

***Años setentas; cambios en Brasil:  
minorías culturales y el sujeto en la literatura***

**- Ana Carolina Puente -**

Durante la década del '70, en Brasil, la esfera cultural se presenta atravesada por actividades artísticas y políticas *alternativas*; quiero decir, actividades que optan por un modo de producción alternativo frente al capital de los sectores que detentan el poder político, económico y cultural de una sociedad (GRINBERG, pág 30). La producción alternativa fue un fenómeno generalizado de la década, para el que se pueden pensar dos determinantes “macro”: el carácter empresarial, especializado y tecnológico de la industria cultural (en proceso de consolidación durante la década del '60); la declaración del Ato Institucional nº5 (1968) por parte de un gobierno de facto instaurado desde 1964. Se trató de un giro político hacia un Estado autoritario fuerte que endureció sus estrategias político-represivas y se encargó de desarrollar la economía nacional bajo el modelo del “capitalismo asociado”. El gran campo cultural, entonces, está dominado por estos actores: entre las grandes empresas de organización nacional o internacional, competencia económica; entre los grandes productores y el Estado militar, pactos para decidir los niveles de censura (ORTIZ, 2001). En las capitales económica y cultural de Brasil, São Paulo y Rio de Janeiro, se concentraron las actividades alternativas. Los artistas, por su parte, eran nativos o provenientes de ciudades de otros estados de Brasil: Salvador de Bahia, Belo Horizonte, Porto Alegre, Brasilia... Acaso la más famosa emigración del período haya sido la de Bahia, desde donde partieron Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, los músicos conocidos como “tropicalistas”...

Las actividades literarias alternativas, protagonizadas en su mayoría por jóvenes, se caracterizaron por publicaciones de libros mimeografiados de autor, autofinanciados; revistas literarias de muy corta duración y bajo tiraje que antologaban diversos poetas; la venta en mano; la difusión en barrios, festivales, librerías... Llamativamente, sus poesías recuperaban el “yo” textual y el “yo” poético; una técnica que había sido borrada totalmente con las experimentaciones vanguardistas concretas y visuales de las décadas del 50 y 60. Dentro del campo literario, la posición de los escritores alternativos fue decididamente marginal y quedaron excluidos de los circuitos de consagración literaria del período. Me interesaba, entonces, volver a pensar la función social de las actividades literarias alternativas, reflexionar sobre la experiencia marginal del escritor alternativo y, a partir de esto, detenerme en ese detalle llamativo de sus estéticas: cómo se expresaba o se construía la subjetividad.

Voy a tomar el caso de un escritor alternativo en particular, Waly Salomão o Sailormoon, su pseudónimo. Él parecería ser la expresión más acabada de un “escritor”

inserto en una pluralidad de ámbitos donde no poseía la función de escritor. Estudiante en Salvador de Bahia, donde participaba de los Centros Populares de Cultura antes del golpe del 64; amigo de Gilberto Gil desde el secundario; compañero de los músicos tropicalistas Tom Zé y Capinam en el CPC bahiano; emigró a Rio de Janeiro alrededor de 1967. Estas amistades le abrieron el panorama hacia el campo musical tropicalista: nueva música popular brasileña, protagonizada por Caetano Veloso, Gilberto Gil (que ya se habían convertido en “gurús” contraculturales, en especial, gracias a la T.V. Records.), Bethânia, Gal Costa, Jards Macalé. Códigos y costumbres llamadas “contraculturales”: pelos largos, hippismo, mucha droga, rock. Trabajó como letrista para algunos de aquellos músicos; organizó un show de Gal Costa, presentación del disco Fa-Tal, del cual participaba como letrista (1972). En 1974, codirigió un disco de Jards Macalé, *Morbeza romântica*, y escribió gran parte de las letras. Fue columnista esporádico de algunos suplementos de cultura de diarios oficiales, como “Plug” del “Correio da manhã”, y de revistas alternativas del periodismo cultural, como “Rolling Stone”, “O pasquim”, “Flor do mal”... En 1971, junto a otro “escritor”, Torquato Neto, también letrista de los tropicalistas, organizó una revista-libro, llamada “Navilouca”, con participaciones de otros, como los poetas concretos Augusto y Haroldo de campos (ligados a Caetano y Gil), Hélio Oiticica, artistas visuales de Bahia, también no reconocidos. En 1972, publicó un libro de poemas, titulado, *Me segura qu’eu vou dar um troço*, por una pequeña editorial de Rio de Janeiro y su siguiente libro será de 1983, editado por sello oficial, la Brasiliense, que también se encargó de publicar a otros de los alternativos de los 70, por el mismo año.

La crítica de los 80 y 90 se encargó de legitimar a Waly, a Torquato y a tantos otros. Erigió a la literatura que circulaba por medios alternativos como forma de resistencia, de oposición contra-hegemonía, contra el orden y la cultura dominantes. Lo alternativo quedaba, así, como una opción por lo marginal, contra la industria cultural y la dictadura. A la larga, esto lleva a pensar que fueron marginales porque así lo quisieron. ¿Fueron marginales porque así lo quisieron? Los escritores alternativos ya ocupaban, desde antes, una posición marginal dentro del campo literario. Entonces, las cosas no cierran: ¿se trató de una revuelta marginal de los que ya eran marginales? Para salir de este embrollo, me gustaría hacer una distinción conceptual: por un lado, el modo alternativo; por otro lado, la posición marginal dentro del campo literario. Entiendo por modo alternativo una opción de producción elegida, aún cuando esté obligada y forzada por el contexto “macro”. Por otra parte, considero que toda posición marginal dentro de un campo está construida por las ideas y las posiciones dominantes. Entonces, en base a esta distinción, puedo decir: el modo de producción alternativo es una de las infinitas formas de habitar una posición marginal dentro de un

campo; otra, podría ser construirse una figura como “maldito” o “fracasado”; no publicar; encerrarse.

En la década del 70, son los códigos contraculturales los que se ubican en las posiciones marginales dentro del campo cultural. El periodismo cultural alternativo fue el principal encargado de hacer circular información sobre la nueva música y estos nuevos códigos. Se destacó una revista en particular, *O pasquim*, que llegó a vender 225.000 ejemplares y terminó siendo cerrada por la dictadura. Allí, el periodista Maciel tenía una columna especial sobre contracultura donde indagaba sobre las nuevas filosofías “irracionales”, existenciales, entre otros temas. En el número del 14/01/70, Maciel cataloga con humor dos grupos culturales, poniéndolos en tensión:

BOHEMIOS	HIPPIES
Higiene	Belleza
Amor libre	amor tribal
Noche	mañana
Agresivo	tranquilo
Barbitúricos	anfetaminas
Chamullo	son y corazón
Ateo	místico

La lista es larga y muy graciosa. De ella, llaman la atención un par de ítems comparativos en particular que dan cuenta de las ideas que dominan y de las que son “marginales”:

Brasil	Ipanema y Bahia
Panfleto	Flor
Marcuse	William Reich
Política	Placer
Bossa Nova	Rock
Godard e Passolini	Andy Warhol
Discurso	Delirio
Oposición	Marginalización

Pasados a limpio estos ítems, se pueden definir dos paradigmas de ideas: intelectuales de izquierda, marxistas, nacionalistas, movimiento político estudiantil vs. existenciales, apolíticos, antiteóricos. De estas dos formas de pensar la realidad me hablaba Ricardo Beliel, fotógrafo en la actualidad; estudiante e historietista alternativo a principios de los 70 en São

Paulo. Charlando con él, confirmé lo real de esta tensión entre paradigmas; que en verdad funcionaban, más allá del humor de Maciel. En el campo literario de los 70, los escritores consagrados que ocupaban la posición dominante, se correspondían con el grupo que Maciel caracteriza como “bohemitos”. Participaban de distintas formaciones políticas (sobre todo en la prensa alternativa, financiada por agrupaciones que había desarticulado el régimen después del 68), escribían novelas testimoniales, biográficas, de investigación periodística, de denuncia política. Este patrón dominante construye y determina una posición y un patrón marginal opuesto: escritores jóvenes; consumen los nuevos bienes “contraculturales”; adoptan costumbres “contraculturales”; incursionan en la militancia homosexual o feminista hacia fin de la década; universitarios, pero no ligados al pensamiento político “tradicional” de la izquierda nacional....

La forma en que los escritores alternativos habitaron esta posición marginal, decía, fue el modo de producción alternativo. Pensar en las actividades literarias alternativas implica representarse grupos inestables y heterogéneos de jóvenes, formados casi exclusivamente para cooperar económicamente en la impresión y publicación de sus trabajos, ya sea de forma individual o colectiva. Grupos que irán apareciendo y desapareciendo a lo largo de toda la década del 70. Grupos de amigos y conocidos que no se definían por proyectos a largo plazo; las principales causas de formación eran reducir los costos de tiraje, aumentar las posibilidades de venta y difusión, cooperar económicamente para producir y publicar. De estos objetivos inmediatos surgían las revistas-libro que compilaban poemas de varios escritores, los libros de autor, las colecciones inestables, las antologías en revistas literarias, las revistas literarias; ninguna de estas actividades tuvo sistematicidad ni periodicidad. El modo de producción artesanal (libros mimeografiados, venta en mano, en librerías, festivales, plazas...) no establecía jerarquías entre los productores: desaparecía la oposición rígida entre actividades intelectuales y manuales; no había especialización; el que se supone escritor se encargaba de todo el trabajo en general: organizar y seleccionar material, buscar una imprenta, inventar un nombre de sello o colección, caminar y venderle al lector... La posición marginal es habitada por una posición integral de un individuo que escribe, capitaliza, se financia, vende, se difunde y se agrupa con otros que hacen lo mismo. Son mucho más – o mucho menos- que escritores; son “escritores” entre comillas. Habitan la posición marginal como otra cosa que ya no encaja dentro de los patrones, las normas que regulan el campo sobre qué es un “sujeto-escritor”, un autor de una obra literaria. La función social de las actividades alternativas significó crearse para sí un medio o medios de producción; generar otros ámbitos con otras reglas para fugarse del campo que los definía, desde antes, como

escritores marginales. En un poema ensayo, titulado “Planteamiento de cuestiones”, aparecido en su revista-libro “Navilouca”, Waly Salomão lo dice:

“Mantenimiento de la lucha por la creación de estructuras de producción independiente – Groovy Promotion- Unidad Integrada de Producción: (...) Por otro lado: el nombre Underground, en Brasil 72, es el nombre de un campo de confinamiento.”

La corrida por fuera de la industria cultural de las actividades alternativas no tendría, entonces, la forma de una resistencia contra-hegemónica a la cultura y las posiciones dominantes dentro del campo. Al contrario, debemos pensarlas mucho más como una minoría (Deleuze-Guattari), cuya potencia no está en imponerse y oponerse a lo dominante, sino en fugarse; esto es, salirse de la oposición dominante vs. marginal, sobre la que se asientan y se afirman las posiciones hegemónicas.

\*

Vuelvo ahora a la poesía de Waly Salomão, para decir algunas cosas sobre cómo se construye o se expresa la subjetividad que, como decía antes, fue lo que llamó la atención en esta poesía alternativa: la recuperación del “yo” textual, construido como “yo poeta en mi vida cotidiana” y del “yo” poético. El poema largo de Waly Salomão que me ocupa hoy forma parte de su único libro publicado en los 70, *Me segura...*. Está enmarcado por un título, “Apuntes desde el Pav. Dos” – “Pav.” de “pabellón- y un lugar y fecha de cierre “(San Pablo, Casa de detención, 18 días enero-febrero 1970)”. El lugar de enunciación de un “yo escritor” autobiográfico y testimonial es claro. En primer lugar, refiere a un hecho real en un tiempo real: Waly había sido detenido por portación de marihuana en San Pablo. En segundo lugar, por la intertextualidad del título con *Memórias da cárcere*, una obra de Graciliano Ramos, escritor nordestino, militante del PCB, preso político durante la dictadura de Getúlio Vargas. Sin embargo, aquel título y aquel cierre que anuncian un testimonio, una experiencia contada por una única voz, se convierte rápidamente en un gran engaño. La vida en prisión que refiere el poema es un registro plural de normas, sentencias, prohibiciones, identificaciones, símbolos... El poema es un gran calidoscopio constituido por múltiples voces. Cada una, con sus modalidades discursivas determinadas; cada una, construyendo distintos sujetos y objetos de enunciación; distintos discursos: jurídicos, religiosos, cotidianos, literarios, cinematográficos, periodísticos, policiales... Voy a recorrer, entonces, dos figuras que se sostienen a lo largo de todo el poema: la del detenido y la del poeta-escritor. El objeto preso y el objeto poeta en prisión se definen a través de esa pluralidad de discursos que los nombran de forma diferente.

Empiezo por el poeta. En distintos momentos, el poema construye tres perfiles de poetas: el poeta-profeta, poeta alado, sabio; el poeta nacional(ista) y comprometido; el poeta autobiográfico-testimonial, aquel que se corresponde con el “yo” textual del poema. Hay un fragmento en particular, en el que el poema refiere los tres, en un pasaje en el que se nombran los distintos tipos de presos del pabellón:

“El descenso al infierno del poeta. Estoy escuchando a Roberto Carlos, Ray Charles Georgia, Gil e Caet Charles anjo 45. El carioca copado que le prestó el auto al amigo, preso en la bocacalle. El detenido pequeño-burgués que manda cartas a la novia como si estuviese accidentado en un hospital de Argentina.” (p.61)

El primer perfil se lee en: “El descenso al infierno del poeta”: poeta medieval, el Dante de la *Divina Comedia*, que será referido en otras partes como profeta que desciende al “mundo subterráneo”, al “mundo inferior”. El segundo perfil es el “yo” testimonial: “Yo, Sailormoon, de sangre indomárabe”, dirá en otro pasaje. Identificado con la nueva música brasileña, con los tropicalistas, Caetano y Gilberto Gil, con una canción que aparecerá en el disco Fa-tal de Gal Costa, Charles anjo 45. “El detenido pequeño-burgués que manda cartas...”, es el escritor comprometido. Más adelante, se puede leer:

“Los cuentos, las crónicas, los exordios edificantes del escritor detenido: sus propiedades en Argentina y en México. su amada. su brevet de aviador. vida anterior de lord. sus cacerías. campeadas.” (p.66)

Ironía que pone en duda la autenticidad del compromiso político; que expone como cinismo la distancia entre la clase social del escritor y lo que dice; lo que dice y sermonea: su postura moralista.

Estas tres figuras de poetas no se limitan a construirse como perfiles. Cada una de ellas tiene en el poema un discurso identitario. Las tres lenguas hablan sus verdades, saberes e imaginarios diferentes. La del poeta-profeta es la que abre el poema. Hace un recorrido por un imaginario histórico y mítico de destrucción y salvación del hombre, de paraísos perdidos: el diluvio universal – aniquilación divina- y Noé, el elegido y el salvador de la especie; la conquista de América y las comunidades precolombinas; Hespérides y las manzanas de oro que derivan en la destrucción de Troya; el exotismo de Bahía, “Jardim da Felicidade”; la

Atlántida sumergida... Imaginario de la humanidad; discurso que produce ideales, orígenes armónicos, que se van retomando y desplegando a lo largo del poema:

“Llamas de fuego voces truenos relámpagos y el  
gran terremoto. Señal de la bestia. Monstruos prodi-  
giosos. (...) el hombre con la llave del sismo  
tocando en la clave del abismo.” (p.70)

Se trata de la producción de unidades originarias y de visiones apocalípticas-paradisíacas que sostienen la historia fáctica, tal como lo afirma el comentario que cierra aquel primer discurso del poeta-profeta que abría el poema:

“Sólo nos convencemos al final de estar pisando  
suelo firme cuando tomamos por base, como  
verdadero original, el sumergimiento de la Atlántida dentro  
de las olas del océano.” (p.60)

Este comentario no sólo cierra el discurso del profeta sino que lo interrumpe; desmorona la verdad del origen perdido. Frente al discurso alegórico y místico sobre la vida en prisión del poeta-profeta, se despliega el discurso “realista” del escritor comprometido, que construye la historia nacional y continental:

“La actividad alivianando la conciencia. Modelo para armar. El modelo  
de la gran novela del siglo pasado. Historia  
sanitaria: nuestras enfermedades, nuestras taras, la baba  
del bobo, el delirio colectivo de nuestros devotos...” (p.69)

“Desintegración. Cómo juntar el continente  
Americano al continente asiático em una política del  
3º mundo?” (p71)

Estas dos hablas fijan verdades y saberes a través de intertextualidades con discursos sociales, políticos, culturales, tradiciones discursivas: desde la Biblia, las creencias religiosas; hasta Cortázar, el nacionalismo cultural y el neocolonialismo.

Respecto del último perfil, el del poeta testimonial que se corresponde con el “yo” textual del poema, son muy escasos los momentos en que aparece su discurso. Sin embargo, esta voz tendrá a cargo el cierre del poema. Y este último pasaje es bien interesante en relación al manejo de las intertextualidades de las que hablaba recién. Porque van a aparecer en este comentario, textos pertenecientes a los otros dos poetas:

“La única cosa que me  
interesaría acá es imposible: aprender a pasar el

tiempo. Un hombre fuerte que salió de la celda fuerte  
hediendo a bosta. Las horas acá no pasan. Me  
encuentro sin distracción y ni mi alma canta al  
Señor y ni siento mi situación henchida de  
nuevas expansiones de vida.” (p.81)

Ingresa como un comentario de todo el poema: de lo que se siente desde la cárcel, de lo que se dijo hasta allí: es el “exordio edificante” del escritor comprometido. La segunda intertextualidad es con el discurso del profeta: repite una frase que le correspondía a éste:

“Él sufría y cuando comparaba el tamaño de  
su angustia interior con la de la gran mayoría, sacaba  
la conclusión de que estaba henchida de futuro.  
Nuevas expansiones de vida. Destino” (p.65)

La tercera es la de un discurso perteneciente a un poeta sabio y salomónico que aparecerá realizando ese canto que el “yo” no puede articular, en otro poema del libro, “Itinerario turístico en Rio”:

“Ya no conozco más los trazos de mi rostro SEÑOR  
soy el más humilde de sus siervos nada más se esconde bajo este  
nombre WALY DIAS SALOMãO” (p. 125)

La voz del “yo” poeta testimonial, entonces, vuelve a escaparse, a fugarse, a partir de ese juego de intertextualidades que se identifican con otras voces distintas a las del “yo”.

Así como la figura del poeta que escribe sobre la cárcel, la represión, las injusticias, resulta plural por estar construida por distintas voces, distintos discursos, lo mismo ocurre con la figura del detenido. Hay fragmentos en los que se construye con un discurso que apela al vocabulario de la cárcel, a los apodos y los códigos de comportamiento que marcan jerarquías entre los presos; desmenuzan la comunidad que nombraba el título del poema, con la palabra “pabellón”:

“El débil mental que perdió los pantalones por un pasista de  
la Escuela de samba. Los\_culo fruncido. El que buchoneó  
al que robó su camisa. Los culo fruncido haciendo  
limpieza trayendo agua recibiendo leña. El depravado de la  
nena de 9 años abofeteado por los ratis y por los  
marginas y torturado en la delegación. El traficante  
preso porque limpiaba el revolver que se disparó y el  
botón del piso de arriba que llamó a la policía. (...)



El nene tonto de anteojos medio desviado baleado robando neumático de auto abofeteado jugado de un lado al otro de la tumba para no entregar el culo. El dueño de la tipografía: industrial.” (p.61-62)

A diferencia de este detallismo que asigna distintas identidades a los distintos presos, el discurso de la prensa reproduce lo que la institución cárcel produce: una figura universal y homogeneizadora del preso:

“El asaltante que usó desodorante como arma unir con nota de Noticias Populares de que bandidos con máscaras de carnaval asaltaron un bar. Algunos de ellos tienen hasta seis nombres falsos. (p62)

El discurso jurídico identificará a los presos desde un orden moral y cínico:

“Salvar a los inocentes perseguidos sin recelo de los malos y prepotentes y socorrer a los culpados arrepentidos ayudándolos en la rehabilitación son las glorias supremas del abogado criminalista. Cuadro barnizado con dibujo de balanza. (p.75)

Por último, el discurso de la institución cárcel también tendrá su propio lugar en el poema.

Casi llegando al final, se “anuncia” una “lista de castigos”, que es por demás atractiva:

“Detenidos en régimen de celda fuerte por determinación del Sr. Director por haber sido encontrado portando dinero – por haber sido encontrado arrancando las plantas del patio- por haber robado un cipo de otro detenido- por receptación del cipo robado – por haber agredido a otro detenido con navaja improvisada - por haber agredido a otro detenido con objeto contundente – por haber estuprado a otro detenido – por haber estuprado a otro detenido – por determinación del Sr. Director de Disciplina por haber sido encontrado trepando en la ventana- por haber sido encontrado portando gillete de afeitar – por haber sido encontrado en la práctica de

juego de azar – por haber sido encontrado con una porción de hierba denominada “marihuana” – por haber sido encontrado con una porción de hierba denominada “marihuana””. (p.79/80)

La lista de castigos es, en verdad, una lista de sentencias. Cada una de esas frases separadas con guiones no son frases simplemente, sino que son partes de actos de habla realizados por el Sr. Director, con omisión del verbo performativo. Su fuerza, aparece con cada “por”, con cada causa, que lo está presuponiendo una y otra vez: “Lo condeno por...”... La realización del acto de habla, de la sentencia, aparece también en las repeticiones: nos aseguran que hay una ley que está siendo aplicada y ordenada a presos distintos de forma sistemática. El discurso de la institución se pone a funcionar en el texto: forma la norma: traduce una acción individual a sentencia judicial; forma al preso, interpelado y constituido como tal en el momento único de la sentencia. El poema deja hablar al Sr. Director; así como dejaba hablar al poeta profeta, al poeta comprometido, a la prensa, a los presos... Pone a funcionar otros discursos sin mediación de un “yo”.

#### **(A modo de conclusión)**

Calidoscopio de voces; de discursos en uso. Modalidades enunciativas distintas que realizan en el poema distintas identidades e identificaciones; forman distintos objetos y sujetos. El poema no construye una voz que organice las demás; se sustrae de la instancia de apropiación de una voz, de un habla en particular que guíe. El poema se compone de múltiples “locutores”. “Locutores” en el sentido de Ducrot: seres de discurso, sujetos de enunciación (no empíricos) que el poema re-presenta (vuelve a presentar) como responsables de lo que se enuncia. La voz del “yo” textual- “yo poeta” es uno de entre todos esos locutores; responsable de un fragmento del poema, aunque no del enunciado en su totalidad. El “Yo” poético es un locutor múltiple, irreducible a uno, a un “yo” individual tanto como a un “yo” colectivo (“multiplicidad colectiva”, dicen Deleuze y Guattari, para salirse del eje individual-colectivo; 1990).

Si vuelvo, entonces, a la experiencia de los escritores alternativos, a esa fuga de la posición marginal dentro del campo, que era fuga de la posición de escritor, de un autor de una obra literaria, podría decir – siguiendo los términos de Benjamin- que el “Yo” poético múltiple es el material del poema que sedimenta las condiciones de producción del escritor alternativo. Debido a que el “Yo” poético múltiple implica dejar “vacía” la posición de enunciación individual, única voz de autoridad, de saber-verdad; revela un resto de esa

experiencia de fugarse de la posición de “sujeto-escritor” marginal; de devenir “escritor” entre comillas.

## Bibliografía

- Avelar, Idelber. 2000. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile. Cuarto Propio.
- Benjamin, Walter. 1975. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid. Taurus.
- Benjamin, Walter. 1980. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid. Taurus.
- Bourdieu, Pierre. 1967. “Campo intelectual y proyecto creador”, en AA.VV. *Problemas del estructuralismo*. México DF. Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Anagrama.
- Buarque de Hollanda, Heloísa. 1992. *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro. Rocco.
- Cicero, Antonio. 2003. “As falanges das mascaras.” En Salomão, W. *Me segura qu’eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro. Aeroplano.
- Deleuze, G.-Guattari, F. 2002. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia. Pre-textos.
- Deleuze, G.-Guattari, F. 1990. *Kafka. Por una literatura menor*. México DF. Era.
- Ducrot, Oswald. 1986. *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona. Paidós.
- Duffrayer, Luciano (ed.). 1987. *Imprensa alternativa & literatura. Os anos de resistência*, Rio de Janeiro, RioArte.
- Freitas Filho, Armando, Buarque de Hollanda, Heloísa, Gonçalves, Marcos Augusto (comp.). 1979. *Anos 70. Literatura*, Rio de Janeiro, Europa Emp. gráf e editora.
- Foucault, Michel. 1970. *El orden del discurso*. [www.sociologia.cl](http://www.sociologia.cl)
- . 2002. *La arqueología del saber*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- . 1969. “¿Qué es un autor?”, conferencia ante la Sociedad Francesa de Filosofía.
- Grinberg, Máximo Simpson (org).1987. *A comunicação alternativa na América Latina*. Petrópolis. Ed. Vozes.
- Kucinski, Bernardo. 2003. *Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo. EDUSP.
- Mello, Maria Amélia (org). *Vinte anos de resistência. Alternativas da cultura no regime militar. Espaço e tempo*. RJ. 1986.
- Messeder Pereira, Carlos Alberto. 1981. *Retrato de época. Poesia marginal. Anos 70*. RJ. MEC/FUNARTE.
- . 1986. *O que é a contracultura*. São Paulo. Ed. Brasiliense.
- Ortiz, Renato. 2001. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. SP. Brasiliense.
- Salomão, Waly. 2001. *O mel do melor*, Rio de Janeiro. Rocco.
- . 2003. *Me segura qu’eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro. Aeroplano.
- Salomão, Waly y Torquato Neto (org), *Revista Navilouca*, RJ, 1971.
- Santiago, Silviano. 1982. *Vale quanto pesa*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- . 2004. *O cosmopolitismo do pobre*. 1º ed. Belo Horizonte. UFMG.
- Süssekind, Flora. 2003. *Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta*. Buenos Aires. Corregidor.
- Zizek, Slavoj. 2005. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires. Paidós.

