

Tropicalista, Kitsch e Marginale: il '68 in Brasile

GIAN LUIGI DE ROSA
Università del Salento

1. INTRODUZIONE

Il presente contributo non pretende dare una risposta esaustiva sul '68 in Brasile, quanto piuttosto tracciare una linea di riflessione in cui confluiscono una serie di elementi che hanno caratterizzato e accompagnato le vicissitudini politiche e culturali brasiliane negli anni Sessanta.

Difatti, parlare di '68 in Brasile significa analizzare tutta una serie di avvenimenti che hanno visto attori, spettatori e, al contempo, vittime, gli studenti, gli artisti e gli intellettuali brasiliani che erano stati risparmiati, in un primo momento, dal regime militare, salito al potere nel 1964 (diversamente dagli attivisti politici come i leader delle cooperative dei contadini, dei sindacati degli operai e dei centri studenteschi, che furono, invece, perseguitati, arrestati e, a volte, uccisi, e le cooperative e i sindacati definitivamente chiusi).

Tali eventi – parte integrante di un contesto socio-politico molto complesso – non possono esser diluiti nell'enorme contenitore del '68 mondiale, senza evidenziare e contestualizzare tutta una serie di tratti peculiari e caratterizzanti.

Parlare di '68 in Brasile non può neanche esimersi dall'analizzare un evento fondamentale: il golpe del 1964; golpe che poneva fine, contemporaneamente, alla democrazia brasiliana e all'utopia di una rivoluzione sociale pacifica, agognata dai partiti di sinistra (il PCB era ancora nell'illegalità o semi-legalità) e dai movimenti studenteschi. Il colpo di stato ebbe anche una pesante ripercussione su intellettuali e artisti, provocando una frammentazione che vide, da un lato, un processo di marginalizzazione di alcuni settori culturali (letteratura e cinema marginale) e, dall'altro, un processo di socializzazione, sfociato anche nella massificazione culturale tramite l'inserimento in canali mass-mediatici, di movimenti artistici quali il Cinema Novo, il Tropicalismo, la MPB e il samba di protesta. Si trattava di forme diverse di protesta e di lotta: le prime, dalla periferia del sistema, le seconde, dall'interno, utilizzando gli stessi strumenti e ingranaggi del sistema mediatico potenziato dai militari.

Al movimento studentesco, ai cortei che sfilarono nel '68, sfidando polizia e giunta militare, va ad aggiungersi l'esperienza controculturale, marginale, a tratti *kitsch*, e profondamente brasiliana del Tropicalismo, per il suo essere fondatore di una linea di rottura nei confronti della sinistra ortodossa, reduce del fallimento dei progetti politici pre-64, e portatore di un'opposizione ai militari da una prospettiva politicamente decentrata, così come si evince dai versi di Caetano in *Alegria, Alegria*: “*sem lenço nem documento... eu vou*”. In fondo, il Tropicalismo può considerarsi come l'ultima fase evolutiva di un movimento di apertura e di rottura che partendo dall'utopia rivoluzionaria di inizio anni Sessanta arriva alle soglie dell'AI-5, significando un intero decennio.



2. I PRODROMI DEL '68 BRASILIANO

Il periodo di tempo che va dalla fine degli anni Cinquanta agli anni Sessanta, segna per il Brasile un momento di grande fermento culturale. La rivoluzione industriale attuata da Juscelino Kubitschek, Presidente della Repubblica dal 1956 al 1960, ed eternata dalla realizzazione di Brasília (21 aprile 1960), l'elezione di Jânio Quadros (1960-1961) e la sua rinuncia dopo appena sette mesi, l'ascesa al potere di João Goulart (osteggiata dalla destra brasiliana) e il colpo di Stato del 1964¹, sono gli avvenimenti politici che scandiscono un susseguirsi di poetiche individuali e collettive, in cui l'impegno politico diviene, per alcuni, fondamento nella costruzione del nuovo discorso artistico.

Nel marzo del 1964, Luiz Carlos Prestes, storico segretario generale del Partito Comunista Brasiliano, dichiara in un'intervista a una televisione paulista: "não estamos no governo, mas no poder". Il 31 dello stesso mese il governo populista di João Goulart viene depresso. È l'inizio della dittatura militare in Brasile.

O Golpe Militar de 64 não conseguiu de imediato atingir o país todo de um dia para o outro, pois houve Estados da Federação que resistiram a ele como Pernambuco (...), Rio Grande do Sul e Goiás... Pois bem, o Governo Militar de Exceção instalado no Brasil com o Golpe, de início era um triunvirato de militares... Pois então, o tal Governo foi obrigado a, paulatinamente, apossar-se, pela força, dos Estados resistentes.²

La repressione s'abbatté su tutti coloro che avevano avuto ruoli fondamentali nell'organizzazione dei movimenti di massa, contatti con operai, contadini e soldati, mentre per quanto riguarda la politica culturale il regime militare di Castelo Branco risparmiò gli intellettuali e non impedì la produzione culturale impegnata, limitandosi fondamentalmente a sottrarre spettatori, attraverso il potenziamento delle strutture e dei canali mediatici al fine di supportare, tramite la televisione, la politica dei militari con programmi informativi e spettacoli di massa.

¹ Durante il governo Goulart (1961-64) era stato portato avanti un discorso di azione sociale rivolto alle classi popolari, fu progettata la riforma agraria, attuata in forma embrionale con la Liga Camponesa in alcuni stati del Nordest, si rafforzarono organizzazioni sindacali come il Comando Geral dos Trabalhadores (CGT) ed il Pacto Unidade e Aço (PUA) rappresentanti dei settori operai dell'industria. In campo politico aumentarono le tensioni tra destra e sinistra, alimentate dall'appoggio del partito comunista brasiliano (PCB) al governo Goulart. La politica del presidente João Goulart convinse il governo statunitense di L. Johnson ad appoggiare il golpe militare che condurrà alla dittatura dei generali e al completo assorbimento del Brasile nella sfera degli Stati Uniti. Alla presidenza del Brasile salì il generale Castelo Branco (1964-1967). Si aprì un periodo buio per quanto riguarda i diritti civili e politici dei brasiliani. Si sciolsero le formazioni politiche esistenti (precedentemente il partito comunista era stato dichiarato illegale [1947], e ricomparirà sulla scena politica ufficiale solo nella seconda metà degli anni '80) e si creò un sistema bipartitico sul modello nordamericano, con opposizione controllata: L'ARENA (Aliança Revolucionária Nacional) che doveva svolgere il ruolo di partito di governo mentre l'MDB (Movimento Democrático Brasileiro) avrebbe assunto le fattezze del partito di "opposizione responsabile". Nel 1967 fu introdotta una nuova Costituzione che subordinava il Congresso all'esecutivo. Le manifestazioni degli studenti e gli scioperi degli operai ebbero come risultato un inasprimento della repressione e il 13 dicembre 1968 fu emanato l'Ato Institucional n°5, con cui il Governo, con a capo il maresciallo Costa e Silva (1967-69), assunse pieni poteri chiudendo il Congresso Nacional. (Cfr. A. Trento, 1992).

² Gian Luigi De Rosa, *Entrevista a Yêda Schmaltz*, 3 marzo 2000 (inedita).

O golpe de estado de 1964, embora tenha investido contra as organizações de massa e suas lideranças mais atuantes, acabou por poupar a intelectualidade de esquerda... o regime militar de direita deixa intocada a produção cultural esquerdista que continua se fazer, embora privada do que poderia ser sua possibilidade mais estimulante, o contato vivo com as classes dominadas (H. Buarque de Hollanda, 1980: 89-90).

Difatti, vale la pena evidenziare le profonde differenze strategiche attuate dal camaleontico regime militare brasiliano in campo culturale. Nei vent'anni in cui furono al potere, i militari organizzano tre strategie di politica culturale completamente diverse a seconda del periodo storico:

- dal 1 aprile 1964 al 13 dicembre 1968, viene attuata una censura limitata e quasi inesistente. In poche parole, la repressione si abbatte solo su leader sindacali e esponenti di punta delle cooperative agricole e delle organizzazioni studentesche, tra cui i Centri Popolari di Cultura;
- dal 1968 al 1974, l'emanazione dell'AI-5 segna l'inizio dell'istituzione della censura ufficiale e viene messa in atto una politica repressiva che colpisce tutti, indiscriminatamente;
- nel 1975, il governo Geisel vara la *Política Nacional de Cultura* con cui lo Stato si fa promotore di una cultura nazionale, incentivandola attraverso pubblicazioni e concorsi letterari e controllando e assorbendo attraverso gli Istituti di Cultura (*Funarte, Embrafilme, Secretaria Cultura, Inacen*) intellettuali, funzionari, oppositori che fino a quel momento erano stati perseguitati (Cfr. F. Sussekind, 1985, 22-23).

La politica populista che aveva contrassegnato il governo Goulart (1961-1964), da un lato aveva reso possibile l'avvicinamento del PCB al governo e dall'altro aveva favorito l'adesione di artisti e intellettuali a quello che era il disegno delle sinistre, impegnate sia nel progetto di alfabetizzazione di massa (attraverso il metodo di Paulo Freire)³, sia in una produzione culturale che avesse l'impegno sociale come principale preoccupazione, così come avvenne per i *Centros Populares de Cultura*.⁴

3. DAL '64 AL '68

Nel progetto "rivoluzionario" pre-64, la parola, con la sua forza poetica e coscientizzante, era il mezzo idealizzato dalle sinistre per raggiungere il potere. Il colpo di Stato segna la fine del sogno e, di conseguenza, la crisi della concezione della parola come mezzo per giungere al potere. Uno scossone a questo impasse viene dal *Cinema Novo* e dal *Tropicalismo* che, utilizzando le strutture mediatiche potenziate dai

³ Paulo Freire pedagogista, fondatore del Movimento di cultura popolare di Recife (1961), si impegnò nell'opera di alfabetizzazione degli adulti del Nordeste brasiliano, esperienza troncata dal golpe del '64, dopo il quale Freire fu esiliato.

⁴ Nel 1961 a Rio de Janeiro, l'União Nacional dos Estudantes (UNE) dà vita al 1° Centro Popular de Cultura (C.P.C.) con il proposito di attuare il progetto rivoluzionario attraverso la cultura; nasce il concetto di arte al servizio del popolo, arte partecipante che si fonda sul mito della forza rivoluzionaria della parola poetica. Cfr. H. Buarque de Hollanda, 1980: 15-19.

militari, riescono a infrangere il muro di indifferenza e di isolamento costruito magistralmente dalla dittatura.

Difatti, questi due movimenti estetici confluiranno, solo per qualche anno ('68 e '69), in un'esperienza comune, dettata dalla situazione e dal contesto socio-politico e culturale, che sotto l'egida e la definizione tropicalista, costruirà un discorso allegorico che attingerà a piene mani dall'immaginario nazional-popolare brasiliano, superando, da un lato, la radicalizzazione e l'estremizzazione dei movimenti studenteschi e delle canzoni di protesta e, dall'altro, l'autoghettizzazione e l'automarginalizzazione di scrittori e registi che si riconoscevano e si identificavano, arroccandosi, dietro l'etichetta di *Marginal*. Il Tropicalismo prendeva vita dal processo sincretico che riuniva l'antropofagismo modernista, il globalismo concretista e il terzomondismo glauberiano, e utilizzava la parodia e il *Kitsch* come strumento di rappresentazione di una realtà caotica e plurivoca, come quella brasiliana.

Questi sono anche gli anni che vedranno nuovamente insieme operai e studenti, dopo le pause forzate durante i primi anni della dittatura. L'avvenimento che scuote profondamente l'animo del movimento studentesco (l'UNE - Unione Nazionale degli Studenti - e l'UEE - Unione Statale degli Studenti - sopravvivevano, dal 1964, nella clandestinità) è l'uccisione il 28 marzo dello studente Edson Luís Souto, a Rio de Janeiro, nella mensa del Calabouço, durante l'ennesimo incontro clandestino per protestare contro la legge Suplicy che avrebbe trasformato l'Università in un centro di formazione per l'élite socio-economica, con tasse altissime e con il numero chiuso delle iscrizioni. La morte di Edson Luís ha come ulteriori conseguenze:

- a) lo scioglimento del Movimento contro la Dittatura (MCD), sigla dietro cui si concentravano tutte le posizioni degli studenti per contrastare dall'interno del sistema la dittatura;
- b) il processo di radicalizzazione della posizione e prospettiva politica degli studenti su cui attecchirà, come unica opzione di resistenza, l'idea della risposta armata alla dittatura, soprattutto dopo l'inasprimento della repressione con l'emanazione dell'Atto Istituzionale n° 5.

Anche in fabbrica l'insoddisfazione si trasforma in scioperi e occupazioni che all'inizio prendono di sorpresa i militari. Il nodo della questione è il blocco dei salari. Lo stato in cui si registra il primo caso di sciopero del '68 è Minas Gerais, nell'industria metalmeccanica di Belo Horizonte. Alla fine di aprile si contano 17.000 operai in sciopero e diciannove fabbriche bloccate. Tuttavia, la minaccia dell'intervento armato da parte dell'esercito fa fare dietrofront ad un movimento che non era pronto per lo scontro con la polizia. Fu la prima vera protesta contro il regime. Il 1 maggio il governatore dello stato di S. Paulo, Abreu Sodré, viene caricato dalla folla, mentre si trova sul palco allestito a Praça da Sé.

Due mesi dopo, a luglio, a Osasco, quartiere industriale di São Paulo, gli operai riprendono la lotta iniziata a Minas, la rivolta non riesce a coinvolgere tutti i 215 mila operai dello stabilimento Cobrasma e la polizia ha il tempo di organizzare una repressione dura che porterà centinaia di operai in carcere e l'occupazione delle sedi sindacali, oltre all'istituzione della legge marziale.

Tra i due scioperi e la carica del 1 maggio, va registrata la “Passeata dos Cem mil” (il corteo dei centomila) che a Rio de Janeiro sfida apertamente, e davanti agli occhi di tutti, il regime militare. È il 26 giugno del 1968. Nel corteo, tra gli studenti, c’è anche Glauber Rocha che immortalerà il momento storico con la sua macchina da presa: “uma câmara na mão, uma idéia na cabeça”.

Chiaramente, il regime non poteva stare a guardare: a luglio vengono proibite le manifestazioni in strada e dopo tutta una serie di provvedimenti, il 13 dicembre, il governo vara il famigerato AI-5, con cui vengono inasprite tutte le forme di repressione. Quella che molti avevano definito *dicta-blanda* si trasforma definitivamente, e senza ombra di dubbio, in una *dicta-dura*.

In questa situazione, molti studenti non vedono altra soluzione che entrare nella guerriglia, urbana e rurale. È il fallimento della lotta alla dittatura dall’interno, con manifestazioni pacifiche e dibattiti.

Anche gli intellettuali prendono strade diverse, come abbiamo visto. Da una parte c’è la continuazione di un discorso che, impassibile del fallimento del progetto pre-64, continua a fondare il proprio discorso sulla forza poetica e coscientizzante della parola, anche se mimetizzandosi in metafore e giochi di parole con rimandi intralinguistici: è il caso di *Cálice* (1970) di Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil, che diviene modello emblematico per la protesta posteriore al 1968. Il *cálice* di cui parla la canzone – il cui suono è foneticamente identico all’imperativo “cale-se”, dal verbo calar (far silenzio) – ci avvia alla comprensione di una complessa maniera di fare arte, scrivere versi, canzoni, spettacoli teatrali, soggetti cinematografici, la cui esigenza principale era nascondere il proprio messaggio contestatario agli addetti alla censura preventiva.

Siamo decisamente lontani anni luce dalle canzoni di protesta, la lingua diviene il tessuto su cui operare una serie di camuffamenti che hanno solo il merito di non far spegnere la ormai tenue speranza di resistenza.

Dal golpe del ’64 all’AI-5 sono tanti i tentativi di replicare alla dittatura da parte di intellettuali e artisti, tra questi è d’uopo parlare di Glauber Rocha, teorico e figura simbolo del *Cinema Novo*, che in *Terra em Transe* (1967), rappresenta, attraverso il personaggio di Paulo Martins (poeta, giornalista e militante), la figura dell’intellettuale letterato *engagé* che vive lo stallo del momento storico.

Pela invenção e pela atualidade das questões que levantava, *Terra em Transe* iria constituir-se como ponto alto do Cinema Novo após 64. As sugestões de um “texto” marcado pela informação moderna e pela vitalidade crítica repercutiriam profundamente no ambiente cultural, servindo de estímulo e ao mesmo tempo integrando o surto de revisões e de criação que em 1968 ganharia forma de movimento com o Tropicalismo (H. Buarque de Hollanda, Marcos A. Gonçalves, 1987: 49).

La proiezione di *Terra em Transe* provoca una sorta di reazione a catena che troverà nel *Tropicalismo* un ulteriore approfondimento delle tematiche affrontate. Caetano Veloso chiarisce in *Verdade Tropical* la profonda relazione che s’era intessuta tra la concezione estetica cinemanovista ed il *Tropicalismo*. La violenza delle immagini

del *Cinema Novo* trova un'espressione equivalente nei testi di Caetano Veloso e Gilberto Gil:

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento* - o primeiro longa-metragem de Glauber -, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar (C. Veloso, 1997: 99).

Il *Cinema Novo* e il *Tropicalismo* hanno molti punti di contatto; *Macunaíma* di Joaquim Pedro de Andrade (tratto dall'omonimo romanzo di Mário de Andrade) è la più alta espressione di questo connubio. Contemporaneamente al *Tropicalismo*, alcuni registi brasiliani lavorano ad un progetto che prende vita dal *Cinema Novo*, ma che gli si rivolterà contro: il *Cinema Marginal* (*Udigrudi* a Rio e *Boca do Lixo* a São Paulo). L'ambiente in cui si sviluppano i film *marginais* è quello urbano, scompare il Nordest di Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, scompare la visione allegorica e quando c'è, ha una forte valenza ironica, basti come esempio il *cangaceiro* di João Silverio Trevisan, in *Orgia* (1970), che è incinto e porta come emblema il simbolo della Volkswagen. La voglia di rottura si accompagna alla consapevolezza di impotenza da parte degli intellettuali e dei registi del cinema marginale, espressione di quella cultura *underground* che nel mondo e in Brasile abbracciò vari settori dell'arte. Tra i film che appartengono a questo movimento: *O bandido da luz vermelha* (1968) di Rogério Sgarzerla, *Jardim de Guerra* (1968) di Neville d'Almeida e *O anjo nasceu* (1969) e *Matou a família e foi ao cinema* (1970) di Júlio Bressane.

Il contatto artista-popolo, vietato a livello politico, tenta la sua realizzazione nel circuito dello spettacolo. Il cineasta, come il cantante, diventa adesso un artista impegnato con i grandi problemi del suo tempo. Le immagini e i testi delle canzoni hanno come fine principale la divulgazione di una protesta, sia nei confronti della destra al governo sia nei confronti di una sinistra ortodossa ancorata a vecchi schemi di analisi e rilettura della realtà. Una dichiarazione di sfiducia che avrà esiti differenti per i due movimenti dopo l'AI-5: il gruppo dei cinemanovisti, superata la fase tropicalista, abbraccia, con il rientro dall'esilio di Glauber Rocha, l'ideale di un cinema nazionale attraverso l'aiuto economico dell'*Embrafilme* (l'equivalente dell'Istituto Luce in Italia) che permetterà produzioni a costi elevatissimi e impensabili per il teorico dell'"estetica della fame", mentre il *Tropicalismo* musicale non sopravvive all'esilio dei suoi due maggiori esponenti, Caetano Veloso e Gilberto Gil, che vengono mandati in esilio a Londra dopo un ultimo concerto, tenuto il 20 luglio 1969 nel Teatro Castro Alves di Salvador. Ciononostante, il loro esempio diviene, per gli artisti brasiliani non allineati al regime, un modello da seguire, un'alternativa al silenzio stabilito dalla censura e al reclutamento all'interno di istituzioni culturali di Stato.

4. A MO' DI CONCLUSIONE

Il '68 in Brasile si presenta, tramite i suoi variegati volti, come il tentativo di perpetuare una rivoluzione sociale e culturale, iniziata alla fine del decennio precedente e posta in stallo dal golpe del '64. Certamente l'aspetto utopico della contestazione esplosa nel '68 non va separato dal contesto mondiale in cui s'inserisce e fa parte, ma non si può neanche soprassedere sulle urla nel silenzio di tutte le vittime della dittatura brasiliana, che hanno dato un senso diverso ai tentativi di sovvertire un ordine che andava ben al di là di una società fondata su principi sociali e culturali obsoleti e arcaici.

Ciononostante, l'utopia rivoluzionaria si frantuma nel confronto/scontro con la durezza del reale e le variegate risposte allo shock del momento non sortiscono effetti immediati; all'esilio di Gilberto Gil e Caetano Veloso, vanno ad aggiungersi quelli di Glauber Rocha e Chico Buarque e le centinaia di migliaia di vittime torturate, ammazzate e *desaparecidas* dai militari, e resuscitate dall'oblio solo grazie al coraggio dei familiari e ai dossier del movimento "Nunca Mais".

La rappresentazione allegorica del Brasile, concretizzata da molti artisti nel '68, è la rappresentazione di una realtà grottesca, a tratti Kitsch, spesso marginale, ma che nel suo rielaborarsi in un processo sincretico e antropofagico non riesce nell'immediato a farsi capire né dai giovani, basti rammentare i fischi a Caetano Veloso nel '68 durante il concerto in cui presentava la canzone *É Proibido Proibir*, né dai meno giovani. In sintesi, si può affermare che il '68 coincide con il momento di maggior apertura durante il regime militare, ma segna anche l'inizio di un cruento processo di repressione che in nome della Sicurezza Nazionale dà inizio - elaborando forme estreme di censura nella comunicazione (artistica e non) - ad uno dei periodi più bui della storia recente del Brasile.

Bibliografia

- BELLUMORI, Cinzia (1975): *Glauber Rocha*, Firenze, La Nuova Italia.
- BERNARDET, Jean-Claude (2003): *Cineastas e Imagens do Povo*, Companhia das Letras, São Paulo.
- CALADO, Carlos (1997): *Tropicália. A história de uma revolução musical*, São Paulo, Editora 34.
- CHIAVENATO, Júlio José (1998): *O Golpe de 64 e a ditadura militar*, São Paulo, Editora Moderna.
- DE ROSA, Gian Luigi, ed. (2003): *Alle radici del cinema brasiliano*, Salerno, Oedipus.
- FREI BETTO (2000): *Batismo de Sangue*, São Paulo, Editora Casa Amarela.
- GIUSTI, Marco; MELANI, Marco, eds. (1995): *Prima e dopo la rivoluzione. Brasile Anni '60: dal Cinema Novo al Cinema Marginal*, Torino, Lindau.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (1980): *Impressões de viagem, cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*, São Paulo, Editora Brasiliense.

- ____; GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir (2000): *70/80 Cultura em Trânsito. Da repressão à abertura*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora.
- ____; GONÇALVES, Marcos A. (1987): *Cultura e Participação nos Anos 60*, São Paulo, Ed. Brasiliense.
- MACIEL, Luiz Carlos (1996): *Geração em transe. Memórias do tempo do Tropicalismo*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.
- MIRANDA, Nilmário; TIBÚRCIO, Carlos (1999): *Dos filhos deste solo. Mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado*, São Paulo, Boitempo Editorial.
- QUARTIM, João (1972): *Brasile: Dittatura e Resistenza*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore.
- RAMOS, Fernão (1987): *Cinema Margina (1968/1973)*, São Paulo, Embrafilme.
- RIDENTI, Marcelo (2000): *Em Busca do Povo Brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da tv*, Rio de Janeiro - São Paulo, Editora Record.
- ROCHA, Glauber (1980): *A revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme.
- SIMÕES, Inimá (1999): *Roteiro da Intolerância*, São Paulo, Senac.
- SUSSEKIND, Flora (1985): *Literatura e vida literária*, Rio de Janeiro, Zahar.
- TOLEDO, Caio Navarro de (1982): *O Governo Goulart e o golpe de 64*, São Paulo, Ed. Brasiliense.
- TRENTO, Angelo (1992): *Il Brasile*, Firenze, Giunti.
- VELOSO, Caetano (1997): *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras.
- VENTURA, Zuenir (1988): *1968: o ano que não terminou*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- XAVIER, Ismael (1993): *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, São Paulo, Brasiliense.