

ESTADO MILITAR, CULTURA DE MASSAS E TRANSFORMAÇÕES POLÍTICAS NA DÉCADA DE 1970

MILITARY STATE, MASS CULTURE AND POLITICAL TRANSFORMATIONS DURING THE 1970's

Mirza Maria Baffi PELLICCIOTTA¹

*“Greve nós sabemos fazer, fale-nos de Picasso, filosofia, psicanálise”
(Jean Paul Dollé. Jornal Avesso – USP 1978)*

RESUMO

O texto procura estabelecer uma relação entre a instauração da Ditadura Militar no Brasil do pós-1964, o desenvolvimento da indústria cultural em proporções jamais vistas no País, e a inauguração de novas formas e relações políticas ao longo da década de 1970. Através da análise de um contexto muito específico, trata-se de conhecer o fenômeno conhecido como “cultura alternativa”, que, entre outros aspectos, expressa discussões e experiências de alto teor crítico a ambos os processos. No mesmo sentido, procura-se avaliar até que ponto estas experiências consideradas “alternativas” expressam uma nova articulação entre cultura e política, na medida em que as consideramos como fruto destes mesmos desafios.

Palavras-chaves: cultura e políticas, cultura de massas, estado militar e cultura, estado militar e cultura de massas.

ABSTRACT

This article searches to establish a relationship between the Military Dictatorship regime in Brazil after 1964, the development of a cultural industry in proportions never seen before in the country, and the beginning of new forms of political relations throughout the seventy years. Through the analyses of a very specific context, our purpose is to investigate a social phenomenon known as “alternative culture”, which among other aspects, express discussions and experiences of great critical meaning in relation both process. In this same sense, we look for to evaluate to what extent these experiences, considered as alternative, express a new way of to articulate culture and politics, taking into account that we consider them as a result of the same challenges.

Keywords: culture and politics, mass culture, militar state and culture, militar state and mass culture

⁽¹⁾ Mestra em História pela UNICAMP. Professora do Curso de História, Instituto de Ciências Humanas, PUC-Campinas.

INTRODUÇÃO

Um dos aspectos mais graves da vigência da ditadura militar brasileira no período pós-1964 é o fato de não se poder “medir” (de maneira mais precisa) a produção cultural gestada ao longo deste percurso, em particular a produção da década de 1970, período considerado usualmente como “obscuro”, de pouca expressividade e de difícil percepção dos desdobramentos.

No entanto, é ao longo desta década que vemos se desenvolver a televisão, o mercado fonográfico, o mercado editorial, se concretizar importantes investimentos estatais na área cinematográfica e teatral, se construir e consolidar uma ampla rede de comunicação que transcende em muito os limites do rádio para pretender, segundo Renato Ortiz, uma verdadeira “integração nacional”². Ao mesmo tempo e em paralelo às novas possibilidades de comunicação, o “vazio” político de grande parte da década de 70 se associa às dificuldades concretas e sérias de realização das trocas de referências e de produções de segmentos importantes do cenário cultural.

A década de 70 quando tomada pelo viés da produção cultural apresenta, então, recortes muito específicos trazidos em parte pela dinâmica repressiva, mas de forma predominante pela entrada intensiva da chamada indústria cultural, sendo que o processo de massificação cultural a interferir no campo da comunicação e da produção musical, teatral, artística *reordena* questões ao impor uma outra dinâmica de circulação e padrão de consumo.

Como sugere Inácio de Loyola Brandão, a tecnologia convive com uma produção cultural clandestina que é forçada a recriar os seus instrumentos de comunicação a partir das próprias técnicas introduzidas na ocasião. Segundo o autor:

*“..xerox viriam, surgiriam dos
subterrâneos, emergiriam da*

clandestinidade a que a cultura brasileira foi obrigada a suportar por anos e anos (...) Cópia's xerox de livros, peças proibidas. Poesias mimeografadas por não encontrarem editores com audácia para publicação. Letras de músicas jamais gravadas. Fotos, revistas e jornais estrangeiros, livros que tinham escapado à apreensão (...) Quem tinha algo proibido, não guardava cuidadosamente, na esperança do 'material' se valorizar, obter preço de mercado. A maioria das pessoas entendeu que a cultura não era coisa para bolsa de valores (...) Conheci muitos grupos que faziam vaquinhas, coletavam dinheiro, faziam uma cópia. Uma lista de nomes acompanhava o texto. O primeiro lia, passava ao segundo. O segundo ao terceiro, até o fim da linha. Se a cópia resistia, eles procuravam outro grupo, estabeleciam novo circuito”³

De maneira paralela à veiculação de uma “cultura oficial”, ganha lugar a circulação de todo um conjunto de obras proibidas e copiadas que passam a se fazer conhecidas, discutidas e comentadas no bojo de um processo de resistências crucial à permanência ou mesmo continuidade de certas perspectivas e experiências culturais interrompidas. As produções que alcançam os meios de comunicação oficial convivem com obras geradas sob condições as mais adversas (com suas produções e circulações marcadas pela clandestinidade) que no entanto, não cessam e acabam por conquistar lugar no cenário cultural.

Os atos arbitrários e diversos de censura e auto-censura convivem também com a “explosão” de uma sociedade de mercado promotora de novos hábitos, valores e questões em meio a qual a juventude - e os estudantes universitários - dos anos 1970 se desenvolvem premidos pelas contradições e pelo caráter

⁽²⁾ Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. SP: Brasiliense, 1985, 3^o ed; Ortiz, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. SP: Brasiliense, 1988

⁽³⁾ Brandão, Inácio de Loyola. *Folhetim*, 6/maio/79, nº 120, p.8/9

estatizado e autoritário desta mesma sociedade de mercado em expansão.

As possibilidades de resistência às contradições colocadas pelo presente passam então por uma leitura e percepção crítica deste momento, forçosamente diferente das leituras produzidas em tempos anteriores de forma que as realizações culturais dos anos 1970 adquirem um leque diverso de produções e de perspectivas que vão das obras interessadas em dar continuidade aos trabalhos interrompidos à obras cujos referenciais provém das incongruências do novo tempo, em uma grande diversidade de interpretações e utopias que convive lado a lado com o desenvolvimento de uma perspectiva artística de caráter propriamente empresarial.

De qualquer maneira, conforme sugere Roberto Schwarz em "Cultura e política, 1964-69"⁴, toda uma produção cultural desenvolvida nos anos 60 perde concretude com o golpe, ao mesmo tempo em que se alteram vínculos entre produção cultural e política, ocorrendo uma quebra das relações estabelecidas entre a intelectualidade e a luta popular. Por outro lado, os acontecimentos desta nova década são também capazes de gestar uma *outra perspectiva* de relação entre política e cultura na qual as heranças da década de 1960 encontram alguma continuidade - ainda que por uma dimensão mais individualizada.

Na medida em que a censura, a repressão e a comunicação de massa se desenvolvem, a própria idéia de "resistir" ganha uma nova dimensão passando a envolver temas e experiências artísticas diversificadas que, como a se orientar pela frase de Chico Buarque: "quero perder de vez tua cabeça", procuram ampliar o processo de resistência através de um leque de questionamentos que muitas vezes transcende o campo das posturas "engajadas" para constituir leituras e posturas político-culturais "alternativas".

Na intenção de desenvolver uma reflexão sobre a questão da cultura de massas no período da ditadura

militar e sua relação com o universo das transformações políticas desta fase, nos parece importante seguir uma pista apontada por Renato Ortiz⁵ acerca da importância e consistência que a indústria cultural atinge/adquire neste período no Brasil, questão, no entanto, que não tem sido considerada primordial à análise desta mesma fase, dificultado a compreensão das transformações que se operam no plano da produção cultural de nosso país.

De fato, uma pesquisa mais atenta sobre o período atesta a presença destas transformações e sua influência sobre as ações políticas, auxiliando-nos a compreender a emergência de todo um conjunto de proposições e projetos que, no curso dos anos, acaba por provocar um alargamento da concepção - e do território - da *política*, herança das mais importantes à nossa contemporaneidade.

ESTADO MILITAR E CULTURA DE MASSAS

*"64 inaugura um período de enorme repressão política e ideológica, mas significa também a emergência de um mercado que incorpora em seu seio tanto as empresas privadas como as formidável expansão, a nível da produção, da distribuição e do consumo de bens culturais. É nesta fase que se dá a consolidação dos grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa (TV Globo, Ed. Abril, etc.)"*⁶

A partir de 1964, o Estado desempenha um papel de destaque na dinamização do *mercado cultural* ao tratar desta questão como um *meio de integração* nacional, associando à expansão e consolidação do mercado de bens simbólicos a veiculação e desenvolvimento de sua política autoritária.

A associação entre interesses do capital privado e poder público possibilita que o governo

⁽⁴⁾ Schwarz, Roberto. *O Pai de Família e outros estudos*. RJ: Paz e Terra, 1992, 2.ed., p.61-92

⁽⁵⁾ Ortiz, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. Op. Cit.; Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. Op. Cit.

⁽⁶⁾ Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. Op. Cit., p.83

invista na construção de uma infra-estrutura tecnológica para o sistema de telecomunicações e que implante uma legislação específica para o setor cultural na pretensão de disciplinar e organizar a produção e distribuição segundo a lógica de mercado. Por outro lado, a associação de interesses entre capital e poder público estabelece uma parceria entre a construção de uma infra estrutura tecnológica para o sistema de telecomunicações e o cumprimento de regras de controle centralizado, sendo que a legislação implantada para a esfera cultural vai procurar disciplinar e organizar as atividades de produção e de distribuição dos bens culturais, conforme as regras do poder estatal. Por esta via, enquanto o Estado desempenha um papel de destaque na dinamização do mercado cultural, este mesmo mercado se presta a veicular a política governamental e a desenvolver uma concepção autoritária de cultura com bases fundamentadas no poder repressivo sobre a sociedade civil.

No estudo de Sérgio Miceli, *Estado e Cultura no Brasil*⁷, podemos acompanhar a criação de novas instituições estatais para o setor, em especial na segunda fase da década (a partir de 1975), quando o Plano Nacional de Cultura estimula investimentos públicos no campo da produção cultural (cinema, teatro, artes) permitindo aos capitais privados assumir os investimentos nas áreas mais lucrativas como o turismo, a televisão, os mercados fonográfico e editorial.

Entre estes novos órgãos e instituições culturais estão o Conselho Federal de Cultura (criado em 1966), a FUNARTE, a EMBRAFILME, entre outras, que permitem a institucionalização de canais entre o Estado e a sociedade civil, sendo compostos por representantes das Academias e Institutos mais tradicionais (que desde o princípio, apoiam o Golpe), por setores empresariais (que pouco a pouco, ocupam cargos junto às novas instituições), ou ainda, por intelectuais e artistas de esquerda que neste momento se interessam em integrar o parque industrial da cultura (em especial, através de projetos subsidiados e voltados aos setores de menor poder de mercado).

A criação destes canais e espaços, por sua vez, confere poder de expressão às posturas e manifestações culturais conservadoras que há muito se acreditavam extintas e que agora ressurgem para dar apoio às novas regras autoritárias e aos processos de intervenção e interrupção da produção cultural, em um percurso marcado por grande violência política (Schwarz). Este é o tempo no qual um “festival de besteiras (...) assola o país”, segundo o FEBEAPÁ⁸ de Stanislaw Ponte Preta, enquanto a implantação do regime político autoritário através de um processo de repressão e censura interrompe concretamente todo um leque de projetos e movimentações culturais desenvolvido no início da década para dar vez a novas medidas e regras de funcionamento das instituições políticas e estrutura econômica de produção cultural.

Por meio destes novos instrumentos de comunicação política e cultural, o Estado arregimenta diferentes interlocutores que, por um lado, auxiliam-no a legitimar atividades e discursos, e por outro, confere a setores empresariais de inspiração tecnocrática, postos chave nesta nova estrutura pública.

Em associação à implantação de novas medidas e regras de funcionamento para instituições políticas e culturais, a instauração de medidas como o Ato Institucional nº 5, em fins de 1968, implica na *interrupção* concreta de experiências e de projetos, bem como na exclusão dos movimentos sociais dos fóruns de poder do Estado, intervenção que, no plano das realizações culturais, se traduz na ruptura efetiva de experiências (culturais e políticas) de toda uma geração, ou ainda, na ruptura de perspectivas de produção coletiva muito caras à estes mesmos grupos. Segundo Roberto Freire:

“..o mais grave e lamentável no processo de censura arbitrária e reacionária à liberdade de ação, de crítica e de expressão crítica, não é a censura propriamente dita, mas a sua conseqüência e principal finalidade

⁽⁷⁾ Miceli, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo:Difel, 1984

⁽⁸⁾ Ponte Preta, Stanislaw. FEBEAPÁ: 1º Festival de Besteira que Assola o País. São Paulo, Círculo do Livro, s/d

⁽⁹⁾ Freire, Roberto. “O Que o País perdeu com o AI-5?” Folhetim, 31/12/78, p.3)

quando eficientemente aplicada: a autocensura (...) sucesso do sistema político repressivo”⁹

Particularmente no Governo Médici, a dinâmica de censura, repressão e intersificação das relações de mercado aflige a criação artística ao bloquear as condições de desenvolvimento de experiências de vários campos artísticos através da repressão e da entrada de grandes empreendimentos de comunicação de massas, que coloca sob outros patamares a construção e consolidação da indústria cultural e do mercado de consumo. A partir de então, são os monopólios de comunicação que se sobrepõem aos percursos de experimentação cultural da década anterior, de forma que o “fechamento” político de 1968 não só interrompe perspectivas de produção crítica (inclusive em relação à massificação) como dá início a um tempo de realizações fragmentadas e constrangidas a dividir o pequeno espaço de realização e circulação deixado pelo redimensionamento desta mesma produção cultural.

Ainda no período anterior à decretação do AI-5 encontramos um conjunto relativamente articulado de discussões e perspectivas de produção cultural pautado pela leitura crítica da arte em associação à problemática social do país; uma leitura herdeira de experiências do início da década de 1960 que, neste mesmo contexto, permite a formação de um “diálogo” entre campos artísticos diversos (cinema, teatro, música) em nome da criação de uma arte “engajada” - muitas vezes associada às renovações estéticas de forte significado crítico.

A partir do AI-5, a sedimentação de um amplo mercado de consumo cultural trazido pela televisão, indústria fonográfica e produção cinematográfica internacional passa a condicionar, paulatinamente, as perspectivas de produção, “empurrando” para a marginalidade ou para a clandestinidade as experimentações de caráter político-cultural herdadas, retirando de cena inúmeros artistas e rompendo com um percurso de discussão e articulação específico que já não encontra espaço em meio às novas regras de censura e mercado cultural.

Por outro lado, este mesmo regime autoritário associado à massificação cultural

conquista *legitimidade social* na medida em que considera como “subversiva” as produções anteriores, o que vale dizer que a pressão conservadora embaralha as referências ao mesmo tempo em que cerceia as tentativas de rearticulação de discussão, resgate e continuidade das produções anteriores.

A configuração de novas perspectivas mercadológicas, ao lado da instauração e desenvolvimento de grandes monopólios de comunicação, se sobrepõe ao curso de experimentações culturais da década anterior que, em grande medida, se pautara por uma perspectiva política de identificação cultural, discussão social, expressão de conflitos e desvendamento de heranças culturais marcantes. Podemos dizer que nos anos 1960, particularmente no período pré-AI-5, encontrava-se em curso um conjunto de experiências e leituras político-culturais capaz de fazer aflorar verdadeiros “diálogos” entre campos de produção específicos, como o cinema, o teatro, a música, sendo que, entre seus pontos de articulação, achava-se uma leitura da arte associada à questões e problemáticas sociais do país.

Desde a formação do Cinema Novo (final dos anos 50) encontramos entre seus fundamentos uma perspectiva de produção cinematográfica “nacional” (de ambições, inclusive, industriais) dotada de temáticas e processos de produção sensíveis às questões sociais, políticas e econômicas do país. No campo teatral, a década de 1960 marca importantes realizações com base na leitura crítica de uma sociedade marcada por diferenças e conflitos profundos, na qual a condição de pobreza - que afeta a produção e a circulação cultural - se constitui ao mesmo tempo objeto e fim de sua perspectiva artística. O “o que fazer” se articula com o “como fazer”, na busca de uma coerência de realização compatível com as opções temáticas e estruturais de produção. No campo musical, o movimento de “bossa nova” iniciado ainda nos anos 1950, assume uma produção muito rica e variada de pesquisas e criações, onde gerações de artistas populares são recuperados em uma perspectiva de recriação musical, sensível aos aspectos sociais deste mesmo tempo.

As diferentes obras de arte, de diferentes campos de linguagem, possuem como “área” comum de articulação a inserção em uma “realidade” marcada pelas disparidades, na qual a riqueza das respostas culturais, políticas e sociais apontam para uma perspectiva coletiva de produção “brasileira”. E se a mesma perspectiva já se colocara em outras épocas, em particular no início do século em torno da arte modernista, nos anos 1960 ela assume uma articulação mais ampla, inclusive em termos de linguagem. A música, o teatro, o cinema generalizam sua dimensão de trocas simbólicas, e pouco a pouco, novas experiências se articulam, inclusive na esfera da política.

O CPC da UNE pode ser observado como um fenômeno importante deste período por constituir um projeto de intervenção política que tem como linguagem a produção cultural. A reunião de artistas jovens e criativos afinados com propostas de renovação do campo artístico, possibilita a este espaço a produção de uma leitura político-cultural da sociedade brasileira, ao mesmo tempo que um amadurecimento da articulação entre política e cultura. Entre as produções realizadas pelo CPC, diretores do cinema novo assinam “Cinco Vezes Favela”; na área teatral, encontramos as experimentações de Vianinha de forte inspiração brechtiana que lhe permite buscar uma dramaturgia participante e provocativa, que rompe limites entre palco e platéia. No campo literário, as publicações procuram não apenas discutir o “popular” mas resgatar referências de pesquisa que alimentam outros campos de produção artística. Em relação à música, chega-se a gravar um disco com os mesmos propósitos. Na experiência do CPC, enfim, encontramos perspectivas de produção e de distribuição “alternativa” marcadas aqui por fortes vínculos políticos e intenções de intervenção social - que permanecem resistentes em alguns aspectos nos anos 1970.

UMA CULTURA “ALTERNATIVA” EM CURSO

O “fechamento” político de 1968 interrompe as perspectivas coletivas críticas de produção

cultural que até então vinham promovendo renovações importantes, sendo que os anos que se seguem marcam um fenômeno fragmentado de realizações, constrangidas a ocupar um espaço muito restrito de circulação e articulação. Na fala de artistas de áreas diferentes, podemos perceber o sentimento generalizado de isolamento tomado em relação à década imediatamente anterior.

Entre os aspectos problemáticos deste percurso, está a interrupção das linguagens discursivas, forçadas a recorrer à abstração e aos simbolismos para escapar à censura, tornando cifrada a comunicação entre as pessoas. Este fenômeno de “falar pelas entrelinhas” (a exigir muita criatividade de quem emite e muitas referências de quem recebe) se estende para o teatro, para o cinema, para a imprensa, a literatura, a música e para a política, registrando-se um processo no qual as relações de conhecimento sofrem grandes dificuldades para se propagar e se desenvolver. Em paralelo, todo um mercado de consumo cultural se sedimenta ao redor da produção televisiva, da indústria fonográfica, da produção cinematográfica internacional sendo que a adoção do AI-5 constrange, inclusive, a permanência uma dada produção que vinha se colocando como alternativa cultural à própria massificação.

Segundo Roberto Schwarz¹⁰, o campo de produção cultural propriamente dito - em relação aos demais campos e setores sociais do período - não é imediatamente atingido pelo Golpe de 64, situação que permite uma continuidade do “diálogo” artístico (em relação às questões vividas pela sociedade) por um tempo maior. No entanto, aqueles projetos que prevêem uma intervenção cultural no universo político são mais rapidamente censurados, quando não destruídos, como o CPC e a UNE; de forma que, o acesso do público a um universo de produções culturais de teor mais crítico passa a ser paulatinamente fechado, inclusive, com relação a jovens artistas já consagrados pela mídia, como no caso de Chico Buarque e de Caetano Veloso.

Se a interrupção de uma dada perspectiva de produção cultural atinge artistas mais consolidados em termos de público, o que não

⁽¹⁰⁾ Schwartz, “Cultura e Política, 1964-69”. op. cit.

dizer de novos artistas que chegam ao sul do país no final dos anos 1960 para apresentar seus trabalhos? Neste caso, se revela notória uma ruptura das condições de realização cultural e do desenvolvimento de um conjunto mais amplo de trabalhos e experiências culturais que se faziam dotados de traços identitários de produção.

Ao mesmo tempo que inúmeros artistas são excluídos da cena artística pelas novas regras do mercado cultural - constringidos efetivamente de desenvolver e apresentar seus trabalhos, seja pela censura, seja pelas polêmicas, mas acima de tudo, pelas condições concretas de produção e sobrevivência -, a *profissionalização* da atividade do artista é redefinida face as transformações de teor e organização da produção cultural, cada vez mais marcada pela indústria cultural. E neste caso, em associação às rupturas concretas estabelecidas no meio político-cultural, as novas produções apresentam em suas bases de interpretação e criação questões que pouco tem a ver com as experiências realizadas até então.

Os anos 1970, portanto, não são marcados apenas por “rupturas”; são marcados por “descompassos” entre a política e a cultura, ou ainda, por uma progressiva desarticulação - e rearticulação, sob novos padrões - destas questões. O movimento tropicalista, por exemplo, se decompõe na obra particular de alguns componentes, ao mesmo tempo que algumas de suas formulações originais (dotadas de uma certa crítica à cultura de massas) adquirem novas conotações políticas e culturais. Vemos, neste caso, o quanto a trajetória artística de Caetano Veloso, marcada por uma contínua polêmica em torno de questões como “resistência”, “cons-ciência”, “engajamento”, acaba por contribuir, em certo sentido, para ampliar ainda mais o constringimento à produção de muitos artistas e trabalhos que já enfrentam profundas dificuldades de expressão neste contexto.

Por outro lado, parte dos novos processos criativos - em sua vasta heterogeneidade - dão prosseguimento à algumas referências da produção cultural de períodos anteriores, sendo

que prevalece a ausência de uma maior clareza sobre estes mesmos legados (sobre as experiências travadas no período imediatamente anterior). A arte de “falar pelas entrelinhas”, neste sentido, esconde algumas pistas de continuidade, na medida em que se procura recriar perspectivas de maior abrangência social a partir das condições estabelecidas neste mesmo momento.

Na verdade, ao invés de um “vazio” cultural, veremos aflorar nos anos 1970 um conjunto de produções diversificado, ao mesmo tempo que muito específico, e que se faz realizado em *circuitos alternativos à indústria cultural*; um conjunto fragmentado em suas pretensões coletivas - em relação ao passado - mas que procura responder a uma década de constringimentos e de violências às perspectivas de participação social.

Pouco a pouco, tomam forma produções “alternativas” que falam em “resistência” - sem se restringir à temas em si mesmos “engajados”, que falam em política - a partir de um leque muito diversificado, atento ao cotidiano e à subjetividade -, que falam da cultura de massas - ousando recriar conceitos e experiências “alternativas” de produção e circulação de suas “mercadorias”. De uma certa forma, estas produções tornam possível o “retercer” de parte dos fios que são violentamente cortados no universo político-cultural pelo Golpe Militar de 1964.

UMA CULTURA “ALTERNATIVA”

A presença do *Estado* autoritário a intervir e transformar os mecanismos de produção cultural em uma dimensão nacional, ao longo dos anos 1970, estabelece uma forte influência sobre a criação cultural desta fase, sendo que sua presença nos auxilia a pensar sobre o significado da chamada “produção alternativa” que paulatinamente *reelabora* conceitos e experiências de produção cultural, de forma a conquistar espaços importantes no campo dos referenciais contemporâneos.

Alijado da esfera pública por razões ora políticas, ora culturais, e inclusive morais, todo

um conjunto de atividades e produções culturais é forçado na primeira fase dos anos 1970 a enfrentar a condição de marginalidade ou clandestinidade; tempo que podemos considerar como de experiências “marginais” e “alternativas” - seja em relação à dinâmica de implantação da indústria cultural, seja em referência ao teor de discussões, interpretações e perspectivas que se gestam em seu interior.

Um breve balanço do que se costuma chamar de “cultura alternativa” configura estas mudanças de fundo. A trajetória de uma imprensa “nanica”, como o Pasquim¹¹, por exemplo, reflete não apenas a presença de mecanismos de censura política e social, como também registra a construção de formas alternativas de produção cultural, mostrando-se sensível à questões cruciais que marcam a sociedade. O modo de “fazer” cultura e arte; de “expressar” linguagens; de “experimentar” interpretações e propostas inovadoras é agora acompanhada pela construção de um *outro* espaço de produção. A criação de novas formas do “fazer” se vincula, então, à necessidade e possibilidade de lidar com a presença desta indústria cultural no país.

Neste caso, se nos distanciarmos da discussão propriamente do “controle” estatal para nos atentarmos para o plano da criação alternativa, poderemos *reinterpretar* todo um conjunto de experimentações que, a primeira vista, poderia ser descartado como irrelevante no plano cultural e político.

A chamada “cultura alternativa” dos anos 1970 se refere à uma ampla e significativa trajetória de produção que ao mesmo tempo que busca o mercado (em gestação), busca aprimorar o conceito de suas criações, ou ainda seus processos criativos, na defesa de uma maior liberdade de produção e de circulação de “mercadorias” variadas. No campo da literatura, por exemplo, a produção conhecida por “poética marginal” apresenta um longo percurso de trabalhos, discussões e experiências em torno

de uma possível “identidade” de criação marcada pelo propósito de inserir a poesia na vida cotidiana das pessoas, no “olhar” sobre o mundo, na sensibilidade para com a diversidade das questões que se apresentam no bojo da sociedade de mercado. A “poética marginal” tem como ponto em comum o desafio - prazeroso, com frequência - de produzir artesanalmente a sua “mercadoria”, de forma a “imprimir” na sua própria confecção o processo criativo, ou ainda registrar a preca-riedade das condições de sua realização e circulação - estabelecida por meio de uma relação personalizada (e direta) do poeta com o público. Ao lado desta especificidade de produção e de distribuição, muitos artistas “marginais” procuram também estabelecer vínculos com outras linguagens (teatro, música, literatura) de forma a transpor os limites que se acham colocados para as “mercadorias” artísticas¹².

A produção de quadrinhos, da mesma forma, revela um universo de leituras e de linguagens muito especial, em particular as charges e os cartuns de alguns artistas que assumem uma perspectiva de resistência cultural através do discurso do humor. Frases do tipo: “o ano é novo mas a pouca vergonha é velha”, “Todo homem tem seu preço. Alguns até em suaves prestações”, “O rei não vai atender seu pedido de anistia, mas deseja-lhe um feliz ano novo”¹³; são agora associadas à imagens que tornam legível críticas cifradas. As situações cotidianas são estrategicamente articuladas a um quadro de “absurdos” que inverte o sentido dos discursos oficiais impondo-lhes desgastes, ao mesmo tempo que se procura resgatar questões cerceadas pelo contexto repressivo. Neste caso, através de um jogo de sentidos (neste contexto específico), propõe-se um enfraquecimento dos discursos ideológicos articulados, sendo que, enquanto se fizer forte a presença dos referenciais culturais do período anterior, torna-se possível restabelecer conexões de sentido. O problema vai se agravar quando estes

⁽¹¹⁾ Ver: Braga, José Luiz. O Pasquim e os Anos 70: mais pra epa que pra oba... Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1991

⁽¹²⁾ Ver: Buarque de Holanda, Heloísa e Gonçalves, Marcos A. Cultura e Participação nos anos 60. São Paulo, Brasiliense, 1987; Buarque de Holanda, Heloísa. Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70.. São Paulo, Brasiliense, 1981; Buarque de Holanda, Heloísa e Pereira, Carlos Alberto Messeder. Patrulhas Ideológicas marca reg. Arte e engajamento em debate, São Paulo, Brasiliense, 1980

⁽¹³⁾ Folhetim de 31/12/78

referenciais se modificam para reafirmar a institucionalidade do regime de arbítrio. Durante os anos 1970 encontramos aspectos de ambos os movimentos articulados à presença da censura e à inibição de mecanismos de participação coletiva (particularmente no espaço público).

Trajetórias semelhantes acontecem na área cinematográfica, em especial, no chamado “cinema marginal”, ou no campo das artes plásticas, sendo importante considerar que é em torno da crítica ao *mercado* que se dá a recomposição de experiências e de referências oriundas dos anos 60, estabelecendo-se um universo “alternativo” de criações e de circulação (de novas frentes de expressão e manifestação) muito crítico à questão da “mercadoria” cultural, bem como de novos mecanismos de resistência - de caráter diversificado nos envolvimento e leituras políticas. No conjunto destas motivações e relações cabem posicionamentos que entendem a cultura pelo viés essencialmente militante - e que definem *limites* para a criação artística, em nome do cumprimento de finalidades muito específicas -, assim como surgem novas formas e conteúdos de ação política e cultural, na intenção de responder às problemáticas concretas vivenciadas neste período e que se diferenciam profundamente da fase anterior.

Entre estas várias possibilidades de articulação, pouco a pouco emerge uma outra percepção do “político”, percepção que se revela muito sensível às questões específicas colocadas nesta década, ainda que, muitas vezes, de maneira um tanto imprecisa e conflituosa. De qualquer forma, antes de tudo, é o *período* que se apresenta muito difuso em suas perspectivas e nas possibilidades de realização.

O panorama da produção cultural vai também se alterar motivado pela emergência de movimentações da sociedade civil que, premidas pelas transformações econômicas em curso, passam a lutar pela reconquista de direitos políticos. E neste caso, a fase pós 1974 é diferente dos primeiros anos da década de 1970, particularmente nos anos que se seguem à 1977, quando se restabelece uma ampla articulação política em busca da redemocratização do país e pelo fim do AI-5 - articulação que reúne greves

estudantis, movimentos de diversas categorias de trabalhadores, de profissionais liberais, intelectuais, artistas e instituições civis de grande importância. Neste contexto de reorganização da sociedade civil, a produção cultural é chamada a cumprir um outro papel, em especial, o de promover o fortalecimento destas novas articulações.

No mesmo período, a constituição de alguns campos identitários específicos como o das chamadas “minorias” sociais, se afina com as experiências “alternativas” na pretensão de revelar suas discussões específicas por meio de novas linguagens culturais; articulações e perspectivas, enfim, que dão margem a um campo conflituoso de discussões e experiências no qual tanto a arte quanto a política vivem novas possibilidades de associação e desenvolvimento.

Na última peça de Oduvaldo Vianna Filho, *Rasga Coração*, por exemplo, podemos encontrar registros da presença de fortes conflitos entre as idéias e perspectivas políticas e culturais consideradas “novas” e “velhas” - questões representadas nesta peça através do conflito estabelecido entre um filho e seu pai. Em *Rasga Coração*, Vianinha concentra-se na tensão estabelecida entre dois personagens marcados por diferenças de idade, de história e de “compromisso que cada geração assume com o seu momento”, entrando em cena o *jovem dos anos 1970* com seus dilemas, limites, posturas e “descaminhos”; um jovem que recusa as experiências de luta passadas para defender a ação direta, enfrentando a crítica do pai que entende seu comportamento como algo que se “desfaz na violência da repressão” ao se revelar “drogado, impotente” e desejoso de “largar tudo” - diante das dificuldades - para “tentar viver uma vida nova” em um contexto sem perspectivas. Na visão do autor, a recusa do “velho” pelo “novo” é a expressão dramática do confronto entre antigas e novas posturas, um confronto que redundará na desvalorização da vida, das experiências sociais para, sem se dar conta, reforçar a intolerância, a impotência, o medo.

De fato, conforme sugere Vianinha, o que ganha lugar neste novo contexto de transformações é a emergência de uma geração marcada por uma “aventura” político-cultural

pouco precisa, de tão específica. Uma geração, segundo Ricardo Redisen, que não conviveu com a democracia, mas que herdou parte de suas expectativas. Em seu entender:

"..Nascemos num período de democracia, mas nunca chegamos a conviver plenamente com ela. Tínhamos 10, 12 nos em 1968 e chegamos a sentir todo o clima de expectativa que se formou. Mas as histórias que ouvimos eram contadas por nossos pais ou por nossos amigos. Já se fala numa geração 'Trate-me Leão', da mesma maneira que se falou numa 'geração mimeógrafo' ou no 'império da porraloquice'. Todas essas definições, em parte estão certas. Mas nenhuma delas chegou ao ponto de dizer que há uma nova perspectiva de visão para nós. Um olho na reta que não se esqueceu de 68 mas vive em 78, com todos os seus medos. Manhã bem quente. A gente se vê"¹⁴

Sob o rótulo de "rebeldes", "desviados" ou "marginais", a nova geração que se faz presente no curso dos anos 1970 se acha muito mais próxima do lema internacional de "sexo, drogas e rock'n roll" do que se pensa, apresentando em suas leituras de mundo concepções e projetos (individuais e coletivos) muito variados, sendo possível encontrar jovens e estudantes "engajados", "desbundados", entre outros. De qualquer forma, como integrantes de um tempo premido pelas mudanças de comportamento cultural e político em escala internacional, o fato é que no bojo das movimentações estudantis e juvenis dos anos 1970, experimentam-se **desafios** concretos (e fundamentais) à continuidade do pensar, do produzir, do transformar - com liberdade - o tempo e o espaço em que se vive, sendo que, em lugar de "despolitização" é preciso pensar em "repolitização", por estes mesmos jovens, de

questões cotidianas e culturais que se fazem presentes e definitivas em suas experiências e trajetórias de vida.

A *música*, de forma especial, vai assumir um papel significativo de **articulação** entre os múltiplos desafios e significados que se colocam diante desta nova geração, sendo a linguagem artística capaz de exprimir aqueles questionamentos que aparentemente se mostram desarticulados, dando vez à constituição de fenômenos coletivos surpreendentes. Neste sentido, é interessante observar a sintonia que Gilberto Gil consegue estabelecer com este fenômeno mais amplo. Em seu entender :

"a alquimia possibilita uma música ser feita com muitas pessoas num determinado momento e aquilo ser transformador, aquilo transforma as pessoas, transforma a perspectiva delas, do ponto de vista da ação: que é que elas vão fazer no mundo (...) Aquele momento ali é um momento de devoção, entende? é uma coisa religiosa, música tem esse papel. Arte, essa coisa de representar (...) É tudo o que eu quero que o artista conquiste, cada vez mais. (...) conquistar essa possibilidade, os locais sagrados de realização de sonho, de união do corpo e da mente"¹⁵

Em meio à motivações muito diferentes - e em um período repressivo - a criação de novas formas e experiências políticas e culturais passa a estabelecer novos "campos de linguagem" sensíveis às percepções e projetos de um novo momento; questões que não passam despercebida para José Celso Martinez Corrêa¹⁶. Em seu retorno ao Brasil em 1978, o teatrólogo identifica com rapidez o contexto difuso no qual se acha colocado:

"É um momento em que a gente tem que ter a cabeça muito livre para pensar de acordo com a nossa realidade, aqui e agora. Temos que

⁽¹⁴⁾ Redisen, Ricardo. "O que o País perdeu com o AI-5?" Folhetim, 31/12/1978,p.3

⁽¹⁵⁾ Gil, Gilberto. Folhetim, nº 103, 7/01/1971, p.9

⁽¹⁶⁾ Segundo Zé Celso, era preciso fazer neste momento um "teatro de estádio, para todos verem, como era na Grécia, uma festa democrática, na geral". Folhetim, nº 77, 9/7/77,p.2

⁽¹⁷⁾ Corrêa, José Celso Martinez. Folhetim, nº 77, 9/7/1978, p.3

jogar todos os clichês e as posições a priori. É o momento de descolonizar, jogar toda a cultura ocidental, que nos dominou nesses 400 anos dentro do caldeirão e recria-la, usando-a como método, como instrumento de luta, sem rótulos”¹⁷

Em seu entender, o desafio está em “reverenciar o futuro como um tempo de mudanças”, propondo como nova forma de linguagem a “carnavalização” da sociedade - um instrumento lúdico e criativo de representação que teria como objetivo restabelecer as perspectivas de ação coletiva. Com esta intenção, os remanescentes do Grupo Oficina organizam no feriado de 1º de maio de 1979, na Praça da Sé em São Paulo, um “happening” intitulado “Ensaio Geral do Carnaval do Povo” no qual, em conjunto com as movimentações operárias, reclamam pelo “direito ao desbunde, contra a ocupação da Amazônia, contra o dopping TV Globo, terra quem nela trabalha”. Em um depoimento recolhido pelo Folhetim, nesta ocasião, o pedreiro Severino de Matos comentaria:

“Nunca vi um espetáculo assim, no meio da praça. É difícil a gente entender tudo o que eles estão falando. Mas a gente conhece bem esses cassetetes, as migalhas de pão que sobram para o trabalhador e as dificuldades que enfrentamos para sobreviver. É muito bonito ver isso. Não sei como os caras têm coragem de dizer essas coisas”¹⁸

De forma semelhante, outros “happenings” se desenvolvem entre as movimentações estudantis e juvenis, assim como tomam forma entre outros movimentos sociais em recomposição, conferindo às alegorias o papel de traduzir o conflito, as lutas políticas - tanto as derrotas quanto as conquistas. Lutas contra a censura, a carestia de vida, as transformações do mundo do trabalho, da universidade, entre outras.

Em meio a tantos projetos diversos, alguns aspectos articulam as diferentes produções como as questões da liberdade, da justiça e da igualdade

que referendam em termos mais abrangentes as marcas de compromisso que as gerações estabelecem com seu tempo. Para Vianinha:

“Acho que a responsabilidade do artista hoje é a da profundidade, é a tentativa desesperada de seguir o que disse Brecht (‘afunde, aprofunde o mais que puder, pois ó assim poderá descobrir a verdade’). É essa tentativa de ser profundo, não no sentido obscuro, mas no sentido da riqueza da vida, da paixão pela existência humana, pela vida humana”¹⁹

Enfim, a produção “alternativa” dos anos 1970 denuncia um campo de produção cultural importantíssimo à compreensão de fenômenos sociais contemporâneos. Através do estudo de suas problemáticas e experiências, podemos identificar um reordenamento de questões articulado ao processo de massificação cultural, que interfere no campo da comunicação, da produção musical, teatral, artística deste período - e de fases posteriores. Deste universo “alternativo” de criação e circulação de projetos culturais e políticos, gestam-se experiências de enfrentamento em torno da questão do **mercado** muito importantes para a compreensão do contexto econômico e político deste período, revelando-nos que também a trajetória cultural pode fornecer subsídios importantíssimos à análise do político, bem como acerca da transformação de suas formas de resistência.

Os traumas, as acusações, os sentimentos de “traição” e incompreensão que sobram nas memórias de muitos “sobreviventes” deste período, provêm do fenômeno de rupturas que intervêm dramaticamente na vida e na produção dos militantes, dos intelectuais, dos estudantes, dos artistas dos anos 1960, forçados alguns anos depois a dar prosseguimento às suas idéias lado a lado com “novos” militantes, estudantes, intelectuais... que já se acham marcados por novas referências. Em parte, os seus trabalhos se fazem inteligíveis, em parte eles se distanciam, em parte eles se articulam, mas à semelhança de um “caleidoscópio”, esta década se torna

⁽¹⁸⁾ Folhetim, 6/5/79, p.12

⁽¹⁹⁾ Viana Filho, Oduvaldo. Folhetim, nº 120, 6/5/79, p.8

marcada por todos (e inúmeros) percursos, de difícil generalização.

Apesar da década de 1970 se constituir como um tempo de poucas certezas, a lógica de mercado não se revela capaz de *traduzir* as múltiplas buscas de seus personagens; pelo contrário, é contra esta lógica que se estabelecem articulações de resistência, de forma que, entre as diferentes experiências culturais herdadas dos anos 1960 e a constituição de uma “cultura alternativa” na década seguinte, a realidade do mercado de consumo e da indústria cultural se transforma em questão central de *recusa* e de discussão *crítica*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, Helena. *Cenas juvenis: punks e Darks no espetáculo urbano*. SP, Página Aberta, 1994.
- ALVERGA, Alex Polari de. *Inventário de cicatrizes*. São Paulo/Teatro Ruth Escobar e Rio de Janeiro/Comitê Brasileiro pela Anistia, 1978
- ALVES, Júlia Falivene. *A invasão cultural norte americana*. São Paulo: Moderna, 1988. (Coleção Polêmica).
- ALVES, Márcio Moreira. *68 Mudou o Mundo: A explosão dos sonhos libertários e a guinada conservadora num ano que valeu por décadas*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1993
- ALVES, M. Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes, 1987
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. “Vanguardas”. *Arte em Revista*, v.7. p.5-24; ano?
- ARAÚJO, Angela M. C. (org) *Trabalho, cultura e cidadania*. São Paulo: Scritta, 1997
- ARTE EM REVISTA. v.5. São Paulo, CEAC, 1981
- ARTE EM REVISTA. v. 7. São Paulo, CEAC, Editora Kairós, nº 7
- ARTE EM REVISTA. vol 8. São Paulo, CEAC, 1984
- BELTRÃO, Rubem. “Um esconderijo dos movimentos estudantis na USP”. *Revista Desvios*, Rio de Janeiro, n.4, 1985.
- BEOZZO, José Oscar (Pe.) *Cristãos na Universidade e na Política*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- BERLINK, Manoel T. *CPC: Centro Popular de Cultura*. Campinas: Papirus, 1984.
- BORGES, Márcio. *Os Sonhos não envelhecem: Histórias do Clube de Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba...* Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1991.
- BRANDÃO, Antonio Carlos, e DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais da Juventude*. São Paulo: Moderna, 1990. (Coleção Polêmica).
- BRESSER Pereira, Luiz Carlos. *As Revoluções Utópicas*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa e Gonçalves, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1981
- BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa, PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Patrulhas ideológicas marca reg: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 1980.
- CICLO de Debates do Teatro Casa Grande. Rio de Janeiro: Núbia, 1976.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FÁVERO, Osmar. *Cultura popular e educação popular: Memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- FERNANDES, Florestan. *A ditadura em questão*. São Paulo, TA Queiroz, 1982
- FERREIRA, Marcelo Urbano. “Movimento e movimentações estudantis na USP”. *Revista*

- Desvios*, n.4, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985
- GABEIRA, Fernando. *O Que é isso, Companheiro?*. 34 ed. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.
- GALVÃO. *Geração Baseada*. Rio de Janeiro, Coleção Edições do Pasquim: Codecri, 1982.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância. A intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva/ Ed. Universidade de São Paulo, 1990
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. São Paulo: Ática, 1987.
- GUINSBURG, J; Silva, Armando Sérgio (org). *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp.
- HABERT, Nadine. *A Década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo, Ed. Ática, 1994.
- HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos extremos: O Breve Século XX (1914 - 1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995
- KUCINSKI, Bernardo. *Abertura, a história de uma crise*. SP: Brasil Debates, 1982.
- MACHADO, Arlindo; Magri, Caio e Massagão, Marcelo. *Rádios Livres: a reforma agrária no ar*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MACHADO, Ana Maria. *Tropical sol da liberdade: a história dos anos de repressão e da juventude brasileira pós-64 na visão de uma mulher*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Negócio Seguinte*., Rio de Janeiro: CODECRI, 1982.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. São Porto Alegre, L&PM, 1987.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em Transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MARCONI, Paolo. *A Censura política na Imprensa brasileira 1968-1978*. São Paulo, Global, 1980.
- MATOS, Olgária. *Paris 1968: As barricadas do desejo*. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- MELLO, Maria Amélia (org). *20 Anos de resistência: alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo, Hucitec, 1982.
- MICELI, Sérgio(org). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- MICHALSKY, Yan. *O Teatro sob pressão. uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, s/d.
- MORAES, Dênis. *O Rebelde do traço: a vida de Henfil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1980.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, 3ª ed.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna tradição brasileira: cultura e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1993, 2ª ed.
- PAIVA, Marcelo Rubens. *Feliz Ano Velho*. São Paulo: Brasiliense, 1986
- PAOLI, Maria Célia. "Dossiê: movimento estudantil hoje". *Revista Desvios*, n. 4, Rio de Janeiro, 1985.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: Edufscar/Mercado de Letras, 1996.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo, Brasiliense, 1985. (Primeiros Passos).
- PONTE PRETA, Stanislaw. *FEBEAPÁ: 1º Festival de besteira que assola o país*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais (anos 50, 60, 70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

- REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Caderno Especial nº 2. Teatro e Realidade Brasileira, julho de 1968.
- RIBEIRO NETO, Artur. "Um Laço que não UNE mais". *Revista Desvios*, Rio de Janeiro: n.4, 1985.
- RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da revolução brasileira*: São Paulo, Editora da UNESP, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo (1970/1980)*. RJ: Paz e Terra, 1988.
- SADER, Eder. *Um Rumor de Botas: a Militarização do Estado na América Latina*. SP: Pólis, 1982.
- SAN'TANA, Affonso Romano de. *Política e Paixão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- SILVA, Antonio Ozai da. *História das Tendências no Brasil (Origens, cisões e propostas)*. São Paulo, Proposta Editorial, 1987.
- SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários: memórias da guerrilha perdida* São Paulo, Círculo do Livro, 1980.
- TARSO, Paulo de. *64 e Outros anos*. São Paulo: Cortez, 1984
- VASCONCELLOS, Gilberto. *De olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- VELHO, Gilberto. *Nobres e Anjos: um estudo de Tóxicos e Hierarquia*. São Paulo, USP, Fac. Filosofia e letras, 1975. (off-set).
- VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- WERNECK da Silva, J.L. *A Deformação da História ou para não esquecer*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.