



O jazz e a produção musical *independente* no Brasil setentista

RENAN BRANCO RUIZ*

1) A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NO BRASIL DOS ANOS 1970

Durante a década de 1970, os rumos da música gravada se alteraram fortemente no Brasil. A confluência de diversos fatores distintos, porém interligados, transformaram a dinâmica da indústria fonográfica no país e ocasionaram consequências inéditas. Nesse contexto, a primeira característica que precisa ser salientada é de caráter estrutural e se refere as mudanças tecnológicas e comunicacionais que possibilitaram um grande avanço do setor fonográfico durante os anos 70 - década em que o Brasil ocupou sua posição mais alta no mercado mundial de venda de discos durante o século XX: a 5ª posição em 1979 (ORTIZ, 1988:127); (DIAS, 2008: 58); (MORELLI, 2009: 86-99) e (VICENTE, 2001).

Tais alterações estão vinculadas a um contexto maior relacionado ao alcance e a quantidade de bens simbólicos em circulação na sociedade brasileira. Após o golpe em 1964 e durante toda década de 1970, o âmbito das esferas culturais passou a receber uma atenção extremamente cuidadosa das instâncias administrativas do governo civil-militar, que atuava na lógica discursiva da “segurança nacional”, tentando integrar o país a partir das novas tecnologias de comunicação (ORTIZ, 1988). Dessa forma o Estado brasileiro avançou nas chamadas reformas de base, incrementando uma parcela da atualidade tecnológica internacional daquele período no Brasil e, alicerçando as condições para que as transnacionais do setor pudessem trabalhar no país. Assim, o governo civil militar se caracterizou por ser um verdadeiro “(...) provedor da infraestrutura necessário ao desenvolvimento das atividades empreendidas pela iniciativa particular.” (VICENTE, 2001: 49)

Apenas um ano após o golpe, o governo cria a EMBRATEL e se filia ao sistema internacional de satélites (INTELSAT), iniciando uma extensa política de modernização das telecomunicações em terreno nacional. Além disso, é possível perceber que várias entidades

* Mestrando em História e Cultura Social pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (UNESP) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca.



e instituições são fundadas pós golpe militar, no sentido de mediar e tutelar as relações culturais e comunicacionais no país: Conselho Federal de Cultural, Instituto Nacional do

Cinema, EmbraFilme, Pró-Memória, Funarte, etc. (ORTIZ, 1988:114-118).(NAPOLITANO, 2001:82). Se referindo à diferença de alcance dos bens artístico-culturais na sociedade brasileira, Eduardo Vicente compara as décadas de 40/50 com o Brasil após os anos de 60/70 do século XX, indicando:

(...) se nos anos 40 e 50 formara-se no país um mercado cultural mais restrito, onde as produções eram basicamente orientada para um público que, “sem se transformar em massas”, era constituído “pelas camadas mais escolarizadas da sociedade”, vivemos agora a efetiva massificação do mercado cultural brasileiro. (VICENTE, 2001: 50)

Renato Ortiz também nos ajuda a compreender a consolidação do mercado de bens culturais em finais de 1960 e nos anos 1970, ressaltando:

O que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada vez mais diferentes e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, distribuição e consumo de cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa.” (ORTIZ, 1988: 121).

A reação que cada diferente esfera técnica de linguagem artística (teatro, cinema, música, dança, literatura, etc.) obteve nesse novo momento das relações artísticas e seus mediadores sociais é distinta de uma expressão para outra. No caso da música, o importante é compreender que o desenvolvimento estrutural no alicerce dos meios de comunicação também significa a cristalização de uma conjuntura totalmente singular em sua história no Brasil até então: tais mecanismos possibilitaram - como nunca antes - a constituição de uma rede organizada para produção e distribuição de produtos musicais, além de uma nova importância ao setor de publicidade e propaganda das grandes companhias (DIAS, 2008:, 57).

É também no final dos anos 1960 e durante a década de 1970 que muitas transnacionais do disco se instalam e se fortalecem no país, dando forma a uma 'moderna' indústria fonográfica brasileira (DIAS, 2008: 21); (VICENTE, 2001: 53). O que acontece é que a década ficou marcada historicamente por ser justamente no seu desenrolar que os meios de comunicação de massa se desenvolveram de uma forma extremamente abrangente e poderosa. Assim, os anos 1970 tem sido reconhecido pelos pesquisadores da música enquanto a década que marca transformações nos caminhos da música gravada brasileira, estruturando os alicerces para a evolução da indústria fonográfica (DIAS, 2008: 23). Eduardo Vicente, ressaltando esse novo momento de abrangência do disco na sociedade

brasileira, indica que a venda de discos entre 1966 e 1979 quase decuplica: passa de 5,5 para 53,6 milhões de unidades vendidas, caracterizando um avanço de mercado extremamente significativo em termos estatísticos e históricos (VICENTE: 2001: 46-50).

Podemos dizer, então, que, após o golpe civil-militar de 1964 e, durante toda a década de 1970 o mercado musical brasileiro se expandiu intensamente, estruturado nas recentes reformas da tecnologia comunicacional realizado pelo governo brasileiro e, subsidiado por três características marcantes que se destacaram na historiografia sobre o tema: (1) a consolidação da MPB enquanto gênero de mercado (MORELLI, 2009: 76), (2) a definição de LP como formato usual para distribuição física (DIAS, 2008: 60-61) e (3) a forte veiculação da música estrangeira no Brasil incentivada após o AI-5 (MORRELI, 2009: 62).

2) HISTORIOGRAFIA E PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE

Nesse cenário de avanço da venda e circulação de discos no país, se torna possível indicar que, quando a ótica de ação dessa moderna indústria fonográfica (em expansão) não privilegiava os artistas estrangeiros (estratégia inicial), as grandes companhias optavam por favorecer uma espécie de núcleo de artistas (em vias de consagração midiática), estabelecendo a MPB enquanto instituição (NAPOLITANO, 2001). Ou seja: apesar do desenvolvimento estrutural nas bases produtivas e do aumento na venda de discos no país, muitos artistas não conseguiram um espaço de trabalho vinculado às instituídas empresas da música. Nesse panorama de forte diminuição da possibilidade de produção geral pela indústria fonográfica tradicional, alguns músicos optaram pela atitude de viabilizar suas produções independentemente às ações das grandes gravadoras: é o momento de uma considerável movimentação em torno da ideia de música *independente* no Brasil.

Vale ressaltar nesse momento que a discussão historiográfica sobre as possíveis conceitualizações que prática *independente* (no universo musical) obteve através do tempo, podem nos ajudar a analisar as possibilidades, táticas, estratégias, rumos, avanços e digressões que os artistas, produtores musicais e instituições engendraram nos processos de gestão da música gravada, colaborando para os estudos sobre a dinâmica da indústria fonográfica e sua relação com a sociedade brasileira.

O conceito de produção musical *independente* é caracterizado pela dificuldade em sua definição: existe um leque muito diversificado de interpretações possíveis para o termo. Essa

multiplicidade interpretativa se cristaliza justamente devido a grande variedade de mediações diferentes que podem se constituir na relação entre o músico e sua criação com o público e a sociedade. Nas pesquisas acadêmicas em geral (FENERICK, 2007); (DIAS, 2008); (VICENTE, 2001), o conceito de produção relacionado a música *independente* ou *indie* é vinculado aos artistas, produtores musicais e/ou pequenos empreendedores e microempresas que criaram modos alternativos na gestão de carreira para o trabalho musical, não dependendo exclusivamente dos grandes empreendimentos fonográficos (as denominadas *majors*) para viabilizar a produção geral de seus trabalhos. Tal perspectiva de ação coloca os artistas em participação mais ativa de determinadas etapas do processo de produção geral do registro musical e no gerenciamento de sua própria carreira: desde a captação do áudio e mixagem, atingindo atividades como divulgação e distribuição física do material, dependendo das circunstâncias e possibilidades.

A historiografia reconhece, no geral, que foi durante o final dos anos 1970 e início dos 1980 o momento onde ocorreu uma significativa movimentação em torno da ideia da execução de algumas práticas de gestão independentes às *majors* da indústria fonográfica, criando novos caminhos possíveis para o registro sonoro da obra da musical e suas táticas de planejamento, circulação e distribuição social. Na bibliografia sobre produção musical *independente* – aquela que reflete sobre as distintas possibilidades de produção geral de registros e circulação sonora – algumas práticas e ações tem destaque quando relacionada à ideia e atitude *independente*, são elas: a agitação cultural em torno dos artistas relacionados a “Vanguarda Paulista” e ao Teatro Lira Paulistana, a repercussão da atitude Antonio Adolfo em 1977¹ e, as atividades de alguns selos que foram fundados nesse momento como o Som da Gente (MULLER, 2005), Kuarup e o próprio selo do Lira Paulistana.

Em síntese, podemos dizer que durante a década de 1970 a dinâmica de relações na indústria fonográfica brasileira passou por transformações inéditas. Soma-se às dificuldades encontradas pela gradativa racionalização massiva da indústria fonográfica (mais forte em termos de alcance e tecnologia) com a postura adotada por um grupo cada vez maior de

¹ Nesse ano, o artista lança o disco “Feito em Casa” e cria seu próprio selo “Artezanal”: fatos que contribuíram intensamente para o debate - nesse momento conturbado da indústria – sobre novas formas de trabalho com o registro musical. Algumas pesquisas apontam que, a partir de Antônio Adolfo e, pela primeira vez na história da música nacional, as ações *independentes* passam a ser mais densas e utilizadas por uma parcela significativa do mercado musical, ganhando espaço no debate daquele momento. (VAZ, 1988: P. 19-20); (VICENTE, 2006: 3)

artistas e pequenos empresários, objetivando encontrar caminhos alternativos à indústria fonográfica “tradicional”, culminando em lançamentos musicais que não só obtiveram o cerne de suas produções sem a tutela das grandes empresas, como também colocaram em pauta novas narrativas para o debate sobre produção musical no Brasil.

3) POSSÍVEIS PRÁTICAS EMERGENTES NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA BRASILEIRA DOS ANOS 1970

Segundo os estudos de Raymond Williams, a 'cultura' enquanto um sistema de interpretação simbólico e referencial - produtora de significados e valores de determinado grupo - é sempre mutável e nunca será estável e/ou homogêneo no decorrer do tempo social. (WILLIAMS, 1989:4); (GLASER,2008: 14,). Assim, todo grupo cultural se define pelas batalhas interpretativas - explícitas ou implícitas - que estão circunscritas às práticas cotidianas, às formas de tradução do mundo que nos cerca e, também, no terreno da produção artística e intelectual.

Nesse sentido, Williams desenvolve - a partir do materialismo cultural (GLASER,2008) – algumas categorias para auxiliar os estudos sobre as transformações inerentes ao universo cultural de determinado grupo. Em “Marxismo e Literatura” (WILLIAMS, 1979) o historiador britânico salienta três possíveis noções que dão suporte às análises das esferas culturais, são elas o *residual*, o *dominante* e o *emergente*. Esse debate está circunscrito à necessidade, pela ótica de Williams, de se interpretar com mais complexidade as relações que se sucedem no universo de bens simbólicos e seus suportes materiais que possibilitam sua existência. A proposta é ressaltar que os elementos hegemônicos em determinado âmbito social e cultural não são nunca totais ou abarcam todas as possibilidades de significação, pelo contrário: estão sempre em contato e disputa com outras formas interpretativas, mesmo que de alcance mais limitado. Williams argumenta:

A realidade de qualquer hegemonia, no sentido sempre dominante, jamais será total ou exclusiva. A qualquer momento, formas de política e cultura alternativas, ou diretamente opostas, existem como elementos significativos na sociedade. Teremos de explorar suas condições e seus limites, mas sua presença ativa é decisiva, não só porque tem de ser incluídas na análise histórica (distinta da análise de época), mas como formas que tem um efeito significativo no próprio processo hegemônico. (WILLIAMS, 1979: 116)

Em seguida, completa:

O que temos realmente de dizer, como uma maneira de definir os elementos importantes tanto do residual como do emergente, e como um meio de compreender o caráter dominante, é que nenhum modo

de produção e, portanto, nenhuma ordem social dominante, nunca na realidade, inclui ou esgota toda a prática humana, toda a energia humana e toda a intenção humana. (WILLIAMS, 1979: 128)

Durante a explicação do estatuto dessas possíveis categorias de análise, Williams (1979: 124-129) indica a diferenciação entre elementos *residuais* e arcaicos no interior de determinada cultura, argumentando que a diferença entre eles está no fato de que os elementos do primeiro se definem a partir de reinterpretações do presente sobre algum componente de tempos anteriores; enquanto o segundo se caracteriza pela integridade substancial dos elementos do passado. Conforme argumenta:

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente de “arcaico”, embora na prática seja difícil, com frequência, distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico”, aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo por “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formando no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. (WILLIAMS, 1979: 125)

Logo após, Williams indica a importância da noção de *emergente*, assinalando que tais elementos são aqueles genuinamente inéditos dentro de um sistema cultural específico em determinado momento de sua trajetória simbólica.

Por emergente quero dizer, em primeiro lugar, que novos significados e valores, novas práticas e novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados. Mas é excepcionalmente difícil distinguir entre o que são, realmente, elemento de alguma nova fase da cultura dominante (e, neste caso, “específico da espécie”), e o que são elementos substancialmente alternativos ou oposicionais a ela: emergente no sentido estrito, ao invés de meramente novo. Uma vez que estamos sempre considerando relações dentro de um processo cultural, as definições do emergente, como as do residual, podem ser feitas apenas ao sentido pelo do dominante.

Considerando o universo da indústria fonográfica brasileira da década de 1970 - em relação com toda a cadeia produtiva da música gravada: formado pelas grandes empresas da música (*majors*), pelos artistas, pela imprensa em geral em seus vários formatos, o alcance em termos de público, além do início de uma nova movimentação na gestão de carreira alternativa às instituídas *majors* - enquanto um grupo cultural próprio, específico pelas práticas cotidianas relacionadas a produção musical e a gestão de carreira no Brasil setentista, esta pesquisa analisa a possibilidade se apontar a movimentação *independente* - engendrada no final da década de 1970 - como catalisadora de novas práticas *emergentes* na gestão da carreira musical, criando e debatendo novas saídas para os artistas do setor, com caminhos sendo descobertos para os rumos da produção e circulação de suas obras. Uma das perguntas que orienta a análise no momento é: pensando as ferramentas conceituais de

auxílio reflexivo indicado por Raymond Williams em *Marxismo e Literatura* (1979), seria possível falar em práticas culturais *emergentes* no universo da indústria fonográfica brasileira na virada da década de 1970? Ou seria mais sensato entender a movimentação *independente* a partir da ótica das práticas *residuais*? Vale indicar que, nessa relação, considero por *dominante* os lançamentos musicais vinculados exclusivamente às atividades de uma *major* no processo geral de organização e execução do registro sonoro.

No atual momento da pesquisa, ainda em fase inicial, meu foco consiste em relacionar a leitura bibliográfica acadêmica sobre a produção musical *independente* junto as matérias e entrevistas divulgadas por periódicos impressos, buscando encontrar como, naquele momento em finais dos anos 1970, os indivíduos e grupos que compunham a cadeia produtiva da música gravada interpretavam às novas ações de gestão frente a conjuntura de uma indústria fonográfica que cada vez mais fechava as portas para novos artistas e possibilidades estéticas diferenciadas. Além disso, também buscaremos compreender, em um segundo momento, se essas possíveis práticas *emergentes* cristalizaram-se na primeira metade dos anos 1980, abrindo caminhos para algumas transformações estruturais nas alternativas possíveis para a gestão de carreira musical, e acabaram tornando-se, talvez, *residuais*.

Ao olhar para a esfera da indústria fonográfica brasileira, procuro enxergar essa complexa rede de relações a partir das reflexões teóricas de Raymond Williams, entendendo o universo da música gravada enquanto um sistema de produção próprio, um grupo cultural com referências simbólicas e problemáticas partilhadas por participarem de práticas ordinárias específicas relacionadas a gestão, gravação, produção e circulação das obras musicais gravadas nesse período conturbado da indústria nacional do disco.

4) O JAZZ E A MÚSICA INSTRUMENTAL ENQUANTO CATALISADORES DE PRÁTICAS EMERGENTES NO UNIVERSO DA PRODUÇÃO MUSICAL SETENTISTA

Na maioria dos estudos que reflete sobre as especificidades de gestão buscadas pela movimentação *independente* em finais dos anos 70, um grupo de atores importantes acabou sendo praticamente esquecido pela historiografia e, quando citado, é apenas uma referência de caráter coadjuvante: são os artistas do jazz brasileiro. Aliás, toda música instrumental se

constituiu, na historiografia da música durante o governo civil-militar, enquanto um objeto de estudo deixado de lado: os historiadores da música no geral parecem focar suas análises sobre a música cantada em formato de canção. Talvez um dos elementos que ajude a explicar essa “preferência” seja a intensa dificuldade em se trabalhar as características da música instrumental junto ao seu contexto social de produção. A ausência da letra e do texto poético dificultam a tradução do material musical enquanto reveladores das pressões e dos limites impostos pelas conjunturas de sua formação, trazendo complicações à pesquisa.

Todavia, apesar de uma espécie de esquecimento em relação aos artistas da música instrumental, muitos destes foram importantíssimos para a geração que instituiu possíveis práticas *emergentes* no universo da música gravada. Tal relação é alicerçada por vários aspectos: o primeiro deles se refere a própria gênese simbólica da movimentação *independente*, quando Antônio Adolfo lança seu disco instrumental “Feito em Casa”, em 1977. Como ressaltam Gil Vaz Nuno(1988: 19-20), Eduardo Vicente(2006: 3) e Daniel Muller (2005: 29 – 30) , foi a partir do lançamento desse disco que o debate sobre as novas formas de produção e sobre o monopólio das *majors* se fez definitivamente mais presente no universo midiático e produtivo da indústria fonográfica, gerando preocupações e indicando saídas alternativas.

Além disso, se recortamos a história da música *independente* na sua relação com as variadas produções do Lira Paulistana, também é possível enxergar uma espécie de esquecimento em relação à música instrumental. Muitos dos lançamentos do selo, muitas das apresentações que ocorreram em seu espaço foram incentivadas por grupos e artistas desse viés estético e acabaram sendo praticamente esquecidas (ou apenas citadas de forma secundária) nos trabalhos que tratam especificamente sobre o Lira (FENERICK, 2007); (GHEZZI, 2003); (OLIVEIRA, 1999).

Um terceiro fator vincula os artistas de jazz e da música instrumental ao momento *independente* em finais dos anos 70 e início dos 80: a quantidade significativa de artistas e grupos que realizaram a produção geral de seus trabalhos de formas alternativas às grandes empresas da música e que fomentaram o debate sobre alternativas para a produção musical: Grupo D'Alma, Grupo Um, Heraldo do Monte, Banda Metalurgia, Freelarmonica, Pau-Brasil, Divina Incrência, Nelson Ayres, Roberto Sion, entre outros. Como argumenta Daniel Gustavo Muller:

(...)a partir de 1976, a música instrumental firmou-se no Brasil, conquistando um público específico, mesmo que pequeno em termos relativos. Porém, é notável que os novos grupos e até músicos em certa medida consagrados não encontraram suficiente respaldo das majors(...). Daí que grande parte das produções independentes, no final da década de 1970 e em toda a década seguinte, se situa justamente no segmento da música instrumental (MULLER, 2005: 70)

Além disso, podemos ressaltar que durante toda a década de 1970 a música instrumental obteve variados momentos de valorização e tais circunstâncias fomentaram o debate acerca das dificuldades encontradas pelos músicos na indústria fonográfica de grande porte. Justamente pelo fato do segmento instrumental figurar quase sempre como um gênero deixado de lado pela indústria do disco, em praticamente toda sua história, tais fases de valorização são potencialmente importantes para os debates sobre novas perspectivas na gestão de carreira musical e sobre as conjunturas da indústria fonográfica do momento.

Dentre tais etapas de reconhecimento da música instrumental durante a década de 1970, devemos destacar primeiramente as consequências após o AI-5. Com a censura que se fortificava, no início dos 1970, as músicas sem letra acabavam 'passando' mais facilmente pelas instituições de censura artística em relação às músicas cantadas. Outro momento de reconhecimento do instrumental se refere a valorização do choro, principalmente a partir de 1974 com a criação do selo Discus Marcus Pereira e uma onda de nomes vinculados à música brasileira que buscavam resguardar alguns valores nacionais a partir do choro “tradicional” e da música folclórica. Outros momentos de valorização da música instrumental na década de 1970 se referem ao festival internacional de jazz de São Paulo, realizado no ano de 1978 e a série MPBC, lançada pela *major* Phonogram. Fato é que mesmo com alguns pontos de reconhecimento durante o Brasil setentista, o viés instrumental da música se delineia às margens do mercado tradicional de discos (MULLER, 2005: 47 – 63).

Outro possível componente - sobre a relação entre música instrumental e produção musical *independente* - que também está em fase de intensa indagação no atual momento de minha pesquisa: é possível fomentar o debate sobre produção musical independente na década de 1970 a partir da própria forma estética circunscrita à obra musical? Ou ainda: é possível pensar o rompimento estético presente nas obras dos Grupos Um, Pé-Ante-Pé e Divina Incrência (ou em outros grupos de jazz “vanguardista”) enquanto uma metáfora para o rompimento com as conjunturas 'tradicionalistas' e massivas da indústria fonográfica desse momento?

REFERÊNCIAS

- DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz:** Indústria fonográfica e mundialização da Cultura, São Paulo: Boitempo, 2ª edição. 2008.
- FENERICK, José Adriano. **Faça sua própria custa:** A produção musical da vanguarda paulista (1979-2000). São Paulo: Annablume, 2007
- GHEZZI, D.R. **De Um Porão Para o Mundo:** A Vanguarda Paulista e a produção independente de LP's através do selo Lira Paulistana nos anos 80- um estudo dos campos Fonográfico e Musical . Dissertação (mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- GLASER, André Luiz. **Materialismo Cultural.** São Paulo. Tese. USP. 2008.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico.** Campinas, SP. Editora UNICAMP, 2ª edição. 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação** (1950-1980). SP: Contexto, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção:** Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001
- OLIVEIRA, Laerte Fernandes. **Em um porão de São Paulo.** O Lira Paulistana e a produção alternativa. São Paulo. Dissertação (Mestrado). PUC. 1999
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira:** cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- VICENTE, Eduardo. A Vez dos independentes: Um olhar sobre a produção musical independente do país. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.** www.Compos.com.br/e-compos, Dezembro. 2006
- VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil:** a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese (Doutorado). SP: ECA-USP, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura.** Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro. Ed. Zahar, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. **Resources of Hope : culture, democracy, socialism.** R. Galbraith (ed), London – New York: Verso. 1989. p.3-18