

Eduardo Vicente
Universidade de São
Paulo
[https://orcid.org/0000-
0002-1130-0637](https://orcid.org/0000-0002-1130-0637)

**A vanguarda está no
rádio: cultura e
engajamento na São
Paulo da virada 70/80**

**The avant-garde is on the
radio: culture and
political engagement
in São Paulo at the turn
of the 70's/80's**

**La vanguardia en la
radio: cultura y
compromiso en la São
Paulo del cambio 70/80**

RESUMO

A intenção desse texto é refletir sobre o momento de efervescência cultural e abertura política que teve lugar no país na virada 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. O trabalho se baseou principalmente em entrevistas com realizadores do período, pesquisa bibliográfica e consulta a acervos físicos e digitais. Sua conclusão é a de que, apesar dos avanços obtidos no período, o espaço de autonomia e experimentação desses agentes teve claras limitações nos anos subsequentes, especialmente num cenário de forte concentração econômica como o do rádio.

Palavras-chave: Vanguarda Paulista; ditadura militar no Brasil; 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; Brazilian military dictatorship; Radio in São Paulo; Independent Music

RESUMEN

Este artículo analiza el proceso de renovación cultural que tuvo lugar en Brasil durante el cambio de las décadas de 1970/1980. Este debate está circunscrito a la ciudad de São Paulo, y considera el papel ocupado por las estaciones de radio como parte de las estrategias diseñadas por productores independientes en los campos de la música popular y el teatro. Por lo tanto, el artículo destaca un momento importante de efervescencia política y cultural en la historia reciente de Brasil, así como la parte importante que la radio emprendió en dicho proceso. En el curso del debate, también se abordarán los potenciales y límites de una producción cultural independiente en un contexto de fuerte concentración económica de los medios.

Palabras clave: Vanguarda Paulista; Dictadura militar en Brasil; Radio en São Paulo; música independiente

Submissão: 4-9-2019

Decisão editorial: 12-12-2020

Introdução

Este artigo busca discutir a relação que se estabelece na cidade de São Paulo, desde a segunda metade da década de 1970 até o início da década seguinte, entre uma emergente cena cultural independente – vinculada especialmente ao teatro e à música popular – e o processo de reorganização do rádio paulistano¹.

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 cena artística independente ligada a diferentes áreas da produção artística como o teatro, o cinema, os quadrinhos, a literatura, o humor e, principalmente, a música popular.

Em relação ao rádio, o período é caracterizado tanto pelo início da exploração comercial da faixa de Frequência Modulada (FM) quanto pela crise do

¹ Este artigo traz a a versão revisada de trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Cultura das Mídias durante o XXVIII Encontro Anual da Compós, ocorrido na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS – Porto Alegre, 11 a 14 de junho de 2019. Os depoimentos de Antonio Carlos Senefonte (Kid Vinil), falecido em 2017, Geraldo Leite, Nivaldo Ferraz e Wilson Souto Jr., foram obtidos ao longo de diferentes pesquisas.

setor diante da constante perda de investimentos publicitários para a televisão. O rádio deve agora, através das emissoras de FM, conquistar um público jovem e urbano. Neste processo, temos o surgimento na cidade de uma nova geração de radialistas que, em diversos casos, mantém estreita relação com a sua cena cultural independente.

Nesse contexto, o rádio parece ter oferecido a artistas emergentes não apenas uma possibilidade de divulgação de suas produções como, em alguns casos, também uma alternativa de trabalho. E esses profissionais não só foram decisivos na formação do gosto musical de toda uma nova geração de ouvintes, como também muito ativos no cenário político e na contestação ao regime ditatorial. Porém, é forçoso considerar, como veremos adiante, que esse cenário não se manteve por muito tempo, sucumbindo diante da reorganização das emissoras com vistas a um mercado mais ampliado.

Desse modo, busca-se aqui não só 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 enfrentadas por projetos dessa natureza.

Inicialmente, o texto discute 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 o lento processo de abertura política. A seguir, é apresentado 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, impor-

tantes laços com o meio radiofônico. Na sequência, são apresentadas algumas trajetórias artísticas, um programa de rádio e um projeto de produção que ilustram as interações entre rádio, música e teatro independente que então se verificam. Por fim, são discutidas algumas consequências desse processo.

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 do país no período. No caso da indústria fonográfica, por exemplo, Ortiz aponta para um crescimento na venda de toca-discos 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 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, 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 agravando, Ernesto 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.

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 vivem, 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). Ainda que se leve em consideração que o grande crescimento do total do investimento publicitário do período compensa de alguma maneira essa redução do percentual recebido pelo rádio, é inegável a perda da importância cultural, social e econômica do meio diante do crescimento avassalador da televisão. E é, em alguma medida, para enfrentar essa crise, que é iniciada por volta da metade dos anos 1970 a distribuição pelo governo das faixas de transmissão em frequência modulada (FM).

A partir do surgimento das novas emissoras de FM², torna-se necessária uma reorganização da veiculação radiofônica, com as emissoras em AM pas-

² A reorganização é necessária porque as diferenças entre as transmissões em AM e FM são bastante significativas. Em primeiro lugar, emissoras de FM alcançam distâncias significativamente menores do que as de AM, assumindo assim um caráter mais local em suas transmissões. Ao mesmo tempo, possuem uma qualidade de som bastante superior, tanto em relação ao nível ruído quanto no range de frequências que conseguem reproduzir (enquanto o AM pode transmitir sons de até 5KHz, o sinal de FM pode chegar facilmente aos 15KHz). Por essas características, o FM é naturalmente mais propício à transmissão de música do que o AM.

sando a se dedicar predominantemente aos noticiários, ao esporte e, numa chave mais popular, a uma programação musical mais massiva – composta especialmente pela música sertaneja e por uma fatia da música romântica chamada pejorativamente de “brega”³ – usualmente vinculada a grandes comunicadores radiofônicos como Eli Correa e Zé Betio, entre outros. Já o FM, volta-se especialmente ao consumo musical do público urbano nos segmentos jovem e adulto.

Embora tivesse a finalidade de fomentar o desenvolvimento do setor, a distribuição de concessões de FM, ligada a um regime autoritário e em crise, também foi uma forma de favorecer os grandes grupos de comunicação que o apoiavam. Com tal direcionamento político, grupos empresariais já consolidados como Globo, Bandeirantes e Manchete, entre outros, expandem suas ações, ampliando a concentração econômica do setor radiofônico muito mais do que permitindo o acesso a novos agentes.

Ao mesmo tempo, tais grupos também se veem na obrigação de diversificar a sua programação e, desse modo, acabam 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

³ Em reportagem de 1984, o jornal O Globo oferece a versão de que o termo “brega” surgiu na Bahia e teria relação com a Rua Manuel da Nóbrega, localidade próxima ao Pelourinho, em Salvador. A região acabou por transformar-se numa área de prostituição e, em meio à sua decadência geral, a placa com seu nome foi-se deteriorando, dela restando apenas as cinco últimas letra (CINCO LETRAS, 12/08/1984).

1966, das duas emissoras então pertencentes às Organizações Victor Costa – Rádio Nacional de São Paulo e Rádio Excelsior. Sob a nova direção, a Rádio Nacional de São Paulo - posteriormente renomeada Rádio Globo - veicula uma programação mais tradicional, com uma programação musical em que se destaca a música sertaneja e comunicadores de grande apelo popular como Gil Gomes e Sílvio Santos (BRAGA, 2017, p. 31). Já a Rádio 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 musical migra para a nova frequência, enquanto a emissora de AM passa a se dedicar predominantemente ao esporte e às notícias, abrindo espaço, como veremos, 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, que abrirá 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 privilegiado na programação 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, com essas emissoras locais, 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).

Já 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.). Esse processo, vale destacar, representa o início de uma importante articulação que levará à aprovação do Public Act, em 1967, e à criação da National Public Radio, NPR, em 1970 (MCCAULEY, 2005). 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, poesia e promovia leituras e debates intelectuais (RADIO ALICE, 2012).

Vale destacar que também no Brasil tivemos exemplos de rádios não-legalizadas surgidas a partir de motivações políticas e sociais⁴, porém, elas não

⁴ Várias iniciativas nesse sentido são descritas em MACHADO, MAGRI e MASAGÃO (1987)

tiveram o alcance e o impacto cultural dos exemplos internacionais acima. Assim, uma das proposições desse texto é que, no caso brasileiro, onde o ativismo político, social e cultural também ocorre, ele não encontra correspondência na constituição de um circuito de divulgação radiofônica efetivamente independente. De um modo geral, em nosso caso, esse ativismo estará vinculado a profissionais atuando nas brechas possíveis de emissoras comerciais pertencentes a grandes grupos de comunicação, o que evidentemente determinou claros limites para a sua continuidade. Mas voltaremos a esse tema ao final do texto.

Embora em proporções mais 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 Fundação Padre Anchieta, inaugurada em 1977, e da Rádio USP, pertencente à Universidade de São Paulo e surgida no mesmo ano.

Tanto em relação ao rádio como ao cenário cultural, outras grandes metrópoles do país como Recife, Rio de Janeiro, Salvador, Porto Alegre, Brasília e Belo Horizonte, entre outras, muito provavelmente vivenciaram, por esse mesmo período, processos semelhantes aos que serão discutidos aqui. Por isso, é importante ressaltar que, ao concentrar o foco dessa narrativa na cidade de São Paulo, a intenção desse artigo é a de oferecer a análise da manifestação local de um processo que, seguramente, foi bem mais amplo.

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 cresci-

mento 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 a 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.

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 videocliques⁵, turnês e filmes.

Por outro lado, e esse é o aspecto que mais interessa à presente discussão, o período de crise e indefinição na indústria também permitiu uma intensa renovação do *star system* internacional. Paul Lopes (1992) aponta, como sinal importante dessa renova-

⁵ A MTV surge nos Estados Unidos em 1981.

ção, para o sucesso dos artistas e bandas relacionados ao hip hop e à new wave⁶.

Já no cenário brasileiro, a crise local tanto reverbera aspectos do cenário internacional como assume características próprias. Ainda que, entre 1966 e 1979, a indústria fonográfica tenha conseguido se manter em expansão ininterrupta no país, ao final dos anos 1970 o cenário econômico já desperta grandes preocupações por parte das gravadoras (VICENTE, 2014). De forma similar ao que ocorria 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 começa a envelhecer, assim como seu público⁷.

Ante o cenário de crise, a indústria...

aumenta 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

⁶ 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). Também poderiam ser incluídos 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

⁷ Ao mesmo tempo, é razoável supor que o lirismo e o que Gilberto Vasconcellos (1977) define como a "linguagem da fresta" da MPB tenham se tornado menos eficazes num momento em que novas questões e urgências – depressão econômica, desigualdade social, corrupção, violência urbanas, destruição ambiental, etc. – exigiam uma música mais direta e contundente.

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 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 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 Lira permitiu que esse grupo de artistas, formado principalmente por Itamar Assumpção, Pre-meditando o Breque (Premê), Rumo, Língua de Trapo e Arrigo Barnabé, 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 musical. 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 discos.

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: 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 mais tarde alcançariam projeção dentro do chamado “rock dos anos 80” como Ira!, Ultraje a Rigor, Magazine e Titãs (CISCATI, 2014).

O rock, evidentemente, tinha uma presença anterior na cidade⁸, mas o movimento punk e a ideia do *do-it-yourself* certamente foram os motores da grande efervescência do final da década de 1970 – especialmente em relação aos jovens das classes trabalhadoras, 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

⁸ Passando pela Jovem Guarda e por diversas bandas de rock progressivo dos anos 1970.

simultaneamente como instrumento de pressão e termômetro dos novos tempos.

Nesse sentido, é possível estabelecer um paralelo entre essa mobilização roqueira da São Paulo do final dos anos 1970 e movimentos como *La Movida*, que se desenvolve em Madri e, posteriormente, em outras cidades da Espanha a partir de 1975, ano da morte do ditador Francisco Franco (FOUCE, 2002), ou o boom do rock português pós-Revolução dos Cravos⁹ (ABREU, 2012). Não se imagina que essas cenas emergissem dos “porões” e obtivessem a repercussão que alcançaram¹⁰ sem a redemocratização de seus respectivos países, ao mesmo tempo em que adicionaram importantes reverberações identitárias e comportamentais a tais processos.

Já no campo do teatro, são diversas as iniciativas vinculadas a uma produção independente e “popular” (no sentido de seu engajamento político e artístico) que surgem na Grande São Paulo. A Enciclopédia Cultural Itaú destaca, entre elas, a realização do Primeiro Encontro de Grupos de Teatro Independente de São Paulo, em 1978, e o surgimento de grupos como Núcleo Expressão de Osasco (1969), que cria o teatro União e Olho Vivo; Teatro Núcleo Independente (1973), que faz circuito de periferia e cria um teatro em São Miguel Paulista; Circo-Teatro Alegria dos Pobres (1974); Cordão-Truques, Traquejos e Teatro (1974); Galo de Briga (1976), que faz circuito pela periferia; Ferramenta-Forja (1978), ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo; Pod Minoga (1972), Ventoforte (1974), Mambembe (1976)

⁹ Ocorrida em 25 de abril de 1974.

¹⁰ No caso brasileiro, através do rock dos anos 80.

e Ornitorrinco (1977), que se inicia no porão do Teatro Oficina (TEATRO Independente, 2019).

Mas uma vez feita essa breve apresentação do cenário musical e teatral do período, iremos agora elencar algumas iniciativas e trajetórias artísticas que ilustram a forma pela qual o rádio paulistano conectou-se e dialogou com a efervescência cultural daquele momento. Evidentemente, tal apresentação está sendo feita de forma bastante sucinta, mas buscamos incluir links para os programas produzidos e referências complementares sempre que isso foi possível.

Trajetórias representativas

Entre as iniciativas e personagens escolhidas para ilustrar o quadro proposto, citaremos inicialmente o projeto da agência de publicidade Lintas, vinculada à empresa Unilever, proprietária de marcas como Rexona, Omo, Minerva, Claybon, Dorian, Lux, Kibon, Close-Up e Brilhante, entre outras¹¹. A Lintas inicia, no ano 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).

¹¹ A Lever Brothers, criada na Inglaterra em 1885, chega ao Brasil em 1929. Em 1960, após adquirir a Cia. Gessy Industrial, ela assume no Brasil a denominação Indústrias Gessy Lever e, a partir de 2001, Unilever (UNILEVER, 2001). A agência de publicidade Lintas foi criada pela Lever Brothers ainda em 1899 e é hoje parte do MullenLowe Group (LINTAS: WORLDWIDE, 2003).

O projeto da Lintas ocorre num momento em que a ficção havia praticamente desaparecido da produção radiofônica do país (CALABRE, 2007: 82). Também por isso, para o seu desenvolvimento, a Lintas acabou por recorrer a nomes vinculados ao teatro e à música independente de São Paulo.

Em relação ao teatro, o principal autor trazido para o projeto foi Carlos Alberto Soffredini (1939-2001), 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 músico e contrarregas 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 roteiristas de teatro e televisão como Enéas Carlos Pereira; Benê Rodrigues e Bosco Brasil (IDEM, 2015, p. 138-139). As trilhas musicais de diversas das produções do projeto foram assinadas por Helio Ziskind e Paulo Tatit, então integrantes do Grupo Rumo¹². Desse modo, embora ligado a uma empresa e movido por interesses comerciais, o projeto funcionou como um importante espaço de aproximação do rádio com o teatro e a música independentes.

¹² Ziskind posteriormente desenvolveria uma carreira como compositor de trilhas, assinando diversas produções da TV Cultura. Já Tatit, ao lado de Sandra Peres, formaria a dupla musical Palavra Cantada, voltada ao público infantil.

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 a partir da iniciativa de Osmar Santos, locutor esportivo contratado pela Rádio Globo em 1977, que também foi seu apresentador durante alguns anos. 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 (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 como o deputado Eduardo Suplicy e o senador Teotônio Vilela" (IDEM, p. 56).

Em depoimento a Felipe Braga, Edison Scatamachia, um de 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 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. 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 dos setores médios da população a partir do rádio. O humor, muito presente na produção cultural do período – música¹³, teatro e charges, principalmente – certamente foi um importante recurso nessa busca.

¹³ Uma discussão mais aprofundada sobre a presença do humor na música independente do período é oferecida em VICENTE & SOARES (2019).

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 para o 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:

Foi 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 Rumo, aqueles grupos que faziam aquela geração não do rock, mas da música independente paulistana da época (SENEFONTE, 2009).

Outro nome a ser destacado é o de Geraldo Leite, vocalista do Grupo Rumo e um dos responsáveis pela área de mídias da Lintas, incluindo seu projeto radiofônico. Geraldo Leite também atuou no rádio através da criação e apresentação do programa *Noite Alta*, da Bandeirantes FM, surgido em 1978. Em depoimento de 2018, ele 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. Assim, começou a atuar na Bandeirantes FM em 1976 – a emissora fora criada um ano antes – com o programa *Raízes do Rock*. O *Noite Alta* surgiria 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 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”¹⁴. Já na radionovela humorística *Pernas pra que te quero*, veiculada no mesmo mês, temos a participação de diversos nomes ligados à Vanguarda Paulista como Ná Ozzetti, Pedro Mourão, Mário Manga e Vandi Dorratioto, além de Serginho Groisman.

Por fim, temos Nivaldo Ferraz que, ainda estudante universitário, cria com alguns colegas o grupo humorístico Irmãos Bambulha¹⁵. Embora tenha realizado apresentações em teatros, inclusive no Lira Paulistana, o grupo volta-se desde o início para o humor radiofônico¹⁶. Num primeiro momento, o grupo fez contato com Maurício Kubrusly¹⁷, então diretor da Excelsior FM, para apresentar-se na chamada *Sessão Maldita*, espaço da emissora que ia da meia-noite às duas da

¹⁴ <https://soundcloud.com/geraldo-leite-1/programa-noite-alta-r-bandeirantes-fm-30-06-80>, acessado em 05/02/2019.

¹⁵ Os outros membros do grupo eram Marcos Carvalho, José Mombelli Jr., Riba Carlovich, Marcos Emílio Gomes e Reginaldo Canhoni (FERRAZ, 2019).

¹⁶ 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).

¹⁷ 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.

manhã e era aberta a novos realizadores e a programas mais experimentais.

No entanto, devido a mudanças na programação da rádio 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*¹⁸. Posteriormente, Nivaldo Ferraz desenvolverá uma carreira como roteirista, apresentador e produtor radiofônico nas Rádios Cultura AM e FM (FERRAZ, 2019).

Mudança de ventos

A mudança na programação da rádio Excelsior citada acima, aponta para um processo de reorganização do rádio paulistano que irá levar a um maior distanciamento do veículo em relação à efervescência cultural e política do período, além de impactar a produção musical independente como um todo. No caso dessa emissora, as mudanças ocorreram apenas dois anos depois de Maurício Kubrusly ter assumido a sua direção e levaram à interrupção do projeto de renovação, com a rádio passando "a tocar as músicas mais comerciais, que eram escolhidas pelas gravadoras" (GUIA ROCK NACIONAL ANOS 80, 2016, p. 82)¹⁹. Já o projeto alternativo da Bandeirantes FM, que abrigou o programa 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 deci-

¹⁸ Alguns exemplos do programa estão reunidos em <http://marcoscarvalho.org/radioteatro/>. O título, evidentemente, é uma referência aos avanços e retrocessos que caracterizaram o período da abertura política.

¹⁹ As Excelsior AM e FM desapareceriam em 1991, dando lugar à CBN.

são em função da pressão do público (LEITE, 2018). De qualquer modo, antes da metade da década seguinte, 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).

Entendo que as mudanças na relação entre emissoras de FM e grandes gravadoras, que ocorrem a partir desse momento, ajudam a compreender os impasses então enfrentados pela produção musical independente. Se, em 1980, a nova geração de radialistas que comanda as FMs é “considerada incorruptível pelas próprias gravadoras” (O FIM DO JABACULÊ, 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 (Carvalho, 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 Magazine, metaforiza esse processo.

Vale considerar também que propostas musicais mais complexas e independentes, como as do grupo de artistas do Lira, nunca alcançaram sucesso mais expressivo no mercado musical, com a própria Continental, a gravadora nacional que acolheu boa parte deles, sendo absorvida pela Warner em 1994 (Vicente, 2014, p. 186).

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 antes²⁰. Além disso, ao longo desse percurso, o projeto passa por várias alterações, com a substituição de Osmar Santos por Fausto Silva como seu apresentador principal e uma correspondente maior valorização do humor em relação ao debate político (BRAGA, 2017). Também a atuação dos Irmãos Bambulha, na Rádio USP, termina em 1986, tanto em função de uma decisão do grupo quanto de mudanças na direção da emissora (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).

²⁰ O Grupo Record acabaria vendido para a Igreja Universal em 1989.

Não é tarefa fácil estabelecer um denominador comum para essas iniciativas radiofônicas não musicais e de naturezas tão distintas. Não temos elementos para afirmar categoricamente que um maior conservadorismo político tenha tornado mais restritos os espaços ao humor e à ironia corrosiva de programas como *Balancê* e *Irmãos Bambulha*. De qualquer forma, parece 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 nas rádios, 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 que sua manifestação se torna cada vez mais difícil, encontra menos espaço, e está agora subordinada à lógica comercial. (ORTIZ, 1994, p. 147-148)

Considerações finais

A principal intenção desse texto foi oferecer um olhar sobre o que é apontado aqui como um mo-

mento de grande efervescência política e cultural ocorrido na virada dos anos 1970/1980. Como tentei 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.

Uma questão fundamental foi a de desenvolver essa discussão a partir da perspectiva do rádio, tentando demonstrar que essa mídia apresentou no período uma dinâmica bastante própria. Embora tenha sido efetivamente um momento 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), tentei demonstrar que existiu uma certa liberdade para iniciativas individuais, permitindo uma considerável renovação do meio e, através do ativismo político e cultural, também sua aproximação da cultura independente do período.

Além disso, cabe destacar a questão da veiculação de música gravada pelo rádio. Ainda que a prática normal das emissoras fosse a divulgação maciça das músicas indicadas por grandes gravadoras²¹, essa atividade assumiu, através de profissionais como Kid Vinil, Maurício Kubrusly e Geraldo Leite, para nos limitarmos apenas aos nomes aqui 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 interna-

²¹ Que incentivavam esse procedimento através do fornecimento de brindes ou mesmo de pagamentos diretos a locutores e emissoras – prática popularmente conhecida como *jabá* (VICENTE, DE MARCHI, GAMBARO, 2016, p. 458).

cional ainda pouco conhecido quanto da divulgação das produções de artistas independentes locais.

No que se refere à emergência de uma cena underground local, fortemente marcada pelo punk rock, foi mencionada a 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, foram citadas estratégias de resistência cultural e política nos Estados Unidos e Europa vinculadas ao uso da frequência de FM.

Acredito 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 de estado (janeiro de 1981), 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 conservadora e, naquilo que interessa a essa discussão, a manutenção dos grupos de comunicação privilegiados pela ditadura militar e, detalhe importante, sem a contraposição de sistemas públicos de comunicação semelhantes aos existentes nos países citados²². E essa concentração 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.

²² Como a Radiodifusão Portuguesa, RDP, criada em 1975; e a Radio Nacional de España, RNE, criada ainda em 1937.

No presente, considerando-se as possibilidades de produção e difusão sonora oferecidas por práticas como a do podcasting e da webradio, não necessariamente limitadas por essa lógica ou pelo controle político e econômico exercido sobre o rádio 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 por alternativas de comunicação e engajamento volta a assumir, assim como na virada 1970/1980, importância fundamental.

Referências

- ABREU, R. M. A história do punk "made in Portugal", Revista Blitz, dezembro de 2012. Disponível em <https://blitz.pt/principal/update/2017-12-10-A-historia-do-punk-made-in-Portugal>. Acesso em 12 jun. 2020.
- BARNARD, S. **On the Radio**: Music Radio in Britain. Stony Stratford-RU: Open University Press, 1989
- _____. **Studying Radio**. London: 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-Metodista, v.29, n.49, p. 65-83, dez. 2007.
- CARVALHO, Mário Cesar de. Jabá agora veste colarinho branco. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p.60, 25 jan. 1987.
- CINCO LETRAS carregadas de um preconceito incontornável. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2º caderno, p.1, 12 ago. 1984.

CISCATI, Rafael. Lira Paulistana, um delírio de porão: livro reúne fotos dos Titãs e outros artistas em início de carreira. **Revista Época**, 16 dez. 2014. Disponível em <https://epoca.globo.com/vida/noticia/2014/12/blira-paulistanab-um-delirio-de-porao-livro-reune-fotos-dos-titas-e-ou-tros-artistas-em-inicio-de-carreira.html>. Acesso em 12 fev. 2019.

COSTA, I. C. Como se Tocaram as Cordas da Lira. **Arte em Revista – Independentes**. CEAC, v. 6, n.8, p.34-36, jun. 1984.

DAPIEVE, A. **BRock**: o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 1995.

FAUSTO, B. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1999.

FOUCE, H. 'El futuro ya está aquí' música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985". Tese de doutorado. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2002. Disponível em <https://eprints.ucm.es/4395/>.

FRITH, Simon. The Industrialization of Popular Music. In: LULL, James (Org.). **Popular Music and Communication**, London: Sage, 1992, p. 49-76

GUIA ROCK NACIONAL ANOS 80. Barueri: Online Editora, 2016.

LEWIS P.; BOOTH, J. **The invisible medium**: public, commercial, and community radio. London: The MacMillan Press, 1989

LINTAS: WORLDWIDE (LOWE, LINTAS & PARTNERS WORLDWIDE). AdAge Encyclopedia, 15 de setembro de 2003. Disponível em [https://adage.com/article/adage-encyclopedia/lintas-worldwide-lowelintaspartnersworldwide/98751#:~:text=Founded%20in%201899%2C%20Lintas%20was,Brothers%2C%20a%20London%20soap%20manufacturer](https://adage.com/article/adage-encyclopedia/lintas-worldwide-lowelintaspartnersworldwide/98751#:~:text=Founded%20in%201899%2C%20Lintas%20was,Brothers%2C%20a%20London%20soap%20manufacturer.). Acesso em 20 jun. 2020.

LOPES, Paul D. Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990. **American Sociological Review**, v. 57, n. 1, p. 56-71, Feb. 1992.

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

MCCAULEY, M. **NPR**: trials and triumphs of National Public Radio. New York: Columbia University Press, 2005.

NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital revisada pelo autor

disponível em: https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital, 2010. Acesso em 12 ago. 2017.

O FIM DO JABACULÊ nas rádios: denúncia altera as paradas de sucesso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.36, 29 jun. 1980.

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

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

RADIO ALICE. **Libcom.org**. 2012. Disponível em: <https://libcom.org/history/radio-alice>. Acesso em 22 jan. 2019.

TEATRO Independente. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo621/teatro-independente>. Acesso em: 26 de jan. 2019.

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

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

VICENTE, E. A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país. **E-Compós**, v. 7, p. 1-19, dez. 2006. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.100>.

_____. **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. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/27/tde-07042016-144646/pt-br.php>. Acesso em 23/03/2016.

_____; DE MARCHI, L.; GAMBARO, D. O rádio musical no Brasil: elementos para um debate. In: Valci Zuculoto, Debora Lopez e Marcelo Kischinhevsky (org.). **Estudos Radiofônicos no Brasil**: 25 anos do Grupo de Pesquisa Rádio e Mídia Sonora da Intercom. São Paulo: Intercom, 2016, p. 457-47. Disponível em <https://posjor.paginas.ufsc.br/files/2020/02/Estudos-Radiofonicos-no-Brasil-1.pdf>

_____; SOARES, R. L. São Paulo na canção: notas para uma geografia musical da metrópole. In: Artur Rozestraten, Marcos Becari e Rogério de Almeida (orgs.). **Imaginários Intempestivos**: arquitetura, design, arte & educação. São Paulo: FEUSP, 2019, p. 299-320. Disponível em <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/367>

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