

A VANGUARDA ESTÁ NO RÁDIO: cultura e engajamento na São Paulo da virada 70/80¹

THE AVANT-GARDE IS ON THE RADIO: culture and political engagement in São Paulo at the turn of the 70's/80's

Eduardo Vicente ²

resumo: *A intenção desse texto é refletir sobre o momento de efervescência cultural e abertura política que teve lugar no país na virada das décadas de 1970/1980. Ele é visto a partir da cidade de São Paulo e numa perspectiva que busca privilegiar o papel das emissoras de rádio nas estratégias de atuação de produtores independentes, especialmente daqueles vinculados às áreas de música popular e teatro. Assim, pretendemos tanto chamar a atenção para esse importante momento da história recente do país quanto destacar o papel então ocupado pelo rádio, buscando refletir sobre as possibilidades e limites da produção cultural independente num cenário de forte concentração econômica dos meios de difusão.*

Palavras-chave: Vanguarda Paulista; crítica cultural, Rádio em São Paulo; Música independente

Abstract: *This article discusses the process of cultural renovation that took place in Brazil during the turn of the 1970/1980 decades. This debate is circumscribed to the city of São Paulo, and considers the role occupied by radio stations as part of strategies designed by independent producers in the fields of popular music and theatre. Therefore, the article highlights an important moment of political and cultural effervescence in the recent history of Brazil, as well as the important part undertaken by radio in such process. In the course of the debate, it will also be addressed the potentials and limits of a independent cultural production in a context of strong economic concentration in the broadcast market.*

Keywords: Vanguarda Paulista; cultural critic; Radio in São Paulo; Independent Music

1. Introdução

Essa comunicação busca descrever a relação que se estabelece na cidade de São Paulo, a partir do final dos anos 1970, entre uma emergente cena cultural independente – vinculada especialmente ao teatro e à música popular – e o processo de reorganização do rádio paulistano.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias do XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 11 a 14 de junho de 2019.

² Professor associado do Depto. de Cinema, Rádio e Televisão e do PPG Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP. Doutor em Ciências da Comunicação e Livre Docente em Som Para Meios Audiovisuais pela mesma instituição. E-mail: eduvicente@usp.br.

O momento traz um claro componente político, que se expressa através de uma crescente onda de contestação à ditadura militar e acompanha o processo de abertura que então se inicia. Ao mesmo tempo, ele é marcado pela emergência de uma ampla cena artística independente ligada a diferentes áreas da produção artística como o teatro, o cinema, os quadrinhos, a literatura e, principalmente, a música popular.

Em relação ao rádio, o período é caracterizado tanto por um momento de crise do setor, que se vê diante de uma constante redução dos investimentos publicitários que recebe, quanto pelo início da exploração comercial da faixa de Frequência Modulada (FM). A ocupação dessa região de frequência acaba levando à formação de uma nova geração de radialistas que possuía, em diversos casos, estreita relação com a cena cultural paulistana.

Nessa aproximação, esse texto busca demonstrar que o rádio ofereceu a artistas emergentes não apenas uma possibilidade de divulgação de suas produções mas, em alguns casos, também uma alternativa de trabalho. Além disso, a atuação desses radialistas foi decisiva não apenas na projeção de novos nomes da música nacional e internacional, estendendo-se à cena cultural como um todo e, em alguns casos, abrindo uma nova frente de contestação ao regime. Assim, essa comunicação busca tanto apresentar outras possibilidades de atuação para o rádio, inclusive no sentido no fortalecimento de espaços independentes de consumo e produção cultural como, no caso brasileiro, quais as barreiras encontradas por projetos dessa natureza.

Inicialmente, discutiremos o momento político e econômico do Brasil nos anos 1970, quando a crise que marcaria a virada da década ganha corpo e, diante da crescente pressão popular, inicia-se um lento processo de abertura política no país. Depois, será oferecido um breve cenário das indústrias radiofônica e fonográfica no período, buscando oferecer um contexto para o surgimento de uma cena artística independente que então se verifica e que forma, como veremos, importantes laços com o meio radiofônico. A seguir, serão apresentadas algumas trajetórias artísticas, um programa radiofônico e um projeto de produção que, no nosso entender, ajudam a compreender as interações entre rádio, música e teatro independente que então se verificam. Por fim, serão discutidas algumas consequências desse processo³.

³ Os depoimentos de Antonio Carlos Senefonte (Kid Vinil), Geraldo Leite, Nivaldo Ferraz e Wilson Souto Jr., obtidos ao longo de diferentes pesquisas, foram fundamentais para a produção desse artigo. Expresso aqui minha gratidão a todos além de reverenciar a memória de Kid Vinil, falecido em 2017. Também agradeço à

2. A ditadura militar e a produção de bens simbólicos

Renato Ortiz aponta que o golpe que instaura a ditadura militar de 31 de março de 1964 possui um duplo significado: “por um lado se define por sua dimensão política; por outro aponta para transformações profundas que se realizam no nível da economia” (ORTIZ, 1994, p. 113-114). Assim, se no plano político a ditadura se vale de ações de “repressão, censura, prisões, exílio” (IDEM, p. 114), no aspecto econômico, enfatizado por Ortiz em sua análise, ela é um “momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital” (IDEM, p. 114). E essa dupla ação se fez bastante presente no âmbito da produção cultural, onde foram censuradas “as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade de sua produção” (IDEM, p. 114).

Ortiz ilustra sua argumentação através da apresentação de uma série de dados que demonstram o expressivo crescimento da produção de bens simbólicos no período. No caso da indústria fonográfica, por exemplo, Ortiz aponta para um crescimento na venda de aparelhos reprodutores de 813% entre 1967 e 1980 e de 1.375% no faturamento das gravadoras entre 1970 e 1976 (IDEM, p. 127). No caso da televisão, grande símbolo do desenvolvimento da indústria de comunicações no período, os números apresentados também são bastante expressivos: “Em 1970 existiam 4.259 mil domicílios com aparelhos de televisão, o que significa que 56% da população era atingida pelo veículo; em 1982 esse número passa para 15.855 mil domicílios, o que corresponde a 73% do total de domicílios existentes” (IDEM, p. 130).

O rádio participa desse processo através de um amplo processo de reorganização que passa pela formação de grandes redes, como Globo, Transamérica, Capital, Brasil Sul e Manchete (IDEM, p. 133), e pela popularização das emissoras de FM a partir da segunda metade da década de 1970.

O cenário de avanço do mercado de bens simbólicos esteve ligado, ainda no início do período ditatorial, ao chamado “milagre econômico”, que se estendeu de 1969 a 1973 com uma média anual de crescimento da economia superior a 11% ao ano (FAUSTO, 1999, p. 485). Por outro lado, ele foi resultado de um crescente endividamento externo que, a partir da crise internacional do petróleo, em 1973, mergulha o país numa complexa crise econômica,

Daniel Gambaro tanto pela colaboração no depoimento de Geraldo Leite como pelas discussões e sugestões que acabaram incorporadas a esse texto

que se agrava nos anos seguintes e transforma os anos 1980 na “década perdida” da economia brasileira.

Em 1974, com o cenário de crise se instalando, Geisel inicia o processo de abertura que irá definir a transição para um governo civil e o restabelecimento da normalidade democrática. A abertura, ainda que lenta, acaba por oferecer maior visibilidade a um intenso processo de renovação da produção cultural, que atinge praticamente todas as áreas do fazer artístico.

3. A emergência das emissoras de FM e a crise do setor radiofônico brasileiro

Além de enfrentar os problemas oriundos da crise econômica nacional, tanto o rádio como a indústria do disco viviam no período crises setoriais.

No caso do rádio, a situação não foi confortável nem mesmo nos anos de grande crescimento do mercado de comunicações, já que este foi fruto, em razoável medida, do desenvolvimento da televisão, que acabou por tomar parcela significativa do investimento publicitário que lhe era tradicionalmente destinado. Assim, enquanto a participação da televisão nesse investimento cresce de 24.7% para 61.2% entre 1962 e 1982, a do rádio se reduz de 23.6% para 8% (ORTIZ, 1994, p. 132). Para enfrentar essa crise, é iniciada por volta da metade dos anos 1970 a distribuição das faixas de transmissão em frequência modulada (FM), de modo a fortalecer o setor.

A partir do surgimento dessas novas emissoras, ocorre uma certa divisão na veiculação radiofônica, com as emissoras de AM passando a se dedicar predominantemente aos noticiários, ao esporte e, numa chave mais popular, a uma programação musical mais massiva - especialmente música sertaneja e romântica - vinculada a grandes comunicadores populares como Eli Correa e Zé Bettio, entre outros. Já o FM volta-se especialmente ao consumo musical do público urbano nos segmento adulto e jovem, que nunca teve, verdadeiramente, muito espaço no rádio AM. Nesse processo, as emissoras de FM, num primeiro momento, apoiam-se mais fortemente na música internacional.

A implantação do FM, num cenário de crescente incerteza econômica e política seguiu, de um modo geral, um padrão de baixo investimento, com as empresas preferindo jovens profissionais e a veiculação de música gravada a nomes mais tradicionais (e com maiores salários) do rádio e produções jornalísticas mais elaboradas. E se a multiplicação de canais, por um lado, possibilitava que essas empresas se voltassem a novos públicos

consumidores, por outro, exigia uma melhor compreensão da dinâmica da indústria musical num momento em que, como veremos a seguir, esta comportava um significativo grau de indefinição.

Embora tivesse a finalidade de fomentar o desenvolvimento do setor, a distribuição de concessões, ligada a um regime autoritário e em crise, também foi uma forma de favorecer os grandes grupos de comunicação que o apoiavam, bem como a políticos e empresários próximos ao governo. Com tal direcionamento político e controle econômico das novas concessões, grupos empresariais já consolidados como Globo, Bandeirantes e Manchete, entre outros, expandem suas ações na indústria da comunicação, ampliando a concentração econômica do setor muito mais do que permitindo o acesso a novos agentes.

Ainda assim, por terem adquirido várias emissoras, tais grupos também se viram na obrigação de diversificar a sua programação e, desse modo, acabaram criando oportunidades de atuação para novos profissionais.

A presença das Organizações Globo no rádio paulistano exemplifica esse processo. O ingresso do grupo na cidade se dá a partir da aquisição, em 1966, das duas emissoras então pertencentes às Organizações Victor Costa, as rádios Nacional de São Paulo e Excelsior. Sob os novos proprietários, enquanto a Nacional, posteriormente rebatizada Rádio Globo, veicula uma programação mais tradicional, com comunicadores de grande apelo popular como Gil Gomes e Sílvio Santos, além de uma programação musical em que se destaca a música sertaneja (BRAGA, 2017, p. 31), a Excelsior se volta, ainda em 1968, para uma programação musical dedicada principalmente ao repertório internacional e visando um público jovem e urbano. Com a criação da Excelsior FM, em 1978, essa programação migra para a nova frequência, enquanto a emissora de AM passa a se dedicar predominantemente ao esporte e à notícia, abrindo espaço, como veremos, inclusive para a criação do *Balancê*, um dos programas radiofônicos mais inovadores do período.

No caso do Grupo Bandeirantes, a emissora de FM é criada ainda em 1975, funcionando inicialmente como mera repetidora da programação de AM. Porém, já a partir do ano seguinte, ela se diferencia através de um projeto bastante arrojado e experimental, que abre espaço para programas mais autorais (LEITE, 2018).

Vale destacar que a relação entre emissoras de FM, ativismo cultural e engajamento político tem importantes paralelos no cenário internacional. No Reino Unido, o monopólio radiofônico da BBC é confrontado nos anos 1960 pelas chamadas *pirate radios* que,

operando a partir de barcos ou fortificações abandonadas da II Grande Guerra (BARNARD, 2000, p.43-44), veiculam rock, black music e outros gêneros musicais voltados a um público jovem e não privilegiados na programação das emissoras da BBC. Um dos resultados dessa pressão é a maior abertura da emissora pública para a música jovem e o início, ainda nos anos 1960, de seu projeto de desenvolvimento de emissoras locais de FM (LEWIS e BOOTH, 1989, p.25-26). Para Stephen Barnard, a BBC, nesse processo, acabou fornecendo um importante espaço para trabalhos mais experimentais, como os do rock progressivo, ou vinculados às tradições musicais do jazz e do blues (BARNARD, 1989, p. 54-55 e 58).

Nos Estados Unidos, em 1964, é autorizada a operação de emissoras de FM com programação independente em cidades com mais de 100.000 habitantes e, “por essa histórica decisão, o rádio FM decola, apoiado por uma extraordinária convergência de música, radicalismo político e cultura jovem” (LEWIS e BOOTH, 1989, p.25, T. do A.). Já na Itália, o uso do FM assume um caráter ainda mais radical através do surgimento das chamadas rádios livres, emissoras não legalizadas movidas por um intenso ativismo político, cultural e social. A Rádio Alice, por exemplo, criada em Bolonha, em 1976, por Franco Berardi, Maurizio Torrealta, Filippo Scòzzari e Paolo Ricci, não apenas cobria ativamente greves e manifestações como veiculava música alternativa, poesias e promovia leituras e debates intelectuais⁴.

Vale destacar que também no Brasil tivemos exemplos de rádios não-legalizadas surgidas a partir de motivações políticas e sociais⁵, porém, elas não tiveram o alcance e o impacto cultural dos exemplos internacionais acima. Assim, uma das proposições desse texto é que, no caso brasileiro, o ativismo político e cultural não encontra correspondência na constituição de um circuito de divulgação radiofônica efetivamente independente. Nossa proposição é de que, por aqui, essa atividade esteve, de um modo geral, vinculada a profissionais atuando nas brechas possíveis de emissoras comerciais pertencentes a grandes grupos de comunicação, o que evidentemente determinou claros limites para a sua atuação. Mas voltaremos a esse tema ao final do texto.

Embora em proporções bastante limitadas, vale destacar que a cidade de São Paulo também contou com o surgimento, naquele momento, de emissoras de FM de caráter mais público, casos da Rádio Cultura FM, ligada à Rádio e Televisão Cultura e inaugurada em

⁴ <https://libcom.org/history/radio-alice>, acessado em 22/01/2019.

⁵ Várias iniciativas nesse sentido são descritas em Machado, Magri e Masagão (1987)

1977, e da Rádio USP, ligada à Universidade de São Paulo e surgida no mesmo ano. Tanto em relação ao rádio como ao cenário cultural, outras grandes metrópoles do país certamente experimentaram nesse mesmo período processos semelhantes aos que serão discutidos aqui. Assim, ao concentrar o foco dessa narrativa na cidade de São Paulo, a intenção do trabalho é oferecer a análise da manifestação local de um processo que seguramente foi mais amplo.

4. Uma indústria do disco em mutação

O início da década de 1980 é marcado, no cenário internacional, pela primeira grande crise da indústria do disco após o longo período de crescimento vinculado ao surgimento do rock, no final dos anos 1950. A emergência da cena punk e o grande sucesso da música *disco*, na segunda metade dos anos 1970, marcam uma ruptura, por parte de uma nova geração de ouvintes, com os grandes nomes do rock surgidos na década anterior. Porém, apesar de seu grande sucesso inicial, a música *disco* experimenta um rápido declínio já no início da década seguinte deixando um importante vazio mercadológico para a indústria (FRITH, 1992).

Simon Frith aponta, entre as causas da crise, o envelhecimento do público tradicional do rock, o desemprego acarretado pela recessão econômica e as mudanças nos hábitos de consumo dos jovens, que não apenas passaram a gravar e reproduzir em fitas cassete muito da música que ouviam como também a dividir seus gastos, antes direcionados à música, entre diferentes formas de entretenimento como videocassetes e videogames (FRITH, 1992, p. 67).

Robert Burnett (1996) irá atribuir a recuperação da indústria, a partir da metade da década, a uma exploração mais sistemática de um mercado globalizado tanto através da valorização do repertório local quanto das vendas internacionais maciças de artistas como Michael Jackson, Madonna e Whitney Houston, entre outros, que buscavam de forma intensa a integração entre som e imagem em seus trabalhos através de videoclipes⁶, turnês e filmes.

Por outro lado, e esse é o aspecto que mais interessa à discussão, o período de crise e indefinição na indústria também permitiu uma intensa renovação do *star system* internacional. Paul Lopes (1992) aponta, no sentido dessa renovação, principalmente para os artistas e bandas relacionados ao Rap e à New Wave⁷.

⁶ Vale observar que a MTV surge nos Estados Unidos em 1981.

⁷ Paul Lopes cita, como representantes da New Wave, Elvis Costello, Boy George, Culture Club, Human League, Cyndi Lauper, Eurythmics e Talking Heads, entre outros (LOPES, 1992, p. 64). E evidentemente

Já no cenário brasileiro, a crise tanto reverbera alguns aspectos do cenário internacional como assume características locais. Ainda que entre 1966 e 1979 a indústria fonográfica tenha conseguido se manter em expansão ininterrupta no país, ao final dos anos 1970 o quadro já despertava grandes preocupações por parte das gravadoras (VICENTE, 2014). De forma similar ao que ocorria com o rock nos países centrais, o talentoso grupo de artistas brasileiros surgido nos festivais de música promovidos pela televisão a partir de 1964 e vinculado ao que se tornaria conhecido como MPB (NAPOLITANO, 2010) também começava a envelhecer, assim como seu público⁸.

A trajetória de André Midani, uma das figuras mais importantes da história da indústria fonográfica do país, metaforiza alguns dos impasses e tensões daquele momento. Imigrante de origem sírio-francesa, Midani chega ao Brasil ainda nos anos 1950 e inicia sua carreira na gravadora Odeon, participando do surgimento da Bossa-Nova. Em 1967, já no cargo de presidente da Philips, reúne nessa gravadora um impressionante elenco de artistas da MPB, incluindo os principais nomes do Tropicalismo. Em 1976, no entanto, Midani deixa essa empresa assumindo a tarefa de fundar a filial brasileira da WEA (Warner) e afirmando que só contrataria artistas “na faixa dos 30 anos para baixo” e que “o futuro da música brasileira está no rock” (VICENTE, 2008, p. 134-135).

Mas a previsão de Midani demoraria ainda alguns anos para se confirmar e, nesse meio tempo, a indústria enfrenta aquela que seria até então a sua mais grave crise e se recolhe a uma postura conservadora:

umenta sua seletividade, racionaliza sua atuação, reduz seus elencos e, nesse processo, tende a marginalizar artistas menos imbuídos de sua lógica ou não classificáveis dentro dos segmentos de mercado que passa a privilegiar. Nesses termos, uma cena independente surge tanto como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria, quanto como única via de acesso ao mercado para um variado grupo de artistas. (VICENTE, 2006, p. 4)

No caso de São Paulo, duas grandes iniciativas independentes se destacam no período: a Vanguarda Paulista, que reúne bandas e artistas ligados à tradição da música

também poderíamos incluir nesse processo de renovação nomes mais propriamente ligados ao pós-punk como Police, U2, The Cure, R.E.M., The Smiths, Siouxsie and the Banshees e Simple Minds, entre outros

⁸ Ao mesmo tempo, é razoável supor que o lirismo, o foco na repressão e na censura e a “linguagem da fresta” da MPB tenham se tornado menos eficazes num momento de novas questões e urgências como a depressão econômica, a desigualdade social, a corrupção, a violência urbana, a poluição, etc.

brasileira, mas numa vertente mais experimental, urbana e propositalmente distanciada da MPB; e o rock, especialmente o punk.

Vanguarda Paulista foi o nome dado ao grupo de artistas (de São Paulo e outros estados do país) que se reuniu em torno do Teatro Lira Paulistana, espaço cultural privado criado em 1979 na Vila Madalena (Zona Oeste de São Paulo), e que polarizou o debate sobre a produção musical independente na cidade. O espaço permitiu que um grupo de artistas formado principalmente por Itamar Assumpção, Premeditando o Breque (Premê), Rumo, Língua de Trapo e Arrigo Barnabé⁹ encontrasse seu público. O Lira não foi, portanto, um movimento musical, mas um núcleo de produção e difusão artística formado por um teatro e, posteriormente, uma gráfica e um selo fonográfico. Esse núcleo permitiu a reunião dos artistas acima citados e forneceu os meios tanto para a realização de seus shows quanto para a gravação de seus trabalhos.

Iná Camargo Costa (1984) atribui a criação do Lira a um diagnóstico de Wilson Souto Jr., um de seus idealizadores, acerca da “existência de um público insatisfeito com a produção cultural”, formado principalmente por

estudantes universitários ou já graduados, mais ou menos atentos às transformações sociais (e políticas) porque vinha passando o país; um tanto quanto na vanguarda das assim chamadas mudanças de comportamento (...) mas com um detalhe bastante significativo: de baixo poder aquisitivo (COSTA, 1984, p. 34).

Ao mesmo tempo, era considerada a existência de “uma produção cultural emergente, marginalizada pelos espaços institucionais e que vinha sobrevivendo em porões particulares, garagens e consumida apenas pelos amigos mais próximos”. O Lira se propunha então a se constituir no “ponto fixo de encontro entre a nova produção e o público que a ‘procurava’” (IDEM, p. 35). O Lira também foi o espaço para a apresentação de diversos grupos teatrais da emergente cena independente da cidade, além de ter recebido artistas mais ligados ao rock de São Paulo, como as bandas punk Inocentes, Cólera e Ratos de Porão, e aquelas que alcançariam projeção dentro do “rock dos anos 80” como Ira!, Ultraje a Rigor, Magazine e Titãs (CISCATI, 2014).

O rock, evidentemente, tinha uma presença anterior na cidade¹⁰, mas o movimento punk e a ideia do *do-it-yourself* certamente foram os motores da grande efervescência do

⁹ Com exceção de Arrigo, que já tinha certa projeção naquele momento, todos os demais tornaram-se conhecidos a partir de sua associação ao Lira.

¹⁰ Passando pela Jovem Guarda e por diversas bandas de rock progressivo dos anos 1970.

final da década de 1970 – especialmente em relação aos jovens da periferia, fortemente atingidos pela crise econômica e, também por isso, mais próximos ao discurso contestatório do punk. O crescimento da importância da cena levou, inclusive, à organização, por Antonio Bivar e Antonio Carlos Callegari, do primeiro festival *punk* de São Paulo, “O Começo do Fim do Mundo”, realizado nas dependências do SESC Pompeia em novembro de 1982 (DAPIEVE, 1995, p. 165).

Apesar da repressão policial que marcou o final do festival, essa ocupação de espaços pelo punk rock e pela cena cultural independente em geral certamente teve um papel no processo de abertura política, funcionando simultaneamente como instrumento de pressão e termômetro dos novos tempos. Nesse sentido, parece-nos claro o paralelo dessa mobilização cultural do final dos anos 1970 no Brasil com *La Movida*, movimento que se desenvolve em Madri e, posteriormente, em outras cidades da Espanha a partir de 1975, ano da morte do ditador Francisco Franco e com o boom do rock português pós-Revolução dos Cravos (25/04/1974). É improvável que essas cenas obtivessem tanta repercussão, com alguns de seus nomes chegando inclusive ao mercado musical ampliado, sem o processo de redemocratização de seus respectivos países. Ao mesmo tempo, esse processo provavelmente não teria uma dimensão tão ampla em relação a questões identitárias e comportamentais sem a emergência dessas cenas.

Já no campo do teatro, iniciativas vinculadas a uma produção independente e popular em seu sentido de engajamento político e artístico, surgem ainda nos anos 1960. A Enciclopédia Cultural Itaú, no verbete “Teatro Independente”, aponta tanto a realização do Primeiro Encontro de Grupos de Teatro Independente de São Paulo, em 1978, quanto o surgimento de iniciativas como O Núcleo Expressão de Osasco (entre 1969 e 1979), que cria o teatro União e Olho Vivo; o Teatro Núcleo Independente (1973 e 1977/1978), que faz circuito de periferia e cria um teatro em São Miguel Paulista; o Circo-Teatro Alegria dos Pobres (1974 e 1982); o Cordão-Truques, Traquejos e Teatro (entre 1974 e 1982), no bairro do Ipiranga; o Galo de Briga (1976 e 1985), que faz circuito pela periferia; o Ferramenta-Forja (1978 e 1984), ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo; o Pod Minoga (1972/1980); o Teatro Ventoforte, nascido em 1974 no Rio de Janeiro e atuando até hoje em São Paulo, no bairro do Itaim-Bibi; o Grupo de Teatro Mambembe (1976/1986), que

surge no circuito do Sesc e, posteriormente, cria seu próprio espaço; e o Teatro do Ornitorrinco (1977/1987), que se inicia no porão do Teatro Oficina¹¹.

Mas uma vez feita essa breve apresentação do cenário musical e teatral do período da abertura política, gostaríamos de apresentar agora alguns exemplos de iniciativas e trajetórias artísticas que demonstram de que forma o rádio paulistano conectou-se e dialogou com a efervescência cultural daquele momento.

5. Trajetórias representativas

Entre as iniciativas e personagens escolhidos aqui para ilustrar o quadro proposto, citaremos inicialmente o projeto da agência de publicidade Lintas, vinculada à empresa Unilever, a proprietária de marcas como Rexona, Omo, Minerva, Claybon, Doriana, Lux, Kibon, Close-Up e Brilhante¹². Na promoção das marcas citadas, a Lintas desenvolve, a partir de 1982, um grande projeto de produção radiofônica, especialmente de séries ficcionais e radionovelas. Produzidos na cidade de São Paulo, esses programas são veiculados em rádios de cidades do interior, especialmente de estados das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país onde, naquele momento, a penetração do rádio ainda era maior do que a da televisão (VICENTE, 2015, p. 131). As produções chegaram a ser distribuídas para mais de 400 emissoras (IDEM, p. 133).

O projeto da Lintas ocorre num momento em que a ficção havia praticamente desaparecido da produção radiofônica do país (CALABRE, 2007: 82) o que demonstra, no nosso entender, que ele estabelecia uma relação bastante singular com o rádio. Além disso, para o seu desenvolvimento, a Lintas acabou por recorrer a nomes vinculados ao teatro independente e a músicos da Vanguarda Paulista¹³.

Em relação ao teatro, o principal nome vinculado ao projeto foi o de Carlos Alberto Soffredini, criador do Grupo de Teatro Mambembe. Soffredini escreveu várias das radionovelas produzidas pela Lintas, entre as quais se destacam *Sal da Terra – A epopeia de Canudos* e *Anita, Heroína por Amor*, sobre Anita Garibaldi, ambas de 1987. Também oriundos do Mambembe, participaram do projeto o ator e compositor Wanderley Martins, o

¹¹ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo621/teatro-independente>, acessado em 30/01/2019.

¹² A empresa, de origem anglo-holandesa, chega ao Brasil em 1929 com a denominação Lever Brothers. Em 1960 ela passa a se denominar Indústrias Gessy Lever e, a partir de 2001, Unilever (UNILEVER, 2001).

¹³ Vale destacar que Geraldo Leite, um dos profissionais cuja trajetória será discutida aqui, era vocalista do grupo Rumo, supervisor de planejamento de mídia da Lintas e foi um dos responsáveis pelo projeto.

músico e contrarregras Sérgio Chica e os atores Rosi Campos, Ednaldo Freire e Flávio Dias (VICENTE, 2015, p. 136).

Colaboraram ainda de forma regular com a Lintas os integrantes do grupo humorístico Irmãos Bambulha, atores e atrizes como Iara Jamra, Wendel Bezerra, Sílvia Poggetti, Nancy Galvão, Paulo Gorgulho, Francesco Zigrino, Rodrigo Faro e Riba Carlovich, além de autores de teatro e televisão como Enéas Carlos Pereira; Benê Rodrigues e Bosco Brasil (IDEM, 2015, p. 138-139). Além disso, as trilhas musicais de diversas das produções do projeto foram assinadas por Helio Ziskind e/ou Paulo Tatit, então integrantes do Grupo Rumo¹⁴. Desse modo, embora ligado a uma empresa e movido por interesses comerciais, o projeto funcionou como um importante espaço de aproximação entre rádio e produção independente.

Outra iniciativa do período que nos parece representativa dos processos aqui discutidos é o programa *Balancê*, veiculado pela Rádio Excelsior entre 1980 e 1987, e pela Rádio Record em 1988. Segundo Felipe Martinelli Braga (2017), que fez uma extensa pesquisa sobre o programa, ele surge em 1980 idealizado e apresentado por Osmar Santos, locutor esportivo contratado pela Rádio Globo em 1977. O programa era veiculado ao vivo, no horário do almoço, e trazia convidados para discussões sobre política, cultura e futebol, além de contar com a participação de grupos teatrais, escritores e músicos que vinham se apresentar e/ou falar dos seus trabalhos (BRAGA, 2017, p. 48 e 52).

O posicionamento político do programa ficou evidente desde o seu início, quando ele cobriu a greve de metalúrgicos do ABC “entrevistando lideranças como Jair Menegheli e o advogado do sindicato, Almir Pazzianoto, além de políticos envolvidos na causa, como o deputado Eduardo Suplicy e o senador Teotônio Vilela” (IDEM, p. 56).

Em depoimento a Felipe Braga, Edison Scatamachia, um dos seus produtores, afirma que o *Balancê*

não tinha uma grande audiência, mas era um programa que pegava a elite, a elite artística – os escritores, os autores, os artistas, os cantores adoravam o programa porque se anunciava peça de teatro, se anunciava lançamento de um livro (...) grupos musicais ganharam espaço, porque não tinha, na época, um programa que abrisse espaço assim para a música. E tudo ao vivo, tudo com muito humor (IDEM, p. 62).

Seria importante discutir, ainda que brevemente, a ideia da presença de uma “elite artística” no programa. Entendemos que ela aponta para a intenção de uma aproximação entre artistas ligados a uma produção intelectual mais sofisticada e um público mais amplo. Felipe

¹⁴ Ziskind posteriormente desenvolveria uma carreira como compositor de trilhas assinando várias produções da TV Cultura. Já Tatit, ao lado de Sandra Peres, criaria posteriormente o Palavra Cantada.

Braga observa que escritores como “Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa participavam por telefone quando lançavam livros novos e, nas participações, eram levados a expor suas ideias e perspectivas sobre as transformações políticas da América Latina” (BRAGA, 2017, p. 65).

Ao mesmo tempo, marcaram presença no programa artistas tão diversos como Titãs, Paralamas do Sucesso, Fafá de Belém, Luís Melodia, Gal Costa, Tony Bennett, Emílio Santiago, Ângela Maria, Ivan Lins, João Bosco e Gonzaguinha, além de jogadores de futebol, líderes sindicais, professores universitários e políticos de diferentes partidos (IDEM, p. 94). Isso parece indicar que, naquele momento, o debate intelectual não parecia ser visto como irremediavelmente distante do gosto de um público mais amplo ou dissociado das causas populares. A conceituação de Iná Camargo Costa sobre o público do Lira: “estudantes universitários ou já graduados (...) na vanguarda das assim chamadas mudanças de comportamento”, mas de “baixo poder aquisitivo”, também parece reforçar essa ideia.

Embora não tenhamos condição de explorar melhor essa questão no presente texto, entendemos que essa maior proximidade entre meios de comunicação e classe intelectual foi uma das principais características do período, o que talvez ajude a explicar essa combinação entre engajamento político, experimentalismo estético e a tentativa de aproximação desses artistas de setores médios da população a partir do rádio. O humor, muito presente na produção cultural do período – música, teatro e quadrinhos, principalmente – certamente foi um importante recurso nessa aproximação. Sua menção no depoimento de Scatamachia não é casual: o *Balancê* contava com um elenco fixo de três humoristas especializados em imitações, Nelson Francisco “Tatá” Alexandre, Carlos Roberto Isaías “Escova” e Odayr Baptista, todos oriundos do programa *Show de Rádio*, da rádio Jovem Pan, que interagiam com os entrevistados (BRAGA, 2017, p. 52).

Antonio Carlos Senefonte, que seria mais tarde conhecido no rádio e no meio musical como Kid Vinil, é outro nome que exemplifica a relação entre rádio e produção independente que buscamos apresentar aqui. Ao falar do início de sua carreira no rádio, em 1978, Kid Vinil, em depoimento de 2009, lembra que

o rádio tinha uma abertura até no final dos anos 70, começo dos anos 80, maior do que hoje, porque a primeira vez que eu fui fazer um programa de rádio, eu nunca tinha trabalhado em rádio. (...) Eu fiz um programa piloto com o nome Kid Vinil e tocava Ramones, Sex Pistols, aquela coisa toda. (...) O diretor da rádio, na hora que ele escutou, ele ficou abismado ‘Nossa, essa música existe? De onde vem?’. Ele ficou tão impressionado que me ligou e falou ‘Olha, eu gostei muito dessa proposta inovadora e o piloto vai pro ar, o primeiro programa vai ser o piloto’. Eu não

acreditei, falei ‘Nossa, o primeiro programa é o piloto?’ Ele falou ‘Sim, você criou um personagem e ao mesmo tempo você mostra uma música nova que ninguém conhece. Sabe, é inovador, a gente tá aberto a essas inovações’. Quando, hoje, aconteceria isso no rádio? Nunca. (SENEFONTE, 2009).

A emissora em questão era a Excelsior FM que, como vimos, fora criada no ano de 1978 e se tornaria, no lugar da Excelsior AM, a emissora especializada em veiculação musical das Organizações Globo. Kid simultaneamente desenvolveu uma carreira musical que, com a banda Magazine, alcançaria considerável sucesso nos anos 1980. Ao lembrar do seu início, com a banda Verminose, ele ressalta o papel do Lira Paulistana como

o primeiro lugar em São Paulo que deu espaço pra música independente. Então, era um porão ali na Benedito Calixto e ali se apresentaram as primeiras bandas. Eu lembro que a gente se apresentou, o Ultraje no começo, os Titãs no começo e também as bandas que faziam aquela coisa da nova música independente paulista, tipo Premê, o Rumor, aqueles grupos que faziam aquela geração não do rock, mas da música independente paulistana da época (SENEFONTE, 2009).

Outro nome a ser destacado aqui é o de Geraldo Leite. Vocalista do Grupo Rumor e um dos responsáveis pela área de mídias da Lintas, Geraldo também atuou no rádio através da criação e apresentação do programa *Noite Alta*, da Bandeirantes FM, surgido em 1978. Geraldo vincula seu trabalho radiofônico a um momento em que se procuravam alternativas de comunicação diante da grande repressão política, incluindo nesse processo tanto a imprensa escrita quanto a busca de meios de divulgação para a música independente. Ele começou a atuar em rádio na Bandeirantes FM em 1976 – a emissora fora criada um ano antes – com o programa *Raízes do Rock*. O *Noite Alta* surge pouco depois numa parceria com o jornalista João Batista Torres. Geraldo aponta a Bandeirantes FM como uma emissora que se definia enquanto “alternativa” e apresentava programas de jazz, rock, música latinoamericana e brasileira, todos de caráter mais autoral, distanciando-se de boa parte das emissoras do período (LEITE, 2018).

O *Noite Alta* era apresentado ao vivo e trazia como seus convidados cineastas, escritores, músicos e humoristas. O programa de 30 de junho de 1980, por exemplo, disponível na internet, traz um “especial sobre o Humor, com a presença do Henfil, Luiz Gê, Tacus, Flávio Del Carlo e os músicos do Premê”¹⁵. Já na radionovela humorística *Pernas pra que te quero*, também veiculada pelo programa no mesmo mês, temos a participação de diversos nomes ligados à Vanguarda Paulista como Ná Ozzetti, Pedro Mourão, Mário Manga

¹⁵ <https://soundcloud.com/geraldo-leite-1/programa-noite-alta-r-bandeirantes-fm-30-06-80>, acessado em 05/02/2019.

e Vandí Dorattioto, além de Serginho Groisman.

Por fim, temos Nivaldo Ferraz que, ainda estudante universitário, cria com alguns colegas o grupo humorístico Irmãos Bambulha¹⁶. Embora tenha realizado apresentações em teatros, inclusive no Lira Paulistana, o grupo volta-se desde o início para o humor radiofônico¹⁷. Num primeiro momento, o grupo fez contato com Maurício Kubrusly¹⁸, então diretor da Excelsior FM, para apresentar-se na chamada *Sessão Maldita*, que ia da meia-noite às duas da manhã e era aberta a novos realizadores e a programas mais experimentais.

No entanto, devido a mudanças na programação da emissora ocorridas em 1983, o projeto não se concretiza e o grupo acaba se voltando para a Rádio USP, onde apresenta, a partir de 1984, o programa humorístico *Não tranca que lá vem alavanca*¹⁹, que traz, já no seu título, uma clara referência à abertura política. Posteriormente, Nivaldo Ferraz desenvolverá uma carreira como roteirista, apresentador e produtor radiofônico nas Rádios Cultura AM e FM (FERRAZ, 2019).

6. Aproximações

A principal intenção desse texto foi oferecer um olhar sobre o que é apontado aqui como um momento de grande efervescência política e cultural ocorrido na virada dos anos 1970/1980. Como buscamos demonstrar, o trabalho dos realizadores daquele período foi resultado de uma intensa articulação entre engajamento político, cultura independente e experimentação artística. Ao mesmo tempo, houve a tentativa de aproximação tanto entre diferentes áreas da produção cultural como de um público mais amplo.

Esperamos que a retomada do debate sobre esse período possa oferecer a oportunidade também para uma reflexão sobre o momento presente, em que, diante de um quadro de ataque à liberdade de manifestação artística e política, bem como ao trabalho intelectual como um todo, essas reaproximações se tornam particularmente importantes.

Uma questão importante para esse texto foi a de desenvolver essa discussão a partir da perspectiva do rádio, tentando demonstrar que essa mídia apresenta no período uma dinâmica

¹⁶ Os outros membros do grupo eram Marcos Carvalho, José Mombelli Jr., Riba Carlovich, Marcos Emílio Gomes e Reginaldo Canhoni

¹⁷ Em seu depoimento, Nivaldo Ferraz aponta o Monty Python como a principal influência para a formação do grupo e o programa Show de Rádio - criado em 1969 por Estevam Sangirardi e veiculado pela rádio Jovem Pan após a transmissão dos jogos de futebol - como sua grande referência de humor radiofônico (FERRAZ, 2019).

¹⁸ Anteriormente, Kubrusly apresentara na Excelsior AM o programa *Senhor Sucesso*, que teve importante papel na promoção dos trabalhos dos artistas da Vanguarda Paulista. Ele se torna diretor da Excelsior FM em 1981, momento em que Kid Vinil já atuava na emissora.

¹⁹ Alguns exemplos do programa estão reunidos em <http://marcoscarvalho.org/radioteatro/>

bastante própria. Embora seja efetivamente um período de consolidação das grandes redes de emissoras, de valorização do jornalismo, da prestação de serviços e da veiculação musical, como apontado por Gisela Ortriwano (1985), tentamos demonstrar que existiu uma certa liberdade para iniciativas individuais, permitindo uma considerável renovação do meio e, através de seu ativismo político e cultural, uma aproximação da cultura independente do período.

Além disso, cabe destacar que a veiculação de música gravada pelo rádio, que Gisela Ortriwano denomina, de forma depreciativa, de “vitrolão”, assumiu, na atividade de profissionais como Kid Vinil, Maurício Kubrusly e Geraldo Leite, para nos limitarmos apenas aos nomes citados, uma função bastante relevante na formação do gosto musical de toda uma geração de ouvintes, e isso tanto através da apresentação ao público de um repertório internacional ainda pouco conhecido quanto da divulgação das produções de artistas independentes locais.

Também buscamos apontar para o que consideramos como aproximações entre o cenário doméstico e o contexto internacional. No que se refere à emergência de uma cena underground local, fortemente marcada pelo punk rock, falamos da similaridade com os casos de Portugal e Espanha, países que superaram regimes ditatoriais por volta da metade dos anos 1970. Já em relação ao rádio, citamos estratégias de resistência cultural e política nos Estados Unidos e Europa vinculadas ao uso da frequência de FM.

Acreditamos que essas aproximações também ajudam a mostrar algumas das claras limitações enfrentadas pela então emergente cena cultural independente. Em relação ao quadro político, os cenários de Espanha e, principalmente, Portugal, não foram de transição lenta e gradual como o nosso. Em Portugal, tivemos um processo de ruptura revolucionária. Na Espanha, uma transição marcada por atos de terror e uma tentativa de golpe que levaram a uma significativa mudança no quadro político. Aqui, a derrota da emenda das diretas, em 1984, seguida pelo governo Sarney, parece ter garantido uma transição bastante conservadora e, naquilo que interessa a essa discussão, a manutenção dos grupos de comunicação privilegiados pela ditadura militar – e sem a contraposição de um sistema público de comunicação semelhante ao existente nos países citados. E essa concentração econômica dos meios, juntamente com o difícil quadro econômico da década de 1980, parecem ter sido determinantes para a não continuidade de várias das iniciativas aqui listadas.

Em 1983, apenas dois anos depois de Maurício Kubrusly assumir a direção da emissora, a Excelsior FM tem seu projeto de renovação interrompido e passa “a tocar as músicas mais comerciais, que eram escolhidas pelas gravadoras” (Guia Rock Nacional Anos 80, 2016, p. 82)²⁰. Já o projeto alternativo da Bandeirantes FM, que abrigou os programas de Geraldo Leite, enfrentou dificuldades desde o seu início, com a empresa chegando a anunciar a sua descontinuidade ainda dos anos 1970, mas sendo obrigada a reverter essa decisão em função da pressão do público (LEITE, 2018). De qualquer modo, antes da metade da década de 1980, a emissora já havia reorganizado a sua programação dentro de moldes estritamente comerciais (IDEM, 2018). No caso do Lira Paulistana, as atividades de todo o núcleo de produção foram encerradas em 1985, com parte de seu elenco sendo absorvido pela Gravadora Continental (SOUTO JR., 2009).

Entendemos que as mudanças na relação entre emissoras de FM e grandes gravadoras, que ocorrem a partir da metade dos anos 1980, ajudam a compreender os impasses que passam a ser enfrentados pela produção independente. Se em 1980, a nova geração de radialistas que comanda as FMs é “considerada incorruptível pelas próprias gravadoras” (JORNAL DO BRASIL, 29/06/1980), em 1987 o apresentador Serginho Leite, da Jovem Pan FM, afirma que

não tem mais aquela estória do divulgador da gravadora tentar influenciar os programadores da FM (...). Os acordos são feitos entre a cúpula da emissora e da gravadora. (...) As gravadoras só descarregam anúncios nas rádios que tem mais audiência e as FMs têm que tocar o que elas querem. Caso contrário, as gravadoras cortam a verba publicitária (FOLHA DE SÃO PAULO, 25/01/1987).

Assim, a associação entre grandes gravadoras e redes de emissoras tradicionais acaba estabelecendo um maior controle sobre a veiculação musical, reduzindo de forma radical os espaços de divulgação de artistas independentes.

Embora o sucesso alcançado pelo rock ao longo dos anos 1980 demonstre que, pelo menos nesse aspecto, a efervescência do período chegou a um mercado mais ampliado, deve-se notar que isso se deu invariavelmente através de grandes gravadoras e com artistas de postura bem menos agressiva do que os grupos punk do início da cena. Em alguma medida, o fato de Kid Vinil ter iniciado sua carreira em uma banda chamada Verminose, mas alcançado sucesso após a reformulação da mesma como Banda Magazine, metaforiza esse processo.

²⁰ As Excelsior AM e FM desapareceriam em 1991, dando lugar à CBN.

Vale considerar também que propostas musicais mais complexas e independentes, como as do grupo de artistas do Lira, nunca chegaram ao *mainstream*, com a própria Continental, a gravadora nacional que acolheu boa parte deles, sendo absorvida pela Warner em 1994.

Também as iniciativas situadas fora da esfera musical não tiveram maior fôlego. O programa *Balancê*, como vimos, chega até 1988, mas mudando-se para a Rádio Record um ano antes²¹. Além disso, ao longo desse percurso o projeto passa por várias alterações, como a substituição de Osmar Santos por Fausto Silva como seu apresentador principal e uma maior valorização do humor em relação ao debate político (BRAGA, 2017). A atuação dos Irmãos Bambulha na Rádio USP termina em 1986, devida tanto a uma decisão do grupo como a uma mudança na direção da rádio imposta pela nova reitoria da instituição (FERRAZ, 2019). O Projeto da Lintas tem um fôlego maior, mantendo-se com algumas restrições até 1990, quando acaba impactado tanto pelo crescimento da penetração da televisão quanto pela crise econômica do início do governo Collor (VICENTE, 2015).

É difícil estabelecer um denominador comum para essas iniciativas radiofônicas não musicais e de naturezas tão distintas. Não podemos afirmar que um maior conservadorismo político tenha tornado mais restritos os espaços ao humor e ironia mais corrosivos de programas como *Balancê* e Irmãos Bambulha, embora isso nos pareça provável. De qualquer forma, parece-nos razoável considerar que, dentro de uma organização cada vez mais racionalizada e tradicional do meio radiofônico, programas de variedade ou ficcionais, muito distantes do trinômio música-notícias-prestação de serviços que predominava no rádio, tenham se tornado cada vez menos possíveis dentro da grade das emissoras, mesmo no caso das não comerciais, como a Rádio USP.

Renato Ortiz, ao discutir o cenário cultural dos anos 1960 e o intenso processo de experimentação e renovação em todas as áreas da produção artística que então ocorre, cita que o crescimento da indústria de bens simbólicos permitiu, num primeiro momento, uma expressão mais pessoal dos artistas. No entanto, com o avanço do processo de racionalização, o espaço da criatividade na indústria cultural acaba “circunscrito a limites bem determinados”. E acrescenta:

Não quero dizer com isso que a criatividade não possa se expressar mais, que ela desaparece diante da produtividade do sistema, mas chamar a atenção para o fato de

²¹ O Grupo Record acabaria vendido para a Igreja Universal em 1989.

que sua manifestação se torna cada vez mais difícil, encontra menos espaço, e está agora subordinada à lógica comercial. (ORTIZ, 1994, p. 147-148)

No início do período aqui discutido, marcado como vimos por uma certa desorganização das indústrias musical e radiofônica, maiores brechas para a criatividade parecem ter surgido, mas foram cada vez mais limitadas nos anos seguintes dentro de uma atuação cada vez mais racionalizada – no sentido de sua maior eficácia comercial – das empresas.

Considerando-se as novas possibilidades de produção e difusão sonora oferecidas por práticas atuais como a do podcasting e da webradio, não necessariamente limitadas por essa lógica ou pelo controle político e econômico exercido sobre o rádio hertziano tradicional, esperamos que iniciativas mais autorais, como as dos profissionais aqui citados, possam servir de parâmetro e inspiração para novos realizadores, nesse momento em que a busca de alternativas de comunicação e engajamento nos parecem assumir, como na virada 70/80, importância crucial.

Referências

- BARNARD, S. **On the Radio: Music Radio in Britain**. Stony Stratford-RU: Open University Press, 1989
- _____. **Studying Radio**. Londres-RU: Arnold, 2000
- BRAGA, F. M. **Girando a roda do Balancê: a trajetória de um programa e a transformação do rádio paulistano**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017
- BURNETT, R. **The Global Jukebox**. London & New York: Routledge, 1996
- CALABRE, L. No tempo das radionovelas. In **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo: PósCom-Methodista, a. 29, n. 49, p. 65-83, 2º sem. 2007.
- COSTA, I. C. Como se Tocaram as Cordas da Lira. **Arte em Revista. Independentes** (CEAC), ano 6, n.8, pp.34-36, 1984
- DAPIEVE, A. **BRock – o rock brasileiro dos anos 80**. São Paulo: Editora 34, 1985
- FAUSTO, B. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1999.
- FRITH, Simon. The Industrialization of Popular Music. In: **Popular Music and Communication**, James Lull (org.), London, Sage Public. Inc., 1992
- LEWIS P.; BOOTH, J. **The invisible medium: public, commercial, and community radio**. Londres-RU: The MacMillan Press, 1989

LOPES, Paul D. Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990. **American Sociological Review**, Vol. 57, No. 1 (Feb., 1992), pp. 56-71

MACHADO, A.; MAGRI, C.; MASAGÃO, M. **Rádios Livres - a Reforma Agrária no Ar**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. Versão digital disponibilizada pelo autor em [https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO A CANCAO digital](https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital), 2010

ORTIZ, R. **Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 5ª ed., 1994.

ORTRIWANO, Gisela. **A Informação no Rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos**. São Paulo: Summus, 1985.

UNILEVER. **Gessy Lever: história e histórias de intimidade com o consumidor brasileiro**. São Paulo: Unilever, 2001.

VICENTE, E. Música e disco no Brasil: a trajetória de André Midani. **Revista Significação**, V. 35, N. 29, p. 115-142, 2008

_____. A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país. **E-Compós**, dezembro de 2006

_____. **Da vitrola ao iPod: Uma história da indústria fonográfica no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2014.

_____. **Radiodrama em São Paulo: Política, Estética e Marcas Autorais no Cenário Radiofônico Paulistano**. Tese de Livre Docência. São Paulo: ECA/USP, 2015

Jornais e Magazines

CISCATI, Rafael. Lira Paulistana, um delírio de porão: livro reúne fotos dos Titãs e outros artistas em início de carreira. **Revista Época**, 16/12/2014

FOLHA DE SÃO PAULO. *Jabá agora veste colarinho branco*, São Paulo, 25/01/1987

JORNAL DO BRASIL. *O fim do jabaculê nas rádios: denúncia altera as paradas de sucesso*, Rio de Janeiro, 29/06/1980

GUIA ROCK NACIONAL ANOS 80. Barueri: Online, 2016

Depoimentos

FERRAZ, Nivaldo. Depoimento ao autor, 02/02/2019

LEITE, Geraldo. Depoimento ao autor, 25/06/2018

SENEFONTE, Antonio Carlos (Kid Vinil). Depoimento ao autor, 28/03/2009

SOUTO Jr., Wilson. Depoimento ao autor, 14/06/2009