termos, visto que aí estaria uma das principais características de Itamar, a de não abrir concessões nas suas obras musicais e de expressar repulsa à influência da indústria fonográfica na sua obra musical.

Ainda da vanguarda, a cantora Eliana Estevão juntamente com a banda Isca de Polícia se apresentariam no *A Fábrica* duas vezes. Outros músicos aqui considerados contra culturais foram a dupla Luli e Lucinha (5) e Regina Shakti (4), com canções que exploram tanto a cultura indígena (com ritmos), como a cultura oriental (com mantras), além da influência do *punk rock* entendida enquanto manifestação contracultural.

Neste grupo tiveram espaço As mercenárias (2) e o Grupo Cólera (1). Por fim, ainda fizeram parte do grupo Mel da Terra e Lixo Atômico com três apresentações, Raul Seixas e Odair cabeça de poeta com duas, além de Arembepe, Hippie de Brasília, Zeca Bahia e a banda da Lua com um programa cada. Finalmente, do grupo contracultural foram 42 apresentações ao todo, somando uma percentagem de 14% das apresentações do gráfico.

Em suma, apesar da dificuldade de rotular artistas como Passoca, Premeditando o breque, Rumo ou mesmo Raul Seixas, o gráfico trouxe a possibilidade de pensarmos um pouco mais a fundo o papel do musical.

O trabalho não entrará no mérito, propriamente dito, da qualidade, porém, fica claro o diálogo que o musical fazia com o presente imediato, uma vez que devido ao alto grau de músicos não encontrados na pesquisa e que sequer chegariam a gravar seus discos, pode-se presumir em parte, enquanto vestígios do amplo espaço as bandas e músicos iniciantes e de garagem no musical.

Sobre os critérios para a escolha dos músicos serão pontuados alguns depoimentos sobre esta etapa da produção. Segundo Tadeu Jungle, ao lembrar da primeira apresentação da banda paulista Titãs do iê iê iê no programa, o apresentador diz o seguinte, “a gente era (...) amigos até fora do programa, quando eles vieram tocar no programa era quase que receber amigos em casa e foi uma experiência deliciosa”.⁹⁷

Este aspecto pode remeter a ideia de que muitos músicos que se apresentaram já eram conhecidos de integrantes do programa, o que de certa maneira, poderia até facilitar sua escolha entre os candidatos. Em contrapartida, os integrantes de *A Fábrica* também já deveriam conhecer a produção dos músicos.

⁹⁷ Depoimento de Tadeu Jungle para o *Especial TV Cultura 45 anos*, em 2014.

Já Pedro Vieira, em entrevista para um documentário, em 1983, ainda na época em que *A Fábrica* estava no ar, diz claramente sobre os critérios que eram adotados para a escolha dos músicos. Segue a fala do produtor,

O maestro ouve, eu ouço, eu também sou músico (...) e tem muita gente que a gente manda voltar pra elaborar mais o trabalho. A gente está aproveitando porque tem muita gente nova de grande qualidade, então o critério é qualidade. A gente não tem critério de gênero nenhum, não tem que ser new wave, rock n' roll ou samba, chorinho ou citra. Hoje por exemplo, o programa vai ter citra, música regional, vai ter samba, vai ter jazz e rock. Vai ter tudo entendeu? E a multinacional ela paga pra tocar e aqui a gente não recebe um puto de ninguém pra fazer esse programa, e também não pagamos um puto pra ninguém pra fazermos o programa. A música é a música, a música é uma Deusa.⁹⁸

Assim, segundo Pedro Vieira o critério primordial para a seleção musical era qualitativo e a partir da escolha do próprio músico produtor e do maestro Castilho. Outra questão é sobre o peso do gênero musical na escolha dos músicos, que para o produtor de nada influenciaria.

É importante considerar que a partir da observação das Fichas de Arquivamento de Fitas, no CEDOC da TV Cultura, o programa em nenhuma das 69 edições contou com apenas um gênero musical durante todo o programa, mesmo nos programas considerados especiais. O que ocorria, em termos de gêneros musicais, era uma mistura nas apresentações dos programas, o que consequentemente, contribuía para ampliar o público espectador e telespectador, visto que diversos gêneros e gostos musicais eram ali representados.

Por fim, o produtor, então, esclarece o funcionamento das difusões musicais no musical e diz que não havia relações monetárias envolvendo os selecionados, ou seja, não havia nem o conhecido jabá, nem ao contrário, a contratação de músicos com pagamento de cachê.

Ainda sobre as seleções de músicos ao programa, o assistente de produção Wagner Matrone assim descreve a etapa,

A gente recebia também um *input* muito grande do Lira Paulistana que ficava na Benedito Calixto e que era uma, um lugar de música que também

⁹⁸ Fonte: Doc Música independente. (Produção Meto Vídeo. Realização de alguns alunos da Faculdade de Comunicação Social Metodista)

traziam as bandas, traziam gente pra gente apresentar, fazia uma certa triagem musical (MATRONE, 2016).

A parceria musical estabelecida entre *A Fábrica* e o Lira Paulistana era realmente intensa como bem observou Matrone, uma vez que os músicos que apresentavam-se no Lira eram sinônimo de coisa boa. Logo, essa legitimação que o Lira conferia aos músicos, funcionava realmente como uma seleção prévia que o musical usava na hora de suas escolhas.⁹⁹ Além do Lira, a gravadora Som da Gente era outra triagem musical importante para o musical.

A importância de *A Fábrica* no contexto musical da época foi importante pois dialogava com o presente imediato da época das bandas e músicos. Em entrevista ao programa “Radiola”, da TV Cultura, Roger Moreira, vocalista do Ultraje a Rigor relembra que *A Fábrica* do Som era o máximo porque era um programa que você poderia ir lá e não precisava ter um disco gravado”.¹⁰⁰ Como bem observado anteriormente por Maurício Kubrusly e a socióloga Márcia Tosta Dias, as etapas de distribuição, promoção e difusão musicais nos anos 80 eram realmente as mais complicadas e complexas. Porém, a gravação do EP, ou principalmente do álbum, também era um agente dificultador aos jovens (basicamente da classe média) no meio à crise econômica que o Brasil vivia.

Neste sentido, a fala de Roger torna-se interessante, pois, *A Fábrica* não apenas cedia espaço aos músicos para difundirem seus álbuns, mas antes, tornou-se também um espaço que antecedia a própria concepção do álbum como um todo, uma vez que, alguns músicos tinham espaço mesmo sem o disco gravado. O musical tornava-se assim, ao mesmo tempo, uma espécie de trampolim aos músicos mais consolidados e espaço de fomento à criação iniciantes.

3.3 O contexto social da recepção

⁹⁹ Cabe lembrar, que a programação Lira Paulistana eram divulgadas constantemente nas transmissões do programa. E os músicos, muitas vezes, apresentavam-se na terça-feira em *A Fábrica* e na sessão “Sextas malditas” no Lira Paulistana no fim da semana.

¹⁰⁰ Programa *Arquivo, Radiola*, 2000.

Ao longo do tempo, os aparelhos televisores passariam a ser fabricados pela indústria nacional, tornando-os cada vez mais acessíveis às camadas populares, sendo que em 1983, o número de televisores em uso no país somaria 22 milhões.¹⁰¹

Neste mesmo ano, de um total de 28.5 milhões de domicílios no Brasil, 15,6 milhões já possuíam aparelhos receptores, ou seja, 55% dos lares¹⁰². No interior do país, estes números caíam para 44%, e nas capitais, subiriam para 87% dos lares com televisão. Já no Estado de São Paulo, onde ocorriam as transmissões de *A Fábrica do Som*, 73% das casas possuíam um aparelho de TV, 22% possuíam dois aparelhos, e 5% dos lares já somavam três ou mais aparelhos televisores em casa, isto é, 27% das casas já possuíam mais de um aparelho, o que tornava a audiência mais segmentada e individualizada¹⁰³.

Ao passo que os aparelhos iam se disseminando, o meio televisivo ia tornando-se o principal veículo de comunicação social do país. Em 1980, na distribuição das verbas publicitárias, os números destinados à TV chegavam a 58% do total, seguido dos jornais com 16,1%, e das revistas e das rádios com 14 e 8% respectivamente¹⁰⁴. Vale ressaltar que todo este montante orçamentário iria única e exclusivamente para as emissoras comerciais, ficando fora assim, a TV Cultura, por ser uma emissora pública.

Em 1984, no Brasil, havia 22 milhões de aparelhos receptores, onde 58% deste total ainda permanecia com a tecnologia de transmissão em preto e branco, e 42% já eram coloridos¹⁰⁵. O pesquisador Sérgio Mattos informa o aumento de 24% nas vendas de aparelhos com transmissão em preto e branco entre 1967 a 1979, e os televisores com transmissão em cor entre 1972 e 1979 aumentariam suas vendas em 1.479% (2010, p. 144). Assim, aos poucos as vendas de aparelhos coloridos foram crescendo a tal ponto que, a partir de 1981 elas superariam para sempre as dos aparelhos preto e branco, conforme demonstra o quadro abaixo.

¹⁰¹ Fonte: Lintas..., *apud*. Anuário Brasileiro de Mídia 85/86, p. 66.

¹⁰² Com dados a partir do IBGE 82 e de estimativas da empresa de publicidade JWT, a revista de comunicação "Panorama de Mídia 84" traria o número total de 28.512.000 domicílios no Brasil, e destes 15.682.000 possuíam pelo menos um aparelho televisor.

¹⁰³ Audi-TV 1983..., *apud*, Panorama de Mídia 84.

¹⁰⁴ Fonte: Grupo de Mídia, *apud*. Anuário Brasileiro de Mídia 85/86, p. 66.

¹⁰⁵ Com base no IBGE 82, a empresa de pesquisa Audi-TV e em estimativa da empresa de publicidade JWT, a revista de Comunicação "Panorama de Mídia", de 1985, trouxe os dados de que havia no ano de 1984 no país 12.795.000 aparelhos com transmissão em preto e branco e 9.236.000 colorido.

Quadro 6 – Vendas de aparelhos televisores no Brasil (1980-1984)

Ano	Aparelhos p/b	Aparelhos coloridos	Total de aparelhos
1980	1.614.000	1.238.000	2.852.000.
1981	1.191.000	1.211.000	2.402.000.
1982	967.000	1.480.000	2.447.000.
1983	625.000	1.213.000	1.838.000
1984	581.000	1.239.000	1.820.000

Fonte: ABINEE. *apud.* Anuário Brasileiro de Mídia 84; Anuário Brasileiro de Mídia 85/86.

A partir dos dados mencionados no quadro acima, observa-se que a crise econômica, no início dos anos 80, faz-se sentir através da queda nas vendas dos aparelhos televisores em todos os anos, exceto no ano de 1982, quando houve uma relativa melhora com a soma de 2,44 milhões de aparelhos vendidos¹⁰⁶. No entanto, se a partir de 1980 as vendas de aparelhos “preto e branco” caíram consideravelmente, os aparelhos coloridos, mantiveram uma média de 1,22 milhão de vendas, salvo novamente em 1982 quando chegaram a quase 1,5 milhão.

Os relatórios de pesquisas de audiência de televisão por programa do IBOPE, de março a maio de 1983, mostram dados de *A Fábrica* em suas transmissões aos sábados, como também às segundas-feiras quando o musical era reprisado às 13h.¹⁰⁷ Já em junho do mesmo ano, mês de diversas mudanças nas programações (como analisado no capítulo anterior) o *reprise* do musical passaria a ser aos domingos, às 13h, e em 1984, seria tranferido às quartas-feiras, no mesmo horário.

Pode-se notar a partir dos relatórios 1 e 2, que no período em que as transmissões ocorriam das 19h30 às 20h30, ou seja, nos meses de março a maio de 1983, a média mensal de audiência em relação aos aparelhos ligados na grande São Paulo, foi de um ponto e meio nas emissões televisivas aos sábados e dois

¹⁰⁶ Um dos fatores que pode ter contribuído para o aumento do número das vendas de aparelhos televisores, mesmo em tempo de crise econômica, foi a Copa do Mundo de Futebol de 1982. Evento esportivo que mobilizava (e mobiliza) a grande maioria dos brasileiros.

¹⁰⁷ Segue o resumo das particularidades dos relatórios de pesquisa de audiência. Média das audiências dos programas em cada dia da semana e por mês. AUD: Domicílios com aparelhos; LIG: em relação apenas aos domicílios com aparelhos ligados. Domicil: média mensal dos domicílios em milhares. Num. médio: número médio de assistentes por domicílio. O somatório das audiências do programa é dividido pelo número de dias em que ele foi exibido correspondente a média mensal.

pontos nas reprises às segundas-feiras. Assim, nos três primeiros meses o musical já sairia do traço zero de audiência, aliás, fato comum em emissoras públicas.

Entretanto, rotineiramente na área acadêmica alguns pesquisadores comparam os índices de audiência de emissoras com modelo de gestão comercial com as de caráter público e universitário sem mensurar os propósitos diferentes destas no setor. Apesar dos níveis restritos de audiência no primeiro mês, *A Fábrica* teria, apenas na grande São Paulo, uma média de 59.500 visualizações por programa, ou seja, mais de 25 mil domicílios ligados no horário das transmissões do musical.

Sob a ótica dos músicos que por vezes apresentavam-se em locais com um público de cinco mil, às vezes três mil, ou em locais como o Lira Paulistana para aproximadamente duzentas pessoas, o espaço de difusão de *A Fábrica* foi de suma importância, uma vez que conseguiam a custo zero, divulgar e difundir suas obras.

De junho a dezembro de 1983, após as mudanças na programação da RTC e da inauguração da Rede Manchete, *A Fábrica* conseguiria uma média de telespectadores maior do que em seu início. A partir dos relatórios 3 e 4 observa-se que, se durante os sábados, no novo horário das 18h, a média mensal na grande São Paulo subiria para três pontos e as reprises aos domingos teriam um pico de audiência de dezessete pontos, tornando o índice mais alto do ano. O mês de junho conseguiria ter uma média de mais de 123 mil domicílios sintonizados apenas na grande São Paulo, ou como sugere o relatório do IBOPE, uma média de mais de 296 mil telespectadores.

A nível estadual, no primeiro programa do mês de junho de 1983 que teve entre as atrações principais Raul Seixas e Premeditando o breque *A Fábrica* chegou a dar um pico de 7 pontos, que corresponderia a uma média de mais de um milhão e meio de telespectadores.¹⁰⁸

Ainda sob a ótica musical, além de músicos já com certo destaque, foi possível difundir a um grande público canções como “Peiote” e “Fico Louco” interpretadas por Eliete Negreiros; Língua de Trapo com “Concheta”; Banda Metalurgia com “Monga: a mulher macaco”; ou o Premê com “Mascando Clichês, “Funcionou” e a experimental “Sempre”; ou mesmo Zeppi com seu experimentalismo sendo mostrado para centenas de milhares de tele espectadores.

¹⁰⁸ Folha de S. Paulo, 23 de jul. de 1983, p. 32.

Já sob perspectiva do produto televisivo, foi possível colocar um ruído no fluxo televisivo da RTC. Na edição de número vinte, correspondente ao dia 23 de julho de 1983, o programa conseguiria a nível estadual uma média de quatro pontos no IBOPE, o que corresponderia a uma média de um milhão de telespectadores ideais.

109

O relatório 4 traz números próximos do que seria a recepção social de *A Fábrica* normalmente, uma vez que esse mês, logo após o pico do mês de junho e a reconfiguração do público de julho - dado a entrada da emissora Manchete na concorrência, que iria despencar a audiência de diversas emissoras comerciais e públicas - com uma média mensal, na grande São Paulo, de 64 mil telespectadores ligados a cada edição.

Por fim, os relatórios 5 e 6 demonstram um leve aumento na média de audiência de dois pontos e meio em relação aos televisores ligados e as reprises transferidas para as quartas-feiras às 13h teriam uma média de 1 ponto, em relação aos televisores ligados nesse mesmo horário. Os documentos trazem ao longo de todas as edições uma média de 2,3 pessoas a cada domicílio assistindo ao musical.

Relatório 1 - Pesquisa de audiência, mar. de 1983.

IBOPE - RELATORIO DE AUDIENCIA DE TELEVISAO POR PROGRAMAS																				
RELATORIO NUMERO 1		REFERENTE: 01/03/83 A 31/03/83 - CIDADE SAO PAULO																		
CN	PROGRAMA	DOM		SEG		TER		QUA		QUI		SEX		SAB		MEDIA		ASSIST	DOMIC	NUM
		AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	(1000)	(1000)	(MEDI)
02	SELECAO DE FILMES	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	1,0	2,2	51,5	29,7	1,7
02	A FABRICA DO SJM	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0,3	1,0	59,5	25,1	2,4
02	ESP. GRACILIANO RAMOS	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	1,2	1,4	97,4	37,3	2,6

Fonte: IBOPE / AEL / UNICAMP

Relatório 4 - Pesquisa de audiência, set. de 1983.

IBOPE - RELATORIO DE AUDIENCIA DE TELEVISAO POR PROGRAMAS
 RELATORIO NUMERO 09/83 REFERENTE 01/09/83 A 30/09/83 - CIDADE SAO PAULO

CN	PROGRAMA	DCM		SEG		TER		QUA		QUI		SEX		SAB		MEDIA	LIG	ASSIST (1000)	DOMIC (1000)	NUM MEDIO
		AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG					
02	TELECURSO 2.GRAU	0	0	0	0	0	0	1	3	0	2	0	1	0	0	0,2	1,0	24,9	8,3	3,0
02	TELECURSO 1.GRAU	0	0	1	1	3	3	1	1	1	1	1	1	1	0	0,3	1,6	33,9	12,1	2,8
02	CURUMIM 10HS	0	0	0	0	0	0	2	2	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	48,7	18,5	2,6
02	BAMBALALAO 11HS	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0,3	1,4	49,7	20,7	2,4
02	E HORA DE ESPORTE	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0,3	1,4	59,7	24,8	2,4
02	RTC NOTICIAS 1.EDIC.	0	0	0	0	2	2	2	2	2	2	2	2	2	10	2,6	6,8	155,7	84,0	11,6
02	CAMERA ABERTA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	99,2	61,0	2,0
02	QUAL E O GRILLO	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	51,0	25,8	2,0
02	CURUMIM 16HS	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	18,9	10,2	1,9
02	BAMBALALAO 17HS	0	0	0	0	2	2	2	2	2	2	2	2	2	0	0,7	1,8	119,3	50,0	11,9
02	PALAVRA DE MULHER	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	0	0,3	1,4	11,7	2,6	1,0
02	PANORAMA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	11,7	2,6	1,0
02	TELEROMANCE	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	29,7	16,9	1,4
02	RTC NOTICIAS 2.EDIC.	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0,3	1,4	47,3	19,8	2,4
02	RTC TEMPO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	45,5	23,3	3,0
02	ESPECIAL MUSICAL	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	133,9	69,4	11,0
02	O SOM DA SEMANA	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	50,8	24,4	2,0
02	SINOPSE	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	186,3	79,7	13,3
02	TELECURSO RURAL	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	69,3	29,8	3,3
02	TELECURSO 1.GR.REPR.	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	24,4	13,1	1,0
02	VIOLA MINHA VIOLA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	106,6	50,8	11,0
02	UM PIANO E VOCE	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	106,6	50,8	11,0
02	HIST.DA ARTE BRASIL	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	38,0	19,4	1,5
02	VIAG.AO REINO ANIMAL	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	28,1	18,2	1,5
02	CIRCO BAMBALALAO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	1,0	0,0	0,0
02	E PROIBIDO COLARIHS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	2,1	1,2	0,2
02	E PROIBIDO COLARIHS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	6,1	3,9	0,2
02	A FABRICA DO SOM	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	129,4	59,7	12,3
02	O SOM POP	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	131,2	59,7	12,3
02	O MUNDO ESTA SEMANA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	11,7	5,6	0,4
02	FESTA BAILE	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	22,4	13,9	1,3
02	OS ASTROS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	156,2	56,6	12,4
02	ESPORTEVISAO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	3,6	2,2	0,2
02	VOX POPULI	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	214,6	81,7	17,6
02	DOMINGO ESPORTIVO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	63,3	39,9	3,9
02	ESPORTE OPINIAO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	49,5	15,5	1,0
02	LIGUE P/ UM CLASSICO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	4,4	2,5	0,2
02	QUEM SABE SABE	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	1,1	0,7	0,0
02	SUPER GRILLO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	1,1	0,7	0,0
02	MECADDO DE TRABALHO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	1,1	0,7	0,0
02	NOTICIA CHORO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	104,7	31,9	3,3
02	UM GRILLO EM TUCUSAO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	104,7	31,9	3,3
02	TELEC. GRAU-2 FASE-1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	93,1	11,1	0,3
02	PROJETO FUNARTE	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	22,0	22,0	1,0
		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,5	2,7	41,9	17,2	2,4

Fonte: IBOPE / AEL / UNICAMP

Relatório 5 - Pesquisa de audiência, fev. de 1984.

IBOPE - RELATORIO DE AUDIENCIA DE TELEVISAO POR PROGRAMAS
 RELATORIO NUMERO 02/84 REFERENTE 01/02/84 A 29/02/84 - CIDADE SAO PAULO

CN	PROGRAMA	DCM		SEG		TER		QUA		QUI		SEX		SAB		MEDIA	LIG	ASSIST (1000)	DOMIC (1000)	NUM MEDIO
		AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG					
02	TELECURSO 2.GRAU	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
02	TELECURSO 1.GRAU	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,0	0,0	6,3	2,5	0,7
02	CURUMIM 10HS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,0	0,0	28,3	13,9	1,9
02	BAMBALALAO 11HS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,0	0,0	26,3	15,0	2,0
02	E HORA DE ESPORTE	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0,3	1,4	156,3	85,0	11,6
02	RTC NOTICIAS 1.EDIC.	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	2,6	1,4	0,2
02	CAMERA ABERTA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	0,8	0,4	0,0
02	QUAL E O GRILLO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	1,6	1,1	0,2
02	CURUMIM 16HS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	0,4	0,2	0,0
02	BAMBALALAO 17HS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	0,4	0,2	0,0
02	PALAVRA DE MULHER	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	1,3	0,7	0,0
02	PANORAMA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	1,0	0,5	0,0
02	RTC TEMPO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	0,7	0,4	0,0
02	RTC NOTICIAS 2.EDIC.	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	0,8	0,5	0,0
02	ESPECIAL MUSICAL	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	2,7	1,4	0,2
02	O SOM DA SEMANA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	2,3	1,2	0,2
02	SINOPSE	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	3,1	1,6	0,2
02	TELECURSO RURAL	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	1,2	0,6	0,0
02	TELECURSO 1.GR.REPR.	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	0,8	0,4	0,0
02	VIOLA MINHA VIOLA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	1,8	0,9	0,0
02	CIRCO BAMBALALAO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	0,8	0,4	0,0
02	E PROIBIDO COLARIHS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	0,7	0,4	0,0
02	E PROIBIDO COLARIHS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	0,8	0,4	0,0
02	A FABRICA DO SOM	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	2,7	1,4	0,2
02	O MUNDO ESTA SEMANA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	1,9	1,0	0,2
02	FESTA BAILE	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	2,3	1,2	0,2
02	ESPORTEVISAO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	1,8	0,9	0,0
02	VOX POPULI	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	0,8	0,4	0,0
02	DOMINGO ESPORTIVO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	2,7	1,4	0,2
02	ESPORTE OPINIAO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	2,7	1,4	0,2
02	LIGUE P/ UM CLASSICO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	2,6	1,4	0,2
02	SUPER GRILLO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3	1,4	0,7	0,4	0,0

Relatório 6 - Pesquisa de audiência, mar. de 1984.

IBOPE - RELATORIO DE AUDIENCIA DE TELEVISAO POR PROGRAMAS
 RELATORIO NUMERO 03/84 REFERENTE 01/03/84 A 31/03/84 - CIDADE SAO PAULO

CN	PROGRAMA	DOM		SEG		TER		QUA		QUI		SEX		SAB		MEDIA AAO	ASSIST LIG (1000)	COMIC (1000)	MUR MEDIO	
		AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG	AUD	LIG					
02	TELECURSO 2-GRAU	0	0	0	2	0	0	1	6	0	0	1	0	0	0	0.3	1.8	21.7	10.8	2.0
02	TELECURSO 1-GRAU	0	0	0	3	0	0	1	7	0	0	1	1	0	0	0.3	2.1	24.9	12.4	2.0
02	BAMBALAO 10HS	0	0	0	3	0	0	1	7	0	0	1	1	0	0	0.3	2.1	24.9	12.4	2.0
02	E HORA DE ESPORTE	0	0	1	3	0	0	2	6	0	0	1	1	0	0	0.8	3.9	47.1	25.5	1.8
02	RTC NOTICIAS 1-EDIC.	0	0	1	3	0	0	1	4	0	0	1	1	0	0	2.3	6.9	137.5	76.0	1.8
02	CAMERA ABERTA	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.9	3.7	53.5	29.3	1.8
02	QUAL E O GAILO	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1.7	3.0	105.1	56.5	1.4
02	CURUMIM 16RS	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.8	3.8	134.8	70.6	1.4
02	BAMBALAO 17HS	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.2	0.8	67.4	35.6	1.4
02	PALAVRA DE MULHER	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.8	3.8	134.8	70.6	1.4
02	PANORAMA	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1.1	1.5	104.7	54.7	1.4
02	RTC TEMPO	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.6	0.7	49.0	26.1	1.4
02	RTC NOTICIAS 2-EDIC.	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.9	1.1	66.7	31.1	1.4
02	ESPECIAL MUSICAL	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2.5	8.9	182.8	98.8	1.4
02	O SOM DA SEMANA	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1.0	1.6	61.0	30.5	1.4
02	TELECURSO RURAL	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.1	0.6	181.9	91.1	1.4
02	TELECURSO 1-GR.REPR.	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.3	2.1	24.9	12.4	1.4
02	VIOLA MINHA VIOLA	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.1	0.3	15.3	5.1	3.0
02	CIRCO BAMBALAO	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4.4	31.6	10.5	3.0	0.0
02	E PROIBIDO COLARITHS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2.1	161.7	68.0	2.4	0.0
02	E PROIBIDO COLARITHS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3.9	93.1	47.9	1.9	0.0
02	A FABRICA DO SOM	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4.1	112.9	26.1	1.6	0.0
02	SOM POP	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2.0	61.4	66.4	1.8	0.0
02	O MUNDO ESTA SEMANA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.9	1.8	36.3	22.0	0.0
02	FESTA BAILE	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3.0	4.4	247.8	98.0	0.0
02	ESPORTEVISAO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1.8	2.3	116.9	56.4	0.0
02	DOMINGO ESPORTIVO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3.1	4.5	255.5	99.0	0.0
02	ESPORTE OPINIAO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1.0	1.6	80.3	33.5	0.0
02	LIGUE P/ UM CLASSICO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3.1	6.2	190.6	100.0	0.0
02	SUPER GAILO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.9	1.5	54.3	30.3	1.8
02	PROJETO FUMARTE	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1.0	2.7	53.7	39.9	1.3
02	HIST. DA TELENOVELA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.9	60.7	30.3	2.0	0.0
02	ENCONTRO SINFONICO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.8	18.5	8.6	2.2	0.0
02	AVENT. DO TIO MANECO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.6	0.8	22.0	8.6	1.7
02	SAMBAO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.2	0.3	16.1	8.6	1.9
02	RTC DEBATE	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.4	1.4	25.2	15.6	1.6
02	QUEM SABE, SACA 21MS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2.2	4.0	23.4	13.1	3.3
02	QUEM SABE, SACA 13MS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.9	1.6	57.9	31.3	3.3
02	LITRA DO POVO 23HS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.9	1.8	56.7	30.6	3.3
02	TELECURSO 2-GR.REPR.	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.4	1.5	38.4	17.4	3.3
02	ESPECIAL DE CARNAVAL	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1.3	2.2	92.9	42.1	3.3
02	ESP.LITRA DO POVO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.7	0.8	13.4	6.1	3.3
02		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3.1	125.6	56.5	2.2	0.0
02		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.6	20.1	26.1	1.0	0.0

Fonte: IBOPE / AEL / UNICAMP

Relatório 7 - Audiência por qualificação, mar. de 1983.

IBOPE - RELATORIO DE AUDIENCIA DE TELEVISAO POR PROGRAMAS (QUALIFICACAO P/SEXO/CLASSE/IDADE)

RELATORIO NUMERO 4 REFERENTE 01/03/83 A 31/03/83 - CIDADE SAO PAULO

CANAL	PROGRAMA	% HOMENS					TOT	% MULHERS					TOT	TOTAL
		ATE 12	13	19	30	40		ATE 12	13	19	30	40		
02	ESPECIAL MUSICAL	0.0	0.0	7.2	1.8	12.7	21.8	3.6	0.0	0.0	3.6	14.5	21.8	43
02	SELECAO DE FILMES	4.6	6.2	0.0	3.1	3.1	17.1	3.1	9.3	0.0	12.5	9.3	34.3	51
02	A FABRICA DO SOM	0.0	0.0	10.6	5.3	2.6	18.6	13.3	6.6	2.6	4.0	13.3	40.0	58
02	ESP.GRACILIANO RAMOS	5.1	0.0	6.8	8.6	6.8	27.5	3.4	0.0	3.4	10.3	6.8	24.1	51

Fonte: IBOPE / AEL / UNICAMP

Relatório 8 - Audiência por qualificação, mar. de 1983.

IBOPE - RELATORIO DE AUDIENCIA DE TELEVISAO POR PROGRAMAS (QUALIFICACAO P/SEXO/CLASSE/IDADE)
 RELATORIO NUMERO N REFERENTE 01/03/83 A 31/03/83 - CIDADE SAO PAULO

CANAL	PROGRAMA	% MULHERES					TOT	% MULHERES					TOT	TOTAL MUL
		ATE 12	13 18	19 29	30 39	40 50 E+		ATE 12	13 18	19 29	30 39	40 50 E+		
02	ESPECIAL MUSICAL	1,8	0,0	3,0	3,0	18,1	27,2	7,2	0,0	3,0	3,0	14,5	29,0	56
02	SELECAO DE FILMES	0,0	3,0	3,1	6,5	6,2	10,9	12,5	3,1	3,1	5,2	12,5	37,5	48
02	A FABRICA DO SOM	0,0	1,3	4,0	0,0	2,5	8,0	8,0	1,3	8,0	5,3	10,6	33,3	41
02	ESP. BRASILEIRO RAMOS	6,8	0,0	5,1	8,5	3,4	24,1	3,4	0,0	10,3	5,1	5,1	24,1	48

Fonte: IBOPE / AEL / UNICAMP

Relatório 9 - Audiência por qualificação, jun. de 1983.

IBOPE - RELATORIO DE AUDIENCIA DE TELEVISAO POR PROGRAMAS (QUALIFICACAO P/SEXO/CLASSE/IDADE)
 RELATORIO NUMERO N REFERENTE 01/06/83 A 30/06/83 - CIDADE SAO PAULO

CANAL	PROGRAMA	% HOMENS					TOT	% HOMENS					TOT	TOTAL HOM
		ATE 12	13 18	19 29	30 39	40 50 E+		ATE 12	13 18	19 29	30 39	40 50 E+		
02	TELECURSO SEG. GRAU	22,2	0,0	0,0	0,0	11,1	33,3	22,2	0,0	22,2	0,0	0,0	44,4	77
02	TELECURSO PRI. GRAU	25,0	0,0	0,0	0,0	12,5	37,5	12,5	0,0	0,0	0,0	0,0	12,5	50
02	BAMBALALAO 11 HS	9,3	1,7	0,4	0,0	2,5	14,0	25,1	1,2	0,4	0,4	2,1	30,2	44
02	HORA DE ESPORTE	1,7	5,5	10,3	6,0	10,8	34,6	5,5	11,3	9,1	6,5	14,1	46,8	81
02	RTC NOT. PRI. EDUCAC	1,3	6,2	10,4	6,9	14,5	39,5	0,6	0,6	7,6	8,3	11,8	29,1	68
02	QUAL E O GRILLO	3,1	5,3	10,0	3,2	11,4	33,3	4,5	7,2	10,9	4,8	9,2	36,8	70
02	BAMBALALAO 17 HS	10,9	0,4	0,7	0,1	1,4	13,7	20,9	0,2	1,0	4,8	2,8	25,8	39
02	PALAVRA DA MULHER	5,8	0,0	4,1	2,0	4,5	16,5	3,3	0,0	4,9	1,6	5,8	15,7	32
02	RTC TEMPO SEG. EDUCAC	2,6	5,3	1,3	0,0	12,0	21,3	9,3	0,0	4,0	6,9	6,6	24,0	50
02	RTC NOT. SEG. EDUCAC	3,6	1,0	3,4	4,0	7,9	20,1	5,2	0,8	3,0	9,3	11,9	30,4	100
02	ESPORTE OPINIAO	0,0	0,0	0,0	0,0	38,8	38,8	16,6	0,0	0,0	44,4	0,0	61,1	100
02	SINOPSE	0,0	0,0	0,0	0,0	9,0	4,5	9,0	4,5	4,5	4,5	0,0	22,7	45
02	CURUMIM 10 HS	29,4	0,0	0,0	0,0	0,0	29,4	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	45
02	CAMERA ABERTA	2,1	0,7	4,9	5,6	16,3	29,7	3,5	0,0	3,5	7,0	9,2	23,4	53
02	QUEM SABE SABE	2,5	2,5	2,0	3,6	3,6	14,5	3,6	3,6	11,3	9,3	4,1	32,1	46
02	FESTA BAILE	1,8	1,0	4,1	4,5	11,4	23,2	1,2	2,1	6,8	6,2	14,3	30,7	53
02	O SOM DA SEMANA	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	12,1	12,1	0,0	0,0	9,7	34,1	34
02	VIOLA MINHA VIOLA	0,6	1,1	1,6	2,8	9,8	16,2	5,1	0,6	6,1	8,5	13,7	34,3	50
02	TELECURSO RURAL	0,0	0,0	0,0	0,0	60,0	60,0	0,0	0,0	20,0	20,0	0,0	40,0	100
02	ESPORTE VISAO	8,0	0,0	4,0	4,0	7,2	23,3	4,8	2,4	8,8	7,2	6,4	29,8	53
02	E PROIBIDO COLAR 16H	5,2	0,0	1,4	2,2	9,7	18,6	8,2	0,0	7,4	4,4	3,7	23,8	42
02	E PROIBIDO COLAR 17H	8,3	6,2	3,1	1,0	10,4	29,1	4,1	1,0	0,0	2,0	1,0	8,3	37
02	SOM POP	3,5	2,1	6,1	3,1	2,7	17,7	4,1	7,3	14,4	3,7	4,7	32,8	50
02	OS ASTROS	0,0	0,0	5,5	5,5	8,3	19,4	1,5	0,0	1,3	2,7	9,7	15,2	34
02	TELEC. 2G. PRI. FASE	15,3	0,0	0,0	0,0	38,4	53,8	30,7	0,0	15,3	0,0	0,0	46,1	100
02	DOMINGO ESPORTIVO	15,3	0,0	7,6	7,6	7,6	38,4	0,0	0,0	11,5	19,2	3,8	34,6	73
02	TELEC. PRI. GRAU REP	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	19,2	0,0	0,0	50
02	TELEC. 2G. SEG. FASE	0,0	0,0	50,0	0,0	0,0	50,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	46
02	TELE ROMANCE 19HS	3,8	0,0	2,3	1,5	10,0	17,8	6,2	0,7	2,3	6,9	12,4	28,6	60
02	CURUMIM 16 HS	6,1	1,5	6,1	4,6	6,1	24,6	16,9	3,0	12,3	0,0	3,0	35,3	50
02	SUPER GRILLO	0,0	0,0	17,0	17,0	12,7	46,8	0,0	0,0	0,0	12,7	0,6	12,7	59
02	CIRCO BAMBALALAO	10,1	1,0	1,0	2,1	4,2	18,7	12,2	2,1	8,0	5,8	4,8	33,1	51
02	LIGUE P/ UM CLASSICO	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0
02	PANORAMA	2,2	1,1	0,0	8,0	1,1	12,6	9,1	0,0	4,5	13,7	5,7	33,3	45
02	VOX POPULI	7,5	2,5	2,5	5,0	17,5	35,0	1,2	1,2	1,2	6,2	12,5	22,5	57
02	UM PIANO E VOCE	2,2	0,0	8,0	2,9	15,4	28,6	2,9	0,0	7,3	6,6	11,0	27,9	56
02	O MUNDO ESTA SEMANA	0,0	19,0	0,0	0,0	4,7	23,8	0,0	0,0	0,0	0,0	9,5	9,5	33
02	MERCADO DE TRABALHO	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	45,4	0,0	45,4	90,9	
02	ESPECIAL MUSICAL	0,0	0,0	0,9	7,5	3,7	12,2	0,0	0,9	3,7	8,4	8,4	21,6	33
02	A FABRICA DO SOM	6,2	1,4	6,7	1,7	5,2	21,3	6,9	7,4	14,6	10,4	7,4	47,0	68
02	HIST. ARTE NO BRASIL	0,0	0,0	0,0	4,7	0,0	4,7	0,0	0,0	4,7	0,0	23,8	28,5	33
02	CORPO DE BAILE	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	14,2	14,2	0,0	0,0	0,0	28,5	68
02	VIAG. AO REINO ANIMAL	5,3	0,7	6,1	9,2	9,2	30,7	10,7	3,0	4,6	2,3	13,8	34,6	65

Fonte: IBOPE / AEL / UNICAMP

Relatório 10 - Audiência por qualificação, jun. de 1983.

IBOPE - RELATORIO DE AUDIENCIA DE TELEVISAO POR PROGRAMAS (QUALIFICACAO P/SEXO/CLASSE/IDADE)																
RELATORIO NUMERO N REFERENTE		01/06/83 A 30/06/83 - CIDADE SAO PAULO														
CANAL	PROGRAMA	% MULHERES					TOT	% MULHERES					C/D	P/IDADE	TOT	TOTAL MUL
		ATE 12	13 18	19 29	30 39	40 E+		ATE 12	13 18	19 29	30 39	40 E+				
02	TELECURSO SEG. GRAU	22,2	0,0	0,0	0,0	0,0	22,2	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	22
02	TELECURSO PRI. GRAU	25,0	0,0	0,0	0,0	0,0	25,0	12,5	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	25
02	BAMBALAO 11 HS	14,8	3,8	0,4	0,8	1,2	21,2	25,9	3,4	2,5	0,8	6,2	1,7	2,0	2,0	50
02	E HORA DE ESPORTE	0,7	0,5	2,7	0,7	4,5	9,3	2,7	0,0	0,5	2,2	3,5	1,1	1,1	1,1	18
02	RIC NOT. PRI. EDICAO	3,6	0,2	2,6	1,3	7,6	12,5	5,5	0,6	3,4	1,3	7,6	1,8	7,6	1,8	31
02	QUAL E O GRILLO	15,7	1,1	2,1	0,5	2,8	22,5	4,8	0,8	3,2	0,8	3,6	13,5	3,6	2,9	29
02	BAMBALAO 17 HS	3,3	2,4	9,9	4,1	12,8	32,7	9,1	1,2	3,3	1,7	2,8	37,9	7,0	6,0	60
02	PALAVRA DA MULHER	1,3	0,0	6,6	4,0	12,0	24,0	2,6	2,6	6,6	6,6	12,0	34,8	7,0	3,0	67
02	RIC TEMPO SEG. EDICAO	1,4	0,0	4,8	3,0	10,1	19,5	5,8	2,4	3,6	5,2	12,6	29,8	0,0	0,0	54
02	ESPORTE OPINIAO	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0
02	SINOPSE	0,0	0,0	13,6	0,0	4,5	18,1	4,5	13,6	4,5	9,0	36,3	5,0	9,0	5,0	54
02	CURUMIM 10 HS	17,6	0,0	0,0	0,0	0,0	17,6	4,0	0,0	5,8	0,0	0,0	52,9	0,0	0,0	70
02	CAMERA ABERTA	0,0	1,4	5,6	4,2	7,0	18,4	7,0	1,4	6,2	5,6	10,3	28,3	0,0	0,0	46
02	QUEM SABE SABE	4,1	2,0	3,1	5,6	8,2	23,3	5,6	0,0	8,2	4,0	10,2	21,0	0,0	0,0	46
02	FESTA BAILE	2,0	0,0	1,7	3,7	11,4	21,0	3,3	1,3	5,9	4,0	10,2	21,0	0,0	0,0	46
02	O SOM DA SEMANA	0,5	0,0	0,0	0,0	4,8	4,8	12,1	36,5	12,1	0,0	0,0	60,9	0,0	0,0	65
02	VIOLA MINHA VIOLA	0,0	0,0	0,0	0,0	4,8	4,8	4,8	1,6	6,1	7,7	13,7	34,1	0,0	0,0	49
02	TELECURSO RURAL	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0
02	ESPORTE VISAO	0,0	0,0	15,3	3,2	10,4	29,0	1,6	4,8	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	46
02	E PROIBIDO COLAR 16H	13,4	6,7	1,4	1,4	5,9	29,1	4,4	4,4	10,4	2,9	5,9	28,3	0,0	0,0	57
02	E PROIBIDO COLAR 17H	8,1	1,9	8,3	1,0	1,0	14,5	41,6	3,1	10,4	0,0	7,2	20,8	0,0	0,0	62
02	SOM POP	5,5	13,8	0,0	11,1	2,0	55,4	3,1	10,6	11,6	3,1	5,3	33,9	0,0	0,0	49
02	OS ASTROS	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	1,3	2,7	4,1	9,7	0,0	0,0	65
02	TELEC. 2G. PRI. FASE	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	26
02	DOMINGO ESPORTIVO	3,3	0,0	3,8	0,0	3,8	7,6	7,6	0,0	0,0	0,0	0,0	17,2	0,0	0,0	26
02	TELEC. PRI. GRAU REP	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	6,6	0,0	0,0	100
02	TELEC. 2G. SEG. FASE	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	50,0	0,0	0,0	50
02	TELE ROMANCE 19HS	0,7	0,0	0,7	0,0	0,0	0,0	37,5	12,5	0,0	0,0	0,0	50,0	0,0	0,0	50
02	CURUMIM 16 HS	13,8	0,0	0,0	0,0	0,0	13,8	10,8	1,5	11,6	6,2	12,4	39,5	0,0	0,0	53
02	SUPER GRILLO	0,0	0,0	12,7	0,0	10,6	23,4	16,9	0,0	11,6	0,0	3,0	21,5	0,0	0,0	40
02	CIRCO BAMBALAO	4,0	0,0	1,6	1,0	3,2	10,1	12,8	3,7	8,0	5,8	7,4	37,9	0,0	0,0	40
02	LIGUE P/ UM CLASSICO	3,4	2,2	1,1	5,7	9,7	18,3	12,6	3,4	2,2	4,5	12,6	35,6	0,0	0,0	54
02	PANORAMA	0,0	1,2	3,7	1,1	1,1	10,7	0,0	0,0	2,5	2,5	11,2	16,2	0,0	0,0	42
02	VOX POPULI	4,4	1,4	8,8	2,9	2,9	17,1	0,0	0,0	3,6	2,9	6,6	13,2	0,0	0,0	43
02	UM PIANO E VOCE	0,0	0,0	23,8	4,7	1,5	38,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	28,5	0,0	0,0	43
02	O MUNDO ESTA SEMANA	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	66
02	MERCADO DE TRABALHO	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	69
02	ESPECIAL MUSICAL	1,8	2,8	5,6	14,1	8,4	33,0	13,2	5,6	1,8	4,7	3,0	37,0	0,0	0,0	69
02	A FABRICA DO SOM	4,4	0,7	2,7	1,9	3,4	13,4	3,9	1,7	4,4	2,9	7,9	18,1	0,0	0,0	66
02	HIST. ARTE NO BRASIL	4,7	0,0	4,0	0,0	4,7	52,3	0,0	0,0	14,2	0,0	0,0	14,2	0,0	0,0	31
02	CORPO DE BAILE	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	14,2	0,0	0,0	14,2	0,0	0,0	66
02	VIAG. AO REINO ANIMAL	1,5	0,7	2,3	6,1	6,1	16,9	2,3	0,0	0,0	3,0	12,3	17,6	0,0	0,0	71

Fonte: IBOPE / AEL / UNICAMP

Relatório 11 - Audiência por qualificação, abr. de 1984.

IBOPE - RELATORIO DE AUDIENCIA DE TELEVISAO POR PROGRAMAS (QUALIFICACAO P/SEXO/CLASSE/IDADE)																	
RELATORIO NUMERO 04/84 REFERENTE		01/04/84 A 30/04/84 - CIDADE SAO PAULO															
CANAL	PROGRAMA	% HOMENS					TOT	% HOMENS					C/D	P/IDADE	TOT	TOTAL HOM	
		ATE 12	13 18	19 29	30 39	40 E+		ATE 12	13 18	19 29	30 39	40 E+					
02	TELECURSO 2.GRAU	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	33,3	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	33,3	33	
02	TELECURSO 1.GRAU	16,6	0,0	0,0	0,3	0,0	25,0	16,6	0,0	0,0	0,0	0,0	16,6	0,0	41	41	
02	CURUMIM 10HS	14,2	0,0	0,0	7,1	0,0	21,4	14,2	0,0	0,0	0,0	0,0	14,2	0,0	35	35	
02	BAMBALAO 11HS	5,5	0,0	2,7	1,3	3,0	7,5	7,5	0,0	0,0	0,0	0,0	14,2	0,0	18	18	
02	E HORA DE ESPORTE	4,7	2,9	9,2	3,3	3,3	27,5	3,2	3,9	10,7	7,4	12,7	40,1	0,0	67	67	
02	RIC NOTICIAS 1.EDIC.	3,8	1,9	12,5	5,8	10,3	32,3	2,8	7,6	9,6	5,7	12,5	38,4	0,0	71	71	
02	CAMERA ABERTA	0,0	0,0	1,6	9,8	16,3	27,7	0,0	9,8	0,0	6,5	11,4	27,8	0,0	55	55	
02	QUAL E O GRILLO	3,4	2,0	6,1	0,0	5,8	18,4	5,4	0,6	0,6	0,0	6,1	14,3	0,0	32	32	
02	BAMBALAO 16HS	0,0	0,0	4,3	0,0	4,3	8,6	11,4	0,0	4,3	0,0	6,5	23,9	0,0	32	32	
02	BAMBALAO 17HS	7,3	1,0	0,7	0,5	2,3	12,0	2,0	0,7	1,0	0,0	2,6	26,7	0,0	38	38	
02	PANORAMA	4,4	2,2	0,0	1,4	9,5	17,7	7,1	0,7	2,4	9,0	5,6	22,2	0,0	40	40	
02	RIC TEMPO	0,0	4,9	1,6	1,5	18,0	26,2	0,0	2,4	2,4	5,1	5,6	26,7	0,0	38	38	
02	RIC NOTICIAS 2.EDIC.	4,6	1,9	0,0	0,0	20,0	20,0	0,0	0,0	20,0	0,0	20,0	40,0	0,0	45	45	
02	ESPECIAL MUSICAL	7,6	0,0	3,1	4,2	13,9	17,9	2,3	0,0	6,9	0,0	20,0	40,0	0,0	60	60	
02	O SOM DA SEMANA	2,8	0,0	7,1	4,2	2,8	17,1	0,0	0,0	15,3	11,5	3,3	11,2	24,0	0,0	51	51
02	SINOPSE	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	2,8	15,7	1,4	8,5	38,4	0,0	50	50	
02	TELECURSO RURAL	0,0	0,0	0,0	0,0	6,2	6,2	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	28,5	0,0	18	18	
02	TELECURSO 1.GR.REPR.	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	12,5	0,0	0	0	
02	VIOLA MINHA VIOLA	0,7	1,4	0,9	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0	0	
02	CIRCO BAMBALAO	3,9	0,7	2,3	2,3	3,1	16,7	1,6	2,3	6,7	5,9	17,9	34,7	0,0	51	51	
02	E PROIBIDO COLAR 16HS	12,6	1,4	1,4	2,8	7,0	25,3	12,5	2,3	14,0	3,1	16,4	48,4	0,0	60	60	
02	E PROIBIDO COLAR 17HS	0,0	0,0	3,3	0,0	3,3	6,6	2,8	1,4	4,2	1,4	9,8	19,7	0,0	45	45	
02	A FABRICA DO SOM	1,2	1,2	11,5	2,5	1,2	17,9	3,3	6,6	20,0	3,3	26,6	60,0	0,0	66	66	
02	SOM POP	0,6	2,6	6,8	1,7	1,5	13,4	10,2	5,1	17,9	10,2	3,8	47,4	0,0	65	65	
02	O MUNDO ESTA SEMANA	0,0	0,0	1,1	4,7	3,5	9,4	5,9	12,0	11,5	3,3	3,1	36,0	0,0	49	49	
02	FESTA BAILE	3,7	0,6	3,0	3,2	14,8	25,5	4,7	14,1	18,8	4,7	23,5	65,8	0,0	75	75	
02	ESPORTE VISAO	0,0	0,0	0,0	0,0	18,7	18,7	0,4	1,1	0,9	4,8	8,8	16,2	0,0	41	41	
02	VOX POPULI	1,2	2,4	8,0	5,5	9,3	26,7	2,4	0,0	12,5	0,0	0,0	18,7	0,0	37	37	
02	DOMINGO ESPORTIVO	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	11,8	0,6	10,5	26,7	0,0	53	53	
02	ESPORTE OPINIAO	3,8	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	50,0	0,0	0,0	50,0	0,0	50	50	
02	QUEM SABE SABE	5,2	2,7	6,2	0,0	5,4	18,2	5,4	0,0	34,5	21,8	0,0	56,3	0,0	56	56	
02	SUPER GRILLO	0,0	0,0	12,6	11,5	7,3	36,8	8,4	1,0	2,1	2,1	8,4	22,1	0,0	29	29	
02	PROJETO FUNARTE	4,3	0,0	0,0	11,1	0,0	11,1	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	58	58	
02	HIST. DA TELENVELA	0,0	0,0	20,2	10,1	9,6	43,4	0,0	1,4	13,0	1,4	8,6	24,6	0,0	11	11	
02	EACONTR. SINFONICO	19,0	0,0	2,3	7,1	11,9	40,4	16,6	0,0	0,0	16,6	25,0	68,8	0,0	68	68	
02	PRONUNCIAMENTO PDT	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	7,1	4,7	11,9	0,0	32	32	
02	IMAGEM A ACAD	0,0	0,0	0,0	50,0	0,0	50,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0	0	
02	AVENT. DO TIO MANECCO	0,0	0,0														

Relatório 12 - Audiência por qualificação , abr. de 1984.

IBOPE - RELATORIO DE AUDIENCIA DE TELEVISAO POR PROGRAMAS (QUALIFICACAO P/SEXO/CLASSE/IDADE)																		
RELATORIO NUMERO 04/84 REFERENTE 01/04/84 A 30/04/84 - CIDADE SAO PAULO																		
CANAL	PROGRAMA	% MULHERES		CLASSE		A/B		P/IDADE		TOT	% MULHERES		CLASSE		C/D	P/IDADE	TOT	TOTAL MUL
		ATE 12	13 18	19 29	30 39	40 49	50 E+	ATE 12	13 18		19 29	30 39	40 49	50 E+				
02	TELECURSO 2-GRU	22.2	0.0	22.2	0.0	0.0	0.0	44.4	22.2	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	22.2	22.2	66
02	TELECURSO 1-GRU	16.6	0.0	16.6	0.0	0.0	0.0	33.3	8.3	16.6	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	25.0	58	58
02	CURUMIM 10HS	14.2	0.0	14.2	0.0	0.0	0.0	28.4	21.4	18.7	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	35.7	68	68
02	BAMBALAO 1HS	15.2	0.0	15.2	0.0	0.0	0.0	30.4	29.4	26.7	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	56.1	78	78
02	E HORA DE ESPORTE	6.8	1.1	1.7	0.2	5.6	15.7	15.7	4.4	0.8	1.9	0.0	0.0	1.5	2.7	16.6	32	32
02	RTC NOTICIAS 1-EDIC.	3.6	0.0	4.8	0.9	11.5	21.1	21.1	1.9	0.0	1.9	0.0	0.0	3.8	3.8	15.3	28	28
02	CAMERA ABERTA	4.1	4.1	3.4	3.4	15.0	32.1	32.1	0.0	0.0	3.4	6.5	13.1	22.9	22.9	44	44	44
02	QUAL E O GRILLO	0.0	0.0	4.3	0.0	0.0	0.0	0.0	21.7	13.0	4.3	2.1	2.1	16.4	16.4	34	34	34
02	BAMBALAO 17HS	13.1	0.7	3.6	1.3	0.0	0.0	0.0	21.7	13.0	4.3	2.1	2.1	16.4	16.4	34	34	34
02	PALAVRA DE MULHER	0.0	1.4	1.4	1.4	2.0	2.0	2.0	22.3	1.5	6.0	4.4	4.4	3.8	3.8	61	61	61
02	PANORAMA	0.0	5.7	4.0	1.6	2.4	5.5	5.5	3.7	0.8	0.8	0.8	0.8	1.2	1.2	18.0	18.0	18.0
02	RTC TEMPO	3.1	0.0	3.1	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	2.0	2.0	2.0	2.0	2.0	4.0	4.0	4.0
02	RTC NOTICIAS 2-EDIC.	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	2.0	2.0	2.0	2.0	2.0	4.0	4.0	4.0
02	ESPECIAL MUSICAL	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	2.0	2.0	2.0	2.0	2.0	4.0	4.0	4.0
02	O SOM DA SEMANA	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	2.0	2.0	2.0	2.0	2.0	4.0	4.0	4.0
02	SINOPSE	0.0	0.0	11.4	2.8	18.5	22.8	22.8	1.4	0.0	1.4	10.0	10.0	0.0	0.0	24.3	24.3	50
02	TELECURSO RURAL	0.0	0.0	0.0	0.0	10.0	10.0	10.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	5.0	5.0	5.0
02	TELECURSO 1-GR-REPR.	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	10.0	10.0	10.0
02	VIOLA MINHA VIOLA	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
02	CIRCO BAMBALAO	3.1	0.0	1.5	2.1	1.3	1.3	1.3	1.3	1.3	2.6	3.8	3.8	3.8	3.8	11.1	11.1	11.1
02	PROIBIDO COLARIHS	3.1	0.0	0.0	0.0	1.3	1.3	1.3	1.3	1.3	2.6	3.8	3.8	3.8	3.8	11.1	11.1	11.1
02	A FABRICA DO SOM	3.1	0.0	0.0	0.0	1.3	1.3	1.3	1.3	1.3	2.6	3.8	3.8	3.8	3.8	11.1	11.1	11.1
02	SCM POP	1.2	3.1	3.1	1.0	1.0	1.0	1.0	1.0	1.0	1.0	1.0	1.0	1.0	1.0	1.0	1.0	1.0
02	O MUNDO ESTA SEMANA	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
02	FESTA BALLE	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
02	OS ASTROS	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
02	ESPORTEVISAO	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
02	VIX POPULI	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
02	DOMINGO ESPORTIVO	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
02	ESPORTE OPINIAO	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
02	QUEM SABE SABE	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
02	SUPER GRILLO	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
02	PROJETO FUNARTE	1.4	1.4	1.4	1.4	1.4	1.4	1.4	1.4	1.4	1.4	1.4	1.4	1.4	1.4	1.4	1.4	1.4
02	MIST DA TELENVELA	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
02	ENCONTRO SIMFONICO	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
02	PRONUNCIAMENTO PDT	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
02	IMAGEM & ACAD	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
02	AVENIDA DO MANECO	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
02	RTC DEBATE	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
02	LIRA DO POVO	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0
02	TELECURSO 2-GR-REPR.	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0

Já os relatórios de audiência por qualificação de sexo, classe social e idade mostram que a maioria do público telespectador durante toda série do musical pertencia ao sexo masculino.¹¹⁰ Com base em todos os relatórios disponíveis do IBOPE, chega-se à conclusão de que aproximadamente 65 por cento dos telespectadores era do sexo masculino, e 45 por cento, do feminino. Em termos sócio econômicos, a faixa AB representaria 36%, formada com 19% do público masculino e 17% do feminino. Já a classe CD seria responsável por 64% dos telespectadores, com 36% do sexo masculino e 28% feminino.

No desenvolvimento do programa ocorre uma mudança de público - identificável nos seis relatórios de qualificação - principalmente após a antecipação de horário das 19h30 para as 18h. Antes da mudança de horário, a faixa de telespectadores de 0 a 12 anos ficaria com uma média de 16,3% do público, já no segundo semestre de 1983 esse número aumentaria, contudo, no ano de 1984 esse público corresponderia a uma média de 14,3% da audiência. Esse movimento também é identificável nos relatórios acima.

O público dos 13 aos 18 anos, que em março de 1983 representaria apenas 9%, com a mudança de horário, chegaria em abril de 1984 com 14%.

¹¹⁰ Segue abaixo o resumo das peculiaridades dos relatórios de audiência por qualificação. Distribuição percentual da audiência de cada programa pelos seguintes públicos-alvo: Homens; classes socioeconômicas (A/B, C/D); idades; total por classe; Total por sexo.

Por um lado esse aumento, como pode ser observado através dos relatórios, se deve ao próprio fluxo televisivo da emissora, que com o início antecipado de *A Fábrica* abrangeria os telespectadores dos programas da tarde de sábado da emissora, além do fato de que a faixa das 18h possuía uma maior probabilidade de alcançar o público mais jovem do que a faixa das 19h30 às 20h30, horário em que normalmente ocorriam as emissões das telenovelas de grande audiência.

Por outro lado, o musical perderia parte do público da faixa dos 30 aos 39 anos. Apesar do aumento da audiência demonstrado nos seis relatórios de qualificação, houve divergência nesse resultado quando comparado com o restante dos relatórios do IBOPE, que após uma análise mais dedicada, permitiu concluir que essa parcela de telespectador correspondia a uma média de 17% antes da mudança de horário, e após, desceria para uma média de 14%.

A faixa de telespectadores dos 19 aos 29 anos é a que sofre maior crescimento com a modificação de horário em junho. Apesar dos relatórios de qualificação acima identificarem um aumento inicial nos primeiros três meses, e posteriormente, uma queda de telespectadores no ano de 1984, esses resultados quando são confrontados com todos os relatórios também não condizem com a realidade, dado que se a média inicial deste público era de 31% nos três primeiros meses de transmissão e depois de junho passaria para 35,5%. Essa faixa de idade dos 19 aos 29 anos era responsável pelo maior número de telespectadores durante todo o musical, tendo nos meses de janeiro e fevereiro de 1984, respectivamente, uma média de 42 e 56%.

Por fim, na faixa dos 40 anos ou mais, apesar da diminuição deste público depois da mudança de horário do programa, como demonstra os relatórios de qualificação, continuou a obter uma média considerável de 17,5% de telespectadores.

Em suma, a proposta da Direção de Programação da RTC foi parcialmente bem sucedida, pois conseguiria aumentar o público adolescente proveniente dos programas do fluxo televisivo.

CAPÍTULO 3: O PANFLETÁRIO “TEXTO” TELEVISIVO

Neste capítulo foram analisados os audiovisuais de *A Fábrica do Som* em sua materialidade a partir dos programas já digitalizados no sistema de intranet do CEDOC, da TV Cultura, e buscou-se traçar um esquema de análise onde fosse possível acompanhar todo desenvolvimento do musical. Deste modo, oito edições foram selecionadas e analisadas a partir da perspectiva das seguintes subdivisões no intuito de pensar suas peculiaridades: fase inicial (programa 1 e 5); fase das transformações (programa 10 e 13); tendência aos especiais (programa 28, 51 e 54); e fase final (programa 69).

1. A Fase Inicial

O programa inaugural de *A Fábrica do Som* começa com a vinheta de abertura com a música tema “Lá em Guayaquil” composição da Banda Metalurgia de São Bernardo do Campo. O nome da banda que ao mesmo tempo que significava orgia dos metais era uma homenagem aos metalúrgicos brasileiros. Cabe pontuar que no início dos anos 1980 havia um grande movimento grevista dos trabalhadores do ABC paulista. A música “Lá em Guayaquil” traz aspectos da música brasileira e da latina configurando-se num *jazz-rock* com muitos improvisos livres do *jazz*, além de referências (experimentais) da vanguarda paulista. A música tem esse nome pois foi composta por Bocatto na cidade de Guayaquil, no Equador, enquanto fazia uma apresentação na cidade com a banda de Roberto Carlos. É possível identificar também a influência da tradicional Orquestra Tabajara de Severino Araújo.

Ao som da música aos poucos se configura na tela o logotipo do programa com a imagem do teatro do SESC Fábrica da Pompéia. Com aspectos multicoloridos a imagem faz alusão à estrutura do teto da unidade dos galpões que ganhariam estruturas de aço e treliças aparentes com telhas francesas de forma translúcidas e com algumas telhas de vidro. Interessante destacar que a música tema escolhida dialogava com o crescente e criativo momento da música instrumental brasileira, em especial ao *jazz*.

Após a vinheta o apresentador Tadeu Jungle sentado no teatro do SESC Pompéia inicia com a seguinte fala, “a RTC abriu espaço para novas propostas

musicais. Aumente o som, arregalem as suas pupilas. Porque o lance, essa transa entre som e imagem vai começar”.¹¹¹ A partir da fala do apresentador, visivelmente pré-estabelecida por roteiro, percebe-se a preocupação do programa em se colocar como espaço para novidades musicais, e em termos audiovisual, à intenção de diálogo da imagem com esses sons. Após a fala do apresentador, aparece na tela imagens de diversos prédios antigos sendo implodidos. Desta maneira, o programa dava a entender que buscava se colocar como algo novo, usando de linguagem metafórica o desmoronamento arquitetônico, em clara alusão às coisas antigas e consideradas atrasadas se desmoronando.

O programa segue com a apresentadora Silvana Teixeira chamando o grupo instrumental Virado a Paulista para apresentar a música Kundalini, de L. de Oliveira. O grupo é composto por piano, flauta doce, bateria, guitarra, contrabaixo e trompete, sendo que, na execução da música, para além de diversos ângulos da gravação ao vivo da *performance* musical no SESC, seguem algumas imagens gravadas externamente com os integrantes da banda caminhando pela cidade de São Paulo, o que contribui, para interferir na interpretação e compreensão da música por parte dos telespectadores.

Assim, com as imagens de São Paulo dialogando com a música, como um videoclipe, ocorrem alterações na própria produção do sentido musical, diferenciando assim, a percepção do espectador que assiste a gravação no SESC e da emissão através do meio televisivo, uma vez que as imagens contribuem para, em parte, dar um significado à música instrumental para muitos telespectadores.

Deste modo, as análises das edições buscarão diferenciar o evento musical noturno no SESC, do produto televisivo da RTC, bem como, o público espectador do telespectador. Pois, apesar de ser uma “realização ao vivo”, o programa era gravado às terças-feiras no SESC Pompéia e iria ao ar apenas no sábado.¹¹² Sendo assim, o programa tinha uma relação diferenciada entre os espectadores que assistiam as gravações no teatro, e os telespectadores, que recebiam o produto cultural acabado com edição e pós-produção.

¹¹¹ Fonte: VT 1653. Duração: 51'55". Esta será a única edição dos programas analisados que não contará com figuras dos frames da primeira visualização no CEDOC da TV Cultura, por que nos demais dias o arquivo do programa digitalizado não abriria por falhas técnicas, de internet ou coisa parecida. Porém, decidiu-se que a análise ainda assim seria necessária, pois traz aspectos importantes da proposta inicial do musical.

¹¹² A respeito das diferenciações entre os programas “ao vivo” ver: BOURDON, Jérôme. El directo: una política de la voz o la televisión como promesa incumplida. Réseaux, n. 81, 1997.

Na sequência, os músicos do grupo Virado à Paulista são apresentados pela apresentadora pelos seus respectivos nomes, enquanto suas imagens são pausadas e permanecem em *off*, enquanto seus nomes são revelados.¹¹³ Nas primeiras gravações no teatro, o cenário era composto por vários canos verdes colocados verticalmente com iluminação fraca e postes de iluminação com fios expostos representando uma paisagem urbana.

Outro elemento importante que iria compor o espaço de gravação era o uso de seis aparelhos televisores espalhados no teatro do SESC que transmitiam ao vivo a captação das câmeras.¹¹⁴ Instalados nas laterais do palco e de frente para a plateia, os televisores contribuíram, indiretamente, para que alguns jovens buscassem aparecer a todo custo nas telas.

Como a televisão trabalha bastante com o sensacionalismo, o modo mais fácil do público ser captado pelas lentes das câmeras era, sem dúvida, diferenciar-se dos demais, seja pelo visual ou comportamento. Assim, estes aparelhos também provocariam no público (além do teatro, palco e das cadeiras) uma relação interessante, pois o sujeito se transformaria, ao mesmo tempo, de espectador a telespectador, até chegar a se tornar parte integrante do programa, o que tornava o programa mais participativo.¹¹⁵

Dando sequência, Tadeu Jungle chama ao palco a novata banda de rock Titãs do ie ie ie, onde entrevista rapidamente, o jovem Arnaldo Antunes, perguntando o que ele achava do programa surgir como novo espaço aos músicos e bandas novas na emissora TV Cultura, e obtém como resposta, um tímido “legal”. O acanhamento imperava na cena, pois, se de um lado era o primeiro programa de Tadeu Jungle como apresentador, de outro, era a primeira apresentação na televisão da banda paulista.

A primeira canção executada dos Titãs do iê iê iê é “Vá trabalhar”, que contém na letra uma crônica da vida cotidiana e uma singela crítica à família tradicional brasileira, com os versos, “Esse buraco foi você quem cavou, Esse buraco onde você se enfiou. Sua casa, o seu ninho de amor. Mas, quando a saúde,

¹¹³ Esta apresentação dos músicos, no formato de nomes em voz *off* enquanto na tela aparece a foto do artista, ocorrerão apenas nas primeiras três edições do programa.

¹¹⁴ Em outras edições do programas foram detectados, as vezes, o uso de apenas quatro ou mesmo de até oito televisores espalhados.

¹¹⁵ Esta prática seria também apropriada por Serginho Groisman em seus programas de auditório, principalmente, no *Programa Livre*, no SBT e *Altas horas*, na Rede Globo.

casa, grana acabar. Vai ser dose, sua pose cairá, então...Vá trabalhar”, que de forma irônica retrata bem o contexto econômico de crise da época e coloca como alternativa, a alienação do trabalho.

Em termos performáticos, os integrantes da banda insinuam jogar ao ar dinheiro, podendo perceber ligeiras pitadas de sarcasmo na postura frente às câmeras. Durante a execução da canção houve também, constantemente, a incorporação de intertextualidade com o uso de *flashes*, com diversos desenhos de imagens antigas de forma aleatória e sem ter relação com o restante do programa, ou seja, um videoclipe experimental.

Na segunda parte Tadeu Jungle inicia pedindo “um minuto de silêncio” para que a plateia possa “curtir” o instrumental do Syncro Jazz.¹¹⁶ Na execução das duas músicas, de autoria própria, ocorre uma narrativa visual por meio de *flashes* que se construirá ao longo de todo programa, com imagens de prédios antigos desmoronando até se chegar ao ápice, na última parte do musical, com uma baixa varredura onde manequins de rostos com óculos escuros presenciam a explosão de uma bomba jogando os óculos ao ar e pintando de vermelho o então branco cenário ao som dos Titãs do ie ie ie.

Adiante, o músico Passoca acompanhado por Eliete Negreiros apresentam a canção “Sonora garoa”, composição do próprio músico. Apesar de muitos denominarem a canção, bem como a obra de Passoca como música regional ou sertaneja, deve-se levar em consideração o diálogo que o artista faz entre o mundo rural e a metrópole paulistana.¹¹⁷ “Sonora garoa” resume-se numa toada tristonha que encontra o lirismo na “sirene que toca quebrando o sereno da madrugada” ou quando “o rádio grita com voz metálica uma canção”. Em termos musicais, a canção, que abusa de acordes dissonantes, é executada apenas com um violão e a *performance* traz a participação da excelente voz de Eliete Negreiros.¹¹⁸

¹¹⁶ As duas músicas executadas pelo Syncro Jazz não foram denominadas pelo programa e não constavam nem no Relatório do programa, nas fichas para arquivo de fichas, bem como, não contava no sistema intranet do CEDOC da TV Cultura.

¹¹⁷ Nascido em Santos e tendo morado no interior paulista, Passoca levaria na bagagem para a capital toda essa musicalidade, o que acarretou num trabalho com associações tanto à música caipira quanto a Vanguarda Paulista. O álbum “Sonora Garoa” de Passoca teve a participação de Vânia Bastos, Premeditando o Breque, Grupo Papavento, Arrigo Barnabé e Eliete Negreiros, entre outros. Cabe destacar, que Passoca foi casado com a cantora Vânia Bastos, personagem importante da Vanguarda Paulista.

¹¹⁸ A canção “Sonora Garoa” teria uma releitura Arrigo Barnaberiana e que Eliete Negreiros iria gravá-la no álbum “Outros Sons”, bem como, em 1983, a versão iria fazer parte do LP MPB- Edição Independente, produzido pelo Pasquim.

Logo em seguida, Tadeu jungle termina a segunda parte do musical com imagens da produção do programa e com a voz em *off* dizendo: “Isso aqui é televisão, eles tocam e a gente ouve, o som é feito, vamos tentar acompanhar esse movimento, entre nessa fabricação do som. Aqui é a Fábrica do Som”.

Percebe-se assim, nesta primeira edição do programa, uma auto-referencialidade de modo a olhar para dentro de si e desnudar a própria fantasia da televisão e sua indústria, aliás, prática pouco usada pela mídia televisiva. De certo modo, esta auto referência tornar-se-ia uma forma didática para que os telespectadores também compreendessem a que o programa estaria disposto em termos audiovisuais, buscando assim, legitimar-se também dentro da própria grade de programas da emissora paulista.

A terceira parte também começa com o uso de auto referência. Em uma gravação externa pelos corredores da RTC, Tadeu, de visual jovem e roupas com cores fortes da moda dos anos 80 diz, “Isso aqui é televisão, você vê e nós mostramos. Eles tocam e a gente ouve”. Neste momento há um corte e retoma os apresentadores sentados nas cadeiras do SESC da Pompeia, onde o teatro conta com uma pequena plateia. Em seguida, percebe-se claramente o nervosismo de Tadeu Jungle que diz: “tô tremendo bicho. Silvana pelo amor de deus apresenta esses caras que eu tô quase gago”.

Porém, ao expor suas reais sensações com espontaneidade, o apresentador desnuda, de certo modo, a formalidade dos demais apresentadores tanto da TV Cultura quanto das demais emissoras e, torna assim, sua relação bem mais próxima dos telespectadores e da plateia. Ao se deparar com a sinceridade e o jeito inusitado de seu parceiro, Silvana Teixeira ri do ocorrido, e Tadeu sem saber o que fazer diz novamente “Vai Silvana pelo amor de deus”, que responde “o que quer que eu falo”, “apresenta o cara que vai tocar” diz Tadeu. Neste momento, a plateia presente na gravação do SESC Fábrica da Pompeia começa a rir, tornando o diálogo muito engraçado e livre.

Com isso, nota-se que esse diálogo em outro programa poderia ser interpretado como um erro e a produção pediria para repetir a cena, porém, em *A Fábrica* isso foi entendido como espontaneidade e essa sinceridade seria parte do próprio discurso do programa, tornando-o mais leve, ou seja, menos encenado.

Dando seguimento ao programa, a apresentadora convida ao palco Ronaldo Freitas, conhecido como Carioca, que executa a canção que dá nome ao seu disco, denominada “Ciranda”. A canção, um chorinho executado com dois violões, conta com imagens captadas em um procedimento no qual os operadores de câmeras trabalham muito bem a posição, ora entre os músicos e a iluminação, colocando os artistas em primeiro plano, ora com a luz ofuscando a imagem do artista formando um efeito interessantíssimo em relação à luz de fundo, que de forma poética, poderia ser classificado como um eclipse musical.

Outra atração musical foi o grupo Papavento, que executou a música “Aurora Dórica” com quatro instrumentos de sopro (flauta, clarinete, oboé, clarone), além de um contrabaixo acústico, diferenciando-os dos demais grupos instrumentais por não incluir bateria, percussão ou instrumentos harmônicos como violão ou guitarra. Em termos audiovisuais, a música foi acompanhada de videoclipe, com imagens ao vivo no SESC com gravações externas numa estação de trem e num antigo armazém.

A quarta e última parte, novamente traz a auto referência ao programa, que, captado em gravação externa, traz o apresentador Jungle assim dizendo, “como fabricante de som, atuamos ao lado de poetas da imagem e a câmera fica nessas de perseguir, captar, perfurar a gente, os fatos e as máquinas”. Novamente, enfatizando de forma didática, o conceito audiovisual do programa.

Há um corte seco e volta para a apresentação de Carioca dedilhando uma harpa no teatro do SESC e tocando a música “Trindade”, onde com trabalhos de pós-produção, a canção torna-se um videoclipe com auxílio de imagens de estrelas, cosmos, lua e diversos planetas.

Já caminhando para o fim, a banda Titãs do iê iê iê toca a canção de *rock* “Lilians”, onde ocorre, como descrito anteriormente, a sequência da narrativa do início do musical, com *flashes* em gravações externas que findam com a explosão de uma bomba vermelha sobre as cabeças dos manequins de óculos, a qual poderia ter o mesmo intuito que as implosões dos prédios no início do programa, demarcar uma clara divisão entre passado e presente ou o velho e o novo.

Eliete Negreiros fecha as apresentações musicais do programa, primeiramente com a experimental música “Peiote”, adaptação de Paulo Barnabé e Augusto de Campos ao poema da canção número 8, noite do “Pierrot Lunaire”, de Schoenberg com música de Paulo Barnabé. A música traz em seus arranjos um

parentesco bem próximo ao álbum “Clara Crocodilo” de Arrigo Barnabé com muito dodecafonismo e experimentalismo.

Posteriormente, Eliete traz uma releitura da canção “Fico Louco”, de Itamar Assumpção, que na sua versão ganha uma cadência mais rápida além de um sopro interessante na introdução, ambas tocadas ao vivo no SESC. E por fim, fechando o programa, é a vez do clipe “Outros sons”, canção de Arrigo Barnabé em parceria com Carlos Rennó e que daria nome ao inovador álbum de Negreiros. Este álbum de Eliete representa, em parte, para a Vanguarda Paulista, o que Tropicália foi para o movimento Tropicalismo, tamanho era o diálogo entre artistas que trabalharam no projeto musical.¹¹⁹

Em suma, a narrativa deste primeiro programa desenrola-se em quatro partes, ou seja, com três janelas de intervalos, fato este, que ficará restrito apenas a este primeiro programa, pois a partir da segunda edição o musical iria optar por apenas três blocos, com duas janelas interrompendo o fluxo do programa. Já em termos audiovisuais, cabe destacar também, que das 13 canções ou músicas difundidas no programa, 10 usaram imagens externas configurando-se em videoclipes, o que posteriormente, iria diminuir significativamente, e assim, ajudaria a desenvolver a linguagem televisiva de *A Fábrica*, que será pontuado posteriormente.

Já a edição número cinco do musical começa com Tadeu Jungle vestido de capa roxa e óculos escuros, com a seguinte frase auto referencial, “estamos aqui em 1983, outros papos e outros sons vão rolar. Estamos aqui vivos e pulsando a espera e incentivando que isso aconteça”.¹²⁰

Então, o apresentador chama Silvana, e neste instante, abre-se a câmera e de vestidinho curto vermelho, meias brancas altas e tênis esportivo, ela apresenta os músicos que irão apresentar-se na noite, enquanto na plateia, composta em sua maioria por jovens de sexo masculino, alguns manifestam-se com vários assovios para o visual colegial da apresentadora. Em segundo plano, Jungle aparece fazendo mímicas nas costas da apresentadora sem que ela o veja. Segue abaixo o *frame* da cena.

¹¹⁹ Em 1982, o LP "Outros sons" foi lançado pelo selo Vôo Livre, com produção e direção de Arrigo Barnabé, e arranjos de Arrigo Barnabé, Lelo Nazário, Otávio Fialho, Felix Wagner e Bozo Barreti. Por este disco conquistou o prêmio APCA, na categoria Cantora Revelação do ano. *Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/eliete-negreiros/biografia>.*

¹²⁰ Fonte: VT 8849. Duração: 60'33”.

Figura 9 - *Frame* dos apresentadores Tadeu Jungle e Silvana Teixeira.



Fonte: VT 8849, CEDOC da TV Cultura.

A partir da observação da cena, bem como, da emissão das primeiras quatro edições do programa, pode-se observar muito da postura dos apresentadores. Ao mesmo tempo em que *A Fábrica*, em seu início, assemelhava-se a um programa voltado ao público universitário, a condução do musical estava, grosso modo, a cargo basicamente, de um casal composto por uma colegial tímida e um universitário mal comportado.

A dupla de apresentadores, completamente antagônica, divergia também no que se refere ao tom da voz e nas relações com a câmera. Se de um lado, Silvana era doce, calma, risonha e aceitava o enquadramento fotográfico feito pelo operador de câmera, permanecendo em uma postura parada diante da câmera, de outro lado, Jungle detinha através de sua performance e entonação da voz, traços marcantes de sátira e ironia com seus gestos e entonação.

E no que se refere a sua relação com as câmeras e até mesmo com os operadores, o apresentador deslocava-se por quase todos os espaços do palco do SESC, e deste modo, movimentando-se o apresentador transmitia essa inquietação também para o produto audiovisual final, contribuindo assim, para a própria linguagem do programa.

A primeira atração musical foi o grupo Xoro Roxo com a apresentação de chorinho denominado “Serginho na área”. Posteriormente, Tadeu, dando sequência ao programa, pergunta à sua companheira de apresentação Silvana se ela está na “infância”, ao que ela responde “eu sempre estive”. Este diálogo claramente pensado previamente deixava a cena muito teatralizada, e em seguida, Tadeu com um tom hilário desnudando a produção diz aos tele e espectadores que aquela fala estava no script, ou seja, era um texto pré-pensado para uma encenação do casal. Porém, Tadeu quebra a seriedade de diálogo para um espontâneo pedido de uma imagem panorâmica da apresentadora Silvana, que sorri com o pequeno atrevimento enquanto alguns presentes voltam a assoviar. Uma retórica da auto referência.

Esta cena traz elementos importantes, pois, mostra como o texto roteirizado às vezes é pensado de uma forma e executado de outra, e isso torna a cena carregada, falsa. Já o improvisado, rapidamente dialogado com a realidade torna o programa mais leve, ou como sugeria Jungle, mais vivo.

Em seguida é a vez do grupo de *rock* Ira executar a canção “Pobre Paulista”. Apesar de a banda se identificar com o *rock* nacional, a canção traz grande influência do *punk rock* e é tocado de forma muito rápida na bateria de Charles Gavin, e traz um refrão, no mínimo, contagiante.

O ponto mais polêmico da canção se dá na terceira estrofe quando traz a seguinte letra: “Não quero ver mais essa gente feia, não quero ver mais os ignorantes, eu quero ver gente da minha terra, eu quero ver gente do meu sangue”, cantada de maneira baixa e um tanto tímida do restante da letra na primeira vez, e com a mão a riste do vocalista e aos gritos na segunda vez com o uso de imagens tanto da cidade como da população paulistana.

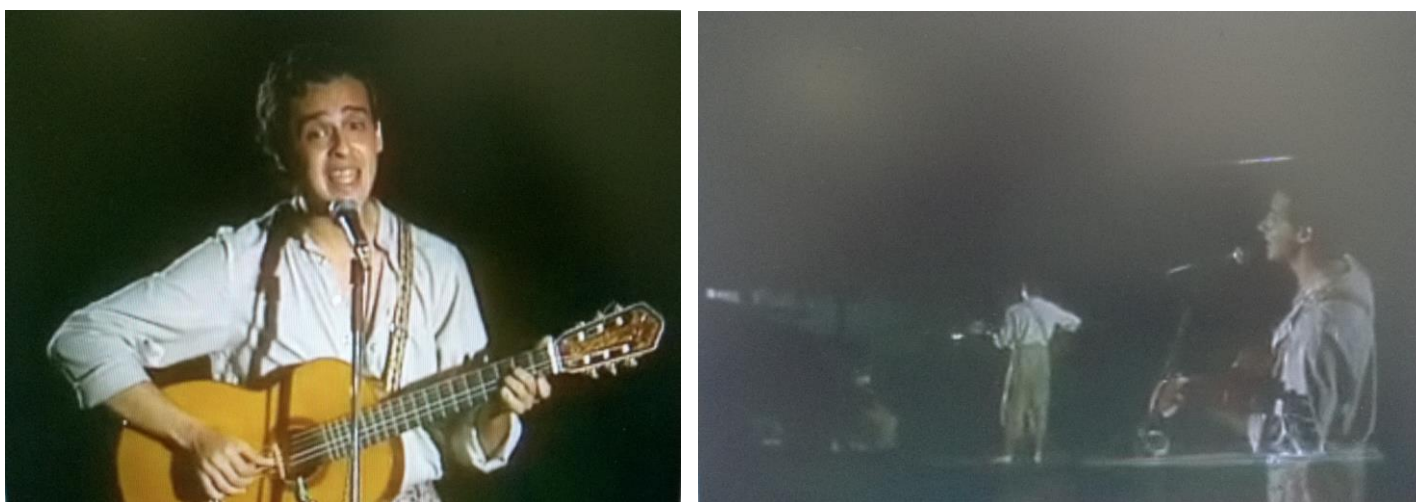
Embora, aparentemente, passasse despercebida pelo público, essa estrofe iria acompanhar a imagem da banda como sendo um tanto bairrista, ou até mesmo para alguns, racista contra os nordestinos e imigrantes.¹²¹ No final da canção, ao transmitirem imagens do corredor paulista Emerson Fitipaldi, ocorrem alguns

¹²¹ Esta canção traz consigo a questão da apropriação da canção pelo público e como esta relação poderia ser analisada. Tema completamente difícil de ser solucionado sem cair no anacronismo ou pensamentos ontológicos, que resumiriam a letra da canção com os olhos voltados para seu tempo e não para a época. Enfim, como esse tema não será profundamente analisado neste trabalho, segue apenas algumas ponderações. A canção sempre foi tema de debate sem ser pensada profundamente no significado e apropriação que as pessoas dariam a ela, pois, para alguns poderia soar como bairrista, preconceituosa, ou mesmo uma declaração de ódio e indiferença aos nordestinos. Porém, segundo os integrantes da banda, a mesma era um hino inocente contra a opressão da cidade grande ou um manifesto contra a hegemonia carioca no pop nacional.

deslizes na finalização conjunta da canção, quando os músicos adiantam o tempo no compasso e acabam a canção cada um no seu tempo.

Outro artista a apresentar-se foi o pernambucano Tiago Araripe com a canção “Viajar”. Na execução da canção, destaca-se o modo peculiar de cantar do músico com um canto um tanto falado, arrastado. Numa mistura de trovador provençal e repentista nordestino recita um texto, aparentemente improvisado, onde cita o musical e faz uma homenagem à poesia e sua relação com a música. Segue abaixo alguns *frames* da execução da canção.

Figura 10 - *Frames* da apresentação de Tiago Araripe.



Fonte: VT 8849, CEDOC da TV Cultura.

Em termos de imagem televisiva, os cortes na edição são lentos, trazendo a impressão de que o tempo se arrasta. A iluminação do palco contou com apenas um canhão de luz, o que trouxe à sua apresentação certo ar intimista. Diversos ângulos de câmeras e sobreposições também conferem um detalhe poético ao audiovisual do programa, tais como, closes do músico de costas ao executar a canção, ou mesmo, o uso de *contra plongée* em que vai abrindo a imagem para uma visão geral do palco. O silêncio da plateia cessa quando finda a canção, enquanto Araripe traz uma aguda vocalização da melodia da canção, e no violão, usa uma espécie de *looping* de acordes, repetidamente, trazendo a sonoridade tal qual um mantra.

Já a segunda parte começa com um clipe da música “Estrela” de Tiago Araripe em que predomina a escuridão e novamente o refinado trabalho de iluminação, porém, com o uso de velas, novamente em temática exotérica.¹²²

Na sequência, o apresentador Tadeu Jungle no palco entrevista rapidamente as sete integrantes femininas da Banda Kalli que, posteriormente, executam a música instrumental “Virou Baião”, que contou com imagens de ondas marinhas na emissão televisiva, e trazia uma sonoridade de um sereno jazz num ritmo de Baião, com destaque nos solos de sopro que se revezavam entre o sax soprano e o saxofone, além de bateria, piano, agogô, violão, triângulo, percussão, flauta e contrabaixo todos muito bem executados. Tadeu entrevista novamente as integrantes que afirmam que o grupo havia se formado à apenas sete meses. Fato que demonstra como o programa realmente abria espaço ao novo e se mantinha atento às novidades musicais.

A próxima música do grupo Kalli denominada “Sambaum”, é um samba instrumental que tem como base uma flauta transversal e um pandeiro conduzindo a cadência da canção ao solo de trompete de Renata Mantovani, compositora de ambas as músicas. No final, a baterista faz um belo solo de aproximadamente um minuto e meio, acompanhada, vez ou outra, pela percussão de uma caixa, até que todos os instrumentos voltam a tocar novamente a música, para delírio dos presentes no teatro.

Já a última parte começa com Zé da cachorra tocando sanfona em parceria de seu cachorro, que ao escutar o som da sanfona, produz diversos uivos e latidos. Cabe destacar, que a afinação da cachorra Brechó encontra alguns deslizes, o que de fato não incomoda o público presente no SESC, que se manifesta em palmas e risos com a experimental dupla humana-canina.

Dando sequência, ocorre um concurso para descobrir quem é o homem mais feio da plateia, oferecendo para este, ingressos de espetáculos na Vila Madalena do show de Eliete Negreiros. Os concursos foram completamente influenciados pelos de Chacrinha em seu programa de auditório, o que contribuiu muito para a presença do público no palco ser uma constante. A pergunta de Tadeu fez com que vários corajosos subissem ao palco, porém, como dezenas de jovens lotam o espaço

¹²² Apenas para constar, são mais de 30 anos que separam os dois álbuns de Tiago Araripe, “Cabelos de Sansão” (o LP em vinil, lançado em 1982 pelo selo Lira Paulistana) e “Baião de Nós” (o CD coproduzido em 2013 com Zeca Baleiro).

central das atrações, o apresentador avisava aos mais exaltados que não tumultuassem, caso contrário, eles “cortariam tudo na edição do programa”. Visto que os jovens realmente tumultuavam o palco nestes momentos, começou-se a usar um corte brusco e, na edição, integrá-los ao programa, posteriormente. Portanto, após esse tumulto, um corte brusco direciona o telespectador para a próxima atração musical.

Assim, Celso Machado e Cristina Azuma executam a música “Mineira” com dois violões, um de seis cordas (Cristina) e um de doze (Celso), fundindo o violão clássico com a cangada regional mineira. Os artistas são captados pelas câmeras, sentados no centro do palco, um frente ao outro e iluminados apenas com canhões de luzes brancas, em tom intimista. Após a música, os músicos são muito aplaudidos, e diferentemente da primeira edição do programa, o teatro do SESC estava praticamente lotado. Os músicos mudam-se de lugar, para ficar de frente com a plateia que outrora estava de costas, em sinal de respeito com o público, visto que o palco do teatro do SESC configura-se uma arena, com duas plateias de frente para o palco. A próxima música “Bolinha de Queijo” trazia também a sonoridade da cangada mineira.

O grupo baiano Arembepe, é a última atração do musical e inicia com a canção “Segue essa bola”, um *rock-blues* baiano que conta com grande influência da música africana, com uma batucada cativante no solo de percussão do atabaque acompanhado por um agogô, o swing e a mistura de ritmos transforma-se numa espécie de macumba psicodélica. Após a canção, Tadeu Jungle entrevista o integrante do Arembepe, Dinho Nascimento, que lembra os 10 anos de carreira do grupo. Posteriormente, o grupo ainda executa a canção “Coisas da Natureza”, uma mistura de rock com maxixe, que falava sobre a consciência ecológica, e contou com imagens da flora e da fauna gravadas externamente.

Em suma, na edição deste programa foi dada ênfase na música dita regional, onde apresentaram-se artistas de São Paulo, Pernambuco, Minas Gerais e Bahia. O palco desta edição ainda era o mesmo analisado no primeiro programa, que contava com o conceito urbano.

2. A Fase das Transformações

Se durante as primeiras sete ou oito edições *A Fábrica* tinha enquanto características o uso da auto referência em *making off* como produto final, os videoclipes experimentais e o uso de roteiro para os apresentadores, aos poucos o musical foi criando forma e se transformando com um maior diálogo com o público com uso de cartas e caixa postal, o roteiro por vezes era abandonado e surge uma linguagem inovadora do programa com usos experimentais com a câmera, com edições mais rápidas e tensas e menos videoclipes com filmagens externas. Seguem as análises das edições de número 10 e 13.

Tadeu Jungle abre a edição de número dez do programa com a camiseta do grupo músico-teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, que nesta edição, interpretariam canções de seu espetáculo denominado *Farra da Terra*¹²³. Com um EP na manga da camiseta, Tadeu com um tom de voz enfático, apresenta o musical como “um programa que a gente pretende que seja algo genial”, pois, “é a música viva que está no Brasil”. Ao passo que discursa, o apresentador movimentava-se pelo palco dando movimento ao audiovisual. Há um corte de câmera, inicialmente, para a plateia do teatro do SESC, que aparece completamente lotado, e posteriormente, a imagem desloca-se para a comportada Silvana, que, frente às câmeras, anuncia as atrações musicais.

A primeira atração do dia é a canção “amordisíaco”, um *pop rock* de Romeu Lepiane. Após a apresentação, Silvana pergunta ao músico como conseguiu tocar em *A Fábrica*, e ele assim responde: “eu mandei uma fita pra eles ouvirem, gostaram e me chamaram”. Deste modo, vemos que uma das formas de se apresentar no programa, era através do envio de fitas cassete à RTC. Em seguida, Tadeu lê a carta de um telespectador da cidade de Rio Claro, no interior de São Paulo, que diz ser um guitarrista e que pretendia montar uma banda. Outra carta, também lida no programa, anunciava a venda de um contra baixo acústico, por um jovem que divulgava seu contato.

Após a leitura das cartas dos telespectadores, segue a música instrumental “quebra gelo” de João Leite e Mário Sérgio, que durante a execução, além de contar com a *performance* dos músicos, é marcada por *takes* com uma espécie de clipe

¹²³ Fonte: VT 7823. Duração: 59’14”.

experimental, principalmente quando ocorrem o solo de bateria com a intertextualidade de diversas imagens e desenhos na tela dialogando ou não, com imagens de planetas, bolas de voleibol, macaco dormindo, fábricas pegando fogo, notícias em revistas e jornais, dança contemporânea ou mais planetas.

A segunda parte do programa começa com um concurso chacriniense valendo dois discos e dois ingressos para quem souber completar a canção “um índio” de Caetano Veloso, onde vários jovens sobem ao palco em busca de angariar a premiação. Uns conseguem recitar a letra, e outros, são premiados pelo fato de terem tido a coragem de subir ao palco.

Após o concurso, Jungle assim chama o músico performático Zeppi, “esse é o fenômeno da música, algo talvez vivo. Música é essa que John Cage iniciou”. Ocorrem alguns gritos e risos da plateia momentaneamente e o silêncio faz-se por segundos no palco. Zeppi pede a fala e ao ser atendido diz um simples “nada” já deixando o público presente confuso. Ou seja, quem anteriormente já ouviu ou conhece John Cage logo identificou a fala do apresentador Tadeu, à música “4:33” que Cage compôs e gravou-a unicamente em silêncio. Ou seja, a concepção da música de Cage é que a verdadeira música ocorre com os ruídos das pessoas que o observam. Então, deste modo, Cage passa de produtor para um observador sonoro.

Zeppi executa a música totalmente experimental onde seu próprio corpo também exerce a sonoridade. Seu corpo passa a ser instrumento de percussão, ao fazer diversos sons batendo contra a própria pele molhada. Soma-se ainda, tanto à questão sonora quanto performática, que o corpo molhado e parcialmente nu (apenas de sunga preta) auxiliava na captação sonora no teatro.

Para esta *performance* artística sonora foi instalado no meio do palco do SESC Fábrica da Pompéia uma banheira onde a água era toda despejada por baldes na cabeça do artista. Apesar de alguns risos, as câmeras conseguiram registrar impagáveis expressões do público, que aparentemente não acreditavam naquela cena performática.

Esta execução está entre as coisas mais experimentais e interessantes que ocorreram no musical. De um lado, gritos histéricos e a frenética batucada no próprio corpo, misturavam-se a gemidos orgásticos e uma dança psicodélica e erótica na banheira, doutro lado, frases diversas como “esse cara é louco”, ou “interna ele”, além de risos e pedidos de silêncio. No final da execução da música, a plateia além

de aplaudir o artista, também gritava “mais um, mais um”. Tadeu diz “é isso que nós gostamos”, e Zeppi com o microfone na mão novamente responde “nada”. Segue abaixo alguns *frames* da *performance* de Zeppi.

Figura 11- *Frames* da apresentação de Zeppi



Fonte: VT 7823, CEDOC da TV Cultura.

Em seguida, é chamada ao palco a cantora de música popular Mariceni Costa para cantar a canção “Balainho”. Imagens de balaios de peixe eram exibidas, fazendo referência à canção enquanto a *performance* ocorria. Ao ser questionada acerca do contexto musical de 1983, a cantora diz perceber um movimento paulista de músico novos com coisas criativas e novas, além de um grande diálogo entre os músicos.

Apesar de realmente ter tido, no início dos anos 80, uma efervescência musical na capital paulista, ela não se configuraria enquanto um movimento musical. A próxima canção é “estopim”, carregada de sotaque caipira e que traz na letra uma crônica da realidade do caipira na capital. Mariceni Costa, Jean Garfunkel, bem

como Passoca transitaram neste período nesta mistura limítrofe entre o pensamento caipira e a metrópole paulista do início dos anos 1980.

Durante a execução de “Estopim”, com um olhar mais atento é possível perceber através de um corte rápido de câmera, que enquanto Mariceni canta o verso “vamos botar fogo neste estopim”, passa na tela um jovem casal abraçado, o rapaz pingando um colírio nos olhos da possível amiga ou namorada. Isso pode ser um indício de que o musical tornava-se um espaço de liberdade na capital paulistana e é possível que ocorresse o uso de maconha por parte da plateia.

Dando continuidade, Aguilar e a Banda Performática fazem uma apresentação com o auxílio de um balanço de corda no meio do palco escuro, contando com apenas um canhão de luz a iluminar a *performance*. No balanço de corda, havia um artista performático com uniforme típico da banda, portando calça e camiseta branca, com diversos desenhos coloridos à tinta e uma capa preta.

A imagem em primeiro plano do artista dialoga com o canhão de luz no fundo da cena, pois o cameraman movimenta freneticamente em sentido circular a câmera e na tela ocorre um efeito com a luz do canhão criando uma “calda de cometa”. Tudo, ao som da canção “Super herói”. Ligam-se as luzes e a plateia aplaude.

Em seguida, a próxima canção da Banda Performática é “Dez corações”, onde são colocados no palco diversos corações de plástico, de diversas cores, recheados de tinta, que aos poucos, são rasgados pelo performático Aguilar com uma faca, em uma *action painting* onde a própria roupa do artista se transforma num quadro vivo. Algumas imagens trazem intertextualidades interessantes de um homem aparentemente sofrendo do coração. Segue alguns *frames* da *performance*.

Figura 12- Frames da apresentação de Aguilar e a banda Performática.



Fonte: VT 7823, CEDOC da TV Cultura.

Já não mais de capa, portando apenas camiseta e calça branca, Aguilar começa a canção, e a cada estrofe, uma facada num coração. A estrutura da apresentação foi uma estrofe cantada e uma *performance* de Aguilar.

A experimental canção que acompanhava a ação tinha uma rítmica de batimento de coração executado por um baterista. Esse fundo musical na bateria, porém, era modificado sempre antes das *performances* de Aguilar, e quando ele rasga os corações, ocorrem mudanças no tempo da bateria, com diversos descompassos e acelerações, com o auxílio instrumental principalmente do bumbo e da caixa, que tocavam aleatoriamente, ou algumas vezes, com uso excessivo dos

pratos, configurando-se praticamente num solo de bateria, representando assim, uma taquicardia sonora que conferia uma grande tensão à cena.

A poesia da canção é dividida em estrofes e sempre que rasgava à facada um coração, as vocalistas cantavam uma estrofe da música, estas numeradas como feridas, como por exemplo, “a primeira ferida jorrou como uma fonte, era Coca Cola pura e fresca”, ou “na quinta ferida pularam, Pinóquio e Gepeto, meu deus estou perdendo minha razão, ao som desta eterna paixão”, ou ainda, “na sexta ferida saíram dois discos Perola Negra e Araçá Azul. Baby eu os dei a você como um presente de aniversário, e não espero de volta. Você não pode devolver as emoções daquele momento”.

Assim, a poesia musicada remete a algumas memórias de um possível assassinato, ou mesmo o suicídio de um casal de amantes. Cada facada, ou ferida aberta, trazia uma lembrança ou delírios. Por sua vez, Aguilar, que seguia com uma sequência numérica aleatória, declamava ora a tom de ódio, ora de cansaço.

A plateia que outrora já se chocava com Zeppi, novamente ficaria curiosa ao ver a *performance* experimental e artística de Aguilar e banda numa mistura interessante de canção, poesia, *performance*, *body art*, psicodelia e artes plásticas.¹²⁴

Na terceira e última parte, o programa traz novamente Aguilar e Banda Performática com a canção que é um misto de experimentalismo com pop rock, denominada “Gata da Babilônia”, e a câmera filmando todos de ponta cabeça com os seguintes dizeres de Aguilar: “Você olha o disco do telefone pensando no disco solar e cheio de sol você disca 02125124281, 1, 1, 1. Espera a voz morna do outro lado da linha mas a sua gata morena não está mais lá com aquela peruca laranja um presente de seu amigo”, em termos audiovisuais, ocorre nesta canção, um processo de edição metralhadora, onde rapidamente são efetuadas as mudanças de imagens na tela, alternadamente entre a execução da banda ao vivo no palco e o chão do teatro do SESC, completamente cheios de tintas devido à apresentação anterior.

Logo em seguida, ocorre um concurso no palco para quem recitar um poema rápido valendo convites de shows, e o próximo a apresentar-se é o sambista César Brunetti. Silvana Teixeira, em uma postura completamente diferente da que adotava

¹²⁴ No início, a Banda Performática contava com a presença de Arnaldo Antunes e Paulo Miklos, porém, neste período, ambos trabalhavam prioritariamente com a banda de *rock* Titãs do iê iê iê.

anteriormente, entra no palco andando e, talvez contagiada com o estilo de Tadeu, manda um grito apresentando César Brunetti em um tom completamente alheio às suas condutas anteriores.

A respeito disso, podemos inferir, que o estilo anárquico de Tadeu conseguiu abalar as próprias estruturas do comportamento de Silvana perante às câmeras. Segue a canção “Sacrilégio” de Brunetti, executada apenas em violão. É um samba com grande teor satírico, que conta uma passagem onde, um professor estadual é surpreendido por um indivíduo portando uma arma no metrô de Santana, em São Paulo, e após contar sua situação econômica é ajudado por um policial. Contudo, o policial era justamente o ladrão que o assaltara.

O sambista é muito aplaudido pelos presentes, e pede a oportunidade de recitar uma poesia musicada sua denominada “Erros de Português”, onde traz diversas metáforas entre o descobrimento do Brasil e a sintaxe da língua portuguesa.

A última atração do musical é Asdrúbal Trouxe o Trombone, que é chamada ao palco por Tadeu de seu jeito não convencional, que tasca uma lambida na lente da câmera. Asdrúbal canta a canção “Quem bate quem fica” e o programa termina, dedicado à luz e aos responsáveis pela iluminação do programa.

Já a edição de número treze de *A Fábrica* começa com o inquieto Tadeu Jungle felicitando os locais que chegavam as transmissões do programa, e apresentando o musical como “uma fábrica, oficina, de direção, de criação, de música e diversões sonoras”.¹²⁵ Ocorre um corte de câmera para Silvana Teixeira que, de cabelo muito bem produzido, olhar angelical, maquiagem e acessórios, apresenta as atrações do dia, dando a deixa para Tadeu continuar (num diálogo possivelmente roteirizado), que responde de antemão, “e para finalizar, o grande feiticeiro do rock brasileiro. Hoje no Fábrica do Som, Raul Seixas”. Na plateia, composta em sua maioria de jovens, esteticamente alternativos, surge o coro do cantor baiano entre gritos, assovios, palmas e rugidos numa espécie de torcida desorganizada.

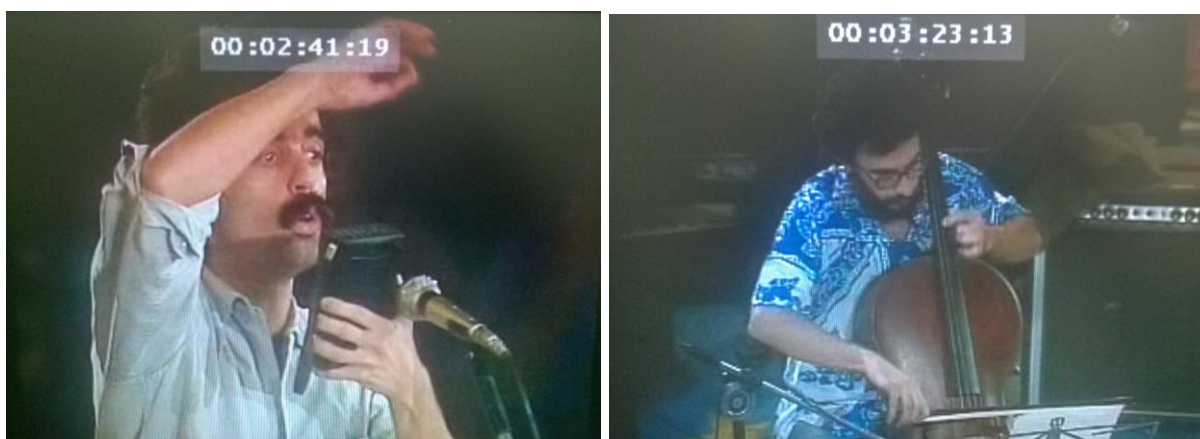
Dando sequência ao programa, Tadeu divulga a caixa postal da RTC “para abrir um canal de contato com os telespectadores”, e enquanto a banda

¹²⁵ Fonte: VT 8742. Duração: 53’13”.

Premeditando o Breque, que seria a próxima a se apresentar, pluga os instrumentos, Silvana apresenta ao público os álbuns da banda, lançados pela produção do Lira.

A primeira música executada do Premê foi “Sempre”, uma música experimental de qualidade sonora incrível e que contou com uso de um gravador de áudio, violão Chelo, violão, flauta e teclado. A música é conduzida por Klaus, que transforma-se num maestro. Segue abaixo alguns *frames* da apresentação.

Figura 13 - *Frames* da apresentação do grupo Premeditando o breque.



Fonte: VT 8742, CEDOC da TV Cultura

Na introdução da música, uma base sinistra inicia-se com um play no gravador e um barulho de rebobinação de fita cassete que gerava uma paisagem sonora, onde após alguns segundos começa o som de um telefone ocupado e uma percussão lenta, conjuntamente, com a seguinte e única letra da música, “eu sou um pássaro alado, que mora ali em frente, atrás dos olhos tristes, vive um cérebro contente”. Ocorre um corte brusco na música. Volta Klaus com o gravador, agora com barulho do disco do telefone e doutro lado atende uma voz com os dizeres “Si, no no no nono”, voltando aquela rítmica musical de antes, que no texto televisivo é interrompida por aplausos da plateia atônita e aos poucos, o grupo vai baixando o volume da música até o profundo silêncio. No teatro, seguem-se as palmas e a catarse. Tanto a *performance*, como a música, não era parecido com nada antes feito no Brasil. Únicos.

A próxima canção executada pelo Premeditando o breque é o criativo samba “Funcionou” onde conta a hilária história de “um lava rápido de gente na cidade

grande”. E mais adiante, a banda toca o *funk* “Mascando clichés”, uma “homenagem às rádios brasileiras e a música brasileira”, conseguindo mais palmas de sua plateia.

Dando sequência, Tadeu lê a carta de um telespectador do Rio Grande do Sul que conta sua história. Ele afirma que tinha uma rádio pirata, que transmitia em baixa frequência, e diz que ela foi cassada pelo Dentel. Ele então pede para que alguém indique um trabalho para ele, e complementa a carta, “precisamos de mais meios para transmitir a cultura brasileira”.

Ora, no que se refere à escassez das formas de transmissão de cultura, pensando em termos musicais e, principalmente, para a música fora do *mainstream* realmente poucos eram os locais ou modos de vazão para este som. Embora fitas de vídeo cassete e rádios piratas fizessem esta função, era muito restrita. Após a leitura, Jungle joga a carta em cima da câmera e faz um concurso, ofertando um LP do grupo Paranga e mais ingressos para o teatro Lira Paulistana.

Por fim, a primeira parte termina com o músico Pedro Lua cantando a modesta canção “Reggae Livre”, em que o ponto alto da apresentação se dá com a captura das imagens do público e a transmissão ao vivo destas imagens nos televisores espalhados no teatro do SESC.

Já na segunda parte Tadeu apresenta o grupo D’água que executa o forró “Rabo de saia”, e nas imagens televisivas, ocorre o uso de intertextualidade com criativas técnicas de *stop motion* tendo como plasticidade e materialidade, coloridas massas de modelar com pequenos bonecos dançando ao som do forró. Em seguida, Jungle lê mais cartas, agora de um telespectador de São Paulo que queria montar uma banda de *rock* ou *jazz rock*.¹²⁶

Posteriormente, o programa abre espaço para a Setesb divulgar a Semana do Meio Ambiente com cartazes e vídeos da cidade de São Paulo. Neste momento ocorre um fato inusitado, um jovem da plateia sobe ao palco para ajudar a segurar a tal faixa da campanha, porém, seus amigos e conhecidos começam a rir do

¹²⁶ *Stop Motion* é uma técnica usada com recursos de uma máquina fotográfica. Utilizam-se modelos reais em diversos materiais, sendo os mais comuns a madeira de árvore que tenha troncos e a massa de modelar modelos. Os modelos são movimentados e fotografados quadro a quadro e esses quadros são posteriormente montados em uma película cinematográfica, criando a impressão de movimento. Nessa fase, podem ser acrescentados efeitos sonoros, como fala ou música.

filantropismo, e o jovem, do palco e sem pestanejar, mostram-lhes o dedo do meio com um singelo sorriso maroto em sinal de resposta.

Este fato mostra, em parte, a tamanha liberdade que a plateia possuía nos dias de gravação no teatro, pois, esta postura, rompe com dito bom comportamento da televisão. Além disso, deve-se ressaltar a audácia dos produtores e diretores do musical, que não cortaram a cena, levando-a ao ar posteriormente.

E a segunda parte termina com o músico Odair Cabeça de Poeta, que agradece a Orquestra de Forró e executa a música “Distância”. Nesse momento, há uma mudança no palco e na concepção musical, pois, a canção havia sido gravada na semana anterior e levada ao ar somente nesta edição.

Já a última parte inicia com Tadeu divulgando feiras de artesanato, e posteriormente, um concurso valendo um LP da banda Alquimia para quem souber cantar um trecho de uma estrofe de Raul Seixas, o que acarreta, e em apenas alguns segundos, num palco repleto de jovens enlouquecidos.

O apresentador gentilmente pede para descerem e não conturbarem o andamento do programa, porém, não possui êxito algum em sua tentativa de conter o público. Buscando conduzir o programa, Tadeu por vezes esquiva-se para manter a posse do requisitado microfone e adverte, com mais ênfase, que caso não ocorra colaboração para a retomada do programa, a produção cortaria tudo na edição. Ocorre um congelamento da imagem e uma voz em *off* adverte “Ok Waltinho, corta aí!”. Neste instante há um corte na imagem.

Este procedimento de corte, como já mencionado anteriormente, viraria parte integrante do discurso do programa, pois, de antemão, já se previa o caos no palco, devido à euforia frequente do público. Este pedaço de gravação voltaria a fazer parte do programa posteriormente.

Após o corte, o programa segue com Silvana Teixeira mostrando um pôster enviado pelo fã clube do Beto Guedes. Silvana ainda inicia um concurso lendo trechos de música e oferecendo ingressos para shows a quem souber o nome do cantor. Porém, no mesmo instante em que lê a poesia das canções, Silvana de frente a câmera, segura propositalmente o pôster de Beto Guedes de ponta cabeça (provavelmente em um roteiro pré-pensado), porém, um jovem da plateia começa a gritar que estava errado. A apresentadora exibe um breve sorriso e continua a ler seu texto, e novamente é interrompida pela plateia, só que agora a voz não é única

e sim um alvoroço de dizeres que o cartaz “tá errado, tá de ponta cabeça”. Aparentemente, esta postura da plateia pode, de antemão, parecer um fato sem relevância, porém, seguem abaixo os *frames* da cena no intuito de se buscar analisar o ocorrido.

Figura 14 - *Frames* de Silvana apresentando o programa.



Fonte: VT 8742, CEDOC da TV Cultura.

A sequência diz respeito a uma passagem de Silvana em que após várias intervenções da plateia advertindo o possível erro da apresentadora, e buscando dar sequência no programa, diz inocentemente “é pra ficar assim mesmo”. O operador de câmera rapidamente vira a câmera de ponta cabeça dando andamento a linguagem criativa do programa, e talvez, respondendo aos presentes e telespectadores, o real motivo estético do pôster estar inicialmente de ponta cabeça como previsto. A prática do câmera pode ser interpretada também como uma intervenção espontânea que interferiu no programa de forma criativa. Seguem os *frames* da cena onde aparece o pôster de pé e o resto do teatro de ponta cabeça

Figura 15 - Frames de Silvana Teixeira apresentando o programa.



Fonte: VT 8742, CEDOC da TV Cultura.

Ora, este episódio é importante, pois, a partir dele podemos questionar como parte do público, e talvez dos telespectadores, tinham (e ainda tem) formado o conceito do que é certo ou errado em termos de linguagem televisiva ou postura de câmera, pois, uma criação com a câmera, na busca doutra estética, pode ser entendida não como inovação e experimentalismo, e sim como um erro.

A partir do momento que se pretende ousar na produção da televisão há uma espécie de censura técnica que se faz frequentemente presente, e do outro lado da mensagem, o da recepção, ocorre frequentemente juízos prévios de valor que denominam o que é digno de ser correto, acarretando, em parte, na padronização do frequentemente executável e assistível.

O programa *A Fábrica*, muitas vezes, a partir das visualizações das edições, rompe com este padrão dito de qualidade técnica e experimenta outros closes,

ângulos e edições, diferenciando-se, tanto das tevês comerciais, quanto da própria TV Cultura, como apontado anteriormente no co-texto da grade de programas da emissora em termos de linguagem, formato e espírito.

Dando sequência, o programa contaria também com a participação do grupo Pé de Feiticeira que apresentaria a música “A vida de nossas mulheres”, um som instrumental composto de bateria, baixo, guitarra, sax barrito e clarinete. E já caminhando ao final do programa, Tadeu adverte o público para não subir no palco na hora da apresentação de Raul Seixas, para não criar um “clima” desagradável. A plateia bate palmas, como se fosse respeitar o pedido, e segue o apresentador: “Alô Pedrão! Corta para o concurso com trechos do Raul Seixas”. Este corte (já analisado anteriormente) é atendido na pós-produção, e assim, o concurso com estrofes das músicas do cantor baiano que ocorrera no início do programa, retorna com os jovens já no palco cantarolando as músicas de Raul Seixas. Sem preocupações com as linhas melódicas e as desafinações, os jovens divertem-se com risos, aplausos e vaias dos presentes.

Por fim, entra ao palco Raul Seixas portando uma jaqueta preta e vermelha ao estilo *rock and roll*, óculos escuros e com um violão elétrico desplugado das caixas e dos cubos de som presentes no palco. Exímio condutor de plateias, Raul logo de início simula uma metralhadora com seu violão para delírio da plateia presente. Porém, ocorre um fato inusitado no programa, pois, ao iniciar o *playback* com a canção “Pluct Plact Zum” em contagem regressiva com a voz do cantor, Raul não se dá conta de estar longe do microfone e demora um tanto para começar a cantar. Seguem abaixo os *frames*.

Figura 16 - *Frames* da apresentação de Raul Seixas



Fonte: VT 8742, CEDOC da TV Cultura.

Pronto, este deslize não representaria nada se ocorresse nos programas de auditório *Perdidos da Noite* ou no *Cassino do Chacrinha*, pois estes, constantemente faziam uso do *playback* e além do público estar acostumado com tal prática, havia, entre estes, animadores de torcida que logo começariam a motivar ou influenciar os demais com gritos e palmas.¹²⁷ Porém, em *A Fábrica do Som* onde toda semana diversos músicos executavam as músicas ao vivo e até então nunca antes ocorrera o uso de *playback*, foi o bastante para que grande parte dos presentes começasse a questionar e gritar ao renomado cantor baiano “ao vivo”. Segue abaixo os *frames* da participação da plateia.

Figura 17 - Frames de jovens da plateia vaiando Raul Seixas



Fonte: VT 8742, CEDOC da TV Cultura.

Após a *performance* da canção “Pluct plact zum”, o cantor explica, rapidamente, a próxima canção chamada “DDI” (Discagem Direta Interestrelar). Pois, segundo Raul, a canção seria uma bronca de Deus ao povo brasileiro. A canção tem em sua letra, uma crítica implícita ao modo de como os seres humanos escolheram viver suas vidas, além de conter, uma refinada ironia de Deus perante as reclamações dos brasileiros. A primeira estrofe da canção resume bem a proposta do compositor, “Alô, aqui é do céu, quem está na linha é deus, Tô vendo tudo esquisito. O quê que há com vocês?” Raul faz sua *performance* e novamente divide

¹²⁷ O programa *Perdidos na noite*, com apresentação de Fausto Silva aglutinaria o mesmo público que o *Fábrica*, porém com outro sentido. Outra diferença é que o *Perdidos na noite* tinha uma característica muito próxima de *A Fábrica*, que era o produto audiovisual final trazer o próprio processo de gravação, um texto televisivo bruto. Uma gravação caótica. Porém, no caso do *Perdidos na noite* isso se dava mais por causa da própria limitação técnica da emissora TV Gazeta, e já em *A Fábrica* era uma opção de linguagem televisiva propriamente dito.

a plateia entre os integrados, que pulavam e dançavam freneticamente, e os revoltados, que gritavam com dedo a riste “toca ao vivo”. As vaias e gritos ao cantor baiano foram recebidas com risos e deboche pelo maluco beleza.

Em suma, percebe-se uma maior presença do público nas câmeras a partir deste programa (apesar do musical, desde o início, ter o público como um elemento importante na proposta do programa), a câmera dá uma ênfase maior nos jovens da plateia, ao passo que o teatro com seus mil lugares começa a tornar-se um espaço pequeno para as gravações no SESC.

3. A Tendência aos Especiais

Com o decorrer do programa percebe-se uma tendência na busca de edições temáticas com homenagens a alguns músicos onde novos músicos dialogavam com o tema ou músicos proposto através de releituras musicais. Assim, foram analisados as edições dos programas de número 38 onde o homenageado foi o poeta concretista Augusto de Campos, a edição 51 com ênfase no movimento beat e a 54 com um especial de um ano de *A Fábrica*. Entretanto, outros músicos tiveram edições especiais no musical, como por exemplo, Rogério Duprat e Arrigo Barnabé.

A edição de número 38 como descrito acima é uma homenagem à poesia e ao trabalho literário de Augusto de Campos.¹²⁸ O jornal *Folha de S. Paulo* iria dar grande destaque ao musical com praticamente uma página inteira, com três reportagens sobre Augusto de Campos, o programa e o concretismo.¹²⁹ Para além da ênfase dada com as reportagens, ocorre também, um resumo do programa na primeira página da *Folha* com o título “Augusto de Campos em Fábrica do Som”, fato extraordinário quando trata-se de um programa de televisão, principalmente, quando não é do âmbito esportivo nem da teledramaturgia.¹³⁰

A vinheta de abertura deste programa foi projetada em um painel eletrônico no alto de um prédio em plena Avenida São João.¹³¹ Seguem abaixo os *frames* da criativa vinheta.

¹²⁸ Fonte: VT 9223 e 9226. Duração: 57'22”.

¹²⁹ *Folha de S. Paulo*. “Enfim a TV digere Augusto de Campos”, de Leão Serva; “Nas atrações do show, a presença do concretismo” e “O poeta que faz as cabeças”, de Ruy Castro. 17 de set. de 1983.

¹³⁰ *Folha de S. Paulo*, 17 de set. de 1983, p. 1.

¹³¹ Painel Eletrônico Publicolor, segundo créditos finais do programa.

Figura 18 - Frames da vinheta eletrônica



Fonte: VT 9223, CEDOC da TV Cultura.

A vinheta eletrônica trazia o mesmo logo de *A Fábrica*, ou seja, o desenho colorido que remete à arquitetura do SESC Fábrica da Pompéia. Porém, nesta edição a vinheta contaria com o nome do homenageado e os dizeres “O poeta infim” que ia deslizando verticalmente de baixo para cima. O *zoom* inicial da câmera na vinheta abria até um plano geral da noturna cidade de São Paulo, principal palco do movimento concretista.

De início, Tadeu Jungle apresenta as atrações musicais, e acrescenta, “Fábrica do Som é hoje uma das possíveis traduções de Augusto de Campos. A massa ainda comerá o fino biscoito que fabrico disse Oswald. Hoje é Augusto *broadcasting*”. Cabe destacar, que Jungle sempre citava a frase de Oswald de Andrade legitimando o programa em termos de qualidade, frente ao veículo massivo.

A primeira atração musical é a banda Sexo dos Anjos, que contou com o contrabaixista Cid Campos, filho de Augusto, e tocaram a canção “São Paulo blues”, composição de Antônio Risério, Régis Bonvicino, Augusto e Cid Campos, e em seguida, “Mamãe merece”, uma genial tradução de “Mama May Have” feita por Augusto e Rogério Duarte para a música de Billie Holiday, com Cid Campos tocando violão acompanhado pelo músico Capovilla tocando trombone.

Na sequência, Tadeu explica ao público sobre uma conversa de três horas gravada com Augusto de Campos, Caetano Veloso e Arrigo Barnabé – quase sem interferências de Tadeu Jungle e da produção – na casa de Augusto e que o programa iria passar alguns *takes* durante o decorrer do programa.¹³² A conversa girou em torno de diversos assuntos, porém, iremos acompanhar apenas retalhos de *takes* separadamente, conforme foi ao ar, a fim de desconstruir e compreender o programa em sua individualidade, bem como o trabalho de edição.¹³³

De início, Augusto aparece falando da sua relação com a música, e é elogiado como um bom letrista por Caetano. Posteriormente, ele fala da capacidade de interlocução no Brasil, no sentido de um poeta criar a poesia e um músico musicá-la, ou melhor, de significá-la musicalmente *à posteriori*, como no caso da canção “Jaguadarte” entre Augusto e Arrigo Barnabé. Na sequência, Tetê Spindola, no palco do SESC apresenta a canção “Jaguadarte”, letra de Lewis Carrol, tradução de Augusto e música de Arrigo Barnabé.

Após Tetê Spindola, Tadeu inicia um concurso com a pergunta “o que é semiótica?” e pede ao público fazer uma fila ao lado do palco para responder. Enquanto isso, o apresentador lê algumas cartas de telespectadores, e entre elas, uma que pede mais espaço ao poeta Wally Salomão, e outra, que saúda o músico performático Zeppi considerando-o “Zappa tupiniquim”, em referência ao genial músico Frank Zappa.

De volta ao concurso, na *Folha de S. Paulo*, Leão Serva escreveria que a melhor resposta seria a marota e irreverente afirmação de um jovem, que respondeu que semiótica seria “meia-visão. Semi é metade, e ótica é visão”.¹³⁴ Tadeu dá a

¹³² Segundo relatório do programa número 28, a conversa girou em torno da produção dos três, tropicália, poesia concreta, Clara Crocodilo, o erudito na MPB, a poesia na música, televisão, Webern, John Cage e Maiacovisky, entre outros.

¹³³ A rádio Cultura AM transmitiu o programa especial, porém, sem os *takes* extras com a entrevista de Arrigo, Augusto e Caetano. Fonte: *Folha de S. Paulo*, 17 de set. de 1983, p. 27.

¹³⁴ *Folha de S. Paulo*, 17 de set. de 1983, p. 27.

definição de semiótica, a partir do dicionário Aurélio e pergunta a Haroldo de Campos sobre a definição, e obtém como resposta “deixa o Aurélio em paz”, esquivando-se do debate acadêmico.

Tiago Araripe canta o rock blues “Asa Linda”, versão de Augusto para música de Jimmy Hendrix, e em seguida, a poesia “Corson” vai aos poucos aparecendo na tela enquanto Augusto vai declamando-a. Segue abaixo o *frame* da poesia na tela.

Figura 19- *Frame* da poesia Corson



Fonte: VT 9223, CEDOC da TV Cultura.

Na sequência, Passoca canta fragmento da poesia “Hugh Selwyn Mauberly”, recriação de Augusto para poema de Ezra Pound, música do próprio Passoca. A canção, inédita, até mesmo para Augusto, foi tocada apenas com o auxílio de uma viola caipira. E assim, finda o primeiro bloco com a vinheta no luminoso.

O segundo bloco inicia com um concurso valendo prêmio para quem fizer a melhor tirinha de poesia. No palco, sobem os três jovens do concurso anterior, e algumas “pérolas” são ditas, como “Augusto se você não tivesse aquele busto, você seria o rapaz mais sexual do mundo”, ou ainda, quando outro jovem tenta fazer também uma metáfora ao “busto” de Augusto e fica sem palavras para terminar a frase, arrancando risadas do público. Seguem abaixo *frames* do hilário episódio.

Figura 20 - *Frames* dos convidados especiais na plateia



Fonte: VT 9223, CEDOC da TV Cultura.

Descontraídos, Caetano, os irmãos Campos e suas respectivas esposas divertem-se com os quadros de concurso em que jovens da plateia sobem ao palco para responderem diversas perguntas ou mesmo criarem na hora as poesias. A plateia, completamente eclética, além de cantores e poetas famosos, contava também com diversos convidados dos produtores Pedro Vieira e Sofia Carvalhosa, o fã clube de Walter Franco, hippies, ou mesmo de “trinados de Tetê Spindola à jovens punks”.¹³⁵

Em seguida, Augusto recita o poema “Bestiário para Fagote e Esôfago”, sendo acompanhado por um fundo musical, aparentemente composto por Arrigo Barnabé, tamanho era o experimentalismo dodecafônico. As imagens externas eram gravadas e colocadas em edição como um clipe musical. Poesia, imagens e música misturavam-se num produto cultural inovador, repleto de cultura moderna brasileira. Um programa televisivo, digno daquilo que a televisão poderia ser, ou ainda pode.

Eliete Negreiros, Paulo Barnabé, Regina Porto, Vânia Bastos e banda cantam a então inédita música “Tudo está dito”, de Arrigo Barnabé, do poema homônimo de Augusto de Campos. Logo após, Tiago Araripe canta a música “Fiz um poema sobre nada”, de Lívio Tragtenberg. A canção é uma recriação de Augusto de Campos a partir do poema de Guilherme IX de Aquitânia, um trovador provençal do século XII.

Outro trecho da entrevista mostra o depoimento de Augusto sobre o tropicalismo, especialmente em relação à produção de Caetano e Gilberto Gil, e sua

¹³⁵ *Interview*. “Vídeo, Som e Fúria”. S/d.

percepção de que o movimento conseguiu, em certos momentos, fazer com que poesia e música “caminhassem” juntas, numa “ligação muito profunda”, como ocorrera anteriormente com as experiências provençais. Após o *take* externo o programa retorna para o palco do SESC, onde dois poemas provençais foram traduzidos por Campos, e posteriormente, musicados.

Primeiro, Lucila e Lívio Tragtenberg tocam “canção”, de Arnault Daniel, trovador do século XII e recriação de Augusto, apenas em piano e voz, e posteriormente, Walter Franco canta “Intradução”, recriação de Augusto do poema de Bernart de Ventadorn, de 1174, musicado e cantado serenamente por Walter Franco, acompanhado apenas de um violão.

Na sequência, outro *take* externo mostra Augusto relatando sua visão sobre o trabalho de traduções destes poemas para o português, e assim acrescenta o poeta,

São traduções especiais que a gente tenta ver como uma espécie de recriação, ou como prefere o Haroldo, transcrição, porque são trabalhos de aclimação linguística muito densos também, que se procura mesmo quase que se proceder como se você estivesse lidando com aquelas palavras no português. Não são aquelas traduções mais literais, são traduções incomuns, a gente acha que a gente tem uma participação um pouco maior nelas. Nesse tipo de trabalho.

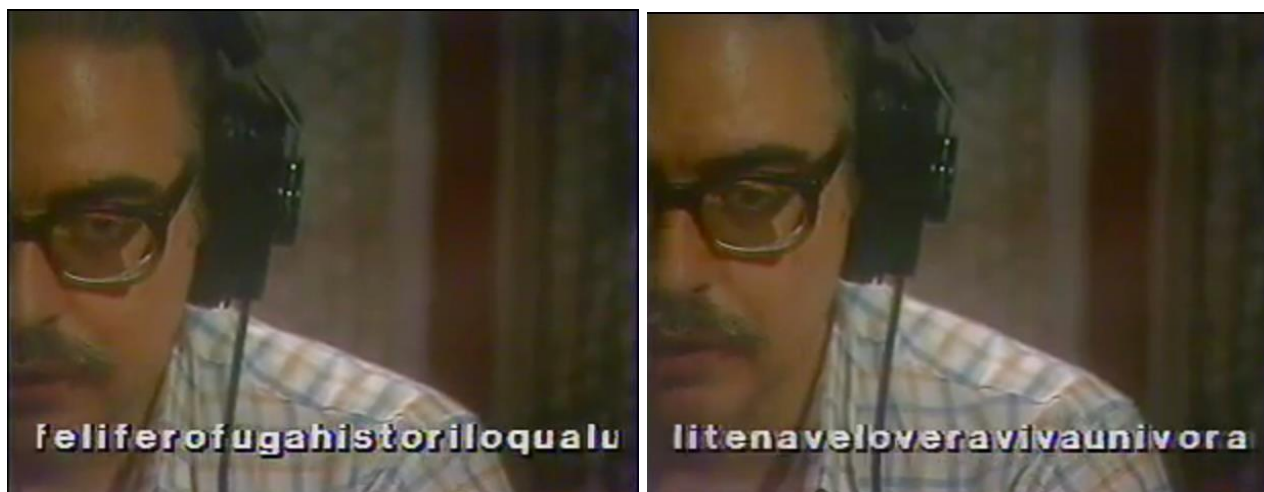
Novamente do palco no SESC mais duas apresentações musicais. Desta vez, era Péricles Cavalcanti, que musicou em bolero a canção “Elegia”, música com letra de John Donne, do século XVII, recriação de Augusto de Campos, e que Caetano havia gravado no álbum “Cinema Transcendental”. Logo após, Péricles convida Regina Casé para cantar a canção “Nuvoleta”. O duo, com Péricles ao violão numa levada bossa novista e Regina praticamente recitando a letra, transcorria com a técnica de sobreposição de uma imagem sobre outra na tela.

Já o último bloco começa com a poesia “Quasar”, de Augusto de Campos, passando pelo luminoso eletrônico instalado na Avenida São João. De forma horizontal, transcorria a seguinte poesia, “Pensa no quase amar do quasar quase humano”, enquanto o poema era sussurrado com a voz do poeta de fundo.

Do palco, Cid Campos e Sexo dos Anjos tocam “Canjerê”, um chorinho de Eurico de Campos, pai de Augusto, e Jards Makalé com seu canto peculiar, reverberante e soluçante apresenta uma canção a partir de uma poesia criada antes de Cristo. O poema de Confúcio, posteriormente relido por Ezra Pound e

retrabalhado por Augusto de Campos e enfim, musicado. Ocorre na sequência um corte na imagem onde aparece Augusto recitando o poema “Cidade”. Seguem abaixo os frames.

Figura 21- *Frames de Augusto de Campos recitando “Cidade”*



Fonte: VT 9226, CEDOC da TV Cultura.

Augusto de Campos é enquadrado em maior rosto na tela, portando um fone de ouvido dentro de um estúdio de áudio de cinema, onde recita seu poema concreto “Cidade”. A letra, ou melhor, as duas palavras, deslizavam pela tela da direita para a esquerda, conjuntamente, com o poema falado em um só fôlego. Cabe destacar, que as gravações de Augusto lendo as poesias “Cidade”; “Bestiário para pagote e esôfago”; “Corson”; “Caracol”; “Quasar”; “Nuvoleta” de James Joyce e “Balalaica” de Maiakovski, foram todas gravadas em estúdio de áudio.¹³⁶

Após a poesia, Tadeu chama ao palco o intelectual Décio Pignatari que diz que a minoria das pessoas que estão curtindo o programa na TV Cultura, “é apenas um milionésimo daquilo que o Augusto vai ter logo mais”. E Tadeu, sem pestanejar emenda novamente a frase Oswaldiana “a massa ainda comerá do fino biscoito que fabrico”. Os próximos a se apresentarem são Paulo Barnabé e Eliete Negreiros para executarem a canção “Peiote”. Paulo Barnabé ao piano tocou uma adaptação sua e de Augusto para o trecho de “Pierrot Lunaire”, de Schoenberg.

¹³⁶ Segundo relatório da edição de número 28 de *A Fábrica*.

O último a se apresentar é Caetano Veloso, que sobe ao palco ovacionado pela plateia e canta “Solitude”, uma versão de Augusto para o poema de Duke Ellington, E. de Lange e I. Mills, e em seguida, canta também “Terra cabeça”, uma canção que fez parte da peça “O percevejo” de Maiakovski, que contou com uma parte traduzida por Augusto de Campos.

Após as duas canções, Caetano saudou a plateia, principalmente em direção ao lado em que havia pessoas pedindo para ele olhar enquanto tocava e cantava, porém, Caetano educadamente, responde que ficava difícil por causa do microfone no violão (captação externa), e acrescenta ainda, “logo a moçada mais animada, desde cedo que estou assistindo o programa, vocês são os mais assanhados”, motivo suficiente para os jovens se levantarem e gritarem felizes pela bagunça.

Entretanto, com fino trato que tem sobre as plateias, Caetano adverte “agora deixa eu cantar”. Obtendo o pedido desejado, inicia a canção “Sampa”, profundamente influenciada pelo movimento concretista.

Caetano Veloso definiria depois a postura do público no teatro como um procedimento “sensual”. Para Leão Serva, em reportagem à *Folha de S. Paulo*, “toda aquela agitação é fruto de uma relação peculiar daqueles jovens com a televisão que tanto assistem”, e “naquele dia faziam pose para as câmeras”. Neste sentido, a pesquisadora Cássia Palha já chamava atenção para a procura de sensacionalismo que a televisão trabalha, e no caso de *A Fábrica*, os jovens queriam estar na tela, e isso era um motivo a mais para as peripécias do público. E assim, o programa seria resumido na *Folha de S. Paulo*,

O programa Fábrica do Som dedicado a Augusto de Campos não é apenas o reconhecimento ao talento de um grande artista (...) é também um sinal de que, finalmente, a audácia e a capacidade desse artista estejam contaminando um veículo tradicionalmente alérgico a essas qualidades.¹³⁷

Em suma, o programa especial ao Augusto de Campos é um produto cultural de grande importância, principalmente, observado pelo aspecto da antropofagia, metáfora antropológica de Oswald de Andrade, da devoração da cultura estrangeira (poemas e poesias) e da devolução em brasilidade (música), pois, perpassa grande parte da cultura moderna brasileira. Realmente um programa digno de premiação.

¹³⁷ *Folha de S. Paulo*, 17 de set. de 1983. p. 42.

Outra edição especial citada acima seria a de número 51 onde é produzido um especial dedicado ao movimento *beat*.¹³⁸ O programa começa com um telefone tocando e, aos poucos, a câmera abre até surgir na tela o poeta curitibano Paulo Leminski atendendo-o e interpretando um possível diálogo com Allen Ginsberg, um dos principais integrantes do movimento. Estes *takes* de Leminski irão compor uma narrativa que se estenderá por todo o programa.¹³⁹ Segue abaixo *frame* da cena.

Figura 22 - *Frame* da participação cênica de Paulo Leminski



Fonte: VT 1653, Duração: 51'55". CEDOC da TV Cultura.

Em seguida, no palco do Sesc, Tadeu lê uma carta manifesto de jovens que diziam frequentar as gravações do programa e estavam inconformados com a imposição monetária por parte do SESC para assistirem as gravações. Segue abaixo um trecho da carta, com o suposto boicote que pretendiam ao musical.

Como todos já sabem, nós não temos lugar de espaço e cultura para o público jovem, a menos que você tenha grana. Um desses espaços está mudando de rumo. O Fábriça do Som no início era gratuito e tinha a intenção de mostrar o trabalho independente dos músicos, depois, por exigência da diretoria do SESC Fábriça da Pompéia, está sendo cobrada a quantia de mil cruzeiros impedindo que muitos participem da gravação. Por isso, exigimos que esse preço seja diminuído ou eliminado.¹⁴⁰

¹³⁸ Fonte: VT 1653. Duração: 51'55".

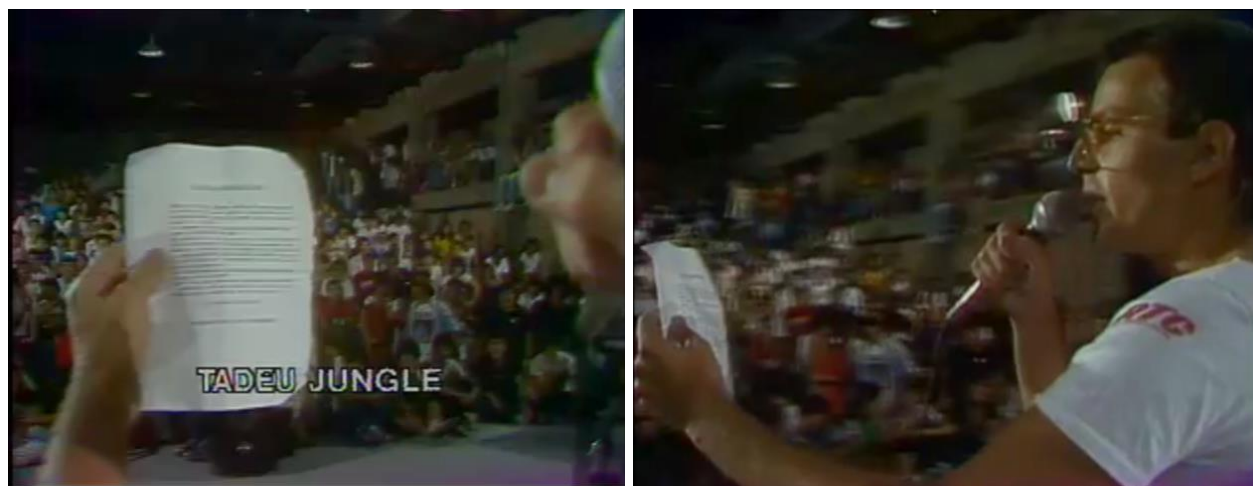
¹³⁹ Movimento literário, vanguarda artística com ramificações na música e na fotografia, a geração *beat* manifestou-se por meio de um grupo de jovens escritores que extrapolaram a arte e a vida em busca de experiências transcendentais na cultura norte-americana dos anos 50.

¹⁴⁰ Trecho referente a leitura da carta dos espectadores lido pelo apresentador Tadeu Jungle.

Enquanto lê a carta, Tadeu se movimenta no palco acompanhado do cameraman Patinhas que busca enquadrá-lo na tela, tudo em um único plano longo, quando posteriormente, há um primeiro corte da imagem para as palmas e gritos da plateia que aparentemente sentem-se representados com a leitura ao vivo da carta.

De novo Tadeu é perseguido pela câmera, agora já num plano aberto mostrando todo este processo de filmagem no palco, e assim segue o teor da carta, “caso isso não aconteça, propomos um boicote à Fábrica até entrarmos num acordo”. Neste instante, a plateia a começa gritar em coro “500 paus”, referindo-se ao preço sugerido pela plateia para apaziguar o valor dito abusivo (1000 cruzeiros), e assim, negociar um preço mais acessível ao público em geral. Seguem abaixo *frames* do ocorrido.

Figura 23 – *Frames* de Tadeu Jungle lendo carta manifesto da plateia



Fonte: VT 1653, Duração: 51'55". CEDOC da TV Cultura.

Por fim, o desfecho da carta diz “ou diminui ou fali. Contamos com a colaboração”. De imediato o apresentador se posiciona a favor da carta dizendo “eu acho absolutamente justo e vejo que pelo menos existe, e há, uma juventude organizada batalhando por alguma coisa”. O tom provocativo e satírico de Jungle ao mesmo tempo em que diz que há uma juventude organizada de um lado, dá a entender de outro, sua passividade. Estas indiretas de Jungle aos jovens, com o tempo tornaram-se uma constante, uma vez que provocava a reação do público.

Deste modo, além da crítica monetária ao SESC e ao programa, a carta traz um elemento importante em termo de conteúdo e reivindicação. Ou seja, a falta de espaço de cultura e lazer na cidade de São Paulo, principalmente para o público jovem e com preço acessível. Cabe lembrar, que o SESC já no início dos anos 1980, bem como o Centro Cultural São Paulo, a Funarte e as universidades, tornam-se espaços de sociabilidade alternativos, visto que o Estado de São Paulo não conseguia fomentar totalmente as atividades culturais e artísticas.¹⁴¹

Dando sequência ao programa, Jungle apresenta o grafiteiro Alex Vallauri que durante o programa produziria com sua equipe dois painéis utilizando a arte do grafite. A primeira atração musical foi Célia cantando um jazz dos anos 1950 chamado “Melancoly baby”, acompanhada apenas de uma guitarra e iluminação baixa em tom em bem intimista. E posteriormente, Célia canta “Come Togheter”, uma canção de rock de John Lennon e Paul McCartney, já da década de 1960, e que traz grande influência de Chuck Berry. Segue abaixo *frames* da apresentação de Célia no palco do SESC.

Figura 24 – *Frame* da apresentação de Célia



Fonte: VT 1653, Duração: 51'55". CEDOC da TV Cultura.

¹⁴¹ A nível federal, sequer havia um Ministério de Cultura, fato que se configuraria apenas em 1986 por pressões, também, de diversos grupos à mercê da consolidação da indústria cultural no país.

A canção “Come Together”, na apresentação de Célia no especial é tocada de uma maneira bem simplificada pelo guitarrista, esta versão resumia-se, praticamente ao excelente *riff* de guitarra nas estrofes cantadas alternando para os bordões no refrão. A letra nonsense, cantada em inglês, é acompanhada apenas de uma guitarra sem efeitos especiais, e como na canção anterior, executada na belíssima voz da cantora. Em termos visuais, como já de costume, a câmera buscava ângulos poucos usuais, além de todo o processo de filmagem, que na realidade, era parte estruturante da própria linguagem do musical.

Um procedimento que se tornaria a essência da linguagem televisiva do musical era na realidade o processo de gravação enquanto obra final acabada, tal qual um *making off*. Observa-se através do *frame*, que quando havia o corte em edição para as imagens de outras câmeras em planos *americano*, *plano conjunto* ou *geral*, ficava enquadrado na tela o próprio processo de gravação. No caso acima, isso ocorria em dobro, pois quando da possibilidade, enquadrava-se um segundo cameraman trabalhando no palco e ambos aparecerem no produto final na tela.

Em seguida, Tadeu faz o lançamento do livro “On the road”, de Jack Kerouac poeta beat de grande importância. Lançado pela editora Brasiliense, o livro de Kerouac sairia na coleção “Circo de letras” voltado principalmente para o público jovem.¹⁴² Para ganhar o livro de Kerouac, o programa faz o concurso com a pergunta o que é geração *beat*? E assim, diversos jovens sobem ao palco para tentar angariar o produto.

Após, Tadeu conversa com Bocato que fala um pouco sobre o grupo Bocato e Bloco, e posteriormente, executam as músicas instrumentais “Ronda Ostensiva” e “Ilha bela”, ambas acompanhadas de piano, guitarra, bateria, percussão de atabaques e dois sopros. A segunda música ainda contou com um par de *backing* vocais femininas.

Já em outro ato, Leminski continua dialogando ao telefone com os seguintes dizeres, “ah, tem a ver com literatura americana. Mas o que?” diz o poeta e segue uma grande pausa, “esses bárbaros aprenderam a escrever agora? Até ontem estavam dando tiro e matando índio” e a vinheta finaliza o segundo bloco.

¹⁴² Tradução de Antônio Bivar e Eduardo Bueno. A coleção “Circo das Letras” já havia lançado os livros: *Gigolô de Bibelôs* de Wally Salomão, lançado no Fábrica do Som; *Carta na rua* e *Mulheres* de Charles Bukovsky e estavam produzindo *O Falcão Maltês* de Dostoievski.

Na segunda parte, volta Leminski ainda ao telefone “Ah tá! Eu já imagino o que é. Deve ser uns romances sobre viagem e uns poemas delirantes”, buscando explicar didaticamente ao público telespectador o que é o movimento *beat*. Corta a imagem ao palco do SESC, onde Tadeu recita o poema “Minhas mãos são minha cidade”, de Gregory Corso, enquanto a câmera mostra os painéis de Alex Vallauri. O programa musical neste momento lembra um sarau, com diversos cortes mostrando os artistas visuais trabalhando com grafite no palco enquanto Tadeu recita poema do palco, e a plateia, em protesto começa a gritar “500 paus!” em alusão ao preço da entrada nas gravações do musical no teatro do Sesc da Pompéia.

Dando sequência, Felipe Ávila e Randal ambos sentados, um em frente ao outro, com guitarra elétrica tocam as canções “Billie’s Bounce” de Charlie Parker e “Crazeology” de Bud Powel. A primeira, um *jazz* em ritmo *looping* que colaborou para a execução do belo solo, e a segunda, um *bebop* com uma bela linha melódica com solos incrivelmente rápidos muito bem executados.

Após as canções, Tadeu pede silêncio e chama ao palco o poeta, tradutor e especialista em movimento beat Cláudio Willer para ler o poema manifesto chamado “Uivo” de Ginsberg. Explica que é um manifesto de 1955, escrito por um poeta do movimento *beat* dedicado ao seu amigo que estava internado, e acrescenta que Cláudio Willer iria recitar apenas a segunda e terceira parte. E ainda, adverte aos presentes, “agucem os ouvidos e ouçam!”.

Em seguida, Tadeu apresenta e agradece a presença de Cláudio Willer, a plateia bate palmas e Willer gentilmente agradece a oportunidade. Abaixam-se as luzes do palco e a plateia eufórica, imediatamente começa a gritar. Ocorrem aproximadamente 15 segundos de barulhos intensos em que Cláudio Willer permanece sem saber o que fazer na situação. Tadeu Jungle, inconformado com a postura do público volta ao palco, pede o microfone de volta e diz aos técnicos da iluminação, “eu pediria luz ali, um pouco de luz ali” acenando a um determinado espaço no teatro. Seguem abaixo os *frames*.

Figura 25 – Frames de Tadeu Jungle discursando contra a postura da plateia



Fonte: VT 1653, Duração: 51'55". CEDOC da TV Cultura.

Após ser atendido pelos técnicos, Tadeu, com dedo a riste, assim discursa aos presentes, “Juventude omissa, vocês são omissos porque só falam isso no escuro. Vocês são omissos”. Há neste instante um corte na imagem, mostrando a plateia, composta em sua maioria por meninos adolescentes.

Nesse momento é possível ver alguns destes jovens levantarem as mãos, mostrarem a língua e vaiarem o apresentador, que indiferente às vaias, prossegue com seu desabafo, “a juventude brasileira é omissa e não participante, só atua quando está no meio da massa”, neste momento há outro corte para o público onde alguns jovens ainda em postura de ataque respondem com línguas e sinais obscenos para o apresentador. Abre-se a câmera em um plano geral, poucas vezes utilizadas no programa por sinal, e o apresentador ainda com um engajado discurso o finda com os seguintes dizeres “vocês todos são omissos. Atuem de cara limpa e lutem por aquilo que vocês acreditam”.

Neste momento a imagem já é um *big close* no apresentador, e na plateia, a grande maioria dos jovens presentes no teatro já apoiam a postura e discurso de Tadeu Jungle e começam a bater palmas. E acrescenta Jungle, “vamos ler agora o poema “Uivo” de “Aliem Ginsberg”, um poeta libertário e que lutou pela liberdade e não se escondeu e foi louco até a última lata de cerveja”. Várias palmas e resquícios de vaia. Cláudio Willer finalmente lê o poema, ao passo em que são exibidas

imagens do “*way of life*” americano, em confronto com imagens de contestações libertárias e manifestações sociais.¹⁴³

Os músicos Luís Brasil e Lucia Tango são os próximos a apresentarem-se no musical, e de início, Lúcia adverte os presentes com um irônico “dá pra falar? E acrescenta, “a gente ia fazer três músicas, mas como vocês estão nervosos vamos fazer só duas”. Seguem algumas vaias. Em seguida, Lúcia com um violão de nylon e Luís com um violão de dez cordas tocam o *jazz* “See my dreans”. O palco escuro com apenas dois focos de luzes, um para cada artista, conferiu à *performance* um ar intimista, embora as vaias, conversas, risadas e gritos da plateia tenham atrapalhado a dupla, uma vez que, a partir dos gestos e feições dava para perceber o problema com o retorno sonoro no palco. A próxima canção é “bye bye blues”, uma versão de Lúcia e Rita da composição de Fred Hamm de 1930, porém, a gravação mais conhecida é de 1952 por Les Paul e Mary Ford.

Em seguida, Tadeu distribui convites da sessão maldita do Lira Paulistana e lê a carta de um telespectador com um tom de indignação, uma vez que um pai, está infeliz com *A Fábrica* pois diz que o filho está com o mesmo corte de cabelo do apresentador, não deixa a família assistir à novela das seis, além de que, de quarta feira o menino falta na escola pra assistir as reprises na hora do almoço, e o pior, montou uma banda de rock de garagem, o que gera dificuldades para ele na hora de guardar o seu automóvel à noite. Por fim, o telespectador diz que o programa está desunindo sua família, e pede encarecidamente, o fim do programa para o bem da moral da família brasileira. Ora, como analisado no capítulo anterior, o fim do programa se deu, segundo a presidência da RTC, por “não representar o jovem brasileiro”, e observa-se que esta opinião era compartilhada por uma parcela da ala conservadora da sociedade do período. Tadeu lança outro livro no programa, desta vez é “Signagem da televisão” de Décio Pignatari.¹⁴⁴

A última a tocar foi a banda instrumental Syncro Jazz, com as músicas: “Ornitology” e “Saxito”. A música, um contrafacto, mistura de *bebop* com *jazz*, foi

¹⁴³ “Uivo” de Ginsberg: Howl é um poema do autor americano Allen Ginsberg, parte do livro *Howl and others poems*, de 1956, prefaciado por William Carlos Williams. É considerada a obra poética mais significativa daquela geração e um dos pilares da cultura da Geração *Beat* na literatura, juntamente com *Naked Lunch* (1959) de William S. Burroughs e *On the road* (1957) de Jack Kerouac. Dois elementos centrais na estruturação poética de “Uivo” são a repetição de estruturas gramaticais, formando linhas muito longas, e, principalmente, o ritmo.

¹⁴⁴ PIGNATARI, Décio. *Signagem da Televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

executada com a base no chélo, piano, bateria, e saxofone e destaca-se pela improvisação e notas harmoniosamente complexas.¹⁴⁵

Já na edição 54 do programa, logo de início, o apresentador Tadeu trajando a camiseta com o logo do musical entra gritando, “1 ano de Fábrica do Som, 54 programas suados por todos nós, aqui e daí. São. Sãos e loucos todos nós vivos”.¹⁴⁶ Tudo, como de costume, num só plano com Tadeu se movimentando freneticamente no palco e seguido pela câmera, promovendo em termos audiovisuais uma grande movimentação nas imagens na tela, e no fundo musical, a música tema da vinheta do programa “Lá em Guayaquil”, da banda Metalurgia.

Itamar Assumpção, acompanhado da extraordinária e impecável Banda Isca de Polícia entra serenamente ao palco e devido ao excesso de barulho da plateia logo adverte que havia outros músicos e “gostaria de finalmente começar a cantar, mas é muito barulho”. Após alguns segundos, mesmo sem conseguir a colaboração de todo público presente, faz uma homenagem ao som com a poesia, “de sino em sino, o silêncio ao som ensino”.

Durante todo o programa, por várias vezes, o apresentador teve de pedir silêncio à multidão.¹⁴⁷ Na sequência, inicia-se a música “Ideia Fixa” onde Itamar encara fixamente a câmera e encarna a personagem dele mesmo: o vulgo Nego Dito.

Um detalhe importante a destacar é que durante todas as edições de *A Fábrica* poucos músicos, mesmo os mais performáticos, buscaram um diálogo maior com as câmeras ou mesmo com os operadores desta, ou seja, a grande maioria se apresentavam frente às câmeras de um modo um tanto passivo. Já Itamar Assumpção, rompe com essa paisagem naturalista e interage com estes elementos cenográficos e humanos do programa, no caso, o câmera, o próprio processo de gravação e o público.

Com um olhar enigmático, Itamar penetra as lentes das câmeras, descompromissado, senta-se no palco no meio da canção e pega o rosto de um homem do público. Pouco antes, com suas mãos, balançara a câmera e o operador

¹⁴⁵ Contrafacto é uma melodia criada sobre a progressão de acordes de outra música, ou seja, uma estrutura de acordes específicos. Charlie Parker tirou esses acordes de outra canção, chamada "How High The Moon", prática aliás, que o músico iria ter ao longo de sua carreira com diversas de suas músicas.

¹⁴⁶ Fonte: VT 3196. Duração: 63'31”.

¹⁴⁷ *Folha de S. Paulo*, 17 de mar, de 1984, p. 50.

que estava dominando a máquina. Seguem abaixo os *frames* da *performance* descrita acima de Itamar Assumpção.

Figura 26- *Frames* da Apresentação de Itamar Assumpção.



Fonte: VT 3196. Duração: 63'31". CEDOC da TV Cultura.

O público que no início relutava em fazer silêncio, agora já está entregue e absolutamente atento à cena musical da talentosa banda. A canção traz uma letra com excesso de autorreflexões, incertezas e sentimentos em forma poética do personagem rebelde Nego Dito, e merece destaque também, as excelentes vocalistas Ná Ozetti e Silvana Salles. O contrabaixo marca fortemente a canção e conduz a melodia, o baterista Gigante Brasil, parte peculiar da narrativa teatralizada, usa o próprio som do bumbo para representar o batimento do coração de Itamar, no trecho da canção que Itamar canta “um canto desesperado, vai rasgando minha vida”. Um espetáculo simplesmente genial de se ouvir e de se ver.

A próxima canção de Itamar denominada “Denúncia” é tão performática quanto a anterior, e a clareza dos personagens representados é tamanha que a execução assemelha-se a um teatro musical. A canção começa com uma introdução instrumental, e em seguida, entra a personagem “Negra Assumpção”, “mulher” de Beleléu, que aos berros entra, ganha a cena e ainda se joga no público. Em seguida no palco, desmaios, gritos, pedidos de vigilância, um tribunal e um pedido de silêncio. Toda banda numa grande pausa silenciosa bem no meio da canção. Por fim, o trecho da música que diz “E agora? Como é que fica? Afinal final... desta música, deste programa”. Desde a criação dessa canção, remete à sua relação com

o meio televisivo, possivelmente, com o *Festival MPB Shell 82* realizado pela Rede Globo.¹⁴⁸

A última canção interpretada por Itamar Assumpção é uma releitura da composição de Gilberto Gil chamada “Extra”, que traz forte cunho de forças místicas e de raízes africanas. Após a apresentação de Itamar, e enquanto ocorre a troca de palco dos músicos, volta ao palco Tadeu divulgando shows de Tetê Spindola e agradecendo o jornalista Leão Serva da *Folha de S. Paulo* pela matéria no periódico. Se no decorrer das 54 edições, o apresentador foi aos poucos incorporando o que aqui denominamos de “câmera glauberiana televisiva”, neste programa, a postura de Jungle no palco lembra um leão preso na jaula a andar de um lado a outro, devido sua movimentação incessante, que acarretava em uma maior tensão na tela e interação com o público. Por fim, o primeiro bloco fecha com o *pop rock* “Gata da rua” de Laura Finochiaro.

Já no segundo bloco o apresentador lê cartas, e uma especialmente, em que o telespectador assim descreve sua posição frente à mídia televisiva, “já estamos cansados de coisas com J. Silvestre, Silvio Santos, Barros de Alencar, Flávio Cavalcanti, Carlos Aguiar, Wilton Franco Bolinha e justamente quando nossas esperanças eram lançadas em um tal Gugu Liberato, eis que o Fábrika do Som surge para trazer algo vivo para todos nós”¹⁴⁹. Pode-se perceber, a partir desta carta, a crítica que alguns telespectadores tinham nos programas e, principalmente, nos apresentadores do período, em parte, devido a pouca rotatividade de novos nomes e o estado decênio destes.¹⁵⁰

Dando continuidade ao programa, Tadeu Jungle dialoga com o contexto político nacional e indaga a seguinte questão ao público, “Eu quero saber o seguinte, somos contra ou a favor das Diretas? Quando?” Neste instante há um corte do palco para a plateia onde muitos, em delírio, jogam os punhos para alto e começam a gritar freneticamente “Já!”.

¹⁴⁸ A música “Denúncia” de Itamar Assumpção fez uma polêmica interpretação no Festival “MPB Shell 82”, promovido pela Rede Globo em 1982. Na ocasião, Itamar e a Banda Isca de Polícia interrompe a canção em atitude desafiadora, e o breque silencioso dura cerca de sessenta intermináveis segundos televisivos, e na volta, a banda plagia jocosamente a melodia da vinheta de abertura do Festival. Era uma forma de criticar a própria razão de ser do festival global. De personalidade rebelde e provocativa, Itamar representa bem o pensamento da época de não sujeitar seu trabalho às gravadoras multinacionais e a lógica do formato da televisão brasileira.

¹⁴⁹ Segundo o apresentador, a carta é de Celso Luís de Moura Fonseca, de Jundiá, São Paulo.

¹⁵⁰ Em 2016, ainda permanecem alguns destes apresentadores na televisão aberta no Brasil.

O jornal *Folha de S. Paulo*, em matéria sobre o especial de um ano publica esta postura política do apresentador e do programa frente ao público, que exercendo uma liderança quase catártica solta em tom provocativo a seguinte frase, “nós queremos eleições diretas quando?” E todos gritam “já!”¹⁵¹. Em depoimento, Pedro Vieira diz que a publicação no jornal sobre a posição do apresentador e do programa frente as questões políticas “bateram que nem uma bomba na direção da FPA”. (VIEIRA, 2016). Era mais uma crise em *A Fábrica* com a direção conservadora da RTC.

O próximo a se apresentar no especial foi Arrigo Barnabé tocando a canção “Sabor de veneno”. Posteriormente, Arrigo Barnabé encarna a personagem do motorista neurótico paulistano, durante a canção “Acapulco drive in”. A partir do relatório do programa, neste instante, Tadeu joga preservativos masculinos para o público, fato que não é observável nos audiovisuais do programa no CEDOC da TV Cultura, dando a entender, que esta parte fora tirada na edição, ou simplesmente, ocorreu interferência pela Censura Federal.¹⁵² No palco, observa-se colunas de concreto com pichações em referência ao aniversário como cenografia.¹⁵³

Após a música “Acapulco drive in” a plateia grita “mais um” à Arrigo e a Banda Sabor de Veneno enquanto o Ultraje a Rigor plugava os instrumentos e o apresentador dialogava com o público. Assim, concorreram a um sorteio de bolsa de estudo de música as cartas endereçadas a FPA e após é cantado os parabéns ao musical por um ano de transmissão. Devido ao caos que instaurou-se no palco pelos jovens, e como era de costume no discurso em várias edições, há um corte brusco seguido de uma voz em *off* dizendo, “desculpe telespectador, corta ele”.

Já a postos no palco, a banda Ultraje a Rigor inicia a canção “Inútil” que retrata a vida dos brasileiros no início dos anos 80, aliás, usada como vinheta de abertura e dos intervalos deste programa especial.

A canção é um pop rock que contém de uma forma humorada, diversos erros propositais de concordância e que viraria uma espécie de hino do movimento das “Diretas Já” e sua letra, propícia para época, dizia “a gente não sabemos escolher presidente, a gente não sabemos tomar conta da gente, a gente não sabemos nem escovar os dentes, tem gringo pensando que nós é indigente”. Na plateia, a música

¹⁵¹ *Folha de S. Paulo*, 17 de mar, de 1984, p. 50.

¹⁵² Relatório do programa *A Fábrica do Som*, n. 54.

¹⁵³ *Folha de S. Paulo*, 17 de mar, de 1984, p. 50.

contagante é cantada em coro uníssono com os jovens pulando num verdadeiro show de rock.¹⁵⁴ Catarse total.

Como o programa não foi gravado no teatro do SESC, e sim na choperia do SESC Fábrica da Pompéia, o programa trazia um clima maior de show, tanto para os músicos, que tinham a preocupação de realizar suas *performances* voltados para apenas um lado do palco, como para a plateia, que assistia de pé e não sentada.

A última parte inicia com o apresentador pedindo aos telespectadores que se comuniquem com o programa através da caixa postal da RTC, pois este seria um “canal de diálogo”.¹⁵⁵ Tadeu divulga shows e arremessa à plateia um disco, porém, mãos e braços quase iniciam uma briga por causa do produto musical, até que o disco se despedaça em cacos pelo chão. Tadeu irônico diz aos presentes, “cada um ouve uma faixa, cada troglodita come a carne que quer”. Em referência sutil à frase de Oswald de Andrade, “as massas ainda comerão do biscoito fino que fabrico”. Cabe lembrar, que no especial não houve os concursos com a plateia no palco.

Dando sequência ao show, o irreverente grupo Premeditando o Breque interpreta a canção “Saudosa Maluca” que conta com uma blague de Wandí Doratiotto como se fosse um *pop star*. Posteriormente, convidam os integrantes do Sossega Leão para tocarem juntos a paródica canção “Fi-lo porque qui-lo”, numa verdadeira apoteose de sax baseada no discurso de renúncia de Jânio Quadros.¹⁵⁶

Para terminar o grupo Sossega Leão com todos integrantes trajados de verde musgo e com boinas à lá “Che Guevara” terminam as apresentações musicais com a canção “Maria Caracoles” e todos os metais e suingue caribenho da banda.¹⁵⁷

¹⁵⁴ A canção encontrou simpatizantes entre o movimento Diretas Já, com Osmar Santos tocando a música em um comício em São Paulo, e o deputado Ulysses Guimarães citando a letra em um discurso na Câmara Federal e prometendo dar o compacto para Carlos Átila, porta-voz do presidente João Figueiredo.

¹⁵⁵ Muitas cartas enviadas para a RTC, nos anos 70 e 80, foram simplesmente descartadas sem arquivamento do CEDOC da TV Cultura. Esta prática deve-se, em parte, devido ao grande número de cartas endereçadas à emissora. No relatório de atividades da TV Cultura de 1984 é descrito que só neste ano foram encaminhadas a FPA mais de 140 mil cartas. A partir dos anos 90, com o advento da internet e sua popularização, estes números caíram bruscamente, migrando esta relação emissora-telespectador para o correio eletrônico.

¹⁵⁶ *Voz da Unidade*. Suplemento mensal n. 5. “O avesso do avesso do avesso de Tadeu jungle da fábrica do som do terceiro milênio”, p. 03.

¹⁵⁷ Maria Caracoles é uma composição dos anos 60 do cubano Pedro Izquierdo Padrón El Afrokan, músico percussionista criador do ritmo “Mozambique”. Nos anos 70, a canção receberia uma releitura em rock salsa com Santana.

4. A Fase Final

Como visto no segundo capítulo, a fase final se deu com as conflituosas relações entre *A Fábrica*, a RTC e o Conselho Curador da FPA. Difícil precisar quando estas divergências começaram, porém, o que se sabe é que a última edição é gravada com toda a produção e público telespectador já sabendo do seu fim.¹⁵⁸

De início, Tadeu saúda os locais onde recebiam as transmissões da emissora paulista e apresenta as atrações musicais e artísticas do programa.¹⁵⁹ A primeira atração a se apresentar é um balé com seis dançarinos interpretando uma cena da peça “Sur urbano” de Ivaldo Bertazzo.

Após a dança, Tadeu mostra a premiação dos críticos da APCA, de 1983, recebida como melhor programa musical e distribui algumas cópias em papel ao público, principalmente, a um grupo que, segundo o apresentador, participava “assiduamente das 69 edições do programa”. Isso demonstra como havia uma parcela de público espectador cativo nas gravações do SESC.

Em seguida, Tadeu divulga o show de Hermeto Paschoal que pedia encarecidamente ao público que levassem suas panelas de cozinha como parte instrumental integrante de sua experimental banda de *jazz*. O apresentador também brinca com a tradicional família brasileira e as rotinas televisivas com a frase, “dona de casa, a senhora ainda está aí? Seu filho não deixou a senhora assistir à novela?” Na gravação, a câmera é movimentada verticalmente pelo operador, num sinal de resposta afirmativa por parte da “telespectadora”. Esta piada tem uma relação com a carta de um pai de um telespectador reclamando que seu filho não deixa a família assistir à novela, citada anteriormente.

Ora, como analisado no primeiro capítulo, muitas residências já contavam com dois aparelhos de TV, o que não significa que o segundo aparelho estaria no quarto dos filhos jovens.

Na sequência, ocorre um concurso valendo ingressos para shows aos que subirem no palco e imitarem sons vocais de instrumentos. Um jovem faz o som

¹⁵⁸ Fonte: VT 9660. Duração: 58’13”.

¹⁵⁹ O programa, em meados de 1984, era transmitido para São Paulo (capital, interior e litoral), Porto Alegre, Brasília, sul de Minas Gerais, norte do Paraná e várias cidades do Rio de Janeiro em divisa com o Estado de São Paulo.

nasalado de uma citra, outro, fica mudo perante as câmeras, e então soam-se gritos de “Fora! Fora!”. Como tréplica, o jovem atende o singelo coro e desce do palco.

A primeira atração musical foi o grupo instrumental Sexo dos Anjos tocando o jazz “Cidade alta”. Durante a apresentação da música, espontaneamente, sobem ao palco três dançarinos aos passos de *break* e são recebidos, ora com palmas, ora com muitas vaias. Após a música, Tadeu ironicamente adverte ao público, “você continuam não entendendo nada”, em clara metáfora as palavras de Caetano Veloso ao público que o vaiava em 1968, no FIC, enquanto tocava a canção “É proibido proibir”. E ainda acrescenta Jungle, “quem subiu aleatoriamente ao palco sem estar programado foram os *Breakers*. Como foi ressaltado aqui, são os únicos que são vivos no centro da cidade enquanto vocês todos carregam pastas cumprindo a burocracia de seu patrão”.

A postura do apresentador, mais uma vez, difere-se do restante de seus pares uma vez que Jungle tem uma postura crítica ao seu “auditório” e não teme o confronto de ideias. E finaliza, “salve todos os *Breakers* e aqueles que dançam frente à crise insondável”, outro trocadilho com relação ao contexto econômico brasileiro do início dos anos 80.

Outra questão importante consiste no modo como o termo “vivo” é empregado durante toda a série pelo apresentador como uma espécie de parte viva e crítica da sociedade, vibrante, que ressalta de algo. Assim, diferindo-se do termo muito utilizado “ao vivo” (transmissão do evento pela televisão ou rádio), o termo “vivo” fazia referência tanto aos músicos, à produção do musical como aos telespectadores.

O estar “vivo” no programa ora referia-se à criação artística dos músicos, ora à vivacidade para se fazer ou pensar algo por parte da produção do programa, a naturalidade da apresentação do musical, como também, ao ativismo dos jovens nas gravações, a sagacidade da percepção musical da plateia e a malícia dos jovens ao subir no palco.

A segunda música do Sexo dos Anjos é “Ladeira da mangueira”, um rock funkeado que contou com um infundável solo de contrabaixo, além de contar com a participação do guitarrista “Emergência”, que tocou performaticamente com uma balaclava preta tapando todo seu rosto.

Já na segunda parte Tadeu lê a carta de um ouvinte que trabalha no meio radiofônico FM em que diz, “manifestamos nosso apoio a mais sincera aliança do nosso pensar, contra o lixo que se encontram nas Fm’s”.¹⁶⁰ Em outra carta, “Há que se dizer que realmente que há um grande lixo que paira sobre todas Fm’s. Mas há algumas coisas que se manifestam diferente. A Rádio Gazeta faz você se sentir nas ruas de Nova York dentro de um Roy Royce pela manhã, esta é uma opção. A Rádio Eldorado tem algumas opções, a própria Rádio Cultura com música brasileira”.¹⁶¹ A carta quando diz “a sincera aliança de nosso pensar”, refere-se às críticas que o programa também fazia abertamente as qualidades musicais das emissoras Fm’s.

O programa segue com a divulgação do Festival de teatro do SESC Vila Nova, e da Livraria Brasiliense, ambos lembrados pelo apresentador pelo apoio. Cabe destacar, que o SESC cedia o espaço às gravações do musical e a Brasiliense cedia livros regularmente para serem doados à plateia no programa, e em troca, é claro, tinha seu nome citado pelo apresentador.

Ocorre novamente o concurso de vocalização de instrumentos valendo ingressos ao show de Hermeto Pascoal, quando sobe ao palco um jovem, seguro de si, e logo adverte “tem que prestar atenção”. Tadeu, com aquele enigma televisivo em mãos, e sem saber qual instrumento seria a interpretação entrega-lhe o microfone, e eis que surge um sepulcral silêncio do jovem, interrompido apenas pelos gritos impacientes da plateia. Após cerca de dez segundos, para explicar sua *performance* artística responde o jovem, “é um violão. Sem corda”. A plateia ri, Tadeu pede um “menos malandro” e o tumulto já está instaurado no palco com cerca de quinze jovens brigando pelo microfone.

A próxima atração musical é o grupo Tan Tan Clube que apresenta as músicas “Princesa jamaicana” e “Didículo”, ambas, canções de *pop rock* com bases repetitivas. Após as apresentações, Tadeu se despede também do jornal que considera o “mais vivo do país, que é a *Folha de S. Paulo*”, em parte, em reconhecimento ao espaço que o jornal sempre deu durante o musical, com notas, especiais, críticas e reportagens. Seguem outros agradecimentos, desta vez ao público televisivo que, segundo Tadeu, “sustenta essa audiência altíssima” e participa assiduamente com apoio manifestado através de cartas enviadas à RTC.

¹⁶⁰ A carta foi assinada como Mário da FM.

¹⁶¹ A carta foi assinada por Wagner Moacir, de São Paulo.

Em seguida, é a vez da banda Urubu Bacana se apresentar, e contando com um quarteto com bateria, guitarra, baixo e vocal executam a canção bastante instrumental “Quero te ver novamente”. A canção pode ser considerada, em parte, como sendo instrumental com letra, tamanho era a estrutura instrumental da canção, na qual se configurava um *fusion* de *rock* com *soul music* com destaque à bela linha *groove* de contrabaixo e, em termos visuais, a dança psicodélica do vocalista.

O último bloco do musical começa com Tadeu cedendo o microfone a um jovem para que possa ler sua poesia *beat*.¹⁶² O jovem era da cidade de Santo André, grande polo industrial brasileiro no início dos anos 80, que além de grande mobilização política, via também surgir, em termos culturais, uma geração de jovens que manifestava-se através da poesia e do teatro marginal, como também, do forte movimento *punk rock*.

A poesia recitada trazia alguns elementos desta contestação frente ao mundo industrial (“mais que as fábricas são as cores”), à destruição da natureza (“Onde tem poluição do ar”), à poluição da paisagem sonora (“O barulho que se ouve é de matar” e “não permita deus que eu ouça, o barulho maquinar. Que eu só ouça a vitrola, com bom disco a girar”), bem como, coloca o delírio psicodélico como forma de amenizar esse sofrimento (“Minha terra é mais estranha, sem o brilho alucinar”). Em termos estruturais, a poesia *beat* “Minha terra” - como “Uivo” de Ginsberg - traz a repetição em termos estruturais, formando linhas longas com ritmo. Porém, a poesia “minha terra” foi recitada com pausa entre as linhas, de modo que “Uivo” normalmente é recitada em uma unidade rítmica ininterrupta.

Após o momento poesia é a vez da banda de *rock* Chave do Sol se apresentar. A primeira canção chamada “Luz” é um *blues* que traz em sua letra temas como energias cósmicas e viagens transcendentais, numa bela execução instrumental do trio, principalmente, do contrabaixista Tigues. Outra canção que seguiu-se foi o *pop rock* “Anjos rebeldes”.

Em termos televisivos, a canção contou com a captação de diversas imagens com ângulos diferentes, como de costume, além de buscar enquadramentos onde o

¹⁶² Segue a poesia recitada pelo jovem: “Minha terra tem mais fábricas, onde tem poluição do ar. O barulho que se ouve é de matar. Minha terra é mais fábrica, e mais fábricas são as cores. Nossas cores são as coisas, dessa terra de primores. Não permita deus que eu ouça, o barulho maquinar. Que eu só ouça a vitrola, com bom disco a girar. E ao andar dentro da noite, mas se eu estou por lá. Minha terra é mais estranha sem o brilho alucinar. E aceite deus que seja, mais suave o lugar. Minha terra bem mais doce, quase, quase novo ar”.

processo de gravação aparecesse no produto final. Após a canção, a banda faz a divulgação do compacto e informa que a loja “Baratos Afins” estava vendendo, na capital paulista, e para o pessoal de outras localidades, seria via caixa postal. Para além da produção e difusão, a distribuição é parte importantíssima no mercado musical, pois a ela fica a responsabilidade de colocar o produto nos estabelecimentos, e deste modo, disponibilizá-lo e torna-lo acessível ao público consumidor.¹⁶³

Tadeu dá sequência ao programa agradecendo as gravadoras “Lira Paulistana” e “Som da Gente”, ambas consideradas importantes no cenário musical independente e alternativo da primeira metade dos anos 1980. A primeira, além de gravadora, constituiu um mediano complexo artístico-cultural com espaço para música, teatro, videoarte, shows, jornal e etc. E completa o apresentador de forma escrachada e irreverente, “viva toda música alternativa, inteligente”.

A próxima atração a se apresentar é o grupo Bloco com as música “Tudo Azul”, tendo como líder, e quase maestro devido a *performance*, o músico Bocatto. A música é um *funk* experimental executado por uma linha de quatro metais, piano, bateria, contrabaixo, percussão, além de duas vozes femininas que ora vocalizavam a melodia, ora alguns *riffs* de trompete. No final, de pé, o público aplaude o grupo. Antes da outra apresentação, Bocatto oferece ao programa a música “Multinacional”. Diferente da versão instrumental da banda Metalurgia, o grupo Bloco, contou com a vocalização feminina nas linhas melódicas, antecipando ou retardando em alguns momentos, a entrada das vozes em relação aos sopros. As vozes femininas e suas relações com os instrumentais faziam parte do próprio conceito da banda.

Por fim, a atmosfera tensa que pairava sobre a última edição do programa terminava com as últimas palavras do Chacrítico apresentador Tadeu. E sem perder, as indiretas, a irreverência e a postura crítica, seguem as últimas palavras,

Fábrica do Som, programa ao vivo que traz 1200 pessoas ao SESC Fábrica da Pompéia. Um programa que tem vida. Não apregoe liberdade, vista a camisa. Agradecemos a todas as pessoas que colaboraram para que esse programa fosse uma realidade. Principalmente, a equipe técnica da TV Cultura que sempre deram o maior apoio. Super competente. Obrigado a todos que assistiram e deram uma força ao *Fábrica*. Boa noite Brasil. Esse é o último Fábrica do Som, série RTC¹⁶⁴

¹⁶³ A loja “Baratos afins”, de Carlos Carranca, foi suma importância no início dos anos 1980, para os músicos ditos independentes, alternativos, marginais ou experimentais.

¹⁶⁴ Referente a fala de Tadeu Jungle na edição de número 69 de *A Fábrica*.

A partir da fala de Jungle podemos observar alguns elementos que indiretamente eram endereçados à equipe técnica da TV Cultura, a presidência da Fundação FPA e ao público. À equipe técnica ficava o sincero agradecer pela competência e empenho; à direção da Fundação, ficava a ausência de agradecimento, e a enigmática frase “não apregoe liberdade, vista a camisa”, visto que houve uma espécie de censura interna do presidente Renato Ferrari ao musical. E para o público, tanto ao tele, quanto ao espectador do SESC ficava um outro significado, a “liberdade” para estes jovens, principalmente, o da luta pelas formas de se pensar e agir.

E ainda quase que imperceptível, o discurso trazia, ao mesmo tempo, um suspiro de esperança aos jovens e uma provocação à FPA, uma vez que o término do programa era colocado como o fim da “série RTC”, dava-se a entender, dessa maneira, que era o fim na TV Cultura e início em outra emissora, fato que, posteriormente não se confirmaria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou analisar o programa *A Fábrica do Som*, da TV Cultura, de São Paulo, levado ao ar nos anos de 1983 e 1984, não somente como um produto musical televisivo, mas, também, enquanto um produto cultural sintonizado com projeções e experimentos investidos no âmbito artístico-cultural, ocupados com rupturas e alternativas à produção de conteúdos midiáticos padronizados e massivos reinantes no Brasil desde a consolidação da indústria cultural durante as duas décadas anteriores, sobretudo com o significativo avanço da televisão, bem como ao clima político nacional marcado pelo crescimento da luta pela democratização, tendo esta como símbolo maior a Campanha das Diretas Já.

Nesta dissertação remontou-se, portanto, a trajetória de *A Fábrica do Som*, assim como a fase de relativa abertura então vivida pela TV Cultura, dada gestão estadual de Franco Montoro, opositor ao regime militar e eleito governador pelo voto direto, foi compreendida e analisada tanto na chave da história da TV brasileira, sem perder de vistas as principais relações desta com a indústria fonográfica, quanto na da história cultural e política do período.

Assim, foi possível concluir que o programa *A Fábrica* foi uma experiência televisiva contracultural que contribuiu, ainda que de maneira pontual e limitada, dada a restrição na abrangência dos sinais da TV Cultura, na difusão da música fora do *mainstream* em um quadro marcadamente dominado pela grande e internacional indústria fonográfica atuante no Brasil, bem como pela ampla influência dela no rádio e na TV, via relações comerciais e nem sempre lícitas, como o recurso do jabaculé.

A existência do programa foi possível por conta de que sua realização envolveu a TV Cultura e o SESC, duas instituições sem interferências da lógica do mercado, o que representou a abertura, ao mesmo tempo, de um espaço televisivo e um circuito cultural àquele tipo de música, mas, também, a outras manifestações artísticas, geradas pelas inquietações e resistências de agentes culturais e de parte da juventude com o quadro midiático vigente e suas nocivas consequências ao âmbito artístico-cultural brasileiro, como a padronização e massificação dos bens culturais e na forma de difusão deles, além da adesão daqueles agentes e de contingente significativo de jovens a expectativas e ações em prol do retorno da democracia na vida política nacional.

A natureza contracultural de *A Fábrica* se deveu por ele primar na difusão de expressões contraculturais, ou seja, calcada na ideia de que se a cultura é o modelo, a contracultura será sempre, na sua proposta ético-estética, seu contramodelo, o que leva à experimentação de novas e diferentes formas de produzir e difundir cultura, as quais, à *posteriori*, podem até serem institucionalizadas dentro de um incessante jogo dialético da vida social, não sem envolver riscos de que as manifestações inicialmente originais se tornem rotineiras e mornas, ainda que bastante vendável.

As expressões contraculturais levadas ao ar pelo programa eram advindas tanto de performances dos músicos e canções apresentadas no vídeo e, mesmo, dos agentes envolvidos com a produção do programa, manifestadas nas formas inovadoras de editar e enquadrar as imagens, da linguagem e de críticas ao quadro artístico-cultural dominado pela indústria cultural, ampla e performaticamente expressadas pelo produtor e apresentador Tadeu Jungle na condução das edições do televisivo, quanto de constantes manifestações oriundas do público que acompanhavam às gravações dele, distante de funcionar como mero figurinista, como de praxe acontecia nos programas televisivos de auditório.

Tendo escolhido por prestígio a opção de difundir a *performance* dos músicos ao vivo, diferenciando-se de alguns musicais e programas de auditório, que usam a técnica teatralizante do playback, *A Fábrica* teria enquanto contratempo inicial, o típico período de tempo das trocas de palco de músicos e bandas, que contribui para esfriar qualquer tipo de show musical. E essa dinâmica na gravação era observada no próprio texto televisivo do programa. Porém, aos poucos os apresentadores Tadeu Jungle e Silvana Teixeira começaram a divulgar músicos, shows e eventos culturais alternativos tornando o programa (e o audiovisual) mais ágil.

Mais adiante, após a vigésima edição do programa, a condução do musical ficaria a cargo apenas de Tadeu Jungle, o que resultou em mais velocidade e tensão ao texto televisivo; dado a movimentação frenética do audiovisual, decorrente do deslocamento incessante da câmera, a fim de enquadrar o polêmico e inquieto apresentador.

Como visto no tópico “aspectos da produção”, do segundo capítulo, um número significativo de músicos que se apresentou no musical trazia o espírito da contracultura em suas atitudes, ou mesmo, em suas composições. Itamar

Assumpção, por exemplo, ao executar a canção “Denúncia dos Santos Silva Beleléu”, que questionava, indiretamente, o *Festival Internacional da Canção* da Rede Globo (FIC), de 1982, em *performance* em *A Fábrica*, a atenta plateia, de antemão, já premeditava o breque e o silêncio.

Itamar, com isso, conseguiria ao mesmo tempo, o feito de sua experimentação na canção e promover um ruído na própria linguagem da televisão. Um artista que com uma composição, ousou experimentar em duas plataformas simultaneamente e criticar a própria interseção da indústria televisiva e do mercado da música.

Todavia, não seriam apenas os músicos a levarem manifestações de contracultura ao programa, a plateia e até indiretamente a produção (por colocar no ar) também a faziam. O caso da jovem que iria levantar a blusa, mostrar o seio e em seguida, discursar de forma panfletária a igualdade de gênero exemplifica bem esta reflexão. Cabe destacar, que neste dia a banda de punk “As mercenárias” iria se apresentar com um movimento musical contestatório que também teria a sua gênese em elementos contraculturais.

Sem contar o apresentador Tadeu Jungle, símbolo mor do mau comportamento na televisão do período, no sentido de quebrar com os padrões de seus pares e quando de posse do microfone, verbalizava sua fúria para diversas direções, de tal modo que nem mesmo sua plateia escaparia.

Da crítica ao governo militar à alienação dos jovens, passando pelo apoio na difusão via emissora televisiva pública do movimento de Diretas Já, até se chegar a denúncia das rádios FM e a prática do jabá, nada escapou do seu discurso. Cabe lembrar, que no período de *A Fábrica* os programas de auditório, em sua grande maioria, só trabalhavam com lançamentos musicais a partir da prática do jabá.

O programa foi considerado experimental na medida em que o musical iria romper com os valores de ordem estética na televisão propondo uma linguagem altamente criativa, possível através do co-texto advindo de outras práticas da televisão, como também das vanguardas do cinema russo, do cinema experimental e do vídeo independente brasileiro. Assim, tanto na proposta ético-estética, como no formato e na linguagem televisiva, o musical buscou elementos de experimentação.

A Fábrica buscou experimentar na proposta ético-estética, principalmente ao representar e dar espaço a cena que se localizava fora do grande mercado

fonográfico e ao posicionar-se criticamente frente à Ditadura Militar e a lógica do mercado da indústria cultural. No formato, ao romper com os ditos modos “corretos” de comportamento frente à TV, tanto por parte do apresentador, como do público espectador, cujo a inspiração vinha do tropicalismo de Chacrinha, Glauber e do musical *Divino Maravilhoso* com Gal Costa, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Por fim, a linguagem televisiva foi marcada pela retórica auto referencial, na qual o telespectador pôde ter acesso visual aos bastidores e a todo processo de gravação, procedimento de *making off* advindo principalmente de Glauber Rocha, tanto no cinema experimental (*Câncer*, de 1972; *Di*, de 1977 e *Idade da Terra*, de 1981), como na televisão (*Abertura*, de 1979). Assim, a auto referência veio acompanhada com a subversão do próprio roteiro de apresentação e o acaso tornou-se a linha mestra do musical. Essa linguagem é marcada pela alternância entre os planos longos na apresentação de Tadeu Jungle - também influenciada por Glauber – com a estética do videoclipe nas apresentações musicais, através da montagem com procedimento de *fanzines*.

Dois eventos que antecederam *A Fábrica* e que são de grande importância para refletir sobre a relação da música na TV Cultura são os *Festivais de Jazz*, de 1978 e 1980, além do *Festival Universitário* da emissora, em 1979. Ambas as produções, demonstram que a emissora abriu relativos espaços, ainda que de maneira breve (e com índices de audiência baixos se comparado às emissoras comerciais) a esse tipo de música e de músicos, à margem do grande mercado musical.

Entre as emissoras comerciais, o espaço mais significativo para esses músicos da cena foi na Bandeirantes, com o musical *Mocidade independente*, em 1981. Programa possível, devido à inovadora gestão de Walter Clark na Band, após ser demitido da Rede Globo. Uma coprodução entre Nelson Motta e a produtora independente TVDO, porém, devido à pressão por índices maiores de audiência o programa teria apenas oito edições, ou seja, dois meses de transmissão. Todos estes espaços, bem como *A Fábrica*, pensando a partir da indústria cultural como um todo serviram para abertura de mercados e renovação musical, uma vez que conseguem testar novos produtos.

Enquanto difusor musical, *A Fábrica* abriu espaço a grupos da cena alternativa as *majors* e conglomerados midiáticos para terem acesso, via televisão,

de mostrar suas obras musicais. Prática que possibilitaria que centenas de cidades do Estado de S. Paulo, além de cidades como Porto Alegre e Brasília, ou ainda, regiões limítrofes do Rio de Janeiro, Paraná, Minas Gerais e Mato Grosso do Sul pudessem visualizar suas apresentações. O que contribuía, diretamente, para a sustentação financeira de tais músicos, pois dava oportunidade para que produtores musicais e casas noturnas conhecessem e contratassem os músicos difundidos agora via TV, principalmente no interior de São Paulo, bem como, se apresentar trazia às bandas iniciantes, uma espécie de selo de legitimidade ao seu currículo.

Como não havia nenhum musical com a proposta de *A Fábrica*, o musical acabou tornando-se espaço que iria aglutinar toda uma cena que estava à margem do *mainstream*.

Entretanto, outras manifestações artístico-culturais alternativas também puderam usar o espaço televisivo (quando não midiático) para difundir seus trabalhos, como por exemplo, a dança (de Ivaldo Bertazzo, o *free style* dos Breakers ou mesmo a dança contemporânea), a poesia (beat, concreta e marginal), o grafite, ou mesmo a literatura com lançamentos no próprio programa (como a tradução de “On the road”, de Jack Kerouac; o primeiro Gibi de Angeli ou mesmo “Gigolô de bibelôs”, de Wally Salomão).

As difusões culturais por parte dos apresentadores nas trocas de bandas tiveram origem na prática do programa *Mocidade independente*, ainda em 1981, em que o diretor-apresentador Nelson Motta, numa espécie de quadro, divulgava uma agenda cultural. Assim, *A Fábrica* se sensibilizaria com essa prática e começaria divulgar a cena cultural independente. A programação do Lira Paulistana, além de alguns bares e eventos em universidades, por exemplo, teriam suas agendas divulgadas com frequência no musical.

Se de um lado, durante a troca de músicos no palco foi possível abrir espaço para a divulgação da cena mais alternativa, de outro, a participação da plateia no palco torna-se uma constante. Os brindes que antes eram distribuídos pelos apresentadores ao público, começam a fazer parte de “concursos” inspirados no tropicalista apresentador Chacrinha.

Assim, para se ganhar algum produto cultural (LP, livros ou apenas ter o prazer de comer uma suculenta fruta, ou melhor, de aparecer na TV) era preciso participar no palco. E os concursos (variava entre cantar trecho de música, recitar

um poema ou poesia de haikai, imitar instrumentos com a boca ou até responder perguntas mais elaboradas como o que seria semiótica) tornavam o programa mais dinâmico e engraçado, além de dar a oportunidade para muitos jovens se manifestarem.

De posse do microfone, os jovens mais do que responderem as perguntas de forma inocentemente, trariam a perspectiva contestatória e mal comportada para dentro do palco e da TV. Essa prática de democratização da palavra na TV Cultura, deu-se num momento onde toda sociedade queria falar, se expressar, inclusive os jovens. Esse respiro de liberdade sentido pelos jovens se refletia no palco, e conseqüentemente na tela para milhares de pessoas. Aí estaria a maior crítica da FPA com o programa, uma vez que questionavam que o programa não representava os jovens do Brasil.

O que se tem é um choque de visões sobre os jovens. De um lado, a produção do *A Fábrica* simplesmente gravava os programas (as terças, através de público espontâneo, ou seja, sem as famosas caravanas de pessoas “convidadas”) e representava na tela seu próprio público espectador, composto na sua grande maioria, por jovens da grande São Paulo, alternativos, mal comportados e ativos.

Já do lado da direção da FPA, buscava-se encontrar outra representação da juventude brasileira na televisão, aquela que de preferência fosse obediente e apolítica. Entretanto, esse perfil de jovem anacrônico fazia mais sentido no período dos “anos de chumbo”, do que propriamente nas cinzas da ditadura militar em 1983 e 1984. Cabe destacar que a juventude do *A Fábrica* nem se quer sabiam que estavam, indiretamente, fazendo política, pois tinham aversão à tradicional política partidária. E o apresentador Tadeu, muitas vezes, questionava a postura destes jovens, e ironicamente, provocava-os no sentido de promoverem mudanças na ordem social e política.

Entretanto, esse dualismo pode ser interpretado como uma mudança na transformação da juventude (ou da própria sociedade), em decorrência do estágio político da época. É importante lembrar que em 1983, apesar do governo federal ser presidido ainda por um militar, em março deste mesmo ano os governadores já haviam assumido suas gestões, escolhidos pelo voto popular.

Então, percebe-se com este episódio, um fato curioso, uma vez que não seriam as apresentações musicais que iria colocar em choque *A Fábrica* e a FPA,

mas sim, as manifestações comportamentais da juventude, ou seja, o mesmo conservadorismo que tiraria o musical *Divino Maravilhoso* do ar em 1969, pressionaria *A Fábrica*, em 1984.

O manifesto contra o preço do ingresso nas gravações lido na íntegra em uma das edições do musical pelo apresentador Tadeu Jungle e o nu feminino da jovem da plateia no palco seriam atitudes contraculturais inaceitáveis pela direção da emissora.

Para concluir, não ocorreria, porém, a institucionalização do programa por parte das emissoras televisivas comerciais, ficando hipotéticos questionamentos e a dúvida de que se fosse cooptado seria possível preservar suas propostas ético-estéticas. Enfim, a hipotética resposta talvez seja não. Pois uma vez cooptado pela lógica do mercado, muito provavelmente, a forma e conteúdo do programa sofreriam uma série de restrições. Em suma, *A Fábrica do Som* foi um programa musical com pouquíssimas chances de durar... no ar.

FONTES

Periódicos

Folha de S. Paulo, São Paulo, período 01/1983 – 12/1984.

Jornal do Brasil, período 01/1983 – 12/1984.

O Estado De S. Paulo, São Paulo, período 01/1983 – 12/1984.

O Globo, Rio de Janeiro, período 01/1983 – 12/1984.

Revista **Veja**, São Paulo, período 01/1983 – 12/1984.

Revista **Som Três**, São Paulo 01/1980 – 12/1984.

Revista **Briefing**, São Paulo 01/1983 – 12/1984.

Documentos da FPA

FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA. *Cultura 20 anos*. São Paulo: IMESP, 1989.

_____. Relatório de Atividades. São Paulo, 1982.

_____. Relatórios de *A Fábrica do Som*, 1983 e 1984.

_____. Fichas de encaminhamento de fitas do CEDOC.

Legislação

BRASIL. Decreto-lei nº 20.047, de 27 de maio de 1931.

BRASIL. Decreto-lei nº 21.111, de 1º de março de 1932.

SÃO PAULO. Decreto-lei nº 19.129, de 30 de julho de 1982.

SÃO PAULO. Decreto-lei nº 20.930, de 18 de maio de 1983.

SÃO PAULO. Projeto de Lei nº 298, de 25 de junho de 1982.

SÃO PAULO. Projeto de Lei nº 311, de 30 de junho de 1982.

SÃO PAULO. Decreto-lei nº 26.302, de 24 de novembro de 1986.

Fontes estatísticas

Anuário Brasileiro de Mídia, de 1984.

Anuário brasileiro de Mídia, de 1985/86.

Panorama de mídia, de 1984.

Panorama de mídia, de 1985.

Audiovisual

Especial 30 anos da TV Cultura de S. Paulo.

Especial 40 anos da TV Cultura de S. Paulo.

Especial 45 anos da TV Cultura de S. Paulo.

Programa ***A Fábrica do Som***. Mar/1983 – Jun/1984.

Doc. Música independente, 1983. Meto Vídeo (Faculdade Metodista)

Doc. Garotos do Subúrbio, 1981. Olhar Eletrônico

Quem Kiss Tevê, 1983. TV TVDO.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

ALVES, Rafael Paiva. *Mocidade independente: experimentalismo na TV*. **FACES DA HISTÓRIA**, Assis-SP, v.3, nº1, p. 60-80, jan.-jun., 2016.

BARBEIRO, J. M. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. São Paulo: SENAC, 2001.

BARROS FILHO, Eduardo Amando de. **Por uma televisão cultural-educativa e pública: A TV Cultura de São Paulo, 1960-1974**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

BERGAMO, Alexandre. **A Reconfiguração do público**. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

BIVAR, Antônio. **O que é Punk**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

BOLANÕ, César Ricardo Siqueira. **Qual a lógica das políticas de comunicação no Brasil?** São Paulo: Paulus, 2007.

BORELLI, Silvia Helena Simões (org.). **Gêneros ficcionais: Produção e cotidiano na cultura popular de massa**. São Paulo: Intercom, 1994.

BOURDON, Jérôme. **Du service public à la télé-réalité: Une histoire culturelle des télévisions européennes, 1950-2010**. Paris: INA Éd., coll. Médias Histoire, 2011.

_____. **El directo: uma política de la voz o la televisión como promesa incumplida**. Réseaux, n. 81, 1997.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50: Criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

BUSSETO, Áureo. **Relações entre TV e o poder político: dados históricos para um programa de leitura dos produtos televisivos no ensino e aprendizagem**. In: PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Núcleos de ensino: artigos de 2005. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2007.

_____. **A mídia brasileira como objeto da história política: perspectivas teóricas e fontes**. In: SEBRIAN, Raphael Nunes Nicolletti (org.). **Dimensões do político na historiografia**. Campinas: Pontes Editora, 2008, pp. 9-23.

_____. **Vale a pena ver de novo**: organização e acesso a arquivos televisivos na França, Grã-Bretanha e no Brasil. *História* (São Paulo) v.33, n.2, pp. 380-407, jul./dez. 2014.

CALADO, Carlos. **A Divina Comédia dos Mutantes**. São Paulo: Editora 34, 1995.

CAPPARELLI, Sergio. **Televisão e Capitalismo no Brasil**. Porto Alegre: LPM, 1982.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CORNER, John. **Finding data, reading patters, telling stories**: issues in the historiography of television. *Media, Culture e Society*, v. 25, n.2, 2003, pp. 273-280.

COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura brasileira**: Brasil: 1964-1985. Rio de Janeiro: Record, 1998.

DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Instituto Cultural Cravo Albin. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>> Acesso em: 26 ago. 2016.

DEDECCA, Claudio. In: SZMRECSÁNYI, Tamás (org.). **História econômica da cidade de São Paulo**. São Paulo: Globo, 2004.

DICIONÁRIO DA TV GLOGO, V.1. **Programas de Dramaturgia e Entretenimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FARO, Fernando. **Baixo**: homenagem ao maior produtor de MPB na televisão. São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2007.

FECHINE, Yvana. **O vídeo como projeto utópico de televisão**. In: **MACHADO, Arlindo. Made in Brasil**: Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itáú Cultural, 2007.

_____. **Televisão e experimentalismo**: O núcleo Guel Arraes como paradigma. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG, 2003.

FENERICK, José Adriano. **A ditadura, a indústria fonográfica e os “Independentes” de São Paulo nos anos 70/80**. *Métis: história e cultura*. V. 3, n.6, p. 155-178, jun./dez. 2004.

_____. **Façanhas às próprias custas**: A produção musical da vanguarda Paulista (1979-2000). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

FERRAZ, Marcelo (org.). **Lina Bo Bardi**, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

_____. *Numa velha fábrica de tambores*. SESC-Pompéia comemora 25 anos. Minha Cidade, São Paulo, 08.093, Vitruvius, abr. 2008, disponível no site: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897>>. Acessado em 02 de julho de 2011.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**: Ditadura, propaganda e imaginário no Brasil. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1997.

FREIRE FILHO, João. Por uma nova agenda de investigação da História da TV no Brasil. In: RIBEIRO, A. P. G; HERSCHMAN, M (orgs.). **Comunicação e história**: interfaces e novas abordagens. Rio de Janeiro: Mauad X/ Globo Universidade, 2008.

GORNI, Marcelina. SESC Pompeia sensorial: experiência na exploração lúdica da arquitetura. **VISUALIDADES**, Goiânia v.10 n.2 p. 107-137, jul-dez 2012.

HERZ, Daniel. **A História Secreta da Rede Globo**. Porto alegre: Tchê, 1987.

Huizinga, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2002.

JEANNENEY, Jean-Noël. **Uma história da comunicação social**. Lisboa: Terramar, 1996.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Tradução de Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias Castro e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LEAL FILHO, L. **Atrás das câmeras**: Relações entre cultura, Estado e televisão. 2a. ed. São Paulo: Summus, 1988.

_____. **A TV pública**. In: BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50**: Criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

LIMA, Jorge da Cunha. **Uma história da TV Cultura**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2008.

MACHADO, Arlindo. VÉLEZ, Marta Lúcia. **Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-COMPÓS, abril. 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/123/124>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão Brasileira**: uma visão econômica, social e política. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

MELLO, Christiane. Vídeo no Brasil: experiências dos anos 1970 e 1980. INTERCOM - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação: V Congresso Nacional de História da Mídia – São Paulo, 2007.

_____. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MIGUEL. **Retrato de uma ausência**: a mídia nos relatos da História Política do Brasil. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, n. 39, pp. 190-199, 2000.

MORELLI, Rita. **Indústria fonográfica**: uma abordagem antropológica. Campinas: Editora Unicamp, 1991.

MOSTAÇO, Edécio. “Alternativa: Independência ou Morte - notas sobre o circuito da ideologia”. In: **Arte em Revista**. Independentes, Ano 6, nº. 8. SP: CEAC/USP, 1984.

NAPOLITANO, Marcos. **A MPB na era da TV**. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.) **História da Televisão no Brasil**: Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. **Fontes audiovisuais**: A história depois do papel. In: PINSKY, Carla B. (org.) **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

NORA, Pierre. **O retorno do fato**. In: Lee GOFF, Jacques; NORA Pierre. **História**: Novos Problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2 ed. 1979.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 5 reimpr. Da 5. Ed. 2006.

PALHA, Cássia R. Louro. **A Rede Globo e o seu Repórter**: imagens políticas de Teodorico a Cardoso. Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 2008.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da Televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PRIOLLI, Gabriel. **Antenas da brasilidade**. IN: BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50**: criticando a televisão brasileira em seu cinquentenário. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

REMOND, René (org.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco, (orgs.) **História da Televisão no Brasil**: Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. **A Renovação estética da TV**. In. RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO; Igor; ROXO, Marco, (org.) **História da Televisão no Brasil**: Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

RONDINI, Luiz Carlos. **Limites de uma proposta de entretenimento**: a TV Cultura de São Paulo. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, PUC/São Paulo, 1996.

ROCHA, Liana Vidigal; SILVA, Edna de Mello. **Quarenta anos de TV Cultura**: a história da emissora de 1969 a 2009; CONFIBERCOM, 2011. Disponível em: <<http://confibercom.org/anais2011/pdf/204.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2011.

SANTOS, Cássia Regina Gonçalves. **Uma TV Educativa para o Brasil**: dimensões da trajetória da TV Cultura de São Paulo – 1969/1997. Dissertação de Mestrado em História Social, PUC/São Paulo, 1998.

SCOVILLE, Eduardo. **Na barriga da baleia**: A Rede Globo de Televisão e a Música Popular brasileira na primeira metade da década de 1970. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná (UFP), 2008.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SILVA, Ricardo Luis. “A brutal sensibilidade da metamorfose: Sesc Fábrica da Pompéia como máquina de guerra”. X Seminário Docomomo Brasil. Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas 1955-75. Curitiba. PUCPR. 2013.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

TAS, Marcelo. A minha história da Olhar Eletrônico. In: MACHADO, Arlindo. (org.) Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

TAPIAS, Marilene Loja. 1986. Produção independente, uma fala saltimbanca na lona da comunicação. (dissertação de mestrado em Ciência da Comunicação, UFRJ). Rio de Janeiro, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: do gramofone ao rádio e TV. Rio de Janeiro: Ática, 1981.

TROPICALIA. Um projeto de Ana Oliveira. Disponível em: <<http://www.tropicalia.com.br>> Acesso em: 15 ago. 2016.

VAZ, Gil Nuno. **História da Música Independente**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997.

VICENTE, Eduardo. **Segmentação e consumo**: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 10, n. 16, jan.- jun. 2008. – Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

_____. **Da vitrola ao ipod**: Uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.

WILLIAMS, Raymond. **Television**: Technology and Cultural Form. Glasgow: Fontana/ Collins, 1974.

Anexo I – Depoimentos dos ex-integrantes d’A Fábrica do Som.

Depoimento de Tadeu Jungle (apresentador)

Depoimento cedido ao autor no dia 14 de setembro de 2016, no escritório de Tadeu.

Rafael: Tadeu pode contar o que você lembra do Fábrica do Som por favor?

Tadeu: Rafael o negócio é o seguinte, a gente está falando de trinta e tantos anos atrás né? Ah, eu tinha vinte e poucos eu estudava na ECA. Eu sempre quis trabalhar atrás da câmera, sempre quis ser diretor, nunca pensei em ser apresentador. Aí apareceu uma oportunidade, um professor da ECA, que era o Luís Antônio Simões de Carvalho, ele dava aula pra gente na ECA, eu tinha aula na ECA de Televisão, tinham cinco, seis alunos só. Ninguém queria saber de televisão naquela época, todo mundo queria saber de Jornalismo tinha cem alunos, mas televisão tinha cinco, seis. Aí ele falou olha é na TV Cultura, ele trabalhava na TV Cultura também, tá aparecendo um programa que é um programa de música, a gente vai tentar mostrar um pouco da música universitária, de uma música que está fora do circuito tal, e a gente está precisando de um apresentador, você não quer fazer? Fazer um teste de apresentador. Eu falei pô Luís eu não sou apresentador cara, eu não quero. Ele não, vai lá, você fala bem pra caramba, você é um cara agitado tal, você fala bem, pô tenta lá. Ele insistiu, pô era vinte e poucos anos, duro, falei cara isso pode ser uma grana pra eu ganhar um troco aí, era uma vez por semana, gravava o programa, falei não vai me tirar nada, eu era recém formado. Tinha acabado de voltar de uma pós graduação nos Estados Unidos e estava aqui ainda sem saber assim, jovem sem saber o que fazer. Aí fui fazer o teste, passei no teste. Puta agora vou ter que encarar isso aí. E começamos a gravar Sesc Pompéia, entendi o programa, era eu e uma menina que agora não posso esquecer o nome mais já esqueci o nome.

Rafael: Silvana Teixeira.

Tadeu: Silvana, éramos dois aquele clássico casal né apresentando o programa, o texto todo escrito. O Pedrão era o produtor, eu não o conhecia na época, eu já tinha um grupo de televisão, vídeo bem radical que era o TV Tudo, era o TVDO. Então eu era bem iconoclasta, pichador, da rua, revolução, televisão do terceiro milênio, começando a fazer os vídeos que depois vieram a ser premiados e consagrados tal, como um grupo da TV Tudo. Estava nesse momento de ebulição, e aí a televisão era uma coisa bem B pra mim, vou fazer ganhar uma grana e apresentar o programa. Aí o programa começou, eu lembro do primeiro programa que eu gravei. Eu saí arrasado do programa, eu saí arrasado, que eu achei tudo muito chato, muito acadêmico, lendo umas fichinhas, uns textos que eu não curti, eu achava muito duro já. E putz, sofri muito, acabou a gravação do primeiro programa eu sofri muito, e assim foi nos programas seguintes, cinco, seis programas seguintes, indo lá gravando no Sesc toda terça-feira, uma plateia toda calminha, toda certinha, músicas, uma parte delas bem meia boca tal, sempre vinha um cara mais bacana. O Arrigo foi, acho que ele fez até o primeiro programa, o Arrigo Barnabé. Então vinha um cara mais bacana, mais era tudo mais ou menos, tudo era mais ou menos. TV Cultura sempre foi uma televisão, naquela época, ainda era uma televisão bacana, forte de grandes eventos musicais, de coisas que estavam, então a produção era muito boa, várias câmeras, sabem muito bem fazer show e tal. Então

isso era muito bom, em termos de produção era muito bom. Mas o produto final era muito careta. Muito bobo, muito duro. E a gente pô, a gente admirava Glauber Rocha, a gente curtia Chacrinha, a televisão pra gente era uma outra história, a gente queria inventar uma nova televisão. Então ali, eu ia fazer isso eu estava propriamente contra o meu próprio modo de ser, de pensar, de agir e tudo mais. Aí o que acabou? Houve um acaso ali, porque como uma das premissas do programa, que era muito bacana, era fazer música ao vivo, ou seja, as pessoas iam tocar mesmo seus instrumentos, não iam fazer o playback, então elas iam tocar elas levavam banda, passava som, independente se fosse uma bandinha de Sorocaba ou fosse o Arrigo, quem fosse o cara passava o som antes e tal. E entre uma troca de banda e outra precisa de um tempo. Você tem que desmontar a aparelhagem de um para poder montar a aparelhagem de outro. Por mais que a bateria ficasse, a bateria era a mesma, mas todo “setup” era adverso, tem que tirar, pedaleira aqui, troca, duas guitarras, baixo não tem não sei o que e aquilo demorava. Fazia cinco minutos, as vezes dez minutos e o público ficava esperando ali uma coisa que, um saco pra ele aquilo, tinha uma parada. Aí começamos a fazer algumas coisas assim tipo, vamos inventar, vamos dar uns presentes, vamos fazer uns concursos, vamos dar uma enchida de linguiça no público né? Para o público não ficar tão chateados com essas paradas longas aí. E aí eu tinha feito um programa na Band, ainda estudante, que era o “Mocidade independente”, a TVDO junto com o Nelson Motta e ali o Nelson Motta tinha uma coisa chamada marmita cultural que era meio isso. Um pacote de coisas e tal, depois de um tempo eu reusei, vamos fazer uma marmita cultural. Então aí eu comecei a chamar quem quiser subir aqui pra cantar uma música pode ganhar um CD de não sei quem. Porque a gente ganhava. A gente fazia contatos com livrarias, com editoras aliás, com editoras algumas gravadoras pedimos material dizendo o que era, aí o cara dava lá cinco livros, nem era CD na época, ou era CD, acho que nem era CD, dava ingresso pra show entendeu? Comecei fazer o negócio e dava ah ganhou. A galera começou a se animar nesse tipo de coisa, começaram a gravar essa parte. Por que essa parte nem era pra ser gravada, era a parte do meio e era para encher linguiça do tempo do público que estava esperando a montagem da próxima banda. Começaram a gravar e ali eu estava solto, ali eu estava bem solto, porque eu estava sendo o que eu era mesmo, o que eu gostava de fazer e tudo mais. Aí foi criando uma certa incompatibilidade com a Silvana, que era uma menina muito bacana, muito séria, muito certa, mas que não fazia diálogo com aquela personalidade que eu estava impondo ali dentro do programa. Então fazendo um “Shot cat” da trajetória do programa com o tempo saiu a Silvana e eu fiquei sozinho fazendo o programa. O Luís Antônio que era o diretor do programa também a gente começou a não bater o santo porque eu comecei a não ler texto dele. Começava a jogar ficha pra cima, eu começava falar o que me dava na cabeça e com apoio do público, que começava ficar, bem participativo porque a gente tem que lembrar que oitenta e três e oitenta e quatro né? Ou oitenta e quatro, oitenta e cinco? Bom, de qualquer maneira, a gente estava na Ditadura, a gente estava no final da Ditadura, num processo de abertura, mas o governo era militar. A gente só veio mudar o governo em 85 quando assumiu, ou quase assumiu o Tancredo. Então a gente estava, todo mundo querendo falar, os anos anteriores, os que eu vivi, o final dos anos setenta foram anos difíceis, muitos difíceis até de ser entendidos. A pessoa poder pensar o que é isso, a pessoa não podia falar o que você quisesse, não podia reunir um grupo numa rua que poderia ser considerado subversivo, você não podia... umas coisas muito doidas. Então a ideia de falar livremente, na televisão então, era impensável, era impensável. Não vai abrir

microfone pra público falar, não existia. A televisão não tinha público, ela não via o público, ela não olhava o público e ela não botava o público na tela, ponto. E o que acontece, no SESC Pompéia, você tem um teatro que é uma espécie de arena, com duas plateias uma de cada lado. O palco fica no centro e baixo, ele fica sei lá cinquenta centímetros do chão e eu chamava as pessoas a virem no palco fazer isso né? Eu lembro que na época tinha o “Perdidos na noite” do Faustão, que continuava no palco italiano, o Faustão fazendo muito “bandário” e tal, mas era assim, a relação do Faustão com o público era a caravana de não sei da onde, e o cara estava com uma faixa estamos aqui Faustão, caravana de, então era sempre uma relação distante palco plateia. E apesar de ser um programa todo ele doido, e na noite da Band e tal, no Fábrica, e tinha playback, no Faustão. Então no nosso a gente falava, nós temos música ao vivo, a gente toca música aqui, aqui a música é de verdade, o erro é de verdade, o programa é de verdade e o programa é de verdade. E as pessoas começaram a subir no palco, e começaram a aparecer. Uma coisa que eu já tinha aprendido a pouco, estudando televisão, vendo televisão, a pessoa quando vai na plateia, se a câmera foca uns caras que estão fantasiados, no próximo programa vai ter mais gente fantasiada, porque ela fala, ah os caras vão fantasiado lá. Ah vou fantasiado também, para aparecer. O cara vai aprendendo com o tempo. E ali o SESC Pompeia, comunidade toda da Pompeia, tinha um público, sei lá, uns trinta por cento do público que ia todo programa. Então esses caras começaram aprender que podia subir no palco, que podia fazer graça, fala um poema aí, o cara falava uma merda qualquer. Canta aí, o cara cantava não sei o que. Queria fazer uma performance, o cara fazia. Entendeu? Então começaram aprender esse discurso da televisão. Então aquilo virou um evento, era um evento onde você tinha livre expressão, era um programa que revelava novos valores de música e que mostrava os caras que estavam começando bons. Eu cito, os Titãs tocaram a primeira vez na TV no Fábrica do Som, o Ultraje a Rigor tocou lá, Barão tocou lá, Cazusa, puta um monte, Raul tocou lá, Raul Seixas, várias pessoas tocaram lá. Itamar Assumpção, Arrigo, toda uma geração que estava começando ou já recém começada mas de valor tocou lá. O Escova, puta uma infinidade de bons caras. O que que acontece, o programa começou pegar uma força com essa coisa de palco, as músicas se você olhar o programa inteiro normal, não programa especial, um programa normal, porque tinha alguns especiais, um programa normal você vai olhar é trinta por cento bacana e setenta por cento bem meia boca. O som mesmo, sabe? O som mesmo. Banda que estava começando tocava lá, banda não sei o que lá de Bauru, banda não sei de onde. Os caras mandavam as fitas, o Pedrão ouvia, aí quando saiu o Luís, o Pedrão assumiu a direção entendeu? Aí a gente ficou mais próximo, o Pedrão era também todo Vila Madalena, todo soltão e a gente se deu bem ali e fizemos um bom casamento eu e o Pedrão. O que aconteceu, o programa pegou essa estigma de libertário, de programa onde você podia falar, onde acontecia coisas inusitadas onde não tinha marketing, onde não tinha merchandising, onde não tinha nada. Era um programa de verdade, olhando pra câmera, botando gente de verdade, liberando o acaso para acontecer e sem nada de botar os mais bonitinhos na primeira fila, os feiões no fundo, direção de roupa como tem, venha todos de roupas limpinhas e aquelas roupinhas coloridinhas põe ali na frente, faz aquele público todo arrumadinho mas tudo balinha colocada, e onde você chupa, mas o gosto mesmo não vem. A bala é bonitinha mas o público não vem. Ele é coordenado, ele é animador de “charque” pra gritar, pra fazer, aplaudir na hora certa. Fábrica não tinha nada disso, se aplaudia, se vaiava, se gritava, era caldeirão em ebulição. E isso foi ascendente, chegava um ponto que lotava aquilo,

oitocentas pessoas nego trepado em cima, que não cabia mais ninguém, ficava gente pra fora, loucura total. Até que chegou querer cobrar, uma grana, e teve uma, o pessoal começava gritar quinhentos paus, pra não cobrar por que ta na nã, os caras queriam cobrar para limitar um pouco a entrada das pessoas, que também não adiantou e eu dava corda pros caras fazerem a bagunça, e aquilo, ou seja, os movimentos sociais estavam nascendo ali, a manifestação, você pode se manifestar, você pode gritar slogans, isso hoje parece que não é nada, frente ao que a gente tem aqui hoje, hoje você tem manifestação na Paulista, ali ninguém podia se manifestar, não era aberto à manifestação, não tinha esse clima. E o Fábriça tinha isso, as pessoas se manifestavam, faziam, falavam, gritavam e tal. Então eu acho que o Fábriça marcou realmente uma época forte na televisão brasileira, implantou o povo na TV. Abriu a câmera para as pessoas, para o público, era um programa transparente, era um programa de verdade e era um programa que dava força aos novos talentos musicais que estavam surgindo e era televisão. Numa época que nem se sonhava em ter internet, então a televisão era tudo na época, então para você ser alguém você tinha que estar na televisão. Né? Mesmo que fosse a TV Cultura. E o Ibope começou subir, a TV Cultura que hoje mal em faz um ponto em algum lugar, lá a gente fazia cinco, ela chegou dar pico de sete. Era muito Ibope na época, muito Ibope. Era tanto Ibope que assim, eu era um cara pop, eu que não era ninguém, ninguém me conhecia, com o programa eu ia nos lugares as pessoas me cumprimentavam, lugar em restaurante, show, essas coisas de você ser famoso. A TV Cultura estava nesse patamar, eu era, com o programa, fiquei famoso sem saber como isso aconteceu, ou seja, pra mostrar um pouco a força do programa. O programa era líder de audiência na TV Cultura junto com “Quem sabe sabe” que o Antônio Fagundes fazia, os dois programas eram os líderes a TV Cultura era top ali. Eu fiz um panorama grande aí. Que mais?

Rafael: Você falou que as músicas normalmente era o Pedro que escolhia, como era essa seleção?

Tadeu: Tudo era o Pedro (...) toda parte musical era do Pedro Vieira, o Pedro que selecionava, o Pedro que chamava, o Pedro que fazia. O programa tinha uma assistente que era a Sofia Carvalhosa, essa era uma pessoa interessante pra você falar, bem interessante pra você falar, ela está aí está próxima, eu tenho e-mail dela e tudo, ela é assessora de imprensa e ela era muito culta, cheia de referências e ela ajudou muito a fazer os programas especiais. Eu era só um apresentador. Quer dizer, só um apresentador que assim, na televisão se você tem o microfone na mão, você tem o programa na mão. Quando você vai olhar hoje em dia qualquer programa, tanto o Faustão como o Luciano Huck, eles fazem, tem roteiro é tudo mais estudado, é tudo mais pesquisado, quadros prontos, quadros pré gravados etc, mas o Silvio Santos, o Chacrinha, o cara que está com o microfone na mão é o cara que fala sim ou não. O programa do Augusto que foi muito famoso, programa de comemoração de um ano que a gente fez num circo. Ela foi uma pessoa bem importante a Sofia, nada contra o Sá que era Cenário mais o cenário praticamente nem existia do Fábriça, o cenário era o teatro da Lina Bo Bardi, então a gente não tinha nada assim. Não tinha, era assim, o cenário era as bandas e o público, e acho que isso é que é interessante, não tinha cenáriozinho era tudo aberto e permeável. Mostravam outras câmeras, uma câmera mostrava outra e o público atrás e do outro lado. Tinha uma transparência que estava muito dentro do espírito do programa.

Rafael: Eu percebi o Tadeu, normalmente tinha um câmara né, o programa tinha um ritmo e aí você usava muito o plano com aquela câmara.

Tadeu: Sim.

Rafael: Isso vem do Glauber Rocha?

Tadeu Jungle: Isso vem diretamente do Glauber, o que que tinha acontecido, em 79 o Glauber tinha feito um programa chamado “Abertura”, que era um programa de vários colunistas e o Glauber fez, participava do programa, ele tinha uma coluna vamos dizer, um trecho do programa ele que fazia e cara, ele pegava a câmara virava de costa, entrava o cara com a iluminação que era duas lâmpadas, andava, tremia, saía de foco, e era do cacete. Era do cacete, muito do cacete. Tem o programa do Severino que ele fala “O Severino não sei o que”, daí no outro programa fala vieram falar mal, diz que eu falo do Severino que é um preconceito que eu não mostro. Está aqui o Severino do meu lado, o Severino começou andar com ele e tal, eu achava aquilo genial. O Glauber no genial, e o Chacrinha genial. (...)Então aquela ideia do Patinhas, que era o câmara que chamava Patinhas. Então vem cá Patinhas, eu olhava pra câmara e ficava pertinho dele, as vezes, eu segurava no cinto dele. E falava aí Patinhas e saía e eu pá (como se tivesse segurando-o) e ficava aquela câmara perto. Era muito engraçado, era muito, com essa câmara glauberiana aí. E cortava de longe e via, eu o Patinhas ali pertinho e tal. Mas tinha essa influência Glauber sim. Eu tinha na época que a gente estudava televisão a gente já curtia Chacrinha. O Chacrinha era visto com desdém, na época pelos intelectuais, era um programa da massa e tudo mais, a gente já sacava que o Chacrinha era super pop que era uma figura muito singular. Eu cheguei a ir em gravações do Chacrinha, gravações do programa. Assistir gravações do programa dentro do teatro, dentro do caminhão de gravação. Como curiosidade, porque eu era estudante, ia lá ver. Então eu editei uma fita, a gente está falando de VHS, tinha acabado de surgir o VHS no Brasil em 81, 83, 84, 85 já tinha muito VHS, e eu gravei uma fita que era um trecho do Abertura e um trecho do Chacrinha, que antes de eu sair de casa eu botava aquilo, cara era como se tivesse baixado um santo mesmo, porque é isso aqui. Eu tenho que ir com esse espírito. E era esse espírito que eu evocava pra poder no palco fazer o programa. Então assim, tinha roteiro, tinha música, tinha tudo, tinha brecha, aí começaram aparecer o cara quer fazer uma performance, então já vinha pronto pra fazer a performance. Eu sabia que no “break” tal era o cara que ia fazer a performance, mas o espírito era esse mesmo Glauber Abertura e Chacrinha.

Rafael: Tadeu qual a importância do Chatô para o programa?

Tadeu Jungle: O Chatô é muito importante, o Chatô era o diretor de TV e é um cara que é rápido, sempre foi um cara de música, sabia cortar muito, sabia cortar música muito bem e entrou totalmente dentro do espírito do programa. Ele, todo mundo se divertia muito, porque ele era muito leve, era muito engraçado, acontecia muita merda divertida, diferente, musical. E o Chatô era um cara que fazia parte do programa, não era só um diretor de TV que ficava lá cortando aos mandos do diretor. Ele estava dentro do programa, comandado pelo diretor evidentemente, mas era um diretor de TV dentro do programa.

Rafael: E o fim do Fábrica do Som?

Tadeu: O fim do Fábrica foi um golpe (risos do entrevistado), literalmente foi um golpe do Renato Ferrari, que era o presidente da TV Cultura, ele era presidente

da Fundação, um cara de direita, fascista, um cara duro que queria fazer uma televisão militarizada, correta e tudo mais. E aconteceu por causa de dois, eu vejo dois fatores. Um ano antes do Fábrika sair do ar, entrou Fernando Pacheco Jordão, que era um puta jornalista, bom pra caralho, ah, como diretor de programação da TV. Aí ele viu o sucesso que estava o programa, como eu estava fazendo e falou assim, vamos fazer mais um programa com você. O que que você gostaria de fazer? Eu falei, puta eu gostaria de fazer um programa que mostrasse os bastidores da TV. Mostrasse coisas que a televisão estava acostumada a fazer, mas com um ângulo completamente adverso. Pô, do caralho, do caralho. Chegamos a um formato que o programa se chamava “Avesso”. Ah, “Avesso” aí eu queria já, dei temas para ele, aí queria fazer avesso circo, eu quero fazer avesso futebol, né, eu quero fazer o avesso dessas transmissões que a televisão faz. Ele falou, puta genial, vamos fazer isso, aí a gente estipulou era Avesso circo, avesso futebol, avesso punk, porque a televisão não mostrava, avesso VTV, que eu queria pegar só o arquivo da TV Cultura e fazer uma montagem “Nane jum paikeana” lá dentro, e aí ele falou, puta vamos fazer um mais com a cara mais da emissora. Faz o primeiro avesso do “Festa Baile”, que era um programa bem tiozinho que o Agnaldo Rayol e a Branca Ribeiro, dois fofos, apresentavam o programa de auditório no Clube Piratininga, eles cantavam músicas, eles chamavam cantores, um programa só de velhinho sentado em mesa, os velhinhos dançavam entendeu? E era isso. Era um programa super doce, acho que ia ao ar sábado à noite ou domingo à noite. Era um hit também na TV Cultura, porque a TV Cultura sempre teve um público de mais idade ligado ali. Então o Festa Baile era um programa classudo na emissora, assim, um programa top. Ele falou vamos fazer o avesso Festa Baile, bom o que que acontece? Ah, eu vou fazer o Avesso do Festa Baile (tosse do entrevistador), quem fazia o Festa Baile era o Agnaldo Rayol e a Branca Ribeiro, eu vou fazer o Avesso do Festa Baile. Então o Avesso do Festa Baile, era o Avesso do Festa Baile, só que, o Renato Ferrari, qual era o programa que o Renato Ferrari mais gostava na emissora? Festa Baile. Aí eu faço um plano de abertura de sete minutos, que ele vem desde lá de fora do teatro Piratininga, e ele vai entrando, os caras montando, um teatro velho caindo aos pedaços, porta suja, ele vai entrando pelo teatro num plano sequência inteiro, plano inteiro e vai entrando um poema do Décio Pignatari no meio da tela. Que é o “intersere”. O que interessa na vida, ele fala, o que não é vida, o que interessa na poesia, o que não é poesia, o que não interessa na estrada, o que não é estrada. Enfim, o que interessa... Eu coloquei o que interessa na televisão é o que não é televisão. Entendeu? Passando isso no meio da tela, chega lá o programa, a câmera chega lá no fundo uma porta meio suja, abro, barulho de chuveiro, era o Agnaldo Rayol tomando banho, uma toalhinha, uma cortininha de plástico que era, eu abro e eu digo Obá! Ele diz Obá, e ele canta uma música, ou seja, a estrutura que eu fiz de sete minutos, era a mesma estrutura (tosse do entrevistador) do Festa Baile só que a música do programa de abertura tocava ao contrário e o Agnaldo Rayol cantava a sua primeira música, como sempre fazia no programa dele só que ele cantava no chuveiro. Fazia espuma e ele tinha uma medalhinha da nossa senhora aqui, bom eu fiz um programa que chamava avesso Festa Baile que era o oposto do Festa Baile.

(Barulho de interfone tocando no apartamento de Tadeu Jungle). Ocorre uma interrupção na entrevista devido a entrada de uma pessoa no escritório de Tadeu.

Tadeu: Fábrika do Som. Pode ir?

Rafael: Pode.

Tadeu: Fábrica do Som, ele começou ficar um público muito gigante, o público começava assistir programa sem camisa, dizem que fumavam maconha lá em cima, dizem que atiravam bolinhas de papel, bom, o programa começou a ficar um caldeirão fortíssimo, fortíssimo. Então se você cortava para o público você não ia ver o universitário certinho, arrumadinho batendo palminha, você ia ver o público forte participando. Então o presidente da Fundação Renato Ferrari falou eu vou tirar o programa do ar, o programa não cumpre as metas da TV Cultura, esse programa não nos interessa. O programa era líder de audiência da casa, isso ele falou porque estava essa revolução toda porque um dia aconteceu de uma menina subir no palco (Fala Bolota, entre aí velho, não na boa - com barulho da porta do elevador que dá acesso ao apartamento de cobertura). Aí uma menina subiu ao palco, eu falei quem quer fazer uma performance, a menina sobe no palco, eu digo você vai fazer o que? Ela falou assim eu vou tirar a roupa, aí a câmera mostra direitinho, tirar a roupa? A galera veio abaixo, ahh (gritos). Eu olho pro Pedrão Vieira que era diretor do programa, o Pedrão fez assim (balança a cabeça pra cima e para baixo em sinal de sim). Aí falei, bom, ela pega tira a blusa, estava nua, a galera veio abaixo, eu dei o presente pra ela, um CD, DVD livro dei para ela, a galera enlouqueceu. Claro, em trinta segundos o presidente estava sabendo que uma mulher tinha ficado nua no palco, num programa gravado de tarde, censura livre no Sesc Pompéia. Então, esse fato, o fato do programa estar enlouquecido com os caras sem camisa fumando maconha lá em cima, não sei o que que era e tal. Esse fato, e quando o Avesso Festa Baile ele ficou sabendo que o Avesso Festa Baile tinha sido gravado ele pediu para ver. O Fernando Pacheco Jordão disse para a imprensa, estamos fazendo um novo programa na TV Cultura, que é a série Avesso, e o primeiro Avesso Festa Baile está gravado, editado, e vai estreiar, sei lá. Ele pediu para ver, o que que ele viu? Ele viu o oposto de tudo aquilo que ele gostava, que era o Festa Baile, todo mundo comendo coxinha, as veia levando, toda maltrapilha, levando uns vestidinhos que ela punham o vestidinhos de noite, levando uns saquinhos, elas se trocavam no banheiro, ficavam tudo bonitinhas, o programa do cacete. Eu acho, pra mim o Festa Baile era um programa do cacete (pejorativamente) o cara viu o programa, pegou? O programa demorou, ele teve uma sobrevida mais uns três, quatro meses porque houve um bafafá geral, Gabriel Priolli escreve na Folha, Júlio Medaglia escreve na Folha, Rogério Duarte escreve na Folha, o Danilo Miranda, depois eu soube, Danilo Miranda era presidente do Sesc, o diretor geral do Sesc, Danilo Miranda, veio Miranda, ele estava lá. Anos atrás ele me contou que o presidente da Fundação, Renato Ferrari fascista, de direita, tinha ligado para ele e falou assim, cancela o programa, proíbe o programa de ir aí, e ele falou assim, eu respondi o programa daqui não sai, o programa é ótimo, a gente adora o programa, o programa vai ficar aqui enquanto for necessário o programa fica aqui, ou seja, a TV Cultura tinha passado a responsabilidade pro Sesc tirar o programa. O Danilo falou que não tirou. Pra você ter uma ideia, a coisa rolou, rolou, era época do Montoro, chegou a ser falado com o governador Montoro na época, e o programa teve uma sobrevida, ou seja, a gente tinha uma certa costa quente, Sofia Carvalhosa poderia te falar melhor sobre isso. Ele durou um pouco mais, mas quando ele realmente saiu, que a panela de pressão abriu, várias matérias de jornais surgiram, o Silêncio, a música perde, foi uma repercussão forte, de um programa da TV Cultura, de um apresentador que era ninguém na época, que ninguém conhecia, que não tinha nenhuma repercussão, que não era um cara famoso. O que teve foi muito forte no seu final, muito muito

muito muito forte, ele durou o tempo que teve que durar, durou 66 ou 69 programas. Durou quase dois anos, não chegou durar dois anos. Mas até hoje eu ando na rua, até hoje o cara me olha e fala porra o Jungle, Máquina do Som (risos) eu falei quase, quase. Aí uns puta cinquentão, os caras lembram porque marcou muito, para aquela geração toda de música, marcou muito. Marcou em São Paulo, marcou Brasília e marcou em Porto Alegre, esse era os três lugares onde passavam, e não marcou no Rio, o Rio desconhece o programa. Que era doido, a TV Cultura não passava lá. Então assim, em Brasília, quando vou pra Brasília tem um público que fala do “Fábrica do Som”, em Porto Alegre a mesma coisa, o interior de São Paulo todo, era muito forte na TV Cultura, mas o Rio de Janeiro desconhece, doido né? Mas em fim, essa era aquela época. Que mais, pô eu dei uma puta destrinchada.

Rafael: Fim.

Depoimento de Wagner Matrone. (Assistente de produção)

Depoimento cedido ao autor no dia agosto de 2016, na FAAP.

Rafael: Wagner você pode lembrar o que lembra do programa A Fábrica do Som?

Wagner Matrone: Bom, o Fábrica do Som foi um projeto extremamente ousado para a época em que ele aconteceu, foi no início dos anos 80 e foi um projeto da TV Cultura, projeto de um camarada muito visionário chamado Pedro Antônio Simões de Carvalho, ops, Luis Antônio Simões de Carvalho, Eh, uma equipe fantástica com Pedro Vieira, Cristiane Macedo, direção de TV de Dorival Dellias, o vulgo Chateau, que colocou aquela linguagem maluca do Fábrica do Som e apresentação de Tadeu Jungle. Então foi assim, é, nós precisávamos fazer, ou queríamos fazer um programa de música underground ou enfim, pra novas bandas, novos talentos, as pessoas queriam algum espaço na televisão e na época só a Cultura podia fazer isso porque não havia interesse comercial no estilo que nós trabalhávamos né? Então foi feito uma pesquisa aonde poderia ser feito e dentre as várias possibilidades escolheu-se fazer no Sesc Pompéia, no auditório do SESC Pompéia. Foi uma batalha dura também, bem difícil porque na época a arquiteta e projetista do SESC Pompéia Lina Bo Bardi estava viva e tinha sérias restrições que nós utilizássemos o espaço para televisão. Ela teria que fazer algumas mudanças arquitetônicas e fizemos algumas reuniões com ela e ela topou fazer algumas saias de borracha nas portas do teatro para que passasse os cabos de câmera, foi uma coisa maluca, e que as portas ficassem fechadas pra não escapar o ar condicionado, enfim. Aquele teatro era 360 graus, ele tinha duas plateias e isso permitia que nós tivéssemos uma liberdade de criação, de imagens e de movimentos e de apresentação muito grande. Tínhamos uma equipe técnica muito grande também que fazia as trocas de palco, o programa era gravado se eu não me engano às quartas feiras ou terças feiras se não me engano direito, acho que era terça feira e era muito bacana porque nós, eh, chegávamos muito cedo no teatro do Sesc Pompéia pra guardar lugar para carreta e tudo mais da Cultura, naquela época as estruturas externas eram carretas enormes RCA com câmeras e tal. (Tosse) Então a Cultura transportava um verdadeiro circo pro Sesc Pompéia pra fazer esse programa. Foi um programa que marcou época, ele eh, nós no começo do Fábrica do Som nós abrimos algumas inscrições na (tosse) na (tosse) na TV

dizendo bandas novas, talentos mande seu trabalho. Nós recebemos centenas de fitas, centenas de trabalhos (tosse) tivemos que fazer uma triagem pra colocar tudo isso ou chamar todas as bandas e todas essas pessoas. A Fábrica do Som foi muito bem pensado, muito bem trabalhado. A vinheta de abertura era sonorizada pela Banda Metalurgia e também já era um acontecimento que era uma excelente banda de metais que fez uma composição especial para o Fábrica do Som. Ah, a apresentação, foi feito um casting grande para descobrir quem seriam os apresentadores do programa, e no começo na primeira fase do programa tinham dois apresentadores era o Tadeu Jungle e a Silvana Teixeira, um casal, depois passou a ser apenas o Tadeu Jungle. O Tadeu era um jovem radialista realizador de vídeos formado na USP, na ECA, e um dos proprietários e criadores da TV Tudo, a TVDO, e era um excelente videomaker, uma cabeça fantástica, uma cultura imensa, o cara conhecia muito, então ele nos ajudava muito na direção, na produção do programa o que nós fazíamos o programa. O programa era gravado durante quase seis horas e depois editado e exibido no sábado à noite, sete horas da noite (tosse) ahh com uma hora e meia de duração. Ahh, nós usávamos duas frentes de palco então enquanto um grupo se apresentava a gente ao mesmo tempo estava montando outro grupo, ou mesmo quando o Tadeu, algum grupo terminava o Tadeu fazia alguma performance, entrava algum artista performático pra fazer, o Aguillar pra furar uns corações de tinta, Ivald Granato e tanta gente que vinha ali fazer performance enquanto a gente montava o outro palco. É um programa que atraiu muita gente, eu me lembro que estávamos fazendo o especial do Haroldo, dos irmãos Campos, eee, ahhh, um dia eu atendi o telefone e a pessoa falou assim pra mim Alô, falei alô, aqui é Caetano Veloso eu queria saber como é que eu participo deste programa aí, eu falei olha Caetano, pensei que era brincadeira, eu falei nós estamos com a agenda lotada até 2050, você vai tentando ligando pra gente (risos) ele falou assim, não é Caetano mesmo. Aí eu passei pro Pedrão e falei tem um cara aqui falando que é o Caetano Veloso, o Pedrão falou deixa eu ver e era o Caetano mesmo que queria participar do programa dos irmãos Campos. É um programa muito louco, muito bacana, revelou gente como Titãs, bandas como Titãs, Barão Vermelho, o Grupo Ira, Ultraje a Rigor e tantos outros grupos que tiveram sua primeira apresentação na televisão no Fábrica do Som. A música Inútil do Ultraje a Rigor foi lançada no programa, Arrigo Barnabé fez alguns especiais (tosse) fizemos alguns programas especiais com Arrigo Barnabé. Era muito louco, tinha uma concepção cenográfica também muito interessante, cada programa tinha um cenário. O cenógrafo do programa era um moçambicano chamado Carlos Sá, que ainda é cenógrafo e a cada programa ele fazia uma concepção cenográfica, um desenho diferente com base no que a gente ia fazer ou não. Então o programa tinha sempre uma concepção visual diferente. Também trazíamos artistas performáticos que junto com a cenografia trabalhavam numa, faziam um trabalho de performance e tivemos coisas fantásticas. Teve um camarada que chamava Zepp e ele falou queria cantar no programa e o Pedrão falou vamos seu trabalho é bom, mas ele falou eu só canto no chuveiro, eu não consigo cantar sem ser no chuveiro [inaudível] Sem problema, a gente mandou instalar uma banheira com um chuveiro aí o Zepp cantou embaixo do chuveiro (risos) e fez a apresentação dele. Era muito, era um programa sem limites ele não tinha nenhum tipo de limite, ele era uma coisa, ehh, tudo era possível no Fábrica do Som. A gente recebia um público imenso, toda gravação (tosse) nós lotávamos o auditório do Sesc Pompéia, os ingressos custavam, eh, primeiro era de graça aí começou sair muita confusão excesso de lotação, aí começamos, eu lembro que teve a campanha dos 500 paus. Passou a

ser mil dinheiros, eu não lembro qual era o dinheiro na época mas era bobagem, era a mesma coisa que custar hoje dois reais, e aí a cam, a plateia fez a campanha dos quinhentos paus, pra cair pra quinhentos, ou cinquenta centavos e então aquilo lotava, as pessoas chegavam muito cedo, formavam filas enormes, aqueles portões do Sesc Pompéia de madeira ficavam fechados e a galera do lado de fora chacoalhando os portões tentando arrancar os portões, era uma coisa assim, uma coisa épica, quando nós abríamos aquela gente correndo entrando e não cabia todo mundo que estava lá fora e muita gente voltava e no começo era muito simples mais depois foi acontecendo algumas confusões por culpa da super lotação aí vinha polícia, vinha gente tentar organizar aquilo, DSV, Batalhão de Choque, o programa era um acontecimento, era um acontecimento porque as melhores bandas de São Paulo, e do Brasil se apresentavam no programa. A gente recebia também um imput muito grande do Lira Paulistana que ficava na Benedito Calixto que era uma, um lugar de música que também traziam as bandas, traziam gente pra gente apresentar, fazia uma certa triagem musical. Então era um programa inesquecível, eu fiquei no programa durante todo o tempo dele, até ele sair do ar, ele saiu do ar por causa de uma confusão, nós tivemos uma, uma confusão com os punks, uns “skinheads”, é que brigaram com uns meninos que estavam fazendo exército, mas não no programa, mas eles estavam assistindo o programa e depois foram brigar na praia de alimentação, no restaurante, e a partir daí começou a ter um desgaste natural e a gente perdeu o controle do programa, perdeu o controle da plateia e depois de umas edições o programa saiu do ar. Foi considerado melhor sair do ar do que esperar acontecer alguma coisa mais grave. Mais foi, foram dois anos de muita música, muita performance, muita arte, ehh, o programa contava histórias especiais também na suas edições de imagens, o Chato, Dorival Dellias, nós trabalhávamos com as câmeras sem eixo, então normalmente você trabalha com câmeras em 180 graus, senão você inverte o eixo, ou seja, se a pessoa que está indo pra lá se você cortar para uma câmera do outro lado dela, passa vir para cá (com gesto ao lado oposto). Então no programa nós não tínhamos eixo, trabalhávamos com, três, quatro, cinco, seis, sete câmeras. Sendo três fixas e quatro portáteis, que cortavam num frenesi maluco de imagens, para todo lado, eee imagem “Plongée”, “Contra Plongée”, iluminações especiais, é um programa que marcou época e deixou história, hoje por exemplo, o Fábrica do Som tem vários filhotes né? O filhote mais famoso do Fábrica do Som, que eu posso dizer que é uma derivação do programa é o “Altas Horas” do Sérgio Groisman é uma espécie de Fábrica do Som, ele acontece de uma maneira muito particular parecido com o que a gente fazia. O Tadeu é, seguiu carreira sendo um grande diretor de cinema, de vídeo, comerciais, hoje ele é uma pessoa reconhecida no meio da produção independente. A equipe se desfez, cada um está para um lado, nenhum de nós está trabalhando mais na TV Cultura, eh, e é isso, nós falamos com muita saudade do Fábrica do Som. Eh, acho que é isso. (Risos do entrevistador).

Rafael: Ótimo.

Wagner Matrone: Tem mais alguma coisa que você gostaria de saber?

Rafael: Não, acho que não.

Wagner: Ah, eu tenho (risos). Nós fazíamos muitas coisas malucas na edição do programa, o programa era editado na quinta e na sexta feira e a gente brincava muito com a edição. Me lembro de um programa que nós decidimos colocar toda plateia do “Festa Baile”, que era um programa pra terceira idade feito com Agnaldo

Rayol, Francisco Petrônio gravado no clube Piratiniga com os velhinhos dançando uns aplausos e tal mais Silvio Mazuca e tal, aí nós fizemos um Fábrica do Som e todo corte de aplauso, todo corte para público a gente usava imagens do Festa Baile (risos) ficou muito louco, deu um trabalho imenso porque era umas fitas imensas, uns quadrex, você tinha que tirar pesava vinte quilos cada fita, você tirava usava um segundo de uma fita punha outra usava três segundos da outra fita. Dava muito, muito trabalho editar o programa. Mas valia a pena porque no sábado você via aquilo no ar e era uma realização.

Depoimento de Pedro Vieira (produtor)¹⁶⁵

Rafael: Pode nos contar o que lembra sobre A Fábrica do Som?

Pedro: Eu comecei falar da Faculdade, que eu era músico não é, daí fiz faculdade de Cinema e Televisão, fui pra TV Cultura e fiz uma série de programas lá de música, de teatro, eu vinha da área de dramaturgia eu era produtor do, eu fui promovido a produtor, no “Fornadas na Serra” aí eu fiz toda parte de teleromance, mas o primeiro programa meu, autoral, na TV Cultura foi o Fábrica do Som. Né, isso daí acho que foi em 82/83. E porque que tem a ver com a Faculdade, esse programa eu comecei a desenvolvê-lo junto com um cara que tinha sido meu professor: Luís Antonio Simões de Carvalho. Tem que ser falado sempre o nome dele porque o programa nasceu... o Luís Antônio é uma pessoa maravilhosa é um *gentleman* entendeu? Não era dele fazer isso aí, ele me ajudou a formatar mas ele, na verdade, saiu ele foi para o Chile fazer um curso dar um curso e o programa sobrou na minha mão. E como todo produto ele tem uma gestação, ele vai mudando. Ele começou sendo apresentado pelo Tadeu Jungle e pela Silvana, gente - O entrevistador Rafael Paiva auxilia com o sobrenome da apresentadora Teixeira – Teixeira, que era do “Bambalão”, que era uma menina bonitinha tal, tal, tal... E ainda era um programa, pô, acadêmico, né? digamos assim, ele era um programa caretinha, porque ele seguia, tinha ficha, entendeu? o programa era roteirizado, enfim... Com a saída do Luís Antônio comecei a trabalhar mais eu e o Tadeu, a gente como era muito mais jovem e a gente tinha menos restrição, querendo ou não querendo, sempre tinha um adulto pra falar: Não faça essa loucura, quando não tinha enfiamos o pé na jaca mesmo. Fizemos um programa que ele era necessário, mas é, ele ia contra todas as normas e procedimentos da TV Cultura. Entendeu? Várias vezes o Castilho, a gente teve um consultor musical que era o Carlos Castilho, o Maestro Castilho (inaudível). Várias vezes ele veio falar pra a gente: Olha, mas vocês tem que manejar, o Conselho vai pedir a cabeça de vocês, entende? Pô! E eu sei como funcionava a TV Cultura porque eu havia feito um documentário da Heloísa Castelar antes sobre pichação e a gente só não foi mandado embora porque eu estava de férias porque a Heloísa Castelar era uma diretora super, entende? Nego falou, pô, eu vou fazer apologia ao lixo. Foi o primeiro programa, esse documentário, e o Alex falava, era o início da pichação, tinham coisas incríveis, que é a memória do grafite na cidade. Bom muito bem, essa é a TV Cultura. Mas acontece que a gente caiu na mão, eu tive a ideia de ir ao SESC Pompéia. O SESC Pompéia quando inaugurou foi uma coisa que todo mundo brilhou os olhos né, uma coisa feita pela Lina Bo Bardi voltado, tinha aquela tendência dos independentes, que já vinha com o Lira

¹⁶⁵ Depoimento cedido ao autor no dia 12 de julho de 2016, na casa de Pedro.

Paulistana, e eu como músico, e amigo de músicos conhecia a efervescência da coisa. E a gente vinha a 21 anos sem poder ter show de rock, isso é importante dizer. Durante a ditadura, na abertura começou a se permitir a concentração, porque não podia ter concentração de pessoas, 10 pessoas apanhava, não podia ter grupo de gente na ditadura. Tá. Então não podia ter show de rock, os show de rock eram reprimidos a porrada, inclusive tenho um documentário pessoal sobre o rock brasileiro que o Som nosso de cada dia contam, ainda na época do Som nosso, que eles foram fazer um show em uma praça lá em Belo Horizonte, que é um Estado bem reacionário, na época mais do que São Paulo, os caras estrearam o cassetete que dava choque, que eles tinham entendeu? Era um cassetete iluminado, 400 presos, era assim. Entende? O rock, entende? O cabeludo, o maconheiro e o comunista aquilo era o lixo da sociedade né? Muito bem, mas dentro do lixo da sociedade existiam todos os artistas que estavam impedidos de se expressar durante todo o tempo da ditadura e o Fábrica do Som foi uma semente, e era necessário, e ele foi fruto do momento, e daí foi que a gente começou com Tadeu Jungle que é formado em Televisão, o cara domina muito bem câmera, um puta gênio o Tadeu. O programa não seria o que foi sem o apresentador. Era o new chacrinha. Entendeu, a gente brincava e a nossa grande inspiração sempre foi o Chacrinha com programa de auditório. E a gente tinha as mesmas brincadeiras do Chacrinha, a gente dava, se ele jogava bacalhau, a gente dava ingresso de shows, a gente aproveitava para divulgar as bandas que estavam fazendo shows, davam ingresso de peças de teatro. Lançamos o primeiro gibi do Angeli. Quando ele lançou o primeiro livro do Angeli, quando ele lançou o primeiro gibi dele ele foi lançar lá, no Fábrica do Som, e veio me agradecer emocionadíssimo porque tinha aberto...pô puta... o Angeli. Entende? Assim nós tivemos, caiu no colo do tempo né, Titãs aparecendo os meninos, garotos, garotada toda do rock, Arrigo que eu já havia trabalhado com ele (para de chutar a câmera ô menino! - diz Pedro Vieira ao seu gato após esbarrar no tripé da câmera filmadora). O Arrigo que eu já conhecia que havia produzido o Festival Universitário, quando apareceu o Premê, quer dizer, a TV Cultura ela tinha aquela época uma inteligência que ela perdeu, né? Então ela tinha no Departamento Cultural o Walter George Durst, Carlos Queiroz Telles, você entendeu? tinha uma Nydia Licia. Tinham pessoas, e no teatro tinha o Antônio "Cid", eu fui assistente do Adhemar Guerra você entendeu. Eu fui assistente de grandes diretores lá dentro, eles me ensinaram a fazer televisão, não é uma coisa hoje que o cara compra um celular, porra vou botar no ar. Não, o negócio não é esse, porque que o programa era bom? Porque quem estava lá sabia fazer televisão, não é porque eu era bom. Tinha o Tadeu que era formado pela USP em Televisão, quer dizer, então ele sabia brincar. Nós tínhamos um corpo de câmeras, que eram os melhores câmeras de São Paulo estavam na TV Cultura, e a TV Cultura foi uma das primeiras emissoras a trabalhar com a grande surpresa que era a câmera portátil. Como linguagem. As televisões não usavam câmera portátil em estúdio, câmera portátil era só para externa. Quando o Pipoca usou, no Festival de Jazz em Montreux, as câmeras portáteis aquilo foi um desbunde. E o Pipoca que também foi meu professor, diretor de TV, que não era diretor do Fábrica, o diretor de TV do Fábrica do Som era "Chatô". E outra pessoa que tem que ser lembrado, sempre, com (Pedro Vieira faz sinal de reverência) porque não era mole segurar aquele programa, não só pela dinâmica das câmeras como pela pressão, porque, é difícil fazer sucesso onde não está acostumado, entende? O nosso programa a gente lotava, fazia mil pessoas toda vez e ficava nego fora querendo invadir, quebrar porta, entrar lá dentro, aquele ninho de liberdade. Era possível gritar, jogar as coisas tal e a

gente não tirava ninguém pra fora, a gente parava o show os caras ficavam jogando papelzinho. Mas meu, eles tinham que fazer alguma coisa... Eles não sabiam ser livres. Você entende? Um dia o cara levou uma bandeira do PCdoB e abriu a bandeira, cara, essa bandeira quando acabou o show, quem tinha sido homenageado era meu amigo Paulo Leminski, que estava lá, nós achamos esta bandeira jogada debaixo de uma cadeira porque aquilo era uma bomba, aquilo era PCdoB, era pau, era choque entendeu? Esse era o tempo que a gente vivia. Eu lembro que eu e o Paulo Leminski pegamos aquele objeto subversivo, que era a bandeira do PCdoB, “fomos a casa da fortuna”, e abrimos a bandeira na hora que a rua estava bem vazia (risos), super corajosos nós abrimos a bandeira e saímos desfilando a hora que a gente tinha certeza que não tinha ninguém pra olhar, a gente não era bobo pô, não estava a fim de tomar cassetada. E então, ele foi esse polo de resistência, de aparecimento de gente, de pesquisa de linguagem e ele foi amadurecendo né? Você faz o programa toda semana, chega uma hora que ele não é mais seu, ele é dele, da plateia, ainda as pessoas já estão acostumadas a ir lá, já tem um “meio”, já sabem que vai ter a brincadeira pra ganhar, vai ter o adivinha pra ganhar o prêmio, quem fizer a coisa entende? E aconteceu coisas lá depois, que você começa, a própria emissora queria tirar o programa do ar. Eu fui avisado, qualquer hora, peidou tá fora. Entendeu? E a gente já sabia, quer dizer, eu levei punk nego brigava falava assim não vai levar punk de novo, levei punk de novo os caras brigaram, os caras falavam: Você está suspenso do programa (com a voz autoritária). Eu falei legal, quem que vai dirigir? Não. Você está reintegrado no programa (risos). Entendeu? Entende. E era assim. Foi levando no fio da navalha, no corte da navalha, até a gente sair do ar. O presidente da época era da Opus Dei, e quando a gente ganhou o prêmio, que por sinal está aqui (É História né turma? Faculdade de História), quando a gente ganhou o prêmio da APCA de melhor programa musical de 1983, recebido em janeiro de 1984, o programa já estava fora do ar, praticamente, esse período, eu entreguei o prêmio que tinha ganho para o Ítalo Morelli, que era o Coordenador de Produção, ele me entregou uma carta dizendo que o programa ia sair do ar. Não representava a imagem da juventude do Brasil. Foi isso que estava escrito quando a gente saiu do ar. Daí a imprensa caiu de pau, Rogério Duprat, Augusto de Campos, Rogério entendeu? Neguinho metendo cartas, cartas e o caralho... O que eles iam fazer com aquela bucha? Ficaram reprisando um puta tempo. Daí fizeram um condensado, o caraco. Você entendeu? E eu fui lá fazer reunião com o secretário da Cultura, você entende? Porque o Tadeu Jungle, que é o grande realizador, né, ele havia feito, paralelamente a Fábrica do som, além do Fábrica estar com a corda no pescoço, Ah!, vou te contar três passagens. O Tadeu havia feito uma série chamada “Avesso”, ele ainda fez uma coisa do caralho, por exemplo, ele foi fazer o Avesso do “Festa Baile”, ele pegou porra, o Agnaldo Rayol tomando banho cantando, aquela velhinhas, aquela linguagem do Tadeu da TVDO que depois eu entrei, que é uma coisa pô, puta tiração de sarro, era o embrião do que era videoarte dos caras coisa, ele gravou as velhinhas que vão lá só pra roubar as flores, que acabava e pegava as flores para levar para casa, nego que ia lá pra comer, bem a realidade da coisa, e a TV Cultura aquilo era uma ofensa, porque ela queria, nos moldes que ela vinha, aquela coisa careta pra caralho, que hoje retorna essa caretice com o Mário de Mendonça, é uma pena, e essa tendência da TV Cultura de acabar, não é? Eu voltei a trabalhar na TV Cultura depois várias vezes, eu sai e fui mandado embora quando acabou o Fábrica. Mandado embora não, enchi o saco até me mandarem embora. Tá! Aí eu fui mandado embora daí fui fazer Globo Repórter e fui pra TV Tudo e a gente entrou no

mercado independente. Mas teve dois fatos que eu vou te contar que foi muito engraçado. Uma vez, nessa história de fazer, Orra quem fazer o Tadeu olhou pra mim e o Pipoca estava cortando filha da putinha, ele fez, ele era meio, não deixa pra lá. Quem fizer alguma coisa extraordinário e engraçada vai ganhar não sei o que, um convite pra ir não sei na onde e tal e bá bá bá (imitando o apresentador na época). E sobe no palco uma puta de uma gatinha, bonitinha pra caramba né, chega pra ele e fala, o que que você vai fazer minha filha (imitando Tadeu), ela falou eu vou tirar a roupa. Buááá, imagina bicho, mil maluco, neguinho Uháááá, Uóóúúú (berros) teatro nego dando cambalhota, dando com a cabeça no teto, o outro mordendo a cabeça do amigo na frente o outro socando o saco entendeu? E eu porra bicho, o Tadeu olhou pra mim, eu ficava sempre ali no palco, ele olhou pra mim e o diretor de TV mui amigo, o câmera virou pra mim a câmera no momento que eu estava olhando para o Tadeu e eu fazendo assim (com sinal nas mãos indicando pressa). Vai logo meu, resolve aí, manda ela tirar aí e segue o pau, porque vai acontecer o que? Vai fazer o que aqui com esses mil caras? Ele chegou e falou então tira. A mina pegou e tirou pá, o seio, pra fora, e o câmera pau, o diretor de TV não era pra dar um breque pra ajudar? Não, gravou tudo, chegou na televisão e avisou o que tinha acontecido. Entendeu? Puta cara de... É uma pessoa de direita com pessoas fascistas, quadrinhos, caretas pra caralho. Imagina, imagina acontecer isso na TV Cultura. Eu fui chamado lá, crau. Você vai ser mandado embora, você vai sair do programa, falei não veja bem, pá pá pá pá pá. Muito bem, não conseguiram me tirar pela quinta vez que queriam tirar o programa fora do ar e me esfaqueavam lá nas reuniões. No dia seguinte, vai o pessoal do Ubu, Maria, Xaxá, Chiquinho Brandão, a tapa na Pantera? Jesus, como é que chama? Puta merda. Idade é uma bosta. Maria...grande atriz cara. Bom eles faziam um "blache" que tinha uma luta de boxe, eu cheguei, fui no camarim e falei assim pros caras. O negócio é o seguinte, não pode, não pode, não pode... Pelo amor de Deus, vê o que vocês vão fazer. Tá, eles faziam uma luta de boxe e a Maria, agora fudeu (interjeição por não lembrar do sobrenome da atriz). Entra, tira os dois peitos para fora e os dois caras começam a mamar e a câmera grava. Porra, entrei no caminhão, acabou o show eu falei bota a fita aí, o cara falou não, não, eu falei boa a fita aí, Joaquim era o técnico, porra pressionei mesmo, falei bota a fita aí, voltou, quando começou, falei bota para aí e pá, gigigi apaguei, o final do programa inteiro. Fui no caminhão meti no ponto os caras nem, palmas. No dia seguinte, os caras já na portaria, dirigir-se o caralho. Qual foi, puseram a fita, eu falei põe a fita aí e vê. Pá. Estava apagado. Eu falei bom, você entendeu? Daí eles foi indo assim, na marcação régua a régua até que um dia ganhou o APCA do melhor do ano e os caras tiraram o programa do ar. Mas foi maravilhoso, deu espaço pra todos bicho, pro Nóbrega, ninguém dava espaço pra ele, não tinha, ele foi várias vezes, o Antônio Carlos Nóbrega. Porra vários tipos, Paranga, não era só rock, música popular entendeu? Inclusive o especial do Augusto de Campos. Eu acho que o especial do Augusto de Campos é que rendeu o diplominha entendeu? Porque foi um programa que a gente fez em cima da obra do Augusto, daí veio Caetano, Cid (Campos), (Jards) Macalé, o (Tiago) Araripe, várias pessoas que tinham feito, usado a obra do Augusto, né? A gente gravou externa, as poesias dele nos painéis eletrônicos enfim, foi um programa do caralho. Depois eu fiz mais um programa com ele sobre o John Cage, bom nós somos seguidores do Augusto né? Na verdade o Augusto para toda uma geração ele é um pai intelectual, ele é uma referência absurda, um professor, bom ele é enfim... Mas o Augusto nos deu o privilégio de fazer o programa com ele e... aí essa foi a história né? O programa teve a participação do Wagner como

assistente de produção numa segunda etapa do programa, que começa com Luis Antônio Simões de Carvalho, Pedrão Vieira, Rosane Madeira e Christiane Macedo, perdoe-me se estiver errado. O programa do Augusto que ajudou foi na época minha namorada Sofia Carvalhosa, era produtora na televisão, ela que na verdade a gente conversando ela meio que, armou entende? Ela que conseguiu trazer o Caetano que era amigo dela entendeu?

Pra nós aqueles meros mortais da Fábrica do Som, que tocava com Patrulha do Espaço entendeu? Que vinha a rapaziada da Pompéia. Mas a gente que lançou todas, Metalurgia, Sossega Leão, o Escova, toda essa rapaziada dos anos 80, Barão vermelho, ninguém sabia quem era o Cazuza, entendeu? Todos tiveram espaço lá. Entende? Graças ao SESC Pompéia também na época era já o... estou com problema de distração hoje, estou pensando em outra coisa, o pessoal do SESC era muito importante. O SESC era uma proposta muito à frente de seu tempo, entende, hoje se fala que o “Danine” era o secretário da cultura naquela época ele era o ministério inteiro você entendeu? O SESC tem uma importância pra cidade de São Paulo, e pro Brasil em termos culturais muito maior do que o próprio Estado entende? O Estado nunca nos ajudou. E no Fábrica do Som o que acontecia é que a gente conseguia fazer uma coisa inédita. E como a gente deixava a porta aberta não deu certo entendeu? Ser gratuito, porque entrava qualquer um. Bêbado pra dormir, e é foda de graça, se você cobra dois reais já, você cria uma barreira. Ô mais tem que pagar? Já cria uma barreirinha e com esse dinheirinho da coisa pagavam algumas coisas como um PA, umas coisas que os nego quebravam do teatro entendeu? Porque era foda maluco. Se você já viu os programas, porque eram os dois lados bombando, dois nego em cada cadeira, era cheio pra caralho entendeu. Agora, o programa era bom? Claro que o programa era bom, mas o que era bom era o clima (riso) entendeu? de Liberdade, a possibilidadaade (ênfase no a) de se fazer, você entende? A possibilidade de você ter uma coisa institucional. Um show de rock, que era uma coisa proibida antes, até pouco tempo era proibido, era uma coisa... nefasta. Quer dizer, a abertura ela foi rompendo e a gente saiu inclusive. Quando o programa fez um ano, a gente fez uma festa enorme na choperia, não cabia mais. Inclusive já tinha sido o especial do Augusto, o Augusto foi, naquela choperia do SESC tinha nego sentado nas vigas entendeu. Fora tinha mais de mil pessoas, vieram vinte carros da rota para cercar o SESC. Tem ideia do peso? Do número de pessoas? Você entendeu? E a gente sempre fazia essa brincadeira no programa e os caras não viam, o pessoal da Cultura. Aí gente vocês querem votar para presidente? A molecada ehheh (imitando barulho da plateia). Porra mais com esses candidatos? Todo mundo não. Porque os candidatos eram o Maluf, o “Meira Barretos”, porra. Entendeu. Queremos votar para presidente, e era sempre essa piada. No dia de um ano, quando ele fez essa piada o teatro veio abaixo entendeu? E a Folha fez uma crítica e falou que o top alto do momento, saiu no jornal, o grande momento foi quando o Tadeu Jungle falou Vocês querem votar para presidente e narrou isso na matéria. Imagine! Bateu no Conselho que nem uma bomba. Entendeu? Eu tô vendo o programa em casa, e o programa passava pela censura. Todos os programas acabava de editar ia um censor e assistia. Nesse programa o censor assistiu daí veio o cara da TV Cultura, eu vou poupar de falar o nome dele, que é uma grande figura, mais foi ele que fez o ato de ir lá na ilha e cortar. Eu tô vendo em casa e tem um pulo. O programa no ar, e uma machadada na edição. Passei o telefone e liguei pô quem tá aí...era o Didi, que era um puta [inaudível] Quem é o filho da puta que cortou o programa? É Pedrão o diretor geral veio aqui botou o filme na máquina e cortou o filme. Caramba. Tá bom. Pra mim né parei. Mais

isso não existe. Você era censurado já pela censura federal. Quando tinha problema, mil (voz mais alta) vezes, tem que tirar um negócio aqui, entendeu? Não pode isso. Para, não pode, tem que cortar. Voltava pra ele e reeditava o programa. Era o censor que liberava ou não liberava. Você entendeu. E era um cara que era um cara de esquerda, a gente achava... era uma abertura. Ah amigo, puta eu cheguei lá. Mas o que eu falei pros caras era pra ter me mandado embora por justa causa na hora entendeu? Eles foram bonzinhos. Eu teria me mandado embora entendeu? O que eu falei pra eles foi absurdo. Mais enfim, eu era jovem. Que me perdoem. Mais fiquei muito louco de raiva. E daí foi assim entendeu? O programa, aí entrou um novo presidente que era o Renato Ferrari no lugar do nosso maravilhoso professor Amora, e se tem uma pessoa que tem que falavam que era de direita não sei o que, que era integrista era dona Nídia Lycia. Se não fosse dona Nídia na hora em que eu dei a ideia pra ela e falei do lugar e contei a ideia, ela chegou pra mim e falou eu vou com você no SESC. Ela era a diretora geral da emissora. Ela avalizou, ela foi Pá (voz mais alta), ela não bateu fofo, ela bateu firme na hora. Pum. Vou com você no SESC. Fomos como TV Cultura os caras falou programa de jovens aqui. Que tal terça feira que está fechado a unidade aqui. Pô legal, a gente gravava terças feiras, entendeu? Pra eles, bicho, a gente fez o SESC Pompéia, porque a gente falava do SESC Pompéia e vinha nego lá da puta que pariu pra conhecer o SESC Pompéia, que maravilha é essa? Entendeu? Por um lado a gente fez, daí abriu a porta pra fazer o Bem Brasil e eu continuei trabalhando graças a Deus com o SESC até o "Direções 3" e o SESC sempre apoiando. Se tem um lado, inclusive, da TV Cultura das coisas importantes que foram feitas pelo SESC não foram feitas pelo governo do Estado. Porque a única coisa que o governo do Estado fez com a TV Cultura que eu vi, foi tomar grana contingencial do orçamento, sacanear a gente, cortar salário, mandar...entendeu. O governo do Estado nunca deu Porra nenhuma. Entende? O tempo que eu dirigi a emissora, o senhor Mário Covas foi lá e falou pra gente que o Estado não tinha que ter uma emissora de televisão. Que era um absurdo, e a partir daí o tucanato vem destruindo a TV Cultura até você chegar hoje na TV Cultura e é um deserto. Passando filmes da BBC, seriados americanos, você entendeu? Reprise. Você entende? Terminaram, acabaram com a TV Cultura, com a TV pública. Aquela incompetência, eu não sei brincar com o brinquedinho eu quebro. Você entende? Eu não sei brincar com isso. Porra, então imagina. Com a TV Cultura a gente atingia o Brasil todo entendeu? Com uma rede pública. Politicamente era importante, e não ter essa visão sabe. É negar [inaudível] risos. A televisão da Rússia fez isso. Um sucesso entendeu. É uma falta de inteligência. É o que tem, o nosso governador Geraldo Alckmin essa mula claudicante que esta aí, já ferrando a gente na TV Cultura desde [inaudível] tentando intervir. Colocou interventor.

Rafael: Sobre a gravadora Som da gente, o que pode dizer?

Pedro: Som da Gente era uma gravadora independente, que virou Selo Eldorado depois né? Som da Gente por exemplo fez o primeiro disco solo do Hermeto. É uma gravadora muito importante. A gravadora do Lira, o Lira tinha uma gravadora que fez uma porrada de disco e o Som da Gente era uma outra gravadora importante. Devia ter mais, mas essas duas eram as mais, que punham na banca mesmo, que distribuía, o Lira Paulistana distribuía o Brasil todo. Eles distribuíram o país todo, eles tiveram uma coisa com jornal, enfim, eu não sei porque... se eles tivessem continuado seria hoje uma potência. O Riba (Ribamar de Castro), o pessoal era foda do Lira e é isso cara. Mas na TV Cultura bicho, mesmo que programa, o piano nas costas e carregou, na parte de criação foi eu e o Tadeu.

Porque depois a gente discutia, as bandas nem tanto entendeu? Mas qual a temática que a gente vai abordar? Qual é? Onde a gente vai cutucar tal? Fomos abolindo cada vez mais as fichas. Então ele recebia uma ficha com quem vai tocar entende? Lembrete. Não tinha mais roteiro como era antes no início do programa. No início do programa tinha um roteiro, todo mundo recebia uma cópia entendeu? É aquela coisa de televisão. Uma cópia de programa para a técnica, uma cópia do programa fica na edição diretor de TV, contrarregra entendeu? É o procedimento da televisão. Se você escreve o roteiro em oito páginas, em oito folhas e tal, isso vai para toda a televisão, é assim. E no final não tinha mais roteiro não, era falar e pau na burra. Menos os especiais né? Teve o do Augusto (Augusto de Campos), o do Rogério Duprat entendeu? O do Rogério ele se manifestou uma vez que achava o programa do caralho. Isso é uma puta honra. Eu por sinal coo sou fiel aos meus... a quem eu admiro... eu fiz um documentário sobre o Rogério Duprat né? O que está inclusive no canal Curta passando pela Grifo, a produtora foi a Grifo. E é o último documentário do Rogério infelizmente ficou com Alzheimer e perdemos o maravilhoso, gênio da raça Rogério Duprat. E esse documentário mostra ele bem feliz, conseguiu mostrar bem quem era o Rogério desde da época, desde o movimento de música concretista, música nova e tal, o manifesto de música nova que ele fez parte, enfim, mas o programa Fábrica do Som em vias assim foi isso cara. Não tenho muito mais. Toda semana tinha pão na padaria ali bicho, fila na porta, puta confusão (risos), um monte de incêndio pra apagar entendeu? Porra tem uma foto eu gritando com o Wagner pra caralho, que ele, o teatro não cabia, mas ninguém aguentava a pressão o Wagner chegou e falou “Porra Pedrão não deu pra segurar, tivemos que abrir as portas” (risos do entrevistador Rafael Paiva). Eu falei Filho da Puta! Eu vou morrer aqui dentro [Inaudível] Falei nunca, nunca mais faça isso. Fala comigo bicho, não pode cara. Mas era foda pra caralho segurar porque todo mundo queria entrar porque era mil pessoa e ficava mil fora entendeu? Difícil cara, hoje em dia não tem mais. E eu sei porque eu repiquei com o “Musikaos” né? Eu dirigi o Musikaos depois com o Gastão Moreira apresentando e tal e era meia casa, entendeu? E não era porque o programa era ruim. Mas todo lugar tinha show de rock, internet. Mudou o tempo cara, entendeu? A gente deu, a gente conseguiu, num certo momento, segurar o redemoinho numa sala entendeu? Depois o vento foi embora, à época, o tempo muda, o tempo, tempo, tempo. Um senhor tão bonito. É o orixá tempo. Na época do Fábrica foi inesquecível, para o SESC pra todo mundo que participou, entendeu? Nada se compara a loucura que era aquela panela de pressão entende? E foi uma honra ter participado, mas o Fábrica do Som não era nem meu, nem do Tadeu, nem da TV Cultura e nem do SESC... era dele. Entende? O programa vocês não acreditam, mas o programa ele é uma entidade, depois de dois anos ele vira... ele é ele cara. Entendeu? Ele já está ali. Ele é ele, ele não é de ninguém. Você vai moldando e tem uma hora que ele é ele. Isso é um programa bom de televisão. Você pode mudar o diretor, você pode destruir ele mas ele já está. Entendeu? E é isso. Foi muito bão. Mas alguma coisa que você queira saber? A gente editava em quadruplex por exemplo imagina? Pô cada puta fita deste tamanho, caralho. E rodava numas máquinas enormes era um outro tempo, as câmeras todas com cabo não tinha microfone sem fio, não tinha wireless, computador. Você entendeu? Não tinha porra nenhuma. Não tinha, as letrinhas embaixo era umas cartela preta que a Art preenchia para pôr o nominho que você faz na câmera agora, qualquer criança. Não, era foda, era difícil pra caralho. Entendeu? O peso dos equipamentos, tudo era foda. Uma câmera pesava oito quilos, a câmera “Contact” pesava oito quilo. Como é que você trabalha com uma

câmera de sete, oito quilos. Duas, três, quatro horas no ombro. Então era isso. As RCA, PK70 se não me engano. As primeiras câmeras portáteis, porque a TV Cultura dava banho, não só porque ela tinha uma puta engenharia, você entendeu, como ela tinha uns puta câmeras, que era o Patinhas, o Ferraz, o “Fumos”, o Marquinhos, o Gilmarzinho falecido, o Capacete, “enywhey” entendeu? Era um time... o Patinhas que ele era aqualouco né? Então ele era um câmera...incrível. Uma habilidade incrível. Fazia aqueles planos... sabe? Plano era com ele, tudo que ele sempre quis fazer loucuras e não deixavam. Plantava bananeira com a câmera, era um puta artista. Entendeu? E tinha uma turma muito boa. Difícil falar de nomes de câmera porque todos os câmeras eram muito bons, a parte técnica, a parte de som...o Augustinho, grande Augustinho. A cenografia da TV Cultura toda, encaixou sabe... aí teve uma hora, entende? Uma hora a própria TV Cultura lá dentro tinha uma, um desdém pelo programa entendeu? Nas internas chamavam de “Forró da maconha” entendeu? Ah eu fui escalado para o Forró da Maconha entendeu? Tali coisa. E era um pouco, só não era mais forró da maconha porque não é hoje. Porque se fosse hoje nego botava fogo na bomba lá dentro entendeu? Mas e onde tinha um povo livre, um pessoal mais liberado, mais... que não estava em nenhum lugar né? E a gente sabe que o Boninho via, que o pessoal da Globo via tal. Tanto que a gente foi chamado pelo pessoal da Globo, e a gente não... O Tadeu virou uma pessoa mais, o Walter também. Eu já vinha de televisão entendeu? Eu já estava a dez anos numa televisão canal aberto, eu estava a fim de cair no mercado independente, eu estava a fim de fazer vídeo *underground*. Eu estava a fim de fazer *Duelo dos Deuses*, eu estava a fim de fazer algumas coisas que eu não poderia fazer na televisão. Eu não estava mais suportando trabalhar institucionalmente televisão porque é um pé no cu. Em bom inglês. Pode usar essa parte que é muito boa. Entendeu? Daí você vai para a produção independente tenta entrar no mercado e criar programas independentes que era possível na época até aparecer as igrejas evangélicas. Quando aparece as igrejas evangélicas os caras compram todos os horários possíveis imagináveis a um custo que você nunca, e a cultura independente nenhuma... tanto que a televisão o nível, puuu (barulho). O nível da televisão é zero hoje em dia, cada vez pior. De vez em quando a Globo faz uma seriezinha, mas não tem mais investimento, entende? Morre com a entrada dos evangélicos. Então seria programas de violência e programas evangélicos e a população cada vez mais virando ou bandido ou pastor (risos do entrevistador Rafael Paiva e do entrevistado Pedro Vieira)... ou pastor bandido que tem muito também.

Rafael: Está ótimo.

Anexo II – RESUMO DOS MÚSICOS

Breve resumo dos músicos que se apresentaram em *A Fábrica do Som* com ênfase nas produções artísticas do início dos anos de 1980, em especial, nos anos de 1983 e 1984.

A Chave do Sol (São Paulo): Grupo de rock formado em 1983 e integrado por Rubens (guitarra e vocal), Tigueis (baixo e vocal) e Zé Luís (bateria). Seguiu uma linha "fusion", isto é, misturava o rock com elementos do jazz. Gravou dois discos pelo selo independente Baratos Afins, de São Paulo. O baixista Tigueis participaria posteriormente do grupo também paulistano Língua de Trapo¹⁶⁶. O estilo musical transitou entre o rock progressivo, Jazz Rock e, posteriormente, Heavy Metal e Hard Rock.

- (1984) Luz/18 horas • Baratos Afins • *Compacto simples*
- (1985) Anjo rebelde • Baratos Afins • *LP*

Acaru (São Paulo): Banda de MPB-jazz, música instrumental de qualidade, formada por Ruriá Duprat (sobrinho de Rogério Duprat) e por Marco Bosco (tocou com Gil, Caetano, Elis, Djavan, etc). Formada por Ruriá Duprat (piano e teclado), Turquinho Alves (bateria), Marco Bosco (percussão), José Pienasola (baixo) e Bocato (trombone), entre outros.

- Aqualouco, independente¹⁶⁷.

Acidente: Banda de rock formada no Rio de Janeiro no início da década de 1980 e integrada por Paulo Malária (teclado e voz), Fernando Sá (guitarra e voz), Hélio Janne (voz), Guto Rolim (baixo e voz) e Zeca Pereira (bateria).

- (1982) Guerra civil • Toke Cine • *LP*
- (1981) Guerra civil • Coomusa • *LP*

Arrigo Barnabé (Londrina): Compositor, cantor e instrumentista. Estudou composição na Universidade de São Paulo e embora paranaense, é considerado o

¹⁶⁶ <http://achavedosol.blogspot.com.br/> e Dicionário de MPB Cravo Alvin.

¹⁶⁷ Fonte: <http://orkut.google.com/c57322924-t99d7232317a7c339.html> Acessado em 28/04/2016

compositor mais importante do que se convencionou chamar de vanguarda paulistana, surgida na década de 1970, no Teatro Lira Paulistana. Em 1980, gravou com a banda Sabor de Veneno seu primeiro LP, "Clara Crocodilo", disco no qual mescla o rock com arranjos dodecafônicos e atonais da música erudita. Concebido com uma unidade temática, as canções narram a história de Clara Crocodilo, monstro criado a partir de uma experiência de laboratório. Em 1983, aproveitou novamente o tema para compor "A saga de Clara Crocodilo", para ser executada pela Orquestra Sinfônica Juvenil do Estado de S. Paulo e por grupo de rock. A partir desse mesmo ano, começou uma bem sucedida carreira de autor de trilhas sonoras para filmes. Logo na sua estréia foi premiado no Festival de Gramado pela música do filme "Janete", de Chico Botelho. Em 1984, lançou o LP "Tubarões voadores", selecionado como um dos melhores do ano pela revista francesa "Jazz Hot"¹⁶⁸.

- (1980) Clara Crocodilo. Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno • Independente;
- (1984) Tubarões voadores • Ariola.

Arembepe – Grupo de rock baiano psicodélico fundado por Dinho Nascimento no final da década de 60. Dinho Nascimento: Percussionista. Compositor. Vocalista. Assim como diversos músicos de sua terra natal, aprendeu a tocar berimbau e percussão em rodas de capoeira e festas de rua. Na década de 1960, participou de diversos festivais estudantis de música. No fim da década, fundou o grupo Arembepe, com quem atuou por mais de uma década. Obteve boa repercussão misturando afro-rock e música baiana. Como percussionista atuou ao lado de inúmeros artistas brasileiros, entre os quais, João Donato, Walter Franco, Tom Zé, Renato Teixeira, Vidal França, Zé Kéti, Flávio Venturini, Renato Borghett, João Bá e Pena Branca e Xavantinho.

Aguilar e Banda Performática (São Paulo): O artista plástico Aguilar, devoto de Hélio Oiticica, montou em 1982 uma turma que movimentou a cena cultural de sampa, reunindo artes plásticas, poesia, canção e psicodelia, Aguilar e sua Banda Performática foi um fantástico projeto artístico.

¹⁶⁸ Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/arrigo-barnabe>

Asdrúbal Trouxe o Trombone (Rio de Janeiro): Grupo de teatro formado na década de 1970. Revolucionando o teatro brasileiro nos anos 70, apresentou com grande sucesso o espetáculo multimídia "A farrá da Terra", no qual misturava poesia, rock e vídeo. Na época, seus componentes eram Hamilton Vaz Pereira, Luís Fernando Guimarães e Regina Casé. Com a colaboração de Caetano Veloso, lançaram um disco que registrava as músicas da peça. Participaram como convidados, do espetáculo e do disco, a Banda Paris 400, Lena Brito, Carina Cooper, Luiz Zerbini e Pedro Santos.

- (1983) A farrá da terra • Philips • LP

Aeroplano (São Paulo): Grupo de Hard-Rock paulistano, surgido na primeira metade da década de 80. Formação: Mário Fernandes (guitarra, vocal), Flávio (guitarra-solo), Ricardo (baixo) e Tibério (bateria). O grupo contou com a participação de Manito (ex-The Clevers, ex- Os incríveis, entre outros) e seu sax nas duas faixas de CS.

- CS, Preciso de Amigos/Rock de Aeroplano (Independente, 1984).

Antônio Carlos Nóbrega: Cantor. Ator. Violonista. Dançarino. Sua carreira artística teve início na Orquestra de Câmara da Paraíba, onde atuou no final dos anos 1960. Recebeu do escritor Ariano Suassuna o convite para tomar parte do Quinteto Armorial, como compositor e instrumentista. Com o Quinteto Armorial, atuou no Brasil e no exterior e gravou quatro discos. Em 1982, apresentou em São Paulo, no Primeiro Festival Internacional de Teatro, o espetáculo "A arte da cantoria". No ano seguinte, apresentou "Maracatu misterioso", vindo a mudar-se no mesmo ano, com a esposa Rosane para a capital paulista. Em São Paulo, dedicou-se primeiramente à mímica e em seguida às aulas de circo, sob a orientação de Klaus Viana. Nesse período, ajudou a implantar na Unicamp o Departamento de Artes Corporais, tendo lecionado na mesma universidade danças brasileiras, durante cinco anos. Pouco depois, dirigiu e atuou no espetáculo "Mateus presepeiro".

Ana Mazzotti: (Caxias do Sul - RS): Cantora, instrumentista e compositora. Iniciou no estilo rock, e posteriormente, deu ênfase no estilo jazz. Em 1977, seu primeiro LP foi relançado pela gravadora italiana GTA Records tendo seu nome

como título. No mesmo ano, sua composição "Canto de Meditação" foi incluída na trilha sonora da Novela da Rede Tupi "O Profeta". Em 1982, lançou, de forma independente, o LP "Ana Mazzotti ao Vivo", gravado ao vivo no Festival de Verão do Guarujá 82 - São Paulo, no qual interpretou as músicas "O Causo", "Mudanças"; "Nada Me Governa"; "Roda Mundo"; "Blues Pros Bicos", "Perguntação" e "Grand Chick", todas de sua autoria. Ao longo da carreira fez amizade e tocou com Hermeto Pascoal e teve arranjos feitos por Quincy Jones¹⁶⁹.

- (1977) Ana Mazzotti • GTA Records • *LP*
- (1982) Ana Mazzotti ao Vivo • Independente • *LP*

As Mercenárias: Grupo de rock formado por Rosália Munhoz (voz), Ana Machado (guitarra), Sandra Dee (baixo) e Lou (bateria) na cidade de São Paulo em 1984. Na primeira formação contava com o guitarrista Edgard Scandurra, tocando bateria, que deixou o grupo no ano seguinte para dedicar-se exclusivamente ao IRA!. O grupo lançou em 1986 o disco "Cadê as armas", pelo selo paulista Baratos Afins.

Almir Sater - Cantor. Compositor. Violeiro. Desde os cinco anos de idade costumava ouvir pelo rádio as modas de viola cantadas por Tião Carreiro e Pardinho, Tonico e Tinoco e Délio e Delinha, ficando fascinado com o ponteio das violas. Em 1979, foi para São Paulo, onde integrou o grupo Lírio Selvagem, de sua conterrânea Tetê Espíndola. Participou depois do grupo "Vozes e Violas", com o qual fez apresentações em teatros paulistas, mostrando suas composições. Acompanhou a cantora Diana Pequeno, no mesmo período. Seu primeiro disco estourou na mídia. Era um jovem músico de Mato Grosso que reinventava a viola, fazendo uma mistura de diversas influências, polcas, guarânicas, chamamés, música do interior mineiro e paulista, blues, além de letras inspiradas no estilo de Joan Baez e Bob Dylan.

- (1985) Almir Sater instrumental • Som da Gente • *LP*
- (1982) Doma • RGE • *LP*
- (1981) Almir Sater • Continental • *LP*

¹⁶⁹ Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/ana-mazzotti/discografia>

Arara de Neon: Banda que misturava rock, baião, xaxado.

Avenida Brasil: Leo Gandelman, instrumentista, saxofonista, Arranjador e compositor, em 1979, formou o conjunto Avenida Brasil, juntamente com Serginho do Trombone, Bidinho e Zé Nogueira. Com a posterior adesão de Márcio Montarroyos e Oberdan Magalhães, o grupo completou um naipe de metais que participou de gravações de vários artistas brasileiros.

Banda Vitória Régia: Desde o início de sua carreira, Tim fez questão de estar na companhia de quem sabia “dar conta do recado”. E foi no ano de 1976, após um ensaio com alguns desses músicos de excelência na sede oficial situada à ladeira Vitória Régia 165, que surgiu a ideia para que Tim batizasse a banda com o endereço onde diariamente realizavam suas sessões de alquimia sonora. Seguindo esse feeling, a *big band*, que marcou a história da MPB com seus metais vibrantes e um swing singular, vem trazendo ao público aquela mesma energia irreverente de outrora e uma alquimia musical cada vez mais impressionante.

Barraco 37: Grupo instrumental formado por Roberto Sampaio (bateria), Daniel Allain (flauta), Cesar Albino (sax alto e flauta), Sabiá (sax tenor), Matias Capovila (trombone), Julio Vicente (piano e sanfona), Xantilee (baixo), Guello (percussão), Renato Consorte (guitarra, composição e arranjo).

Banda Metalurgia (São Bernardo do Campo): Banda de jazz-rock formada em 1982. Integrada por Marcelo (guitarra), Leão (piano), Edu (baixo), Claudinho (bateria), Lino Simão (sax e flauta), Bocato (trombone), Nonô (trompete), Faria (flugelhorn), Jacaré (saxofone) e Da Júlia (saxofone) foi influenciada tanto pela vanguarda paulista de Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, como também pela tradicional Orquestra Tabajara de Severino Araújo, resultando dessa mistura é um som bastante original.¹⁷⁰

- (1983) Banda Metalurgia • Som da Gente • LP

Banda Paris 400 (Rio de Janeiro): Grupo de rock formado no início da década de 80 integrado por Pedro Lu (guitarra e violão), Roberto (piano e moog), Nelsão (baixo e violão), Antônio (baixo acústico), Zé Bruno (bateria) e Zequinha

¹⁷⁰ Fonte: Dicionário MPB Cravo...

(trompete) participou do espetáculo e do disco "A farra da Terra", do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone.

Banda Sabor de Veneno: Banda formada na capital de São Paulo no final da década de 70, fazendo parte do movimento Lira Paulistana, que reunia músicos, compositores e poetas. Integrada por Regina Porto (piano), Bozo (sintetizador e piano), Paulo Barnabé (bateria e percussão), Gi Gibson (guitarra e violão), Rogério (percussão), Otávio Fialho (baixo), Ronei Stella (trombone), Chico Guedes (saxofone e clarineta), Baldo Versolatto (saxofone e clarineta), Mané Silveira (sax e flauta), Félix Wagner (Clarineta), Suzana Salles (vocal e voz) e Vânia Bastos (vocal e voz) a banda acompanhou Arrigo Barnabé em shows e na gravação do disco "Clara Crocodilo", em setembro de 1980. Alguns de seus músicos destacar-se-iam posteriormente. Paulo Barnabé, irmão de Arrigo, fazia parte da Banda Isca de Polícia, grupo de apoio de Itamar Assumpção, e formaria seu próprio conjunto, a Patife Band. Outra integrante do grupo, Vânia Bastos, além de também trabalhar com Itamar, lançou-se em carreira solo bem-sucedida, assim como a cantora e compositora Suzana Salles.¹⁷¹

Banda Sossega Leão: Grupo pop formado por Nando Reis (voz e baixo), Tuba (guitarra), Cabello (guitarra), Adriano (bateria), André (percussão), Fernando (percussão), Farias (sopro), Chico Guedes (sopro), Jorge (sopro) e Matias (sopro) na cidade de São Paulo em 1984. Surgiu dentro do movimento da vanguarda paulistana (Lira Paulistana), que já havia produzido nomes como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção e Língua de Trapo. Seguindo a vertente mais bem-humorada do Língua de Trapo, do que do experimentalismo de Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, sua música mesclava o reggae, a rumba, o mambo e o ska. No ano de 1985 lançou pela gravadora Continental o LP "Sossega Leão". Por suas formações passaram nomes importantes como Nando Reis (ex-Titãs), Tuba (Patife Band) e Fernando Marconi (Língua de Trapo).

Banda Black Rio: Grupo carioca de soul-music formado em meados da década de 70 com a junção de alguns integrantes dos conjuntos Impacto 8, Grupo Senzala e Don Salvador e Grupo Abolição, misturando funk a elementos da música

¹⁷¹ Alguns membros da mídia impressa e da indústria fonográfica tentaram colocar músicos da envergadura de Walter Franco, Jorge Mautner e Jards Macalé e denomina-los de "malditos", ou porque isso facilitaria a indústria

de gafeira, resultando um som mais balanceado e dançante. Em 1980, lançou seu último LP "Saci Pererê", cujo título foi retirado da faixa homônima "Saci Pererê", de Gilberto Gil. Neste mesmo ano, a banda se dissipou (1980) Saci Pererê • RCA Victor • LP

- (1978) Gafeira universal • RCA Victor • LP

Banda Tonelada e seus Kilinhos: Banda de Pop rock com muita irreverência. 1ª formação: Kiki, Moro, Frajola, Bêlla.

Carioca: Música instrumental.

César do Acordeon: Nascido em Fortaleza, César do Acordeon deixou o Ceará há cerca de 40 anos, rumo à São Paulo, com a intenção de difundir a cultura do forró pé de serra. Orgulhoso de sua terra e de suas raízes culturais, César, todavia, é um sanfoneiro versátil, que transita por todos os estilos musicais. Tem dezenas de discos lançados, entre os quais um belíssimo tributo a Gonzagão. Em bate-papo regado a música com Dominginhos, em gravação para a série O Milagre de Santa Luzia, César relembrou os tempos em que tocaram juntos, e algumas histórias incríveis envolvendo o Rei do Baião, o Trio Nordestino e outros músicos importantes de sua geração. O encontro dos amigos, que não se viam há anos, aconteceu na casa de César, em Guarulhos.

Carlos Mendes - Compositor. Cantor. Violonista. Em 1984, pela gravadora EMI, lançou o LP "Ímã." Neste disco, interpretou várias composições de sua autoria: "Nós dois somos como nós dois", "Velhicidade" (c/ Péricles Cavalcanti), na qual contou com a participação especial de Caetano Veloso; "Am' Rose" em parceria com Néelson Motta; "Pratitude" (c/ Gilberto Gil) e a participação especial de Gil e ainda "Algo vai pintar", de autoria de Johnny Mercer, com versão dele em parceria com o poeta concretista e professor de semiologia Décio Pignatari. Ainda neste disco, contou com a participação de músicos renomados: João Donato, Rogério Drupat, Repolho, Robertinho Silva, Amílson Godoy, Carlos Bala, Perinho Santana e Tomás Improta.

Contrabanda: A banda tocava jazz, mpb e também ritmos pernambucanos.

Cida Moreira (São Paulo): Cantora e pianista, iniciou sua carreira artística na década de 70, atuando em teatro e musicais. Em 1981, lançou seu primeiro disco, "Summertime", gravado ao vivo, contendo "Summertime" (D. Heyward e G. Gershwin) e "Dream a little dream of me" (W. Schwant, F. André e G. Kahan), além da versão censurada da canção "Geni" (Chico Buarque), entre outras. Em 1983, gravou o LP "Abolerado blues", que incluiu "Traçado" (Zé Rodrix e Tico Terpins) e "Cingapura" (Eduardo Dusek), entre outras¹⁷².

- (1981) Summertime • Áudio Patrulha/Lira Paulistana • LP
- (1983) Abolerado blues • Lira Paulistana/Continental • LP

Carlos Oliveira: Formou-se em Medicina, em 1960. Começou sua carreira de compositor participando dos festivais paraenses. Compôs sambas de enredo para várias Escolas de Samba de Belém. Suas músicas foram gravadas por cantores regionais e intérpretes famosos como Fafá de Belém, Jane Duboc, Sebastião Tapajós, Leila Pinheiro, Zé Renato, Flávio Venturini e Verônica Sabino.

César Brunetti (São Paulo): samba/MPB. Compositor e autor de jingles comerciais. Costuma fazer músicas satíricas, muitas delas gravadas por artistas sertanejos. Em 1986, Ary Toledo gravou a polca "Carro de polícia".¹⁷³

Celso Viáfora (São Paulo): Cantor, compositor e arranjador. Ingressou no cenário artístico no final da década de 1970, participando de festivais e apresentando-se em casas noturnas do Rio de Janeiro e São Paulo. Nessa época, foi contemplado com o prêmio de Melhor Arranjo no Festival Internacional de Viña del Mar, no Chile, com a música "Grão da terra".¹⁷⁴ MPB

- (1986) Trocando figura (Celso Viáfora, César Brunetti e Jean e Paulo Garfunkel) • Copacabana • LP

Cleuzinha Montoro: Grupo satírico de pop Rock.

Celso Machado e Cristina Azuma: Celso Machado - Violonista e compositor Celso Machado, radicado no Canadá. Irmão do Cantor e Compositor Filó Machado.

¹⁷² Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/cida-moreira/discografia>

¹⁷³ Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/cesar-brunetti/dados-artisticos>

¹⁷⁴ Fonte: <http://www.celsoviafora.com.br> e <http://www.dicionariompb.com.br/celso-viafora/discografia>.

Cristina Azuma - Violonista. Compositora. Musicóloga. Iniciou sua carreira em 1980. Em 1986, gravou seu primeiro disco solo. Dois anos mais tarde, ganhou dois prêmios de Criação Musical no Carrefour Mondial de La Guitare, na Martinica, pelo trabalho de difusão da música brasileira.

Coke Luxe: Banda de rock formada por Eddy Teddy (Eduardo Alberto da Silva Moreira - São Paulo 1950 - idem 1997) guitarra e voz, Bitão (Wagner Benatti) baixo, Lelo Cadillac (Marco Aurélio de Macedo - São Paulo 1946) guitarra e Billy Breque (Victor Sidney Riccelli - São Paulo 1948) baterista. Um de seus integrantes, o baixista Bitão, concomitantemente atuava no conjunto Os Pholhas. O grupo mantinha o estilo de rock dançante, mais conhecido como rockabilly. Em 1983 o grupo lançou o compacto "Não beba, papai, não beba", pelo selo Barato Afins. No ano seguinte, pelo mesmo selo, gravou o LP "Rockabilly bop". No final da década de 1980 o grupo se desfez, contudo, reunia-se ocasionalmente até 1997, quando faleceu Eddy Tedy, um de seus integrantes. No ano de 2004 faleceu o ex-integrante Little Piga.

Capital Inicial: Grupo de rock formado em 1982 na cidade de Brasília e integrado por Dinho Ouro Preto (voz), Loro Jones (guitarra), Flávio Lemos (baixo) e Fê Lemos (bateria). Com a dissolução do grupo punk Aborto Elétrico, que atuou entre os anos de 1978 e 1982, integrado pelos irmãos Flávio e Felipe Lemos uniram-se a Loro Jones e Dinho, e formaram o conjunto. Algumas músicas do grupo Aborto Elétrico foram mantidas no repertório da banda, como "Música urbana" (Fê Lemos, Flávio Lemos André Pretórius e Renato Russo), "Fátima" e "Veraneio vascaíno", ambas de autoria de Flávio Lemos e Renato Russo. Em 1984 o grupo lançou pela CBS um compacto com as músicas "Descendo o rio Nilo" e "Leve desespero" de autoria de Phillipão, Loro, Flávio e Dinho.

- (1984) Descendo o rio Nilo/Leve desespero • CBS • *Compacto simples*

Déo Lopes (São José dos Campos): Apesar de se filiar à tradição dos cantadores, como Elomar, Renato Teixeira, Xangai, Almir Sater e tantos outros, o compositor combina nos arranjos das canções de sotaque rural o timbre moderno da cidade grande, lugar onde se dá o registro do repertório e cuja influência, ao invés de escamoteada, expõe-se e se soma para enriquecer o resultado final do trabalho.

- (1982) Canticorda; independente.
- (1984) Certos Caminhos; independente.

Duofel: Duo formado pelos violonistas Luiz Bueno e Fernando Melo, que começaram a tocar juntos em 1977. Em 1978 começam a tocar com dois violões, numa viagem pelo nordeste. Em 1979 passam a tocar no circuito alternativo de São Paulo. Mais tarde Tetê Espíndola os contata para fazer parte de seu grupo. Nessa fase surgiu o nome "DUOFEL", que significa: dupla Fernando e Luiz. Na fase 1980-1985, junto com Tetê Espíndola fazem shows memoráveis pelo Brasil inteiro, gravando um LP onde arranjam 7 das 10 músicas. Na tournée de lançamento do disco, a participação especial do DUOFEL foi destacada pela crítica.¹⁷⁵

Elza Maria - Cantora. Compositora. Atriz. No ano de 1982, participou da coletânea "Melhores do samba", organizada pela gravadora PolyGram, lançada no Brasil, na Europa e nos Estados Unidos, contendo a faixa "Choro alegre". Uma outra coletânea foi lançada no mesmo ano, "Noites cariocas", contendo esta mesma música e pela mesma gravadora. No ano seguinte, lançou o LP "Amor carioca", também pela gravadora PolyGram., com as músicas "Deixar você" (Gilberto Gil) , "Bola de cristal" (Luiz Melodia e Beto Marques) e "Amor carioca" (Arrigo Barnabé (1983) Amor carioca • PolyGram • LP

- (1983) Elas por elas • Som Livre • LP
- (1982) Melhores do samba • PolyGram • LP
- (1982) Noites cariocas • PolyGram • LP

Edu Rocha- baterista e Percussionista.

Esquadrilha (São Paulo): Dupla de rock formada por Lu Gomes (voz, guitarra, teclados e bateria eletrônica) e Roberto Navarro (voz, baixo, guitarra, teclados e bateria eletrônica) que uniram-se para fazer um rock bem-humorado no estilo Frank Zappa, porém sem a mesma sofisticação musical deste¹⁷⁶.

- (1982) Comunistinha legal/PT saudações/Milagre brasileiro/Mensagem secreta • Abacaxi Records • *Compacto Duplo*
- (1984) Tora! Tora! Tora! • Abacaxi Records/Baratos Afins • LP

¹⁷⁵ <http://www.duofel.com/index.html>

¹⁷⁶ Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/esquadrilha-da-fumaca/discografia>

Eliete Negreiros (São Paulo): Cantora de música popular frequentou o Conservatório de Música e graduou-se em Filosofia pela USP. Em 1982, gravou o LP "Outros sons", lançado pelo selo Vão Livre, com produção e direção de Arrigo Barnabé. Por este disco conquistou o prêmio APCA, na categoria Cantora Revelação do ano.¹⁷⁷

- (1982) Outros sons. Vão Livre • LP; (1983) MPB: Edição independente
- Pasquim • LP

Eliana Estevão: Cantora de MPB. Era acompanhada pela talentosíssima banda Isca de Polícia.

- (1983) LP Bailarina; Lira Paulistana.

Edu Viola: Edu Viola, é cantor, compositor, construtor de instrumentos musicais e descendente de índios cariri. Sua história se confunde com a história do underground e da vida cultural paulistana. Lutou contra a ditadura enquanto cursava arquitetura na USP, participou da famosa adaptação brasileira do musical *Hair*, flertou com os roqueiros por influência de Zé Brasil (músico compositor e baterista do Apocalypsis)

- (1980) O Direito Ao Averso

Freelarmônica (São Paulo): Grupo de música instrumental que se desenvolve praticamente numa linguagem jazzística, sem nunca perder seu caráter de música brasileira, que está sempre presente rítmica e melodicamente na banda¹⁷⁸. O grupo era formado por Jean Arnout (flautas), Mané Silveira (sax alto, tenor, soprano e flauta), Fábio Oriente (guitarra e violão), Plínio Culait (piano), Sylvio Mazzuca Jr. (baixo elétrico e acústico) e Maurício Zidoi (bateria).

- (1983) Freelarmônica; Continental, LP, Álbum. 133404001.

Felix Wagner: Participou no final da década de 70, da banda "Sabor de Veneno", a qual fazia parte do Movimento Lira Paulistana, que reunia músicos, compositores e poetas. Em 1979 foi integrante do grupo "Divina Incrência", como pianista, ao lado de Rodolfo Stroeter e o baterista Azael Rodrigues. Foi integrante do "Grupo Um" (música instrumental), o qual lançou, em 1981, o LP "Reflexões sobre a crise do desejo". Integrado por Lelo Nazário, Zé Eduardo Nazário, Rodolfo Stroeter,

¹⁷⁷ Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/elieta-negreiros/biografia>

¹⁷⁸ Estado do Paraná, 20 de out. de 1983, Almanaque, Tabloide, p. 1.

Félix Wagner e Mauro Senise. O mesmo grupo, lançou, em 1982, o LP "A flor de plástico incinerada", Integrado por Lelo Nazário, Zé Eduardo Nazário, Rodolfo Stroeter, Felix Wagner, Teco Cardoso e Regina Porto.

Flexa e Grupo Octopus: composta por Lanny Gordin (guitarrista e compositor), o pianista Cido Bianchi, o violonista Olmir Stocker, o contrabaixista Nilson da Matta e o multi-instrumentista Hermeto Pascoal, do grupo Brazilian Octopus, com o qual lançou LP homônimo, em 1969, Casé (saxofone).

Felipe Ávila: guitarrista da banda instrumental Sexo dos Anjos.

Filó Machado: Compositor. Cantor. Arranjador. Produtor. Multi-instrumentista (bateria, violão, teclados e percussão). Irmão do violonista e compositor Celso Machado, radicado no Canadá. Em 1984, gravou o LP "Canto fatal", no qual incluiu várias composições de sua autoria: "Vice-versa" (c/ Sergio Natureza), com a participação de Antonio Adolfo; "Cavalo do cão" (c/ Cacaso); "Boca de dendê" (c/ Aldir Blanc); "Perfume de cebola" (c/ Cacaso); "Poesia no sangue" (c/ Judith de Souza); "Desejo, desejado" (c/ Zé Maurício); "Buraco" (c/ Fátima Guedes) e "Arco-íris da paz", em parceria com Judith de Souza e Jane Duboc, que também fez uma participação especial nessa faixa.

Grupo Ira: Grupo de rock formado por Marcos Nasi (voz), Edgard Scandurra (guitarra e voz), Ricardo Gaspa (baixo) e André Jung (bateria) na cidade de São Paulo (SP), em 1980. Em 1983, o produtor Pena Schmidt o levou para a WEA, gravadora pela qual lançou o seu primeiro disco: um compacto com as músicas "Gritos na multidão" e "Pobre paulista", ambas de autoria de Edgard Scandurra.

- (1985) Mudança de comportamento • WEA • LP
- (1983) Pobre paulista/Gritos na multidão • Warner • *Compacto simples*

Grupo Engenho é o nome de um conjunto musical brasileiro, criado em 1979, de MPB. Seu trabalho visava o resgate de manifestações folclóricas catarinenses, razão do primeiro disco - "Eu vou botá meu boi na rua", que reavivou o [[boi-de-mamão], mas que também remetia a uma nítida expressão de protesto, pois o país ainda vivia sob a ditadura militar.

- LP Vou botá meu boi na rua (1980) Independente
- LP Engenho (1981) - Independente
- LP Força Madrinheira (1983); Lira Paulistana-Continental

Grupo Paranga banda formada na segunda metade da década de 70, por jovens de São Luiz do Paraitinga. Com o passar dos anos, sem preconceitos mas sem fazer conchavos e/ou concessões impostas por modismos ou pela mídia, o Grupo Paranga se manteve fiel a cultura de sua terra e a sua sonoridade que recebe forte influência do caipira e do gingado de choro carioca no violão, dentre outros géneros. Uma sonoridade difícil de classificar porque simples, popular e ao mesmo tempo erudita. No início da década de 1980 encontrava-se num só palco violões, violas, cavaquinho, percussão, nipe de metais, além das três vozes femininas. Esse conglomerado de instrumentos dava ao Paranga o curioso status de “big-band caipira”. E foi com esse espírito inovador que o grupo lançou um dos trabalhos mais felizes da chamada música regional: o álbum *Chora viola, canta coração*, de 1982.

No ano de 1994 o grupo remasterizou e lançou em CD o primeiro álbum do grupo: *Chora viola, canta coração* em parceria com gravadora Atração Fonográfica.¹⁷⁹

Grupo Livre de Percussão: Grupo instrumental de percussão.

Grupo Minas e Energia: Grupo de pop Rock.

Grupo Medusa: Grupo instrumental formado por Amilson Godoy (piano), Heraldo do Monte (guitarra, bandolim e violão), Cláudio Bertrami (baixo) e Chico Medori (bateria e percussão), que atuou no início da década de 1980. O grupo lançaria em 1981, o LP “Grupo Medusa”, e em 1983, o CD “Ferrovias”, que contou com a participação especial de Dominginhos (acordeom).

Grupo Cólera: Banda paulista formada por Redson Pozzi (Edson Lopes Pozzi - guitarra e voz), Pierre (Carlos Pozzi - bateria) e Val Pinheiro (baixo) em 1979. Influenciada pelo movimento punk da Inglaterra e dos Estados Unidos, participou da coletânea “Grito suburbano”, primeiro registro fonográfico de punks brasileiros, lançada em 1982, pela gravadora independente Punk Rock.

- (1985) Ataque sonoro (vários) • Selo Ataque Frontal • *LP*
- (1982) Grito suburbano • Punk Rock • *LP*

¹⁷⁹ Fonte: <http://www.paranga.com.br/paranga>

Hermelino Neder (Ourinhos): músico, compositor e arranjador muito lembrado como integrante da Vanguarda Paulista. Nos anos 1980 formou o grupo Hermelino e a Football Music. Teve várias de suas composições gravadas por Arrigo Barnabé.

- (1984) Como essa mulher, Lira Paulistana, LP.

Heraldo Do Monte (Recife): Instrumentista, arranjador e compositor. Iniciou sua carreira acompanhando cantores em boates. Fez parte do conjunto de Walter Wanderley e do quarteto de Dick Farney tocando guitarra, viola caipira e cavaquinho. Acompanhou Michel Legrand (Teatro Municipal de São Paulo), Hermeto Pascoal (Banana Progressiva), Zimbo Trio e outros artistas em shows promovidos pela Prefeitura de São Paulo. Atuou em várias gravações. Lançou, em 1970, o LP "O violão de Heraldo do Monte". Em 1980, gravou o LP "Heraldo do Monte". Em 1982, lançou, com Elomar, Arthur Moreira Lima e Paulo Moura, o LP "ConSertão". Ainda na década de 1980, gravou os LPs "Cordas vivas" (1983) e "Cordas mágicas" (1986)¹⁸⁰.

- (1982) ConSertão • Kuarup • CD
- (1983) Cordas vivas • Som da Gente • LP

Itamar Assumpção: Compositor. Cantor. Instrumentista. Arranjador. Produtor. Em 1979, apresentou no Festival de Música Popular, o último realizado pela extinta TV Tupi, a canção "Sabor de veneno", ao lado de Arrigo Barnabé. Misturando samba, reggae, funk e rock, lançou, nos anos 1980, acompanhado da banda Iscas de Polícia, os LPs "Beleléu, Leléu, e eu" (1980), "Às próprias custas S. A." (1983), "Sampa midnight - Isso não vai ficar assim" (1986) e "Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava" (1988). Suas letras, marcadas por uma crítica contundente, e a música de pouco apelo comercial, acabaram dando-lhe uma aura de "artista maldito", alcunha que sempre recusou.

- (1983) Às próprias custas S.A. • Lira Paulistana
- (1980) Beleléu, Leléu, eu. Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia • Lira Paulistana

¹⁸⁰ Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/heraldo-do-monte/discografia>

Ivan Faló (Ribeirão Preto): Compositor, cantor, arranjador, produtor e multi-instrumentista (bateria, violão, teclados e percussão). No ano de 1980, sua composição "Jogral", parceria com Djavan e José Neto, foi incluída no disco "Seduzir", de Djavan. No ano posterior, em 1981, apresentou-se em turnê com Djavan e Fátima Guedes, pelo "Projeto Pixinguinha". Três anos depois, em 1984, gravou o LP "Canto fatal" e no ano de 1986 foi uma das atrações do "Free Jazz Festival", no Rio de Janeiro, na mesma noite em que se apresentaram Leny Andrade, Egberto Gismonti e Ray Charles¹⁸¹. Jazz

- (1984) Canto fatal • Selo Pointer • LP.

João Bá (Crisópolis – BA): Poeta, ator, compositor e cantador. São cirandas, xotes e canções populares de rendeiras e lavadeiras, que falam de paisagens, personagens e ritmos da cultura popular brasileira, entremeadas por textos e movimentação cênica. Para TV, em 1984 escreveu o especial "Cercanias de Canudos" exibido pela TV Cultura de São Paulo, e foi considerado o melhor seriado do ano. O seu primeiro disco foi "Carrancas" de 1994.

Jards Makalé: Iniciou sua carreira profissional em 1965, substituindo o violonista Roberto Nascimento junto ao Grupo Opinião. Participou, ainda neste ano, do espetáculo "Arena conta Bahia". Em 1978, novamente com Moreira da Silva, participou do Projeto Pixinguinha. No ano posterior, em 1979, pela gravadora RCA foi lançado o álbum duplo "Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos". No ano de 1981 a cantora Elza Maria, no LP "Entra na Rosa", gravou sua composição "Pano pra manga" (c/ Xico Chaves)¹⁸².

- (1979) Direitos Humanos no banquete dos mendigos (vários) • Gravadora RCA • LP

Jorge Mautner: (Rio de Janeiro - RJ): Compositor, cantor, instrumentista (violonista, pianista e bandolinista), poeta e escritor. Em 1981, lançou o LP "Bomba de estrelas", que contou com a participação de Caetano Veloso e Robertinho de Recife. Nesse mesmo ano, participou do Festival da Globo, com a canção "O Encantador de Serpentes" (c/ Robertinho de Recife), e lançou o livro "Poesias de Amor e Morte" (Editora Global). Publicou, no ano seguinte, o livro "Sexo do

¹⁸¹ Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/filo-machado/discografia>

¹⁸² Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/jards-macale/dados-artisticos>

“Crepúsculo” (Editora Global), escrito em 1963 e 1964. Em 1985, lançou o LP “Antimaldito”, com direção artística de Caetano Veloso. No ano seguinte, fez vários shows, alguns contra o Apartheid da África do Sul e outros a favor da Revolução da Nicarágua. Também em 1986, publicou o livro “Fundamentos do Kaos”¹⁸³.

- (1981) Bomba de estrelas (Jorge Mautner) • WEA
- (1985) Antimaldito (Jorge Mautner) • Nova República/PolyGram • LP

Jorge Matheus e Grupo - Jorge Matheus é cantor, compositor e percussionista do grupo do Cupinzeiro.

Jorge Mello: Instrumentista (violonista). Compositor. Professor.
Luli e Lucina - Lucina (Rio de Janeiro – RJ e Cuiabá MT): São compositoras, cantoras, percussionistas, violonistas e violeiras. Dupla formada por Luli e Lucina, surgiu no cenário artístico em 1971, chegando às finais do VI Festival Internacional da Canção interpretando a música "Flor lilás", que foi gravada neste mesmo ano em seu compacto dupla. Na década de 1980 as componentes da dupla fundaram o Movimento de Música Independente, atuando como pesquisadoras de ritmos primitivos¹⁸⁴. Pop e experimental.

- (1979) Luli & Lucina • Independente • LP
- (1982) Yorimatã • Independente • LP
- (1984) Eta nós • Independente • LP

Jazzco – Grupo instrumental. O baterista Lauro Lellis foi um dos integrantes.

Jean Garfunkel (São Paulo): Poeta, ator, cantor, compositor e publicitário. Jean Garfunkel é craque de um timaço de músicos de Sampa em cuja escalação consta, entre outros, Paulo Vanzolini, Adoniran Lula Barbosa, Júlio Medaglia, Eduardo Gudin, o mano Paul Garfunkel, Natan Marques, Pratinha Saraiva, Cláudio Lacerda, Léa Freire, Renato Braz; Elis Regina, embora fosse gaúcha de berço, também não ficaria sem uma camisa no escrete da MPP (Música Popular Paulista).

- Afufe o Fole/ Calcanhar de Aquiles, LP, EMI-Odeon

Lucia Turnbull: Cantora. Compositora. Instrumentista (guitarrista). Pop rock. Em 1972, gravou duas faixas no LP "Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida", de Rita Lee, com quem formou a dupla Cilibrinhas do Éden, participando da mostra

¹⁸³ Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/jorge-mautner/discografia>

¹⁸⁴ Fonte: Dicionário de MPB e <http://www.lulielucina.com.br/>

Phono 73, realizada no Palácio das Convenções do Anhembi, em São Paulo. Em 1973, passou a atuar, como guitarrista e vocalista, ao lado de Rita Lee, no grupo Tuttifrutti, com o qual excursionou pelo Brasil. Em 1979, assinou contrato com a EMI-Odeon para seu primeiro registro solo, um compacto simples com produção e participação especial de Gilberto Gil. No ano seguinte, lançou seu primeiro LP, "Aroma", produzido por Perinho Santana.

Laura Finocchiaro: (Porto Alegre - RS). Cantora, compositora, guitarrista e produtora musical. Estreou em Porto Alegre, na esteira dos movimentos musicais que surgiram nos anos 80. Em São Paulo transitou por diversos palcos que projetaram novos talentos como o Lira Paulistana, o Madame Satã e a Fábrica do Som, da TV Cultura¹⁸⁵.

Lixomania: Grupo de punk-rock formado por Alexandre (voz), Tiquinho (guitarra), Aduino (baixo) e Valdomiro (bateria) na cidade de São Paulo em 1981. Apesar de ter lançado apenas um compacto pela Punk Rock Discos, participou das duas mais importantes coletâneas de bandas punks brasileiras "Grito suburbano", de 1982, e "O começo do fim do mundo", do ano seguinte, ambas lançadas também pelo selo Punk Rock.

- (1983) O começo do fim do mundo • Punk Rock • *LP*
- (1982) Violência e sobrevivência • Punk Rock • *Compacto simples*
- (1982) Grito suburbano • Punk Rock • *LP*

Língua-de-Trapó (São Paulo): Grupo de pop-rock marcado pela sátira. Formado por Laert Sarrumor (voz), Pituco (voz), Lizoel Costa (guitarra, violão e viola), Sérgio Gama (guitarra, bandolim, cavaquinho e voz), Luiz (baixo, violão e voz), Fernando Marconi (bateria e percussão) e Ademir Urbina (percussão e voz) em 1979. Em 1982, lançou o seu primeiro LP, intitulado "Língua de Trapó". Em 1984, foi premiado pela APCA, como melhor conjunto vocal do ano¹⁸⁶.

- (1982) Língua de Trapó • Lira Paulistana • *LP*
- (1985) Como é bom ser punk • RGE • *LP*

Maricene Costa (Cruzeiro – SP): Cantora, sambista. No início da década de 1980, gravou seu primeiro LP, "Maricene Costa", interpretando músicas de Paulinho

¹⁸⁵ Fonte: <http://laurafinocchiaro.com.br>

¹⁸⁶ Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/lingua-de-trapo/dados-artisticos>

Nogueira, Antonio Adolfo e Frederyko. O disco contou com a participação de Halter Maia, Sérgio Sá, Antonio Adolfo e Grupo Medusa. De 1981 a 1985, apresentou-se no show "Mulher, vai cavar a nota", com sambas falando sobre a mulher e o trabalho, com pesquisa de José Ramos Tinhorão.

- (1980) Maricene Costa • Crazy • *LP*

Mel da Terra: Grupo de Rock da cidade de Brasília

Mixto Quente: Grupo de rock formado por Kim (guitarra e voz), Raul Miller (guitarra), Frajola Marcelo (baixo) e Beny Berger. Faziam parte de sua composição dois ex-integrantes do grupo Made in Brazil, Kim e Beny. Posteriormente, Frajola e Raul seriam substituídos por Márcio Milani e Thomas Beerman, respectivamente, sendo Beerman ex-integrante do Bagga's Guru. Seguiu o estilo "hard rock" e, como a maioria das bandas paulistanas do gênero, lançou seu LP "Mixto Quente" pelo selo paulista Baratos Afins.

- (1983) Mixto Quente • Baratos Afins • *LP*

Marlui Miranda (Fortaleza - CE): Cantora, compositora e pesquisadora de música. A partir de 1974 trabalhou com pesquisa de tradições musicais dos povos da Amazônia. No ano de 1983, gravou o disco "Revivência", pelo selo Memória. No ano seguinte, também pelo selo Memória, lançou o LP "Paitér Merewá", sobre a música dos índios Suruí de Rondônia, reunindo 13 canções suruíis recolhidas por ela e pela antropóloga Betty Mindlin. Em 1986, lançou o disco "Rio acima", também pelo Selo Memória¹⁸⁷.

- (1981) Revivência • Memória • *LP*
- (1984) Paitér Merewá • Memória • *LP*

Ná Ozzeti: Cantora. Compositora. É formada em artes plásticas. Iniciou sua carreira artística em 1978, como integrante do grupo Rumo, do qual fez parte até 1992.

- (1983) Diletantismo (Rumo) Lira Paulistana/Continental • *LP*
- (1982) Rumo aos antigos (Rumo) • Rumo

¹⁸⁷ Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/marlui-miranda/discografia>

Os Incontroláveis (São Paulo): Grupo de rock criado em 1984, conhecido apenas no underground essa banda lançou um único LP com 10 faixas de forma independente, não chegando a obter sucessos radiofônicos. Participaram do LP, Jerry Espíndola (vocal), Ciro Pinheiro (guitarra e vocal), Paulo Bira (baixo), Vagner Facuri (guitarra) e Beto Maschi (bateria)¹⁸⁸.

Odair Cabeça de Poeta- Odair Cabeça de Poeta é baiano, tocou bateria com os Novos Baianos e também foi parceiro de Tom Zé. Mas principalmente... Odair foi precursor do estilo forróck, juntamente com seus companheiros do Grupo Capote. Autor de A dor é curta e o nome é comprido, em parceria com Tom Zé.

O terço: Grupo de rock formado por Jorge Amiden (baixo), Vinicius Cantuária (bateria), Sérgio Hinds (voz e guitarra), Flávio Venturini (teclados) na cidade do Rio de Janeiro em 1968. Inicialmente o nome do grupo era "Os Liberais", nome vetado pela censura na época. Apesar de ser oriundo do Rio de Janeiro, o grupo radicou-se e desenvolveu carreira em São Paulo. Ao lado dos Mutantes, foi um dos grupos mais importantes da cena roqueira na década de 1970. Caracterizado pela versatilidade, mesclava várias tendências do rock, como o progressivo, o rural, o heavy, além do funk. Teve várias formações ao longo da sua existência, tendo sempre Sérgio Hinds como líder. A banda usava de forma experimental diversos instrumentos, ou mesmo chegaram a criar alguns experimentais.

- (1982) Som mais puro • WEA • LP

Oswaldinho do Acordeon - Instrumentista. Acordeonista. Compositor. Nos anos 1980 viajou pelo Brasil acompanhando a cantora e apresentadora Inezita Barroso no "Projeto Pixinguinha". Em 1981 lançou "Forró in concert", disco no qual interpretou ao acordeom a "Sinfonia nº 5", de Beethoven, além de "Forró em Aracaju", de Pedro Sertanejo e "Naquela noite", de Pedro Maranguape e Zé Gonzaga. Em 1983 lançou o LP "Céu e chão", apresentando "Ingazeira do Norte", do instrumentista e compositor alagoano Gerson Filho e "Anunciação", uma parceria com Eliezer Setton.

- (1984) Forró feroz • Acervo Records • LP
- (1983) Céu e chão • Som da Gente • LP
- (1982) Forró 2000 • Continental • LP

¹⁸⁸ Fonte: <http://paineldorockbrasil80.blogspot.com.br/2014/01/incontrolaveis.html>

- (1981) Forró in concert • Continental • LP

Papavento (São Paulo): Grupo de música popular instrumental composto de um quinteto com a formação com flauta, oboé, clarinete e clarone, mais contrabaixo acústico. Ao contrário da maioria dos grupos instrumentais da época, não incluía bateria ou percussão, nem instrumentos de harmonia, como guitarra ou violão.

Penna e Paulinho: Pop rock com influência de ritmos nordestinos.

Péricles Cavalcanti: Compositor. Cantor. Instrumentista. Escritor. Toca violão e teclados Em 1982 fez a trilha sonora do espetáculo "A farrá da terra", do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone (Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé e Luís Fernando Guimarães), lançada em LP pela PolyGram no mesmo ano, do qual se destacaram as faixas "A luna e a Lena" e "Heavy metal". Em 1984, pela gravadora EMI, Carlos Mendes lançou o LP "Ímã". No disco foi incluída "Velhicidade" (Carlos Mendes e Péricles Cavalcanti) que contou com a participação especial de Caetano Veloso. Sua composição de maior sucesso é "Elegia", na qual musicou os versos "Elegy: going to bed" do poeta metafísico inglês John Donne (1572-1631), traduzido e adaptado pelo poeta concretista Augusto de Campos. Inicialmente, a composição foi gravada, com sucesso, por Caetano Veloso. Logo depois, foi regravada, também com sucesso, por Simone.

Paulo Barnabé - Cantor, instrumentista e compositor, que depois de tocar com o irmão Arrigo e Itamar Assumpção na Banda "Sabor de Veneno", investiu na carreira solo montando o conjunto "Patife Band" (Grupo de rock formado por Paulo Barnabé (voz), André Fonseca (guitarra e voz), Sidney Giovenazzi (baixo e voz) e Cidão Trindade (bateria) na cidade de São Paulo em 1983. Nessa época, o conjunto contava com o baterista James Müller, substituído no ano seguinte por Cidão).

Priscila Ermel - Cantora. Arranjadora. Compositora. Multiinstrumentista (flauta transversal, berimba-de-boca, kalimba africana, cavaquinho, violão, viola caipira, ocarina - flauta nasal -, gu-zen - harpa chinesa -, esraj - cítara indígena - , chirimia - instrumento guatemalteco -, flautas indígenas e charango). No ano de 1989 trabalhou como produtora musical do programa "Som Brasil", da Rede Globo.

- (1985) Saber sobre viver • Independente • LP

Premeditando o Breque (São Paulo): Conhecido como Premê, é considerado um dos mais importantes grupos paulistanos de humor da década de

1980, caracterizando-se, também, pelo refinamento instrumental. Conjunto formado por Mario Manga, Marcelo Galbetti, Claus e Wandy, alunos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

- (1981) Premeditando o breque • Spalla
- (1983) Quase lindo • Lira Paulistana/Continental
- (1985) O melhor dos iguais • EMI-Odeon • *LP*

Pé de Feiticeira- Grupo de Forró. O instrumentista Sérgio Karam foi um dos integrantes.

Passoca (Santos): Violeiro, Cantor e Compositor. Formou-se em Arquitetura. Tocou bateria e violão, trocando esses instrumentos pela viola no final dos anos 70, influenciado por Renato Teixeira e Almir Sater.¹⁸⁹

- (1984) Sonora garoa • Barclay • *LP*.

Quebra Gereba: Gereba: Cantor. Compositor. Violonista. Nos anos 1970, fundou o Grupo Bendegó e os Trovadores Urbanos. Em 1979, fez sucesso com a composição "Tudo liga tudo", parceria com Tuze Abreu gravada por Oswaldinho do Acordeom.

- (1983) Nem Freud Pode; Gereba.
- (1984) Fruta Pão, EMI – ODEON, Compacto Simples.

Quintessência: Grupo instrumental

Quantum: Banda brasileira formada no início dos anos 80, o Quantum manteve-se unido durante apenas dois anos, período no qual lançou seu único LP, "Quantum", que chegou a vender mais de seis mil cópias¹⁹⁰.

- Quantum - 1983 – Independente.

Raul Seixas (Bahia): Cantor, compositor, guitarrista e produtor. Foi o primeiro artista do rock brasileiro a misturar sistematicamente o rock com ritmos brasileiros, principalmente o baião.

- (1984) Raul Seixas ao vivo. Único e exclusivo • Estúdio Eldorado
- (1984) Metrô linha 743 • Som Livre • *LP*
- (1983) O segredo do universo • Elektra/WEA • *LP*

¹⁸⁹ Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/passoca/discografia>

¹⁹⁰ Fonte: <http://www.rockprogressivo.com.br/canais/bio/quantum.htm>

- (1983) O pacote fechado de Raul Seixas • Elenco/PolyGram • *LP*
- (1983) Raul Seixas • Estúdio Eldorado
- (1983) Os grandes sucessos de Raul Seixas • Fontana/PolyGram • *LP*

Rumo: (São Paulo): Conjunto formado em 1974 por Luiz Tatit (violão e voz), Ná Ozzetti (voz), Hélio Ziskind (flauta, sax, violão e voz), Akira Ueno (baixo), Paulo Tatit (guitarra e voz), Ciça Tuccori (piano e xilofone), Pedro Mourão (violão e voz), Gal Oppido (bateria), Zecarlos Ribeiro (percussão e voz) e Geraldo Leite (voz), alunos da Escola de Comunicação e Artes da USP, ligado ao que se tornou conhecido como "vanguarda paulistana". Em 1981, o grupo gravou seu primeiro LP, "Rumo", contendo composições próprias. No ano seguinte, lançou o LP "Rumo aos antigos", interpretando obras de Noel Rosa, Sinhô e Lamartine Babo. Em 1983, gravou o LP "Diletantismo", com destaque para a faixa "Ladeira da memória", de Zé Carlos Ribeiro.¹⁹¹

- (1981) Rumo • Rumo
- (1982) Rumo aos antigos • Rumo
- (1983) Diletantismo • Lira Paulistana/Continental • *LP*
-

Romeu Lepiani: Cantor e compositor de Pop Rock.

- (1981) Leve, LP.

Regina Shakti: Lançada no mundo artístico pelo jornalista Carlos Imperial, Regina ficou famosa na década de 1970 ao fazer apresentações covers da cantora inglesa Dee D. Jackson, especialmente dos hits Automatic Lover e Meteor Man. Devido ao grande sucesso, a gravadora RGE convidou Regina para gravar com sua própria voz uma canção "pop-mantra", chamada Ishivara Hare. Atualmente ela é uma respeitadíssima mestra em Yoga.

Roberto Vergal: guitarrista e arranjador.

Syncro Jazz: jazz instrumental: Grupo instrumental formado por Lilu Aguiar (piano), Peter Wooley (baixo), Nestico Aguiar (sax tenor), Vidal (sax e flauta), Dagmar (trompete) e Ronny Machado (bateria).

- (1982) "Syncro Jazz Live" (Syncro Jazz) - Poitou – LP

¹⁹¹ Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/rumo/dados-artisticos>

Sexo dos Anjos: Grupo de rock instrumental composto por Xico Carlos (bateria, percussão e cavaquinho), Guello (percussão), Cid Campos (baixo e violacho), Felipe Ávila (guitarra e violão), e Luiz Brasil (guitarra, violão e bandolim). Este grupo atuou entre 1981 até fim de 1986. Só músicas próprias.

Suzana Salles: Cantora. Compositora. Estudou Jornalismo na Escola de Comunicação e Artes (SP), onde conheceu Arrigo Barnabé, que a levou para a música. Iniciou sua carreira artística atuando como vocalista, ao lado de Vânia Bastos, com Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção. Em 1983, como integrante da Banda Sabor de Veneno, gravou o disco "Clara Crocodilo" (Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno).

- (1983) Clara Crocodilo • Independente • *LP*

Titãs do iê iê iê (São Paulo): Grupo de rock formado por Paulo Miklos (saxofone e voz), Marcelo Fromer (guitarra, violão e voz), Arnaldo Antunes (voz e vocal), Sérgio Britto (voz e teclados), André Jung, e posteriormente Charles Gavim (bateria), Toni Belloto (guitarra e voz), Branco Mello (voz) e Nando Reis (voz e violão).

- (1984) Titãs • WEA • *LP*;
- (1985) Televisão • WEA • *LP*;

Tatá Guarnieri (São Paulo): ator, cantor, instrumentista e compositor e lançou um disco solo no estilo MPB. Começou carreira como músico na TV Cultura na qual participou de um programa infantil chamado Catavento como produtor musical.¹⁹²

- (1983) Tatá Guarnieri • Albatroz • Baratos e Afins, *LP*.

Tonelada e seus quilinhos: Banda de rock.

Tiago Araripe: Cantor. Instrumentista. Compositor. Experimental/ MPB/ Regional. Estudou arquitetura em Recife no final dos anos 60. No início da década de 70 transferiu-se para São Paulo, onde conheceu Tom Zé que o apresentou aos poetas concretistas Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos. Através de Itamar Assumpção foi apresentado ao pessoal do movimento artístico Lira Paulistana. Em 1982 gravou "Little Wing", de Jimi Hendrix, em versão exclusiva ("Asa Linda") feita pelo poeta concretista Augusto de Campos, faixa do seu seu LP

¹⁹² Fonte: www.vinilevariedades.com.br

"Cabelos de Sansão", lançado neste mesmo ano, com capa do designer Alexandre Wollner e tendo como produtor Wilson Souto Jr., um dos idealizadores do movimento artístico paulistano Lira Paulistana. O disco foi o segundo trabalho lançado pelo selo Lira Paulistana (o primeiro foi o LP "Beleléu", de Itamar Assumpção) e contou com várias participações especiais, entre as quais Itamar Assumpção, Tetê Espíndola, Vânia Bastos, Oswaldinho do Acordeom e Tony Osanah

- (1982) Cabelos de Sansão • Selo Lira Paulistana • LP

Tetê Spindola: Cantora. Compositora. Instrumentista. Em 1980, lançou o LP "Piraretã". No ano seguinte, participou do festival "MPB Shell", interpretando a canção de Arrigo Barnabé "Londrina", contemplada com o prêmio de melhor arranjo, assinado por Cláudio Leal. Em 1982, gravou o LP "Pássaros na garganta". O disco, cujo título remete à denominação feita por Augusto de Campos para definir o timbre de voz da cantora, incluiu canções de sua autoria, como "Amor e guavira", com Carlos Rennó, e de outros compositores, como Arrigo Barnabé, "Canção dos vagalumes", entre outras. Seu repertório, até então, refletia uma temática regionalista, com influência de ritmos paraguaios.

- (1982) Pássaros na garganta • Som da Gente • LP

Tato Fischer (Penápolis): Músico, ator e diretor teatral. Foi fundador e primeiro pianista do conjunto Secos & Molhados, integrado por Ney Matogrosso, Gerson Conrad e João Ricardo. Desde 1979, faz espetáculos musicais, acompanhando-se ao piano e com banda, completando seu trabalho musical com o humor, o romantismo e a irreverência¹⁹³.

Unha Encravada: Possivelmente uma banda de forró gravou musica "pé de serra", em 2003, do sanfoneiro de raiz "Duda da Passira".

Ubiratan Sousa: Compositor. Cantor. Multi-instrumentista (toca violão, cavaquinho, baixo, guitarra, banjo, bandolim, flauta doce, viola de 10, acordeom, teclado e percussão). Arranjador. Produtor musical. Pesquisador de folclore. Professor de música, violão, cavaquinho, baixo, guitarra, banjo, bandolim, flauta doce e viola de 10. Em 1980, mudou-se para São Paulo. Participou de vários festivais de música e apresentou-se em várias cidades brasileiras.

¹⁹³ Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/tato-fischer/dados-artisticos>

Em 1982, foi finalista do festival "MPB-Shell" (Rede Globo), como arranjador da canção "O auto do boi vagalume" (Mochel e Rosa Mochel). Gravou, em 1984, o LP "Tempo certo", contendo suas composições "Acalanto", "Solidão" e a faixa-título, todas com Souza Netto, além de "Rabo de vaca", "Vozes e cordas", "Juçareira", "Cabeça de choro", "Pitoco" e "Parsifal".

Ultraje a Rigor: Grupo de rock formado em São Paulo em 1982. Em 1983 o grupo apresentou-se no Teatro Lira Paulistana, sendo contratados pela gravadora WEA, após serem descobertos pelo produtor Peninha Schimidt. Nesse mesmo ano (ainda com Edgard Scandurra) a banda lançou seu primeiro disco, um compacto simples com "Inútil" e "Mim quer tocar", ambas, composições de Roger Moreira. Neste mesmo ano Carlinhos (Carlos Castelo Branco) substituiu Edgard Scandurra. No ano de 1984 a banda gravou, pela WEA, mais um compacto simples: "Eu me amo" e "Rebelde sem causa", ambas de autoria de Roger Moreira, grandes sucessos do grupo ainda naquele ano.

- (1984) Eu me amo/Rebelde sem causa • WEA • *Compacto simples*
- (1983) Inútil/Mim quer tocar • WEA • *Compacto simples*

Vânia Bastos: Iniciou sua carreira artística em 1980, atuando como vocalista da banda Sabor de Veneno, de Arrigo Barnabé, com quem gravou o LP "Clara Crocodilo", no qual, além de participar de todas as faixas, fez a voz solo em "Instante", "Infortúnio", "Office-boy" e "Diversões eletrônicas". No disco "Tubarões voadores", lançado em 1983, tornou-se a solista do compositor. Acompanhou também Itamar Assumpção em shows e gravações. Ao longo da década de 1980, cantou em grupos de rock paulistanos, como Magazine e Joelho de Porco. Em 1986, lançou seu primeiro trabalho solo, o LP "Vânia Bastos", obtendo sucesso de público e crítica.¹⁹⁴MPB experimental.

- (1986) Vânia Bastos • Copacabana • *LP*

Vicente França: Compositor e canto pop.

Xoro Roxo: Grupo musical surgido em 1977, na famosa onda do choro, quando ressurgiram vários conjuntos tradicionais esquecidos. Era formado pelo Joel Timoner, Swami Jr, Zé Fernando, João Panizza, Kiko Farkas, Alberto Lauletta e André Popovic. Existiu no Brasil até fins de 1979 e na França de 1980 a 1982, e no

¹⁹⁴ Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/vania-bastos/discografia>

começo tocava choros tradicionais, evoluindo progressivamente graças a enorme criatividade principalmente do Joel e Swami Jr.¹⁹⁵

Walter Franco: Cantor. Compositor. Instrumentista. Iniciou sua carreira artística musicando peças teatrais na Escola de Arte Dramática, onde estudou. Em 1973, lançou o LP "Ou não", com arranjos de Rogério Duprat, provocando estranhamento ao misturar elementos pop e ritmos nordestinos com referências eruditas que extrapolavam o plano musical para se manifestarem também nas letras, bastante influenciadas pelo concretismo. Na década de 1980, lançou os LPs "Vela aberta" e "Walter Franco" (1982), atuou como compositor de jingles e destacou-se com sua canção "Seja feita a vontade do povo", em 1984, durante a campanha das "Diretas Já".

- (1982) Walter Franco • Lança/PolyGram • LP
- (1980) Vela aberta • Epic/CBS • LP

Zeppi – Performance: Artista performático que buscava experimentações para o seu trabalho musical. Pesquisador de percussão, tentou propor uma música concreta vocal. Totalmente experimental a proposta do artista, que por vezes, era acompanhado da Banda Escultural composta por mais dois integrantes cujo instrumentos variavam entre a morsa, o serrote, além de outros instrumentos da construção civil.

Zeca Bahia: Compositor Baiano, viveu em Brasília. Foi parceiro de Clodo Ferreira, com quem participou, em 1972, do Festival de Música do CEUB (Centro de Ensino Unificado de Brasília), obtendo o primeiro lugar, com a canção "Placa luminosa". Teve canções como "Porto Solidão", interpretada por artistas como Jessé e Jeanne Darwich. Rock Pop. Ritmos nordestinos.

Zanggoba: Grupo de rock instrumental.

Zé Ketti - Compositor. Cantor. Cantou o samba, as favelas, a malandragem e seus amores. (1982) Zé Kéti • Itamaraty • LP

¹⁹⁵Escrito por José Fernando Amaral. Em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/02.019/1458>