

Fotobiografemas de Glauber

Dra. Ana Lígia Leite e Aguiar¹ (UFRJ)

Resumo:

Este trabalho propõe o estudo do material fotográfico que se tem sobre o cineasta Glauber Rocha, utilizando imagens como representações culturais que possibilitem outras leituras da história do país. Surpreendentemente, seu arquivo fotográfico não conta com um estudo que promova um estudo crítico sobre este acervo, permanecendo, até o presente momento, uma enorme lacuna no que se refere ao campo de análise dessas imagens, especialmente pelo fato de Glauber ter sido um produtor audiovisual e por ter estendido sua estética-pensamento do cinema até a sua grafia, como forma de criar imagens também para a língua; proposta estética que passou, igualmente, pela sua conduta, pelas suas relações de amizade, por seu pensamento político, de forma a unir, na performance diária a qual o cineasta se entregou, seu modus vivendi ao seu modo de lidar com a arte visual e com a força das imagens o tempo todo.

Palavras-chave: Glauber Rocha, biografema, fotografia, crítica biográfica.

O homem se esquece do motivo pelo qual
imagens são produzidas:
servirem de instrumento
para orientá-lo no mundo.
(FLÜSSER, 2011. p.24).

Em uma comovente matéria de jornal de domingo, o filho de Susan Sontag, David Rieff, após descrever em seu livro a difícil luta de sua mãe contra o câncer,² dá um xeque-mate sobre esse inesperado retorno a uma memória de dor, socializando aquilo que de mais íntimo pode haver em uma vida particular, ao expor certo cotidiano dos efeitos da doença no corpo de Sontag, sugerindo que essa lembrança não poderia ser enterrada assim como o fora a escritora. Essa lembrança estava viva em David, e seu

¹ **Ana Lígia Leite e AGUIAR, Doutora.** Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Escola de Comunicação (ECO). analigialeite@gmail.com

² A obra a que faço referência é **Swimming in a sea of death** - a son's memoir.

xeque-mate foi a constatação lúcida de que “as memórias, como os cemitérios, são para os vivos”.(RIEFF, 2008. p.4-5).

Organizar um trecho da vida de um morto é tentar organizar a vida presente. “Só nos lembramos daquilo que organizamos”, (LIMA FILHO, 1993) e “os mortos, assim como as coisas, têm um passado apenas na medida em que **participam** do passado dos homens vivos”. (*Ibid*, p.12. Grifo do autor).

Em agosto de 1981, época do falecimento do cineasta, “o morto não está de sobrecasaca.” (GULLAR, 1997. p.17). Glauber parte antes de ter saído do castigo ideológico em que se encontrava (sobre o qual discorreremos adiante) e muitos anos antes de ver uma pequena parte do globo assistir, entre orgulhosa e intrigada, ao retorno benquisto de seu polêmico filme **A idade da terra**, de 1980, cuja montagem nuclear, acumulando altas doses de fragmentação em seu discurso, colocava em constrangimento a posição confortável do expectador domesticado pelo cinema clássico-narrativo.

Com sua morte em 1981 nasce, assim, o Glauber arquivado, e, esse arquivo cumpriria múltiplas funções no que diz respeito a um capital cultural para todos os pesquisadores que se arvorassem na reflexão da linguagem discursiva e performática deste que foi um dos maiores analistas simbólicos do Brasil. Sua mãe daria continuidade a uma longa odisseia na captura de qualquer material acerca de sua obra. Pesquisadores se voltariam para a releitura do Cinema Novo, da linguagem glauberiana, mas outra parte se deteria na figura pessoal do cineasta baiano, optando em refazer seus caminhos para uma outra compreensão do que foi sua obra, sua voz, sua tormenta, trançando biografias que, em uma variedade ininterrupta, animam, de alguma forma, o Glauber morto.

Desse modo, pensando nas lacunas deixadas tanto pela história biográfica de qualquer sujeito, quanto na própria possibilidade de se ler a história benjaminianamente a contrapelo, o recorte agora apresentado propõe um investimento nos espaços em branco deixados por Glauber, para se tentar ler, por meio de fotografias de e sobre o cineasta, a história de nossa nação. De Roland Barthes, usaremos o conhecido conceito de biografema, apresentado em sua obra **A câmara clara**, de onde se tem que um biografema está para a biografia como a fotografia está para a história. Esse recorte, ainda que agora se detenha em um trecho bastante específico de nossa história política, pretende fazer dobras a partir de um enquadramento ao qual Glauber emprestou o seu corpo.

Para Vilém Flusser “[...] nenhuma fotografia individual pode efetivamente ficar isolada: apenas séries de fotografias podem revelar a intenção do fotógrafo. Porque nenhuma decisão é realmente decisiva.” (FLÜSSER, 2011. p.55). Glauber, ocupando a posição ambígua de cinematógrafo brasileiro, já que não opera neste estudo na condição de fotógrafo, mas na condição de se deixar fotografar, aquele que tanto filmara as contradições e as lutas de classe desse país, se deixa repousar na condição de analista simbólico, de mediador de práxis cinematográficas que, por sua vez, se entrelaçam à história, instaurando uma coleção de positivos que museificam a performance de um corpo querendo dizer a que veio.

Na indissociabilidade do que seria vida biográfica e vida cinematográfica, o cineasta atrelou aspectos informais ao seu discurso, impressões sobre as amizades e conversas íntimas, apresentando o “visual” e a “pessoalidade” de seus objetos de crítica (pessoas e filmes em geral, ou, suas reflexões sobre a cultura em amplo sentido) como sendo fatores que corroborariam na feitura de um texto, de um filme ou de uma crítica.

O espectro Glauber Rocha, desenhado tangencialmente na história da mãe, D. Lúcia Rocha, nossa arconte a cavucar o lixo do filho, guardando toda sorte de rabiscos, oferece-nos a sua interpretação para a causa **mortis** do filho, ao dizer: “Meu filho morreu de Brasil” (DIEGUES, 1999. p.15), sintetizando a cura e o veneno brasileiros – é **phármakon**. Apesar de cosmopolita, a nuclearidade de Glauber o remetia sempre ao Brasil, casa fantasmagórica, paraíso perdido. Ele diria: “os brasileiros detestam o Brasil” (REZENDE, 1986. p.141). No paradoxo, Glauber está cada vez mais doente e mais sadio, e assim sucessivamente.

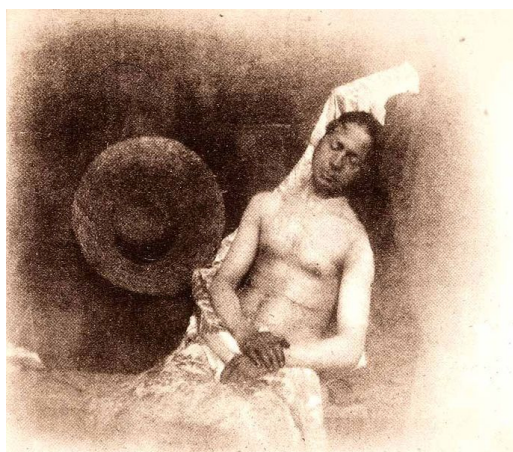
O gesto fotográfico de apertar o gatilho³

Tal qual “o famoso auto-retrato de Bayard, de 1840”, (BAYARD, 1840) intitulado “Este é o corpo do falecido Bayard”,⁴ que, como nos conta Lissovsky, protestava tanto contra o fato de a autoria para a invenção da fotografia ter sido dada a Daguerre e não ao próprio Bayard, quanto ao fato de, à época, as fotografias exigirem dos fotografados enorme imobilidade, Glauber “se prepara”⁵ para mais uma cena foto-histórica: no que se seguirá, ele protesta contra o lugar-comum do comportamento político de se opor à ditadura, sem que se fizesse a reflexão sobre as modulações pelas quais ela passara. Deixa, ainda, por tanto tempo, seu gesto performático nesta moldura na qual, estendendo a mão aos militares, exerce uma cordialidade incompreensível em um primeiro momento.

Assim, e retomando “um dos aspectos fundamentais da fotografia, e que seguramente informa a sua percepção no século XIX, [...] [de que] à diferença de outras imagens técnicas, ela não é apenas uma maneira de ‘representar o mundo visível’, mas

³ Título tributário das ideias de Vilém Flusser, em **Filosofia da caixa preta**.

⁴



⁵ Sabemos do Glauber parrhesístico, assim como da edição constante de si mesmo.

de ‘tornar o mundo visível’”, (LISSOVSKY, s/d.) Glauber, reconstituído por Zuenir Ventura, em *Minhas histórias dos outros*, “barbeou-se, tomou banho, penteou o cabelo – operações que ele raramente fazia coincidir numa mesma manhã, às vezes nem mesmo num só dia.” (VENTURA, 2005).⁶

Era fevereiro de 1981 e o general-presidente João Batista Figueiredo encontrava-se em Sintra, como Glauber.



- O senhor está fazendo um grande governo.
- Também gosto muito de seus filmes.

O aperto de mãos com o presidente ditador faz com que, novamente, a rubrica Glauber Rocha não pudesse ser reconhecida pelo pacto que antes havia sido fechado com seus “leitores”: o de ser um cineasta-político, em defesa da democracia, a favor da liberdade em todos os níveis. Aquela cena reiterava o primeiro episódio do Glauber desertor – a cena elogiosa ao general Golbery.⁷ Sobre ele, dirá Gilberto Vasconcellos:

Até hoje persiste a incompreensão de enquadrar Glauber Rocha como um porra-louca e inconsequente, porque assumiu, em seu discurso polifacético, as contradições alucinadas da sociedade brasileira. Do que ele pensou, falou, filmou sobre os militares, a inércia mental reteve apenas a frase, dita numa entrevista fora do Brasil, em Roma,

⁶ Cf. detalhes desse encontro em Zuenir Ventura, **Minhas histórias dos outros**, no capítulo “Agonia e morte”.

⁷ Em texto para o **Terra Magazine**, André Setaro levanta levemente essa poeira: “A partir de 1978, começam os preparativos para a realização de **A idade da terra**, todo financiado pela Embrafilme, com os maiores recursos da empresa no financiamento de um filme brasileiro. Falou-se, na época, que houve intervenção de Golbery para a liberação das verbas. O fato é que Glauber filmou à vontade, e o resultado foi um copião de 40 horas. Como montar o filme e retirar, no mínimo, 37 horas e meia para ajustá-lo às 2 horas e mais (como ficou o tempo de duração na cópia final)?” SETARO, André. Glauber, vítima do stalinismo. **Terra Magazine**. 17 mar. 2009. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3638466-EI11347,00-Glauber+vítima+do+stalinismo.html>. Acesso em: 22 jul. 2009.

1974: “O general Golbery é um gênio – o mais alto da raça, ao lado do professor Darcy Ribeiro”.

Admitamos que Glauber se equivocou quanto ao trêfego general, supondo que ele estivesse empenhado em realizar as reformas de base – agrária, moradia, educação, saúde – quando, na verdade, seu soldo vinha das multinacionais. O problema é que a frase de Glauber sobre Golbery é um tanto irônica, inclusive porque deve ser neutralizada em função do antropólogo Darcy Ribeiro, que era ideologicamente antípoda do general multinacionalizado. Como, dois gênios da raça, um assim posto do lado do outro? É preciso salientar que, nessa entrevista de 1974, Glauber Rocha afirmou o seguinte: “Estou certo inclusive que os militares são legítimos representantes do povo. Que entre a burguesia nacionalinternacional e o militarismo nacionalista, eu fico, sem outra possibilidade de papo, com o segundo.” (VASCONCELLOS, 2001. p.143).

Ao apostar na lucidez de suas ideias e na compreensão imediata que teria de seu público/país, o cineasta se vê contrariado por uma parte considerável de sua trupe e de seus espectadores, mas não acredita ser necessário mudar os rumos de sua reflexão. Posteriormente, seu gesto será lido como um ato de coragem pessoal e Glauber passa a ser visto como aquele que estendeu a mão para os generais da ditadura e, ao fazer **um trato** com Figueiredo, contribuiu para “salvar” o Brasil de confusões dramáticas, como as ocorridas no Chile e na Argentina.⁸ Sua mensagem para os generais, depois de tantas discordâncias com os governos anteriores ao pós-64, seria (a despeito da abertura que parecia se apontar nos anos de **ditadura branda** conduzidos por Geisel e Figueiredo, que ainda mataram Herzog, supostamente envenenaram o ex-presidente João Goulart no Uruguai, deram sumiço em tantos outros e fracassaram no episódio terrorista do Rio Centro, enfim...) a de dizer que o povo estava do lado do Brasil, na tentativa esperançosa de que, promovendo um efeito de “confiança” mútua, se fizesse interromper o quanto antes a caça às bruxas.

Não sabemos por quê. Mas alguma coisa dentro dessa história funcionou. Enquanto ele apostava nesse nome próprio, desfazia o pacto autobiográfico preconizado por Lejeune:⁹ o personagem que se autobiografava agora passa a ser outro, aperta mão de general, faz a barba para recebê-lo, envia carta em defesa de governo suspeito, tudo isso não necessariamente nessa ordem. É como se ele desse uma rasteira no seu leitor, mas ele não está jogando contra, está jogando sério e está jogando com. Ele está antropofagizando a cultura, a política, muitas vezes consideradas indissociadas. Esses movimentos todos cansam seu corpo, e o deixam, pensando no **pharmakón** de Derrida, cada vez mais doente e mais sadio, e assim sucessivamente.

⁸ Cf. **Retrato da terra**, filme de Paloma Rocha e Joel Pizzini (s/d). Trata-se de um filme biográfico, de 51’35”, com depoimentos de Lúcia Rocha, recortes de fala de Glauber Rocha no programa “Abertura” e de outras personalidades.

⁹ Cf. a obra de Philippe Lejeune, **O pacto autobiográfico**.



Nesse íterim confuso que dura uma guerra de sete anos (1974 - 1981), Glauber Rocha esbarra em uma questão interessante:¹⁰ a de que o nome próprio, sob a ira dos holofotes loucos para gerarem mais e mais notícias, interessava a quem? Esse nome era/é um trânsito, uma porta de entrada para se estender a mão, para confundir o público, e inclusive o general, com esse gesto:

E se abraçaram para os fotógrafos, sabendo os dois que um deles mentia. Glauber acreditava no que estava dizendo, mas o general elogiava o que nunca tinha visto. A foto e as declarações foram publicadas no Brasil, fornecendo mais um argumento aos adversários de esquerda de Glauber, que desde 1974 o acusavam de adesão à ditadura. Aquele encontro não era uma provocação, era uma espécie de auto-imolação. Glauber se entregava de novo ao linchamento em defesa da abertura política do país. (VENTURA, 2005. p.82).

Glauber, por que não, talvez mentisse também. Fato é que nas eleições de 1974, o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), então partido de oposição ao partido do governo militar (o Arena, Aliança Renovadora Nacional), obteve 16 das 22 cadeiras do senado e elegeu 48% da câmara dos deputados. Esses fatos deram início ao pisca-pisca do alerta vermelho da ditadura, pois o que ocorrera diagnosticava perda de poder e território para a oposição. Em 1976, novamente o MDB elege prefeitos e a maioria dos vereadores.¹¹ O governo Geisel percebe o desprestígio, restringe a propaganda política,

¹⁰ E bem debatida por Foucault em sua obra **O que é um autor?**

¹¹ Cf. em **Jornal do Senado**. 13 nov. 2003. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/JORNAL/iNoticia.asp?codNoticia=17413>. Acesso em: 7 set. 2009. Na entrevista dada ao programa **Roda Viva**/ TV Cultura, em 1986, Luis Carlos Prestes também

fecha o congresso, mas o horizonte que se aponta é o da ditadura em leve derrocada. Atento a isso, o cineasta, como um analista simbólico, pôs termo à revolta, pois era o momento de deixar que a história preparasse suas próprias respostas. Ele apenas olhava para os fatos e agora sabemos por que essa história funcionou: não porque ele fosse um profeta, mas porque foi criterioso em suas observações. As forças oposicionistas já haviam ganho essa partida e, como bom jogador, Glauber, ao final, foi cumprimentar o adversário. Claro: a luta ainda continuava e o processo de abertura foi sinuoso. Pouca gente entendeu, porque talvez fosse mais fácil ser **esquerdofrênica**¹² que reconhecer a força do inimigo fracassando em *slow motion*. Metaforicamente, era um infeliz casamento que precisava terminar de modo civilizado, pois recorrer a litígio poderia ser mais um tiro no pé. Glauber Rocha entendeu, inteligentemente, inclusive o mal-entendido: “Eu tenho suficiente lucidez e ironia pra projetar a crítica de minha própria imagem: a Arena pensa que sou MDB e o MDB pensa que sou Arena.” (ROCHA *apud* REZENDE, 1986. p.111).

Utilizando-se da força do capital de sua biografia, ele fez o que sentia que devia fazer. Uma parte do grupo de colegas, amigos e críticos deu logo sua resposta: não gostou; e, na medida em que não se gosta desse capital sofre certa desvalorização, e o nome passa, então, a ser achincalhado nas mídias, pouco querido nos festivais e, mesmo tendo espaço na TV Tupi com o programa sintomaticamente intitulado “Abertura” e atraindo o público que se interessa pela sua irreverência imagética e jornalística, o nome Glauber já não é mais sinônimo de tanto crédito. (*Ibid*,p.224).

Se há inteligência invejável, há loucura e disparate em iguais medidas. As apostas foram altas demais em um único nome. Tivessem outros nomes se manifestado em conjunto publicamente, e não em gestos íntimos ou tímidos para com o cineasta, buscando entender a complexa realidade brasileira da época, organizando quase que uma alegoria de uma *intelligentsia* brasileira, e o resultado, talvez, pudesse ser diferente, poupando o corpo esbravejante do galo sozinho. Era uma questão de coletivo e de insurgência, aparente e paradoxalmente, em prol da ditadura.¹³ Talvez ele não tenha sido claro o bastante para a época (ou a época clara o bastante para todos), mas o ilustre (e anônimo¹⁴) Glauber que se autobiografava de modo incessante, estava fragmentado e

menção o fato da impopularidade do Arena diante do MDB. Veja, especialmente, a parte 6, disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=IPbR4rts1Xc&feature=Playlist&p=047D90F048642933&index=9>. Acesso em: 25 jan. 2009.

¹² Cf. em Antônio Risério a noção de liderança esquerdofrênica, em **Avant-garde na Bahia**.

¹³ Glauber teria prevenido: “O general Figueiredo deveria ouvir os intelectuais para a formulação de seu projeto cultural, como tem ouvido os economistas e os políticos. É preciso reciclar a cultura brasileira para tirar o atraso cultural, científico e estético. Figueiredo precisa conversar com os intelectuais, para ter uma visão pluralista da cultura brasileira. E os intelectuais precisam participar politicamente. **Diário de São Paulo**, 13.12.1978.” ROCHA *apud* REZENDE. **Ideário de Glauber Rocha**, p.131.

¹⁴ O paradoxo faz parte da questão. Objetos mortos também lutam por um difícil lugar ao sol.

excitado demais para ser didático a essa altura do campeonato e já se fartava em um solitário banquete canibal.

Uma fotobiografia seria, nessa perspectiva, oblíqua:

[...] coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios. Precisemos ainda a questão: o que seria portanto um volume – um volume, um corpo já – que mostrasse, no sentido quase wittgensteiniano do termo, a perda de um corpo? O que é um volume portador, mostrador de vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que os olha? (DIDI-HUBERMAN, 1998. p.35).

Fotografias não são pretexto, nesse sentido, para se falar de Glauber Rocha, depois de uma fortuna crítica tão bem assentada. Elas são, igualmente, o contexto, elas mostram a biopolítica da história, elas apresentam o (extra)ordinário e a montagem nuclear que uma fotobiografema de Glauber teria, em sua natureza compósita, no volume desse vazio, desse inventário de perdas do corpo e da história que nos olha. Esse obstáculo - em sua desapareição - pelo seu ineditismo, pela sua irreverência política, pela sua passagem, mas, e ainda, pela sua não estagnação no fetichismo desse **volume dotado de vazios**, sai da sua condição de obstáculo e vem a ser um *entre*.

Há apenas que se inquietar com o **entre**. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) [...] É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido [...], nem a ausência cínica de sentido [...]. É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (*Idem, ibidem*, p.77)

Esse **entre** que a fotografia atinge ou instaura, entrevê o percurso do corpo como um palco onde se manifestaram vertentes políticas e cinematográficas que o mundo vivenciaria em um futuro próximo, agregando ao imaginário mitificador da performance biográfica glauberiana, o movimento e a pausa das imagens. A diástole e a sístole em Glauber Rocha reabrem, desse modo, o campo das discussões em amplos espectros culturais ao colocar em tensão o **entre** dos pensamentos do cineasta entre cada movimento e sua pausa.



Quanto mais o cineasta se mostrava presente na mídia, mais o seu corpo se fazia desaparecer. Fundador de uma discursividade própria, ele não para, precisa continuar discursando mesmo com o corpo débil, pois é tudo movimento, geração de capital, de fetiche. É dando entrevistas, autenticando a autoria de sua fala, e negociando sua aparição em filmagens que ele consegue em troca um local em Sintra para ele e sua família.¹⁵ Mas a quem, ao fim e ao cabo, interessa, de fato, a noção de um fotobiografema? Aos herdeiros, aos amigos, à família, à manutenção do espólio, enfim, ao capital. Moeda, fetiche, moda, ele sabia que não podia parar essa máquina na qual se encontrava e sair dela era arriscar um prejuízo. **Sintra is a beautiful place to die**, ele diria, mas morreria no país do futuro. Sabia, como Mário de Andrade, que viver é gastar-se,¹⁶ é gastar a saúde, o corpo, a vida, o nome próprio. Ele não consegue parar de falar, de pensar projetos que virariam futuros objetos de estudo. Quando sua biografia tem um peremptório fim, se iniciam tantas outras. É que “a superprodução já estava em marcha, e não podia ser interrompida” (VENTURA, 2005. p.84). Glauber trezentos.

¹⁵ “Glauber chegou a Portugal no mesmo dia em que chegava o general-presidente João Batista Figueiredo, ambos vindos de Paris. [...] Glauber, sua mulher Paula e os dois filhos, Eryk Aruak, de três anos e meio, e Ava Patrya Yndia Yracema, de dois anos e meio, foram recebidos no aeroporto de Lisboa por um jovem cineasta português, Manuel Carneiro, que dois meses antes fizera um filme experimental em Paris tendo como protagonista o próprio Glauber Rocha. O “contrato” tinha uma cláusula especial: o diretor se comprometia a arranjar uma casa em Sintra para o “ator”. Por isso, entre os abraços de chegada, Carneiro ouviu do amigo, em forma de agradecimento, o que presumiu ser daquelas superdramatizações tão ao gosto do cineasta brasileiro: ‘Você me salvou a vida. Se eu não viesse para cá, morreria em Paris.’” VENTURA, 2005. p.81.

¹⁶ Cf. a obra de SANTIAGO, Silviano (Org.). **Carlos e Mário**: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

Glauber trezentos e cinquenta. E não houve um dia, afinal, em que ele toparia consigo mesmo.¹⁷

Referências Bibliográficas

BAYARD, Hippolyte. *Este é o corpo do falecido Bayard*, 1840. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Hippolyte_Bayard. Acesso em: 18 jul. 2011.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIEGUES, Carlos. Geração iluminada. In: ARRUDA, José Roberto. *Lúcia: a mãe de Glauber*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

GULLAR, Ferreira. Glauber morto. In: *Barulhos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

LIMA FILHO, Henrique Espada Rodrigues. *Descirreconstrução: cultura e memória em Pedro Nava*. Florianópolis: UFSC, 1993. (Dissertação, Mestrado em Letras).

LISSOVSKY, Maurício. *Guia prático das fotografias sem pressa*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/38685069/guiapratico>. Acesso em: 24 fev. 2011.

REZENDE, Sidney (Org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

RIEFF, David. A última vida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 15 jun. 2008. Mais!, p.4-5.

SANTIAGO, Silviano (Org.). *Carlos e Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

SETARO, André. Glauber, vítima do stalinismo. *Terra Magazine*. 17 mar. 2009. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3638466-EI11347,00-Glauber+vítima+do+stalinismo.html>. Acesso em: 22 jul. 2009.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Glauber Rocha Pátria Livre*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2001.

VENTURA, Zuenir. *Minhas histórias dos outros*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.

¹⁷ No poema de Mário de Andrade: Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta,/ Mas um dia afinal toparei comigo...