

# ALEGORIA, BARROCO E NEOBARROCO EM LEZAMA LIMA E GLAUBER ROCHA

Jair Tadeu da Fonseca

Departamento de Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais - ICHS  
(Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP)

*RESUMO: Este ensaio visa estudar as relações entre a alegoria, o barroco e o neobarroco nas obras de Lezama Lima e Glauber Rocha, considerando suas dimensões estética, erótica e política.*

*PALAVRAS-CHAVE: Alegoria, Barroco, Lezama Lima, Glauber Rocha.*

*ABSTRACT: This essay aims at studying the relationships between Allegory, Baroque and Neobaroque in Lezama Lima's and Glauber Rocha's works, considering their aesthetical, erotical and political dimensions.*

*KEYWORDS: Allegory, Baroque, Lezama Lima, Glauber Rocha.*

Se considerarmos que a obra de Glauber Rocha apresenta acentuado caráter alegórico e se a caracterizarmos como “barroca”, cabe pensar os saudáveis problemas que isso suscita. Primeiro: a questão da permanência descontínua e diferencial do barroco e sua particular importância para as culturas brasileira e latino-americanas. Segundo: a caracterização de diversas obras de diferentes modalidades artísticas contemporâneas como alegóricas, particularmente no chamado Terceiro Mundo. Finalmente, cabe refletir sobre a articulação necessária, neste caso, entre os problemáticos conceitos de barroco e alegoria. Neste ensaio, são retomados alguns dos aspectos centrais da dissertação *Linguagem-transe: uma aproximação a Glauber Rocha* (Fonseca, 1995), os quais são relacionados, aqui, ao pensamento de Lezama Lima.

Quando consideramos “barrocos” os filmes e os textos de Glauber, e também as obras de diversos outros autores contemporâneos, isso significa que já não se toma o barroco como um estilo artístico, de determinada época, datado, fixo e morto. Porém, suas mutações e ressurreições, ao longo do tempo, não fazem dele alguma imorredoura essência fantasmática a tomar forma, aqui e ali. Ao utilizarmos esse termo quando nos referimos a um filme, sabendo que há um período histórico determinado a que a palavra remete – período em que não havia filmes –, é claro que temos em mente um tipo de relação estreita entre diferentes modalidades artísticas de épocas muito diversas. O que justificaria o emprego do mesmo nome para caracterizar essas manifestações diferenciadas seria o reconhecimento de uma tradição de procedimentos específicos que surgem renovados, metamorfoseados através do tempo. Sendo uma das características constitutivas do barroco a produção e reprodução de formas que se propagam e se condensam seria interessante pensá-lo justamente como proliferação e transformação formais incessantes, como um impulso recriativo que se manifesta espacialmente e se estende pelo tempo, desaparecendo aqui, ressurgindo ali, como distensão extensiva que nasce de toda tensão artística, política, vital. Tal distensão, entretanto, não faz cessarem as tensões que a motivam, inclusive as históricas, pois essas continuam a fornecer combustível para o fogo do barroco, sempre pronto a se alastrar. Ao contrário do que se poderia pensar, o barroco não seria condenável por ser o estilo dos momentos de exaustão e decadência artísticas, mas pode ser considerado uma reação criativa e exuberante a certos momentos de tensão, que seriam os das passagens e mudanças, reação essa que não neutraliza as tensões, mas que as toma como potência. Como escreve Lezama Lima, sobre o barroco latino-americano, em *A expressão americana*, “o barroco não é um estilo degenerescente, mas plenário” (Lima, 1988, 80).

Considerado como fenômeno cultural, não apenas estético, o barroco é tão amplo e pleno, no pensamento poético de Lezama, que chega a ser tratado como impulso que anima os momentos míticos e históricos de fundação do mundo americano. Ou melhor, da imagem desse novo mundo, cuja compreensão, enquanto Panamérica, surge de uma concepção panbarroca de uma história que se constrói também como imagem, a partir da colonização imposta sobre a paisagem natural e cultural, sendo muito importante o papel do barroco nesse processo. Podemos observar, então, do ponto de vista histórico e geopolítico, que não só o barroco prolifera temporalmente – do período colonial à contemporaneidade –, mas também no espaço geográfico. Da Europa ao vasto território a ocupar da América hispânica e portuguesa, o barroco espalha-se, como se seu movimento interno, extrapolando os limites da obra

de arte, correspondesse ao seu movimento no cenário cultural americano, para cuja construção contribuí decisivamente. Aliás, seria bom atentar que, ainda nesse caso, não há como falar no barroco como manifestação de decadência, mas como impulso criativo que, como veremos, passa a incorporar elementos indígenas e africanos a uma tendência artística européia adaptada a um outro ambiente, diverso do europeu, ambiente em que não faz sentido falar em decadência artística (se é que isso faz sentido também na Europa). Por mais que se atente para o fato da dependência e submissão das colônias em relação às metrópoles, não há transposição pura e simples do barroco europeu às Américas, muito menos transplantação de um estágio de decadência, que, se pode ser válido para as metrópoles, é absurdo em relação às colônias, onde se inicia um outro processo. Talvez por isso, Haroldo de Campos afirme que, por causa do barroco, considerado como uma não-origem, as literaturas latino-americanas “já nasceram adultas e falando um código universal extremamente elaborado: o código retórico barroco” (Campos, 1992, 239). Evidentemente, esse novo processo americano é colonial e não se pode ignorar que ele se instaura com a violenta dominação das culturas indígenas e com a mão de obra escrava. Daí começam a América e o barroco americano, no que ele tem de mais próprio: artistas americanos, tantos deles mestiços, criando uma arte híbrida, ainda que sob a batuta colonial. Arma de dominação e instrumento de revolta, ao mesmo tempo, o barroco pode ser considerado uma manifestação proto-antropofágica, canibalesca e calibanesca, fazendo-se referência, aqui, a Caliban, “escravo selvagem e disforme” de *A tempestade*, de Shakespeare. Em uma célebre passagem da peça, Próspero, o nobre europeu que escravizara Caliban e tomara sua ilha, admoesta-o por sua rebeldia e ingratidão, afirmando que, afinal, lhe ensinara sua língua. Caliban responde que o que ganha com isso é ter como amaldiçoar Próspero. (Shakespeare, 1931, 467).

Depois da fábula de Shakespeare, que nos serve, aqui, para reconhecer o papel da linguagem na dominação e na submissão coloniais, voltemos a Lezama Lima, a seu texto fabuloso, em dois sentidos: porque é admirável e por ser também uma “fábula” sobre a expressão americana, expressão que começaria com o barroco. Considerando o barroco como um começo e não como a origem, Lezama escapa sabiamente da armadilha que seria substancializar um grau zero inexistente, que, principalmente ignoraria o mundo pré-colombiano das culturas indígenas e a contribuição africana na criação do barroco americano.

Suas postulações também lhe permitem escapar de outra armadilha, comum aos entendimentos demasiadamente amplos do conceito de barroco, os quais se apoiam na existência de um espírito barroco, ou algo que o valha. Quando falamos, a respeito da permanência descontínua e diferencial do barroco, que haveria uma tradição de formas e procedimentos específicos que se metamorfoseariam através de tempos e espaços, pensamos em um movimento das formas artísticas não no sentido de que elas teriam alguma espécie de vida própria, tal como o suposto espírito barroco. A questão é pensar tanto a transformação quanto a continuidade de certas formas que se mesclam a outras em seu processo de proliferação, não como reflexo especular do chamado mundo exterior, ou seja, como meros efeitos da vida social. Trata-se de um outro tipo de reflexo, no sentido de manifestação indireta de uma tensão, capaz de propiciar o movimento, a criação, o reaproveitamento, a multiplicação e a disseminação dessas formas: trata-se de refração, capaz de desviar

e reenviar imagens artísticas e culturais, modificando-as. Cabe lembrar, aqui, o que Josely Vianna Baptista chama de "Poética da Refração", que seria a de Lezama Lima, vale dizer, a do barroco e do neobarroco, cuja relação é descrita pela autora, lançando mão de metáforas técnicas e orgânicas, do seguinte modo: "Emerge assim, em meio à vertigem do talhe e do detalhe, das águas placentárias do Barroco o novo barroco espermático americano." (Baptista, 1993, 114).

Para Lezama, o barroco não é simplesmente a origem da expressão americana, mas algo mais amplo e que não pode ser delimitado. Afinal, o que interessa ao ensaísta cubano é "o difícil", o qual ele pergunta se pode ser localizado "nas águas maternas do obscuro", e que é definido assim:

É a forma em devir em que uma paisagem vai em direção a um sentido, uma interpretação ou uma simples hermenêutica, para ir depois em busca da sua reconstrução, que é o que marca definitivamente sua eficácia ou desuso, sua força ordenadora ou seu apagado eco, que é a sua visão histórica. (Lima, 1988, 47).

Segundo o poeta e pensador, a visão histórica possível "é esse contraponto ou tecido entregue pela *imago*, pela imagem participante na história." (Lima, 1988, 47). O que diferencia o panbarroquismo de Lezama, isto é, o seu conceito ampliado de barroco, que extrapola a arte do período compreendido, na Europa, entre o Renascimento e o neoclassicismo, de outros panbarroquismos é a sua preocupação em narrar a história do barroco na América como uma fábula poética, barroca ela mesma, para a qual Lezama cria imagens e personagens conceituais, vale dizer, alegóricas. A rigor não se trata de história, ou de compreensão filosófica, nos sentidos usuais desses termos, mas de uma prosa ensaística que põe em questão a própria noção de história e o pensamento estético acerca dos problemas de que trata. Partindo da literatura, principalmente da poesia, das artes plásticas e da arquitetura, seu texto cria imagens alegóricas sobre o papel do barroco na formação cultural americana. Podemos entender esse texto como criação de uma história alegórica das formas artísticas do barroco, que incorpora essas formas à própria escrita, mais do que apresenta uma visão histórica. Como vimos, essa visão histórica, segundo Lezama, seria um "apagado eco" em comparação ao entendimento da "forma em devir" da paisagem cultural como tecido dado pela imagem.

Para Irleamar Chiampi, "daí ser o barroco um autêntico começo e não uma origem, posto que é uma forma que renasce para gerar nosso devir." (Chiampi, 1988, 32). Um dos outros conceitos-chave do escritor cubano em *A expressão americana* é justamente o que considera o barroco uma "arte da contraconquista" (Lima, 1988, 80), glosando a definição do barroco, dada por Weisbach, como arte da Contra-Reforma. Para Chiampi,

com sua tese da "contraconquista" (uma rebelião subjacente às formas barrocas, motivada pela condição do colonizado), Lezama não só perfila uma política para o modo americano de apropriar-se da estética barroca do colonizador como restitui às formas artísticas a sua abertura para veicular ideologias díspares. (Chiampi, 1988, 80).

Assim, se o barroco americano participa do esforço colonizador, ele é também uma paradoxal atividade descolonizadora. Em

que sentido? Não apenas por conferir uma dicção própria a uma linguagem artística internacional, mas porque é justamente essa dicção própria que participa da construção das imagens necessárias à constituição das futuras nações americanas em seus processos de formação. O fato das formas barrocas, ou neobarrocas, como propõe Severo Sarduy, perdurarem em nossos dias, nos filmes e textos de Glauber Rocha que tematizam as situações coloniais, pós-coloniais e neocoloniais na América Latina, pode ser considerado tanto um sinal da permanência diferencial do barroco quanto de sua relação com o inacabamento dos projetos políticos nacionais. O que nos faz pensar, a partir de Lezama, que o barroco participa decisivamente da “forma em devir” das nações americanas e mesmo de algo que as supera. Esse entendimento de uma formação nacional inconclusa, imperfeita e sem uma origem fixa se contrapõe, pelo devir, como um “ir sendo”, a certas noções oficiais e oficiosas de nação como algo pronto e acabado, e ao seu isolamento.

Isso nos permite pensar as relações possíveis entre a formação política e cultural e a das formas artísticas, não como relação de causa e efeito, não como reflexo especular, mas como relações criativas que permitem tanto o reconhecimento do campo cultural pelo artístico, quanto a revelação de suas diferenças, contradições, ambigüidades e dissimulações. Como exemplo dessa ambigüidade, considere-se a questão da sensualidade presente no barroco, que é tão contorcido por se reprimir e dissimular que chega a gritar de sensualidade, expondo-a sob outras formas, que se espalham, alimentadas por si mesmas, como reação ao recalque, à sua própria repressão. É assim que o barroco pode ser central e marginal ao mesmo tempo: suas formas, sempre dobráveis e desdobráveis, num volteio escapam de novo em proliferação. É assim que ele é oficial e subversivo ao mesmo tempo, participando, como entende Lezama, da Contra-Reforma e da contraconquista, sendo colonial e anticolonial. São suas formas que lhe conferem esse poder transformador, ou dissimulador.

Severo Sarduy, tanto em *La simulación* (1982) quanto em “El barroco y el neobarroco” (1977), faz com que estes sejam compreendidos não apenas como estéticas, mas também como eróticas. Neste último texto, essas estéticas do excesso, do desperdício e do artifício ligam-se ao erotismo de exceção e ao perverso, que poderíamos chamar de polimorfo, afirmando o autor: “Como a retórica barroca, o erotismo se apresenta como a ruptura total do nível denotativo, direto e natural da linguagem – somática –, como a perversão que implica toda metáfora, toda figura.” (Sarduy, 1972, 182).

Os filmes de Glauber lançam mão das possibilidades fornecidas pelas formas e procedimentos barrocos, como já reconhecera o autor de “El barroco y el neobarroco” (Sarduy, 1972, 174), e pela alegoria, como demonstra Ismail Xavier, em *Alegorias do subdesenvolvimento* (1993). Com essas formas e procedimentos, através da obra de Glauber, alcança-se uma compreensão ampla da situação política e cultural do Brasil e da América Latina, num jogo em que a história e o mito são atualizados, até mesmo pulsionalmente, para serem postos em cena e em questão. Escreve Gilles Deleuze:

Daí o aspecto tão peculiar que a crítica do mito assume, em Glauber Rocha: não é analisar o mito para descobrir seu sentido ou estrutura arcaica, mas sim referir o mito arcaico ao estado das pulsões numa sociedade perfeitamente atual – fome, sede, sexualidade, potência, morte, adoração. (Deleuze, 1990, 261).

Tão plena seria essa compreensão dada pela obra de Glauber ao mítico e ao histórico que chegaria ao ponto de possibilitar a expressão de desejos múltiplos e "ideologias díspares", sem que delas resultem um todo harmonioso. Além disso, o recurso à alegoria contribui de modo decisivo para a obscuridade barroca, para seu intento de dar conta das contradições sem dissolvê-las numa síntese que pretenderia resolver os impasses. As únicas sínteses possíveis no barroco são as das formas e fórmulas, que no entanto não oferecem resolução final, mas possibilidade de criação de outras fórmulas e formas proliferantes, contraditórias, cujo equilíbrio, se existe, é sempre instável.

Nesse quadro, a alegoria se torna um dos principais recursos dos filmes e textos de Glauber não porque por esse meio foi possível fugir à censura, mas principalmente porque no retorcimento e nas dobraduras barrocas da alegoria há uma certa volúpia da forma produzida pela tensão. Nesse processo, a forma como que se autonomiza por querer continuar significando. O caráter alegórico da obra de Glauber não se deve, portanto, a fatores externos, simplesmente, mas principalmente a fatores intrínsecos, vale dizer, formais. Pois, se a alegoria insiste em dizer e principalmente em mostrar uma coisa para significar sempre outra, a se colocar como enigma em sua obscuridade, isso talvez se explique pelo fato de que aquilo que ela representa não seja algo tão simples e claro, como se poderia crer. Sem que se assuma, aqui, uma posição positivista, cabe reconhecer que as relações sociais e políticas, por exemplo, ou quaisquer relações intersubjetivas, são contraditórias, não são transparentes e ocorrem em um mundo que reconhecemos em desequilíbrio, crise e transformação permanente, em grau maior ou menor. Mundo que cabe cifrar e decifrar. Num certo sentido, as alegorias barroca e neobarroca, em que pese sua possível volúpia da obscuridade e da ambigüidade, propõem justamente ordenamentos formais que dêem conta do caos e possibilitem sua decifração.

É também muito complexa a questão de se conceituar alegoria. A antiga concepção da Retórica, de que na alegoria se fala *b* para significar *a*, não é mais suficiente. O fato de ela se manifestar como enigma, ou pelo menos como figuração a ser decifrada, e a percepção de que ela já extrapolou o campo dos estudos tropológicos tradicionais fazem com que haja poucas certezas no campo de sua definição e conceituação. Desde que a Retórica antiga se debruçou sobre o problema até as recentes retomadas da questão, a alegoria se apresenta como um desafio em que se reconhece o fundamento mesmo da elaboração artística e da recepção da obra de arte, suas diversas possibilidades de sentido. A amplitude de tal concepção não permite mais se tomar a alegoria apenas como procedimento retórico de linguagem figurada. Entretanto, essa noção ampliada não apaga o que a alegoria tem de específico e que justifica sua permanência, hoje, no âmbito de discussões teóricas sobre a arte e a cultura, designando, com maior ou menor precisão, certos procedimentos de elaboração e interpretação metafóricas.

Walter Benjamin, em *A origem do drama barroco alemão*, soube compreender a alegoria barroca tanto em seu sentido restrito, quanto em sua noção ampliada, em que se percebe que a visão alegórica, tomando uma coisa por outra, faz emergir o outro da história. O que foi reprimido vem à tona graças ao deslocamento propiciado pela alegoria. O seu desvelamento ocorre pela contrafação que se dá a conhecer: algo está velado ali e no entanto se mostra. A alegoria dá a medida do artificial e do arbitrário da relação entre signo e objeto, entre significante e significado, ao contrário do símbolo,

compreendido pelos românticos como forma de expressão em que tais relações seriam orgânicas, imediatas e transparentes. Já a alegoria pode ser identificada ao barroco justamente por seu caráter artificioso, enigmático, à sua obscuridade e ambigüidade.

Glauber Rocha demarca em sua obra, e em sua trajetória pessoal, o lugar, ou a falta de lugar, do artista-intelectual brasileiro e latino-americano, entre a esquerda e a direita, o engajamento político e o desgarre delirante, o popular e o elitista, do lado do “ocupado” e do lado do “ocupante”, dentro do poder e contra ele. Assim, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o cangaceiro Corisco revela a ambigüidade:

Virgulino acabou na carne mas o espírito está vivo. O espírito está aqui no meu corpo que agora juntou os dois... Cangaceiro de duas cabeças, uma por fora e outra por dentro, uma matando e outra pensando! Agora é que eu quero ver se esse homem de duas cabeças pode consertar esse sertão. (Rocha, 1984, 274).

No mesmo filme, Manuel Vaqueiro oscila entre a revolta e a submissão, em meio aos diferentes senhores a quem serve: depois de matar o fazendeiro que o oprime, busca a libertação pelas veredas tortuosas que o conduzem a outras formas de submissão, representadas pelo beato Sebastião e pelo cangaceiro, até que possa disparar pelo sertão, rumo ao mar, que não sabemos se é alcançado, mas cujas imagens encerram *Deus e o Diabo*. Antônio das Mortes, “matador” a soldo dos senhores de terra, os despreza e age com a consciência de que o que ele faz irá contribuir para desencadear a guerra entre os oprimidos e os poderosos.

Em *Terra em Transe*, Paulo Martins, o poeta-político de quem se diz que “a política e a poesia são demais para um só homem” (Rocha, 1984, 300), oscila entre o desprezo e o amor pelo povo pobre, entre herdar o poder constituído e constituir outro poder, revolucionário. Tal como o príncipe melancólico que Benjamin identifica no drama barroco, o poeta-político do filme de Glauber é impulsionado e paralisado pela tensão entre as injunções do poder político sobre a terra e o poder da morte que o toma. Alguns versos do poema de Mário Faustino *Balada (Em memória de um poeta suicida)* aparecem escritos sobre a imagem de Paulo Martins agonizando ao longe, sobre dunas, metralhadora em punho, contra o céu, sem que se veja o mar, cujas imagens iniciam o filme: “Não conseguiu firmar o nobre pacto/Entre o cosmos sangrento e a alma pura. (...) Gladiador defunto mas intacto (Tanta violência, mas tanta ternura).” (Rocha, 1984, 290).

A relação entre o visual e o discursivo é clara, nesse caso, devido à sobreposição dos versos à imagem. Esta remete diretamente ao texto que a ilustra, mesmo porque, aí, o texto aparece como figura na tela e fornece ao conjunto suas imagens verbais. Os versos funcionam como epígrafe, epitáfio ou legenda de um emblema alegórico. Epígrafe porque tais versos aludem ao filme, com o qual dialogam e podem ser considerados uma súmula. É importante notar que a inscrição não aparece antes ou imediatamente no início do filme, mas algum tempo depois, sendo, portanto, parte integrante dele. O trecho citado é também um epitáfio porque sintetiza a trajetória do protagonista, ele próprio um “poeta suicida”, até o momento de sua morte, precisamente este em que surge a inscrição na lápide da tela. Finalmente, os versos são legenda emblemática devido ao caráter alegórico da cena em que surgem. Uma das formas canônicas da alegoria é justamente a que coloca em diálogo metáforas visuais e

metáforas verbais, através dos emblemas. As antíteses que marcam o poema são as que balizam o percurso de Paulo Martins: imerso no “cosmos sangrento” de sua vida conturbada e das atividades políticas que o envolvem, enojam e de cuja violência torna-se agente e vítima, o que ele quer afirmar é a “alma pura”, que se revelaria em seus poemas, mesmo naqueles que a negam. Como lutador (*agonistes*, em grego), o poeta-guerrilheiro agoniza, por fim, “gladiador defunto mas intacto”, enquanto narra, em transe, via lembrança poética, sua história pessoal, que se confunde com a história de sua terra em transe.

Em grande parte de sua obra, Glauber trata justamente de materializar as imagens que tecem a história brasileira e latino-americana em um cinema que desconstrói e fragmenta alegoricamente essas imagens, captando o vazio por trás das máscaras da representação política e social e povoando esse vazio com outras imagens e vozes, tanto as que falam quanto as que calam, numa história que se faz e se desfaz em círculos, os quais se rompem e são retomados para serem novamente interrompidos. Em *Terra em Transe*, as personagens, que na verdade são mais figuras alegóricas, se movem em círculos e semicírculos, ou assumem poses hieráticas, enquanto o olho da câmera e os nossos olhos giram ao seu redor. Ao colocar em cena as imagens da história, ora frenéticas, ora congeladas, Glauber, em sua tarefa barroca, visa à vertiginosa forma em devir da paisagem cultural americana ainda em busca de um sentido que vai sendo tecido por essas imagens. “Não há espessura histórica no Brasil” (Rocha, 1981, 75), diz o cineasta. Da película à superfície da tela desliza a fantasmagoria de uma história plana, sem espessura, a cuja *mise-en-scène* o claro-escuro da fotografia de *Terra em transe* confere ilusão de profundidade e algum volume artificioso, de cenário de ópera barroca e de alegoria carnavalesca.

O barroco encontrou, na América, lugar propício aos excessos e extremos, vastos espaços para a proliferação ritual de suas formas, criadas enquanto se criavam as primeiras cidades em meio à vegetação proliferante das florestas e ao vazio dos desertos. A partir daí é possível ver e ouvir o que Glauber chama em seu romance neobarroco *Riverão Sussuarana*, de “múltiplo contar barroco e por natureza contraditório do sertão”. (Rocha, 1977, 285). O barroco surge, na América, não como um estilo decadente de arte, mas como domínio estético das paisagens naturais e culturais, que resistem e se oferecem ao mesmo tempo e assim participam de toda essa criação recriadora. Entretanto, cabe observar que essa proliferação barroca não se deu em espaços culturais e naturais verdadeiramente vazios, mas se sobrepôs a esse espaço já ocupado, modificando-o através da colonização, entrelaçando-se nele e deformando-o, enquanto ocorria a formação híbrida de outras culturas, através da condensação.

Disso, surgem, nas artes, na cultura e na vida social, cenários públicos onde podem ser vistas e ouvidas, sempre pela primeira vez, sempre outra voz e outra imagem: as vozes e imagens americanas, múltiplas e contraditórias, neobarrocas e alegóricas, as quais, mostrando-se como são, em seu esplendor e miséria, remetem sempre a outros significados, em seu devir. Obras como as de Lezama Lima, Severo Sarduy, Glauber Rocha e tantos outros são ainda um convite e uma provocação às novas gerações de artistas latino-americanos para que se restabeleçam as relações entre estética, erótica e política.



## BIBLIOGRAFIA

BAPTISTA, Josely Vianna. "Cardume argenteo de peixes verbais". P. 105-118. In: LIMA, Lezama. *Fugados*. Trad. Josely V. Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. Perspectiva: São Paulo, 1992.

CHIAMPI, Irlemar. "A história tecida pela imagem". P. 15-41. In: LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FONSECA, Jair Tadeu da. *Linguagem-transe: uma aproximação a Glauber Rocha*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1995. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura).

LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceiro Mundo*. SENNA, Orlando (Org.). Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

SARDUY, Severo. "El barroco y el neobarroco". P. 167-184. In: MORENO, César Fernández (Org.). *América Latina en su literatura*. 4ª ed. México: Siglo Veintiuno/Unesco, 1977.

SARDUY, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.

SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. P. 456-507 In: SHAKESPEARE, William. *Longmans' School Shakespeare*. London: Longmans, Green and Co. Ltd., 1931.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

