

## Uma introdução ao barroquismo de Glauber Rocha: o espaço ambíguo de *Terra em transe*

Introducción au barroquismo de Glauber Rocha:  
l'espace ambigu de *Terra em transe*

Rubens Machado Jr.

Professor do Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da Escola de Comunicações e Artes da USP

E-mail: noar@usp.br

### Resumo

Procuramos interpretar o filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, indicando nas soluções formais de algumas de suas seqüências o encontro de tradições estéticas brasileiras com elementos de uma certa imaginação dialética de inspiração sartriana e marxista. Mediante análise imanente interessada nas leis de unidade da obra, testamos determinados conceitos, como o de barroquismo (proveniente da teoria da arte, história da arquitetura e das artes plásticas) e o de ambigüidade (advindo da fenomenologia e da filosofia existencialista engajada).

Palavras-chave: análise fílmica, estética brasileira, dialética.

Em estudos sobre a obra do cineasta Jean-Luc Godard, o ensaísta francês Marc Cerisuelo faz uma aproximação entre certos aspectos da poética godardiana e o *quiasmo*, figura de retórica cara a uma linhagem de filósofos, incluindo Karl Marx. Vinda do grego *chiasmós*, “ação de dispor em cruz”, tal figura de estilo repete os termos, invertendo-os: — “Devemos comer para viver e não viver para comer”. Entretanto não passa despercebido a Cerisuelo o predomínio da matriz verbal sobre aquela plástica ou mais decididamente visual nos *chiasmés* de Godard. Já na obra de Glauber Rocha podemos pensar numa inversão desse acento. Sobretudo nos anos 1960, que viram um efetivo diálogo entre os dois cineastas, do mesmo modo que viram as conversões em película, mais ou menos aceitáveis, de uma tonitruante “Estética da Fome” (1965). Concebido pouco após a redação desse manifesto, o filme *Terra em transe* (1967) seria o momento privilegiado para que aquelas idéias sofressem uma determinada conversão estilística.

Procuraremos indicar nas soluções formais de algumas seqüências do filme o encontro de tradições estéticas brasileiras com elementos de uma certa imaginação dialética de inspiração sartriana e marxista. Sabemos de

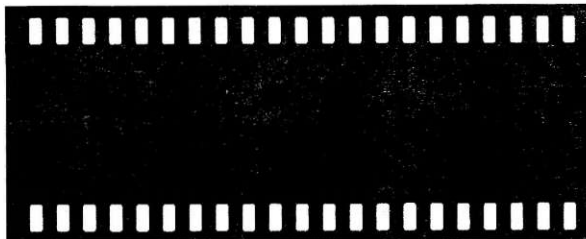
Glauber não só que ele tenha admirado Sartre, mas também que via com bons olhos a arte barroca presente nas tradições latino-americanas. Tentaremos conceituar algumas soluções estilísticas do cineasta, analisando-as como *dialética* de imagens, em conformidade à vocação barroca, tal como apontada por Theodor W. Adorno, seguindo uma sugestão de Alois Riegl<sup>1</sup>. Trata-se, de um certo modo muito particular, de refletir sobre a condição de Glauber Rocha como um pensador de esquerda. Creio que é possível igualmente falar de um Glauber pensador de direita, mas não com a mesma consistência. Sobretudo se analisamos os seus filmes e não alguns de seus textos ou declarações, ou seja, se tomarmos o cineasta, e não momentos do articulista e ideólogo; o legado do artista, e não o do líder discursador e organizador em gestos isolados.

Glauber Rocha morreu cedo, aos 42 anos, em 1981. Mas com os seus filmes e a sua personalidade marcou época no país, ganhando projeção internacional. Tornou-se referência constante até os dias de hoje na cultura brasileira. Entretanto continua sendo cada vez menos visto, sobretudo pelas novas gerações. Como compreender a posição ocupada por Glauber no quadro atual do cinema brasileiro? Uns torcem o

<sup>1</sup> Adorno, Theodor W. “Abuso del Barocco” (1966), *Parva Aesthetica*. Milão: Feltrinelli, 1979, p. 136.

nariz para o que seria um gênio datado, pertencente a uma época afinal muito diferente da nossa, distante lá nos anos 1960, com o esquecido fervilhar das suas utopias. Outros continuam no timbre próximo daqueles que foram os seus contemporâneos, reconhecendo sempre um talento maior do cinema no país e o grande artista que o Brasil moderno pôde gerar. Entre estes, os próprios colegas do Cinema Novo, que renovam homenagens com prazer e entusiasmo. O recente documentário de Silvío Tandler, *Glauber, O Filme — Labirinto do Brasil* (2003), cobre muito bem esse testemunho dos colaboradores mais próximos; é até lamentável que se restrinja tanto a essa proximidade mais solidária. Poderíamos dizer algo semelhante de *Rocha que voa* (2002), belo tributo de seu filho Érik Rocha, que, contudo, em sua linguagem mais experimental, se aproxima da inquietude poética do pai.

Num lado contrário, o questionamento que se ouve por aí do cinema glauberiano tem sido em geral levantado, ainda que timidamente, por alguns dos novos talentos surgidos a partir dos anos 1980, interessados num cinema de grande público, como seria o caso de Fernando Meirelles (diretor de *Cidade de Deus*, 2002) ou de Laís Bodanzky (*Bicho de sete cabeças*, 2000). A verdade é que a maior parte dos que se interessam por cinema no país — e, claro, conhecem minimamente a sua história —, costuma reconhecer Glauber numa posição máxima, correspondente à sua fama. Mesmo os que se opõem chegam a conceder sobre o seu talento, deixando a reprovação por conta da relação que seus filmes tinham com o público em geral e, mais especificamente, o mau exemplo por ele dado na eterna luta travada no cinema nacional pela conquista de público. Essa discussão parece não acabar nunca, pois, em geral, os que querem imitar os modelos consagrados internacionalmente acabam fazendo, com raras exceções durante todo o século, um cinema sem a originalidade e a eficácia da indústria estrangeira. E acaba não ampliando público algum, ao contrário



dos que partiam dos sucessos populares do rádio, como na comédia musical dos tempos da chanchada, ou mesmo como os cinemanovistas, que ao menos conseguem abrir um diálogo com a parcela mais informada e cultivada do público.

Glauber e os seus companheiros do Cinema Novo se levantaram exatamente contra essa importação “colonizada” de modelos cinematográficos, propondo uma revolução na sua linguagem que aproximasse o filme do modo de ser local, seus gestos, sua fala — um pouco como o fizeram, já nos anos 1920, os nossos modernistas, na literatura e nas artes. O Cinema Novo, de fato, inventou no país um cinema moderno. É claro: não por ser contra a importação de modelos, mas pela radical aclimação de todo modelo às nossas condições. Esse cinema, mesmo que difícil para os padrões do mercado, era criativo ao aproximar o seu estilo ao modo mais concreto pelo qual os brasileiros (ou uma parte deles) se viam e se exprimiam ao discutir os seus problemas políticos e existenciais. Glauber é considerado, com razão, o que mais se aprofundou nessa pesquisa cinemanovista e mais longe levou a descoberta de uma maneira própria de investigar as grandes contradições da vida brasileira. Hoje em dia, boa parte da polêmica da crítica em torno do atual sucesso do cinema brasileiro está na questão do seu esquecimento das maiores conquistas modernas em nosso passado recente, ao adaptar fórmulas do padrão industrial mais “eficaz” ou “apelativo”.

As novas gerações devem, antes de mais nada, descobrir esse cinema mais radical que já fizemos e usá-lo na avaliação do que está surgindo de bom. Para que possamos discutir as nossas melhores tradições cinematográficas e o seu atual abandono (ou não...), é preciso

estudar as suas relações históricas com cada público que conquistou. Mas isso pressupõe o estudo de seu estilo, de sua linguagem. Senão tudo fica muito abstrato. É necessário saber, no caso da chanchada, como funcionavam de fato as suas conhecidas paródias; no Cinema Novo, o que seria essa novidade do seu realismo crítico, e assim por diante. O estilo *alegórico* está entre as características mais comentadas na obra de Glauber, sobretudo depois da publicação do livro fundamental de Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento* (1993)<sup>2</sup>. Alegoria no Brasil sempre nos lembra a linguagem do Carnaval. Uma “alegoria de mão”, por exemplo, é um objeto qualquer que, empunhado, faz alusão ao universo representado pela fantasia do carnavalesco.

Nas artes, porém, tradições que remontam ao Barroco ou à Idade Média trouxeram a noção de alegoria como um tipo de expressão um tanto diferente do que se entende normalmente por símbolo. O símbolo tem um código mais preciso e significa claramente alguma coisa estabelecida numa cultura. Exemplo: a cruz simboliza Cristo. Já a alegoria surge para exprimir situações mais complexas, envolvendo experiências mais singulares de pessoas ou sociedades. Exemplo: em *Terra em transe*, a história se passa em Eldorado, país imaginário, que pode significar (e de fato tem tudo a ver com) o Brasil, mas bem poderia ser qualquer outro país latino-americano. Eldorado é uma alegoria da situação colonizada, de terceiro mundo, de países sul-americanos como o nosso, vivendo o drama histórico do fracasso do populismo.

A cruz, como símbolo, pede um tempo cíclico, que volta igualmente a cada momento da história. As alegorias, ao contrário, se prendem apenas a um momento histórico dado, que elas próprias definem. Seu tempo é o das mudanças qualitativas da experiência, da história de vida de uma pessoa ou de uma sociedade. A figura de Dom Quixote, se quisermos, tem sem dúvida uma dimensão simbólica. Porém,

originalmente, não é senão a sua dimensão alegórica que consegue nos dizer do seu significado histórico, relativo ao espírito do aguerrimento nobre em face da ascensão burguesa que a época testemunhava.

A linguagem do cinema comporta diversos níveis e elementos: parâmetros de som, imagem e ritmo envolvem a consideração de diálogos, personagem, trilha sonora, cenário, movimentos de câmera etc. Glauber faz um uso singular desses parâmetros, em termos alegóricos. As alegorias glauberianas possuem uma força contundente, são singularmente provocativas. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, o personagem de Corisco, feito por Othon Bastos, não representa apenas o conhecido cangaceiro. Muito mais que o personagem histórico, com as suas características individuais, biográficas, psicológicas, esse cangaceiro faz uma alegoria da rebeldia popular, enfrentando o seu destino, isto é, as suas limitações históricas. Pela interpretação do ator, pelos diálogos e pela encenação, nos sentimos ora diante de Corisco, ora diante do companheiro ausente Lampião, com quem parece às vezes discutir, e em outras “incorporar”, como se o encarnasse de repente, sem avisar-nos. Passa de um registro a outro, mais afoito e temperamental no Corisco, mais sereno e sentencioso no Lampião. De fato, acabamos nos sentindo diante de uma *figura* que estranhamos, mas compreendemos como performance que dá voz à condição da rebeldia popular.

A alegoria não tem a clareza do símbolo. Sua obscuridade vem do seu aspecto composto, da fragmentação de suas soluções formais, e nos lança numa posição de interrogar sobre o sentido do que assistimos. O que ela tem de interessante é que praticamente nos obriga a pensar. Sua ocorrência maior se dá em tempos atravessados por grandes dúvidas, cismas conjunturais, violentas crises históricas. O conceito de alegoria, que teve presença certa no drama do período barroco, é retomado no Brasil moderno para a discussão da arte que se produziu no período da ditadura militar, e teve lugar na recepção da música tropicalista.

Um dos pontos de partida do

<sup>2</sup> Ver também o seu estudo mais específico sobre o conceito: “Alegoria, Modernidade, Nacionalismo”, *Revista Novos Rumos*, ano 5, nº 16, São Paulo, 1990, p. 49-72.

movimento tropicalista, aliás sempre lembrado como tal pelos seus expoentes máximos, como Caetano Veloso e José Celso Martinez Corrêa, foi o impacto do filme *Terra em transe*. Nele, poderíamos falar do uso alegórico dos movimentos de câmara e dos cenários, assim como da narrativa em geral ou dos personagens em particular. Mas, como obra-prima, o filme vai além, sua coerência formal possui uma admirável composição plástica e espacial. Pode-se dizer que já em *Deus e o diabo*, Glauber contava a sua história do caçador de cangaceiros buscando uma luz dura para compor com aspereza as suas imagens, talvez como no contraste rude das gravuras das histórias de cordel, das quais retira o estilo nordestino do fio condutor da trama narrativa, bem como os elementos da trilha sonora. De modo análogo, para contar em *Terra em transe* a história do fracasso de um intelectual romântico e revolucionário, Glauber ironicamente inspira-se nas proliferantes retóricas do beletismo pátrio que remontariam ao barroco.

O filme é narrado num grande flash-back, em que, atingido mortalmente, Paulo Martins (Jardel Filho) recorda o que se passou no seu caminho entre a poesia e a política. Poeta promissor à sombra das elites de Eldorado, seu inconformismo o leva à aspiração de colocar a sua pena a favor da transformação política. Rompe com o seu meio na capital de Eldorado; com seu padrinho, o senador Don Porfirio Diaz (Paulo Autran), e com sua noiva, a bela Sílvia (Danuza Leão), e vai à província de Alecrim “fazer política”. Lá, aproxima-se de Sara (Glauce Rocha), professora e militante de quem se apaixona e com quem procura, no líder progressista Vieira (José Lewgoy), uma saída a favor dos oprimidos. Instala-se aí a clássica frente ampla de forças da esquerda em torno de um carisma populista, que por seu turno não terá condições nem vocação suficientes para cumprir as metas almejadas.

Sucedem-se duas campanhas: a primeira para governador e a segunda para a presidência, ambas malogradas em alguns de seus aspectos essenciais.

Entre as duas, um intermezzo no qual Paulo se afasta por não compactuar com as traições dos eleitos às suas promessas, voltando fracassado à angústia de sua vida poética na capital. Sara e os militantes resgatam o seu engajamento com novas promessas para a campanha maior. Nessa oscilação pendular entre sua esfera de origem, relativa à sua formação, e aquela eletiva, correspondente ao seu desígnio, seu projeto, percorremos com Paulo a sua trajetória rememorada. Em cada esfera, ele gravita com uma figura distinta de amada, orbitando em torno de um “grande líder”. Os palcos dessas comunhões também se polarizam em moradas e espaços palaciais distintos, embora muito análogos.

Descrever esses espaços, bem como o modo pelo qual os personagens neles se apresentam<sup>3</sup>, é em grande medida perceber como o filme está organizado por oposições bipolares. Repetições e desdobramentos articulam-se em quaisquer percursos de rememoração do filme. Isso tem a ver com o tônus febril da recordação do poeta estertorante que se arrasta nas dunas, metralhadora nas mãos — antevisão de uma opção iminente da luta armada na nossa história concreta. Rememorar *Terra em transe* é também embarçar-se nessas semelhanças e diferenças bipolarizadas, entre Amadas, Líderes, Palácios. Como no Barroco, a “aparência de confusão” oculta uma rigorosa geometria discursiva, dialogante, que nos enreda com forte apelo persuasivo.

Podemos recordar cenas da campanha política, comícios de Vieira, sem nos darmos conta, por um momento, se trata da primeira, para governador, ou da segunda, para presidente. A sensação remota do já visto que experimentamos com as repetições é, em parte, construída por coincidências deliberadas de espaço e encenação. Ela contamina a atmosfera do filme com um mal-estar denso e melancólico, pois o que se repete



<sup>3</sup> Cf. Machado Jr., Rubens. *Estudo sobre a organização do espaço em TERRA EM TRANSE*, tese de Doutorado, São Paulo, ECA-USP, 1997.

remontaria vagamente a algo já chamuscado pelo equívoco, pelo traumático. A confusão engendrada entre lugares, pessoas, situações, vem de repetições mais ou menos diferenciadas, como no caso da figura do quiasmo, com determinadas inversões de aspectos. Além de terraços residenciais diferentes, filmados de ângulos semelhantes, em situações dramáticas bem comparáveis — debates decisivos de dilemas políticos —, o filme chega a filmar de um mesmo modo as mais desvolutas apresentações de cada líder. Exemplo impressionante são os dois travellings de ré, deslocamentos da câmera para trás, que enquadram o líder caminhante em nossa direção, mantendo a distância por vários metros. Em partes diferentes do filme, foi o modo mais eloqüente pelo qual nos são feitas as apresentações formais de cada um em suas residências, Vieira e Diaz. Descrever a luz e as sombras, o significado dos espaços que atravessam em seu caminhar, tudo parece convergir para a alusão a atributos diferenciadores dos personagens que, porém, mantêm algo de equivalente. Falar de tais atributos pessoais significa forçosamente falar também dos atributos de suas perspectivas políticas.

O “sol que brilha mais”, auto-invocação que Diaz brada num de seus discursos mais delirantes, parece iluminar seu travelling inteiro, repondo o viés continuado das sombras da colunata naquela galeria que percorre. Espaço construído, presença da natureza, gesto, tudo se arremata e homogeneiza num movimento regular e contínuo. O que há de harmônico aqui parece servir de emblema ao mito do homem que se apresenta. No caso de Vieira, há mudança de direção em meio à caminhada para atravessar diferentes aposentos vazios e pouco iluminados de sua casa até a soleira da porta, onde por fim enfrenta a profusão de luz. Ao contrário de Diaz, em que interior e exterior se resolvem na regularidade oblíqua do sol que atravessa a galeria, em Vieira há contingências, um demorar-se do trajeto para um mergulho algo desavisado e excessivo na luz,

trajeto que metaforiza os seus trajetos maiores no filme, ofuscado nas campanhas ensurdecedoras a que virá entregar-se, após os acordos confabulados em recessos internos.

Prosseguir nessa descrição seria aprofundar um desdobrar de repetições que revelam diferenças. Não se trata de repetição dualista, com mero espelhar de simetrias, ou de caminhos que se bifurcam. É difícil a redução do que rememoramos do filme em maneirismos, barroquismos mágicos ou *trompe l'oeil* de inclinação borgeana. Isso redundaria na identificação do mesmo, como se as alternativas políticas se correspondessem em equivalência acabada. Há, de fato, dubiedades paradoxais que, caso repitam aspectos (sugerindo forma de liderança política comparável), contrastam e invertem outros. Nessa dialética, sempre a repetição traz junto uma diferença. No bicestrismo ambíguo de *Terra em transe*, cria-se o risco da repetição que se formulou quando Paulo é xingado pelo amigo Álvaro (Hugo Carvana), que no limite da crise diz em tom convulsivo: “Você não passa de uma cópia suja de Diaz!”. Em nome de um projeto de vida e de sua liberdade, o poeta chega à política, chega a Alecrim, a um novo amor e a uma ação política que arriscam no fundo serem iguais ao que se rejeitou. Nesse espectro do fracasso, reside a angústia de Paulo, a indesejada equivalência existencial entre ponto de partida e de chegada. O risco de seu projeto tornar-se vão. No horizonte mais longínquo das esquerdas em atividade, reverbera a sentença marxista de que, do ângulo do materialismo dialético, a história não se repete, senão como farsa. Em sua trajetória revolucionária, Paulo e seus companheiros iriam configurar mais um caso particular de malogro, daquilo que o filósofo Maurice Merleau-Ponty discutiu na história do marxismo ocidental e que vinha chamando justamente de *as aventuras da dialética*<sup>4</sup>.

Orbitário, com Sara, da liderança de Vieira em Alecrim, esfera eletiva de seu projeto, o nosso poeta volta a gravitar com Sílvia em torno de sua origem,

<sup>4</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Les aventures de dialectique*. Paris : Gallimard, 1955.

esfera de Diaz, na capital, como no início, retornando ainda no fim à órbita alternativa. O trajeto pendular de Paulo<sup>5</sup> descreve uma dialética particular, pois ele encarna o conceito de ambigüidade tal como pensado pelo existencialismo marxista do filósofo Jean-Paul Sartre, que, aliás, Glauber admirava bastante<sup>6</sup>. O nosso filme interpreta a seu modo a moral da ambigüidade sartreana, dando-lhe contornos glauberianos. Seu amigo Luiz Carlos Maciel, ator principal de seu segundo filme, *Cruz na praça* (1959, desaparecido), publica no mesmo ano de *Terra em transe* um livro didático sobre Sartre, usando a célebre frase do intelectual como epígrafe: “O importante não é o que fazem de nós, mas o que nós próprios fazemos daquilo que fazem de nós”<sup>7</sup>. Nessa dialética, se permanecemos no primeiro pólo, se fazemos coincidir o que era para sermos e o que queremos ser, não somos propriamente humanos ou humanistas; submetemo-nos ao desígnio da natureza ou da sociedade. Essa não-coincidência nunca se resolve, não há uma síntese, mas graças a isto é próprio do humano a escolha, e assim o advento da liberdade, a necessidade de se conceber um projeto que ligue esse ponto de saída a algum de chegada. O projeto permite lidar com o desejo, a vontade de mudança, a idéia de revolução.

*Terra em transe*, porém, é um filme sobre determinada experiência de fracasso, aspirações contrariadas e realidade vivida por uma geração. A forma convulsa e a narração marcada pela agonia compõem o afresco de uma crise política por que de fato o país passou, um trauma no qual deveria empenhar-se em compreender. Entre civilização e barbárie, esta última estava mais sensível. O estremecer do transe é pensado metaforicamente como

experiência desse choque histórico. Glauber possuía também afinidades com a noção de Barroco, que associava a uma profunda tradição histórica de que nossa cultura participava. Com efeito, quase todas as teorias do Barroco poderiam obter eco em *Terra em transe*.

Poderíamos começar pelo filósofo catalão Eugenio d’Ors, para quem o Barroco é também um estilo de pensar<sup>8</sup>. Ele opõe-se ao estilo Clássico, que tem por figura emblemática a perfeição do círculo. A elipse corresponderia ao Barroco, cuja época descobriu ser esta a forma das órbitas celestes. Essa cosmologia do Barroco conta sempre com dois centros, a exemplo da elipse. A racionalidade clássica opõe-se à inteligência barroca, que tem por dinâmica o espírito de contradição. Várias teorias do Barroco insistem, como traço distintivo, na dialética dos elementos internos à própria configuração da obra. Glauber conseguiu reunir numa só criação a dinâmica barroca, a ambigüidade existencialista, a dialética marxista, o pensamento “em transe” de toda uma geração com dificuldade de pensar-se.

#### Résumé

Nous cherchons l’interprétation du film *Terre en transe* (1967), de Glauber Rocha, à travers l’observation, dans des solutions formelles en quelques-unes de ses séquences, de l’alliance de certaines traditions esthétiques brésiliennes avec des éléments d’une imagination dialectique spécifiée, d’inspiration sartrienne et marxiste. Par l’analyse immanente intéressée aux lois de l’unité de l’oeuvre nous essayons des concepts déterminés comme celui de barroquisme (provenant de la théorie de l’art, de l’histoire de l’architecture et des arts plastiques) et celui d’ambigüité (provenant de la phénoménologie et de la philosophie existentialiste engagée).

*Mots-clé* : analyse filmique, esthétiques brésiliennes, dialectique.

<sup>5</sup> A noção de personagem-pêndulo foi trabalhada por Jean-Claude Bernardet nos filmes do Cinema Novo, de um modo geral no seu livro *Brasil em tempo de cinema* (Rio: Civilização Brasileira, 1967), lançado no mesmo ano de *Terra em Transe*, ainda sem tê-lo visto.

<sup>6</sup> “Sartre viu o Brasil melhor que nós.”, diz Glauber em carta de 13/6/1961 aos cinemanovistas Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade: cf. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 158. Em 8/6/1979, depõe no *Jornal do Brasil*: “Estou convencido de que Jean-Paul Sartre é o maior pensador do Século XX. Superou Marx e Freud. Esta crise que se vê em toda parte, no mundo inteiro em torno do marxismo e do freudismo vai levar a Sartre. É o único intelectual deste século que influenciou poderosamente várias gerações. A libertação da Argélia, a revolução cubana, a conscientização dos direitos humanos, a libertação da mulher, tudo isso recebeu a influência das idéias de Sartre. A *Nouvelle Vague* perdeu na França porque ela ignorou Sartre. Eu tenho sido um bom profeta e vou dizer: só os últimos anos do século irão descobrir Sartre. E isto vai acontecer a partir do Brasil e da América Latina.”, apud Pierre, Sylvie. *Glauber Rocha*. Paris: Cahiers du cinéma, 1987, p. 112.

<sup>7</sup> *Sartre: vida e obra* (1967), 4ª ed., Rio: Paz e Terra, 1980, p. 9. Para uma exposição sintética das noções sartreanas, pelo próprio, podem ser lidas na coleção *Os Pensadores* (1ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1973), as traduções de Vergilio Ferreira e Bento Prado Jr. para, respectivamente, “O Existencialismo é um Humanismo” (1946) e “Questão de Método” (1960).

<sup>8</sup> *Lo Barroco* (1908-1934), Madri: Aguilar, 1964. *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*, Madri: Aguilar, s.d.

