

**A ESTÉTICA DA ANTROPOFAGIA: DEVORAÇÃO, CRÍTICA E CINEMA EM
OSWALD DE ANDRADE, GLAUBER ROCHA E OLNEY SÃO PAULO**

Dinameire Oliveira Carneiro RIOS¹

Resumo: As escolhas de elementos do campo ético e estético aproximam o Modernismo brasileiro e o Cinema Novo, movimentos artísticos que agenciaram um reconhecimento dos valores da cultura popular, reelaborando as práticas estéticas e manifestações das culturas que estão no cerne de nossa formação, além de subsidiar as bases estruturais da nova obra de arte produzida, buscando constantemente dentro das produções artísticas destes períodos uma intertextualidade que pretendesse dialogar com o passado e o presente do país em cada um desses momentos históricos e artísticos. Nesse sentido, este trabalho analisa a posição crítica e intelectual de três importantes pensadores destes momentos estéticos brasileiros: inicialmente Oswald de Andrade e Glauber Rocha, intelectuais revolucionários, vanguardistas que propuseram em suas obras a descolonização da arte brasileira, o primeiro através da metáfora ritualística da antropofagia transformada numa elaboração teórica da cultura nacional que aliava barbárie e técnica e o segundo por meio da violência provocada pela fome teorizada na “Estética da Fome”, discutindo, por fim, como essas duas propostas que nortearam o Modernismo e o Cinema Novo no Brasil encontram-se presentes na produção fílmica e intelectual do cineasta baiano Olney São Paulo.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro. Antropofagia. Cinema Novo. Estética da fome.

Breve introdução

O Modernismo brasileiro e o Cinema Novo são movimentos culturais que têm muitos pontos de contato, tanto no campo ético quanto no estético. Embora o cinema não estivesse presente na Semana de Arte Moderna realizada em 1922², é visível nas obras de artistas modernistas como Oswald e Mário de Andrade a influência da sétima arte, impulsionando mudanças de ordem sintática e de expressão. Essa relação justifica, em partes, o tênue diálogo estético e ideológico entre alguns artistas e intelectuais modernistas e os cinemanovistas e, conseqüentemente, o grande número de adaptações de obras deste período pelos cineastas do Cinema Novo.

¹ Mestranda em Literatura e Diversidade Cultural- Universidade Estadual de Feira de Santana/Bolsista FAPESB. E-mail: dina_meire@hotmail.com

² Embora Humberto Mauro tenha produzido considerável parte de sua obra em meados da primeira metade do século XX, sua importância para a arte nacional e seu caráter modernista só seriam reconhecidos entre os cinemanovistas. Sua produção passou despercebida entre os críticos modernistas. Outro cineasta de grande relevância para a época, Mário Peixoto, teve uma maior aproximação com o movimento de 1922 a partir de sua poesia, e não através dos filmes que produziu; estes só seriam aclamados pelos intelectuais do Cinema Novo.

Algumas escolhas de elementos do campo criativo aproximam os dois movimentos, pois, assim como fizera os modernistas, há no Cinema Novo um reconhecimento dos valores da cultura popular, ressignificando as práticas estéticas e manifestações das culturas que estão no cerne de nossa formação, além de subsidiar as bases estruturais da nova obra de arte produzida, há uma busca constante dentro dessas produções artísticas por uma intertextualidade que pretende dialogar com o passado e o presente do país em cada um desses momentos históricos e artísticos. Outro ponto de contato interessante entre os dois movimentos artísticos diz respeito às posturas intelectuais de dois dos seus principais líderes: Oswald de Andrade e Glauber Rocha. Intelectuais revolucionários, vanguardistas que propuseram em suas obras a descolonização da arte brasileira, o primeiro através da metáfora ritualística da antropofagia transformada numa elaboração teórica da cultura nacional que aliava barbárie e técnica e o segundo por meio da violência provocada pela fome. Essas duas posturas estão sistematicamente presentes em dois textos antológicos da arte brasileira, o “Manifesto Antropófago”, publicado por Oswald em 1928 na *Revista de Antropofagia*, e na “Estética da fome”, apresentado por Glauber Rocha pela primeira vez em 1965 no congresso *Terceiro Mundo e Comunidade Mundial* dentro da *Quinta Resenha do Cinema Latino-Americano*, em Gênova, na Itália.

Um Oswald antropófago

No “Manifesto Antropófago” Oswald propõe, numa postura radical estética e política, uma renovação da arte brasileira através do ritual etnográfico da antropofagia elaborando uma filosofia cultural. Segundo Oswald e os demais que seguiam a ideologia do “primitivismo antropofágico” era necessária a devoração seletiva da arte e dos demais produtos culturais lançados nos grandes centros europeus e mundiais, de forma que pudessem ser assimilados os aspectos interessantes para a arte do Brasil e desprezados os elementos sem valia. Nesse movimento antropofágico seria cogente não somente devorar e deglutir os valores da arte europeia, mas trazer como retorno artístico e cultural uma originalidade que pudesse oferecer para a cultura brasileira um lugar muito próximo, senão ao lado, da produzida na Europa.

A antropofagia de Oswald positivou o hibridismo que caracteriza o povo brasileiro, singularizou a cultura do Brasil devido a suas tradições multiétnicas e multifacetadas, além de possibilitar uma renovação linguística como pretendia o próprio movimento modernista. Para Veloso e Madeira (1999, p. 107), a antropofagia de Oswald de Andrade deixou para o país “a

utopia de uma cultura dinâmica e criativa, com capacidade de apropriar-se, deglutir e promover novas sínteses, banindo arcaísmos culturais e lingüísticos, substituindo-os por uma língua ágil, natural e neológica.” No campo dessa construção proposta pela antropofagia oswaldiana se instauraram tensões políticas e culturais que permeavam questões como o interesse pela cultura popular interna e um olhar crítico para a cultura estrangeira, originalidade, postura reflexiva e um sólido projeto político-ideológico que possibilitaram a perpetuação do imaginário antropofágico e seus desdobramentos na história intelectual do Brasil em todo o restante do século XX e ainda no século XXI.

A metáfora da devoração de Oswald conseguiu, desta forma, abarcar discussões importantes que estavam em voga no Brasil do início do século vinte como o relacionamento com a cultura e a influência estrangeira, notadamente a europeia, e a construção de uma tradição original para o país através de uma revisão radical e crítica do que já havia sido produzido aqui, mas conseguindo dinamizar a criação estética por meio da ampliação do imaginário e da invenção de novos parâmetros e valores culturais. Assim, como afirma Seidel (2011, p.10-13), “A proposição da antropofagia, por Oswald de Andrade, [...] pode ser considerada como uma ruptura em relação ao pensamento da inteligência nacional, com respeito ao tipo de proposição utópica da nação – portanto, olhando para o futuro.”

Nesse sentido, Osmar Moreira (2011) em consonância com os estudos do crítico Benedito Nunes, constata que a antropofagia pode ser não somente uma metáfora à cerimônia guerreira da imolação tupi do inimigo valente, mas também é um diagnóstico da sociedade brasileira por ter sido esta colonizada e também uma terapêutica contra os organismos sociais e políticos, as manifestações literárias, os hábitos intelectuais que de alguma maneira enxergaram o trauma civilizatório como uma instância censora.

Um Glauber com fome

O legado do Manifesto de Oswald consta em praticamente todas as manifestações artísticas da segunda metade do século XX. Nas propostas do Cinema Novo a “Teoria da Antropofagia” ocupa o cerne, além de estar diretamente presente em muitas das produções fílmicas do período. Filmes como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *Como era gostoso o meu francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos dialogam diretamente com os postulados antropofágicos do pensador modernista Oswald de Andrade, porém a transubstanciação teórica deste texto modernista

ressoa ética e esteticamente no texto-manifesto produzido pelo expoente maior desse movimento cinematográfico: em “Estética da fome”, de Glauber Rocha. Se nos textos de Oswald e Mário de Andrade é possível localizar uma proximidade entre a linguagem proposta por eles e a cinematográfica, bem como uma sobreposição e montagem de imagens, um ritmo e uma polifonia que possibilita caracterizar algumas de suas produções como quase-cinema, pôde-se constatar que as aproximações entre modernistas e cinemanovistas não estavam somente no plano estético, mas também no ético, no filosófico e no político.

Se Oswald propõe no Modernismo uma descolonização ideológica e estética por meio da metáfora da devoração, ancorando-se, também, nas propostas deste, Glauber Rocha escreve seu manifesto “Estética da fome” em 1965 propondo uma descolonização da América Latina e do Brasil através das imagens da violência sugeridas na tela do cinema nacional. Para Glauber era preciso desconstruir a ideia do europeu de que a América Latina e conseqüentemente o Brasil era o *locus* do primitivismo e da não-civilização, enquanto a Europa representava para o mundo o padrão de civilidade que deveria ser seguido, perpetuando, desta forma, uma mentalidade estritamente colonial. De acordo com o pensador e cineasta baiano isso se devia não somente à concepção de superioridade dos europeus em relação aos latinos, africanos, etc., mas também pelo complexo de inferioridade presente na mentalidade colonizada dos intelectuais e artistas destas partes do mundo, no foco, em especial, os do Brasil.

No artigo “Uma situação colonial?” Paulo Emílio Salles Gomes já havia denunciado que o Brasil não tinha uma tradição cinematográfica pelo fato de ser um país pobre e subdesenvolvido, segundo ele, conseqüências da colonização cultural ainda presentes no século XX, nesse sentido Glauber afirmava que essa questão já tinha sido explicada pelo modernismo, mas cabia ao Cinema Novo ressignificar essa discussão possibilitando novas interpretações e soluções para esse embate cultural que por sua vez estaria na base da construção do seu manifesto “Estética da fome”. (GERBER, 1982).

A descolonização cultural proposta por Glauber Rocha em seu manifesto caminha para se realizar através de uma virulência semântica e sintática, utilizando-se da fome não somente em seu sentido primeiro, mas como conseqüência de uma bifurcação da ideia antropofágica de Oswald de Andrade³, empregando a fome como mola propulsora de uma força violenta, resistente, criadora, que auxiliasse no processo de desalienação artística e cultura da América

³ Essa proposta é aprofundada por Ana Kiffer em “Meu corpo vossa fome”. Ver *Revista Periferia*, V.III, número 1. Disponível em: http://www.febf.uerj.br/periferia/V3N1/ana_kiffer.pdf.

Latina. Para Kiffer (2011) estão presentes três temas principais na tese que Glauber formula na estética da fome: o primeiro é a fome enquanto força, o segundo o amor enquanto violência e o terceiro tema é de uma estética que não seja sistemática, ou seja, “um equilíbrio que não resulte de um sistema orgânico”. Essa fome que reatualiza a metáfora da devoração de Oswald surge em Glauber de forma a atingir os dois mundos, tanto o do colonizador quanto o do colonizado:

Nós compreendemos essa fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. [...] Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (GLAUBER, 2004, p.66).

Desta maneira, Glauber Rocha indica uma saída estrutural para a miséria no país, esta que, por sua vez, “sendo sentida, não é compreendida”. As imagens dos filmes produzidos pelo Cinema Novo colocam ao espectador o comportamento da fome e a violência que, se para o europeu é vista como primitivismo, para o público brasileiro deveria funcionar como agressão à percepção, aos sentidos e ao pensamento, seria “o público não suportando as imagens da própria miséria”. Com uma estética da fome e da violência, esta última sendo gerada pela primeira, Glauber propõe ao Brasil e à América Latina as bases para um pensamento anticolonialista, sob forte influência das propostas e discussões elencadas por Frantz Fanon (1979) acerca da descolonização, “das formas da consciência do oprimido e do sentido histórico maior da revolta” (XAVIER, 2001, p.121-122) que possibilitassem ao povo brasileiro posicionamentos não-paternalistas, não-humanistas e descolonizados.⁴

Baseado em um olhar tradicional sobre o processo de colonização em que este é visto a partir da divisão entre ocupantes *versus* ocupados/dominados *versus* dominadores o discurso de Glauber foi construído com intuito de marcar a divisão clara que existia no período entre o chamado primeiro mundo e o terceiro mundo. Porém, se havia uma dificuldade em o europeu

⁴ De acordo com Ismail Xavier (2001, p.122), “No Brasil, nos anos 60, adota-se o modelo colonial para pensar os problemas da cultura nacional. A teoria da revolução brasileira privilegia uma dialética histórica que, como em Sartre, é afirmação da liberdade humana, terreno da *práxis*. No eixo Sartre- Fanon, Glauber pensa a libertação como um processo no qual a Nação-sujeito coletivo se afirma ao negar o Outro (o colonizador)”. As ideias de Glauber sobre a descolonização do Terceiro Mundo alinham-se, até certo ponto, com a teoria da descolonização pensada por Fanon, pois como afirma este (1979, p. 25-26) “a descolonização é sempre um fenômeno violento. [...] [Ela] jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. [...] A descolonização é, em verdade, criação de homens novos.” São esses novos homens que Glauber procura construir por meio do processo psíquico de descolonização contido nas produções do Cinema Novo e explicitado no Manifesto “Eztetyka da Fome”.

compreender a realidade da América Latina, interessando a este apenas “os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido” somente “na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo”, os próprios latino-americanos perpetuavam em seus discursos um pensamento que coadunava com o sistema colonial, produzindo uma arte de “mentiras elaboradas da verdade”, “onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena posse de suas formas”, em que não consegue “despertar do ideal estético adolescente”, frustrando o sonho da universalização.

Oswald, Glauber e Olney: Correlações

A ideia-síntese do Cinema Novo “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” significava a liberdade de experimentação e criação que esse novo movimento cinematográfico propunha e trazia para o cenário do cinema nacional, oferecendo a possibilidade de execução das propostas apresentadas por Glauber em seu manifesto, escrito quando o Brasil já tinha mantido contato com algumas das principais obras do Cinema Novo: *Aruanda* (1958), *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1963), *Vidas Secas* (1963), entre outras produções.

Mas para além da liberdade de criação, a proposta de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” manteve, até certo momento, um diálogo com a cultura no que diz respeito à precariedade material do povo representado nas produções desse movimento cinematográfico. A pobreza e a miséria necessitavam de uma técnica que se tornasse linguagem em que referente e meio se identificassem ao espectador, ato político e estético que esteve refletido na obra de um outro importante expoente do cinema baiano nos idos do Cinema Novo, a do cineasta Olney Alberto São Paulo.

É durante a década de 1960 que Olney São Paulo surge no cenário nacional como cineasta a partir de seu primeiro filme de maior repercussão e de bases profissionais, o longa-metragem *Grito da terra* (1964). Embora boa parte de sua obra cinematográfica tenha sido produzida em meio à efervescência das ideias cinemanovistas, Olney se insere de maneira especular nas propostas desse movimento. De formação teórica e documental, este cineasta baiano inicia sua carreira como crítico de cinema em alguns periódicos da cidade de Feira de Santana, na Bahia, mas apesar de ter sido contemporâneo do surgimento das ideias-base e do próprio movimento do Cinema Novo, as influências do cinema que produziu perpassaram boa parte do cinema mundial da época e sua coadunação (ou não!) com as ideias éticas e estéticas

em relação a esse movimento cinematográfico merece ser problematizada. Segundo Novaes (2011, p. 224), “Outras fontes cinematográficas de Olney, como ele mesmo afirma, foram o cinema clássico americano, principalmente western, e o neo-realismo italiano, passando pela teoria russa da montagem e pelos filmes da Atlântida e da Vera Cruz, no Brasil. Ele também passa pelas leituras de outras tradições, como a da União Soviética, da Alemanha e da França”.

Interessa, neste caso, observar como Olney São Paulo, cineasta baiano contemporâneo de Glauber e do surgimento do Cinema Novo agenciou em sua produção cinematográfica e intelectual as propostas norteadoras do cinema nas décadas de 1950-60, que por sua vez estão repercutidas na “Estética da fome” glauberiana e, conseqüentemente, dialogaram com as ideias modernistas antropofágicas de Oswald de Andrade.

Segundo o próprio Olney São Paulo, o neorealismo italiano estivera desde muito cedo em suas leituras fílmicas que foram intensificadas, por sua vez, quando passou a ser crítico de cinema em jornais locais em Feira de Santana. Seu contato mais significativo com o cinema baiano se deu quando passou a participar, ao lado inclusive de Glauber Rocha, das reuniões em torno do Clube de Cinema da Bahia. Nessa correlação de contatos e influências que tivera Olney no início da carreira, é possível perceber na primeira realização de maior êxito do autor, *Grito da terra* (1964), as influências temáticas do Cinema Novo, embora a técnica e a estética do filme ainda mantivessem um contato muito mais visível com o cinema clássico, distante das inovações agenciadas no campo da produção cinemanovista.

O neorealismo italiano que serviu de base estética para os filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*, vistos pela crítica e pelos próprios cineastas do movimento como os precursores das propostas do Cinema Novo, já estava, em partes, superado pelo cinema produzido na década de 1960, no entanto será este o principal cinema que dialogará com o primeiro filme de Olney São Paulo, não somente pelo uso de atores não-profissionais, mas pela própria técnica utilizada, confirmando o distanciamento do autor da efervescência estética dos primeiros anos do movimento cinemanovista, principalmente a refletida nas obras do conterrâneo Glauber Rocha.

Na esteira da produção de Olney seu diálogo com o moderno cinema só iria acontecer efetivamente a partir de 1969 com a produção do subversivo, como considerado pelos militares, *Manhã Cinzenta*. Porém, embora esse filme tenha inserido Olney numa proposta estética visivelmente alinhada com o Cinema Novo, bem como as propostas revolucionárias e nacionalistas de Oswald de Andrade e Glauber Rocha, é importante notar que *Manhã*

Cinzenta e suas consequências éticas e políticas contribuíram decisivamente para a exclusão do seu idealizador das páginas do próprio movimento, passando a ser lembrado somente pela peregrinação de “mártir do Cinema Novo”, como lembra Glauber em *Revolução do Cinema Novo*.

Desta forma, o vanguardismo e o cunho moderno radical que domina *Manhã Cinzenta* (1969), muitas vezes próximo do “cinema verdade”, inversamente distanciou Olney do Cinema Novo, consequência do abalo causado pelo processo que sofreu pela censura militar. Alinhando o filme com as propostas do escritor Oswald e o pensador Glauber, podemos situar *Manhã Cinzenta* como sendo “uma obra de ambivalência crítica entre as estéticas das vanguardas modernistas, os modelos clássicos de representação realista e as novas gerações da narrativa nacionalistas” (NOVAES, 2011, p.52).

Se as propostas de descolonização cultural estava na base das ideias nacionalistas de Oswald de Andrade e Glauber Rocha, em Olney essa discussão toma proporções menores e volta-se para o interno dentro do projeto político inscrito em seus filmes, de forma que sua obra pode facilmente servir de argumento para a antiga discussão sertão *versus* litoral tão cara à cultura brasileira. Ainda assim, é visível na trajetória política e intelectual de Olney São Paulo sua luta contra o imperialismo cultural no Brasil representada, por exemplo, nas inúmeras denúncias que fizera em relação à dominação do cinema estrangeiro no Brasil. A falta de rede de exibição para a produção nacional esteve presente na fala desse cineasta quase sempre que lhe foi dado a oportunidade de manifestar-se. Em artigos como *Olney, um cineasta fora da festa* e *Diretor de “O forte” denuncia sabotagem*, publicados respectivamente no jornal *Folha de São Paulo* e no *Folha de Londrina*, fica claro o envolvimento e a energia intelectual do produtor baiano no sentido de destruir as engrenagens colonizadoras que estavam presentes no cinema brasileiro, desde a sua produção até o momento da exibição para o público.

Conclusivamente, foi possível visualizar a contribuição destes três intelectuais brasileiros para a arte brasileira e, embora inscritos em dois importantes momentos da cultura nacional, talvez os mais representativos do nosso pensamento, colaboraram, cada um a seu modo, mas ainda assim dialogando diretamente em suas propostas para a valoração e formação de um sistema nacionalista autônomo, livre das redes cosmopolitas do imperialismo, pois ainda que seja visível algum tipo de influência estrangeira em suas produções, esta, por sua vez, se deu de maneira antropofágica, como propôs o próprio Oswald de Andrade. Oswald, Glauber e Olney São Paulo se inserem na estirpe da arte nacional que

através de suas produções artísticas/intelectuais reivindicaram para o Brasil a posição não mais de colônia no âmbito cultural, questionando e reclamando um lugar de destaque nas engrenagens da criação estética, filosófica e artística.

THE AESTHETICS OF ANTHROPOPHAGY: DEVOURING, CRITICS AND CINE IN OSWALD DE ANDRADE, GLAUBER ROCHA AND OLNEY SÃO PAULO

***Abstract:** The choices of elements of the ethical and aesthetic approach the Brazilian Modernism and the Cinema Novo, artistic movements that promoted a recognition of the values of popular culture, reworking aesthetic practices and manifestations of culture at the heart of our training, and support bases new structural work of art produced, constantly seeking within a period of artistic intertextuality wishing to engage with the past and present of the country in each of these historical moments and artistic. Thus, this study examines the critical and intellectual position of three major thinkers of Brazilian aesthetic moments: initially Oswald de Andrade and Glauber Rocha, intellectual revolutionary vanguard who proposed in his works the decolonization of Brazilian art, the first through the metaphor of ritual cannibalism transformed into a theoretical elaboration of national culture and barbarism that combined technical and the second through violence caused by “hunger” theorized in the “Estética da fome”, discussing, finally, how these two proposals that guided Modernism and Cinema Novo in Brazil are present film production and intellectual filmmaker of Bahia Olney São Paulo.*

Key words: Brazilian Modernism. Anthropophagy, Cinema Novo. Estética da fome.

Referências

ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas**. A Utopia Antropofágica. São Paulo: Globo, 1995.

_____. **Obras Completas**. Pau Brasil. São Paulo: Globo, 2006.

ÁVILA, Afonso. **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENTES, Ivana. **Cartas ao Mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Série Cinema 2).

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. 2. ed Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1982.

JOSÉ, Angela. **Olney São Paulo e a Peleja do Cinema Sertanejo**. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.

KIFFER, Ana. **Meu corpo vossa fome**. Ver *Revista Periferia*, V.III, número 1. Disponível em: http://www.febf.uerj.br/periferia/V3N1/ana_kiffer.pdf. Acesso em: 15 Jan. 2012.

MOREIRA, Osmar. **Um Oswald de Bolso**: crítica cultural ao alcance de todos. Salvador, Quarteto, 2010.

NOVAES, Claudio Cledson. **Aspectos Críticos da Literatura e do Cinema na obra de Olney São Paulo**. Salvador: Quarteto, 2011.

_____. Jean Rouch, Pierre Perrault, Olney São Paulo: representações e discursos no documentário cinematográfico. **Revista Abecan**. Rio de Janeiro, n. 12, p. 217-233, 2011. Disponível em: <http://www.revistabecan.com.br/arquivos/1309741506.pdf>. Acesso em: 10 Jan. 2012.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SEIDEL, Roberto. Apresentação. In: MOREIRA, Osmar. **Um Oswald de Bolso**: crítica cultural ao alcance de todos. Salvador, Quarteto, 2010.

SIEGA, Paula Regina. Violência, fome e sonho: as estéticas do subdesenvolvimento no discurso de Glauber Rocha. *Revista A cor das letras*, Feira de Santana, p. 83-100, 2011.

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

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. **Leituras brasileiras**: itinerários no pensamento social e na literatura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

VENTURA, Tereza. **A poética polytica de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2000.

XAVIER, Ismail. **Cinema Moderno Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.