



Sociedade e cultura na década de 1960¹

Gilberto Felisberto Vasconcellos²

Resumo

O núcleo deste artigo é compreender alguns aspectos da cultura dos anos 60 em conexão ao capital monopolista, que é o pano de fundo através do qual explicam-se os vários golpes de estados ocorridos simultaneamente na América Latina, cujo significado transcende as peculiaridades históricas de cada país. Iremos mostrar que o modelo do governo pós-64 está fundado em uma trindade: concentração de capital, superexploração da força trabalho e exportação. Do ponto de vista político a característica fundamental foi a repressão. É preciso mapear com precisão as influências externas na cultura com os neovanguardismos da Europa e EUA, o neorrealismo cinematográfico da Itália e o pop internacional com a tropicália.

Palavras-chave: estética, política, indústria cultural.

Sociedad y cultura en la decada de 1960

Resumen

El núcleo de este artículo es comprender algunos aspectos de la cultura de los años 60 en conexión con el capital monopolista, que es el telón de fondo a través del cual se explican los diversos golpes de estado ocurridos simultáneamente en América Latina, cuyo significado trasciende las peculiaridades históricas de cada país. Mostraremos que el modelo del gobierno post-64 se funda en una trinidad: concentración de capital, superexplotación de la fuerza de trabajo y exportación. Desde el punto de vista político, la característica fundamental fue la represión. Es preciso mapear con precisión las influencias externas en la cultura con las neovanguardias de Europa y EUA, el neorrealismo cinematográfico de Italia y el pop internacional con la tropicália.

Palabras-clave: estética, política, industria cultural.

Society and culture in the 1960s

Abstract

The core of this article is to understand some aspects of the culture of the 1960s in connection with monopoly capital, which is the backdrop through which the various coups d'état that occurred simultaneously in Latin America are explained, the significance of which transcends the historical peculiarities of each country. We will show that the post-64 government model

¹ Esta pesquisa foi realizada com o apoio da FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, através do Programa de Demanda Universal – Projeto nº APQ-02972-18.

² Professor aposentado da Universidade Federal de Juiz de Fora e, atualmente, é professor convidado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da mesma Universidade. Desenvolve pesquisa nas áreas de sociologia, política, história, energia, tecnologia e cultura. Coordenador do laboratório de audiovisual KIVIDEOBIOPSIKOMASSAFOLK. gilbertovasconcellos@yahoo.com.br

is founded on a trinity: capital concentration, super-exploitation of the labor force, and export. From a political point of view, the fundamental characteristic was repression. It is necessary to map with precision the external influences on culture with the neo-vanguards of Europe and the USA, the cinematic neorealism of Italy, and international pop with tropicália.

Key words: aesthetics, politics, cultural industry.

Introdução

A categoria capital monopolista tem muito a ver com a concepção de imperialismo teorizada por Lênin em 1916. O capital monopolista abrange a TV, a publicidade e determinados autores que fazem apologia da televisão como McLuhan e Umberto Eco, os quais tiveram enorme audiência universitária a partir de 1965, ano em que surgiu a TV Globo e no qual foi publicado o livro *Apocalípticos e Integrados*, que é uma diluição das teorias linguísticas e semiológicas do cineasta Pier Paolo Pasolini sobre a televisão. Trata-se de uma diluição porque está vazada em um esquema dualista: quem é a favor e quem é contra, como se houvesse um lado bom e um lado ruim da televisão. Na comunicação de massa Umberto Eco retoma o socialismo de Proudhon criticado por Marx: Proudhon separava o lado bom do lado ruim do capitalismo.

Um aspecto até hoje não tematizado é o fato de Pasolini não ter sido um autor de monta na cultura brasileira dos anos 60, não obstante o cineasta italiano ter incursionado pelos principais temas abordados pela poesia, pelo cinema e pela música. O motivo dessa estranha ausência talvez provenha de sua posição marxista. Pasolini teve mais ressonância no cinema de Glauber Rocha, e mesmo assim reconhecida de maneira um tanto quanto elíptica.

Contexto e imaginário

No Cinema Novo o marxismo é uma referência fundamental com o conceito de revolução do Terceiro Mundo. Na Tropicália e na teoria da Poesia Concreta está ausente o marxismo no sentido da revolução como mudança de domínio econômico e político de uma classe social para outra.

A oposição ao golpe de 64 é mais visível e dramática no Cinema Novo que no concretismo e na Tropicália. Nestes a implantação do monopólio televisivo não é vista como decorrência do golpe de 64. É mister colocar em pauta se a subtração quanto à função da TV significou condescendência ao golpe de 64. A questão fundamental nesse período histórico é a vigência do capital monopolista e a gestação endógena da indústria cultural. Noutras palavras:

o golpe civil-militar conecta-se ao desenvolvimento da televisão que, por sua vez, interfere no conjunto da cultural na década de 60.

Há que realçar a distinção crucial entre o 1964 e o 1968. A Tropicália e o concretismo teriam se posicionado em face à ditadura mais pela censura cultural feita pelo AI-5 do que pela derrubada do governo João Goulart, enquanto no Cinema Novo observa-se o contrário: a ditadura começou com o golpe de 64.

O concretismo e a Tropicália identificaram marxismo com stalinismo, entre outros motivos pela censura cultural exercida na União Soviética pelo general Zhdanov; quem efetivamente estava exercendo a censura na década de 60 no Brasil eram a TV Globo e o Estado da ditadura.

Há que se esclarecer dois momentos da década de 60: a perspectiva otimista de um futuro reformista ou revolucionário; a decepção política que sobreveio ao acontecimento histórico que liquidou com a democracia em 1964. Certamente repercutirá na cultura brasileira o quadro internacional marcado pelas ruínas do stalinismo (pós-Kruschev) e pela revolução cubana.

O que dividia a cultura política na sociedade brasileira era a questão do subdesenvolvimento e a necessidade de erradicá-lo. A esquerda estava consubstanciada no Partido Comunista e no trabalhismo do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), sem deixar de mencionar as facções como a Organização Revolucionária Marxista Política Operária (POLOP). É preciso assinalar que a maioria do povo brasileiro permanecia ágrafa, portanto, alheia à cultura universitária e às artes.

O concretismo esteve confinou-se a poucos e seletos leitores como indica as edições de seus livros e revistas. Embora arte de massa, o Cinema Novo não foi visto pelo grande público, o mesmo seja dito em relação à Tropicália, sua audiência se limitou aos estudantes universitários de classe média. Buscar divergências e convergências entre esses movimentos culturais requer estabelecer a homologia entre estética e estrutura social. O foco sociológico incide no caráter grupal dos movimentos artísticos e culturais constituídos de indivíduos oriundos da classe média com nível universitário, circunscrevendo-se ao sudeste do país, sobretudo São Paulo e Rio de Janeiro. A recepção de suas mensagens se deu basicamente na esfera do público letrado. Esse foi o perfil do destinatário, quer se trate de poesia, de cinema e de música. Todavia, o que há de comum entre as várias linguagens são os meios de comunicação de massa, cuja presença tornar-se-ia marcante como nunca antes havia acontecido.

Faço aqui menção ao livro *Introduction to the Sociology of Music* de Theodor Adorno

que aborda a cultura consumista e a reificação tecnológica. Afinal, a indústria cultural é inconcebível sem o capital monopolista e centralizador em escala mundial. A sociologia da música (no caso a Tropicália) tem de ser elaborada levando em conta a questão do gosto na transição do capitalismo liberal para o capitalismo monopolista. Esse livro de Adorno (o seu posfácio é de 1967) estabelece a conexão entre técnica promocional do cantor pop com propaganda política.

Para mim o livro essencial publicado em 1967 foi o de autoria do poeta Augusto de Campos, *Balanço da Bossa*, imprescindível em todos os estudos sobre cultura da década de 60. *Balanço da Bossa* tratou da canção popular informado por um conhecimento de alto nível sobre a música erudita ou de invenção, aproximando o cantor João Gilberto, intérprete da Bossa Nova, com Anton Webern, o compositor que junto a Berg e Schönberg integrava o dodecafonismo de Viena no início do século XX. Foi graças à exegese de Augusto de Campos que o grupo tropicalista passou a ser objeto de estudo e reflexão, assim a Tropicália ganharia enorme prestígio nas universidades, sobretudo nos cursos de letras. O crítico deu às canções tropicalistas uma relevância estética tal qual a do escritor modernista Oswald de Andrade.

Rogério Duprat, com formação dodecafônica, fez arranjo e orquestração do principal elepê tropicalista. O designer Décio Pignatari foi quem o apresentou ao grupo baiano. Augusto de Campos viu neste trabalho de Rogério Duprat um nexos entre erudito e popular. Assim, na interação com a Poesia Concreta, até então conhecida por pouca gente, a Tropicália – impulsionada pelo aparato fonográfico – ganhou a denominação de música popular de vanguarda.

As diretrizes estéticas do livro *Balanço da Bossa* incluíam o estudo sobre o dodecafonismo vienense, ainda que sem fazer referência ao crítico Theodor Adorno, o discípulo de Berg e Schönberg na sociologia, o formulador do conceito de indústria cultural em que o valor de troca prepondera sobre o valor de uso.

O Cinema Novo com Glauber Rocha no início da década de 60, diferente da Poesia Concreta, autodefinia-se terceiro-mundista e anti-imperialista. Colocava em sua linguagem cinematográfica tanto a estética da fome quanto a estética do sonho. Acrescente-se que o cineasta não deixou de ser influenciado pelos textos concretistas publicados no suplemento literário do Jornal do Brasil na década de 50.

No que concerne à relação entre a Poesia Concreta e o Cinema Novo, não se deparam mútuas referências entre Glauber Rocha, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. É provável que eles nunca tivessem se encontrado pessoalmente. Destaca-se no entanto que a coordenada biográfica não é um critério para estabelecer o significado estético e

político desses artistas e intelectuais. A questão da linguagem tem mais relevância que os encontros pessoais. E quanto à linguagem é preciso deixar assente que Glauber Rocha não foi um artista conteudista que não se interessasse pelo significante linguístico, tampouco a Poesia Concreta teria subestimado o significado para hipostasiar a forma acima de tudo; todavia há uma diferença substancial quanto ao compromisso do cineasta com a transformação da realidade. Não é por acaso que Glauber Rocha intitulou um de seus principais livros *A Revolução do Cinema Novo*.

A teoria da Poesia Concreta desde 1952 foi menos informada por autores brasileiros que por Mallarmé, Pound e Joyce, ainda que se deva mencionar a revisão do poeta maranhense Sousândrade feita em 1964 por Augusto e Haroldo de Campos, na qual o “inferno de Wall Street” conecta-se à crítica de Karl Marx ao dinheiro. O mesmo se observa em artigo sobre vanguarda no livro escrito por Haroldo de Campos, *A Arte no Horizonte do Provável e Outros Ensaíos*.

O poeta, na persona do “Guesa” (adolescente que deve ser sacrificado ao Deus Sol por um círculo de sacerdotes), está prestes a ser imolado por um círculo de Ursos (um dos círculos da sociedade secreta norte-americana Tammany; por extensão, episódio, Urso é designativo do Ianque, posto sob o signo das constelações boreais das Ursas; “Bear” ou Urso, no jargão da Bôlsa, era o especulador que provocava uma queda artificial de preços). O poeta é também o arquiteto da Farsália de Wall-Street, como Lucano o fôra da Farsália épica e Goethe da Farsália fáustica. Um côro infernal, fanhoso como um realejo, louva o deus 4 do “Stock Exchange” (“Mamão” ou “Mamonas”) e seu refrão amalgama as palavras “Mamma” (mamãe, em alemão) e “Mumma” (a Ursa-Mãe, esposa de Atta Troll no poema de Heine). A especulação (“Bear”) gera a doença (“beribéri”). Neste Inferno Financeiro, o “Pégaso” do “Parnaso” poético é transformado, grotescamente, num Urso. (CAMPOS, 1969, p.165)

Em 1985 veio a lume a tradução de Augusto, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman - *Poesia Russa Moderna* – repudiando a censura stalinista, embora os autores não se refiram a Leon Trotsky que foi o principal opositor de Stalin e o crítico do futurismo russo de Maiakovski e Yessenin. Este último foi admirador de Trotsky e vice-versa. Leon Trotsky o considerava um companheiro de viagem que apoiou a revolução de 1917, ainda que não fosse do partido comunista. Em *Literatura e Revolução* o bolchevique apontou a hiperbólica acústica (sonorismo) dos futuristas, bons poetas mas superficiais no conhecimento do marxismo. Trotsky referiu-se a Roman Jakobson, considerado “gênio” por Haroldo de Campos em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Excelente linguista que não atinou no entanto para a dimensão histórico-universal da revolução de 1917. É com Maiakovski, síntese de invenção formal e conteúdo político, que os poetas concretos se aproximariam do marxismo, identificando-o com “participação”, palavra essa muitas vezes associada ao poeta

Ferreira Gullar. Ressalte-se que a revisão concretista de Oswald de Andrade não deu destaque ao marxismo. O realce foi dado ao anti-getulismo do escritor paulista.

Em 1959 é o ano do grupo Noigandres em São Paulo, Glauber Rocha filma *O Pátio em Salvador*, um “filme concretista”, segundo ele. Oswald de Andrade, autor estudado pelos poetas concretos (outros serão João Cabral de Melo Neto e João Guimarães Rosa), será citado por Glauber Rocha depois do filme *Terra em Transe* (1967), e não antes. Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963) não o cita e nem o grupo concretista Noigandres.

O cinema de Glauber Rocha projeta a descolonização que marcou a década de 60. No grupo concreto a descolonização era menos explícita, não obstante a assimilação da antropofagia oswaldiana de acentuada conotação anti-imperialista. A pesquisa concretista da linguagem ambicionava levar adiante na literatura brasileira o legado de Mallarmé, Pound e Joyce. Essa constelação, que foi tão incisivamente valorizada, somente medrou em âmbito mundial com a teoria da Poesia Concreta. Todavia, não se desdenhe a questão da literatura nacional, conforme os estudos concretistas realizados sobre Gregório de Matos, Sousândrade, Pedro Kilkerry, Oswald de Andrade, João Cabral e Euclides da Cunha. Por outro lado, a ênfase no trinômio (Pound, Mallarmé, Joyce) configurava uma atitude anti-colonial da Poesia Concreta diante do complexo de inferioridade das chamadas literaturas pobres do Ocidente. Foram traduzidos Dante, Goethe, Rilke, Maiakovski, Rimbaud, Byron, Keats, Valéry. A “transtradução” a um só tempo textual e extratextual. Note-se que a materialidade linguística dos signos não se apartava do significado referencial, assunto que motivou as discussões durante a década de 60 sobre marxismo e arte moderna com os autores Ernest Bloch, György Lukács, Theodor Adorno, Hebert Marcuse e Walter Benjamin.

O belo na arte para os poetas concretos estava na linguagem concisa, direta, não-normativa, não-linear, próxima do gráfico e do pictórico, incorporando os procedimentos eletrônicos da comunicação. Depois, em termos de linguagem e metalinguagem, minguiu no Brasil a reflexão sobre arte, comunicação e sociedade. A última manifestação de poesia como movimento grupal se deu com a “poesia marginal” no Rio de Janeiro durante a década de 70, exemplário de versos ligeiros e formalmente negligentes, com apologia irracionalista da insciência e que foi uma reação pueril ao labor crítico e poético dos concretistas.

Forma e conteúdo

Os concretistas atribuíram tanta importância estética e cultural aos músicos tropicalistas na razão inversa do Cinema Novo de Glauber Rocha. Observe-se que esta apreciação acerca

da Tropicália se manteve desde *Balanço da Bossa* até *Música de Invenção*. Haroldo de Campos e Décio Pignatari escreveram vários livros nos quais o compositor Caetano Veloso estará no mesmo patamar de Joyce, Maiakovski, Gregório de Matos e Oswald de Andrade.

O semiólogo Décio Pignatari, um dos primeiros entre nós a falar de Charles Pierce em seu livro *Contra Comunicação*, considerou Caetano Veloso (“sutil poeta”) musicalmente superior a Villa-Lobos. Os Beatles enaltecidos e ressalvas foram feitas ao filme *Terra em Transe* por ser retórico com um código verbal e linear. Nos textos inéditos de Glauber Rocha, garimpados no Tempo Glauber, Rio de Janeiro, encontramos a resposta ao “pif-paf concretista”. De Havana escreveu o cineasta em 1972: “não por acaso meu filme Terra em Transe promove um poeta a personagem principal. Não por acaso os concretistas esculhambaram Terra em Transe. O poeta que fica no baile de Porfírio Diaz é concretista”.

O elogio à Tropicália, se bem que deva ser mais explicado que justificado, não constitui no entanto motivo para subestimar a invenção concretista na poesia, incluindo sua teoria estética. Ninguém é infalível na apreciação artística, vide reparo do próprio Augusto de Campos em *O Anticrítico*: “Pound não gostava de Mallarmé, Gertrude Stein não gostava de Pound, Mallarmé não entendeu Flaubert”. Pier Paolo Pasolini filmou Pound na Itália. O poeta norte-americano não entendia de economia, condena a usura e deixa intocável o sistema capitalista. Em seus escritos econômicos Ezra Pound não atentou que Marx, em *O Capital*, mostrou que a usura subsiste no sistema de crédito. Os usurários foram os primeiros banqueiros. Cumpre assinalar a pertinência de se cotejar a avaliação de Pasolini e a dos poetas concretos sobre Pound, pois nesse aspecto avulta a relação estética e política, ou seja, saber se o poeta pode errar politicamente e ser um grande poeta. A palavra “história” não é tão apreciada pelos concretistas quanto a palavra “expressão” ou “linguagem”. Karl Marx talvez seja o espectro da Poesia Concreta que ainda não foi desvelado pelos críticos literários. Atente-se: Marx, não Stalin, não Zhdanov. Augusto de Campos lembrou que seu primeiro livro de 1951 foi bem recebido por Pagu, escritora influenciada pelo marxismo desde sua participação no movimento antropofágico de Oswald de Andrade.

Convém repisar que um aspecto ainda não elucidado em relação aos poetas concretos, exímios conhecedores da literatura italiana, é a ausência de Pier Paolo Pasolini, com sua prodigiosa cultura filológica e semiológica e que partilhava com eles da admiração por Dante, Valéry, Rimbaud e Joyce. Na Itália Pasolini foi considerado um novo Dante. Incorporou em seu marxismo a semiologia de Charles Pierce e Roland Barthes. Pasolini nunca perdia de vista a classe social em seus estudos sobre literatura e cinema. Afeiçoado ao tema da vanguarda literária, não menos do que à revolução proletária. Da literatura russa moderna elogiou Ossip

Mandelstam (1892-1938), traduzido por Augusto, Haroldo e Boris. Comunista desde jovem, sem abjurar nunca do marxismo. Opositor intransigente de Stalin. Dizem que foi assassinado pelo PC italiano em conluio com o Vaticano e a Fiat. Destarte, Pasolini fazia análise imanente da forma literária como produto do processo histórico-social.

Em Pesaro, Itália, Roland Barthes estava na plateia assistindo a conferência de Pasolini sobre cinema em 1965. Pasolini distinguiu cinema de prosa de cinema de poesia, defendeu a tese que os críticos deveriam escrever sobre cinema com o auxílio da semiótica como a ciência dos signos. Nessa conferência Glauber Rocha é citado, exemplo de cinema de poesia em que a câmera é permanentemente notada no transcurso do filme. Em 1971 Pasolini polemizou com Umberto Eco, semiólogo e teórico da comunicação que era amigo dos poetas concretos. O assunto da polêmica era sobre a semiologia do audiovisual. Todos os temas caros à Poesia Concreta foram abordados pela semiótica pasoliniana, na qual a concepção de código inclui a realidade como discurso. Concebeu a realidade como linguagem, segundo o princípio de que o não-verbal não deixa de ser outra verbalidade. Em 1965 escreveu sobre linguística marxista em seu ensaio *Empirismo Herético*.

Em Pasolini a oralidade no cinema é respaldada pelas formulações do linguista Jakobson e do poeta Paul Valéry, ou seja, a poesia como a hesitação entre som e sentido, a ambiguidade da palavra poética, o caráter metalinguístico de todo poema, inclusive a preferência do som ao significado. Em *Descrizioni di Descrizioni*, publicado em 1975, mencionou a declaração feita por Pound em 1944, segundo a qual o bolchevismo de 1917 foi uma revolução falsa e traída. Perguntou Pasolini: como falsa e traída? Apontou a contradição e informou que o poeta não distinguiu bolchevismo de stalinismo; todavia seria um erro condenar a poesia poundiana por causa de seus escritos sobre assuntos econômicos em seus ataques à usura afeição ao modo de vida campesino. É que filho de pai camponês, Ezra Pound quis permanecer no universo campônio, de que resultou a idealização da cultura chinesa e sua paixão por Confúcio. Pound foi um intelectual inadaptado à sociedade industrial e viu na Itália fascista a possibilidade de um mundo camponês. Atacou a usura porque na sociedade capitalista a moeda estava deslocando-se da produção.

É preciso salientar por outro lado que a ausência de Pasolini nos poetas concretos não decorre do fato de ter sido um autor marxista, afinal Walter Benjamin foi um autor muito citado por eles. Há a hipótese, em se tratando de Augusto e Décio admiradores de McLuhan, que Pasolini foi refratário à televisão e à osmose entre a linguagem a tecnologia. A outra hipótese seria a de que Pasolini teria sido um poeta tradicional. Nascido em 1922, mais velho que Augusto, Haroldo e Décio. Percebeu na Itália em meados dos anos 60 (quando entre nós a

TV Globo se expandia com o golpe de 64) o fenômeno da alienação neocapitalista com os meios de comunicação de massa, um dos fatores responsáveis pela norte-americanização da economia e da cultura. Pasolini afirmou que aí estava configurada a mutação antropológica no século XX, cujas consequências seriam nefastas para a classe operária e a revolução socialista.

O período heroico da Poesia Concreta vai de 1952 a 1966. Quanto ao golpe de 64, a referência é rarefeita e oblíqua se cotejada com o Cinema Novo de Glauber Rocha, traumatizado pela deposição do presidente João Goulart. Historiador e dramaturgo de João Goulart, autor de Jangarana (o sufixo “rana” lembra Sagarana de João Guimarães Rosa), identificando-se com o ex-presidente derrubado, Glauber Rocha alertou que a “abertura” comandada por civis antinacionalistas seria extremamente danosa para o povo e o país. E, nesse aspecto, ao contrário do concretismo e da Tropicália, o monopólio do sistema televisivo foi visto pelo cineasta como um instrumento da ditadura na superestrutura cultural. A supremacia da televisão na cultura não por acaso coincidiu com a política neoliberal em âmbito mundial a partir de meados da década de 70.

A análise da atual sociedade brasileira, a sua anatomia política e cultural, deve começar pela telenovela. A ideologia dominante é a da TV dominante, ou seja, a concentração de riqueza na monopolização da comunicação. A essência da telenovela é ocultação da fome e a exaltação do misticismo boçal. Esses dois elementos foram tratados pela Kinema de Glauber Rocha. O desenvolvimento da telenovela corresponde ao abandono da estética da fome e à crítica ao abismo entre regiões pobres e ricas. A cultura da unificação nacional se dá com a expansão da TV na década de 70. Todo o território orquestrado pela televisão. A TV a cores estará no lugar do vaso sanitário, da água filtrada e do oratório cristão.

Anti-McLuhan, desprovido tecnofobia que por vezes acompanha os homens de letras, o cineasta Pasolini não viu aspecto positivo (diferentemente da Tropicália abordada pela poesia Concreta) na modernidade da televisão, o subproduto do domínio multinacional que a partir de 1965 foi pouco a pouco conquistando os artistas e os intelectuais. Talvez esteja aí o motivo pelo qual o poeta italiano não teve uma acolhida na contracultura pop. A arte na década de 60, excetuando alguns autores, ficou entusiasmada com a modernidade multinacional. Esta entendida como a cultura do capital monopolista que aciona as empresas estrangeiras instaladas nos países subdesenvolvidos.

Nos livros mais recentes de Augusto de Campos, *Não e Outro*, há investidas contra os meios de comunicação de massa e à transação de vender e comprar, diferente do que sucedeu com o grupo Noigandres e a admiração por McLuhan em meados dos anos 60, que deixou a

mídia sem crítica, como se os meios de comunicação não tivessem proprietários.

A Poesia Concreta antecipará a utilização do computador na feitura do poema, a incorporação da tecnologia na linguagem poética, por isso não seria descabido referir-se a um ciberconcretismo. O elemento gráfico é onipresente na Poesia Concreta como marco divisório da era digital. Trata-se de uma poesia que nasceu sob o signo da teoria, portanto contra a separação entre arte, ciência e tecnologia. Nosso tempo é o da tecnologia de que a cibernética de Norbert Wiener é a expressão. Aqui está o ponto de partida da poética concretista, a noção matemática da probabilidade segundo Haroldo de Campos em *A Arte no Horizonte do Provável*. O poeta como designer da linguagem, segundo Décio Pignatari. Do probabilismo de Mallarmé à informação cibernética. O filósofo Juan David Garcia Bacca, mestre do poeta Ludovico Silva em suas incursões pela música, realçou que na linguagem mallarmaica desvinculam-se causa e efeito. Segundo a filosofia de Bacca, Parmênides é a necessidade, Mallarmé é o acaso. De todas as tendências e movimentos artísticos da década de 60, o concretismo talvez tenha sido o que mais se aproximou da tecnologia da informação, valendo-se como elemento essencial de sua linguagem poética a incorporação da página em branco tão utilizada pelo poeta Mallarmé.

Estava no ar na década de 60, como enfatizado por Ferreira Gullar, a necessidade da incorporação da tecnologia e a diferença entre sociedade desenvolvida e subdesenvolvida. É que a tecnologia, dirá mais tarde o físico J. W. Bautista Vidal, requer a referencialidade, ou seja, o lugar e o tipo de regime social.

O filósofo Álvaro Vieira Pinto escreveu um tratado sobre o conceito de tecnologia. Nele figura a crítica do isomorfismo, procedimento de pensar por analogia, tanto na cibernética quanto na Poesia Concreta. Sem enveredar para o economicismo (país subdesenvolvido fadado ao subdesenvolvimento artístico), será preciso ponderar se o entusiasmo pela cibernética não redundava na ideia de que a tecnologia dirige a história, isto é, a concepção fetichizada segundo a qual a história é determinada pelas inovações tecnológicas.

Os concretistas desde 1952 foram avessos aos devaneios subjetivistas e emotivos. O que não está ainda esclarecido é o procedimento filosófico que preside a teoria e a prática do concretismo. Sua predileção pela cibernética é inegável, posto que a analogia, sinônimo de isomorfismo, é a sua base. A tecnologia é concebida como um fator de progresso e evolução nas letras. O próprio nome concretismo sugere o antônimo “abstrato”, o qual é sempre visto de maneira pejorativa nos textos marxistas clássicos. Em Marx tudo o que é abstrato vem associado ao falseamento que oculta a realidade. Karl Marx estava de acordo com Hegel: a verdade é concreta. Convém lembrar-se da definição de capital como a síntese concreta de

múltiplas determinações. Então, o abstrato é a aparência ou ocultação da realidade feita pela ideologia, ao contrário da ciência que desvela a verdade.

Não se sabe exatamente se Poesia Concreta foi um nome concebido pelo prisma linguístico, filosófico ou econômico. Em sua primorosa tradução de Rimbaud, poeta que apoiou a Comuna de Paris, Augusto de Campos escreveu que a criação mais característica do homem é a linguagem. Ser de vanguarda é tomar a linguagem pelo ângulo da radicalidade, que em se tratando de Rimbaud e Mallarmé, culminou no uso da parataxe, que é também o procedimento da música dodecafônica de Alban Berg e Arnold Schönberg. Parataxe é a sintaxe relacional, com correlação e justaposição, ou seja, ausência de conectivos. Theodor Adorno chama a atenção que a parataxe, valendo-se de fragmentos, almeja a totalidade. A nova música, a de Schönberg, baseada na atonalidade, é feita de choques e descontinuidades.

A sociologia da cultura não deve incorrer no sociologismo, quer dizer, abordar a Poesia Concreta como a expressão do desenvolvimentismo JK em São Paulo. O Cinema Novo de Glauber Rocha começa pelo sertão, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, com ênfase na dialética do desenvolvimento desigual e combinado. O filme *Terra em Transe* traz na montagem a influência de Eisenstein, o cineasta marxista russo enaltecido por Haroldo de Campos pela conexão entre a montagem cinematográfica e o ideograma, a representação gráfica das ideias. Nesse aspecto é inegável a afinidade entre o concretismo e o cinema novo, todavia os elos mais fortes são com a tropicália. Não são poucas as alusões elogiosas à tropicália nos livros *Maiakóvski Poemas*, *O Anticrítico*, *Invenção*, *Música de Invenção*, junto às restrições a Villa-Lobos, o compositor onipresente nos filmes de Glauber Rocha, inclusive em seu último *A Idade da Terra*. Em termos de evolução formal, a tropicália (alheia ao marxismo) foi uma ramificação da poesia concreta, sem que se exclua a hipótese de que os concretistas em 1966 foram seduzidos pelo público fonográfico e, ao mesmo tempo, instrumentalizados pelos tropicalistas que se valeram do acervo multilinguístico da vanguarda paulista.

É essencial o conceito de indústria cultural de Theodor Adorno e Max Horkheimer para o entendimento do fetichismo da mercadoria no século XX. Desde o início dos anos 20 Adorno estava preocupado com a situação social da música. Teve de abandonar a Alemanha por causa de Hitler que subiu ao poder com a colaboração de Stalin. Sem dúvida o fato escandaloso que abalou o autor de *Dialética do Esclarecimento* é que Hitler tomou o poder sem resistência. Nos Estados Unidos Adorno investigou o rádio e escreveu *How to look at Television*. Antes estudou em Viena composição com Berg, elaborou a teoria da audição e dos ouvintes. Nos Estados Unidos, década de 50, em sua empírica investigação sociológica acerca da personalidade autoritária, associou os preconceitos com os sons e as imagens produzidos

pela indústria cultural.

Augusto de Campos e Décio Pignatari situaram Villa-Lobos em patamar estético inferior a João Gilberto. Citemos o livro de Décio Pignatari *Contra-Comunicação*: “Villa-Lobos, o Carlos Gomes do Estado Novo, não era lá essas coisas. De suas 2.000 obras, pouca coisa se salva no contexto de renovação da música de nosso século”. O paradoxo é que a tropicália, com sua emissão egóica, contrastava com a ascese construtivista e antibiográfico-emocional dos poetas concretos que desde 1952 editaram os seus livros por conta própria e com tiragem reduzida.

Mallarmé também publicou em plaquete o seu poema sobre o jogo de dados. Cumpre realçar que a tropicália não teve atrito com a indústria cultural. E aqui surge a diferença: o cinema novo foi anti-sistema televisivo, porque este acumpliciou-se ao golpe de Estado em 1964, conforme o filme *Terra em Transe*. Há alguns poemas concretos que se opõem à indústria cultural, mas sobressai o deslumbramento por McLuhan, para quem o meio é neutro, ou seja, o capital aparece desvinculado dos meios de comunicação. Para o cinema novo o golpe de 64 foi uma tragédia, assunto que não se ocupou a poesia concreta. Em *Signagem da Televisão*, Décio Pignatari, embora tivesse dado aula na Universidade de Brasília, cujo reitor era Darcy Ribeiro, se opôs a Leonel Brizola e João Goulart, assim como elogiou a Rede Globo como um dos mais fascinantes fenômenos industriais do Brasil.

Em 1964 aos 25 anos de idade Glauber Rocha foi aclamado por unanimidade quando fez *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas com *Terra em Transe* foi criticado implacavelmente, tanto na esquerda quanto na direita, em grande parte por ciúme diante da capacidade criativa do cineasta. Em seu livro sobre Glauber, a francesa Sylvie Pierre, a primeira mulher a escrever no Cahiers du Cinéma, tem razão ao afirmar que: “o filme *A História do Brasil*, em parceria com Marcos Medeiros feito em Cuba, é a narrativa marxista dialética para explicar as raízes do Golpe de 64, acontecimento esse que foi a grande obsessão de seus filmes e ensaios”.

O livro *Current of Music* de Theodor Adorno investigou o rádio nos Estados Unidos durante a década de 30. O rádio estava no auge, seguido pelo cinema falado. Sublinhou a ubiquidade radiofônica. Nenhuma outra forma de comunicação estará em todos os lugares. O ouvido contemporâneo, seja qual for o lugar, é moldado pela indústria da comunicação de massa. Não se escolhe o que é visto ou ouvido. Acrescente-se que o indivíduo manipulado e teledirigido pela indústria cultural é o tipo “easy going”, conforme Adorno mostrou em seu livro *The Authoritarian Personality*. A sociedade nos Estados Unidos no estágio monopolista do capital é atomizada e de massa.

Em Theodor Adorno não aparece, pelo menos explicitado, o agente histórico que potencialmente poderá destruir a sociedade capitalista: o proletariado. Desde 1848, data da publicação do Manifesto do Partido Comunista, os intelectuais se defrontaram direta ou indiretamente com aquilo que foi colocado por Marx e Engels acerca da classe operária revolucionária. Esse papel não foi atribuído por um ato de fé ou de natureza emocional; trata-se da função que desempenha o proletariado na sociedade capitalista, não apenas em termos numéricos. Essa importância objetiva do proletariado esbarra na questão da consciência de classe e na vontade de se opor à alienação no capitalismo, como formulou György Lukács em *História e Consciência de Classe* escrita em 1923 e que influenciou Theodor Adorno em alguns de seus livros, inclusive *Filosofia da Nova Música*.

Theodor Adorno não era indiferente à práxis política, conforme acusaram os estudantes em 1968 na Alemanha. Basta verificar o que escreveu sobre o rádio nos EUA. Sabemos todos quanto amargurado ficou por ser compelido a deixar sua pátria com a ascensão nazista. Ele trazia da Europa a incumbência de explicar a barbárie nazi, inclusive a conectou com a comunicação de massa nos Estados Unidos do presidente Roosevelt.

A investigação de Adorno iniciada em 1937, Nova York, foi encomendada pelo Estado para saber o que era o rádio. Escreveu uma teoria do rádio, dialogou com o seu amigo Walter Benjamin sobre comunicação no século XX, todavia foi menos otimista em relação ao uso progressista dos meios de comunicação que moldam a opinião pública. O conceito de “opinião pública” deixará de ter sentido com o desenvolvimento da indústria cultural. Há nesse pensador uma teoria acústica das relações sociais com a abordagem da música erudita e popular delineada em *A Dialética do Esclarecimento*. Na televisão o visual se superpõe de maneira subalterna à acústica do rádio. A sonoridade é socialmente condicionada, não só pela música tocada pelo rádio e pela televisão, como também pelos ruídos socialmente produzidos. O grande musicólogo do século XX trouxe à tona a essência do rádio e sua relação com a psicologia de massa. O que escreveu sobre o rádio abrange o cinema e a televisão. Segundo ele, o microfone ouve e o rádio fala. O rádio é social e político. O rádio fala conosco mesmo quando não o estamos ouvindo. A cultura popular implica que a cultura emanada seja do povo, o que não é absolutamente o caso da comunicação de massa, aparato regido e administrado pelo lucro. Talvez não mais seja possível falar em cultura popular, porque esta não existe à margem e separada da hierarquia empresarial.

Theodor Adorno oferece excelente metodologia para compreender a apreciação da poesia concreta sobre a tropicália. Adorniano quando assinala a onipresença da preguiçeira auditiva e o mercantilismo das mídias, Augusto de Campos em *Música de Invenção* (sinônimo

de música séria) considerou os tropicalistas músicos inventores. Talvez por fazer parte de uma sociedade ágrafa, o poeta do concretista difere de Adorno na avaliação da música popular. O marxismo de Theodor Adorno, não aparece citado amiúde (apenas algumas vezes em Haroldo de Campos) por Augusto e Décio, ao contrário de Walter Benjamim.

Theodor Adorno, admirador de Mallarmé, denunciou a presença da indústria da cultura em Richard Wagner, enquanto a dialética negativa surge em Beethoven, que é na música a filosofia da história de Hegel. Cumpre salientar que Adorno não poderia ter sido um autor de predileção dos poetas concretos porque estes não tiveram constrangimento com a comunicação de massa, valorizaram as manchetes de jornais e as palavras em mosaico dos anúncios publicitários. Por outro lado, Theodor Adorno não foi, ao contrário de Walter Benjamin, autor que tivesse influenciado Glauber Rocha. É que o filósofo alemão foi refratário ao cinema. Este era menos verdade estética que ideologia icônica advinda com a fotografia, o ponto de entrada da indústria cultural.

Segundo Décio Pignatari, nos finais da década de 50, o adversário da poesia concreta era o realismo socialista do Partido Comunista, espécie de síndrome stalinismo-nacionalismo-folclorizante associado a Mário de Andrade, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos, sendo este considerado retórico em relação a Webern e Schönberg.

Augusto de Campos se insurgiu contra as declarações de Camargo Guarnieri a propósito do dodecafonia de Schönberg, ainda que este compositor nunca venha referido através da crítica marxista de Theodor Adorno, que considerava o compositor atonal de Viena a expressão anticapitalista na música. “My music is not lovely”, Adorno cita Schönberg em *The Philosophy of Music*. Villa-Lobos não deu deslumbrada importância a Berg e Schönberg quando de sua primeira viagem à Europa na década de 20.

O indivíduo atomístico é moldado pela comunicação de massa, o ouvido distraído integra aquilo que Pasolini, em *Descrizioni di Descrizioni*, entende por “*rabbia anticulturale piccolo borghese*.” Adorno, em *Current of Music*, repara que em todo apartamento ouve-se o mesmo som, não obstante o ouvinte mexer o ponteiro do rádio ao escolher a canção. Trata-se de uma falsa liberdade, todas as estações de rádio são a mesma estação. Trapaceado, o indivíduo se vê tomado pela ilusão sensorial de estar tocando um instrumento. Nessa identificação o ouvinte se sente proprietário do rádio e, quanto a isso, não se pode falar em preferência musical. A oferta de música ligeira segue a lógica da publicidade. O gosto está relacionado com o hábito, a hora em que o ouvinte identifica o conhecido na música ligeira, ele logo se regozija com o “é isso aí”, “that’s it”. A característica essencial da música popular é a standardização, com a qual se compra e vende o sucesso. É o mecanismo da audição

fácil. A síncope é um elemento constitutivo do conformismo típico da audição regressiva que acompanha a canção da moda.

Há diferença entre música séria e música ligeira. Na primeira o todo prevalece sobre as partes, enquanto na segunda todo detalhe pode ser substituído. Em seu livro *Beethoven - The Philosophy of Music*, publicado no ano de 1997, com notas e observações sobre o compositor desde 1937, Theodor Adorno volta a sublinhar a questão do todo e das partes: “How can a whole exist without doing violence to the individual part?”. Na música séria o detalhe contém o todo. O que diferencia a música séria da popular não tem nada a ver com simplicidade e complexidade. Na música popular o compositor ouve para o ouvinte, portanto deste é tirado qualquer capacidade de ouvir. Esta é inteiramente desnecessária. A música popular lida com o estímulo a fim de provocar a atenção do ouvinte.

Theodor Adorno foi considerado ultra-esquerdista ao atacar o tonalismo na música. A audição é moldada pela estrutura social, o capital se reproduz como fenômeno sonoro, ou seja, não existe separação entre economia e acústica ou entre política e sonoridade. Todo som é audível e tudo que é audível é sonoro, assim o modo de ouvir é um fator decisivo na civilização, inclusive não seria possível focalizar a consciência de classe sem levar em consideração a modulação sonora em que atuam as classes sociais. A luta de classes pode ser entendida como conflito de um som contra outro som. Adorno não estava interessado na análise psicológica dos compositores, e sim na música ensejando um tipo de comportamento social. O ouvido conformista é o objeto de sua reflexão. Esse conformismo coaduna-se com o primado dos arranjadotes que passam a ideia de que tudo é improvisado e espontâneo. Em sua teoria do rádio, que é indissociável da teoria da audição atomística, Theodor Adorno foi severo acerca da música de entretenimento, cuja função é eliminar da linguagem a expressão. A música de fundo servirá de cenário para conversa de quem não é capaz de falar, portanto de ouvir.

Segundo Décio Pignatari, em seu livro *Signagem da Televisão* publicado em 1984, a importância da MPB se deve ao surgimento no mercado fonográfico dos estudantes universitários. Em *Informação, Linguagem e Comunicação* considerou Villa-Lobos um compositor medíocre em cotejo com Boulez e Stockhausen, que não difere da apreciação feita por Augusto de Campos. A tropicália foi considerada música séria ou música de invenção, segundo os críticos concretistas que, à altura de 1966, estavam municiados da semiótica como a ciência da linguagem. Para eles, a bossa nova tirou a música popular do bolero mexicano, questionando a melodia e introduzindo a dissonância. O surto bolero se fazia acompanhar de um chimarrão rural-nacionalista. A reação a isso aconteceu em 1966 com os

festivais da canção divulgados pela televisão, que foi o veículo da tropicália em aliança com o pop como surto internacional.

O aparato fonográfico aliou-se à TV, e esta, acabou por legitimar a ditadura que na economia continuará a mesma na abertura democrática com a função determinante das multinacionais. A tropicália não se indispôs contra a televisão como agente do capital estrangeiro pós-64. Há que evidenciar o motivo pelo qual (a não-linearidade, a não-discursividade) o professor canadense McLuhan ter sido considerado exímio teórico da linguagem. McLuhan é o antípoda de Theodor Adorno que identificou a indústria cultural com liberalismo burguês na etapa monopolista do capitalismo.

Há interrelação entre arte, comunicação e política, mas esta não na acepção meramente partidário-parlamentar. No léxico concretista é raro surgir a palavra “capitalismo”, não se observa a hostilidade do capital à arte, ou seja, a supremacia do valor de troca na sociedade do dinheiro. O que de influência marxista sobressai em Augusto de Campos (Haroldo conta em *Para um Tombeau* que, jovem, ficou entusiasmado com o socialismo místico-democrático de Cid Franco) advém da tradução dos poetas russos Mandelstam, Maiakovski e Yessenin. Na atualidade, depois de Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, Caetano Veloso é o artista mais elogiado por Augusto de Campos. Desde 1966 aqui se impõe a pergunta: o que a tropicália teria dado à poesia concreta?

A análise de classe social não deve se ater à profissão dos poetas concretos como funcionários públicos. Isso é sociologia da profissão e não sociologia da arte, na qual a história é que produz as ideias, e não estas a história. Atente-se que os poetas concretos não apreciaram o surrealismo, identificado com subjetivismo arbitrário. Em 1961, “Plano Piloto”, lemos: “contra uma poesia de expressão subjetiva e hedonística”. Seis anos depois, eis que o grupo concreto adere ao intuicionismo, ao hedonismo do pop e espetaculoso da tropicália. O surrealismo não foi visto como crítica e oposição ao capitalismo. A influência do surrealismo no maio estudantil francês de 68 foi deixada de lado. O tropicalismo se apropriou de aforismos surrealistas tirando-lhes os traços anticapitalistas. A tropicália é a indústria multinacional, enquanto o surrealismo a emancipação anti-mercantil das formas estéticas.

A singularidade do Cinema Novo foi o nacionalismo terceiro-mundista contra a Europa e Estados Unidos. Em seus filmes está banida (à exceção de *Terra em Transe*) a jazzística Bossa Nova. Releva chamar a atenção que em Glauber Rocha a ideia de vanguarda era inseparável do marxismo e da revolução socialista na América Latina. A justaposição Brecht e Godard começou a aparecer logo nos primeiros textos críticos de Glauber Rocha, depois publicados nos anos 80 em seu livro *A Revolução do Cinema Novo*.

A arte dos anos 60 é inconcebível sem a contrarrevolução de 1964, ainda que a poesia concreta date 10 anos antes do golpe de Estado. A tropicália é de 1966, o cinema novo com Glauber Rocha e Roberto Pires na Bahia, em seguida Nelson Pereira dos Santos no Rio de Janeiro, é de 1959. Glauber Rocha realçou várias vezes que o cinema novo foi uma revolução estética que aconteceu sob a vigência de uma ditadura; todavia antes do golpe de 64 filmou *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Viveu a fase imperialista do capitalismo em um país colonial que teria de fazer a revolução socialista para liberar-se do subdesenvolvimento. Segundo ele, 1964 foi uma contrarrevolução que começou em Washington. Em *Terra em Transe* o agente do golpe de Estado é uma corporação multinacional chamada Explint. O imperialismo não é representado por um determinado personagem de carne e osso, diferentemente do proprietário da TV, do governador, do sem-terra e do ditador. Em *A Idade da Terra* o personagem Brahms representa o imperialismo norte-americano, é um tipo sincrético, vestido igual a um frequentador de candomblé, mas não deixa de ser um manager multinacional.

Em seu romance *Riverão Sussuarana* o personagem que representa o imperialismo é Mister Bracker, assassinado por Guimarães Rosa, que não era anti-imperialista nem tampouco de esquerda. À diferença do grande escritor mineiro, Glauber Rocha pensou a América Latina determinada pelo imperialismo. Entre as várias definições do Cinema Novo afirmou que era filho da tragédia política de Getúlio Vargas com a utopia sonora de Heitor Villa-Lobos, o músico vanguardista do folclore que ouviu o desejo do povo. Segundo Glauber Rocha, Villa-Lobos supera Bach, Beethoven e Stravinsky, assim como o pintor Portinari Delacroix, Goya, Gaughin e Picasso. O único cineasta do Cinema Novo que foi getuliano. Em sua peça de teatro, *Jango uma Tragédia*, o ex-presidente João Goulart, o filho espiritual de Vargas, é devorado pelo povo no carnaval e renascido com a música de Villa-Lobos.

Referências

- ADORNO, T. *Beethoven – The Philosophy of Music*. Cambridge: Polity Press, 2005.
- ADORNO, T. *Current of Music*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2006.
- ADORNO, T. *Introduction to the sociology of music*. Nova Iorque: The Seabury Press, 1976.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, T. *The Authoritarian Personality*. Nova Iorque: Harper & Brothers, 1950.

ADORNO, T. *The Quarterly of Film Radio and Television* (How to look at Television), Vol. 8, No. 3 (Spring, 1954), pp. 213-235.

ADORNO, T. *Filosofia da Nova Música*, São Paulo: Perspectiva, 2020.

BACCA, J. D. G. *Necesidad y azar: Parmênides (S. V A. C.), Mallarmé*. Barcelona: Anthropos, 1985.

BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: LIMA, L. C. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CAMPOS, A. *O rei menos o rei*. 1951.

CAMPOS, A. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, A. *O Anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, A. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPOS, A. *Poesia da Recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, A. *Não: Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, A. *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, A.; ALMEIDA, G. *Poética de Os Sertões*. São Paulo: Annablume, Casa Guilherme de Almeida, 2010.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H. *Revisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; SCHNAIDENNAN, B. *Poesia Russa Moderna*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, H. A Ruptura dos Gêneros na Literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, H. A arte no horizonte do provável e outros ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAMPOS, H. Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPOS, H. *Reoperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2008.

JAMESON, F. *Espaço e Imagem*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

- LUCKÀCS, G. *História e Consciência de Classe*. São Paulo: Martins Fontes, 1923.
- MARX, K. *O Capital: crítica da economia política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- PASOLINI, P. P. *Descrizioni di Descrizioni*. Milano: Garzanti Libri, 2006.
- PASOLINI, P. P. *Empirismo Eretico*. Milano: Garzanti Libri, 2015.
- PASOLINI, P. P. *Saggi Sulla Politica e Sulla Società*. Ostiglia: Mondadori, 1999.
- PIERRE, S. *Glauber Rocha*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1987.
- PIGNATARI, D. *Contra-Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- PIGNATARI, D. *Signagem da Televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PINTO, A. *O Conceito de Tecnologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- ROCHA, G. *A Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1963.
- ROCHA, G. *A Revolução do Cinema novo*. São Paulo: Alhambra, 1981.
- ROCHA, G. *O Século do Cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- ROCHA, G. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- TROTSKY, L. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- VASCONCELLOS, G. F. *De Olho na Fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.