

# PanAmérica: uma cartografia dos processos de globalização nos anos de 1960

Evelina Hoisel\*

**Resumo:** Estudo da epopéia PanAmérica, de José Agrippino de Paula, a partir do estabelecimento das relações entre literatura e cinema, literatura e cultura, no contexto dos anos de 1960. Considerando os ícones e os símbolos do imaginário cultural acionados pela epopéia, procura-se evidenciar como, de maneira paradoxal, PanAmérica registra os processos de globalização emergentes nas sociedades contemporâneas, articulando-se a partir do Brasil, um país da América Latina econômica e tecnologicamente subdesenvolvido, na fase de expansão do imperialismo dos Estados Unidos, na década de 1960.

**Palavras-chave:** PanAmérica; José Agrippino de Paula; Literatura; Cinema; Cultura.

**Abstract:** This paper is a study on the epic PanAmérica, by José Agrippino de Paula, focusing the relationship between literature and cinema, and literature and culture in the 1960s. The icons and symbols of the cultural imaginary that appear in the epic show how PanAmérica paradoxically registers the process of globalization emerging from contemporary societies. The plot is focused on Brazil, a country of Latin America economic and technologically under-developed in the phase of imperialist expansion in the 1960s.

**Keywords:** PanAmérica; José Agrippino de Paula; Literature: Movie; Culture.

---

\* Evelina Hoisel é Professora Titular da Universidade Federal da Bahia, ensinando na graduação e pós-graduação dos cursos de Letras e Teatro. É membro da Academia de Letras da Bahia. Em 1980, publicou o livro *Supercaos: os estilhaços da cultura em Panamérica e Nações Unidas*, estudo crítico sobre a obra de Agrippino de Paula.

Em julho de 1967, a Editora Tridente, do Rio de Janeiro, publicava a epopéia *PanAmérica*<sup>1</sup>, do escritor José Agrippino de Paula. O impacto do livro foi surpreendente, pois ele rompia com os parâmetros da época para se avaliar um texto literário. A primeira edição de *PanAmérica* era impressa em papel encorpado, tipo havana, com a utilização da fonte *egyptienne*, uma letra redonda em negrito, com sólidas serifas quadradas, o que acentuava o caráter lúdico e visual da narrativa, apelando para outras formas de relação com o leitor que deslocavam a postura séria e bem comportada exigida pela tradição literária estabelecida. Nos idos de 1967, *PanAmérica* anunciava, no contexto cultural brasileiro, de maneira precursora e contundente, o processo de democratização do literário, rompendo com as dicotomias estabelecidas entre alta/baixa literatura, literatura erudita/literatura popular, literatura/paraliteratura, estético/não estético.

Delineando um vasto painel da sociedade do espetáculo, expondo as diversas feições da civilização e da barbárie (ou da civilização como barbárie), a narrativa de *PanAmérica* movimenta-se através de variadas fronteiras multiculturais, cartografando os processos de globalização que caracterizam o capitalismo internacional. De maneira paradoxal, *PanAmérica* registra o processo de globalização emergente na sociedade contemporânea, articulando-se a partir do Brasil, um país da América Latina econômica e tecnologicamente subdesenvolvido, na fase de expansão do imperialismo dos Estados Unidos.

Ao tematizar a filmagem imaginária de uma superprodução hollywoodiana por Cecil B. de Mille - a *Bíblia*, um dos fios condutores da narrativa de *PanAmérica* - José Agrippino de Paula lança uma movimentada panorâmica nos processos de mercantilização da cultura, através de um texto que explora ludicamente o fascínio pela imagem e, simultaneamente, desmonta as bases ideológicas que sustentam e põem em circulação este fascínio. O movimento desse jogo permeia a narrativa em suas diversas nuances, revelando-se hiperbolicamente em cada página.

O primeiro cenário projetado pela epopéia são os estúdios de Hollywood e a parafernália tecnológica que se tem à disposição para a produção de um filme. Aqui são exibidos também os mitos e ícones da cultura de massa daquele período: Marilyn Monroe, imagem do objeto de desejo erótico do narrador, sempre projetada a partir de suas fantasias oníricas e alucinadas, Burt Lancaster, Gary Grand, Yul Brynner, John Wayne, Charles Boyer, Marlon Brandon, Clark Gabel, Sophia Loren, Carlo Ponti. Mas estão presentes também outros personagens retirados da iconografia política e religiosa: John F. Kennedy, Charles de Gaulle, Che Guevara, o papa Paulo VI.

A cena filmada no início do livro é a da fuga dos judeus do Egito e a travessia do Mar Vermelho. O aparato tecnológico que está sendo montado para a sua filmagem é fantástico, caricato e monumental. Helicópteros sobrevoam um imenso mar de gelatina verde onde uma praia é construída. Enormes painéis imitam grandes pedras usadas para construir o palácio de Nabucodonosor. Halterofilistas formam o delirante exército de Nabucodonosor. Um lança-chamas esguicha para o céu uma enorme coluna de fogo vermelha e dourada. Vinte helicópteros azuis transportam milhares de anjos que voam de asas abertas pendurados em fios de nylon, levando trombetas douradas e permanecendo acima da coluna de fogo.

O diretor do filme, que se confunde com o narrador da epopéia, movimenta-se velozmente em outro helicóptero, sobrevoando o mar de gelatina verde. Daí, pula rapidamente para cima de caminhões que circulam pelo cenário da superprodução, comandando toda a cena da filmagem. Enquanto isso, revela as preocupações do produtor, apreensivo com o imenso custo da sua superprodução, e afirma que tudo que utilizava em termos de tecnologia filmica “era em prol do realismo do filme”, pois “o público não acreditava nas sobreimpressões imperfeitas e borradas.”<sup>2</sup> E vai também revelando os riscos de vida trazidos pela estupenda tecnologia que está a serviço da superprodução.

Neste ponto, é interessante observar que, à proporção que a narrativa de *PanAmérica* tematiza a filmagem de uma superprodução e se apropria dos astros de Hollywood, de seus mitos e ícones, estabelece-se um jogo que, simultaneamente, seu texto encampa e desconstrói – e encampa para

desconstruir - os mecanismos de produção do filme. Mais do que isso, os mecanismos da comunicação de massa, da indústria cultural como produtora de realidades, como fábrica de mitos. Para reforçar esta idéia, o filme que está sendo rodado se baseia na Bíblia, uma das maiores fontes de mitos da história ocidental.

Ora, em *PanAmérica*, o filme é o modelo exemplar e agenciador de outros elementos que se introduzem no texto em capítulos subseqüentes. A maneira como o narrador - que é também o diretor da superprodução - descreve as cenas da filmagem funciona para desvelar os suportes ideológicos que comandam a elaboração desse tipo de filme produzido pela indústria cultural. À medida que a narrativa constrói a antecena da filmagem, expondo a tecnologia e os perigos que circulam nos bastidores de Hollywood, aponta também para os bastidores da história e revela como ela é produzida pelos meios de comunicação de massa.

Em seu estudo sobre *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Ismail Xavier verifica como, no cinema de Hollywood, tudo se direciona para “o controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todas as direções, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”, montar um sistema de representação que procura anular sua presença como trabalho de representação”<sup>3</sup>.

É esta parafernália tecnológica que o narrador de *PanAmérica* e diretor da filmagem - espécie de deus onipotente e onipresente que tudo comanda através do seu rádio transmissor - exhibe criticamente no capítulo de abertura da epopéia. À medida que a narrativa prossegue, vão se revelando as implicações do que seja o conceito de realismo do ponto de vista de uma montagem hollywoodiana. Em primeiro lugar, como aponta Ismail Xavier, “a escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas.”<sup>4</sup> Ao se apropriar do texto bíblico, a preocupação do diretor é com a definição de um texto realista, isto é, aquele que se faz mimeticamente em relação ao modelo, pressupondo a construção de um espaço cujo esforço se dá no sentido de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico. Por sua vez, a interpretação dos atores busca uma reprodução do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”. Acrescente-se a isso, a presença de atores e atrizes formados pelo *star system*, cuja fotogenia é realçada por primeiros planos. Em *PanAmérica*, o diretor fornece com precisão aos atores a linha de interpretação do seu personagem, como se verifica no seguinte trecho: “Eu me aproximei de Gary Grant e disse que ele precisava se compenetrar do papel [...] Eu disse que deveria ser um gesto mais enérgico e dramático, correspondente ao de patriarca do povo judeu”<sup>5</sup>.

Mas o que o discurso de *PanAmérica* desvela a partir dessa caricata exposição da tecnologia hollywoodiana é que, aquilo que é “cuidadosamente construído” e cuja “organização era perfeita”<sup>6</sup> para dar a ilusão de realidade, o é à base de um material falso. O realismo é obtido através de truques que não são percebidos e apreendidos pela maioria dos espectadores aos quais a superprodução se dirige. Ao flagrar os processos de ocultação dos procedimentos construtores da representação fílmica, da linguagem cinematográfica, *PanAmérica* desvenda os mecanismos de falsificação, apontando para um esvaziamento da realidade que ignora, deforma e mascara seu próprio processo de representação. A narrativa registra o caráter espetacular da superprodução que apela para elementos mágicos e fantásticos – anjos voando nas nuvens, o mar se abrindo para os judeus atravessarem – passíveis de serem realizados filmicamente graças aos recursos técnicos e financeiros que o cinema tem à sua disposição. A mecanização da criatividade cria um mundo de fatos extraordinários, e é esta a imagem produzida e vendida por Hollywood, a grande fábrica de mitos do século XX.

Embora tematizando este tipo de linguagem e de representação fílmica – o da superprodução hollywoodiana - o texto de *PanAmérica* não se constrói seguindo os padrões tradicionais da representação, mas se configura como um simulacro: cópia de cópia. Não é a realidade imediata que lhe fornece o seu conteúdo – as relações e os sentimentos humanos, os conflitos íntimos dos personagens –, porém, uma realidade secundária: a imagem de um ídolo de massa, um clichê que

aparece repetidas vezes nos meios de comunicação de massa, o vasto repertório de ícones e marcas da publicidade, as técnicas próprias da produção cinematográfica e das histórias em quadrinhos. Recorrendo a diversos códigos semiológicos, efetuando um constante descentramento ao nível das ideologias, dos significados e dos significantes lingüísticos, José Agrippino de Paula constrói um texto lúdico de extrema loquacidade. Através da apropriação parodística e antropofágica das linguagens que circulam através dos meios de comunicação de massa, Agrippino de Paula utiliza-se de diversos procedimentos estruturadores dessas linguagens, compartilhando com os artistas pop – Andy Warhol, Claes Oldenburg, Roy Lirchentein – as técnicas da publicidade, do cinema e das histórias em quadrinho: colagens, visão macroscópica, uso abundante de sinestésias, discurso cinético. Todas essas técnicas possibilitam ao discurso literário de *PanAmérica* obter, através do signo verbal, efeitos análogos a outros sistemas semiológicos e artísticos.

Em *PanAmérica*, a história, ou melhor, os fragmentos de história são montados a partir de um eu narrador que se repete insistentemente, obsessivamente, através de um processo de colagem que evidencia a superficialidade e o achatamento dos acontecimentos narrados e do sujeito que se dispersa ao longo da narrativa. Nesse sentido, como texto paradigmático da cultura do simulacro, *PanAmérica* encontra nessa superficialidade um dos componentes principais do processo de construção, deslocando o modelo da profundidade narrativa da primeira metade do século 20.

O eu narrador/protagonista, que pode ser um Superhomem ou Superherói, desliza pelo espaço textual assumindo diversos papéis – diretor da superprodução cinematográfica, homossexual, soldado e guerrilheiro na América Latina – juntando os fragmentos de episódios ou cenas que se conectam segundo a lógica alucinada das fantasias e das associações oníricas. Multiplicando-se repetitivamente em uma pluralidade de eus que, no entanto, não são identificados por nenhum nome, este personagem é também desprovido de traços psicológicos, produzindo uma narrativa a partir de uma série de fragmentos temporais não relacionados cronologicamente. Esta característica, que Frédéric Jameson denomina de textualidade, *écriture* ou prática esquizofrênica, resulta em uma “prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório”<sup>7</sup>. Nesse tipo de textualidade, rompem-se os elos entre significante e significado (o sentido ou o conteúdo conceitual não é aqui produzido a partir de uma relação interna dos significantes ou dos sistemas narrativos). Com esta ruptura da cadeia narrativa, a escrita de *PanAmérica* se reduz, como na linguagem do esquizofrênico, à experiência de vários presentes não relacionados no tempo, tornando-se um fabuloso exercício de “descontinuidades desconexas”, deslocando, por essa via, o pretenso realismo do filme hollywoodiano.

Esse exercício de lúdica descontinuidade prolifera no desenrolar da epopéia, que focaliza uma outra face do pan-americanismo e da incipiente globalização, apresentada por José Agrippino em suas múltiplas implicações ideológicas. Diversos capítulos superpõem às imagens do poderio cinematográfico de Hollywood - espetacular alegoria do poderio econômico e político dos Estados Unidos - os episódios políticos da América Latina, num explosivo processo de desficcionalizar os acontecimentos históricos: guerrilhas, golpes militares, lutas políticas. Nestes capítulos também circulam as imagens e os ícones difundidos pelos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural da época, dentre eles, chefes políticos e religiosos já mencionados anteriormente, como John Kennedy, Eisenhower, Lyndon Johnson, De Gaulle, Che Guevara, o Papa Paulo VI.

Ao enquadrar e superpor imagens geográficas, políticas, históricas e culturais tão díspares – cenas da filmagem hollywoodiana com episódios sócio-políticos da América Latina – Agrippino de Paula, através de sua montagem heterogênea, nos coloca diante de uma dispersão de imagens, como se fossem telas de cinema/televisão empilhadas, impossibilitando qualquer tipo de totalização e de unificação do sentido das cenas projetadas.

É interessante observar rapidamente o processo de montagem dos espaços geográficos e culturais da narrativa. A visão de uma geografia social, cultural e econômica dos Estados Unidos apresenta-se sob a mediação de Hollywood. Os sete capítulos iniciais da epopéia que tematizam a filmagem de *A Bíblia* têm como cenário as cidades de Hollywood e Nova York. A partir do capítulo oitavo, introduz-se um outro cenário, uma outra geografia, que detona uma outra problemática, apenas veladamente

insinuada nos capítulos iniciais, e cuja ação transcorre dramatizando acontecimentos políticos na América Latina. Aqui também os fatos assumem a irrealidade da ficção e a ficção a realidade da história. O que se tematiza é a luta guerrilheira, a ação terrorista, enformada por uma outra mitologia dos anos de 1960: a propagação do comunismo no continente sul-americano. Nestes capítulos, Agrippino de Paula reescreve uma história sem nomes. Este espaço é povoado por soldados, guerrilheiros, terroristas, adidos militares, responsáveis por golpes de estado.

Este modo de organizar a construção do espaço narrativo de *PanAmérica* é uma maneira de contrapor essa vertente da história pan-americana à história fabulosa e extraordinária contada pelos astros de Hollywood, e que vendem a imagem fantasiosa do sistema social vigente nos Estados Unidos. Se a divisão espacial que comanda a organização da epopéia funciona no sentido de estabelecer uma diferença entre o norte e o sul – o norte como espaço das estrelas, o sul como lugar dos heróis anônimos –, o narrador procede também a uma aproximação entre o norte e o sul, quando desvela a imagem do sonho americano difundida pelos meios de comunicação de massa. A esta imagem, José Agrippino de Paula superpõe a da realidade continental: o caos pan-americano. Esta idéia de caos cultural, que se dissemina e pulveriza a narrativa, pode ser associada à perda do centro e conseguinte dispersão e diversificação dos níveis e experiências culturais descritas e postas em circulação pelos teóricos da sociedade de massa no período. Além de dramatizar a realidade confusa dos acontecimentos históricos, dimensiona a natureza acidental e desordenada da civilização tecnológica. Neste sentido, a filmagem da última cena da superprodução, a cena do apocalipse, ilumina a leitura dos acontecimentos contemporâneos, emprestando uma dimensão mais trágica aos acontecimentos históricos das Américas na década de 1960. Por sua vez, o rompimento das fronteiras geográficas entre os países americanos já enuncia também uma certa homogeneidade cultural no continente, resultante da proliferação dos meios de comunicação.

Significativo das correlações entre a indústria cultural e o poder econômico e político é o episódio de um dos capítulos finais de *PanAmérica*, onde se focaliza a queda de Hollywood e a transferência e mudança do centro do mundo cinematográfico dos Estados Unidos para a Europa. O episódio aponta para uma disputa entre o gigante Di Maggio, dono de Hollywood, e o “minúsculo” e “gordo” Carlo Ponti, dono de Cinecittà. A disputa ocorre na Bolsa de Valores de Wall Street e é, primordialmente, uma disputa econômica. A cena é construída como uma hiperbólica alegoria, em que Di Maggio e Carlo Ponti são caracterizados como comilões e o que eles comem são bois. Será vencedor aquele que consumir o maior número de bois do cortejo “dos 4.733 bois que deveriam servir para a disputa”<sup>8</sup>. A metáfora é bastante literal e óbvia: a imagem do boi como animal passivo aponta para a passividade do indivíduo massificado. Enfatizando a característica da indústria cultural como um gigante deglutidor que se nutre de seus mitos, Sophia Loren, mulher de Carlo Ponti, é apresentada como um gigante de doze metros de altura que amamenta Carlo Ponti com suas imensas tetas: “Sophia Loren retirou as quatrocentas tetas do vestido e o minúsculo e gordo Carlo Ponti se lançou vorazmente sobre elas chupando o leite que esguichava abundante”<sup>9</sup>.

José Agrippino de Paula, ao se reportar alegoricamente ao modo de ser das massas, lança uma das questões mais polêmicas sobre a indústria cultural e a sua “dialética negativa” posta em marcha pelos frankfurtianos Theodor Adorno, Horkheimer, Walter Benjamim, e cuja discussão é retomada contemporaneamente por Edgar Morin, Jean Baudrillard e Jesús Martín-Barbero. O interessante de ser ressaltado é que Agrippino de Paula o faz em um momento em que apenas se esboçavam, em um país periférico e dependente como o Brasil da época, as questões que caracterizariam o capitalismo tardio e o emergente processo de globalização.

Outra problemática relacionada aos mecanismos de mercantilização da cultura suscitada pelo texto de *PanAmérica* refere-se à irracionalidade que articula a massificação cultural, contornando aspectos que dizem respeito à polêmica questão da psicologia das multidões. Tangenciando determinadas concepções que definem as massas como primitivas, impulsivas, energia sem controle, geradora de desordem<sup>10</sup>, Agrippino de Paula monta explosivas alegorias em que fetos são lançados do útero de Marilyn Monroe e destroem o estádio de Nova York. Por sua vez, “bilhões de espermatozoides”

explodem dos testículos do herói de beisebol Joe Di Maggio, na Feira de Nova York, formando imensos redemoinhos, enquanto “a multidão corria em pânico e uns pisavam sobre os outros”<sup>11</sup>. Ainda no Estádio de Nova York, o ídolo do beisebol Joe Di Maggio, ao término de uma partida, corta a cabeça de todos os presentes. A cena merece ser citada pela plasticidade da sua descrição e pelo paroxismo da irracionalidade do gesto destruidor do ídolo:

Di Maggio imóvel emitindo um olhar de fúria contra a multidão de espectadores e a multidão paralisada de pavor. Di Maggio deu um grito potente e terrível e saltou para a almofada onde estava a sua foice de prata, e segurou a afiada foice de prata com ambas as mãos. O rosto de Di Maggio estava vermelho como um anúncio luminoso e de seus olhos saíam pequenas faíscas. [...] Di Maggio partiu veloz contra a multidão de espectadores que fugiam em pânico [...] e depois partiu esartejando os espectadores. Saltavam cabeças, pernas, braços, corpos para todos os lados e aqueles que não eram esartejados pela foice eram esmagados pelos pés de Di Maggio. Di Maggio distribuía furiosamente pontapés e golpes de foice para todos os lados e instantes depois ele corria saltando pelas arquibancadas e esartejando os últimos espectadores.<sup>12</sup>

O gesto apocalíptico de Di Maggio aponta também para a psicologia do indivíduo transformado em mito, do ídolo que não quer mais se submeter aos processos de fetichização que lhe são impostos pelo sistema e que são reatualizados em cada manifestação pública. Seguindo esta interpretação, a revolta de Di Maggio pode ser correlacionada à da Estátua da Liberdade em um dos capítulos finais da epopéia, quando ela se desloca do seu pedestal, onde esteve sempre imóvel, e destrói grande parte da cidade de Nova York. O ícone americano, a Estátua em movimento, é o próprio ruir do mito da liberdade cimentada e imobilizada. Observa-se assim que, nos trechos finais da narrativa, os embriões do caos se instalam e se desenvolvem fazendo implodir o próprio universo que os criou.

Rachel Esteves Lima, nas reflexões desenvolvidas em seu ensaio “Alegorias de identidade na América Latina”, esclarece que, no Brasil, o repúdio ao imperialismo americano justificou os embates contra a indústria cultural, considerada como instrumento de dominação neocolonial, e esta foi a postura assumida por José Agrippino de Paula, ao recorrer à representação alegórica e antropofágica. Acrescenta Rachel Esteves Lima que:

A sensibilidade pós-utópica de José Agrippino se revela no reconhecimento de que a técnica não pode levar a um novo Matriarcado (ao contrário de Oswald de Andrade), mas sim à destruição humana e ao caos. Ao invés de proporcionar a generalização do ócio e da festa, a automação tecnológica acentua o desperdício e as oposições centro/periferia, situação que evidencia as contradições que cada vez mais seriam mostradas pelo capitalismo tardio, que, segundo Ernest Mendel, apresenta uma mistura contraditória de racionalidade e irracionalidade, que pode fazer explodir o sistema e, quem sabe, prenunciar uma reorganização no modo de produção.<sup>13</sup>

Se em *Pan-América* José Agrippino de Paula celebra o seu fascínio pelo mundo do cinema e das celebridades, paradoxalmente, ele também tematiza a fama como tragédia e como catástrofe. Na literatura brasileira, nenhum outro escritor focalizou de maneira tão fantástica o espetáculo que constitui a realidade contemporânea, onde nada escapa do caráter mitologicizante da mídia. Exibindo em uma movimentada panorâmica o universo hiperbólico e tecnológico do capitalismo tardio, Agrippino de Paula nos oferta um texto multinacional que expõe a absorção dos discursos políticos, históricos e artísticos pela indústria cultural e no qual as relações entre centro e periferia são representadas e potencializadas sob o signo do caos. Ou, de forma mais precisa: do supercaos.

## Notas

<sup>1</sup> Publicado em 1967, *PanAmérica* ainda é um livro pouco conhecido, embora tenha sido republicado em 1988, pela Editora Max Limonad e, em 2001, pela Editora Papagaio. No início de 2004, a Papagaio republicou também o primeiro romance de José Agrippino, *Lugar público* (a 1ª.ed. é da Civilização Brasileira, 1965). José Agrippino escreveu ainda uma peça de teatro, *Nações Unidas* que, em 1968, teve quatro cenas montadas sob a direção de Maria Esther Stockler, com o título de *Rito do amor selvagem*, com cenário e figurino do próprio José Agrippino. Agrippino tem também várias incursões pelo cinema – um longa-metragem e vários super 8.

<sup>2</sup> PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica; epopéia**. Rio de Janeiro: Tridente, 1967, p. 10.

<sup>3</sup> XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2ª.ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 31.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>5</sup> PAULA, José Agrippino de. *op. cit.*, p. 11.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 9 e 17.

<sup>7</sup> JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo; a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997, p. 52.

<sup>8</sup> PAULA, José Agrippino de, *op.cit.*, p. 226.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 229.

<sup>10</sup> MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações; comunicação, cultura e hegemonia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da URFJ, 2001, p. 54-74.

<sup>11</sup> PAULA, José Agrippino de, *op. cit.*, p. 185.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 82-83.

<sup>13</sup> LIMA, Rachel Esteves. Alegorias de identidade na América Latina. Disponível em <http://www.rizoma.net/interna.php?id 1458>. Acesso em 30 de agosto de 2008.

## Referências bibliográficas

HOISEL, Evelina. **Supercaos; os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

HOISEL, Evelina. Supercaos atual. In: **Correio Brasiliense**, Caderno Pensar, Brasília, p-6-7, 12 agosto 2001.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo; a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

LIMA, Rachel Esteves. Alegorias de identidade na América Latina. Disponível em <http://www.rizoma.net/interna.php?id 1458>. Acesso em 30 de agosto de 2008.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações; comunicação, cultura e hegemonia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da URFJ, 2001.

PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica; epopéia**. Rio de Janeiro: Tridente, 1967.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

