



EISENSTEIN, TROPICALISMO E CACASO: ALGUMA COISA EM COMUM?

Patrícia Anzini da COSTA¹

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar de que forma a concepção de montagem do cineasta russo Sergei Eisenstein influenciou dois movimentos artístico-culturais no Brasil do final da década de sessenta e início da de setenta: o Tropicalismo e a poesia marginal. Para isso, através da análise de alguns trechos de canções tropicalistas representativas e de alguns poemas do poeta marginal Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, dá-se a constatação de como a agregação de planos independentes se mostra responsável por dialogar com inúmeras possibilidades de construções imagéticas que ultrapassam a mera exposição da informação, revelando-se um recurso estético poderoso e estimulante.

Palavras-chave: Eisenstein; Montagem; Tropicalismo; Poesia marginal; Cacaso; Poesia e Cinema

A consolidação do processo de montagem - formulado e difundido criticamente por Sergei Eisenstein (1898–1948), um dos mais importantes cineastas russos da primeira metade do século XX – foi amplamente acolhida, não só no universo cinematográfico, como também em inúmeras formas de expressões artísticas que surgiram durante todo o restante do século.

O cineasta, ao arquitetar e elaborar uma produção inovadora, incitou, ao mesmo tempo, uma rica reflexão sobre a produção de significados na linguagem cinematográfica. Sua proposta estética rompia com as formas tradicionais de então, representadas principalmente por D. W. Griffith, que ainda estavam calcadas na linearidade, na atuação frontal com teatralidade de gestos e nos movimentos de câmera mínimos. Eisenstein concebe a montagem como elemento indispensável e substancial na construção de novos significados; o princípio responsável por adquirir “[...] o grande poder do estímulo criativo interior do espectador, que distingue uma obra emocionalmente empolgante de uma outra que não vai além da apresentação da

¹ Mestranda em Estudos Literários junto ao programa de Pós-Graduação da FCL/UNESP – Campus de Araraquara. Pesquisa as influências do Tropicalismo em duas obras do poeta mineiro Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, poeta pertencente à geração da década de setenta que ficou conhecida como marginal. (patty_anzini@yahoo.com.br)



informação [...]” (EISENSTEIN, 2002a, pp. 30-31). Além de ajudar na exposição coerente e orgânica do tema, a montagem, por possibilitar uma alteração abrupta de direções de olhares e ritmos, justapõe valores plásticos, sonoros, temporais, etc. Valores que, ao serem colocados lado a lado, geram, como consequência, a compreensão de um produto que privilegia o *modo* como é narrado o conteúdo da obra. Produto esse que se torna um resultado qualitativo da junção de elementos isolados.

O processo de montagem funciona, portanto, através da justaposição. Dois fragmentos de um filme, quando dispostos um ao lado do outro, engendram uma imagem e se tornam correlatos. “Com este critério de montagem, os planos isolados e sua justaposição atingem uma correta relação mútua”, caracterizando, assim, cada fragmento como uma “dada representação particular do tema geral”. O tema geral, ou “princípio unificador”, torna-se responsável, dessa forma, pelo todo, pelo produto, pela imagem mediante a qual o espectador apreende a obra. A força e a proeza da montagem residem exatamente nisso: estimular o surgimento, a revelação da mais completa imagem do próprio tema nos sentimentos e na percepção do espectador. Assim, esse espectador “[...] não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e da reunião da imagem” (EISENSTEIN, 2002a, p. 18 e p. 29). A montagem passa então a ser o principal objetivo de todo artista que, baseando-se em um choque entre planos, enquanto tese e antítese respectiva, origina uma síntese criada e vivida na mente do espectador.

Esse modo de associar duas representações de elementos inicialmente independentes criando um novo conceito (produto), processo “literalmente universal” para o cineasta (2002a, p.16), será amplamente utilizado na estética vanguardista. Captar fragmentos, “colá-los” lado a lado gerando imagens foi uma das técnicas que, no Brasil, Oswald de Andrade inaugurou e difundiu como retalhos em panos da imagem de um país atrasado e patriarcal. Um dos principais formuladores das então revolucionárias idéias que surgiram com o modernismo de 1922 procurava, através de seus processos de construção que se aliavam a uma espécie de estética do fragmentário, “[...] dividir a realidade em blocos sugestivos, cuja unificação (fosse) feita no espírito do leitor [...]” (CANDIDO; CASTELLO, 1983, p. 25). Técnicas cinematográficas, porém aplicadas na poesia:



anhangabaú²

Sentados num banco da América folhuda
O cow-boy e a menina
Mas um sujeito de meias brancas
Passa depressa
No viaduto de Ferro
(ANDRADE, 1966, p. 110)

“A imagem concebida por autor [...] é concretizada por ele através dos elementos de representação independentes, e é reunida [...] na percepção do espectador” (EISENSTEIN, 2002a, p. 28). Nada mais “eisensteiniano” que esse poema de Oswald, “profundamente afetado pela técnica do cinema” (BOSI, 2006, p. 359). O poeta preza pelo manejo com peças soltas (representações), estimulando a composição da imagem, do tema geral do poema no espírito do leitor. *Closes* (“meias brancas”), planos gerais (“sentados num banco”), planos americanos (“cow-boy e a menina”). Além disso, cortes surgem como estímulos plásticos e sonoros (“passa depressa” – sensação de rapidez ocasionada pelo som da sibilante em contraste com “sentados num banco da América”, em que o som nasal predomina e alude à lentidão ou até à vagarosa aproximação de uma câmera) que, associados, geram a imagem do vale do Anhangabaú. O leitor é instigado à construção imagética e a explorar a sugestibilidade interpretativa, dispensando o rigoroso encadeamento lógico.

Já na década de sessenta, os tropicalistas reabrem os interesses dos modernistas, vinculando-os a produções musicais, teatrais, plásticas, etc, porém contaminados pela contemporaneidade. Ademais, os artistas incorporaram às suas discussões artísticas as novidades e os impactos dos novos aparatos modernos, como a televisão. Fato que acendeu e manteve uma chama que dialogava e colocava em xeque dialéticas essenciais ao movimento como moderno *versus* arcaico, experimentalismo *versus* engajamento, alienação *versus* participação. Uma explosiva capacidade de provocar áreas de tensão solidificadas na sociedade de então gerou frutos à exploração da violência e dos primados culturais opostos.

Nasce, portanto, a movimentação artística responsável por abalar estruturas e romper formas artísticas ultrapassadas, propondo “[...] alterar radicalmente o quadro

² O vale do Anhangabaú é uma região localizada no centro da cidade de São Paulo. Caracterizada como espaço público, a praça se define como um calçadão sobre um entroncamento rodoviário subterrâneo.



estagnado e dividido da produção cultural brasileira de então” (COELHO, 2008, p. 14). Alguns recursos adotados, tais como a colagem, a alegoria, a ironia, a fragmentação, o cafonismo, a intertextualidade, a enunciação caótica, a desconstrução imagética, os jogos com as palavras, a carnavalização, o grotesco são o que garantem a posição de vanguarda pela qual o grupo se caracterizou. Assim, da mesma forma, o processo de montagem é reinstaurado, todavia radicalizado e influenciado pelos novos valores veiculados pela indústria cultural. “[...] As canções tropicalistas constituem-se num desenrolar de imagens, nascidas da justaposição de objetos e desejos coisificados, montando a cena da fantasmagoria” (FAVARETTO, 2000, p. 115).

Caetano Veloso e Gilberto Gil foram os principais representantes musicais que mais habilmente elaboraram canções como forma de desconstrução da ideologia oficial do Brasil imerso em um sistema ditatorial. Explodindo o discurso de repressão ideológica e os valores impostos pela exaustão da idéia de progresso reinante, os cantores estilizaram os contrastes do país ao utilizarem o embricamento de representações independentes e contrastantes. Não abrindo mão da assimilação crítica da influência estrangeira, reelaborando-a com aparatos nacionais. Com a indústria cultural caminhando a largos passos para sua consolidação, a montagem passa a ser uma das armas para revelar quão arcaica era aquela “modernização autoritária” (PEREIRA, 2006, p. 90) promovida pela direita. Não permitir o ocultamento dos reais pressupostos morais, sociais e culturais da sociedade brasileira e que os militares se esforçavam em encobrir era a premissa:

no pátio interno há uma piscina
com água azul de Amaralina
coqueiro brisa e fala nordestina
e faróis
(*apud* CAMPOS, 1968, p. 161)

Canção representativa do Tropicalismo, “Tropicália” se mostra reveladora na utilização da montagem como responsável pelo surgimento de um novo conceito, do “tema geral” de Eisenstein. Neste trecho, e durante todo o restante da canção, Caetano justapõe representações da cultura popular e da natureza (“água azul de Amaralina”; “coqueiro”; “brisa”; “fala nordestina”) com aquelas da modernização (“pátio interno”;

Ademais, é um local importante para manifestações públicas, comícios e apresentações de espetáculos.



“piscina”; “faróis”). Técnica que suscita um estímulo no ouvinte e que “[...] resulta uma imagem mítica do Brasil grotescamente monumentalizada [...]” (FAVARETTO, 2000, pp. 63-64). As representações emergem não linearmente, “[...] numa montagem de ‘fotos e nomes’, numa justaposição de frases feitas ou numa superposição de estilhaços sonoros” (CAMPOS, 1968, p. 151).

O tom universalizante que surge como consequência da agressão de emblemas culturais de origem distintas (representações nacionais *versus* representações estrangeiras) dá suporte à necessidade de se abrir diálogos mundiais na arte brasileira de então. A preocupação era questionar o comportamento emancipatório das tentativas de revoluções comportamentais difundidas pelos movimentos estudantis internacionais (Maio de 68, Contracultura) nas esferas das atitudes dos artistas que dominavam o cenário cultural do Brasil da ditadura. Era tornar a arte não um mero instrumento de repetição verborrágica e barata do “nacionalismo estreito” (VELOSO, 1998, p. 131) dos artistas engajados, mas sim uma arma à provocação, à invenção, à possibilidade de rasgar e abrir todas as rachaduras experimentais.

Ao associar a busca pela brasilidade, os artistas tinham também que colocar em pauta o mundial, aquilo tudo que estava fervilhando em todas as esferas artísticas e que precisava, de alguma forma, ser pensado e incorporado nos nossos objetivos. A arte gritava novamente por engajamento da forma, aliada à participação e à liberdade de pesquisa, tal como queria Mário e Oswald de Andrade. O cotejo simples deste trecho de “Tropicália” traduz fielmente toda essa preocupação de Caetano, ao expor, pela montagem, o sentimento latente de sincretismo estético e temático.

Da mesma maneira, Gilberto Gil, com sua “Domingo no parque” (1967), utiliza-se, de forma magistral, a concepção eisensteiniana da montagem:

o sorvete é morango – é vermelho
oi girando e a rosa – é vermelha
oi girando, girando – olha a faca
olha o sangue na mão – ê josé
juliana no chão – ê josé
outro corpo caído – ê josé
seu amigo joão – ê josé
(*apud* CAMPOS, 1968, p. 135)

“*Domingo no parque* joga palavras, música, som, idéia, numa montagem dentro dos moldes da comunicação moderna: *o layout, a arrumação, a arte final*”



(CAMPOS, 1968, p. 143). Os *closes*, as fusões, os cortes, as justaposições fazem surgir um sentimento vivo suscitado pela própria agregação dos quadros representativos na canção. Assim, o sorvete se funde com o morango, com a cor vermelha, com o movimento da roda gigante “girando”, com a rosa e suas características (cor, espinho, beleza, medo, fascinação), gerando a imagem completa da morte de João e de toda a dramatização e tensão ao redor dela. Gil “escreve”, segundo o termo de José Lino Grünewald (CAMPOS, 1968, p. 151), a “necessária experiência emocional no leitor” (EISENSTEIN, 2002a p. 37). A agregação dos planos faz emergir uma imagem impetuosa do assassinato como se nós, ouvintes, estivéssemos “escrevivendo” de fato a cena, experimentando o processo dinâmico. Gil explorou ao máximo a montagem como a técnica que contém o maior grau de vigor estimulante e de emoção.

Vale também lembrar que o cantor baiano coloca em pauta a já emergente necessidade de adequar os novos meios de comunicação de massa à tradição e brasilidade do país. Os elementos puramente arcaicos e nordestinos que a canção relata em representações sonoras e plásticas são eletrificados na técnica cinematográfica. Aparato puramente moderno que foi incorporado e dialogado na mais rica cultura brasileira. “O Domingo no Parque de Gil fora concebido quase como um filme”, nas próprias palavras de Caetano Veloso (1998, p. 171).

Assim, “desde o fim dos anos 60 [...] o movimento tropicalista nos havia mostrado o quão, no Brasil daquela hora, o moderno continha de arcaico, de conservador. Os anos 70 demonstraram essa tese à exaustão” (PEREIRA, 2006, p. 90). Antônio Carlos de Brito – o Cacaso³ (1944-1987) – testemunha, então, essa idéia e proporciona essa exaustão das formas de contestação e subversão, iniciada pelos tropicalistas.

Falar da década de 70 é lembrar do sincretismo de manifestações de caráter crítico e, sobretudo, alternativo. O fechamento causado pelo Ato Institucional nº 05, em dezembro de 1968, gerou um novo circuito editorial bastante expressivo do ponto de vista sócio-econômico-cultural para a época. O aparecimento de livrinhos alternativos, ou melhor, “mercadorias romântico-artesanais” nas palavras de Pereira (2006, p. 92),

³ Cacaso pertenceu à geração de poetas que ficou conhecida como marginal, surgida logo após o acirramento da repressão ocasionado pelo decreto do AI-5. Seus representantes eram conhecidos por produzirem livros mimeografados com poemas que exploravam o coloquialismo, a espontaneidade e o humor.



traduziram a ânsia de achar uma forma de gritar criticamente frente ao sufoco da repressão. Era uma “maneira precária de dizer que (estávamos) vivos”, como afirmou o próprio Cacaso (1997, p. 54).

Anti-intelectualismo, antitecnicismo e questionamento radical do parque industrial brasileiro também vão ser explorados com o recurso da montagem na obra do poeta. O eterno conflito do conservadorismo dentro do progresso penetrará, com a mesma relevância, os poemas. Com a montagem, a crítica de Cacaso torna-se humor radicalmente trágico e, ao mesmo tempo, irônico. Características as quais permearão inúmeras obras dos poetas marginais e que também foram incansavelmente propaladas pelos tropicalistas:

SINAIS DE PROGRESSO

A mão certa cai como guilhotina
e racha a nuca do inimigo.
A câmera focaliza o punho do matador:
“*Homens de verdade não usam relógio
de outra marca*”
Tudo legal.
Tudo legalizado.
(BRITO, 2002, p. 155)

“A imagem, no primeiro verso, do movimento da mão que fere, à semelhança de uma guilhotina, é cinematográfica” (SOARES, 2003, p. 157). Cacaso praticamente descreve a cena como se estivesse assistindo a um filme. As representações dos recortes críticos do Brasil dos anos setenta (“mão certa”; “matador”; “inimigo”) se justapõem com as representações da modernização do *milagre econômico* (“câmera”; “relógio”; “marca”), responsável por enaltecer a máscara da modernidade e do desenvolvimento. Sentimos e suscitamos uma imagem cruelmente sarcástica de um país em estado anacrônico. Louvamos o progresso, porém o fazemos usando guilhotinas, instrumento amplamente utilizado durante a revolução francesa do século XVIII para liquidar os traidores da pátria. Mesmo assim, está “tudo legal”, “tudo legalizado”, tudo conforme e de acordo com a lei.

Os *closes* focalizam os tais sinais de progresso, ao mesmo tempo em que destacam o retrocesso e a tortura. Como consequência, nasce um produto imagético que contém a força que a montagem proporciona: a alusão a um país atrasado e a um



sentimento de falência frente a um regime fracassado. Contudo, esse mesmo país é ironicamente demonstrado com sinais de progresso.

Sendo assim, nós leitores somos espectadores de uma sequência de planos de representações marcadamente críticas e contrastantes. A urgência do circuito alternativo criado pelos marginais leva adiante a politização captada nas entrelinhas que surgem no produto final da montagem. O humor horripilante e, ao mesmo tempo, sarcástico, leva o poeta a tornar a justaposição uma guerrilha estética. A mesma brasilidade é buscada devorando, nos moldes antropofágicos de Oswald, os elementos estrangeiros e representativos da modernidade, reavaliando as novas formas de informação cultural massificadas no país. A ironia agressiva e chocante é também usada para desmascarar todo um discurso institucionalizado e decadente que insistia em liquidar as possibilidades de exploração visceralmente criativas que a sociedade brasileira de então necessitava com urgência. Da mesma forma que os tropicalistas, Cacaso coloca em pauta os impasses gerados pelo regime, pelos novos meios de disseminação da informação e do engajamento crítico. A montagem serve, portanto, de técnica em que o poeta faz uso de forma relevante para atingir essa problemática.

Em “Bodas”, poema até então inédito e publicado postumamente na antologia intitulada *Lero-lero* de 2002, Cacaso nos revela, com igual competência, a acuidade com que maneja a montagem:

BODAS

Bombucado
Casadinho
Suspiro
Brevidade
(BRITO, 2002, p. 264)

Os *shots* que adquirem dinâmica através dos cortes fazem do poeta o “câmera *eye* das sínteses”, característica utilizada por Haroldo de Campos (1966, p. 17) para descrever o próprio Oswald e que se aplica, sem sombra de dúvidas, a Cacaso. A cada *close*, vamos agregando representações que, *a priori*, criam a imagem das “Bodas”, ou seja, de uma celebração/festa que se comemora as núpcias. Não há sequer alguma linearidade discursiva de fatos que nos leva a crer que o poema é a imagem e a descrição de uma celebração matrimonial. Pelo contrário, é através dos elementos



inicialmente independentes e que geralmente estão presentes em uma festa desse tipo (os doces) que, colados lado a lado e captados em planos diferentes, nos direcionam para decifrarmos a imagem, o produto final: as bodas.

Cria-se, a cada *close* e corte, a possibilidade de construir e experimentar a imagem sintetizada da festa. Ademais, Cacaso utiliza-se de um manuseio genial com os inúmeros significados que os vocábulos podem suscitar. As quatro palavras, além de representarem quatro doces típicos brasileiros, podem aludir à caracterização do ato de casar-se. A mudança da grafia de “bom-bocado” para “bombucado” gera uma ambiguidade: remete-nos tanto ao doce quanto ao “bombucado” que você vive ao lado da pessoa escolhida para se casar. “Bucado”, uma expressão corriqueira e coloquial que, indicando um “bom tempo”, uma “duração relevante de tempo”, se assemelha ao longo tempo que o casamento dura. O “suspiro”, a pasta de claras de ovos batidas com açúcar, revela, ao mesmo tempo, um desejo ardente e um lamento. Características as quais permeiam a relação matrimonial: atração e decepção; paixão e tristeza. Além disso, “suspiro” pode também significar um som doce e melancólico. Fato que lembra o próprio som da celebração e do casamento: doce, terno, afetuoso e melancólico, amargo. Por fim, o uso da palavra “brevidade” indicando que, embora o matrimônio dure um “bombucado”, esse tempo torna-se muito breve, rápido quando se pensa na leveza da vida.

Uma última análise interpretativa poderia ser levantada. As quatro palavras seriam correspondentes a quatro etapas. A primeira que se inicia com “bombucado” responderia ao “bom tempo”, ao longo tempo que passamos namorando alguém até que se chegue ao “casadinho”, a segunda etapa. “Casadinho”, portanto, como a consequência do namoro, o momento em que o matrimônio se consolida de fato. O “suspiro” aludiria à perda do amante justamente pela separação ou pelo falecimento, o que se caracterizaria como fase de rompimento e mudança radical. Transformação que podemos notar, inclusive, no ritmo do poema. Até então, os dois vocábulos anteriores – “Bombucado”; “Casadinho” -, que eram marcados por um ritmo ternário ascendente (dois acentos fracos ou breves seguidos de um forte ou longo), mudam e geram outra cadência, outra “pulsção de eventos ou elementos” (PIGNATARI, 2004, p. 21). Suspiro, apresentado em um ritmo binário ascendente (um acento fraco seguido de um forte) é responsável por ilustrar a transformação, produzindo, inclusive pelo ritmo, a



“brevidade”. Esta última, por sua vez, corresponderia, então, à consciência da efemeridade que rodeia tudo e todos. Sapiência a qual só voltamos nossos olhos durante nosso estágio de maior amadurecimento: a velhice.

Com tudo isso, nota-se como Cacaso também se apropria do recurso da montagem como princípio indispensável e crucial para suscitar imagens no espírito do leitor. Imagens que sejam as mais estimulantes possíveis para abrir um leque de olhares múltiplos que transpassa a informação puramente consolidada e fechada em si, aquela “[...] que não vai além da apresentação da informação ou do registro do acontecimento” (EISENSTEIN, 2002a, p. 31). Característica que o torna não somente um poeta crítico e ferrenho das adversidades do Brasil da década de setenta, mas também um Cacaso extremamente versátil e rico, explorador das infinitas possibilidades de afetar o leitor nos mais diferentes temas e experimentos estéticos. “Encarnando uma espécie de repórter habituado ao registro das controvérsias, ele ouve e capta, com a câmara giratória dos olhos e o microfone democrático dos ouvidos”, a adequação estilística e temática que remete tanto ao “corpo-a-corpo com a estética e as atitudes modernistas” (MASSI, 2000, p. 107), quanto aos estilhaços sonoros e imagéticos dos artistas tropicalistas.

Portanto, nota-se como o cineasta que propôs uma outra atitude em relação à possibilidade de montagem influenciou radicalmente inúmeras movimentações artísticas. A iniciativa de “trabalhar com combinações de variados graus de suavidade [...]” (EISENSTEIN, 2002b, p. 82) foi acolhida magistralmente nos contrastes imagéticos dos tropicalistas. Esse conflito-justaposição revelou-se também em Cacaso, que procurou provocar, de todas as maneiras, o olhar do leitor além da retina e deixou que o poema vigorasse os seus aspectos mais importantes: seu estímulo sensorial através da forma, do som e da justaposição. Além de transformar o corriqueiro e o cotidiano em versos imagéticos provocativos, cercados de um jogo de palavras requintado, o Brasil tão louvado da década de setenta também é posto em xeque. O poeta desmistifica e subverte os valores advindos dos militares e de toda glorificação da técnica e do progresso. Fato que, nesses exemplos apresentados e discutidos, foi possível graças principalmente à montagem, técnica tão louvável por Eisenstein e que foi repensada e reutilizada como um instrumento estético poderoso de combate aos primados culturais oficiais das décadas de sessenta e setenta.



A conclusão é que não há nenhuma incompatibilidade entre o método pelo qual o poeta escreve, o método pelo qual o autor forma sua criação [...]. Na base de todos estes métodos residem, em igual medida, as mesmas qualidades humanas vitais e fatores determinantes inerentes a todo ser humano e a toda arte vital (EISENSTEIN, 2002a, p. 48)

Abstract: The purpose of this article is to present how the conception of the montage formulated by the Russian filmmaker Sergei Eisenstein influenced two artistic and cultural movements from the end of the sixties and the beginning of the seventies in Brazil: Tropicalism and Fringe Poetry. Thus, by analysing some tropicalist songs excerpts and poems by the fringe poet Antônio Carlos de Brito, known as Cacaso, we can verify how the aggregation of independent pieces of a movie becomes responsible for opening several possibilities of imaginative constructions which surpass the mere information exposure. Therefore, the montage is seen as a powerful and stirring aesthetic technique.

Key-words: Eisenstein; Montage; Tropicalism; Fringe Poetry; Cacaso; Poetry and the Cinema

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, O. *Poesias reunidas*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1966.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRITO, A.C.F. **Lero-lero**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- _____. *Não quero prosa*. Org. e seleção de Vilma Áreas. Campinas, SP: Editora Unicamp, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- CAMPOS, A. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CAMPOS, H. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, O. *Poesias reunidas*. São Paulo: Difusão Européia, 1966.
- CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.
- CANDIDO, A; CASTELLO, J.A. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. 9. ed. São Paulo: Difel, 1983.
- COELHO, F. Nota editorial. In: COELHO, F; COHN, S. (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 12-15.
- EISENSTEIN, S. Palavra e imagem. In: _____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a, p. 13-50.
- _____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.
- FAVARETTO, C. *Tropicália alegoria alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.



MASSI, A. A malícia de um marginal. *Inimigo rumor*. Rio de Janeiro, v. 8, p. 106-108, maio, 2000.

PEREIRA, C. A. M. A hora e a vez dos anos 70: literatura e cultura no Brasil. In: RISERIO, A. et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 89-96.

PIGNATARI, D. *O que é comunicação poética*. 8. ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2005.

SOARES, D. R. *Um frenesi na corda bamba*: análise crítica da obra poética Grupo Escolar (1974) de Antônio Carlos de Brito. 2003. 220 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2003.

VELOSO, C. *Verdade Tropical*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Artigo recebido para análise em 27/07/2009

Aprovado para publicação em 22/12/2009