

## A ANTROPOFAGIA VISUAL DE *CIDADE INVISÍVEL*

Paulo Custódio de Oliveira (UFGD)<sup>1</sup>

Christiane Silveira Batista (UFGD)<sup>2</sup>

### RESUMO

O *Manifesto antropófago* foi um documento, uma espécie de carta aberta, publicado em 1928 por Oswald de Andrade. Nele, o poeta fazia um convite aos artistas brasileiros para exercerem sua originalidade e criatividade de uma maneira inteiramente nova. Esse esforço visava colocar a arte brasileira em patamares confortáveis no cenário internacional. O sentido da palavra está nas suas duas partes gregas: *anthropo*, que quer dizer homem (ser humano), e *phagía*, que significa comer. A prática de comer carne humana foi constatada nos atos ritualísticos de comunidades indígenas, nos quais uma pessoa ou um grupo acredita que ao comer a carne de um outro homem adquire as suas habilidades. Assim, Oswald de Andrade se apropriou de um termo depreciativo para as origens das comunidades pré-cabralinas brasileiras e tornou seu sentido cultural, ao sugerir que mediante a absorção de outras artes e tradições estrangeiras a nossa arte nos tornasse esteticamente fortes. Destarte, esse é um conceito que ainda reverbera nos dias de hoje. Exemplo disso é a série *Cidade invisível* (2021), criada por Carlos Saldanha, em que são exploradas nossas raízes míticas por meio de lendas folclóricas em uma linguagem tipicamente hollywoodiana. O formato midiático incute ares contemporâneos e urbanos aos personagens, fazendo-os corporificar uma trama policial dramática em que a jornada de um herói, o Curupira, mescla-se à crítica sobre o modo como são tratadas as reservas naturais em nosso país. Esse diálogo entre folclore nativo e estética hollywoodiana, entre tradição oral e audiovisual, mostra que os processos de criação e as formas de recepção das obras de arte não têm limites para o redimensionamento, que se afigura perpétuo. Afirma-se que a série é antropofágica porque retoma um tema tipicamente brasileiro, subvertendo sua representação tradicional, e ressignifica-o por meio de uma produção audiovisual que interage com esferas culturais e econômicas. O processo revela a capilaridade do artefato estético, que se liga tanto ao modo de ser contemporâneo quanto à concepção de ser contemporânea. Isso implica dizer que além de reproduzir uma vida e uma sociedade de nosso tempo, séries como essa, produzidas especificamente para as plataformas de *streaming*, influenciam a forma como essa sociedade antropofagicamente se constitui.

**Palavras-chaves:** *Manifesto antropófago*. Antropofagia cultural. *Cidade invisível*. Folclore. Audiovisual.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), professor adjunto na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e coordenador do InterArtes/UFGD.

<sup>2</sup> Mestra em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Técnica em Assuntos Educacionais na mesma instituição e pesquisadora do InterArtes/UFGD.

## INTRODUÇÃO

A série *Cidade invisível* (2021), da Netflix, surpreende muito o público acostumado a relacionar folclore brasileiro a personagens mais direcionados ao público infantil e juvenil, como vemos nas obras de Monteiro Lobato, por exemplo. É claro que essas narrativas são importantes, mas se Lobato entendeu que a história do nosso folclore precisava ser incrustada na memória de nossas crianças, Carlos Saldanha, criador e um dos roteiristas da série, compreendeu que era chegada a hora de administrar esse repertório e imprimir-lhe um impulso adulto.

Contrariando o histórico de produções brasileiras que encaixam por mergulharem em nosso pântano identitário, a produção foi sucesso de público e de crítica em mais de quarenta países, como relatam as notícias dos sites especializados (SUCESSO..., 2021). O enredo clichê do detetive que contraria forças políticas monstruosas e invisíveis ganha um fôlego inaudito quando aportam na narrativa as personagens mágicas do folclore brasileiro. Depois disso, passamos a dividir nossa atenção com um mundo fantástico, povoado por seres mitológicos carcomidos pelo esquecimento e pelo capitalismo selvagem, cujos olhos cobiçosos pousam em nossas riquezas naturais. Essas duas forças míticas equilibram-se no roteiro primorosamente desenhado para abrigar a luta do bem contra o mal. As deidades folclóricas misturadas à paisagem, ao se mobilizarem contra as forças político-econômicas que se movimentam sob a ação insidiosa de alguns personagens, vão pouco a pouco subvertendo as posições ocupadas pelo mito e pela realidade no imaginário do público. A história inteira migra para as planícies de nossas tradições e — sutilmente — reinsere em nosso pensamento cooptado pela lógica as ordenações arquetípicas de funcionamento irracional, revelando o substrato narrativo que apoia nossas certezas.

Embora o sucesso dessa produção possa ser atribuído, vez por outra, à propriedade (e, por que não dizer, à necessidade) de trazer para a superfície esses elementos de nossa cultura tão castigados pelo esquecimento, o que mais impressiona é a capacidade dessa obra de constituir-se amálgama dos pressupostos do mercado com as necessidades da arte. A linguagem visual hollywoodiana está tão assimilada pela narrativa que a discussão do enredo e das consequências ideológicas e políticas que lhe pesam passa a ser algo “natural”. Por certo, há muita coisa a ser dita acerca dessa capacidade que os artifícios cinematográficos têm de desaparecer do cenário analítico. É preciso pensar, com toda acurácia, como o espectador brasileiro foi preparado historicamente para aceitar, compreender e aprovar essa linguagem narrativa “alienígena”. Assim, a perspectiva histórica que apontamos é a da antropofagia cultural.

## O MANIFESTO ANTROPÓFAGO

O *Manifesto antropófago* foi uma espécie de carta aberta publicada em 1928 por Oswald de Andrade, que se encontrava, então, no vigor de sua rebeldia. Como parte do movimento modernista, a intervenção de Oswald queria ser entendida como um convite aos artistas brasileiros para exercerem com maior criatividade as influências recebidas da arte europeia, com o intento de inserir a arte brasileira em cenários internacionais. Ao evocar a ancestralidade brasileira, Oswald toma uma posição que o acompanharia pelo resto de sua produção artística, entre outros motivos porque a causa era nobre.

Entre os artistas que capitanearam o movimento modernista, poucos ombream a habilidade oswaldiana de sintetizar suas conquistas e anunciar passos futuros para ele. O crítico Wilson Martins revela alguns dos movimentos de bastidor do evento, recorrendo a uma carta escrita por Mário de Andrade a Alceu Amoroso Lima:

[...] a respeito de manifestos do Osvaldo (sic) eu tenho a infelicidade toda particular com eles. Saem sempre num momento em que fico *malgré moi* incorporado neles. Da primeira feita quando o Osvaldo andava na Europa e eu tinha resolvido forçar a nota do brasileiroismo meu. [...] Osvaldo me escrevia de lá “venha pra cá saber o que é arte, aqui é que está o que devemos seguir” (MARTINS, 1977, p. 173).

A contenda desenhada nas palavras serenas, mas incisivas, de Mário de Andrade resume a forma como o *Manifesto* foi entendido por seus contemporâneos. A presença marcante de um movimento modernista que caminhava meio trôpego no terreno literário visava instalar-se; muito por conta disso, crescia e alimentava-se à base de manifestos. Era clara para envolvidos e espectadores a vontade ferrenha de constituir-se como novidade rebelde, de repúdio a um passado que já não inspirava mais os brasileiros. O embate do lá oswaldiano com o cá marioandradino tornam vivas as posições dos que gravitam em torno da esfera convulsiva do movimento modernista.

Muitos intelectuais e artistas se perguntavam: como fundar uma arte nacional importando modelos estrangeiros? Essa dissidência, exemplificada no caso do comentário de Mário de Andrade feito em 1925 (portanto, três anos antes da publicação do *Manifesto antropófago*), gerou uma infinidade de polêmicas. Percebe-se que esse dilema faz nascer uma reserva em alguns artistas, e o convite de Oswald de Andrade não foi aceito por todos. Pesa sobre Oswald de Andrade a acusação de ser mais manifestante que artista. O que não é pouco, como assevera o crítico Jorge Schwartz, que considera a antropofagia oswaldiana “[...] a revolução estética ideológica mais original das vanguardas latino-americanas daquela época” (SCHWARTZ, 2013, p. 33). Evocar a ancestralidade brasileira como modo de desconstrução/reconstrução da literatura resgata e potencializa o vigor que vinha sendo desenhado pelas gerações anteriores e fertiliza a imaginação das futuras pelo ânimo da contenda.

Os tupinambás são os antropófagos mais conhecidos pelos antropólogos que pesquisaram nossas etnias. Historicamente, seus costumes serviram muito bem à demonização promovida pelos europeus àqueles que ainda não eram cristãos. Ao procurar compreendê-los simbolicamente, os antropólogos classificaram esse grupo de silvícolas a partir de radicais gregos, como de costume. Etimologicamente, o sentido da palavra está nas suas duas partes: *anthropo*, que quer dizer homem (ser humano), e *phagia*, que significa comer. Do ponto de vista cultural, são atos ritualísticos nos quais uma pessoa ou um grupo acredita que ao comer a carne de um outro homem adquire também as suas habilidades.

Uma curiosidade acerca dos antropófagos precisa ser comentada, nem que não possa aqui ser enfrentada teoricamente por fugir ao escopo da nossa observação: não se come a carne de “qualquer um”. Devorar um covarde implica o risco de acovardar-se também. Só se devora a carne de um inimigo que merece respeito. Não é absurdo concluir disso, por meio de uma ilação no mínimo razoável, que essa regra resultaria num impacto demolidor em uma leitura pós-colonial da narrativa de Hans Staden, por exemplo. Uma revisão das abordagens clássicas reconfigurada por essa informação poderia, criativamente, deduzir que o alemão não fora poupado de tornar-se um banquete por força de suas argutas estratégias cristãs, mas por se revelar um alimento “pouco recomendável”.

Voltando à questão que nos move, Oswald passaria grande parte de sua vida procurando desvencilhar-se da leitura eurocêntrica que seu conceito, lido de forma rápida, pode revelar. O escritor esclarece em entrevista ter se sentido objeto de discriminação. Por pertencer à elite paulistana e militar com altivez ao longo da juventude, logo foi classificado como palhaço da burguesia. Um bufão incapaz de profundidades teórico-artísticas (LEITE, 2016).

A mais veemente reprimenda que recebeu é a denúncia redutora que identifica uma subserviência ao modelo eurocêntrico em seu conceito. Observado com distanciamento, porém, nota-se que, do ponto de vista cultural, melhor é ver nele um devir. A antropofagia cultural é um movimento de criação no qual um artista, visando apropriar-se do inominado que lhe ameaça, abre-se para esta dinâmica de revisão interna que assimila o que impulsiona o outro, o estrangeiro que lhe vem ao encontro. A antropofagia cultural não faz retornos, não evoca a subalternidade do aculturado. Pelo contrário, problematiza positivamente sua condição sem rodeios idealizadores. Tanto estas como inúmeras réplicas publicadas ao longo do tempo não foram suficientes para mitigar o incômodo intelectual que provocam, e a antropofagia cultural nunca deixou de suscitar polêmica. Como afirma em uma entrevista concedida ao escritor e roteirista Edmundo Donato, conhecido como Marcos Rey, Oswald morreu desconfiado que nunca mais seria lembrado na cultura brasileira e que seu legado era pífio (LEITE, 2016).

Evidentemente, o poeta modernista brasileiro estava enganado, como provam os inúmeros tratados, artigos e comentários sobre esse assunto feitos durante sua vida e depois de sua morte. Desse modo, esta pequena reflexão registra, por meio de uma análise em perspectiva ampla, que uma série da Netflix, lançada em fevereiro de 2021, mostra o quão equivocado ele estava. Nosso raciocínio procura demarcar como o conceito sobreviveu, frutificou, integrou não somente as muitas nacionalidades, mas também produziu (e produz) relações entre as mais diversas formas de arte no Brasil. A antropofagia cultural oswaldiana está viva, desfruta de boa saúde e tornou-se uma forma de celebrar o multiculturalismo e a miscigenação que tornam nossa arte cada vez mais forte.

## **CINEMA NOVO**

O que não se pacificou nas letras se manterá discutível também nas outras artes. O que não se constitui necessariamente um problema, considerando que a arte é ontologicamente propensa a mobilizar os incômodos. Na verdade, esmera-se na provocação da sensibilidade até o limite de sua resistência silenciosa, forçando-a à expressão.

Nesse sentido, pode-se notar que o cinema brasileiro produziu um dos mais instigantes e revolucionários movimentos da história cinematográfica mundial: o Cinema Novo. Este visava marcar território a partir da resistência às superproduções hollywoodianas, que desde 1930 aportaram no mercado brasileiro. A preocupação com o desenvolvimento e a consolidação de nosso audiovisual já está presente em reflexões que Anatol Rosenfeld elabora entre 1945 e 1950.

Precisamente, a indústria cinematográfica brasileira começa a dar os primeiros passos seguros (comercialmente relevantes) produzindo filmes de “qualidade técnica e estética boa” (ROSENFELD, 2013), mas se verá a braços com novos problemas de variados aspectos, sejam econômicos, técnicos e/ou estéticos. Mais cedo ou mais tarde, ela terá, ao que parece, de acompanhar os novos processos para não ficar na retaguarda, batida pelo “progresso técnico” (ROSENFELD, 2013).

O crítico é sutil no apontamento da questão, mas não consegue esconder a apreensão imiscuída em suas palavras. Seu comedimento ambíguo aparece em “qualidade técnica e estética boa”, que abre espaço para um sentido contrário ao da expressão. Na verdade, quando se observa o momento próximo ao Cinema Novo, nota-se que o audiovisual brasileiro sobrevivia das chanchadas engraçadas. Sem poder fazer frente às produções hollywoodianas, que investiam pesado em tecnologia e cenários grandiloquentes, não se pode, porém, silenciar os avanços daqueles que fizeram tanto em condições tão hostis. Teremos grandes e respeitadas figuras empenhando inteligência e talento no sucesso de nossos filmes. Mas o crescente impacto da linguagem hollywoodiana em

território nacional fará com que o Cinema Novo e seu mais conhecido representante, Glauber Rocha, tomem uma medida diametralmente oposta a esse formato internacionalizado da imagem.

Em 1960, Glauber provocaria a hegemonia hollywoodiana com o seu termo “estética da fome” (ROCHA, 1965 apud CINTRA, 2019). Nele, percebe-se (mais uma vez) a notória conexão que o Cinema Novo possui com a literatura. Trata-se, por assim dizer, de uma literatura por imagens. O raciocínio crítico, a execução imagética e o substrato ideológico que evocam, aprofundam o pensamento latino-americano sobre o alcance da imagem. Isso torna o seu manifesto escrito uma abordagem teórica que se vale de imagens da fome e da violência para obter um formato de reflexão imagética impactante. A estética da fome do Cinema Novo queria ser divina e perigosa. Almejava mostrar a violência de um Brasil desigual. Estimulava os cineastas a resistirem a Hollywood a partir de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (ROCHA apud LIMA, 2015).

Nesse sentido, Paulo Emílio Sales Gomes, no início dos anos 1960, afirmou: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (GOMES, 1996, p. 90).

Esse “ser outro” implica sempre uma reconstituição dolorosa, uma escavação angustiante a ser assumida por todo aquele que não se vê na arte que olha. A esfinge estética não faz perguntas discerníveis, porque está sempre a devorar avidamente os interlocutores. Fugir dos modelos é também uma maneira de confirmá-los. E, considerando que o objeto estético se erige a partir da comunidade que o constitui, é desnecessário dizer que os mais bem-intencionados heróis estarão sempre aprisionados no serviço ao “impostor nacional”.

Essa espécie de parto às avessas, de recondução da luz às suas entranhas, reúne sadicamente os elementos que provocam sua constrição. É pacífico o entendimento de que as inovações estéticas do Cinema Novo, e de Glauber Rocha em particular, sofreram resistência que não pode ser entendida apenas pelo viés de uma estética mal compreendida. Isso desconsidera (ou faz mau uso) daquilo que, na estética da recepção, Hans Robert Jauss (1994) chamou de “horizonte de expectativas”.

Esse conceito revela-se muito profícuo para aqueles que desejam compreender como se instalam e como se reverberam obras artísticas dentro do *continuum* temporal em que se inserem. Em um primeiro momento, consoante observou o crítico alemão (JAUSS, 1994), as obras são recebidas por aqueles cujas expectativas estão demarcadas pela memória estética que receberam e que gerenciam o sentido na apreciação que fazem dos objetos estéticos. Isso implica dizer que as inovações artísticas, revistas por esse conjunto de valores herdados, tendem a ser mal compreendidas e, portanto, rejeitadas. As gerações que a sucedem, no entanto, demonstram menos resistência por terem construído suas expectativas no bojo destas mesmas inovações. Acrescente-se a esse movimento a recusa natural que a geração mais jovem tem pelas tradições que receberam, e teremos ambiente propício à instalação dos novos modelos.

Historicamente, esse movimento de recusa demonstra uma similaridade entre as atitudes de Oswald de Andrade e do próprio Glauber Rocha, sendo possível extrair um *modus operandi* das artes do século XX: a conciliação entre criação artística e raciocínio crítico socializado por meio de manifestos.

Glauber Rocha, com o intento de demonstrar a não gratuidade de suas inovações, escreveu *A estética da fome* (ROCHA, 1965 apud CINTRA, 2019), consolidando seu pensamento audiovisual em um modelo de cinema pensante. Os escritos socializam linearmente o que os filmes instituem na prática audiovisual. Quebra-se a estrutura que transforma os avanços estéticos em regras de

interpretação, identificados aqui como os “horizontes de expectativas” (JAUSS, 1994), recuperando a função demolidora do objeto estético.

De fato, as forças motrizes da inovação cinemanovista encontram um público educado nas melífluas linguagens do cinema hollywoodiano. Essa indústria norte-americana possui estratégias narrativas e delimitações temáticas severas (que controlam com rigor as produções para que não provoquem hematomas na boa imagem burguesa) e desenvolveu um sistema de *marketing* que inclui um exército de comentadores bem-remunerados, dispersos pelas revistas sobre cinema no mundo todo.

Esse sistema meticulosamente articulado mitiga o alcance econômico e ideológico do Cinema Novo. O “horizonte de expectativas” (JAUSS, 1994) desenhado por ele criou resistência nos mais variados estratos da recepção. Em virtude disso, os filmes influenciados pelo estilo demarcado por Glauber passaram a significar filmes pouco envolventes e excessivamente simbólicos, apropriados apenas a um grupo de críticos especializados e universitários bem-formados.

### **CIDADE INVISÍVEL**

Isso mudou muito dos anos 1960 para esses dois primeiros decênios do século XXI. O cinema brasileiro tornou-se grande produtor de interações culturais, em que literatura, cultura e tudo que possa ser misturado na tela cozinham um caldo de saboroso e nutritivo devir brasileiro. O fruto maduro desse histórico de lutas pode ser visto em *Cidade invisível* (2021). Essa produção da Netflix explora nossas raízes míticas com atores e produção que nada devem à linguagem e às tecnologias que por aqui aportaram. Pode-se dizer que “devoramos” esse formato e incluímos nele nossas prerrogativas.

No lugar da ferocidade do Cinema Novo (que contracenava com o tom divertido e gracioso da maioria dos filmes hollywoodianos), *Cidade invisível* (2021) adorna o pensamento crítico com a diversão inteligente e burla a resistência do raciocínio sequioso de conexões lógicas.

Não que estas não existam, pelo contrário, o encadeamento é muito coerente, em atendimento ao que Aristóteles chama de *mythoi* em sua poética. A trama é envolvente. A narração morde e assopra o sentido o tempo todo, hipnotizando o raciocínio. Há um protagonista que pouco sabe de si mesmo, uma história de amor trágica e uma criança poderosa. As revelações são apresentadas de forma paulatina, numa construção gradual que provoca a sensação maravilhosa de que descobrimos a verdade antes dos personagens. O apuro formal dos roteiristas posiciona as ações com muita propriedade: o boto na praia carioca evoca rapidamente nossas memórias sobre o mito (o animal que saía dos rios amazonenses para seduzir as mulheres em terra firme) ao mesmo tempo que seu deslocamento regional produz o estranhamento.

O elemento mimético — a *mímesis* — que ele solicita, porém, passa ao largo da realidade sensível. Como afirmamos em nossa introdução, o interessante começa no momento em que a narrativa centrada nos humanos cede lugar à delirante saga mitológica.

A promoção da famigerada imersão, isto é, a experiência sinestésica praticamente hipnótica que a tela cinematográfica produz no espectador, é, nesta produção, uma constante. As cores vivas, o cenário luxuriante e a música sublime tornam a experiência audiovisual arrebatadora. Isso sem diminuir a dignidade de nossas divindades, posto que tomou os motivos brasileiros com arranjos narrativos cuidadosamente articulados: a jornada do herói Curupira enfraquecido pelo esquecimento; uma trama policial cativante; uma política pérfida contra nossas reservas naturais. Subjaz aos acontecimentos o encaminhamento alegórico que nos permite perceber que a cidade visível (o Rio de

Janeiro de 2021) se ergue sobre a invisível (as divindades que permanecem ocultas pela paisagem urbana). O efeito mimético está, portanto, deslocado da realidade sensível e recuperado no universo dos arquétipos.

## **CONCLUSÃO**

O diálogo entre os processos de criação e os de recepção das obras de arte não pode ter limites, porque se afigura perpétuo. A literatura, que foi uma das formas de expressão mais significativas e, por que não dizer, hegemônicas ao longo do século XIX e até metade do século XX, nos últimos 70 anos viu brotar uma forma que produz interessantes verticalizações críticas. Portanto, cinema e literatura não se rivalizam, porque a rivalidade no mundo das artes é uma abstração diabólica. As artes sobrevivem do congraçamento e da solidariedade temática e formal.

É insofismável, porém, que o cinema, justamente por conta do modo como interage com outras esferas culturais e econômicas, encontrou uma maneira sublime de operar a sua inserção em extratos recônditos da sociedade capitalista. Hollywood e o cinema brasileiro da retomada propõem adaptações de romances e assimilam maneiras criativas da literatura, entre outros motivos, porque tais obras são consideradas de maior qualidade estética.

Nossa época recebe os influxos da sétima arte assumindo sua importância como divulgadora e produtora cultural. O cinema devora meios, modos e temas das artes e configura-se não somente como uma arte ligada ao modo de ser contemporâneo, mas também designa uma maneira de ser contemporânea. Isso implica dizer que ele, além de reproduzir uma vida e uma sociedade de nosso tempo, interage e influencia o modo como essa sociedade autopoeticamente se constitui. Nós nos alimentamos do que de bom existe ao nosso redor e seguimos a caminhada. Parafraseando Guimarães Rosa, ser humano é travessia.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago e outros textos**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017. p. 43-60.

CIDADE invisível. Criação: Carlos Saldanha. Direção: Júlia Pacheco Jordão e Luis Carone. Roteiro: Carlos Saldanha, Raphael Draccon, Carolina Munhóz e Mirna Nogueira. [S. l.]: Netflix, 2021. 1 temp., 280 min., son., color. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80217517>. Acesso em: 28 set. 2021.

CINTRA, André. Leia a íntegra do manifesto Uma Estética da Fome, de Glauber Rocha. **Vermelho**, Brasília, 15 mar. 2019. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>. Acesso em: 6 out. 2021.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LEITE, Carlos William. A última entrevista de Oswald de Andrade. **Revista Bula**, São Paulo, 6 mar. 2016. Disponível em: <https://www.revistabula.com/960-ultima-entrevista-oswald-andrade/>. Acesso em: 29 set. 2021.

LIMA, Frederico Osanam Amorim. **Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça: Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno**. Curitiba: Prismas, 2015.

MARTINS, Wilson. **A literatura brasileira: o modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1977.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: EDUSP, 2008.

SUCESSO em mais de 40 países, Cidade Invisível terá 2ª temporada na Netflix. **Notícias da TV**, São Paulo, 2 mar. 2021. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/sucesso-em-40-paises-cidade-invisivel-e-renovada-para-2-temporada-pela-netflix-52376?cpid=txt>. Acesso em: 7 out. 2021.