

# A fermentação cultural da década brasileira de 60

## RESUMO

A principal característica da década de 60 é a contradição. Ela se expressa através de variadas e múltiplas posições em todos os campos da atividade política, econômica e cultural. Este ensaio aborda o conjunto dessas especificidades que constituíram um dos mais ricos e paradoxais períodos da história brasileira contemporânea.

## ABSTRACT

In Brazil, many activities within the field of politics, economics and culture typify the 1960's as a decade of contradiction. So the aim of this article is to approach this period of the Brazilian contemporary history in order to show the cultural ferment.

Antônio Hohlfeldt

Doutor em Teoria da Literatura pela PUCRS.  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, da FAMECOS-PUCRS.

*Nós fomos uma geração que quisemos ter acesso à cultura.*

Vera Silvia Magalhães in "Estrangeira em seu próprio país", *Revista de Cultura Vozes*, No.1, Ano 92, Vol. 92, p.111.

A PRINCIPAL CARACTERÍSTICA da década de 60 é a contradição. Ela se expressa através de variadas e múltiplas posições em todos os campos da atividade política, econômica e cultural. Daí a perspectiva de oposição entre diferentes princípios e ideologias, que acaba se expressando numa tensão constante. De um lado, o corte com a tradição. De outro, a retomada dessa mesma tradição. Ideologicamente, nada melhor para expressar este princípio do que a conhecida imagem do General Golbery do Couto e Silva que, embora aplicada a um outro contexto, expressa com absoluta fidelidade o que vivemos naquela década: os movimentos de *sístole* e *diástole*<sup>1</sup>. Havia, efetivamente, uma vontade de abertura para o mundo e, ao mesmo tempo, um voltar-se para dentro de si mesmo.

Em 21 de abril de 1960 inaugurara-se Brasília, a nova capital brasileira. O *slogan* de Juscelino Kubitschek era significativo: *50 anos em 5*. O desenvolvimentismo afirmava-se no Brasil a partir daquele desafio concretizado. Logo em 1964, contudo, a nação sofreria um golpe de estado. O interregno destes quatro anos ilustra, à saciedade, as contradições e as tensões vividas pela nação.

Na verdade, este tensionamento não era novo. Pelo menos desde as décadas de 10 e 20 ele se colocava em especial para os intelectuais e os políticos brasileiros, como bem relembra Celso Furtado:<sup>2</sup> em 1922 tivéramos a Semana de Arte Moderna em São Paulo, mas em 1928 Paulo Prado editaria o pessimista *Retrato do Brasil*. De um lado, Mário de Andrade fizera a descoberta do Brasil a partir da cultura popular e da Amazônia, mas pouco antes Oliveira Vianna decretara a ideologia conservadora e militarista expressa especialmente em *Popula-*

ções meridionais do Brasil (1920). Em 1924 descobrimos o *antropofagismo* oswaldiano, mas em 1937 sofreríamos o intervencionismo do Estado Novo.

Carlos Guilherme Motta, em *Ideologia da cultura brasileira*,<sup>3</sup> divide em três épocas distintas a história brasileira recente (considerando o período por ele estudado): a) de 1957 a 1964, ampliação e revisão reformistas; b) de 1964 a 1969, revisões radicais; c) de 1969 a 1974, impasses da dependência. Complementarmente, Anamaria Fadul, com pequenas diferenças, admite quatro diferentes momentos em nossa história recente<sup>4</sup>: a) 1964 a 1968, do golpe militar ao AI-5; b) 1968 a 1974, do AI-5 até a posse do General Geisel; c) 1974 a 1979, da posse de Geisel à posse do General Figueiredo; d) período de Figueiredo à anunciada posse de Tancredo Neves.

Numa ou noutra divisão, verificamos que o mesmo movimento de composição e decomposição pode ser claramente observado. Como se disse, este movimento era verificável desde muito antes, embora ele vá se clarificando à medida em que avançamos no tempo (tomando como referencial o golpe de 1964).

Na década de 50, o país buscava configurar alguns horizontes de desenvolvimento científico bastante significativos: em 1951 criara-se o CNPq – Conselho Nacional de Pesquisa Científica, simultâneo ao surgimento da CAPES- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. A reforma universitária, desdobrada a partir de 1965, através do execrado *acordo MEC-USAID* pode ser vista, ao mesmo tempo, como uma continuidade e uma ruptura em relação àquela primeira tendência, eis que, de um lado, tende a abandonar o enfoque humanista de nossa educação, buscando a formação profissionalizante e tecnicista, mas, ao mesmo tempo, propiciará o surgimento de nossos primeiros cursos de pós-graduação.

Da mesma maneira, assistimos, no âmbito da administração Juscelino Kubitschek, o surgimento, em 1956, e a solidifica-

ção do ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros, idealizado e concretizado por um conjunto de militares<sup>5</sup> claramente ligados aos *tenentes* dos anos 20. A ideologia nacionalista destes intelectuais não impediu que o governo JK se constituísse no primeiro grande momento de internacionalização de nossa economia, inclusive mediante a substituição de importações pela industrialização acelerada do país, a partir da instalação das montadoras de automóveis.

O período JK se caracteriza por uma internacionalização da economia brasileira justamente no momento em que se procura “fabricar” um ideário nacionalista para se *diagnosticar e agir sobre os problemas nacionais*.<sup>6</sup>

Assim, a contradição se apresenta num tensionamento em que o ISEB pretende influenciar o governo, enquanto este busca uma legitimação através do ISEB. A crise surgida já ao final daquela administração é bastante conhecida, estendendo-se ao longo do período seguinte, até a dissolução da instituição após o golpe de 1964.<sup>7</sup>

Se a industrialização recebe forte impulso do governo, o segmento agrário, ao mesmo tempo, organiza-se para a sua luta, criando-se, a partir de 1955, a primeira Liga Camponesa, sediada no Engenho Galiléia,<sup>8</sup> culminando com a I Conferência de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas Brasileiros, em Belo Horizonte, em novembro de 1962. A reforma agrária seria incluída nas reformas de base, mas o primeiro documento importante sobre o tema seria produzido apenas no período do General Castello Branco, após o golpe de 1964.

Por outro lado, a *cultura alienada*, a que mais tarde referir-se-á o CPC- Centro Popular de Cultura da UNE, entra em discussão. A “ideologia nacionalista queria ser o idioma político dominante”.<sup>9</sup> Ao longo dos anos 50, construíra-se uma espécie de onipotência da intelectualidade, que sentia uma vocação para conduzir os destinos da nação, ainda segundo o *brazilianist* francês (p. 114), sentimento que seria seguido de outro, absolutamente oposto, o da precarie-

dade de sua própria subsistência, após o golpe de 1964 e, em especial, após o AI-5 de dezembro de 1968. Uma síntese precária adviria com a organização dos cursos de pós-graduação nas universidades, às quais se confinariam os intelectuais, enquanto professores, não sem sofrerem controles ideológicos e processos de cassação, como os verificados logo após o AI-5. De qualquer forma, eles se tornariam *profissionais e especialistas*, limitando-se, parcialmente, a um papel bem menos vanguardista do que haviam pretendido antes.

Na verdade, ao ISEB opor-se-ia o IBAD – Instituto Brasileiro de Ação Democrática, fundado em 1959, com cobertura direta da CIA, e que se desdobraria ainda no IPES- Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, de 1961, também apoiado pelos norte-americanos, quando a ascensão inevitável de João Goulart vinha radicalizar o tensionamento entre o pensamento nacionalista e o internacionalista.<sup>10</sup>

É importante lembrar-se que os acontecimentos brasileiros integravam-se a um contexto internacional, e especialmente latino-americano igualmente contraditório: em 1959 ocorrera a revolução cubana liderada por Fidel Castro, o que fizera com que os Estados Unidos voltassem seus olhares mais diretamente para o continente, resultando na criação, em 1961, da Aliança para o Progresso.

Os debates que se sucediam no continente equilibravam-se entre a *teoria da dependência* e o *desenvolvimentismo*. Assim, ao *nacionalismo* exacerbado, complementado pelo *pan-americanismo* que se tornará evidente no Brasil durante o período de Jânio Quadros, por exemplo, opõe-se um *internacionalismo* crescente. Contra o *localismo* defende-se o *cosmopolitismo*,<sup>11</sup> ao *ufanismo* opõe-se o *criticismo*, entendendo-se a necessidade de um *ponto de ruptura* que se oriente, simultaneamente, pelo *nacional* e o *popular*, apontando, ao mesmo tempo, para uma ampliação da experiência democrática (o que se fará nos turbulentos anos da administração de João Goulart, sobretudo

após o plebiscito de janeiro de 1963), mas resultando na concretização ditatorial do golpe de março de 1964.

Quatro conceitos centralizam os debates: povo - nação - Estado e revolução,<sup>12</sup> dividindo-se, o último, entre a utopia socialista e a reforma democrático-burguesa. As contradições ficam especialmente evidentes quando se examina, já há distância, o conhecido Manifesto do CPC, assinado, dentre outros, por Carlos Estevam Martins. Pretende-se falar em nome do povo e em defesa do povo, mas o texto se dirige o tempo todo aos intelectuais e aos artistas, especialmente aqueles a quem se considera *alienados*,<sup>13</sup> numa espécie de chamamento à conscientização e ao engajamento.

A *modernização* convivia com o *arcaísmo*,<sup>14</sup> da mesma maneira que o *ideologismo* com o *esteticismo* na produção artística daquele período. De um lado, aspirava-se à *assimilação cultural*, de outro, à *explicitação dos conflitos* e das contradições.<sup>15</sup>

Era consensual, contudo, entre as diferentes correntes ideológicas, que uma *solução* deveria ocorrer. A esquerda nacionalista tratou de pressionar cada vez mais o governo João Goulart em direção às reformas de base. Os conservadores, por outro lado, organizaram-se, fartamente financiados através da CIA, nas manobras que resultariam no golpe de 1964. O desenlace, uma vez mais, apresenta-se contraditório: pode ser visto enquanto a ruptura com a tendência nacionalista e populista, na medida em que a ditadura modificaria profundamente o espaço de interferência tanto da intelectualidade quanto dos segmentos sindicais e religiosos brasileiros. No entanto, se visualizado em relação à década de 50, nada mais faz do que retomar, expandir e aprofundar a industrialização e a internacionalização, através de acordos bilaterais e de um conjunto de medidas político-administrativas que, até 1968, terá modificado significativamente o país, possibilitando o surgimento do que verdadeiramente se poderá desde então denominar como *indústria cultural* enquanto um *livre mercado*<sup>16</sup> anima-

do, protegido e articulado através do Estado, na medida em que a forma produtiva é acionada pela motivação econômica do retorno do capital, o lucro (p. 140), cujas conseqüências são, no mínimo, três:

- a) superabundância de oferta de produtos;
- b) ilusão da transformação do real;
- c) reconhecimento autoritário da validade de sua própria produção, pela aceitação tautológica do mercado (p.142).

Evidentemente, cada campo artístico desenvolverá seus próprios mecanismos, contando inclusive com a explosão da atividade publicitária que “assumiu uma função econômica fundamental na implementação do modelo de desenvolvimento adotado”.<sup>17</sup> O mercado de consumo brasileiro é caracterizado por sua enorme dimensão, mesmo que se considere o relativamente pequeno percentual da população capaz de absorver os novos produtos de consumo que se lançarão. Trata-se de um conjunto diferenciado e cada vez mais amplo, que justifica o projeto de *integração nacional* que, a partir de então, será concretizado, através da EMBRATEL - Empresa Brasileira de Telecomunicações, constituída enquanto empresa pública a partir de 16 de setembro de 1965. A nova empresa desenvolve uma fantástica rede de torres de retransmissão, ligadas a um satélite de comunicações, enquanto, em conjunto com as empresas privadas, e mediante a política de concessões e revisão das mesmas, criam-se as redes nacionais de televisão e os grandes conglomerados de comunicações, colocando em mãos de um grupo selecionado de empresários emissoras de rádio e televisão, bem como grandes empreendimentos de jornalismo gráfico, de que emergirão grupos como a Abril Cultural ou a TV Globo. A iniciativa se completa com a criação, a 15 de janeiro de 1968, da AERP – Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República, que logo se tornaria o maior anunciante do país.<sup>18</sup>

Neste episódio, uma vez mais, a contradição é evidente. De um lado, deve-se

levar em conta que fora o governo João Goulart que, através da lei n.º 4.117, de 27 de agosto de 1962, editara o Código Brasileiro de Telecomunicações e criara o CONTEL - Conselho Nacional de Telecomunicações, buscando a institucionalização do novo Código Brasileiro de Comunicações a partir de 1962, a que se seguiria a regulamentação do mesmo Código em 20 de março de 1963, atualizando-se a regulamentação dos serviços de radiodifusão em 31 de outubro daquele ano. No entanto, a colocação em prática dessas determinações, evidentemente adaptadas à ideologia do novo poder, dar-se-ia apenas após 31 de março de 1964. Por outro lado, os grupos empresariais brasileiros interessados em ampliar sua presença no novo campo das comunicações tomara iniciativas desde muito antes: já em 18 setembro de 1950, Assis Chateaubriand e os Diários e Emissoras Associados haviam investido no novo meio de comunicação que era a televisão, com a inauguração da TV Difusora, mais tarde TV Tupi, canal 3, em São Paulo e, logo em seguida, no Rio de Janeiro. Em 1953, surgiria a TV Record do Rio de Janeiro. Outros países da América Latina inaugurariam seus sistemas comerciais de televisão na mesma década: a Venezuela a partir de 1955 e o Uruguai em 1956, sendo o sistema argentino deste mesmo ano.

Em 1962, a TV Globo firma o acordo, depois cancelado, com o grupo norte-americano Time-Life, o que lhe daria não apenas um significativo aporte financeiro quanto permitir-lhe-ia um salto qualitativo na tecnologia empregada para as transmissões, o que a transformaria, imediatamente, no principal adversário do grupo das emissoras Associadas. Naquele mesmo ano de 1962, criava-se a ABERT – Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão, como resposta dos empresários<sup>19</sup> que detinham as concessões governamentais, à crescente presença e pressão governamental naquele campo de atividade, sempre mais e mais regulamentada pelo Estado.

Os Estados Unidos, por outro lado, a

partir de agosto de 1962, aprovam a Lei do Satélite de Comunicações, que permite que se considere como de interesse governamental iniciativas de empresas particulares neste novo campo tecnológico, ampliando sua presença e predomínio internacional em fevereiro de 1963, com a criação do COMSAT – Communications Satellite Corporation e, em 20 de agosto de 1964, do INTELSAT – International Communications Satellite Consortium, englobando países europeus e latino-americanos enquanto potenciais clientes para seus satélites de comunicações.<sup>20</sup> O Brasil associar-se-ia ao consórcio em 4 de fevereiro de 1965 e a 25 de fevereiro de 1967 cria o Ministério das Comunicações, por decreto-lei.

Temos, assim, iniciativas norte-americanas no desenvolvimento de tecnologias de ponta, ao mesmo tempo em que outras, inéditas no Brasil, são aqui implantadas, ainda no decorrer da administração João Goulart. Quando se dá a ruptura institucional, os novos governantes encontram disponibilizadas as tecnologias de que necessitam para concretizar o controle ideológico sob a capa do discurso da integração nacional: o sistema de torres de retransmissão, a discagem direta à distância e os satélites de comunicação permitem que aqueles concessionários de rádio e televisão, considerados *confiáveis* pelo sistema, possam ampliar sua presença, viabilizados, simultaneamente, pelo desenvolvimento da infra-estrutura tecnológica, a cargo do governo, e pela expansão do mercado de consumo, ampliado pela incrementação da atividade publicitária, já organizado em redes regionais, e logo depois nacionais.

Se as primeiras telenovelas haviam surgido, através da TV Excelsior e Tupi, logo seguidas pelos *shows* musicais da Excelsior, em 1965 seria a vez do jornalismo, com o Telejornal da TV Globo. No ano de 1967 atingir-se-ia o auge da programação musical, com programas como Jovem Guarda, O Fino da Bossa e os festivais de música popular brasileira, em especial através da TV Record. A contradição, con-

tudo, perdura: de um lado, compositores e intérpretes como Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil encontram intérpretes como Elis Regina e Jair Rodrigues, com linhas que se equilibram entre o poético e o militante. De outro, Caetano Veloso rompe as barreiras mais tradicionais de nossa música popular, estabelecidas desde 1956, com a bossa nova de João Gilberto, abrindo caminho para o Tropicalismo, a partir de 1968, após o sucesso da canção *Alegria, alegria*.

Neste mesmo ano de 1968, a disputa pelos mercados televisivos cresceria, com a presença do telejornalismo da Bandeirantes, através do Titulares da Notícia, respondendo a TV Globo com o incremento qualitativo de suas telenovelas, por exemplo, através das emissões de Os Irmãos Coragem. O surgimento do vídeo *tape*, em 1969, possibilitaria o Jornal Nacional da TV Globo, a 1º de setembro, ampliando-se sua qualificação com a chegada da cor, em 1972,<sup>21</sup> o que completaria a *revolução*, solidificada desde 1967, com a implantação do primeiro satélite brasileiro de telecomunicações,<sup>22</sup> no chamado *padrão Globo de qualidade*. A morte de Assis Chateaubriand, o incontestável líder das Associadas, em 1967 é, neste sentido, emblemática. A partir de então, cresce a estrela do conglomerado de Roberto Marinho, culminando o processo de transposição do controle das telecomunicações de um grupo ao outro, com a não-renovação da concessão da TV Tupi e, logo em seguida, a idêntica medida com outras empresas do grupo Associado, que será redistribuído, resultando em novas redes como o SBT de Sílvio Santos:<sup>23</sup> atingia-se, verdadeiramente, a *integração nacional*.<sup>24</sup>

## ■

Se a televisão apresenta, em sua implantação, as mesmas contradições que os demais sistemas culturais brasileiros, será ela, talvez, o único sistema, no entanto, que se manterá em relativa unidade ao longo dos

anos 60. É que todos os demais segmentos da produção cultural do país, do teatro à música popular, passando pela literatura e as artes plásticas, sem esquecermos o cinema, estarão marcados pelo mesmo tensionamento que indicamos na abertura deste texto. Na verdade, enquanto parte da superestrutura produtiva, estes segmentos refletem e concretizam aquelas contradições que a sociedade brasileira evidenciava.

**Literatura** – Apesar do alto grau de analfabetismo, a literatura sempre teve um privilegiado *status* no país.<sup>25</sup> Nossos escritores experimentaram forte influência sobre o pensamento nacional, provavelmente porque desenvolviam, paralelamente à produção mais estritamente literária, uma atividade jornalística, de que o sucesso de público da *crônica* melhor traduz esta situação. Aliás, é exatamente no decorrer dos anos 60 que este produto, simultaneamente literário e jornalístico, recebe a consagração dos leitores, com nomes como Otto Lara Rezende, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga e outros tantos. Desde os revolucionários de 1922, a poesia brasileira oscilava entre a militância e o esteticismo, dividindo-se, por isso mesmo, pedagogicamente, as diferentes *gerações* segundo estes mesmos critérios: o experimentalismo de 22 se opõe, de certo modo, à crescente consciência social de 30, abrindo caminho para uma espécie de síntese que se esboça com a geração de 45, de que João Cabral de Melo Neto seria o exemplo mais significativo. Mas o tensionamento entre as diferentes tendências não se havia esgotado: em 1956 surge o Manifesto Concreto, liderado pelos irmãos Campos, complementado no ano seguinte pelo grupo Tendência, de Belo Horizonte, de Affonso Ávila. 1961 marca o manifesto do Poema Práxis, de Mário Chamie, mas em 1962 editam-se os três cadernos da coleção *Violão de Rua*, que se opunha a todas aquelas tendências, reunindo, dentre outros, a poetas como Ferreira Gullar e Moacyr Félix.<sup>26</sup>

Quanto à prosa, o chamado *romance de 30*, essencialmente rural, com o ciclo de autores nordestinos, ganharia conotações urbanas com o grupo sulino, em especial Eri-co Verissimo e Dyonélio Machado. Na década de 60, passaria a sofrer o tensionamento de um experimentalismo crescente ao lado de um conjunto de obras claramente engajadas na denúncia do projeto ditatorial então em desenvolvimento, valendo citar, como exemplos, do primeiro grupo, a Wally Salomão (*Me segura que eu vou dar um troço*) e José Agrippino de Paula (*Pan América*) e, do outro, o *Quarup* de Antonio Callado.<sup>27</sup> Gradualmente, as duas tendências encontrar-se-ão pela necessidade de driblar a censura e a proibição de livros, utilizando-se da técnica do *romance reportagem* exemplificados em Ivan Angelo e Ignácio de Loyola Brandão, dentre outros. O produto final desta época, por seu lado, gerará igualmente contraditórias avaliações com o passar do tempo. Flora Sussekind entende como francamente dispersiva aquela produção,<sup>28</sup> enquanto Antonio Candido tem um entendimento contrário.<sup>29</sup>

Ao mesmo tempo, um sem-número de iniciativas alternativas vão se desdobrar: a poesia reproduzida em mimeógrafo, movimentos como o *varal de poesia* ou a *chuva de poesia*, a poesia-postal, e assim por diante, produções manifestamente artesanais, opunham-se às obras produzidas editorialmente em empresas que haviam sofrido forte modernização de seus parques gráficos no decorrer da década, como o caso exemplar da Record.

**Teatro** – Também o teatro vai experimentar este tensionamento. Desde 1948, a produção teatral brasileira experimentava uma qualificação crescente, com a inclusão à dramaturgia internacional de novos dramaturgos brasileiros e uma *mise-en-scène* relativamente atualizada à encenação européia, graças ao TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, de Franco Zampari. A influência dessa instituição desdobrar-se-ia, nos anos subsequentes, pelo menos até 1967, com a

criação de inúmeros grupos de atores ou diretores-empresários, boa parte dos quais oriundos do TBC, os chamados *filhotes* do TBC. No entanto, fundara-se em 1953 o Teatro de Arena, em São Paulo, cuja direção será assumida, a partir de 1956, por Augusto Boal, jovem diretor então recém-egresso de curso nos Estados Unidos, onde convivera especialmente com a dramaturgia de Arthur Miller. A partir de 1958, desenvolve aquele grupo os Seminários de Dramaturgia, de que emergiriam, ao final da década e, em especial nos primeiros anos da década seguinte, dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri (*Eles não usam black-tie*; 1958), Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha (*Chapetuba Futebol Clube*; 1958), *Bilbao, via Copacabana* (Augusto Boal; 1958) e Edy Lima (*A farsa da esposa perfeita*; 1958). Esses dramaturgos integrar-se-iam, logo depois, ao CPC da UNE, somando-se a Paulo Pontes, desenvolvendo uma obra de intensa denúncia ideológica, de modo que se tornaram os nomes referenciais de toda a dramaturgia brasileira ao longo das duas próximas décadas, ainda que alguns deles tenham experimentado o exílio, como Augusto Boal, ou terminado por se adaptarem à televisão, como Guarnieri, Dias Gomes, Vianinha ou Paulo Pontes, que entende ser a televisão, apesar de tudo, *um veículo essencialmente democrático; pode ser ligado por qualquer um.. O grande tema é o que interessa à maioria da população, o que não quer dizer que existe contradição entre qualidade e televisão, mas sim entre a TV e a linguagem aristocrática*.<sup>30</sup>

Criara-se, assim, a nova dramaturgia televisiva, que resultará nos *casos especiais* e nas *séries brasileiras*.

O Teatro de Arena inovou não apenas na dramaturgia, tocando em temas essencialmente vinculados à realidade brasileira, quanto buscou criar novas linguagens e formas de espetáculo, surgindo as experiências da série *Arena conta...*, a partir da exitosa experiência de um *show* poético-musical, *Opinião*, que reuniu dramaturgos, cantores de mpb e intelectuais brasileiros de

renome na época (dezembro de 1964), de um lado, e dos caminhos abertos pelos espetáculos do CPC da UNE, especialmente aqueles que se valiam da música popular, para repassar os seus recados à população, sobretudo a dos estudantes, resultando em experiências como o disco *O povo canta*, de 1962. *Opinião* teve a participação de Zé Kéti, João do Vale e da cantora Nara Leão, que se tornaria a *musa* da bossa nova, interpretando textos de Oduvaldo Viana Filho, Arnaldo Costa e Paulo Pontes, dentre outros.

O TBC, confrontado com sua tradição, reage, produzindo, em 1964, *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, mais tarde o principal dramaturgo brasileiro contemporâneo, ao lado de Nelson Rodrigues que, enquanto isso, prosseguia sua carreira de obras provocativas, quase sempre proibidas pela censura ou fortemente prejudicadas por cortes absurdos em seu texto.

A tendência de reunir música e dramaturgia chegaria ao auge com o sucesso inesperado, primeiro fora do país, num festival de teatro em Nancy, França, e depois no próprio Brasil, de um espetáculo chamado *Morte e vida Severina*, que se baseava num texto de João Cabral de Melo Neto, que recebera músicas do então compositor-revelação, Chico Buarque de Hollanda. Era 1965 e a peça, dirigida por Silney Siqueira, tornar-se-ia rapidamente um referencial porque, ao mesmo tempo em que ratificava a denúncia contra as mazelas sociais brasileiras, encontrava uma forma inovadora e atrativa para comunicar-se com o público, fugindo, ao mesmo tempo, do maniqueísmo tão característico das esquerdas, segundo avaliação de Paulo Francis.<sup>31</sup> A experiência geraria um ciclo de espetáculos que, somados à série já mencionada dos *Arena conta...* resultaria em trabalhos como *Liberdade, liberdade* (1965) e *Homem do princípio ao fim* (1966), culminando no contraditório *Roda Viva* do Teatro Oficina, de 1968, com texto e música de Chico Buarque de Hollanda e direção de José Celso Martinez Corrêa, aliás, outra referência do teatro des-

te período, que oscilou, constantemente, entre o ativismo político-ideológico, com obras como *Pequenos burgueses* (1963), de Gorki, ou *Galileu, Galilei* (1968), de Brecht, e o experimentalismo radical da linguagem teatral, com a revelação de *O Rei da Vela*, texto de Oswald de Andrade, de 1933, estreado em 29 de setembro de 1967, até o contraditório *Gracias, Señor*, com que o grupo encerraria suas atividades no Brasil, diante do exílio de José Celso. Isso, não sem antes ter revelado as idéias de Artaud e Grotowski e ter trazido ao país o grupo inglês The Living Theater, de Judith Malina e Julian Beck, que enfrentou sucessivas perseguições policiais, sob as mais diversas acusações.

Algum tempo depois, estas experiências seriam retomadas, já em outra perspectiva, por Gianfrancesco Guarnieri, com *Castro Alves pede passagem* (1970).

Um pouco mais distante destes dois centros - o Arena, no perímetro da Boca do Lixo de São Paulo - e a PUC-SP, onde se produzira a peça de Siqueira, um outro ponto mexeria com o teatro brasileiro da década: era o teatro da atriz e empresária Ruth Escobar que, a partir de 1968, traria ao Brasil diretores de renome, em especial o espanhol Victor Garcia, que realizaria trabalhos experimentais de grande envergadura, buscando espaços alternativos na cidade para as suas encenações, como ocorreu com *Cemitério de Automóveis*, de José Arrabal (1968), encenado em uma garagem, ou recriando os espaços disponíveis, como aconteceu com *O Balcão*, de Jean Genet (1969), que obrigou à destruição-reconstrução total do teatro de Ruth Escobar.

Uma quarta referência da criação teatral brasileira, como se viu, era o Grupo Oficina que, tendo iniciado na tradição de um método de encenação revolucionário quando de sua criação, mas já clássico na década de 60, o método Stanislawski, contava com a presença de um dos atores mais completos que o teatro brasileiro já teve, Eugênio Kusnet. Clássicos como Brecht e Gorki constituíam o forte de seu repertório,

mas a revelação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, quebraria a linha de criação até então seguida pelo Oficina, levando o grupo a um experimentalismo radical, resultando em sua dissolução, após profunda contribuição ao nosso teatro, em 1974.

Na continuidade dessas diferentes e contraditórias tendências, produziram-se espetáculos que, impedidos de falar da situação ditatorial brasileira, inspiravam-se em outros casos internacionais para provocarem nossa reflexão. Assim foi com *O Vigário*, de Rolf Hochut (1965), imediatamente proibido pela censura, *O Berço do Herói*, de Dias Gomes (1968), também proibido, *Oh que delícia de guerra*, de Adhemar Guerra (1966), *Marat-Sade*, de Peter Weiss, com direção do mesmo Adhemar Guerra (1967) ou *O Interrogatório*, ainda de Peter Weiss, sob direção de Celso Nunes (1970), abrindo caminho para a posterior experiência de *Macunaíma*, já na década seguinte, sem esquecermos a montagem de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, de José Arrabal, dirigido por Ivan de Albuquerque (1970), com que também se concluiu a década.

Por outro lado, um sem-número de dramaturgos foram sendo revelados a partir do talvez ano mais trágico do teatro brasileiro, na expressão do crítico Yan Michalski, 1968,<sup>32</sup> auge da crise provocada pelas constantes interdições da censura, produzindo uma dramaturgia cuja principal característica era o enredo baseado em apenas duas personagens, afim de viabilizar as produções, aprofundando, metaforicamente, a condição ditatorial do país. Foram os casos de Antonio Bivar (*Abre a janela, Cordélia Brasil, e deixa entrar o sol da manhã*, 1968), José Vicente (*O Assalto*, 1969), Leilah Assunção (*Fala baixo senão eu grito*, 1969), Consuelo de Castro (*À flor da pele*, 1969), Isabel Câmara (*As moças*, 1969) e, muito especialmente, Plínio Marcos, com *Jornada de um imbecil até o entendimento* (1968), a que se seguiriam, apesar das proibições, *Navalha na carne*, *Quando as máquinas param*, *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, etc. Plínio Marcos tor-



nar-se-ia, até o final da década de 80, numa espécie de *pedra no sapato* da ditadura: proibido de ter peças representadas, tornou-se jornalista. Proibido de atuar na revista *Veja*, mediante ameaças do corte de verbas publicitárias governamentais, passou a freqüentar os bares do Bexiga e Bela Vista, vendendo textos na forma de edições de cordel, dando entrevistas e publicando suas peças por uma editora paulista, num circuito alternativo que se desdobrava pelas universidades, com os livros passando de mão em mão. Continuariam, também, os dramaturgos do Arena, em especial Vianinha, a produzir seus textos, como *A longa noite de Cristal* (1970) e muito especialmente *Corpo a Corpo*, do mesmo ano, vencedor de um concurso nacional de dramaturgia, imediatamente proibido, mais tarde, quando encenado, considerado como a melhor metáfora das contradições das diferentes gerações daquele período.

O período que se seguiria, na década de 70, seria marcado pela reorganização das entidades representativas da categoria, com o surgimento da ACET, reunindo produtores teatrais cariocas, a FENATA, reaproximando realizadores do teatro amador, e a indicação de Orlando Miranda para a direção do Serviço Nacional de Teatro.

**Cinema** – as contradições no segmento cinematográfico são ainda mais evidentes. Na década de 50, ao lado das produções das chamadas *chanchadas* da Atlântida, que popularizavam e divulgavam conjuntos musicais brasileiros, como o Trio Irakitan, ou intérpretes oriundos especialmente do teatro de revistas, como Grande Othelo, Dercy Gonçalves, Zezé de Macedo e Oscarito, dentre tantos, buscava-se um projeto mais conseqüente para uma cinematografia nacional, com a criação dos Estúdios Vera Cruz (1950). Para tanto, trouxera-se um conjunto de realizadores italianos, dentre os quais o já citado Franco Zampari, Vittorio Gassman e Ruggero Jacobi, a que se somou o brasileiro Alberto Cavalcanti, já consagrado internacionalmente a partir de seu tra-

balho desenvolvido na Inglaterra. O projeto, contudo, apesar de ter produzido algumas obras de referência em nossa cinematografia, naufragaria em torno de 1957, com a debandada dos integrantes da experiência.

O CPC da UNE concretizaria, em 1962, uma experiência curiosa, o filme de longa-metragem *5 vezes favela*, composto por cinco diferentes episódios (média metragens) assinados por cinco diferentes realizadores. Um ano antes, Glauber Rocha filmara *Barravento*, sendo do mesmo ano *Os cafagestes* de Ruy Guerra, e *Arraial do Cabo*, de Paulo César Sarraceni, um dos diretores de *5 vezes favela*. O resultado entusiasmaria os jovens realizadores, sobretudo centralizados no Rio de Janeiro (ao contrário do teatro, cuja maior produção naquela década esteve situada em São Paulo), e sob o *slogan* “Uma idéia na cabeça e uma câmera na mão” eles dariam início ao que se chamaria de *cinema novo* brasileiro, sob a inspiração de uma *Estética da fome*, na acepção de Glauber Rocha (1965). Jovens universitários, leitores dos *Cahiers du Cinéma* francês, fortemente influenciados por Jean-Luc Godard, dentre outros realizadores, eles buscariam fazer um cinema de denúncia social mas com uma experimentação tão radical de linguagem, que este cinema acabaria absolutamente afastado do público sobre o qual falava, mas com o qual não estabeleceria diálogo: o povo brasileiro, em especial seus segmentos populares. Houve exceções, como o *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos (1963), o *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) ou *Terra em transe* (1967), ambos de Glauber Rocha, que se tornariam referenciais do movimento. Mas o *cinema novo* foi-se isolando cada vez mais, de sorte que, na metade da década seguinte, era praticamente inevitável sua dissolução em outras estéticas, sobretudo após a morte de Glauber Rocha.

Houve, contudo, algumas experiências significativas, como a produção *alternativa* de *A margem*, de Ozualdo Candeias (1967), ou o chamado *ciclo da boca-do-lixo*, a

partir de *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla (1968), que buscariam uma estética mais condizente com a experiência *populista* que, por exemplo, programas televisivos como o de Chacrinha trazia aos vídeos de todos os brasileiros, semanalmente.

O AI-5 de dezembro de 1968, contudo, aguçou uma outra tendência, igualmente contraditória tanto em seus produtos quanto em sua avaliação histórica posterior: a *pornochanchada*. Tratava-se de filmes que *sugeriam* uma eroticidade que, de fato, não traziam. Pelo contrário, muitas vezes, apelavam a um mau gosto lamentável. Mas ao longo de quase uma década, apesar de seu falso moralismo, mantiveram a indústria cinematográfica brasileira em funcionamento, vindo a experimentar um certo requinte do gênero, por exemplo, com uma série de filmes que, a partir de *Os paqueras*, de Reginaldo Farias (1969), passam a ser então produzidos. A reformulação da EMBRAFILME - Empresa Brasileira de Filmes, no âmbito do I PNC - Plano Nacional de Cultura, em 1972, permite um melhor planejamento de produção, numa simbiose entre a busca de legitimação do regime autoritário e uma certa flexibilidade de produção, resultando, ainda uma vez, em produtos contraditórios, de um lado, com o ciclo dos filmes históricos, cuja partida se dá com a produção de *Independência ou Morte*, de 1972, comemorativo ao sesquicentário da independência brasileira, dirigido por Osvaldo Massaini, e, de outro, a uma série de obras que começariam, gradualmente, a abrir-se para uma verdadeira indústria cinematográfica brasileira, e cujo processo seria interrompido na gestão Collor de Melo, para ser retomada na de Fernando Henrique Cardoso. A EMBRAFILME vai se colocar contra o esteticismo e o filme ideológico para poder ocupar o mercado<sup>33</sup>.

**Artes plásticas** – também este segmento experimentará a permanente contradição em nosso país. Observe-se que, até a década de 60, não se pode falar em mercado de

artes no país, em sentido estrito. Os *marchands* haviam começado atividades na década anterior, mas de maneira isolada e sem continuidade, sobretudo em centros como o Rio de Janeiro e São Paulo.<sup>34</sup> Algumas galerias abriram suas portas, igualmente, na década anterior. Será apenas no decorrer dos anos 60, contudo, que a atividade do mercado de artes plásticas implantar-se-á efetivamente no Brasil.

Desde 1951, com o surgimento da Bienal Internacional de São Paulo, o modernismo chegara às artes plásticas entre nós. Mas não se refletia ainda no mercado, apesar dos investimentos feitos pelo MASP - Museu de Arte de São Paulo, idealizado por Assis Chateaubriand, e que investia fortemente na aquisição de obras do *impressionismo* europeu e do *modernismo* brasileiro.

As premiações concedidas pela Bienal trazem o artista para o mercado de arte e, conseqüentemente, a partir de 1961, começam as atividades dos leilões de arte, alternativa encontrada pelos *marchands* para colocar em evidência um determinado nome, cuja obra acabava valorizada, na maioria dos casos artificialmente, com os diferentes lances que alcançava. Os leilões comerciais ganham espaço em 1965, primeiro em São Paulo, e o *boom* do mercado surgirá logo na abertura da década seguinte. A maioria das galerias comerciais de grande porte, contudo, foram fundadas ainda na década de 60, a partir de 1967, mas enfrentam alguns problemas:

a) o mercado é caótico, porque não há uma única cidade reconhecida como centro cultural do país e atuando como referencial de valorização e reconhecimento de uma obra;

b) não há *marchands* que empresariem verdadeiramente movimentos de vanguarda, limitando-se a promover o já razoavelmente estabelecido;

c) não há magnatas que tenham empresariado de maneira significativa a aquisição de coleções ou atraído grandes compras ou financiado a produção de determi-

nados artistas.<sup>35</sup>

Desde 1956, com o manifesto concretista, surgira uma aproximação entre a literatura e as artes plásticas, sobretudo com o desdobramento do movimento em diferentes tendências, destacando-se, por exemplo, as experiências do arquiteto Julio Plaza<sup>36</sup> ou dos próprios irmãos Campos, de Décio Pignatari e do manifesto da poesia semiótica de 1964. O figurativismo, tradicionalmente presente na paisagem plástica brasileira, é invadido pelo abstracionismo. As técnicas utilizadas combinam-se diferentemente, inclusive na distribuição geográfica do país: os artistas plásticos mais engajados ideologicamente, situados, por exemplo, no sul, preferem as técnicas mais tradicionais da gravura e da escultura, enquanto que os experimentalismos formalistas do centro do país vão optar pela pintura, utilizando novos materiais então lançados no mercado, ou desenvolvendo experiências com objetos,<sup>37</sup> respondendo, de certo modo, a incentivos que as bolsas de estudo de instituições norte-americanas, em especial a Fullbright, colocavam a sua disposição.

Entre 1965 e 1966, o teatro Opinião patrocina duas grandes exposições no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que podem ser lidas enquanto balizadoras das novas tendências. Em 1967 ocorre a exposição Nova Objetividade Brasileira, ainda no MAM carioca, antecedida pela experiência dos *parangolés* de Hélio Oiticica, influenciado pelo construtivismo e o dadaísmo, no que então se denominou de *neoconcretismo*<sup>38</sup>, alcançando uma síntese das diferentes tendências no desdobramento de seu trabalho.

Para Rubens Gershman, um dos principais ativistas de então, o período entre 1964 e 1968 foi o da “utopia absoluta”.<sup>39</sup> Alternam-se, opõem-se e se complementam, ao mesmo tempo, a pesquisa formal e o conteúdo político-ideológico.<sup>40</sup> Pode-se considerar que este tensionamento ganha sua maior expressividade na exposição coletiva Opinião 66, onde Hélio Oiticica apre-

senta um ambiente baseado no jogo de bilhar.

“O bilhar: mais que mistério vital, que segredo oculta na sua plasticidade, na sua atração aos que a ele se dedicam? Nesta obra fica patente o que considero antiarte: a habilidade de cada jogador é o que interessa no jogo em si, mas na totalidade é a ação real do jogo que interessa: desde que esta termine, temporariamente ou de vez, cessa a ‘obra’ em sua ação - não há pois o propósito esteticista de ‘apreciar’ o jogo na sua beleza, mas apenas realizá-lo” (depoimento de Hélio Oiticica).<sup>41</sup>

A estas duas figuras, soma-se Mário Pedrosa, crítico de formação marxista que vinha promovendo uma *revisão* dos valores plásticos, nas linhas até então seguidas por diferentes figuras de nossa cultura, em especial Ferreira Gullar, em obras como *Cultura posta em questão* (1965) e sobretudo *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969). Pretendia-se distinguir três níveis de produção e circulação artística, quais sejam, a) a arte do povo: rural e marginal, em que artista e povo se confundem identitariamente; b) arte popular, em que o artista profissional assume a identidade do povo e fala em seu nome; e c) arte popular revolucionária, em que o artista assume um compromisso real com o povo, falando em sua defesa, valorizando, conseqüentemente, o conteúdo da obra de arte.<sup>42</sup>

### III

Após o golpe de março de 1964, de certo modo a intelectualidade brasileira se reencontrou na *Revista de Civilização Brasileira*, que o editor Enio Silveira e o poeta Moacyr Félix passaram a publicar, já a partir daquele mesmo ano, numa primeira fase, que se desenvolverá até 1968, quando do AI-5.

Depois da Marcha da Família, com Deus e pela Liberdade, organizada pelos setores mais reacionários da sociedade brasileira, e do golpe de março de 1964, não se interromperia, de um momento para outro,

o movimento de análise crítica da sociedade brasileira. Naquele mesmo ano de 1964, e apesar do golpe de estado, publicar-se-ia o livro de Caio Prado Jr. que se tornaria uma espécie de *bíblia* da esquerda brasileira, *A Revolução brasileira*. Na seqüência dos anos dos festivais brasileiros de mpb, também surgiriam os festivais internacionais, já com patrocinadores multinacionais, e em maio de 1968 não ocorreriam apenas os grandes debates em torno dos movimentos estudantis em Paris, quanto a invasão da União Soviética à Tcheco-eslováquia, o que retiraria boa parte do discurso da esquerda brasileira.

A Guerra do Vietnã de um lado, com a posterior derrota norte-americana, e o movimento *yippie* internacional responderiam, por outro lado, à expectativa de maior liberdade e criatividade. A morte do estudante secundarista Edson Luís, no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro, e o movimento que se seguiu, no dia 29 de março de 1968, culminaria na grande marcha dos 100 mil, animada pelo líder estudantil Vladimir Palmeira, em 26 de junho, cujo desdobramento seria a negativa do Congresso Nacional em permitir o processo contra o deputado federal Márcio Moreira Alves, o que serviria de desculpa para o Governo editar o Ato Institucional n.º 5, de dezembro de 1968, fechando o Congresso e legitimando, de vez, a intervenção governamental em todos os segmentos político-partidários brasileiros.

A estratégia *isebiana* de escamotear as oposições de classe em nome de um genérico conceito de *nação* estava definitivamente sepultada. Sua incapacidade de levar em conta a orientação em direção à industrialização nacional, mediante investimentos internacionais, adotada pela administração JK, a confusão entre um discurso científico e outro, ideológico, ignorando a dissociação ideológica do Brasil,<sup>43</sup> fez com que as diferenças ganhassem um foro de legitimidade e uma concretude que culminaria no golpe de 1964, que as esquerdas não souberam nem antever nem evitar.

A reforma universitária iniciada na metade da década de 60, modernizou a universidade brasileira, permitindo a criação dos programas de doutorado. O intelectual, definitivamente, profissionalizou-se. Depois de 1974, com a rápida implantação da indústria cultural no país, não cabia mais aos intelectuais qualquer negativa sobre a existência de instituições como a televisão: a identidade demiúrgica do intelectual brasileiro cedia espaço para o intelectual orgânico que, vinculado a um ou outro segmento social, produziria segundo sua identificação grupal. Surgia, por exemplo, dentre outros tantos exemplos, a chamada *imprensa nanica*, segundo expressão de João Antonio, tão bem estudada pioneiramente por Sérgio Caparelli.<sup>44</sup> O Brasil entrara, definitivamente, na era da indústria cultural e se, durante as décadas de 60 e 70, a imprensa alternativa ocuparia importante espaço, com o surgimento de diversas publicações neste campo, como *Opinião*, a partir de 1972 e até 1977, o jornal *Ex*, logo proibido e substituído por *Mais um*, igualmente proibido, além de inúmeros jornais francamente políticos como o *Jornal de Debates* (1973) e o *Polítika* (1973), *De Fato*, de Belo Horizonte (1975), ou o *Coojornal*, de Porto Alegre (1975), que sofreria constante perseguição policial, tendo inclusive ameaçados seus anunciantes com cortes de verbas de publicidade governamental, ou revistas culturais, como a *Argumento*, a partir de outubro de 1973, que não passaria do quarto número, a contradição entre um e outro aspecto de nossa imprensa permaneceria. Na verdade, tudo começara com a publicação do *Pasquim*, a partir de junho de 1969, nova experiência de Millôr Fernandes e um grupo de jornalistas que já haviam, anteriormente, feito a inovação de *Pif-Paf*, de vida efêmera.

A cultura alternativa ganharia, ainda, publicações especializadas como *Versus*, de 1976, dando prosseguimento, de certo modo, à eclosão das histórias em quadri-nhos que, desde a grande exposição do MASP em 1970, alcançara um *status* privilegiado em nosso país. *Versus* possibilitou a

veiculação, no Brasil, de quadrinhos já clássicos internacionalmente e que, no entanto, ainda eram praticamente desconhecidos em nosso país.

Aliás, no campo da chamada grande imprensa, desde a década de 50, com as fortes mudanças sofridas pelos jornais do centro do país,<sup>45</sup> surgindo os suplementos culturais como o do *Jornal do Brasil*, que se tornaria praticamente o órgão oficial do concretismo, as reformas haviam ocorrido de maneira profunda e radical, na década de 60. De 1965 a 1968, desenvolvera-se a experiência pioneira da revista *Realidade*, a primeira tentativa, depois da morte de *O Cruzeiro*, de se publicar um veículo com caráter nacional. *Realidade* somava, à tradição de *O Cruzeiro*, a perspectiva crítica e a qualidade do texto, distanciando-se do perfil populista da revista dos Associados. Mas o AI-5 de 1968 viria a tornar impossível a sobrevivência de *Realidade*, logo substituída, pela Editora Abril, por uma outra revista, *Veja*, que marca, por seu lado, a entrada da grande imprensa nas tiragens massivas e num projeto verdadeiramente nacional de circulação.

Na década de 70, por fim, ocorrerá o surgimento dos jornais alternativos localizados em determinados segmentos populacionais, como os feministas *Brasil, mulher* e *Nós, mulheres* de 1975, dentre tantos outros.

Uma das grandes novidades do panorama cultural brasileiro na década de 60 foi a criação, a partir de 1966, do Conselho Federal de Cultura, oficialmente implantado no ano seguinte.<sup>46</sup> A este projeto, que buscava a integração cultural brasileira em uma única ação abrangente, seguir-se-ia o I PNC – Plano Nacional de Cultura, de 1972, seguido do Programa de Ação Cultural, de 1973. O governo federal, senhor da situação político-administrativa, permitia-se liberar os espaços para a produção cultural, agilizando e patrocinando o *fomento* cultural, numa perspectiva de mercado capitalista de bens de consumo (p. 237).

O Brasil saltaria dos quatro milhões

de jornais diários de 1960 para os 1,2 bilhões de jornais-dia de 1976.<sup>47</sup> Ocupava um lugar destacado na indústria cultural mundial, eis que em 1975 era o nono mercado mundial de televisão, o quinto mercado mundial do disco e o sexto mercado mundial de publicidade.<sup>48</sup>

O governo federal alcançara sua legitimação através de três iniciativas básicas:

- a) incentivo à produção cultural;
- b) dinamização dos circuitos de distribuição;
- c) consumo de bens culturais.<sup>49</sup>

Na verdade, “a montagem de bens simbólicos em ritmo industrial nos fornece um modelo de tempo cultural acelerado”, segundo bem observa Alfredo Bosi,<sup>50</sup> que acrescenta: o sempre novo, contudo, nem sempre é original. Na verdade, constituía-se neste processo uma nova oposição entre *produção industrial e ciclos e enraizamento*, de maneira que o *novo* jamais tinha a oportunidade de aprofundar-se, sendo logo substituído por outro produto, ou seja, jamais se experimentava uma continuidade de processo, mas sim, o constante lançamento de outros produtos que substituíam artificialmente os anteriormente veiculados. Após 1964, produz-se no interior do Brasil todo e qualquer produto cultural, embora o tratamento que lhes é dado esteja muito mais vinculado ao mercado internacional do que ao local, eis que se trata de produtos padronizados e estandardizados segundo modelos universais: *os meios de comunicação de massa em geral*, e a televisão, em particular, constituem os veículos de uma ação ‘pedagógica’ a serviço do processo de unificação do mercado material e simbólico, que se traduz *pela imposição ‘diferencial’ da cultura dominante*.<sup>51</sup>

A complementaridade do processo é dada pelo próprio governo federal, através de produções como *Minerva em ação cultural* ou *Domingo Mobra*, de que resulta um país colorido e tropical, pleno de manifestações folclóricas que podem ser aproximadas e assimiladas pelas produções da indústria cultural, na medida em que não se diferen-

ciam, para o grande público, os circuitos de sua circulação.<sup>52</sup>

Para muitos, o ano de 1968, marcado pelo AI-5, é o ano de verdadeiro início da década de 60 que se expandiria, assim, pela década seguinte. Neste sentido, é preciso considerar que a década de 50 e seu ufanismo contraditório havia se estendido, efetivamente, ao longo de mais da metade da década seguinte, e que a década de 60, aberta em 1968, seria, sobretudo, a ‘época da negação’, segundo José Celso Martinez Corrêa.<sup>53</sup>

De fato, os anos 60 serão anos de “virada”, como querem alguns<sup>54</sup>. O Brasil não é mais um país subdesenvolvido. O *outdoor* ganha cidadania (p.6). O país possui 30 milhões de espectadores de televisão (p. 33) e logo o *slogan* “este é um país que vai pra frente” torna-se parcialmente realidade (p. 93).

A experiência da primeira grande campanha publicitária de fundo político-partidário, desenvolvida pela sul-riograndense MPM Propaganda, quando do plebiscito em torno da fórmula parlamentarismo x presidencialismo, no decorrer de 1962, culminando na histórica decisão de 6 de janeiro de 1963, em favor do retorno ao presidencialismo, inaugurara a ostensiva presença das empresas publicitárias no horizonte da opinião pública brasileira. Não é de se surpreender, portanto, que, depois de março de 1964, elas se aliem ao novo governo e auxiliem, de maneira decisiva, a construir o novo perfil do país. Atingia-se, na década de 70, cerca de 500 mil mensagens-dia de propaganda, segundo Celso Japiassu.<sup>55</sup> Existiam, contudo, problemas a serem ultrapassados, segundo Muniz Sodré:

- a) controle central das emissões;
- b) existência de um só emissor, mas receptores diferenciados;
- c) imobilização dos indivíduos, considerados isoladamente;
- d) revolução passiva de costumes e hábitos cotidianos;
- e) despolarização social;

f) produção televisiva feita exclusivamente por especialistas;

g) controle da televisão exercido exclusivamente por seus proprietários e não pelos receptores.<sup>56</sup>

A década de 60 termina com um balanço extraordinário: 30 milhões de brasileiros economicamente ativos, 12 milhões de cidadãos integrados nacionalmente em rede por televisão, três milhões de cidadãos contribuintes do imposto de renda, 500 mil leitores, tiragens de cinco mil exemplares nas edições dos chamados *best-sellers*.<sup>57</sup> Ao longo da década, 24% do valor total alocado para a publicidade estaria concentrado na televisão, percentual que aumentaria nos anos seguintes,<sup>58</sup> atingindo 90% na década seguinte.

A introdução da televisão no continente, aliás, provocara uma retração de mais de metade da circulação de jornais<sup>59</sup>. O grande negócio da televisão expandira-se em três lucrativos campos de atividades: a venda de aparelhos, que vão sendo barateados à medida em que sua produção é nacionalizada e se massifica, inclusive depois da introdução da televisão a cores; venda de filmes para veiculação nas diferentes estações; venda dos espaços de publicidade, em especial para o governo.

O balanço da década, não obstante, reserva ainda um panorama de contradições: o Estado crescera, mas não os direitos da sociedade civil.<sup>60</sup> Contudo, alguns jornalistas como Luís Carlos Maciel preferem lembrar a década dos 60 sob outro prisma: *a grande lição que se tentou aprender, nos anos 60, foi a liberdade. Verificou-se o seguinte: o que as pessoas fazem socialmente é pura loucura, um escudo usado como proteção contra a verdadeira natureza da realidade, espontânea e incontrolável. As instituições cristalizam essa proteção, para que ela possa ser utilizada pelas massas. Só pode haver conhecimento de verdade, clareza, quando os escudos são dispensados. Um escudo é útil, como defesa, mas também cobre a visão. A experiência vital dos 60 foi distorcida, diluída e, finalmente, esquecida nos*

anos seguintes. Os caminhos da liberdade foram *perdidos mais uma vez*.<sup>61</sup>

Para Maciel, os anos 70 “são os anos mestres” e os 80 “os anos da diluição”. Para nós, os anos 60 continuarão sendo os anos da contradição, quando descobrimos a liberdade e as inúmeras alternativas de vida, mas quando também sofremos a interdição, a proibição e a negação ■

### **Acontecimentos Político-Econômicos e Culturais da década de 60 no Brasil e América Latina:**

	1958	T/A farsa da esposa perfeita Edy Lima/Arena/São Paulo
	1959	L/manifesto da poesia neo-concretista
	1959(1956?)	M/surgimento da bossa nova
	1959	Revolução Cubana
	1959	surgimento do IBAD
		Instituto Brasileiro de Ação Democrática, ligado à CIA
	década de 60	surgimento dos <i>brazilianists</i>
	21/04/1960	Inauguração de Brasília por JK
	1960	criação do Mercado Comum Centroamericano América Central, pelos USA
	1960	I Convenção de Crítica Cinematográfica
	17/08/1961	surgimento da Aliança para o Progresso na Conferência Pan-Americana de Punta del Este
	25/08/1961	renúncia de JQ e imediata posse do Presidente da Câmara Federal, Ranieri Mazzili
1948		votação pelo Congresso Nacional do Parlamentarismo
	02/09/1961	
	07/09/1961	posse de João Goulart
1951		criação CNPq
1951		criação CAPES
1961		criação FINEP
1968		criação FAPESP
1968		reforma universitária
1975		abertura da SBPC às ciências humanas
1950/1957		Cia. Cinematográfica Vera Cruz
09/1950		TV Tupi, canal 3 (até 1980)/São Paulo
1951		TV Tupi do Rio de Janeiro
1951		Bienal de São Paulo/São Paulo
1953		TV Record do Rio de Janeiro
1953		fundação do Teatro de Arena /S. Paulo
1955		formação da 1a. Liga Camponesa Engenho Galiléia
1955		criação da TV na Venezuela
1956		criação da TV no Uruguai
1956		Augusto Boal assume direção do Arena/SP
1956		surgimento do ISEB
		Instituto Superior de Estudos Brasileiros
1956		L/Manifesto da Poesia concreta
1957		L/manifesto do grupo Tendência
		Affonso Avila Belo Horizonte
1958		Seminários de Dramaturgia do Arena/SP
22/02/1958		T/Eles não usam black-tie Gianfrancesco Guarnieri/Arena/São Paulo
1958		T/Chapetuba Futebol Clube Oduvaldo Viana Filho/Arena/São Paulo
1958		T/Quarto de empregada Roberto Freire/Arena/São Paulo
1958		T/Bilbao, via Copacabana
		Augusto Boal/Arena/São Paulo
1958		T/Gente como a gente Roberto Freire Arena São Paulo
	1958	Jornal de Vanguarda - TV Excelsior /São Paulo
	06/11/1963	votação e aprovação do retorno ao Presidencialismo

02/1963	criação do COMSAT Communications Satellite Corporation	1966	T/Oh que delícia de guerra/ Adhemar Guerra
20/03/1963	regulamentação do Código de Telecomunicações	1966	criação do FUNTEVÊ pelo CONTEL
31/10/1963	regulamentação para serviços de radiodifusão (atualizado 74)	1966/1967	CPI sobre TV Globo
1963	produção de telenovelas /Excelsior e Tupi	1966	criação da Orquestra Sinfônica Brasileira/RJ
1963	produção de musicais pela TV Excelsior	1966	criação Conselho Federal de Cultura
1963	C/Vidas Secas/Nelson Pereira dos Santos	1967	fundação de galerias de arte comerciais/SP
1963	T/Pequenos burgueses/Oficina	1967	início do processo das grandes passeatas
19/08/1963	Semana Nacional de Poesia de Vanguarda	1967	L/manifesto do poema processo
10-11/ 1963	Conferência Executiva Extraordinária do Rádio/Genebra	1967	C/A Margem/Ozualdo Candeias
1964	L/manifesto da poesia semiótica	1967	C/Terra em Transe/Glauber Rocha
13/03/1964	Comício pelas reformas de base	1967	AP/exposição Nova Objetividade Brasileira/MAM/RJ
20/03/1964	Marcha das Famílias com Deus e pela liberdade	29/09/1967	T/O Rei da Vela/José Celso Martinez Correa
31/03/1964	Golpe de estado	1967	Oficina/São Paulo
20/08/1964	criação do INTELSAT	1967	T/Marat-Sade/Adhemar Guerra
	International Communications Satellite Consortium	1967	T/Dois perdidos numa noite suja/Plínio Marcos
1964	C/Deus e o diabo na terra do sol/Glauber Rocha	1967	T/Navalha na carne
1964	Ensaio/A Revolução Brasileira/Caio Prado Junior	1967	T/Homens de papel
05/1964	revista Pif-Paf de Millor Fernandes	1967	T/Quando as máquinas param
31/03/1964	T/Os Azeredo mais os Benevides Oduvaldo Vianna Filho	1967	T/Édipo Rei/Flávio Rangel/ Paulo Autran
1964	T/Vereda da Salvação, de Jorge Andrade/ TBC/São Paulo	1967	T/Rasto atrás/Jorge de Andrade/ Giani Ratto
12/1964	T/ Show Opinião/Rio de Janeiro	1967	T/O Fardão/Bráulio Pedrosa
01/04/1964	invasão e depredação do ISEB e da UNE, que é incendiada/Rio de Janeiro	1967	MPB/Domingo no Parque/Gilberto Gil
1965	difusão mundial das pesquisas com LSD- a alegria da descoberta da sexualidade	1967	MPB/Caetano Veloso/Alegria, Alegria
08/1965	Revista REALIDADE/São Paulo	1967	TV/Jovem Guarda
1965	C/O desafio/Paulo César Sarraceni	1967	TV/O Fino da Bossa
1965	C/São Paulo SA/Luiz Sérgio Person	1967	TV/festivais de mpb/III Festival TV Record
1965	T/Morte e Vida Severina, Silney Siqueira	1967	morte de Assis Chateaubriand/Diários Associados
1965	T/Arena conta Zumbi	1967	implantação do satélite doméstico brasileiro de telecomunicações
1965	T/Liberdade, Liberdade	1968	C/O Bandido da Luz Vermelha/Rogério Sganzerla
1965	T/Arena conta Bahia	1968	C/O Bravo guerreiro/Gustavo Dahl
26/04/1965	inauguração da TV Globo/Telejornal da Globo	1968/1970	início de pesados investimentos pelos USA em comunicações na America do Sul
1965	Ensaio: Cultura posta em questão/Ferreira Gullar	04/01/1968	Lei de Censura
1965	Ensaio: Estética da fome/ Glauber Rocha	15/01/1968	criação da AERP/Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República
1965	proibição total de peças como <i>O Vigário, O Berço do Herói</i>	05/1968	Guerra do Vietnã/ataque da URSS à Tcheco-eslováquia/ rebeldia dos jovens em Paris
1965-1968	Revista Civilização Brasileira (1a. fase)/RJ	28 /03/1968	morte do estudante Edson Luís no ataque ao Restaurante Calabouço/RJ
1965	leilões de artes plásticas/São Paulo	26/06/1968	passeata dos 100 mil/surgimento de Vladimir Palmeira
1965-1966	AP/exposições Opinião/MAM/Rio de Janeiro	10/1968	congresso da UNE em Ibiúna
1966	influência do Living Theater	12/1968	negativa do Congresso Nacional em cassar o deputado Mário Moreira Alves
1966	influência de Artaud e Grotowski	13/12/1968	Ato Institucional n. 5
1966	C/O Desafio/Paulo César Sarraceni	1968	o ano mais trágico do teatro brasileiro
1966	T/Onde canta o sabiá/Gastão Tojeiro/Paulo Affonso Grisolli	1968	T/Roda Viva/Oficina/Chico Buarque/ José Celso
1966	T /Os Inimigos/Oficina	1968	L e M - surgimento do Tropicalismo
1966	T/Homem do princípio ao fim	1968	T - Cemitério de Automóveis - Victor Garcia



	/Arrabal/ Ruth Escobar/SP	1972/7	surgimento do OPINIÃO
1968	T/Eu sou vida, eu não sou morte/redescoberta de Qorpo Santo	1972	I Plano Nacional de Cultura
		1973	surgimento do EX e MAIS UM
1968	T/Jornada de um imbecil até o entendimento/Plínio Marcos	1973	surgimento do JORNAL DE DEBATES
		1973	surgimento do POLITIKA
1968	T/Feira Paulista de Opinião/só com peças proibidas	1973	surgimento da TV a cores (ou 1971?)
1968	T/Cordélia Brasil/Antonio Bivar	10/1973	Revista Argumento/Rio de Janeiro
1968	T/Dr. Getúlio, sua vida, sua glória/Dias Gomes	1974	dissolução do Oficina, após prisão de José Celso
1968	T/Galileu, Galilei - Oficina/Eugênio Kusnet	1974	surgimento da ACET/Rio de Janeiro
1969	C/Os Paqueras/Reginaldo Farias	1974	posse de Orlando Miranda no SNT
1969	C/Macunaíma/Joaquim Pedro de Andrade	1974	fundação da CONFENATA
1969	T/Hair/musical/São Paulo	1975	surgimento do MOVIMENTO
1969	T/O assalto/José Vicente/São Paulo	1975	surgimento do BRASIL MULHER
1969	T/Fala baixo senão eu grito/ Leilah Assunção/S. Paulo	1975	surgimento do <i>Nós, Mulheres</i>
1969	T/À flor da pele/Consuelo de Castro/São Paulo	1975	surgimento do DE FATO/Belo Horizonte
1969	T/As moças/Isabel Câmara/São Paulo	1975	surgimento do COOJORNAL/POA
1969	T/O Balcão/Victor Garcia/Ruth Escobar/São Paulo	1975	III Plano Nacional de Cultura (Ney Braga)
1969	Ensaio/Vanguarda e subdesenvolvimento/Ferreira Gullar	1975	I Debate do Teatro Casagrande
		1976	surgimento do VERSUS
1969	organização profissional da classe teatral	1977	telenovela Irmãos Coragem/TV Globo/R. Janeiro
26/06/1969	surgimento do PASQUIM	1977	surgimento do EM TEMPO/Os Cafajestes/Ruy Guerra
1969	nacionalização da TV Globo		
1969	surgimento do movimento <i>yippie</i> mundial		
1969	chegada do <i>video-tape</i> no Brasil		
01/09/1969	Jornal Nacional da TV Globo/Rio de Janeiro		
1970	população nacional economicamente ativa: 30 milhões; 500 mil leitores		
	90% dos recursos de publicidade estão dirigidos para a TV		
1970	surgimento do BONDINHO		
1970	Titulares da Notícia/TV Bandeirantes/SP		
1970	incremento qualitativo da telenovela na Globo: TV/Irmãos Coragem/TV Globo/Rio de Janeiro		
1970	transmissão internacional da Copa do Mundo		
1970	utilização do <i>out odor</i> para publicidade		
1970	valorização do filme histórico		
1970	T/A longa noite de Cristal/Oduvaldo Vianna Filho		
1970	T/O Interrogatório/Peter Weiss/ Celso Nunes		
1970	T/O Arquiteto e o Imperador da Assíria /Ivan de Albuquerque/ Rubens Corrêa e José Wilker/R. Janeiro		
1970	T/A resistível ascensão de Arturo Ui/Brecht/ despedida do ARENA		
1970/1	teatro-jornal do Arena/prisão de A. Boal		
1970	<i>boom</i> mercado de artes/São Paulo/R. Janeiro		
1970	T/Castro Alves pede passagem/ Gianfrancesco Guarnieri		
1972	criação do Conselho Nacional de Telecomunicações		
1970	T/Corpo a Corpo/Oduvaldo Vianna Filho		
1972	C/Independência ou Morte/Osvaldo Massaini		

## Notas

- 1 COUTO E SILVA, Golbery - *Conjuntura política nacional - O Poder Executivo & Geopolítica do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio. 1981.
- 2 FURTADO, Celso - "Que somos?" , São Paulo, *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 28 de abril de 1984, p. 44. Revisto e retrabalhado em *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1984, p.17 e ss.
- 3 MOTA, Carlos Guilherme - *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*, São Paulo, Ática. 1978, p.27 e ss.
- 4 FADUL, Anamaria - "Políticas culturais e processo político brasileiro" in MELO, José Marques de - *Comunicação e transição democrática*, Porto Alegre, Mercado Aberto. 1985, p.180 e ss.
- 5 PÉCAUT, Daniel - *Os intelectuais e a política no Brasil*, São Paulo, Ática. 1990, p. 107 e ss.
- 6 ORTIZ, Renato - *Cultura brasileira & identidade nacional*, São Paulo, Brasiliense.1985, p. 46-47.

- 7 SODRÉ, Nelson Werneck - *A verdade sobre o ISEB*, Rio de Janeiro, Avenir.1978 e TOLEDO, Caio Navarro de Toledo - *ISEB: Fábrica de ideologias*, São Paulo, Ática. 1977.
- 8 OLIVEN, Ruben George - "Industrialização, urbanização e meios de comunicação de massa" in MELO, José Marques de - Op. cit., p. 30 e ss.
- 9 PÉCAUT, Daniel - op. cit., p. 105, apud WEFFORT, Francisco - *Origens do sindicalismo populista no Brasil: a conjuntura do pós-guerra*, São Paulo, USP. 1972. Tese de Doutorado, mimeo.
- 10 DREIFUSS, René Armand - *1964: A conquista do Estado*, Petrópolis, Vozes. 1981 e CARONE, Edgard - *A República liberal - II - evolução política (1945-1964)*, São Paulo, DIFEL 1985, p.185.
- 11 CHAÚÍ, Marilena - *O Nacional e o popular na cultura brasileira - Seminários*, São Paulo, Brasiliense. 1983, p.96/7 e ss.
- 12 Idem, ibidem, ps. 73/4.
- 13 Idem, ibidem, p. 86. Ver, também, BERLINCK, Manoel T. - *O Centro Popular de Cultura da UNE*, Campinas, Papirus. 1984.
- 14 FREITAS Filho, Armando; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; et GONÇALVES, Marcos Augusto - *Anos 70 - Literatura*, Rio de Janeiro, Europa.1979/1980.
- 15 BOSI, Alfredo et alii - *Conjuntura Nacional - III Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*, Petrópolis, Vozes. 1979, p.211 e ss.
- 16 SODRÉ, Muniz - "O mercado de bens culturais" in MICELI, Sérgio (Org.) - *Estado e cultura no Brasil*, São Paulo, DIFEL.1984, p. 138 e ss.
- 17 RÜDIGER, Francisco Ricardo - "Publicidade no Brasil pós-64: função econômica e projeto hegemônico" in MELO, José Marques - op. cit., p. 36 e ss.
- 18 CAPARELLI, Sérgio - *Comunicação de massa sem massa*, São Paulo, Cortez.1980 e CAPARELLI, Sérgio - *Televisão e capitalismo no Brasil*, Porto Alegre, L&PM. 1982.
- 19 *15 ANOS DE HISTÓRIA*, Rio de Janeiro, Rede Globo de Televisão.1984, p. 347.
- 20 SCHILLER, Herbert - *O império norte-americano das comunicações*, Petrópolis, Vozes. 1976, p.145 e ss.
- 21 A primeira transmissão a cores ocorreu oficialmente no Brasil no dia 10 de fevereiro de 1972, com a inauguração da Festa da Uva, em Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, pela Tv Globo.
- 22 KEHL, Maria Rita - *Anos 70 - Televisão*, Rio de Janeiro, Europa.1979/1980.
- 23 MESQUITA, Humberto - *Tupi: A greve da fome*, São Paulo, Cortez.1982, em especial p.185 e ss.
- 24 ORTIZ, Renato - op. cit., p. 83.
- 25 CANDIDO, Antonio - *Literatura e sociedade*, São Paulo. Cia. Editora Nacional. 1980.
- 26 Para uma boa análise desta produção, ver SANT'ANNA, Affonso Romano de - *Música popular e moderna poesia brasileira*, Petrópolis, Vozes.1980.
- 27 HOHLFELDT, Antonio - "Relações entre jornalismo e literatura na década dos 70" in KOHUT, Karl (Org.) - *Palavra e poder - Os intelectuais na sociedade brasileira*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag. 1991, p. 125 e ss.
- 28 SUSSEKIND, Flora - *Tal Brasil, qual romance?*, Rio de Janeiro, Achiamé. 1984.
- 29 CANDIDO, Antonio - *Literatura e subdesenvolvimento in Revista Argumento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, Ano 1, N. 1, p. 7 e ss.
- 30 KEHL, Maria Rita - "Um só povo, uma só cabeça, uma só nação" in CARVALHO, Elisabeth; KEHL, Maria Rita; et RIBEIRO, Santuza Naves (Org.) - *Anos 70 - Televisão*, Rio de Janeiro, Europa.1979/1980, ps. 20/1.
- 31 FRANCIS, Paulo - "Um balaio de nacionalismo e experimentalismo", São Paulo, *Revista Visão*. Fevereiro de 1970. Citado por HOLLANDA, Heloísa Buarque de et GONÇALVES, Marcos Augusto - "Política e literatura: a ficção da realidade brasileira" in FREITAS FILHO, Armando et alii - *Anos 70 - Literatura*, op. cit., p.7.
- 32 MICHALSKI, Yan - *O teatro sob pressão*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.1985, p. 33.

- 
- 33 ORTIZ, Renato, op. cit., p. 113.
- 34 DURAND, José Carlos - "Expansão do mercado de arte em São Paulo" in MICELI, Sérgio - op. cit., p. 173 e ss.
- 35 Idem, ibidem, p. 202 e ss.
- 36 PLAZA, Julio e CAMPOS, Augusto - *Caixa preta*, São Paulo, Invenção. 1975.
- 37 AYALA, Walmir - *Arte gaúcha 74*, catálogo da exposição de igual título, Rio de Janeiro. MEC.1974. Ver também, HOHLFELDT, Antonio - "Figuras e abstração nas artes plásticas gaúchas" in *Mudanças, quatro ensaios de sociologia da arte*, Caixas do Sul/Porto Alegre, UCS/EST. 1977, p. 53 e ss. Deve-se consultar, igualmente, PONTUAL, Roberto - "50 anos de arte brasileira", texto introdutório ao catálogo da exposição *Arte/Brasil/hoje - 50 anos depois*, São Paulo, Galeria Collectio 1973.
- 38 ZILIO, Carlos - *O nacional e o popular na cultura brasileira - Artes plásticas*, São Paulo, Brasiliense. 1982, p. 26 e ss.
- 39 HOLLANDA, Heloísa Buarque de et GONÇALVES, Marcos A. - *Cultura e participação nos anos 60*, São Paulo, Brasiliense. 1982, p. 89.
- 40 ZILIO, Carlos - op. cit., p. 33.
- 41 ZILIO, Carlos - idem, ibidem, p. 53.
- 42 CHAUI, Marilena - *O Nacional e o popular na cultura brasileira - Seminários*, op. cit., p. 126 e ss., p. 126.
- 43 PÉCAUT, Daniel - op. cit.; p. 132.
- 44 Caparelli, Sérgio - *Comunicação de massa sem massa*, op. cit. e HOHLFELDT, Antonio - op. cit. in nota 22.
- 45 SILVA, Carlos Eduardo Lins da - *O adiantado da hora*, São Paulo, Summus. 1991. Ver, também, ABREU, Alzira Alves de (Org.) - *Imprensa em transição*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas.1996.
- 46 MICELI, Sérgio - op. cit., p. 234 e ss.
- 47 ORTIZ, Renato - op. cit., p. 83.
- 48 Idem, ibidem, p. 84.
- 49 Idem, ibidem, p. 115.
- 50 BOSI, Alfredo - *Cultura brasileira*, São Paulo, Ática. 1987, p.9.
- 51 MICELI, Sérgio - *A noite da madrinha*, São Paulo, Perspectiva. 1972, p. 218.
- 52 OLIVEN, Ruben George - op. cit., p. 82.
- 53 FREITAS FILHO, Armando et alii - op. cit., p. 21.
- 54 CARVALHO, Elisabeth et alii - op. cit. p. 12.
- 55 JAPIASSU, Celso - *I Ciclo de debates do teatro Casa Grande*, Rio de Janeiro, Inúbia. 1976, p. 209, II.
- 56 SODRÉ, Muniz - *I Ciclo de debates do teatro Casa Grande*, op. cit., ps. 122, I e II, e p. 123, I.
- 57 CABRAL, Reinaldo - *Literatura e poder pós-64*, Rio de Janeiro, Opção. 1977, p.17.
- 58 CAPARELLI, Sérgio - *Comunicação de massa sem massa*, op. cit., p. 10.
- 59 CAPARELLI, Sérgio - *Televisão e capitalismo no Brasil*, op. cit., p.152.
- 60 CARDOSO, Ruth - *Sociedade civil e meios de comunicação no Brasil* in MELO, José Marques (Org.)- op. cit., p. 118 e ss.
- 61 MACIEL, Luís Carlos - *Anos 60*, Porto Alegre, L & PM. 1987, p. 117.
-