(Fonte: "Terra em Transe",1967, de Glauber Rocha. Reprodução)

Cena do filme "Terra em Transe", lançado em 1967, é apontado como uma das obras da origem mítica da Tropicália.

Trópico pelo avesso

Antropofagia, Carnavalização e a relação do cinema brasileiro com o Modernismo

* Ivana Bentes

Resumo

A relação do moderno cinema brasileiro com procedimentos estéticos e dispositivos que produzem uma transmutação cultural que vai da cultura letrada ao cinema por meio de operações de linguagem (montagem, justaposição de tempos históricos, inversões e reversões) carnavalizantes. Antropofagia, Carnavalização e Modernismo são processos de dissolução e reconstrução capazes de desqualificar uma série de oposições clássicas: eu e outro, nacional e estrangeiro, bárbaro e civilizado, religioso e profano, uno e múltiplo, caos e cosmos, transgressão e ordem. A assimilação do outro, no carnaval, na antropofagia, no tropicalismo e nos modernismos, pode ser lida como um ato de transmutação cultural, capaz de operar a passagem da antropofagia – forma sofisticada de consumo, modernista, tropicalista, cinético – para uma cultura de massa "autofágica" que traz lições e impasses para a construção contemporânea de um pensamento decolonial. Podemos dizer que se culturalmente, economicamente e socialmente os processos de decolonização nos parecem intransponíveis, as operações de linguagem e estéticas já operam essa transmutação cultural por meio de uma política do simbólico.

Palavras-chave: Modernismos; Cinema; Tropicopolitanos; Decolonial; Carnaval

A relação do modernismo com o cinema e o campo das imagens só pode ser entendida remontando às suas derivas e dando um salto 30 ou 40 anos depois da Semana de 22 quando veremos emergir o que podemos configurar como um moderno cinema brasileiro. "De Limite", de Mário Peixoto, passando pelo cinema novo, o cinema underground, os filmes "tropicalistas", pensados como sofisticados dispositivos de apropriações produtivas, vão reinventar o modernismo no campo das imagens, do cinema e depois da televisão, com suas figuras de linguagem, procedimentos disruptivos e novas temáticas.

"A musa cinemática" que inspirou Mário de Andrade nas suas críticas cinematográficas para a Revista Klaxon, a linguagem cinematográfica seria ela mesma um "fato estético" novo, uma linguagem de ruptura vislumbrada em 22. "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros" pedia Oswald de Andrade no "Manifesto Antropófago" de 1928. Os modernistas tinham o cinema como uma das bases da invenção da vida moderna: "*A cinematographia é a criação artística mais representativa de nossa época. É preciso observa-lhe a lição*" [1]. Fascínio que, entretanto, não se materializou em filmes modernistas, o cinema brasileiro sendo um grande ausente na Semana de 22 em termo de obras.

O campo do cinema, do audiovisual e das mídias (filme, televisão, rádio, disco e jornal) serão, entretanto, uma base estética e tecnológica para a reinvenção do modernismo com movimentos de fusão de procedimentos vindos das vanguardas europeias, da Semana de 22, com a dinâmica dos mercados culturais emergentes, se filiando e se diferenciando dos anos 20 e, ao mesmo tempo, incorporados à cultura de massa em suas revoluções.

Nesse ensaio, cuja versão original foi publicada no livro "Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira" [2,3], pretendo destacar especificamente a relação do moderno cinema brasileiro com o Tropicalismo, chegando aos impasses atuais de um pensamento decolonial.

Tropical Moderno

Mais do que um cinema tropicalista ou um tropicalismo cinematográfico difícil de definir, o que nos interessa são esses procedimentos de linguagem que constituem um modernismo cinematográfico: carnavalização, paródia, alegoria, metalinguagem, fusão, colagem, polifonia, câmera-personagem, choque e uma nova relação com o espectador.

Além de temas e personagens recorrentes que atravessam a arte brasileira nos diferentes campos: cinema, música e teatro. E é essa relação entre procedimentos de linguagem e contexto histórico que pode constituir um fio condutor capaz de aproximar de forma produtiva Tropicalismo, Antropofagia, Chanchada, Cinema Novo, Cinema Marginal, Televisão. Pensar o contexto, mas também apostar na possibilidade de associar o modernismo cinematográfico e o modernismo letrado por procedimentos de linguagem e processos.

O diálogo do cinema com o espírito iconoclasta modernista e com o tropicalismo está presente numa série de filmes de diferentes momentos, mas podemos focar o período 1967-1972 como o historicamente mais significativo, quando o tropicalismo musical encontra o moderno cinema brasileiro em construção, com filmes como "Terra em Transe" (1967), de Glauber Rocha, "O Bandido da Luz Vermelha" (1868), de Rogério Sganzerla, "Brasil Ano 2000" (1968), de Walter Lima Jr., "Macunaíma" (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e todo uma série de filmes radicais, como "Triste Trópico" (1974), de Arthur Omar, filmes "marginais", experimentais, *underground*, filmes pouco vistos pelo público da época, filmes para cineastas e cinéfilos, filmes para outros artistas e para um público "no tempo", sempre por vir (Figura 1).

Parece-nos produtivo deslocar o tropicalismo musical e os filmes do Cinema Novo do "centro" e reencontrar multimodernismos, o ambiente estético e cultural diverso e heterogêneo que produziu felizes coincidências históricas e ressonâncias atemporais.

Ao apontar "Terra em Transe", lançado em 1967, como uma das obras da origem mítica da Tropicália, Caetano Veloso reinventa o modernismo a partir da música, ao cruzar o pop, o televisivo, o kitsch, a memorabília sentimental, com a cultura audiovisual mais sofisticada e experimental do momento, o Cinema Novo. Mesmo impulso que levou o tropicalismo musical

(Fonte: "Macunaíma", 1969, de Joaquim Pedro de Andrade. Reprodução)

Figura 1. Com "Macunaíma, Joaquim Pedro atualiza, informado pela contracultura e pelo contexto político adverso, a questão da originalidade nacional.

a se aproximar da bossa nova, da poesia concreta, do Teatro Oficina, de muitos modernismos.

A reação de Glauber em relação a essa filiação é de inclusão e distanciamento, compreendendo a estratégia de apontar outra "linha evolutiva" na cultura brasileira que fizesse do tropicalismo, do cinema novo e experimental não movimentos isolados, uma fotografia instantânea, mas um projeto cultural modernista em construção. A carnavalização estética em Glauber o filia de forma mais imediata à antropofagia de Oswald de Andrade com quem mantém em comum procedimentos formais e estratégias discursivas encarnadas em Oswald e Glauber eles mesmos como personagens de uma cena "bufa".

A carnavalização como Método

O diálogo de "Terra em Transe", de Glauber Rocha, com o "Manifesto Antropófago" de Oswald e com o movimento tropicalista pode ser abordado a partir de diferentes elementos. A carnavalização da história é um deles, que torna possível justapor e contrapor diferentes períodos e personagens. Procedimento que pode ser sintetizado na cena monumental e paródica do descobrimento do Brasil/da América em que vemos em torno de uma grande cruz fincada na praia, o conquistador Português, encarnado pelo carnavalesco Clóvis Bornay, Dom Porfírio Diaz, empunhando uma cruz e cálice de prata e uma bandeira negra, e um índio estilizado, compondo uma primeira missa alegórica, ao som de batuques afros do candomblé.

Carnavalização também é a chave da sequência do comício do líder populista, Felipe Vieira. Militantes com cartazes em branco dançam e evoluem em torno de Vieira. Tipos desfilam e sambam diante de uma câmera que não se contenta em documentar a cena e se desloca perseguindo ou perdendo-se entre os personagens: um padre, um senador, repórteres, fotógrafos, componentes de uma Escola de Samba, o povo e seus representantes, o poeta Paulo Martins, a militante Sara.

Em cena corpos em êxtase, discursos conflitantes, palavras de ordem, "alegria, alegria" e

"Festa, tortura e morte, berros e silêncios compõem um comício-carnaval, síntese barroca de um "surrealismo tropical" que desafia os clichês, expressando a instabilidade política, trabalhada em todos os níveis e elementos da imagem e da montagem."

repressão. Festa, tortura e morte, berros e silêncios compõem um comício-carnaval, síntese barroca de um "surrealismo tropical" que desafia os clichês, expressando a instabilidade política, trabalhada em todos os níveis e elementos da imagem e da montagem.

Procedimento de "choque", de "atrações", de justaposição de elementos díspares e heterogêneos que marca ainda a sequência da coroação de Dom Porfírio Diaz. O político conservador e católico que recebe coroa, manto e cetro de rei, sobre o *smoking*, em um palácio barroco, com escadarias monumentais, em que participam da coroação figurantes vestidos com trajes da nobreza francesa, um índio, mulheres numa dança sensual, Paulo Martins empunhando uma metralhadora. Uma mistura de estilos, máscaras e fantasias de diferentes épocas em mais um carnaval a-histórico. Na trilha sonora, Villa-Lobos, som da metralhadora, se alternam com os discursos triunfalistas de Diaz, em uma ópera bufa.

A linguagem jornalística, símbolo de modernidade e urbanidade, princípio organizador, é um contraponto dentro dessa ficção barroca. As redações de jornais como cenário, os terraços com antenas de televisão, e a exibição de uma reportagem de denúncia política na TV realizada por Paulo Martins apontam para esse novo espaço, a esfera da mídia como campo de batalha da modernidade.

O cidadão, o "tropicopolitano" [4] faz da mídia seu novo habitat. Essa relação vital e não apenas crítica e moralizadora com os meios de comunicação é marcante no tropicalismo como um todo e aparece em várias músicas da Tropicália, entre elas "Geleia Geral", letra de Torquato Neto cantada por Gil ou na canção "Alegria, Alegria", de Caetano Veloso, um passeio descritivo-cinematográfico em que signos, "fotos e nomes", "bomba e Brigitte Bardot" são a nova pele da cultura, o ambiente em que o poeta flana.

O "tropicopolitano" passeia entre signos, num ímpeto celebratório que se afasta da melancolia tropical, e encontra a exaltação, a cine-sensação o excesso de estímulos traduzidos como perplexidade e desespero em "Terra em Transe".

Visto como processo estético, narrativa simbólica, como "metodologia", a carnavalização nos parece o procedimento básico para atravessar contextos tão diversos e fazer a ponte do Tropicalismo com o Modernismo, a Antropofagia, o cinema novo e o cinema marginal. Carnavalização, como pensada por Bakhtin, mas também por Oswald de Andrade e pelo próprio tropicalismo como uma forma de ultrapassar o carnaval como fenômeno histórico ou sociológico. O carnaval como dispositivo e método.

Se o Carnaval foi capaz de teatralizar, numa exteriorização escandalosa e fulgurante das mentalidades, uma série de tensões, torções e assimetrias da sociedade brasileira marcada pela desigualdade brutal, a hierarquia, o imobilismo social, as diferenças, nem um pouco teóricas ou meramente celebratórias, de grupos ou classes — o carnaval poderia se tornar um "método", processo, um dispositivo.

Pelo Carnaval, outras assimetrias e paradoxos se revelam. Como conciliar alegria e sentimentos profundamente afirmativos no cerne mesmo de uma sociedade cindida, marcada pela desigualdade, pela miséria e pela pobreza? E como o Carnaval poderia, mesmo simbolicamente, reverter essas forças autodestrutivas máximas num impulso criador, mítico e onírico?

No campo das ideias podemos dizer que a utopia antropofágica proposta por Oswald de Andrade é um momento fundador de um Carnaval ontológico. "Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente", escreve Oswald no Manifesto Antropófago, de 1928. A ideia da antropofagia como interpretação

singular da cultura brasileira, que a defini e abre para virtualidades.

Carnaval e Antropofagia se aproximam como ritual e processo, solvente capaz de desqualificar uma série de oposições clássicas: eu e outro, nacional e estrangeiro, bárbaro e civilizado, religioso e profano, uno e múltiplo, caos e cosmos, transgressão e ordem, entre outras. "*Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago*", reafirma Oswald. No Carnaval ritual, descrito por Bakhtin também vamos encontrar esse fascínio antropofágico por todo tipo de alteridade. A assimilação do outro, no carnaval e na antropofagia, pode ser lida como um ato de transmutação cultural.

No Carnaval, Bakhtin mostra como as representações ligadas ao desejo sexual, aos instintos, ao riso, ao rebaixamento corporal, ganham mais relevância e importância que as mais altas aspirações sociais. O Carnaval se dá com uma ruptura da hierarquia e do espaço social das normas e regras políticas e religiosas, instaurando uma transmutação de todos os valores, como propunha a filosofia de Nietzsche, construindo um mundo às avessas.

No Carnaval e na Antropofagia, a devoração do outro não se dá como dominação nem imposição, mas como assimilação e fusão, assumindo a potência dessa alteridade, no que tem de mais nobre e mais baixo, hibridismo.

Bakhtin e Oswald também se aproximam na valorização do Carnaval e da Antropofagia como um tempo fora da história: "O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César" [5] uma forma singular de ressignificar o passado e afirmar esse passado atemporal no presente.

Com a Antropofagia, Oswald de Andrade lança um olhar sobre o passado recente da América e encontra uma cultura original capaz de inspirar outras formas de criação artística e colocar em xeque os valores da tradição europeia. Nesse sentido temos um novo referencial para uma modernidade brasileira alternativa, como pensada por Homi Bhabha, que reintroduz e positiva os termos hibridismo, ambivalência, negociação na relação colonial [6,7].

Índios e negros tem seu legado e sua cultura ressignificados a partir de uma transvaloração radical. Enquanto as vanguardas europeias buscavam o novo no contexto industrial e urbano, Oswald olha para nosso passado mais remoto (nossa "Idade do Ouro") e encontra na dança e música africanas, nas línguas indígenas, na cultura popular, em símbolos e práticas sociais ancestrais, elementos formais para a criação de uma vanguarda brasileira e americana.

Aproximando-se e afastando-se simultaneamente das vanguardas europeias, fascinado não apenas pelo futuro, pelas máquinas, pela velocidade, e estímulos industriais e urbanos, o pensamento antropofágico, como o processo carnavalizante, valoriza esse "primitivo e nosso" como elemento de subversão, inversão e transvaloração. A utopia antropofágica reencontra no nosso passado primitivo todas as qualidades necessárias ao presente.

Esses paradoxos colecionados, vão se empilhando e se transfigurando ao longo da história, mas também num pensamento extemporâneo, passando pelo discurso da Antropofagia, das Chanchadas, do moderno cinema brasileiro, do Tropicalismo, até sua ressignificação atual, no discurso dos estudos pós-coloniais, no entendimento das modernidades alternativas e no contexto do capitalismo pós-industrial em que outras leituras e significações podem ser feitas.

O Reino do Baixo, Carnavalização e Chanchada

Ao nos afastarmos da matriz ontológica da antropofagia para aterrissarmos no cinema e na história, vamos reencontrar a carnavalização no cinema popular, nas chanchadas, comédias musicais e filmes carnavalescos realizados entre 1940 e 1960, a maioria filmadas no Rio de Janeiro e de enorme popularidade. As chanchadas são um momento importante da cultura audiovisual brasileira, rejeitadas pela crítica da época como filmes apelativos para plateias analfabetas, e pelo Cinema Novo como "despolitizadas", serão valorizadas e cultuadas pelo Tropicalismo, pelo Cinema Marginal e finalmente incorporadas, como influência decisiva no filme "Macunaíma" (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, pós-chanchada cinemanovista afinada com o modernismo e o tropicalismo.

As chanchadas são um momento decisivo de constituição de um projeto de cultura popular urbana, de um imaginário das classes populares que vinha, desde os anos 40, sendo construído pela indústria cultural emergente, pelo rádio, pelo teatro de revista, para chegar ao cinema e depois à televisão. O que vemos nas chanchadas é a passagem da cultura letrada, domínio das elites, para uma cultura audiovisual, rádio e cinema, que subverte alguns parâmetros do culto e do bom gosto, um cinema para os pobres urbanos.

Choque e assimilação de novos códigos culturais, rural-urbano estão na base de um humor picante, grosseiro para uns, libertário e catártico para outros que coloca em confronto, o imaginário das classes populares com o seu "outro" mais imediato, a elite metropolitana, signo de poder, a ser saqueada e ridicularizada nas chanchadas, também identificada com o "internacional", o norte-americano, o outro mais longínquo [8].

"*Se a gente não pode fazer direito, a gente avacalha*", a palavra de ordem de Rogério Sganzerla para o cinema marginal começava a ser colocada em prática, décadas antes, pelas paródias ao cinema hollywoodiano feitas pelas chanchadas, menos por exercício de metalinguagem ou desconstrução voluntária do modelo dominante, mas por uma anarquia e espírito de demolição popular, que corrói pelo baixo e por baixo, pela carnavalização. O Tropicalismo também vai colocar em xeque de forma radical a ideia modernista do novo, do original, do 100% brasileiro, abrindo o campo para pensarmos, hoje, os impasses do nacional e do local no contexto da globalização.

Macunaíma, modernismo tropicalista: o malandro-otário

Quando o tropicalismo cruza com o Cinema Novo num filme como "Macunaíma" (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, não se trata mais de uma simples adaptação, passagem da cultura letrada ao cinema. De Mário de Andrade a Joaquim Pedro de Andrade, do modernismo ao Cinema Novo e deste para o Tropicalismo, muita coisa mudou. Uma mudança de eixo. Se a questão modernista buscava fundar nosso ser brasileiro, o Cinema Novo e os movimentos culturais no contexto dos anos 60 e 70 viam essa mesma questão brotar num contexto de "dependência" cultural e econômica, o que levava a uma releitura da questão pelo viés mais acentuadamente político, social e econômico. Esse "ser brasileiro" torna-se motivo de celebração-depreciação.

Com "Macunaíma", Joaquim Pedro atualiza, informado pela contracultura e pelo contexto político adverso, a questão da originalidade nacional. O filme afasta-se da "comoção lírica" diante do índio, da modinha, do samba, da sanfona e da macumba. É cúmplice, mas, ao mesmo tempo, satiriza, desconstrói, o caipira, o folclore, o regionalismo. Insere nesse folclore tradicional o novo folclore urbano: a televisão, a música popular da jovem guarda, mulheres hipersexualizadas, hipismo, malandragem e rebeldia. O filme combina personagens que saíram literalmente de narrativas folclóricas tradicionais (Saci Pererê, Curupira, entidades da floresta, pajés) com tipos sociais novos: a estudante-guerrilheira, o capitalista selvagem, o malandro-otário brasileiro.

1968 não repetia 1922, radicalizava e reinventava alguns de seus procedimentos. Da comoção lírica de Mário de Andrade passamos ao deboche e pessimismo, tropicalismo e ditadura. No livro temos um herói sem nenhum caráter, porque tem todos, tem "as qualidades e defeitos de todo o povo. É egoísta, generoso, cruel, sensual e terno. Sua lógica consiste em não ter nenhuma lógica", diz Mário de Andrade. No filme, Macunaíma é um herói derrotado, malandro-otário, que pensa que engana e pilha quando é pilhado.

Chanchada teórica, ensaio pós-carnavalesco, o filme "Macunaíma" é a síntese mais bem-sucedida entre o Modernismo, o Cinema Novo e Tropicalismo. O filme é uma demonstração sofisticada da primeira proposição do "Manifesto Antropófago", de Oswald de Andrade, que insiste que "só a antropofagia nos une". A novidade, no "Macunaíma" de Joaquim Pedro de Andrade, é a passagem da antropofagia — forma sofisticada de consumo, modernista, tropicalista — para o que chama de "autofagia", a antropofagia dos fracos que se auto e entredevoram, numa leitura da antropofagia também como entropia e consumismo. Remédio e veneno.

Tropical melancolia: aqui é o fim do mundo

Em vários filmes pós-64, a melancolia e o pessimismo pontuam e desconstroem a exuberância tropical e o otimismo celebratório. Uma atitude mais agressiva e errática se aproxima da atitude marginal/underground/experimental de Rogério Sganzerla, José Agripino de Paula, Júlio Bressane, Arthur Omar, da efervescência do super-8 e das propostas de Hélio Oiticica nas artes visuais.

Esse modernismo plural no cinema, do marginal e experimental nos aproxima da própria dinâmica "perversa polimorfa" da cultura de massa capitalista, capaz de sínteses impensáveis. Como diz Sganzerla sobre "O Bandido da Luz Vermelha": "*Porque o que eu queira mesmo era fazer um filme mágico e cafajeste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez — acima de tudo — revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido. Quis fazer um painel sobre a sociedade delirante, ameaçada por um criminoso solitário. Quis dar esse salto porque entendi que tinha que filmar o possível e o impossível num país subdesenvolvido*" [9].

Esse trópico pelo avesso também é a proposta de "Triste Trópico" (1974), de Arthur Omar, que vai relacionar de forma singular personagens e ideários relacionados às vanguardas europeias, à antropofagia, ao messianismo indígena e ao carnaval carioca. O filme também é uma crítica estrutural da noção de trópico e tropicalidade, como pensamento dos colonizadores diante da alteridade, a América tropical, e como imagem simultaneamente produtiva e problemática, que tomamos na construção de uma América e de um Brasil imaginados [10] (Figura 2).

"Triste Trópico" constrói uma narrativa (pela voz do locutor, o ator de "Deus e o Diabo na Terra do Sol", Othon Bastos) toda feita de citações e alusões históricas, com mais de 80 referências (entre elas Euclides da Cunha, Padre Antonio Vieira, Oswald de Andrade, Hitler, literatura de almanaque, Levi-Strauss, brasilianistas e artistas), que dão à ficção delirante do filme uma "credibilidade", ao

Figura 2. Triste Trópico, de Arthur Omar, relaciona personagens e ideários relacionados às vanguardas europeias à antropofagia, ao messianismo indígena e ao carnaval carioca.

"Esse modernismo plural no cinema, do marginal e experimental nos aproxima da própria dinâmica "perversa polimorfa" da cultura de massa capitalista, capaz de sínteses impensáveis."

mesmo tempo que revelam a estrutura de falso-documentário, baseado em personagens reais e fictícios do vasto imaginário tropical.

A ideia de conflito dos elementos fílmicos entre si expressa na montagem faz uma crítica audiovisual da "tropicalidade" consagrada. "Triste Trópico" se volta tanto para a desconstrução do olhar estrangeiro, do colonizador, da literatura dos navegantes, dos relatos de Levi-Strauss, quanto para os clichês de brasilidade, a identidade tropical para consumo interno e exportação, da saga *de* "Os Sertões", de Euclides da Cunha ao tropical-nacional, o tropical militar, o tropical-popular, o tropical e a tropicalidade como chave de interpretação do Brasil [11,12].

O que o filme narra, na voz do locutor é, na síntese de Ismail Xavier [13], um retorno radical das referências do centro europeu à periferia, da Europa ao Brasil, do litoral ao sertão, dos trópicos paradisíacos ao tropical infernal.

O filme trabalha na chave de um carnaval programático, como processo e dispositivo, o que tentamos sublinhar ao longo desse ensaio, para fugir de uma análise apenas historicista. Também nos interessa seu discurso pós-colonial, construído da periferia, que desloca o centro europeu, deslocando a própria ideia de periferia, e multiplica os nós da rede do discurso sobre nós mesmos.

Nesse ensaio procurei apontar, principalmente no campo do cinema e do audiovisual, para diferentes dispositivos de interpretação do Brasil, tendo os discursos da antropofagia modernista, carnavalização, tropicalismo e cinema menos como parte de uma história das ideias e mais como dispositivos, programas virtuais, aberto ao infinito das apropriações.

Na linha dos estudos que sublinham uma modernidade e pós-modernidade periféricas ou alternativas e no contexto de um capitalismo global em que as relações entre centro e periferia se transformam, essas análises apontam para um primeiro momento desse processo de acentramento e também enfraquecimento e crise do Estado-Nação em que identidades culturais se dissolvem e podem ser pensadas como redes complexas, plásticas e instáveis, oscilando entre o que deixamos de ser e o que ainda não nos tornamos.

Podemos dizer que se culturalmente, economicamente e socialmente os processos de decolonização nos parecem intransponíveis, as operações de linguagem e estéticas já operam essa transmutação cultural por meio de uma política do simbólico.

*** Ivana Bentes é professora titular e pesquisadora do Programa de pós-graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ensaísta, curadora atuante na área de comunicação e cultura, com ênfase nas questões relativas ao papel da comunicação, do audiovisual e das novas tecnologias na cultura contemporânea.**

Referências

1. HOLANDA, S. B. *Klaxon - Mensário de Arte Moderna (edição facsimilar da original) nº 1, 15/05/1922.* São Paulo: Martins/Governo do Estado de São Paulo, 1972, p. 2.
2. BENTES, I. Multitropicalismo, Cine-Sensações e Dispositivos Teóricos. Em: BASUALDO, C. (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972).* São Paulo: Cosac Naify, 2007.
3. BENTES, I. Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
4. ARAVAMUDAN, S. *Tropicopolitans. Colonialism and Agency, 1688-1804.* Durham e Londres, Duke University Press, 1999.
5. ANDRADE, O. O manifesto antropófago. In: TELES, G. M. (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas.* 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1976.
6. BHABHA, H. K. (ed.). *Nation and narration.* New York: Routledge, 1990.
7. BHABHA, H. K. *O local da cultura.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
8. DIAS, R. O. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50.* Rio de Janeiro: Editora Relume-Dumará, 1993.
9. SGANZERLA, R. Cinema sem lei. *Revista Cavalo Azul*, 1968.

10. RIBEIRO, G. L. Tropicalismo e Europeísmo: modos de representar o Brasil e a Argentina". Em: RIBEIRO, G. L. (org.). *Série Antropologia 297*. Brasília: Universidade de Brasília (UnB), 2001. p. 1.
11. OMAR, A. O antidocumentário, provisoriamente. *Revista Vozes*, 1978, n. 6, ano 72.
12. OMAR, A. O antidocumentário provisoriamente. *Revista Cinemais*, 1997.
13. XAVIER, I. X. O avesso do Brasil. *Suplemento Mais! da Folha de São Paulo*, 19 de Janeiro de 1997.