

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo
Mestrado em Teoria da Literatura

***UTOPIA SELVAGEM, DE DARCY RIBEIRO E A IDADE
DA TERRA, DE GLAUBER ROCHA:
O VISÍVEL, AS VOZES E A ANTROPOFAGIA***

Dissertação apresentada à Pós-Graduação
em Estudos Literários da Faculdade de
Letras da UFMG para a obtenção do grau
de Mestre em Teoria da Literatura

Orientadora: Profa. Dra. Haydée Ribeiro
Coelho

Linha de Pesquisa: Literatura e Expressão
da Alteridade

Belo Horizonte
2007

Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo

***UTOPIA SELVAGEM, DE DARCY RIBEIRO E A IDADE
DA TERRA, DE GLAUBER ROCHA:***

O VISÍVEL, AS VOZES E A ANTROPOFAGIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Área de Concentração: Teoria da Literatura
Linha de Pesquisa: Literatura e Expressão da Alteridade

Orientadora: Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho

PABLO ALEXANDRE GOBIRA DE SOUZA RICARDO

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, com vista à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura e Expressão da Alteridade

Orientador: Prof^a. Dr^a. Haydée Ribeiro Coelho

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Haydée Ribeiro Coelho – orientadora
UFMG

Prof^a. Dr^a. Márcia Maria Valle Arbex Enrico
UFMG

Prof^a. Dr^a. Marília Rothier Cardoso
PUC RJ

Para Livia
sutilmente

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

à Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho que me abriu os caminhos para a leitura da obra e pensamento de Darcy Ribeiro;

à Lívia Rodrigues Cordeiro por sua importância e afeto, assim como os dias e noites de concentração, apoio e carinho durante todo o desenrolar desta pesquisa ao meu lado;

aos meus pais, Alcirene Gobira de Souza Ricardo, Aurita Gobira e Alexandre de Souza Ricardo que, mesmo não decifrando meus trabalhos, ainda apóiam o que faço;

ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários;

aos professores da Faculdade de Letras, representados nas figuras da Profa. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges e Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova;

à **Fundação Darcy Ribeiro** (FUNDAR) pela abertura do acervo do intelectual para que novos mundos fossem abertos para esta pesquisa;

ao **Tempo Glauber** na pessoa da gentil Dona Lúcia, mãe do cineasta;

à equipe do **Centro Marista de Educação e Cidadania** (CEMEC) na pessoa de Carmem Gonçalves, pelos apoios recebidos;

aos professores do **Acervo de Escritores Mineiros**, coordenado pelo Prof. Dr. Wander Melo Miranda;

ao Márcio Pimenta, secretário do **Centro de Estudos Literários** (CEL), pelo apoio permanente aos bolsistas;

ao grupo da **Revista Eletrônica Café Com Bytes** e à redação do **Cometa Itabirano**, por compartilhar idéias e inquietações;

aos pesquisadores do **Núcleo de Estudos Organizacionais e Simbolismo** (NEOS) da Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG, na pessoa do Prof. Dr. Alexandre de Pádua Carrieri, pela oportunidade de participar de seus projetos;

às Profas. Dras. Márcia Maria Valle Arbex Enrico (UFMG) e Marília Rothier Cardoso (PUCRJ) pelos apontamentos e comentários pertinentes à este trabalho.

“Glauber pôde expressar tão fortemente nós, brasileiros, em seus filmes inigualáveis, porque ele encarnava todo o povo brasileiro em seus séculos de sofrimento e dor.”

Confissões, Darcy Ribeiro

“Ainda estava no Peru quando apareceu lá meu amigo Glauber Rocha, que sempre me visitava nos meus exílios.”

Confissões, Darcy Ribeiro

RESUMO

Essa dissertação tem por objetivo estudar a interlocução entre Darcy Ribeiro e Glauber Rocha, a partir do visível, das vozes, da antropofagia em *Utopia Selvagem: saudades da inocência perdida, uma fábula*, do roteiro de *Idade da Terra* e o respectivo filme. Para isso, esse texto é composto por três capítulos. O primeiro fez uma aproximação entre a literatura e o cinema através dos conceitos de imagem e da tradução intersemiótica. Esses aspectos permitem elucidar a presença do visível nos textos já mencionados. No capítulo seguinte, foi realizada a análise das vozes, para evidenciar a confluência entre as idéias dos intelectuais brasileiros. Finalmente, no terceiro capítulo, foi focalizada a antropofagia como um campo de saber político.

RÉSUMÉ

Cette dissertation a pour but d'étudier l'interlocution entre Darcy Ribeiro et Glauber Rocha, à partir du visible, des voix et de l'anthropophagie, dans *Utopia Selvagem: saudades da inocência perdida, uma fábula*, dans le scénario de *Idade da Terra* et le film de même nom. Ce texte est composé de trois chapitres. Le premier fait une approche entre la littérature et le cinéma à travers les concepts d'image et de traduction intersémiotique. Tous ces aspects ont permis d'élucider la présence du visible dans les textes déjà cités. Dans le chapitre suivant, nous avons fait une analyse des voix pour montrer la confluence des idées chez les intellectuels brésiliens. Finalement, dans le troisième chapitre, nous envisageons l'anthropophagie comme un champ de savoir politique.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O VISÍVEL EM <i>UTOPIA SELVAGEM</i> E EM <i>A IDADE DA TERRA</i>	22
1.1 A LITERATURA E O CINEMA: A IMAGEM	23
1.2 REFLETINDO SOBRE A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	28
1.3 ELEMENTOS DO VISÍVEL NA LITERATURA E NO CINEMA	30
1.4 DO ROTEIRO PARA O TEXTO FÍLMICO	32
1.5 <i>CAAPINAGEM</i> : ROTEIRO DE FILME OU FILME ROTEIRO?	41
2 AS VOZES EM <i>UTOPIA SELVAGEM</i> E EM <i>A IDADE DA TERRA</i>	49
2.1 AS VOZES NO ROTEIRO DE <i>A IDADE DA TERRA</i>	50
2.2 AS VOZES EM <i>UTOPIA SELVAGEM</i>	68
3 REVISITANDO A ANTROPOFAGIA EM <i>UTOPIA SELVAGEM</i> E EM <i>A IDADE DA TERRA</i>	79
3.1 A CONFLUÊNCIA ENTRE AS VOZES E AS IDÉIAS: DARCY RIBEIRO E GLAUBER ROCHA	80
3.2 ANTROPOFAGIA: UM CAMPO DE SABER	83
3.3 REVISITANDO A ANTROPOFAGIA EM <i>UTOPIA SELVAGEM</i>	87
3.4 A ANTROPOFAGIA EM GLAUBER ROCHA	90
CONCLUSÃO	97
REFERÊNCIAS	100
FILMOGRAFIA	107

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é resultado de percursos anteriores, realizados desde a Graduação como bolsista de iniciação científica, no período de 2000 a 2003, em que estive sob orientação da Professora Haydée Ribeiro Coelho. Inicialmente, estudei a aproximação entre o pensamento do antropólogo Darcy Ribeiro e as reflexões do filósofo mexicano Leopoldo Zea¹, tendo como base o personagem Isaías, do romance *Maíra*.² Em seguida, dediquei-me ao estudo do escritor em interlocução com o cineasta Glauber Rocha a partir das noções de utopia e anti-utopia e, ainda, o enfoque da imagem nos textos dos autores já mencionados.

O interesse pelo diálogo entre os dois intelectuais surgiu com a leitura da entrevista que Darcy Ribeiro concedeu à professora Haydée Ribeiro Coelho,³ dizendo que o capítulo final de *Utopia Selvagem* foi escrito para ser filmado pelo cineasta.⁴

Na medida em que ia apresentando trabalhos em congressos e seminários, e consultando o “Tempo Glauber” e a “Fundação Darcy Ribeiro” (FUNDAR), verificou-se que a hipótese de trabalho parecia confirmar-se, considerando os documentos encontrados nos respectivos arquivos dos intelectuais. Além disso, lendo a bibliografia crítica sobre Darcy Ribeiro e Glauber Rocha, constatou-se que não havia trabalho contemplando, de forma comparativa, os textos escolhidos para esta dissertação, a saber: *Utopia Selvagem*, o roteiro de *A Idade da Terra* e o filme.

Estudar a literatura de Darcy Ribeiro e o cinema de Glauber Rocha não é tarefa fácil. O antropólogo, escritor de romances, também pensou o Cinema, a Crítica, a Literatura, os fenômenos sociais e políticos. O cineasta, diretor de curtas e longas, escreveu livros como se

¹ ZEA, 1972; 1975.

² RIBEIRO, 1976.

³ COELHO, 1997a.

⁴ RIBEIRO, 1997b, p. 47.

filmasse narrativas experimentais,⁵ assim como também refletiu sobre a cultura latino-americana, sobretudo a brasileira.

A *Utopia Selvagem*, de Darcy Ribeiro, conta a história de Pitum, um negro gaúcho do exército brasileiro que se perde de sua tropa na Floresta Amazônica. É, então, seqüestrado por mulheres índias, referência que remete às Amazonas. O militar se encanta e se acovarda com as índias, se vê entre índios de outra tribo, a dos Galibis, que o assumem como um dos seus. Pitum que, entre os Galibis, chama-se Orelhão, é um personagem que se mimetiza nessas vivências, um anti-herói que protagoniza e antagoniza no enredo em que o narrador ilude o leitor sobre suas intenções a cada página. *Utopia Selvagem* trata da Europa, do Brasil e da América Latina a partir dos olhares sobre a utopia, as esperanças, o conhecimento e a transformação social.

Para que fosse possível mostrar a interlocução entre Glauber Rocha e Darcy Ribeiro, selecionei o filme *A Idade da Terra*, que é composto por três partes montadas, em separado. Foi criado, para ser exibido em qualquer ordem, não respeitando padrões de linearidade narrativa. Seu enredo não pode ser resumido, mas se o pudesse seria a história do Cristo no Terceiro Mundo, como diz seu diretor na versão comercial distribuída pela “Embrafilme”. Esse Cristo, no roteiro, se divide em quatro: o Cristo Índio; o Cristo Negro; o Cristo Militar; e o Cristo Guerrilheiro. Todos revezam o espaço de protagonismo e antagonismo com Brahma, uma espécie de antiCristo glauberiano.

A análise de *A Idade da Terra* será realizada, na maior parte da dissertação, com base em seu roteiro. Por hora, para delimitar o objeto, basta dizer que ele tem seu primeiro tratamento no roteiro intitulado *Anabaziz – o primeiro dia do novo século*.⁶ Esse roteiro foi escrito por Glauber Rocha, com o objetivo de captar recursos em diversos países, em 1977. No México, chegou a ser proibido. Nesse processo, pode ser vista a dificuldade gerada na

⁵ ROCHA, 1978.

⁶ ROCHA, 1985a, p. 193-236.

delimitação do *corpus* da análise, uma vez que não existe um roteiro “pronto” ou “fechado” de *A Idade da Terra*; porém, para tentar solucionar esse problema, o roteiro que aqui se estudará é aquele publicado no livro organizado por Orlando Senna, intitulado *Roteiros do Terceyro Mundo*.

A opção dessa leitura, a partir da linguagem literária, pode ser respaldada com base em uma carta do cineasta a Carlos Augusto Calil:

Gostaria de publicar estes roteiros num só volume - de umas 300 páginas - sob o título geral de *Roteiros do Terceyro Mundo* porque estes 8 filmes são referentes ao III Mundo e marcam uma fase de meu trabalho. Se isto for possível - depois acertaremos por *carta* ou *telefone* detalhes da edição. A edição seria bom (sic) para preservar a base literária dos filmes - pois estes roteiros podem ser refilmados + televisados + montados em teatro e ainda funcionam como romances ou novelas etc...⁷

As possibilidades literárias se revelam não somente em *A Idade da Terra*, mas em todos os filmes de Glauber Rocha, como se vê acima.

Para o estudo da recepção de *A Idade da Terra*, deve-se entender o processo de produção do cineasta de maneira, ao menos geral, com base em suas duas estéticas, a da fome⁸ e a do sonho.⁹ O último filme de Glauber Rocha é profundamente marcado por reflexos do movimento cinemanovista das décadas de 1950 a 1970, encabeçado pelo próprio cineasta. O Cinema Novo surge, na vida de Glauber Rocha, a partir de sua

atividade crítica [e da] (...) participação ativa e constante nas inumeráveis discussões sobre o cinema brasileiro que precederam (...) uma visão crítica de nossa cultura, processada incessantemente na busca inquietada de uma apreensão e compreensão cada vez mais exata de uma realidade brasileira em permanente dinamismo.¹⁰

Sob a perspectiva da formação de Glauber Rocha e da sua vontade de entender a realidade, não apenas brasileira, mas também latino-americana, Guido Bilharinho percebe a busca dessa geração de cineastas comprometidos com um fazer cinematográfico que represente seu povo.

⁷ ROCHA, 1985b, p. XV.

⁸ Idem, 1965.

⁹ Idem, 1971.

¹⁰ BILHARINHO, 1970.

Pode-se destacar a continuidade da temática trabalhada por Glauber quanto às idéias e ideais estéticos já apresentados em filmes anteriores baseados em “Uma estética da fome”,¹¹ manifesto que analisa a estética do Cinema Novo como

uma estética da violência [que] antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: sòmente¹² conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a fôrça da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.¹³

A base de contestação e reflexão crítica do Cinema Novo ampliou-se. Ela não constrói apenas imagens que pretendem refletir sobre um agrupamento de sujeitos de modo regionalista, mas reflete-se amplamente sobre a situação latino-americana e do “Terceiro Mundo”.

Há uma realidade de conflito e colonização representada nos discursos. Glauber Rocha não está mais preocupado com a construção estética da temática do personagem poeta/intelectual (*Terra em Transe*, 1967), ou com a luta do profeta com o cangaceiro (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964). O cineasta demonstra preocupação com a situação política internacional, mantenedora de uma ideologia de exploração dos povos do sul. Uma ordem mundial neocolonizadora que, como a colonização européia, também se nega a enxergar

a fome latina, por isto, não é sòmente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Nôvo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.¹⁴

Ao reconhecer a realidade específica do contexto de 1950 e 1960, pode-se notar que a crítica nos jornais e suplementos demonstra um caráter comprometido com a produção de arte e atribui importância devida a ela. No caso específico de Glauber Rocha, um entendimento da

¹¹ ROCHA, 1965.

¹² Neste trabalho foi conservada a ortografia original dos textos citados.

¹³ ROCHA, op. cit., p. 169.

¹⁴ Ibidem, p. 167.

crítica sobre seu desempenho de diversos papéis intelectuais e artísticos é fundamental para ilustrar a efervescência daquele momento histórico.

Também é memorável que certo setor da recepção crítica especializada chamou o discurso de *A Idade da Terra*, no momento de seu lançamento, de “ininteligível”.¹⁵ Em outros trabalhos, já se delineiam leituras da estrutura,¹⁶ e até mesmo dos percursos imagéticos na obra.¹⁷ Nesses estudos, já se encontram sinalizações de que as imagens de Glauber Rocha se formam na intenção de um discurso antropofágico e propositivo de um Terceiro Mundo que se reconheça culturalmente, construindo uma voz que o delineie com base em sua diversidade, em frente à realidade de seu povo.

Ao contrário do que é dito no artigo de Orlando Fassoni¹⁸ sobre a impossibilidade de descodificação dos discursos presentes em *A Idade da Terra*, o percurso intelectual de Glauber Rocha revela-se uma chave para a compreensão das imagens do filme.

Entendendo as imagens como construções, que se dão através da associação de significações, rejeita-se uma limitação do conteúdo da (ou o que é mostrado na) imagem ao meio usado para transmiti-la, seja ele o Cinema, a Literatura, ou as artes plásticas, a música, etc.

Jair Tadeu da Fonseca¹⁹ diz, já na década de 1990, que “Glauber Rocha sempre transitou pelas fronteiras de artes e ofícios diversos”. O crítico percebeu que “a correspondência de sua obra cinematográfica com a poesia é evidente”, como as imagens poéticas construídas a partir da semiótica literária que se revela em filmes como *Terra em Transe* (1967).

¹⁵ FASSONI, 1980.

¹⁶ TEMPO GLAUBER. S/A. A estrutura da obra de Glauber Rocha. Movimento, São Paulo, 1974. Série Produção Intelectual do Titular. Subsérie A Idade da Terra. Rio de Janeiro. Documento consultado em: out. 2005. O nome da referência foi atribuído ao documento por não haver outra forma de fazê-lo. Ressalto-se que o documento é muito importante para ser omitido apenas por esse motivo.

¹⁷ VASCONCELLOS, 1980.

¹⁸ FASSONI, op. cit.

¹⁹ FONSECA, 1997, p. 18.

O crítico mencionado²⁰ desenvolveu estudo profundo sobre Glauber e sua trajetória artística e intelectual que não pode ser desprezada. Além de Jair Tadeu da Fonseca, ressalto ainda o trabalho de Raquel Gerber,²¹ que aborda a questão política no cineasta e seu lugar no cinema brasileiro.

No que diz respeito ao modo de analisar os filmes de Glauber Rocha, o crítico Ricardo Gomes Leite, em texto sobre o realismo e irrealismo,²² compara Antonioni, Bruñel e Bergman com o cineasta brasileiro, afirmando que a análise de cada obra desses cineastas deveria ser

feita não seguindo uma abordagem descritiva (tentativa de tradução de tudo o que aparece na tela) mas procurando os propósitos fundamentais do autor, sua coerência, onde as palavras realismo, fantástico, documentarismo, fantasia não seriam critérios de valor, mas se enquadrariam dentro de um sistema escolhido pelo cineasta.²³

A proposta de Ricardo Gomes Leite sugere que a análise tenha como núcleo a liberdade do cineasta no desenvolvimento de sua obra, ou seja, seu(s) tema(s), suas idéias, suas proposições estéticas.

Darcy Ribeiro, em documento existente em arquivo consultado na “Fundação Darcy Ribeiro” (FUNDAR), afirma que “cada filme dele [Glauber Rocha] é um berro. É o único que faz o homem tremer. Eu jogo no filme da morte do Di. No ano 2500 vai-se ver o *Di*. É de uma importância enorme.”²⁴ Pelas palavras do escritor mineiro, seria muito exigir de toda a crítica uma recepção satisfatória de qualquer um dos filmes de Glauber Rocha, em especial de *A Idade da Terra*, filme que por vezes é considerado sua obra-prima.²⁵ A busca pelo vínculo coerente entre o autor e a sua produção, enquanto papel da crítica, é também assumida por Carlos Henrique Santiago, com base em sua análise da estética glauberiana:

²⁰ FONSECA, 1995; 2000.

²¹ GERBER, 1977; 1982a; 1982b.

²² LEITE, 1968.

²³ Ibidem.

²⁴ RIBEIRO, Darcy. Trechos de entrevista sobre Glauber Rocha. Arquivo Darcy Ribeiro, série produção intelectual do titular. Fundação Darcy Ribeiro. Repórter ZCV/Redator ZVC/Editora PAR. Edição 17/07. Quarta/Data: 16/07/1991. Início 18:37/Fim: 11:24. 59 linhas. Este trecho foi retirado de documento existente na FUNDAR.

²⁵ GARDNIER, 2005.

Nos filmes de Glauber Rocha encontramos uma coerência radical entre a forma e o conteúdo. Tanto a 'mise-en-scene' como todos os procedimentos técnicos (montagem, som, fotografia...) são convocados para servir de suporte material ao pensamento, às idéias que o filme sistematiza e busca comunicar ao espectador. A desenvolvida consciência política e social do cineasta explode em seus filmes e textos, e engloba também a sua definição pessoal do que é a *arte* e sua visão do que é o *cinema*. E é esta coerência imanente à obra glauberiana que nos incentiva a buscar nos seus escritos o fio condutor da sua obra cinematográfica.²⁶

A partir dessa constatação, pensar o visível nas cenas do roteiro de *A Idade da Terra* não significa distanciar-se da realidade posta pelo filme, mas pressupõe uma análise que atente para o modo como o roteiro é escrito, para que se reflita sobre sua transposição para a tela do cinema.

Sobre *Utopia Selvagem*, pode-se dizer que não foram estudados os elementos da fábula que apontam suas potencialidades fílmicas; porém, trabalhos que demonstram a visualidade no texto de Darcy Ribeiro podem ser encontrados.²⁷

Este não é o primeiro trabalho que pretende identificar a fábula do antropólogo como um texto crítico à realidade social. Franklin de Oliveira, no artigo "A esperança crítica", publicado na *Folha de S. Paulo* na ocasião do lançamento de *Utopia Selvagem*, já enxergava a narrativa e seu projeto de mudança social.²⁸

No que se refere a *Utopia Selvagem*, é importante dizer que a narrativa é constituída também pela colagem de diversos textos. Darcy percorre as tradições literárias brasileiras, passando pela antropofagia de Oswald e Mário de Andrade. Inclui, ainda, relatos de viajantes e pensadores europeus como Thomas Morus e Jean-Jacques Rousseau, dentre muitos outros. Nas palavras do próprio antropólogo, de acordo com texto de Gilso Rebello:

Em meu livro, a utopia, que quer dizer em nenhum lugar ou em tempo nenhum, julga o real. Porém a minha proposta enquanto ficção, já que não quis escrever um ensaio, é a de contestar a crítica de George Orwell, em *1984*, e de Aldous Huxley, em *Admirável Mundo Novo*, que falam da deterioração do stalinismo e procuram ver o mundo do futuro de forma terrível.²⁹

²⁶ SANTIAGO, 1985, p. 8.

²⁷ COELHO, 1989; 1997b.

²⁸ OLIVEIRA, 1982.

²⁹ REBELLO, 1982.

É a partir desse comentário de Darcy Ribeiro sobre sua crítica à realidade social, com esperança em um futuro diferente dos autores europeu e norte-americano, que se pode pensar em seu livro como um olhar diferenciado sobre a realidade. Esse olhar é insubmisso ao olhar europeu ou norte-americano. Marcílio Farias afirma que:

Poucas vezes a nossa mitologia foi tão sacudida em sua beleza. Como se de repente centenas e centenas de anos de esquecimento fossem removidos com um soro. E tudo numa linguagem onde o rigor do conhecimento histórico caminha par a par com uma escancarada aproximação com o belo que, no caso, transborda pelas margens da cultura revisitada.³⁰

Darcy Ribeiro busca, em sua fábula, dar à terra latino-americana um outro mito de fundação que não seja o mito criado pelos europeus. Propõe respostas latino-americanas para os dilemas dos povos dessa Terra contando sua história.³¹ Antes de tudo, ele mostra os povos originais da América Latina praticando seus ritos de uma forma revisitada, recriada. A recepção crítica do antropólogo percebe, desde o lançamento de *Utopia Selvagem*, o caráter contestatório que o texto possui. Como Marcílio Farias escreve, Darcy “co-rompe” a “noção idealista pelas bases; vai buscar no barro da cultura a realidade, negada de uma utopia que não se coloca num tempo futuro por já ter sido, por já ter entranhado na memória aniquilada, naquilo que se chama civilizatio (sic).”³² Não se pode dizer, no entanto, que o antropólogo não pense em um futuro para o brasileiro ou o latino-americano. É a partir dessas questões extraídas de *Utopia Selvagem* que João Domingues Maia, em sua dissertação, remete ao drama apresentado na fábula, que trata

de um retrato de múltiplos brasis, em múltiplos tempos e espaços, pois, como medita Orelhão: “O tempo é muitos tempos simultâneos. Impossíveis. O espaço também” (p.102). E o que é o Brasil – e, por extensão, a América Latina – senão múltiplos contrastes?³³

³⁰ FARIAS, 1982.

³¹ RIBEIRO, 1979.

³² FARIAS, 1982.

³³ MAIA, 1985, p. 80.

Considerando o exposto, esta dissertação tem como objetivo: estudar a interlocução entre Glauber Rocha e Darcy Ribeiro, com base no visível, nas vozes e na antropofagia. Em conformidade com esse objetivo, a dissertação será composta por três capítulos.

O primeiro capítulo irá aproximar a literatura e o cinema pelo conceito de imagem. Discutirá também o conceito de tradução intersemiótica por esta dissertação tratar de uma fábula, de um roteiro e de um filme. Com base nisso, serão levantados elementos do visível na literatura e no cinema que permitirão focar a passagem do roteiro para o texto fílmico. Abordarei, ainda, o último capítulo de *Utopia Selvagem*, “feito para Glauber filmar”.³⁴

O segundo capítulo irá analisar as vozes no roteiro de *A Idade da Terra* e em *Utopia Selvagem*. Tais vozes serão estudadas, com base na possibilidade de confluência entre Glauber Rocha e Darcy Ribeiro. Desta forma, serão observados os pontos comuns entre as vozes assim como o modo que elas surgem nos textos analisados.

O terceiro capítulo estudará a confluência entre as vozes e as idéias em Darcy Ribeiro e em Glauber Rocha. Depois irá analisar a antropofagia como campo de saber. Em seguida, a bibliografia sobre *Utopia Selvagem* será revisitada buscando levantar apontamentos críticos acerca da antropofagia na fábula. Esses apontamentos também serão pesquisados em Glauber Rocha.

No primeiro capítulo, para o estudo comparativo entre a literatura e o cinema, será estudada a bibliografia sobre “imagem”. Será possível examinar trabalhos de autores como César Guimarães,³⁵ Maria de Oliveira,³⁶ Sergei Eisenstein,³⁷ André Bazin,³⁸ Charles Peirce,³⁹ Jacques Aumont,⁴⁰ e Valdir Nogueira de Almeida⁴¹. A partir desses autores, percebe-se que o conceito de montagem também é fundamental para o estudo da literatura e do cinema nos

³⁴ RIBEIRO, 1997b, p. 47.

³⁵ GUIMARÃES, 1997.

³⁶ OLIVEIRA, 1984.

³⁷ EISENSTEIN, 2002.

³⁸ BAZIN, 1991.

³⁹ PEIRCE, 1977.

⁴⁰ AUMONT, 2002.

⁴¹ ALMEIDA, 2003.

autores enfocados, principalmente por esse se tornar um dos elementos que podem facilitar a tradução intersemiótica, estudada em Julio Plaza.⁴² A transposição do meio literário para o cinematográfico também pode ser pensada através de Leo Hoek e de Claus Clüver. Na discussão sobre a transposição, será possível selecionar elementos do visível nesse processo. Por meio do estudo de Waldir Batista Pinheiro de Barcelos⁴³, reflito sobre a passagem da literatura para o cinema. O livro, organizado por Márcia Arbex, com base em vários textos⁴⁴ sobre o visível, foi fonte fundamental de consulta para essa dissertação.

Com base nos estudos desses teóricos e críticos, mostrarei como Glauber Rocha sinaliza a possibilidade da transposição do roteiro para o filme e como o texto de Darcy Ribeiro possui elementos do visível, que permitem que seja filmado por Glauber.

No segundo capítulo, estudarei as vozes de *A Idade da Terra*, atendo-me àquelas que permitem a aproximação com as que estão representadas em *Utopia Selvagem*. Associarei as vozes ao espaço, para que seja possível demonstrar as relações de poder que se instituem a partir delas.

Para este estudo, são resgatados os trabalhos de Mikhail Bakhtin⁴⁵ que tratam do “riso”, do “cômico-sério”, e do “carnaval”. Também serão estudados o narrador⁴⁶ de *Utopia Selvagem*, assim como o seu autor implícito, através do estudo de Wayne Booth.⁴⁷ Com base nas vozes também será possível constatar a ironia no texto de Darcy Ribeiro e de Glauber Rocha.

No terceiro capítulo, enfocarei os sentidos da antropofagia com base nos estudos de Maria Cândida Ferreira de Almeida⁴⁸ e Heloisa Toller Gomes.⁴⁹ Para revisitar a antropofagia

⁴² PLAZA, 1987.

⁴³ BARCELOS, 2003.

⁴⁴ LOUVEL, 2002, p. 147, *apud* ARBEX, 2006, p. 48-49.

⁴⁵ BAKHTIN, 1979; 1981; 1990.

⁴⁶ GENETTE, 1995.

⁴⁷ BOOTH, 1980.

⁴⁸ ALMEIDA, 1999.

⁴⁹ GOMES, 2005.

na crítica sobre Darcy Ribeiro e Glauber Rocha, utilizarei, respectivamente, as abordagens críticas de João Domingues Maia,⁵⁰ Susana Célia Leandro Scramim⁵¹ e Ivana Bentes.⁵²

⁵⁰ MAIA, 1985.

⁵¹ SCRAMIM, 2000.

⁵² BENTES, 2002.

**1 O VISÍVEL EM *UTOPIA SELVAGEM* E EM
*A IDADE DA TERRA***

1.1 A LITERATURA E O CINEMA: A IMAGEM

Para o estudo do visível, inicio o estudo estabelecendo a relação entre o cinema e a literatura, a partir de um dos conceitos de imagem, aspecto fundamental para o entendimento da confluência entre essas artes.

César Guimarães, ao tratar da imagem na Literatura e no Cinema, no seu livro *Imagens da Memória*, afirma:

Um trabalho comparativo entre literatura e cinema, (...) só poderia se realizar – paradoxalmente – no lugar em que os dois tipos de imagem que os constituem (a verbal e a visual) não se encontram, separados pela diferença do meio material no qual cada uma se realiza e pela natureza diferenciada dos signos que os constituem.⁵³

Mesmo com a divergência dos meios de produção que se pautam na forma de representatividade: visual, sonora, verbal no Cinema (em que a imagem é visual principalmente através das significações na tela) ou verbal na Literatura (em que a imagem se torna visual através do conceito),⁵⁴ confirma-se a existência de processos comuns de formação imagética como a técnica de montagem.

Para este trabalho, utiliza-se o conceito de imagem que permite focar a visualidade tanto na literatura quanto no cinema. Sergei Eisenstein, ao definir imagem, demonstra que seu conceito cabe à Literatura. Dentre seus exemplos constam citações de imagens montadas, originárias de textos literários de Leon Tolstoy (*Anna Karenina*), John Milton (*Paraíso Perdido*) e exemplos extraídos da poesia russa de Puchkin.

No artigo “A montagem no Cinema e na Literatura”, Maria de Oliveira aproxima as duas artes com base no conceito de montagem. A autora do ensaio conclui que:

De todos os recursos cinematográficos fornecidos pelo cinema à literatura, a técnica da montagem constitui, sem dúvida, a maior contribuição oferecida, na medida em que permite ao escritor romper com o tempo linear, acelerar ou retardar o fluxo dos acontecimentos, controlar o ritmo da narrativa, jogar com alternâncias abruptas de objetos vistos à distância ou muito próximos.⁵⁵

⁵³ GUIMARÃES, 1997, p. 67.

⁵⁴ Ibidem, p. 62.

⁵⁵ OLIVEIRA, 1984, p. 10.

Logo à frente, em seu artigo, cita Robert Richardson, em *Literature and Film*, dizendo que

(...) a literatura tem tido de fato uma influência decisiva sobre o filme, tanto na teoria como na prática. Eisenstein, em particular, torna claro que a conexão não é periférica ou figurativa, mas em algum sentido, orgânica e crucial.⁵⁶ (Grifo nosso)

No livro *O Cinema*, André Bazin usa o seguinte conceito de imagem:

Por *imagem*, entendo de modo bem geral tudo aquilo que a *representação* na tela pode acrescentar à coisa representada. Tal contribuição é complexa, mas podemos reduzi-la essencialmente a dois grupos de fatos: a plástica da imagem e os recursos da montagem (que não é outra coisa senão a organização das imagens no tempo).⁵⁷

Optou-se por uma releitura do crítico francês e seu conceito de imagem para o Cinema por encontrar nele uma legitimação da idéia de que a imagem é formada por agregação de significações e por se organizarem temporalmente. No cinema, a plástica da imagem é constituída pelo cenário, a maquiagem e outros elementos da cena, anunciados desde o roteiro, e a montagem que, além de ser “a organização das imagens no tempo”, também é, segundo Bazin, “a criação de um sentido que as imagens não contêm (...) e que procede unicamente de suas relações”,⁵⁸ levando em consideração os movimentos da câmera e as opções do diretor no roteiro.

Esse conceito mostra que, no processo da construção da imagem, há uma recriação da coisa representada pela sensibilidade artística, o que se relaciona com a noção de signo, segundo Charles Peirce.

Para o lingüista norte-americano:

Um signo é um *ícone*, um *índice* ou um *símbolo*. Um *ícone* é um signo que possuiria o caráter que o torna significante, mesmo que seu objeto não existisse, tal como um risco feito a lápis representando uma linha geométrica. Um *índice* é um signo que de repente perderia seu caráter que o torna um signo se seu objeto fosse removido, mas que não perderia esse caráter se não houvesse interpretante. Tal é, por exemplo, o caso de um molde com um buraco de bala como signo de um tiro, pois sem o tiro não teria havido buraco; porém, nele existe um buraco, quer tendo alguém ou não a capacidade de atribuí-lo a um tiro. Um *símbolo* é um signo que perderia o caráter que o torna um signo se não houvesse um interpretante. Tal é o caso de qualquer

⁵⁶ RICHARDSON, 1969, *apud* OLIVEIRA, 1984, p.10.

⁵⁷ BAZIN, 1991, p. 67.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 68.

elocução de discurso que significa aquilo que significa apenas por força de compreender-se que possui essa significação.⁵⁹

O conceito de signo precisa ser compreendido, pois a idéia de imagem neste estudo se dá por significações que provocam a visualidade. Não sendo analisado a partir de seus fotolitos, nesta dissertação, o texto fílmico será entendido a partir de seqüências de significantes aglomerados, formando a narrativa.

O visível, focalizado a partir da imagem que se constrói pelos signos, apresenta-se na arte cinematográfica. Para Valdir Nogueira Almeida, em sua leitura de Roland Barthes,

a arte cinematográfica é um campo naturalmente sensível, privilegiado para a guarrição de significados, e o filme configura-se como o bojo dentro do qual se abriga e se insepina a sorte das ideologias, que são neste caso, os produtos de uma determinada história e sociedade reconhecíveis nos 'significantes conotadores' do discurso imágético. O conjunto de elementos conotadores contidos na imagem, a semiologia vai tratar por retórica da imagem, a 'face significativa da ideologia' que a imagem revela. Em tempo, o cinema é um verdadeiro manancial de significações, porque a imagem é um novelo de significantes. A retórica da imagem cinematográfica é um desafio instigante para o espectador crítico, pois é sua cultura pessoal que está em questão, no jogo das decifrações imágéticas.⁶⁰

Retornando ao conceito de imagem para André Bazin, e levando-se em consideração as contribuições já destacadas, ressalta-se a teoria cinematográfica de Sergei Eisenstein para quem o visível era essencial. Em seu livro *O Sentido do Filme*, o teórico russo afirma que a imagem no Cinema é aquilo que surge do processo de montagem. E a montagem nada mais é que a justaposição de elementos representativos. Esse conceito amplia um pouco mais a noção de imagem.

Para André Bazin, quando a imagem decorre de uma montagem, o espectador participa da criação mais ativamente porque tem que lidar com a relação entre os seus elementos constituintes, produzindo, assim, seus sentidos. Para Sergei Eisenstein, o processo de criação do espectador acompanha o da montagem. Desse modo, esse espectador está participando da formação da imagem fílmica.

⁵⁹ PIERCE, 1977, p.74.

⁶⁰ ALMEIDA, 2003, p.84.

Para o teórico russo, assim como para o crítico francês, “esta ‘mecânica’ da formação de uma imagem” no texto fílmico e literário, como é o caso aqui, se assemelha aos “mecanismos de sua formação na realidade”.⁶¹ Há então, concretamente, uma participação do leitor/espectador/interpretante na construção da imagem desde a pretensão crítica do artista até à competência do leitor/espectador em organizar aquele emaranhado de signos e respectivas significações.

As imagens obedecem ao mesmo processo de criação na vida cotidiana, ou seja, são produzidas com base “na consciência e nos sentimentos humanos”.⁶² Eisenstein afirma que, ao se formar uma imagem, se constrói uma cadeia de significações, uma vez que:

(...) apesar de a imagem entrar na consciência e na percepção, através da agregação [de significações] cada detalhe é preservado nas sensações e na memória *como parte do todo*. Isto ocorre seja ela uma imagem sonora – uma seqüência rítmica e melódica de sons – ou plástica, visual, que engloba, na forma pictórica, uma série lembrada de elementos isolados.

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentido e na mente do espectador. É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida em que este se verifica.⁶³

Apesar de essa passagem de Eisenstein se concentrar na perspectiva cinematográfica, ela pode ser estendida ao texto literário. Compreende-se que, através do narrador, o texto literário também realiza esse movimento de se apresentar ao leitor para sua descodificação com base na organização de seus sentidos.

É importante essa discussão atenta de Sergei Eisenstein, tendo em vista a importância atribuída a ele na formação cinematográfica e política de Glauber Rocha. Eisenstein, já nesse trecho acima, revela alguns elementos que auxiliam a fixação da imagem. Tais elementos, já signos do visível, podem ser enumerados em: os sons provocados por seqüências rítmicas ou melódicas que também estão presentes na literatura assim como os caracteres plásticos típicos

⁶¹ EISENSTEIN, 2002, p. 19.

⁶² *Ibidem*, p. 21.

⁶³ *Ibidem*, p. 20.

dos filmes e suas cenas ou, ainda, em descrições de quadros e outros objetos plásticos na literatura.

Tendo isso em vista, e lembrando-nos da montagem como um dos pontos de contato entre a literatura e o cinema, é necessário estudar o conceito de narrativa, essencial em ambos os meios artísticos como direcionador de sua organização e que, em alguma medida, se aproxima do modo como vem sendo explicitado até aqui o conceito de imagem.

Jacques Aumont, em *A Imagem*, diz que a narrativa “é definida muito estritamente pela narratologia (...) como conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história”⁶⁴ e também que ela se inscreve “tanto no espaço quanto no tempo, por conseguinte, toda imagem narrativa, e até toda imagem representativa, é marcada pelos ‘códigos’ da narratividade, antes mesmo que essa narratividade se manifeste eventualmente por uma seqüenciação”.⁶⁵

Estando o imagético associado assim à narrativa que, por sua vez, se associa à noção de montagem, entendem-se aqui os “códigos da narratividade” como os elementos que sinalizam o caráter de espaço e tempo na imagem. Esses “códigos” são, mais especificamente, a possibilidade de a imagem mostrar algo em movimento a partir de uma organização de seus elementos estáticos.

Vê-se, então, no texto de Jacques Aumont, que “a imagem narra antes de tudo quando ordena acontecimentos representados” - como o faz a montagem - quer essa representação seja feita no modo do instantâneo fotográfico, quer de modo mais fabricado e mais sintético”.⁶⁶

Pode-se concluir que a imagem pode ser narrativa, pois é organizada a partir de elementos que sinalizam para o tempo e o espaço pelo movimento, ou seja, uma montagem. A imagem pode ser também estática, contendo elementos com potenciais de narratividade.

⁶⁴ AUMONT, 2002, p. 244.

⁶⁵ Ibidem, p. 247.

⁶⁶ Ibidem, p. 246.

No texto literário, há a ocorrência freqüente da imagem narrativa formada por seqüenciação, enquanto no filme podem ocorrer os dois tipos de imagem com igual constância. Propõe-se que o conceito de montagem seja compreendido em três dimensões: a primeira, enquanto montagem do filme/narrativa como um todo; a segunda, como a montagem da cena, que é o sentido mais utilizado aqui, pois as cenas em Glauber Rocha e as passagens de Darcy Ribeiro possuem um núcleo de significação no qual se concentram vários signos; e a terceira, que diz respeito diretamente à montagem da imagem em que ocorre a partir de dois ou mais significantes.

A partir disso, nas próximas seções, focaliza-se o visível que se manifesta no âmbito da narrativa.

1.2 REFLETINDO SOBRE A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

O conceito de Tradução Intersemiótica se torna fundamental no desenvolvimento deste capítulo, uma vez que se trata do estudo comparativo entre uma fábula, um roteiro e seu texto fílmico. Para isso, é necessário expô-lo de maneira a satisfazer essa necessidade:

A Tradução Intersemiótica ou ‘transmutação’ foi por ele (Roman Jakobson) definida como sendo aquele tipo de tradução que ‘consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou vice-versa, poderíamos acrescentar.⁶⁷

Segundo Julio Plaza, deve-se estar atento para os meios de reprodutibilidade do texto, verificando o suporte ao qual sua rede de significações está vinculada, tendo em vista a sua tradução. Para o crítico, “o processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente

⁶⁷ PLAZA, 1987, p. 1.

dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a História quanto seus procedimentos”.⁶⁸

Compreende-se a tradução não apenas como um esforço sobre a transformação da linguagem, mas das características socioistórico-culturais que interferem na mudança de meio, como da Literatura para o Cinema. Por esse motivo, é possível concordar com Leo H. Hoek, quando este diz que “os tipos de relações que podemos distinguir entre o texto e a imagem dependem (...) da situação de produção/recepção, e não mais da natureza intrínseca do texto ou da imagem”.⁶⁹

Nesse contexto, a Tradução Intersemiótica vem sendo compreendida como “forma de arte no contexto da pós-modernidade”,⁷⁰ como uma “transtradução”, uma recriação, pois não é possível compreender a tradução como uma outra forma de apresentar o texto artístico integralmente em outro suporte ou linguagem. Em relação ao texto da pintura e da literatura, no que se relaciona à transposição, Claus Clüver afirma:

A literatura, entendida como um sistema semiótico, é tão fraca ou fortemente determinada como a pintura, e como ela sujeita a flutuações em abordagens interpretativas. O sentido de um poema não é mais claro e auto-evidente do que o do texto pictórico. A decisão do tradutor quanto à preservação das características formais será determinada pela sua interpretação e julgamento, e também pela importância e eficácia dessas características nos hábitos de interpretação do leitor.⁷¹

Diante da confluência entre o cinema e a literatura com base na imagem, no conceito de tradução intersemiótica, e na diversidade de objetos selecionados para este estudo, optou-se pelo enfoque do visível presente no roteiro de *A Idade da Terra*, no filme de Glauber Rocha e no último capítulo de *Utopia Selvagem*, realizado para Glauber filmar.

⁶⁸ PLAZA, 1987, p. 10.

⁶⁹ HOEK, 2006, p. 168.

⁷⁰ SANTAELLA, 1987, *apud* PLAZA, 1987.

⁷¹ CLÜVER, 2006, p. 117-118.

1.3 ELEMENTOS DO VISÍVEL NA LITERATURA E NO CINEMA

Utiliza-se o sentido de visível, tal como o faz Márcia Arbex em *Poéticas do visível*, no sentido de transformação da palavra escrita em “potência imagética”. Embora a ensaísta utilize o termo “visível” no estudo entre literatura e pintura, é perfeitamente possível compreender o “visível” como categoria que permite estabelecer um diálogo entre Glauber Rocha e Darcy Ribeiro.

Para que este estudo fosse possível, tomou-se conhecimento de outros textos defendidos na Faculdade de Letras da UFMG, e que estabelecem o diálogo entre literatura e cinema.

Na dissertação de Waldir Batista Pinheiro de Barcelos, em que estuda a “tradução” de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, para o cinema, de Nelson Pereira dos Santos, podem ser vistos alguns traços cinematográficos que um cineasta procura no texto literário, para transformá-lo em filme e que, assim, se aproximam da visualidade. O cineasta afirma:

Transformar o livro em filme significa recriar, em outra forma de expressão, o universo do autor [...] *Vidas Secas* tinha um tempo determinado, uma cronologia estabelecida – dois verões, dois anos, portanto, uma ação bem definida. (...) O livro é tão rico de imagens, os detalhes são tão surpreendentes, que já é uma espécie de roteiro. Tem até mesmo a posição da câmera. “Fabiano agachou, pegou a cuia... bebe... olhou e viu os beiços secos de Sinhá Vitória”. O plano está feito – a câmera começa em Fabiano, e depois, de baixo para cima, focaliza Sinhá Vitória. [...] Outra questão fundamental na adaptação para o cinema é a decisão de quem vai contar a história. Quem conta a história no livro deve definir, em princípio, a posição da câmera. Em *Vidas Secas*, foi fácil, acho que é o único livro de Graciliano contado na terceira pessoa, e o narrador, portanto, passa a ser a própria câmera.⁷²

Nesse trecho, retirado do livro de Helena Salem, Nelson Pereira dos Santos revela que Graciliano Ramos construía seu texto como um roteiro, pois sua narração era semelhante ao olho da câmera formando um plano cinematográfico. A escolha do narrador em terceira

⁷² SALEM, 1987, p. 181-182, *apud* BARCELOS, 2003, p. 61.

pessoa facilitava essa adaptação do livro para o filme por meio de uma roteirização do texto literário.⁷³

Barcelos afirma que:

Quando Nelson Pereira dos Santos escolhe *Vidas Secas*, tem em mente mais do que a filmagem de um texto literário. O cineasta pressente que o tema do livro, sua estrutura narrativa, a composição dos personagens, a organização dos tempos das cenas e os espaços e, sobretudo, a linguagem e a simbologia textual colocadas de modo como concebidas pelo escritor, coadunam com seu projeto cinematográfico.⁷⁴

Nota-se que Nelson Pereira dos Santos observa o modo em que os personagens são construídos na descrição literária assim como também são apresentados os espaços. O tempo, que significa a “ação” da narrativa, assim como os detalhes nas imagens criadas, ou a posição da câmera que pode ser metaforizada pela narrativa em terceira pessoa constituem, assim, elementos suficientes para o estudo das potencialidades visuais de um capítulo do livro.

Soma-se a essas potencialidades do visível o dinamismo típico da imagem pictórica que aumenta sua velocidade no “cinematógrafo”. No texto literário, essas marcas são, por exemplo, a presença de verbos que constroem uma dinâmica do movimento. Segundo Liliane Louvel, com base nas considerações de Márcia Arbex,

esses operadores de conversão de um *médium* em outro produzem efeitos de leitura específicos que se traduzem no texto pela indecisão da oscilação infinita que rege a relação entre o texto e a imagem, jamais totalmente estabilizada, mas sim movimento perpétuo entre ver e ler, dada a produção dessas ondas do visível que não param de perturbar a superfície do legível. As interferências assim comprovadas pelo dinamismo inerente ao iconotexto produzem um vai-e-vem entre os dois *media* que se faz ler na temática estrutural do ver de perto/ver de longe, quando o desejo da imagem de entrar no texto se desdobra em desejo do sujeito de entrar na pintura (...).⁷⁵

⁷³ SALEM, 1987, p. 181-182, *apud* BARCELOS, 2003, p. 61.

⁷⁴ BARCELOS, 2003, p. 61.

⁷⁵ LOUVEL, 2002, p.147, *apud* ARBEX, 2006, p. 48-49.

Essa dinâmica, provocada pelos verbos nessa demonstração de movimento, já aponta para outro elemento estudado no início deste capítulo: a montagem, que passa a corresponder à justaposição de planos narrativos,⁷⁶ e que também acontece em *Utopia Selvagem*.⁷⁷

Por fim, a utilização do aspecto sonoro é também importante para potencializar o texto literário. Esse aspecto já foi apontado por Sergei Eisenstein, como explicitado no início deste capítulo, acenando para a possibilidade de a imagem visual se tornar sonora e o visual se tornar visível pela “seqüência rítmica e melódica de sons”.⁷⁸

Com base no exposto até aqui, será estudado como o visível é revelado pelos seguintes aspectos: o narrador-câmera (indicações de cena) e seu registro do espaço, dos personagens, de detalhes e do tempo; a montagem da cena/trecho narrativo ligada ao movimento; os elementos sonoros, considerando, em todos esses aspectos, a agregação de significações que se dá nessa construção, muitas vezes, ao mesmo tempo com todos os aspectos citados.

1.4 DO ROTEIRO PARA O TEXTO FÍLMICO

A *Idade da Terra*, último filme de Glauber Rocha, pode ser considerado conceitualmente envolvente e reflexo de toda a sua produção cinematográfica. Um reflexo explosivo, pois se encarrega de trazer diversas significações, sobrecarregando a tela de significações.

O filme contém, em seu núcleo, uma junção de mistério e provocação irônica a todos os setores da sociedade. Por esse aspecto limítrofe, foi louvado e odiado pela crítica. Foi

⁷⁶ É importante destacar que a questão da justaposição de planos narrativos já foi estudada por Haydée Ribeiro Coelho (1989).

⁷⁷ Saliento que a justaposição não contrapõe a noção de seqüência enquanto a presença de uma temporalidade. É a partir dessa organização temporal que se pode pensar a montagem tornando-se, no pensamento e prática artística de Glauber Rocha, a montagem nuclear como será apresentado mais a frente neste trabalho. A montagem nuclear apresenta um núcleo sobre o qual as significações se concentram.

⁷⁸ EISENSTEIN, 2002, p. 20.

esperado por essa crítica e pela mídia na década de 1970, tendo filmagens programadas para os meses de outubro, novembro e dezembro de 1977 na Bahia, em janeiro e fevereiro de 1978, em Brasília e ainda em fevereiro e março de 1978, no Rio de Janeiro. São cerca de 150 minutos editados, em VHS, resultado do trabalho de três montadores, um para cada espaço do filme: Salvador/BA, Brasília/DF, Rio de Janeiro/RJ.

A Idade da Terra é uma produção que deveria, originalmente, ser exibida a partir das três montagens e com base na vontade do exibidor, como afirma Ricardo Miranda,⁷⁹ um dos montadores do filme, em debate publicado na *Revista ContraCampo*.

Pensando na realidade de fome e miséria latino-americanas, Glauber Rocha escreve, no contexto cinema-novista, “Uma Estética da Fome”, transpondo para o cinema essa fome e miséria enquanto violências da realidade.⁸⁰ Em 1971, porém, o cineasta potencializa uma outra estética para nortear sua prática artística e política.

Será em *Di Cavalcanti*, curta-metragem posterior à “Estética do Sonho”⁸¹, que a proposta da montagem nuclear aparecerá pela primeira vez através do cineasta. Esse conceito remete, segundo Glauber Rocha, a uma montagem que concentra um maior número de significações em um menor espaço temporal. Segundo Ricardo Miranda, no referido debate,

a questão da montagem nuclear na verdade era um pouco isso: quando você não tem início nem fim, você não tem um plano inicial, você não tem um plano no final, não há um significado produzido pelos planos que começam e terminam o filme, como os filmes geralmente têm. O filme na verdade pode ser passado em qualquer ordem, o projetorista faz a montagem, ele que faz a estrutura final do filme.⁸²

Nesse contexto, a corrente de significação fica à deriva, esperando que o espectador, a partir da noção de ordem praticada pelo projetorista, possa carregá-la de significados relativos ao que é mostrado, falado, escutado primeiro, com base em seu meio cultural. Essa

⁷⁹ MIRANDA *et al.*, 2005. Participaram do debate sobre o filme *A Idade da Terra*: Ricardo Miranda, Joel Pizzini, Paloma Rocha, Luiz Carlos Oliveira e Ruy Gardnier. Esse debate foi publicado em meio eletrônico, por isso não há indicação de página para as citações. Ressalto-se que a referência a esse texto se fará como se viu nesse trecho citado.

⁸⁰ ROCHA, 1965, p. 169.

⁸¹ Idem, 1971.

⁸² MIRANDA *et al.*, 2005.

noção da montagem em Glauber Rocha deve ser observada desde o roteiro, em que as cenas são desconectadas, não apresentando uma ligação seqüencial.

Em “Estética do Sonho” existe a noção de que:

Uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica. (...) O sonho é o único direito que não se pode proibir. (...) Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda. (...) Sua estética é a do sonho. Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça. Esta raça, pobre e aparentemente sem destino, elabora na mística seu momento de liberdade.⁸³

Apenas essa “não-convenção” de um roteiro multilinear de Glauber é que explica o caos gerado pelas gravações em toda locação pública onde foi filmado. Como exemplo podem ser lidas as notícias sobre as filmagens em Salvador nas quais se divulga que o cineasta pretendia filmar a santa ceia, e os doze apóstolos, etc.

Durante as filmagens, acontecem dois incidentes: as ameaças a Glauber Rocha feitas por religiosos durante a procissão em Salvador,⁸⁴ e a proibição de que se realizassem as filmagens de cenas que envolviam atrizes vestidas de freiras dentro de um Museu. Nesse local, houve uma discussão entre o diretor do Museu e Glauber Rocha, o que gerou mais indisposição para que as coisas se acertassem.⁸⁵ Todas as confusões e desentendimentos gerados na gravação do filme talvez tenham fundamento em seu percurso demorado de elaboração e escrita, transposição do roteiro para o texto fílmico, e o seu lançamento.

Há indícios, presentes no acervo de Glauber Rocha no “Tempo Glauber”, de que o filme começou a ser pensado em 1971. Em 1977, tem-se um roteiro linear intitulado *Anabazis - o primeiro dia do novo século*, que seria o primeiro tratamento do filme *A Idade da Terra*. Em 1980 há sua exibição no Festival de Cinema de Veneza. Em 1981, a “Embrafilme” o

⁸³ ROCHA, 1971.

⁸⁴ FILME, 1977. Os textos da *Tribuna da Bahia* e do *Jornal da Bahia* são documentos encontrados no Acervo do Cineasta (Tempo Glauber). Ambos não possuem página, por isso elas não são citadas.

⁸⁵ DIRETOR, 1977.

lança comercialmente. No acervo, também podem ser encontradas muitas folhas de manuscritos e datiloscritos de pelo menos duas versões do roteiro do filme.

Pressupõe-se que o roteiro de *A Idade da Terra*⁸⁶ tenha tomado ao menos dois caminhos. O primeiro aponta para a divulgação do roteiro por um setor da indústria cinematográfica para fins de captação, como fica claro em *Roteiros do Terceyro Mundo*:

Este filme é a antítese da dramaturgia ocidental – uma remake da Utopia Dramática, pertence ao sonho fluxo atemporal, a Teoria da Montagem em Quarta Dimensão. Deve ser realizado em Cinemascope, com som estereofônico, e terá duas horas de duração.

(...)

Não necessito de uma grande equipe mas de tempo e orçamento racional. Calculo 3 meses de filmagem e 6 de montagem.

O orçamento poderá ser calculado entre 3 e 5 milhões.

(...)

Observações:

Esta é a tradução, ligeiramente modificada, da versão em inglês, que foi recusada por vários produtores internacionais e proibida no México.⁸⁷

O segundo indica que Glauber Rocha tinha sempre algum datiloscrito em mãos para apresentar à imprensa durante as filmagens, o que levava a equívocos, pois o que está nos roteiros pré-filmagens é sempre modificado por Glauber Rocha.

A questão não é a de escolher a primeira ou a segunda opção, mas de constatar que o cineasta construiu um tratamento do roteiro do filme entre 1971 e 1977, até o último dia das filmagens. Também não seria errado dizer que ele construiu seu filme até o último dia das montagens realizadas com todo o material.

Sobre o roteiro “final” de *A Idade da Terra*, se é que se pode tratar o trabalho de Glauber como algo acabado, há a versão de Orlando Senna que diz:

Na primeira carta há um parêntese relacionado com *A Idade da Terra* - “é preciso tirar este na moviola”. Como eu sabia da existência de pelo menos dois textos (o roteiro apresentado no México e muitas laudas que escreveu na época das filmagens, algumas em minha casa, e que eram guardadas em uma pasta verde) deduzi que Glauber havia perdido o material ou achava difícil localizá-lo em suas muitas malas espalhadas pelo mundo. Com o auxílio de sua mãe Lúcia e sua irmã Lu, e das dicas de seu primo Kim Andrade, produtor do filme, os textos foram encontrados.⁸⁸

⁸⁶ ROCHA, 1985b.

⁸⁷ Idem, 1985a, p. 235.

⁸⁸ SENNA, 1985, p. X.

Ao ler esse trecho da introdução de Senna, entende-se que o roteiro de *A Idade da Terra*, publicado em seu livro, é aquele usado por Glauber Rocha para nortear sua filmagem. Ao assistir ao filme, comparando-o com o roteiro, até as intervenções do diretor “em *off*” são correspondentes àquelas do roteiro. Quase todas as palavras dos diálogos são transpostas, o que faz pensar que toda a filmagem seguiu o texto. Porém, acredita-se na hipótese apresentada anteriormente segundo a qual o cineasta possuía um roteiro basilar que escrevia e reescrevia constantemente, inclusive durante as filmagens enquanto estava na casa de Senna. Para corroborar essa afirmação, pode-se valer da argumentação de Glauber Rocha em *Anabaziz – o primeiro dia do novo século*,⁸⁹ quando diz:

O diretor se reserva o direito de modificar diálogos e cenas nas filmagens mas não se afastará da estrutura nuclear, da mensagem nem do elenco, permitindo o convívio da planificação com o improviso.
Glauber Rocha, 16 de Março de 1977.⁹⁰

Orlando Senna, provavelmente, incluiu nesses originais os trechos retirados da moviola. Mais especificamente aquelas seqüências em que o ator que interpreta Brahms, Maurício do Valle, machuca seu pé,⁹¹ ou as intervenções em que Glauber Rocha dirige as cenas: “Rebola mais, Danuza e Geraldo. Vai!”⁹² Liberdade essa que aponta para o “improviso” durante as filmagens que o cineasta havia anunciado em 1977.

Glauber Rocha realizou uma filmagem transversal dos roteiros, gerando o roteiro final conhecido pelo livro de Orlando Senna, de modo a englobar as questões lineares de maneira “subliminar”, como as reações e relações humanas em um Mundo pós-apocalíptico e, de maneira liminar, pelos discursos dos personagens e suas representações do poder, com base na desconstrução da figura ocidentalizada do Cristo crucificado. Para Glauber, o Cristo não era aquele crucificado, mas constrói-se

⁸⁹ ROCHA, 1985a, p. 193-236.

⁹⁰ Idem, 1985b, p. 236.

⁹¹ Ibidem, p. 460.

⁹² Ibidem, p. 448.

a ressurreição de um Cristo que não era adorado na cruz (...) um Cristo que era venerado, vivido, revolucionado no êxtase da ressurreição (...) eu pensava que o Cristo era um fenômeno novo, primitivo, numa civilização muito primitiva, muito nova.⁹³

Essa afirmação do cineasta permite uma analogia com a imagem final da versão da “Embrafilme”, em que o Cristo-índio, interpretado na tela por Jece Valadão, expressa o êxtase durante a procissão da Nossa Senhora dos Navegantes. O discurso de Glauber Rocha, “em *off*” no filme, se antepõe ao final da festa religiosa dessa imagem. Isso remete à constatação de que o filme se realiza como uma enorme montagem nuclear, como disse Ricardo Miranda, em que significações trazidas por Glauber Rocha “em *off*” norteiam e atravessam as imagens montadas em suas intermediações.

Procurando focar nas potencialidades de o roteiro ser visível, chama-se a atenção para as indicações de cena. Elas trazem um aspecto da construção cinematográfica, pois ambientam as falas dos personagens, antecipando, sucinta e verbalmente, o que o “olho da câmera” mostrará na tela:

A mulher bate em Brahms, que acha graça e fica excitado. A mulher pára de bater.⁹⁴

No processo de transposição, a existência de indicações em terceira pessoa no texto pode ser um ponto de aproximação muito concreto, como disse Nelson Pereira dos Santos.⁹⁵ Tal concretude se manifesta quando se percebe nas indicações uma maneira sucinta de trazer informações importantes sobre cenas que aparecerão no meio do turbilhão de signos visuais na tela, mas que permanecem nucleares, fundamentais.

É necessário, nesse momento, remeter à imagem formada pela montagem da primeira cena na tela em que se tem o princípio do nascer do sol. Com essa cena, pretende-se apontar o movimento como potência do visível no roteiro. No caso dessa imagem específica, salienta-se o movimento do nascimento, do princípio, do começo de algo. Está repleta da noção de que

⁹³ Ibidem, p. 461.

⁹⁴ ROCHA, 1985b, p. 449.

⁹⁵ SALEM, 1987, p. 181-182, *apud* BARCELOS, 2003, p. 61.

logo tudo estará iluminado. O movimento é inerente à imagem e o sentido dos signos visuais é facilmente compreendido pelo “leitor” daquela cena. Visualmente, narra-se o nascer do sol simbolizando o reino solar, a idade solar.⁹⁶

Essa cena possui no roteiro apenas uma pequena descrição:

Amanhecer. O Sol aparece lentamente, iluminando a Terra deserta.⁹⁷

Porém, esse trecho basta para direcionar aqueles minutos iniciais transpostos para a tela em que o nascer do sol é mostrado. Apesar de ser uma imagem estática, descrita no roteiro com poucas palavras, ela está sinalizando o começo, ainda não frenético, da narrativa glauberiana, presente no roteiro. Esse aspecto pode ser observado nos verbos “amanhecer”, “aparecer”, e “iluminar”. O que parece estático no roteiro se transforma, posteriormente na tela, em uma cena com movimento.

Outra cena essencial para apresentar o movimento é aquela no final do filme, em que a câmera mostra um Cristo Índio, de pé na proa de um barco. Essa cena, e não apenas o que está enquadrado nela, apresenta características de movimento, como se confirma nas dobraduras das roupas do Cristo. Aqueles espectadores, que o reconhecem como “índio”, irão ver, em sua expressão, e em sua presença ali no barco, na finalização do percurso do Cristo Índio, o auge do processo de colonização. Antes, o índio recebe o colonizador na praia; em outra cena, ele está junto ao colonizador em sua embarcação. Há um movimento que permeia todo o filme montando não apenas essa cena, mas uma imagem da superação da colonização.

O Cristo Índio, ao final da versão para a “Embrafilme”, se encontra dançando com o povo. Consegue-se ler essa cena montada, tendo em vista o fato de Glauber apresentar em uma de suas falas “em *off*” que ele acreditava em um “Cristo que era venerado, vivido,

⁹⁶ ROCHA, 1985b, p. 439.

⁹⁷ Ibidem, p. 439.

revolucionado no êxtase da ressurreição”,⁹⁸ como já citado. No roteiro, há somente a seguinte indicação de cena:

37.
Salvador. Bahia. Procissão marítima. Cristo Índio de pé na proa de um barco.
Música de carnaval.
A multidão na praia. Samba.
Cristo Índio dança com o povo.⁹⁹

No roteiro, além de outros verbos que apresentam o movimento na montagem da cena, há indicações dos dois locais em que os personagens estão, suscitando o olhar de câmera que os focaliza: “Cristo Índio de pé na proa de um barco”; e “A multidão na praia”, por exemplo, etc.

Glauber Rocha transpôs para a tela as indicações do roteiro enquanto elementos do visível. A apreensão do movimento acontece desde o roteiro.

No roteiro, muitas das indicações de cena aparecem representadas por verbos de ação e de gestos como: “nasce no mato, surge das plantas” (p. 439);¹⁰⁰ “descobre o fogo” (p. 439); “dançam ao som” (p. 439); “entrevista o jornalista” (p. 440); “chega agitado” (p. 442); “abraça Cristo Negro” (p. 442); “sente-se mal, aperta o peito, é amparado” (p. 442); “Brahms grita” (p. 443); “Brahms discursa” (p. 443); “Brahms dá entrevista” (p. 443); “Brahms dirige-se” (p. 443); “Brahms sente dores” (p. 444); “curva-se” (p. 444); “Cristo Negro ampara-o” (p. 444); “Brahms anda” (p. 444); “falando com alguns deles” (p. 444); “barcos de pescadores chegam” (p. 445); “trazendo Cristo Índio” (p. 445); “aparecem na praia” (p. 445); “dançando” (p. 445); “Cristo Índio corre na praia” (p. 445); “O Babalaô batiza” (p. 445); “O Babalaô entrega” (p. 445); “aparece o diabo” (p. 445); “assoviando a *Marselhesa*” (p. 445); “encontram-se junto ao mar” (p. 446); “Cristo Índio está” (p. 446); “o Diabo transforma-se em Brahms” (p. 447); “logo volta a ser” (p. 447); “Cristo Índio dispara várias vezes” (p. 447);

⁹⁸ Ibidem, p. 461.

⁹⁹ ROCHA, 1985b, p. 466.

¹⁰⁰ Como todas as citações são do roteiro de *A Idade da Terra*, presente no livro *Roteiros do Terceyro Mundo* (ROCHA, 1985b), aqui serão mostrados apenas os números das páginas.

“repórteres fotografam a cena” (p. 447); “A mulher de Brahms e Cristo Guerrilheiro trocam carícias, abraçam-se, beijam-se” (p. 447); “Brahms aparece, mete-se entre os dois, junta-se ao jogo erótico” (p. 448); “a mulher bate em Brahms” (p. 449); “acha graça e fica excitado” (p. 449); “a mulher pára de bater” (p. 449); “Cristo Negro ressuscita um homem” (p. 451); “Ary Pararraios declama *Os Lusíadas*” (p. 451); “dirige-se ao Cristo Negro” (p. 452); “Cristo Negro devolve a visão” (p. 452); “que recuperou a visão canta, acompanhando-se ao violão” (p. 452); “Cristo Negro fala ao telefone” (p. 453); “Conversando com uma Prostituta” (p. 453); “ele desce da árvore e corre no campo” (p. 453); “uma delas dança” (p. 455); “Cristo Índio trabalha” (p. 455); “as freiras dançam, Rainha das Amazonas entre elas gritando” (p. 456); “as freiras dançando na rua” (p. 456); “Rainha das Amazonas dança com um negro” (p. 456); “dançam, entram no mato” (p. 456); “diálogo em vários pontos” (p. 457); “faz a maquilagem, suja a roupa” (p. 464); “mostra como devem ser feitos alguns movimentos” (p. 464); “Cristo Guerrilheiro fala” (p. 465); “Brahms imita” (p. 465); “Mulher de Brahms diverte-se” (p. 465); “Cristo Índio dança com o povo” (p. 466).

Um outro modo de perceber o visível no texto nessa relação entre a literatura e o cinema são as indicações de som no roteiro. Tais indicações contribuem para outras construções de imagens na tela. É necessário relacionar as indicações da presença do som em seu roteiro do filme, como se vê em:

(...) homens e mulheres que dançam ao som de flautas e berimbau.¹⁰¹
 Rio de Janeiro. Carnaval.¹⁰²
 Aparece o Diabo, assoviando a *Marselhesa*.¹⁰³
 A jovem mulher que recuperou a visão canta (...) ¹⁰⁴
 Som de umbanda.¹⁰⁵
Música: um ponto para Ogum.¹⁰⁶
 Samba.¹⁰⁷

¹⁰¹ ROCHA, 1985b, p. 439.

¹⁰² Ibidem, p. 440.

¹⁰³ Ibidem, p. 445.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 452.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 453.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 464.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 466.

Além dessas indicações, pode ser visto, na ficha técnica do roteiro de *A Idade da Terra*, que a trilha sonora foi composta por: Rogério Duarte, Orquestra Mística da Bahia, Nana, e Villa-Lobos, conforme orientação de Glauber Rocha. Pensando no som, apenas como indicação no roteiro, é possível constatar que há uma transposição imediata para a tela a partir da informação encontrada no roteiro. A trilha sonora, ou a existência de música, dança e/ou sons ambientes nas indicações concisas, constituem um pretexto para que haja a construção mais elaborada e direta na tela, onde o visual tem o elemento sonoro como grande colaborador seja pelas vozes dos atores, pela sonoplastia, ou pela música que ambienta a cena.

Fica claro que os elementos destacados potencializam a visualização do cineasta para se criar: do *storyboard* da cena no ato da filmagem à montagem durante a edição do filme. Isso significa que a visualização do que se deseja ver na tela é facilitada.

Com todos esses recursos auxiliando a prática da filmagem, pode-se dizer que há nessa transposição uma perda e um ganho que não se pode mensurar. Por esse motivo, aqui se afirma e aponta a contribuição do meio textual àquele fílmico em Glauber Rocha. Isso se faz pensando o roteiro como um pretexto da filmagem e não como a primeira fase dela.

Agora serão demonstrados alguns elementos do livro *Utopia Selvagem*, sobretudo em *Caapinagem*, visto como roteiro para Glauber filmar.

1.5 CAAPINAGEM: ROTEIRO DE FILME OU FILME ROTEIRO?

Para completar as possibilidades de o último fragmento da fábula ser visto como um roteiro de filme, com base em seu potencial visível, resta discutir como ocorre a utilização dessa visualidade na narrativa de Darcy Ribeiro. Essa análise se concentrará no último capítulo da fábula, em especial atenção à declaração de Darcy Ribeiro que diz: “Tem um

capítulo final que escrevi para o Glauber filmar”.¹⁰⁸ Além disso, na fábula, o antropólogo evoca o cineasta: “Salve, salve Glauber. Bem-vindo seja cá”.¹⁰⁹

Desde o início de *Caapinagem* é como se a evocação a Glauber Rocha se equivalesse a uma claquete ou a um botão de “rec” da câmera. O narrador não é mais aquele que segue a viagem de Carvalhal/Pitum/Orelhão e suas metamorfoses identitárias. Agora a metamorfose é física, é carnal e, principalmente, visual. O último capítulo da fábula muda a proposta de narrador. Antes ele era um cronista irônico que passeava pelo conhecimento dos viajantes das tradições européia e latino-americana. Agora, ele se propõe a mostrar o que acontece com os Galibis, Orelhão e Tivi sob efeito do “caapi”.

Esse alucinógeno pode ser interpretado como metáfora para a liberdade dos índios Galibis, das Monjas de um Brasil religioso, e pelo Orelhão, antes Pitum ou Tenente Carvalhal. Em *Utopia Selvagem*, a bebida, depois de ingerida, liberta os personagens da forma física humana podendo todos se metamorfosear e quebrar as regras preestabelecidas sejam de ordem sexual, religiosa ou política. Torna-se um capítulo que difere dos outros pelas suas motivações já citadas com base em Darcy Ribeiro.

A construção textual da fábula se volta para a formação de imagens que buscam traduzir o pensamento do antropólogo como aquelas de resistência de um povo autóctone. Quando o narrador diz, no início do capítulo, que “a roda da festa gira que gira”,¹¹⁰ está designando a dramatização dos personagens na tribo dos galibis. Darcy Ribeiro encontra nessa forma de exposição verbal um modo mais eficaz de construção da narrativa. O teatral ou o dramático na fábula remete diretamente ao movimento assim como em Glauber Rocha, no qual o roteiro traz cenas em que os personagens requerem uma interpretação teatral, dramática, com muito movimento, conforme mostrado anteriormente.

¹⁰⁸ RIBEIRO, 1997b, p. 47.

¹⁰⁹ Idem, 1986, p. 198.

¹¹⁰ RIBEIRO, 1986, p. 197.

O “olhar do diretor”, metáfora para o movimento da câmera, também está presente na narrativa do antropólogo com o movimento frenético do fluxo narrativo. Há necessidade de mostrar, antes mesmo de narrar, em alta velocidade combinando descrição, adjetivação e movimentação:

O combate, célere, começa. A artilharia roda e aponta canhões **infantes** e canhões **marinhos** para atirar. A aviação põe no ar seus mirages e ataca. Os aviões jogam bombas napalm que, passando ao lado da ilha voante, vão explodir no chão, acendendo incêndios e fazendo estragos na **caipirada** recruta com três meses de conscrita. Os artilheiros, afinal, põem seus canhões em posição e atiram. As balas **gigantes** saem, triscam a ilha por fora ou furam e saem para explodir na putaqueopariu.¹¹¹ (Grifo Nosso)

Ao tratar de *A Idade da Terra*, Glauber Rocha afirmou que todos os seus filmes, posteriores ao curta-metragem sobre *Di Cavalcanti*, seguiriam a técnica da “montagem nuclear”. Esse processo nos filmes do cineasta brasileiro significa, além da negação de uma ordem linear, o aumento veloz e quantitativo das significações que se sobrepõem na montagem do filme – desde o roteiro – e de suas imagens.

Pode-se notar esse mesmo processo na narrativa de Darcy Ribeiro, no que diz respeito à opção pela velocidade e à saturação de construções visuais, onde existem diversas significações se sobrepondo.

Pensando essa sobreposição a partir da idéia de movimento, advinda da técnica de montagem, cita-se a imagem da aldeia dos Galibis se transformando em uma ilha voadora. Essa imagem, praticamente uma cena, acontece através de uma passagem curta, fazendo uma alusão a Cuba:

De repente, toda a bicharada índia se levanta e começa a correr, desordenada. Depois corre em círculos, ao redor da Casa dos Homens, sem parar. O tropel de pés batendo, compassados, faz do chão um tambor rufante. O batecouro sobe, sobe, atordoado, entontece todo mundo até entontecer o mundo. Aí se ouve o esturro ensurdecedor. É a terra que ruge e esturje, se abrindo num rego ao redor da aldeia. Agora, a aldeia é uma ilha que balança, se levanta do chão e sobe, sobe.¹¹²

¹¹¹ RIBEIRO, 1986, p. 200-201.

¹¹² Ibidem, p. 198-199.

Darcy Ribeiro eleva sua narrativa a um *status* mais próximo ao cinema. Utiliza recursos diversos, aproveitando a sensação de velocidade dada pelas frases curtas assim como a profusão de verbos de movimento. A literatura torna-se cada vez mais visual, pois encontra na aglomeração de signos uma forma de tornar seu texto visível. As imagens, que se formam, oníricas, questionam e metaforizam a realidade representada em uma construção que lembra a “Estética do Sonho” de Glauber Rocha¹¹³.

Essa imagem da tribo, tornando-se ilha, é apresentada aqui por seu caráter de desenvolvimento espacial, como se o narrador estivesse filmando a cena. A aldeia dos índios Galibis torna-se uma ilha que “sobe” aos céus, como um plano onde a câmera mostra a ilha se desprendendo do chão e subindo. Esse trecho narrativo é produzido visualmente através da montagem de signos que se concentram na imagem da decolagem da aldeia assim como os seus efeitos e as ações que acontecem nesse momento organizados temporalmente. Ela é uma cena montada pelo narrador de modo saturado.

O movimento é o principal elemento que aproxima a visualidade na literatura do cinema, tornando o texto literário – na comparação com o cinema – visível. A dinâmica aponta uma temporalidade no seu processo de construção. Com ele, a imagem torna-se dinâmica, o significado dessa dinâmica é o tempo de seu movimento típico do meio cinematográfico.

Na imagem retirada da fábula, confirma-se novamente esse movimento através dos verbos “levantar”, “correr”, “subir”, “bater” e até mesmo “entontecer” que constroem um tempo narrativo nesse deslocamento pelo espaço descrito. Os períodos são curtos. Conclui-se que as imagens, como essa do vôo da ilha, são formadas na agregação de signos que suscitam a visualidade cinematográfica pela técnica de montagem e pelas escolhas de significantes verbais específicos na narrativa de Darcy Ribeiro.

¹¹³ ROCHA, 1971.

Essa mesma imagem também suscita outra potencialidade que torna o texto literário visível: o sonoro. A imagem da ilha também é montada com elementos sonoros (rítmicos) como as aliteraões que surgem das palavras “correr”, “círculos”, “redor”, “desordenada”, “parar”, dentre outros, nessa proliferação de sons da consoante “r”, assemelhando-se ao “rosnar” ou mesmo ao “rugir”. Pode ser observada a descrição do aspecto sonoro da imagem na convocação do sentido dos sons dos “pés batendo, compassados” que fazem “do chão um tambor rufante”.

Essa especificidade provoca outros elementos que completam a imagem formada a partir desse processo. Existe a hipérbole na passagem que diz “entontece todo mundo até entontecer o mundo” e, logo em seguida, o trecho que traz o oxímoro que também pode ser lido como metáfora em que diz: “a terra ruge”.

A partir disso, pode-se pensar outras potências do visível além do narrador-câmera, do movimento, ou do som. Sendo a festa do “caapi” o foco do último capítulo de *Utopia Selvagem*, centra-se na descrição dos efeitos da bebida. O principal deles é a metamorfose dos personagens que se tornam animais, enquanto esse poderoso alucinógeno age em seus organismos. O zoomorfismo não é sempre verossímil quando a referência é o mundo real, apenas é feito como metáfora realizada pelo próprio personagem, ou o indígena em seu ritual, o que não é o caso de *Utopia Selvagem*.

A transformação, que ocorre no capítulo, é um sinal não apenas do visível no texto, como é uma descrição complexa e figurativa do que é visto na passagem. Tal descrição é, muitas vezes, repleta de elementos sonoros, traz uma concisão, e é sempre dinâmica no que narra e no modo de narrar, não possibilitando nem ao menos a facilitação de uma análise mais organizada pelo amontoado de signos que se encontra. Veja esse trecho:

Calibã, convertido num espantoso crocodilo negro esverdeado, se levanta sobre as patas dançando alegre ao redor de Tivi. Só então, esquecida de quem era, a monjinha se vê no que é: da cintura pra cima é uma pantera de duas patas. O pelame prateado, olhos verdes cintilantes, negros lunares e aquela elástica, sedutora

presença que paralisa, encantando, todo bicho, toda gente. Encanta e mata. Da cintura para baixo, a pantera é cobra boiúna, escamada, serpenteante.¹¹⁴

Uma passagem de transformação como essa, a partir do narrador, é quase como assistir pelo “olho da câmera” que vê os acontecimentos sem emitir juízo, procurando apenas mostrar. Seus elementos, que confirmam essa afirmação, são a presença da dinâmica, acompanhando o que acontece com os personagens. Essa dinâmica pode ser vista no movimento representado pelos verbos: “levanta”, “dançando”, “vê”, “é”, “paralisa”, “encanta”, “mata”.

Também é possível percebê-la na indicação precisa do narrador sobre os espaços que os personagens ocupam, como Calibã que se coloca “ao redor de Tivi”, ou no interior dos signos, como em “serpenteante”, pois o adjetivo não apenas atribui uma qualidade, mas situa o personagem no espaço (preso ao chão) e em movimento.

Essas descrições no texto enriquecem a imagem que é construída. Nota-se a sua riqueza com a descrição dos personagens e suas mutações a partir das cores apresentadas, como “prateado”, “esverdeado”, “verde” ou “negro”, e ainda o reforço no adjetivo “cintilante”.

Um trecho citado por Louvel, pertencente à Enciclopédia do século XVIII, diz que “a descrição é uma *figura de pensamento* por desenvolvimento que, em lugar de indicar simplesmente um objeto, o torna de algum modo visível, pela exposição viva e animada das propriedades e das circunstâncias mais interessantes.”¹¹⁵

Em *Caapinagem*, o visível na narrativa pode surgir agregando significações em um espaço textual curto ou longo. Por modo de descrições e sinalizações dos locais dos personagens, o visível também vai além do que é escrito.

¹¹⁴ RIBEIRO, 1986, p. 194.

¹¹⁵ LOUVEL, 2006, p. 200.

Todos os elementos destacados formam a imagem da aldeia e/ou as ações que nela ocorrem, transformando-se em uma ilha que se desprende da terra e vai aos céus como em um sonho. Todas aquelas palavras sinalizando o movimento das imagens montadas, os sons, as figuras de linguagem se relacionam com o narrador de terceira pessoa para constituir uma imagem narrativa, uma imagem montada.

O seu movimento se assemelha ao que acontece no Cinema, mais especificamente, no filme de Glauber Rocha, em que as significações se multiplicam, com o objetivo de representar uma imagem formada por sua consciência crítica. Os locais são apontados, conferindo precisão à imagem: “ao redor da Casa dos Homens”; “Ao redor da aldeia” e “uma ilha que balança”.

Nesse instante, se percebe que a afirmação feita por Darcy Ribeiro, de que o texto foi feito para Glauber filmar, se confirma pela identificação do visível no texto. Apesar da diferença dos “signos que os constituem”,¹¹⁶ há claramente essa aproximação entre a literatura de Darcy Ribeiro ao cinema, em especial àquele de Glauber Rocha na construção de *A Idade da Terra*.

A narrativa possui duas dimensões: o significado depreendido dos significantes; e a de princípio organizador que pode envolver os significados, mas sempre vinculado à forma e sua técnica, ou seja, está ligado ao aspecto do signo e à sua formação.

Após essa leitura da intersemiose, pode-se dizer que existem limitações típicas da transposição de um texto de um meio semiótico para outro. Porém, diante do exposto, *Utopia Selvagem (Caapinagem)* constitui um roteiro feito para Glauber Rocha filmar, possuindo elementos visuais de uma potência enorme.

Para mostrar que outros aspectos, no âmbito temático, aproximam o pensamento de Glauber Rocha ao de Darcy Ribeiro, a análise das vozes e da antropofagia será feita, tomando

¹¹⁶ GUIMARÃES, 1997, p. 67.

como base os textos aqui destacados (o roteiro, de Glauber Rocha, o filme e *Utopia Selvagem*).

**2 AS VOZES EM *UTOPIA SELVAGEM* E EM
*A IDADE DA TERRA***

2.1 AS VOZES NO ROTEIRO DE *A IDADE DA TERRA*

A análise das vozes, no roteiro de *A Idade da Terra*, será realizada com base nas indicações feitas pelo diretor, o que corresponde a Glauber Rocha “em *off*”. Ocorre, especificamente, quando está orientando os atores (1), ou nas indicações de cena (2) em que as falas dos personagens são apresentadas (ambos no roteiro), como:

(1) GLAUBER ROCHA (*off*)
Se abaixa aí, Ana.¹¹⁷

(2) Rio de Janeiro. Brahms, Cristo Militar e rainha Aurora Madalena dialogam em vários pontos da cidade: Copacabana, Teatro Municipal, Morro da Urca.¹¹⁸

As outras vozes que serão estudadas são as do Cristo Militar; Brahms; Cristo Índio; Cristo Negro; e Cristo Guerrilheiro. Ressalte-se que tais vozes não se modificam na passagem do roteiro para a tela. Por esse motivo, a base da análise não será, *a priori*, a tela e, sim, o roteiro, observando que ambos os meios poderão ser utilizados neste estudo. As vozes possuem aspectos que as associam e, principalmente, reiteram as significações já existentes no roteiro.

Glauber Rocha escolhe, como personagens, os quatro Cristos que se pulverizam na narrativa fílmica. Essa escolha está relacionada com as opções que o cineasta vinha fazendo a partir da “Estética do Sonho” (1971), em que o simbólico e o mítico tinham mais importância do que o material em sua construção artística. Também diz respeito à visão que tem de Cristo. Segundo Glauber Rocha, trata-se de focalizar o Cristo não sob a forma do sacrifício e, sim, pela ressurreição:

GLAUBER ROCHA (*off*)
No dia que Pasolini, o grande poeta italiano, foi assassinado eu pensei em filmar a Vida de Cristo no Terceiro Mundo. Pasolini filmou a Vida de Cristo na mesma época em que João XXIII quebrava o imobilismo ideológico da Igreja Católica em relação aos problemas dos povos subdesenvolvidos do Terceiro Mundo, e também em relação à classe operária européia. Foi o renascimento, a ressurreição de um

¹¹⁷ ROCHA, 1985b, p. 460.

¹¹⁸ Ibidem, p. 457.

Cristo que não era adorado na Cruz. Mas um Cristo que era venerado, vivido, revolucionado no êxtase da ressurreição.¹¹⁹

Nesse sentido, o cineasta constrói quatro Cristos que representam o século XX. Eles se misturam com o povo, transitando nas três oposições: poder popular – poder estatal; nação – Estado; e sul – norte.

O Cristo Militar se situa no lugar do Estado. Seu discurso político-social se vincula a este espaço de uma elite que está ligada ao Norte do mundo, especialmente, à América do Norte, aos Estados Unidos. Brahms é o personagem que dialoga com esse Cristo, vendo-o como um aliado. Por sua vez, Brahms é associado ao Norte do mundo, ligado a esse poder do Estado, das instituições.

O Cristo Índio representa uma das matrizes étnicas que formam o povo brasileiro e latino-americano. Sua escolha no roteiro diz respeito à encenação da chegada do colonizador e metaforiza o neocolonialismo. Seu discurso se articula à perspectiva da nação, do Sul e do poder popular. Ele se vê no confronto com Brahms quando este se transforma no Diabo na narrativa.¹²⁰

O Cristo Negro é escolhido por Glauber Rocha no contexto social e político do povo brasileiro e latino-americano, subjugado à condição de escravo por séculos. É por meio desse Cristo que o povo do Terceiro Mundo fala. Ele é um Cristo que se opõe a Brahms de forma direta. No final da década de 1970 e início da década de 1980, há um fortalecimento do movimento negro, concretizando espaços de luta, como o Dia da Consciência Negra (20 de novembro); por isso, o Cristo Negro se vincula ao poder popular, ao discurso da nação e aos povos do Sul.

O Cristo Guerrilheiro representa uma das formas de resistência aos regimes opressores na América Latina. Não é à toa que seu lugar é de oposição ao Estado. Também se aproxima

¹¹⁹ ROCHA, 1985b, p. 461.

¹²⁰ Ibidem, p. 447.

do poder popular e das vozes que emanam do Sul do mundo. Sua oposição na narrativa é ao Brahms.

A Idade da Terra se baseia na proposta de reformulação do Cristo europeu, revelando um modo experimental de discurso, a partir de personagens específicos que manifestam solitariamente a sua história e seus anseios. Glauber Rocha traz os figurantes, o povo do carnaval e das procissões para o enquadramento da câmera, movimento explicitado desde o roteiro. Mesmo quando não mostra os personagens em suas indicações de cena, está planejando seu futuro.

A principal complexidade, no que se refere à figura do diretor, é o seu surgimento no roteiro e como ela retorna ao filme. Também intriga o aparecimento de intervenções do cineasta como “Glauber Rocha em *off*” durante o decorrer do roteiro e do filme na tela. Essa aparição ocorre, ora no dirigir dos atores, ora na voz do cineasta.

No roteiro, esse diretor se manifesta a partir das indicações que se assemelham às descrições narrativas dotadas de detalhamento da cena, apresentação de posicionamento dos personagens e outros sinais que facilitam a compreensão da história contada antes da filmagem.

Nas falas atribuídas a “Glauber Rocha em *off*”, há explicitação do texto fílmico e seu roteiro assim como aparecem sinais ideológicos de sua construção. Essas são idéias caras ao cineasta e que surgem tanto na tela quanto no roteiro. Há, na presença de Glauber Rocha “em *off*”, uma parte do cineasta, quase do mesmo modo que nas indicações de cena que são fruto de uma intervenção subjetiva e estruturante da narrativa.¹²¹

Na primeira ocorrência no roteiro ou no filme, Glauber Rocha, “em *off*”, diz:

No final do século XX, a situação é a seguinte: Existem uns países capitalistas ricos e uns países capitalistas pobres. Na verdade, o que existe é o mundo rico e o mundo pobre.¹²²

¹²¹ ROCHA, 1985b, p. 444; p. 447; p. 448; p. 460; p. 461; p. 462; p. 463.

¹²² Ibidem, p. 444.

Nessa fala, Glauber critica a ordem mundial e esse aspecto aparece em outras partes do texto. Glauber Rocha, no momento de construção desse roteiro, está vivenciando um misto de estética da fome com estética do sonho. Enquanto constrói seu roteiro pela estética do sonho, realiza sua crítica ainda colada na estética da fome do Cinema Novo.

A “Estética do Sonho” é um manifesto escrito pelo cineasta em 1971. Tem como foco a construção fílmica que propõe a linearidade onírica assim como suas distorções e imagens que suscitam a revolução social. Tais imagens surgem por arquétipos místicos e simbólicos. Um exemplo é o Cristo multifacetado. “Uma Estética da Fome”, do ano de 1965, portanto anterior àquela do sonho, norteia o Cinema Novo. Essa estética glauberiana propõe um olhar concentrado sobre a fome e uma resposta a ela. Sugere aos cineastas que representem, no cinema, essa fome latino-americana e a revolta contra a miséria sofrida pelo povo. A “Estética do Sonho” opta pelo místico, pela crença, enquanto a “Estética da Fome” opta pelo concreto e racional. Nenhuma das duas estéticas deixam de pensar a revolução social e política, apenas divergem no modo como deve ser realizada tal revolução no campo estético, portanto se complementam.

Essa voz de Glauber Rocha, “em *off*”, que também se vincula às indicações de cena, traz uma coerência crítica para todo o roteiro e, posteriormente, nas suas três partes filmadas em: Brasília, Rio de Janeiro e na Bahia. Ou seja, há coerência entre o que expõe o cineasta nessas intervenções e o restante do roteiro, somando-se também aquela intervenção do diretor que grita, como surge no próprio roteiro: “Fale mais alto, Danuza!”¹²³

Na cena de número trinta e um, de um roteiro com o total de trinta e sete, a presença de Glauber Rocha é a mais forte, revigorando todo o filme, trazendo diversas explicações. Dentre essas explicações existem aquelas relativas aos motivos da filmagem da vida de “Cristo no Terceiro Mundo”.¹²⁴

¹²³ ROCHA, 1985b, p. 447.

¹²⁴ Ibidem, p. 461.

Essa voz também vem dizer:

Essa pirâmide, esta pirâmide que é a geometria dramática do Estado Social. No vértice, o Poder. Embaixo, as bases. Depois os labirintos intrincados das mediações classistas. Tudo isto no teatro. Pois sim, a cidade e a selva. Brasília é o Eldorado, aquele que os espanhóis e outros visionários perseguiam.¹²⁵

O onírico se mistura com os discursos históricos nessa voz do cineasta e intelectual.

As relações de poder são expostas a partir das classes sociais. Nas intervenções, ele se posiciona. Essa sua posição se esclarece entre a discussão cristã e a política, como se vê no roteiro:

Um Cristianismo que não se realiza somente na Igreja Católica, mas também em todas as outras religiões. Que encontram em seus símbolos mais profundos, mais recônditos, mais eternos, mais subterrâneos, mais perdidos, a figura do Cristo. Um Cristo que não está morto mas está vivo, espalhando amor e criatividade. A busca da eternidade e a vitória sobre a morte. Porque a morte é uma estruturação determinada por um código fatalista, talvez de origens sexuais ou genéticas. Quién lo sabe? Pero se pode vencer a morte. Então, a civilização é muito pequena, antes de Cristo e depois de Cristo. Um desenvolvimento tecnológico na Europa, econômico, o mercantilismo, o capitalismo, o neo-capitalismo, o socialismo, transcaptalismo, o transsocialismo, todo um desespero de uma humanidade em busca de uma sociedade perfeita.¹²⁶

Percebe-se que esse discurso, independente da orientação, visa à mudança do *status quo* vinculada à esperança da humanidade. Ele se explicita na crença de uma América Latina diferente daquela subordinada ao chamado Primeiro Mundo. Para isso, é necessário se mobilizar:

Estou certo disso. E no Terceiro Mundo seria o nascimento da nova, da verdadeira democracia. A democracia não é socialista, não é comunista nem capitalista. A democracia não tem adjetivos. A democracia é o reinado do povo. A de-mo-cra-cia é o desreinado do povo. Sabemos todos que morremos de fome nos Terceiros-Mundos. Sabemos todos das crianças pobres, dos velhos abandonados, dos loucos famintos. Tanta miséria, tanta feiúra, tanta desgraça. Sabemos todos disso.¹²⁷

Nessas passagens, pode-se tentar extrair as direções do filme em seu sentido social.

Uma História é narrada com base na desconstrução de um Cristo europeu. A função dessa narrativa, com apoio na fala de Glauber, é contribuir para as mudanças sociais que ele aponta.

¹²⁵ ROCHA, 1985b, p. 461-462.

¹²⁶ Ibidem, p. 462.

¹²⁷ Ibidem, p. 463.

Nesse instante, anuncia-se a bipolarização do mundo entre Primeiro e Terceiro Mundo, propondo-se uma transformação dessa realidade.

A voz de Glauber Rocha que se delineia se direciona para uma oposição ao personagem John Brahms que não está explícita em diálogos no roteiro. Essa oposição surge quando Glauber propõe a mudança. Brahms está a favor da conservação do estado social, e é nesse estado que ele sabe interagir. Essa oposição também pode se dar contra o Cristo Militar, mas apenas quando ele representa os interesses do mundo de fora da América Latina, do Terceiro Mundo.

Esse Cristo aparece mais de uma vez ao lado de Brahms para apoiá-lo. A fala, que pode confirmar de modo preciso essa aproximação, é aquela proferida em aviso a Brahms no roteiro:

CRISTO MILITAR:

John Brahms, não vá ao Senado amanhã! Não vá ao Senado antes que os peixes de março voltem. Os abutres de abril comerão teu fígado.

BRAHMS:

Os abutres de abril comerão o fígado de Brahms? Jamais! Os fanáticos... os fanáticos traem da mesma forma. Todos os amigos estão conspirando contra mim. Ratos! Imundos! (...)¹²⁸

O diálogo, mostrado anteriormente, diz respeito ao Cristo se aliando a Brahms. Parece estar solto em uma das cenas do roteiro. No entanto, em conexão com outros momentos do texto, revela uma das afinidades entre as vozes e os personagens.

Com base nisso, poder-se-ia pensar que os “abutres de abril” são os militares do golpe de 1964. Essa metáfora está encobrindo essas figuras históricas e, ainda, afastando o Cristo Militar desses militares. O Cristo Militar, mesmo se identificando com Brahms, está mais ligado ao povo e à nação do que aos “abutres de abril”.

Isso pode ser confirmado pela ocupação dos espaços na narrativa pelo Cristo Militar que aparece no carnaval do Rio de Janeiro, em um rochedo à beira do mar poluído, em

¹²⁸ ROCHA, 1985b, p. 458.

Copacabana, em um bar na Cinelândia, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e no Morro da Urca.

A dimensão ideológica de sua voz pode ser vista em outra fala retirada, também, do roteiro:

CRISTO MILITAR

A Independência, a Proclamação da República, a Abolição da Escravatura são conquistas de nosso povo. E por isso eu as defenderei até à morte. Mesmo quando exerço a violência eu estou consciente de que estou defendendo os mais sagrados direitos humanos. (...) Nós não conhecemos o luxo da decadência! Os guerreiros dormem com a história na cama das revoluções!¹²⁹

No trecho acima, é feita a defesa das mudanças que são focalizadas como sendo do povo. No entanto, todas as conquistas históricas arroladas – a Independência, a Proclamação da República, a Abolição da Escravatura – foram transformações que surgiram do poder. Há um rebaixamento do sentido de revolução, pois essa ocorre “na cama”, originando um duplo sentido.

Na tela, o Cristo Militar traz a elegância como outra significação. O personagem está sempre bem vestido, com roupas brancas, signos visuais da limpeza de sua imagem e uma tentativa de representar um caráter imaculado. A sua fala no roteiro, no trecho citado, traz o discurso oficial. Enquanto o Cristo Negro discursa a Nação, o Cristo Militar discursa o Estado e a sua "defesa", a qualquer custo.

Seu local discursivo é, paradoxalmente, entre as pessoas ou onde não há mais esperança, como se vê no trecho abaixo:

CRISTO MILITAR

As nossas estruturas, nossos alicerces foram destruídos. A qualquer momento poderemos ser tragados num abismo. Nós estamos condenados! Nós estamos condenados! Houve uma implosão no centro da Terra... Os nossos alicerces foram destruídos. A qualquer momento poderemos ser tragados. Nós estamos condenados! Houve uma implosão no centro da Terra...¹³⁰

¹²⁹ ROCHA, 1985b, p. 457.

¹³⁰ Ibidem, p. 455.

Do mesmo modo que a repetição das falas pessimistas significa a marcação de um evento importante da narrativa, há uma referência às fraquezas do Cristo Militar quanto ao acontecimento. Ele está denunciando o poder na destruição das estruturas. O preenchimento dos sentidos sobre esse Cristo acontece com as repetições constantes, de modo teatral, sobre um rochedo à beira-mar, como sinalizado no roteiro. Há lixo e óleo no mar que está ao fundo. Sua imagem não mais está limpa e imaculada, pois a água poluída trata de metaforizar a corrupção das estruturas as quais o Cristo aponta. É importante assinalar que a fala do Cristo Militar é idêntica no roteiro e no filme.

Brahms, seu principal interlocutor, é sempre visto em espaços públicos como: o carnaval, aeroporto de Brasília, ruas de Brasília, praça pública, entrevista à imprensa, em uma construção, Esplanada dos Ministérios em Brasília, Copacabana, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Morro da Urca, Estádio de Futebol. A única cena de que Brahms participa e não se dá em local público é aquela do jogo erótico entre ele, sua mulher, e o Cristo Guerrilheiro.

Essas aparições auxiliam no entendimento da construção da voz desse personagem, fazendo com que se possa identificá-la de modo mais claro, ligando-a ao espaço físico de onde se profere o discurso. As preferências de Brahms por locais de aglomeração de pessoas ou pela mídia identificam esse personagem com o poder. Nesse sentido, seu discurso acontece relacionado à necessidade de manutenção ou conquista do poder.

Brahms representa o “alienígena”, cuja “missão é destruir a Terra, este planeta pequeno e pobre”,¹³¹ e paradoxalmente, o discurso pacificador de um estrangeiro que diz possuir mais capacidade de realização do que os latino-americanos:

Eu vim para trazer a paz, não para trazer a vitória. A paz! A paz mundial, a paz universal! Com o ouro desta cidade...¹³²

¹³¹ ROCHA, 1985b, p. 439.

¹³² Ibidem, p. 443.

Na oposição entre “trazer a paz, não para trazer a vitória”, fica claro o desejo desse personagem, agente externo, que chega ao Brasil para trazer a salvação que retoma uma idéia de ancestralidade imperial:

Eu ser um industrial. Meu pai... meu pai era um filósofo. E meus ancestrais todos foram impradores (sic).¹³³

As afirmações de Brahms sempre aludem a esse caráter salvacionista estrangeiro, sobretudo norte-americano. O personagem elege o estrangeiro como referência positiva ao povo do Terceiro Mundo e é desse lugar que se escuta sua voz. Brahms afirma:

Tenham paciência porque melhores dias virão. A sociedade começou na Grécia e terminou nos Estados Unidos.¹³⁴

Na voz de Brahms, transparece o imperialismo vindo da visão colonialista européia e do neocolonialismo norte-americano. Seu local de enunciação, aparentemente ao lado do povo, demonstra poder. Ele é visto, junto ao Cristo Militar, no carnaval. Brahms faz demonstrações de seu poder apresentando conhecimento da língua estrangeira:

BRAHMS
(...) Gold, gold! My name is Gold!¹³⁵

A voz de Brahms se opõe à do cineasta, mas também à do Cristo Guerrilheiro. Seu discurso reitera o conceito de poder, segundo Roland Barthes:

Chamo discurso de poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe. (...) Nossa verdadeira guerra (...) é contra *os* poderes, e não é um combate fácil: pois, plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado de coisas.¹³⁶

Essa noção de poder contribui para este trabalho, na medida em que manifesta vários tipos de poderes nos discursos e não apenas o poder político do Estado na sociedade.

¹³³ ROCHA, 1985b, p. 459.

¹³⁴ Ibidem, p. 464.

¹³⁵ Ibidem, p. 443.

¹³⁶ BARTHES, 1996, p. 11-12.

Em *O dilema da América Latina*, Darcy Ribeiro¹³⁷ demonstra que os poderes se manifestam nessa relação explicitada entre os sujeitos políticos na esfera pública. Em *A Idade da Terra*, há uma forte presença dos poderes associados aos personagens. Primeiro, a figura bíblica do Cristo adquire atribuições, etnias e uma identidade latino-americana a partir dos protagonismos de figuras históricas estereotipadas. Segundo, por se identificar com os dilemas que a América Latina e o Terceiro Mundo representam. Já Brahms é um personagem que representa o Primeiro Mundo. Ao se opor ao Cristo Negro, Cristo Índio e Guerrilheiro, torna-se uma espécie de antiCristo.

O Cristo Índio, no roteiro, circula em espaços como: floresta, praia da Bahia, coqueiral, edifício em construção (enquanto um Cristo Índio operário), em uma procissão tradicional e uma procissão marítima. Esse personagem é sempre visto em movimento. No roteiro, depreende-se o fragmento elucidativo da voz do personagem:

CRISTO ÍNDIO

Ninguém tem que seguir ninguém! Aqueles que querem vir, venham se querem vir. Venham se querem vir. Ninguém vem obrigado a nada. Ninguém deve ser obrigado a nada! Nero também pensava a mesma coisa, meu irmão, e no entanto se deu mal. Eu não tenho nada contra a violência. Agora eu vou lhes mostrar que vocês estão endemoniados. Vou provar a você o que acontece da matéria sobre o espírito e você terá paz, meu irmão.¹³⁸

Nessa fala, percebe-se que o discurso do roteiro e o da tela, demonstra o desapego de Cristo para com quem o acompanha. Os verbos "ter", "seguir", "querer", "vir" representam a liberdade dada pelo personagem a seus possíveis seguidores, aos quais trata de "irmão" e por "você", demonstrando proximidade. Porém, há uma ambigüidade na base do texto. O Cristo Índio não tem "nada contra a violência", podendo, então, fazer uso dela quando necessário. Porém, não há garantias de que o Cristo saberá usá-la, podendo repetir a loucura de Nero.

Entretanto, e paradoxalmente, os signos verbais mostram a distância entre o Cristo Índio e seus seguidores ao disponibilizar uma escolha. A cena do roteiro mostra um Cristo

¹³⁷ Livro de Darcy Ribeiro publicado em 1979 que trata das relações políticas existentes na América Latina.

¹³⁸ ROCHA, 1985b, p. 464.

que olha para as pessoas rapidamente, procura apenas passar sua mensagem, interpretando-a teatralmente com o corpo.

O Cristo Índio também se relaciona às passagens bíblicas recriadas, como a tentação realizada pelo Diabo que se transformava em Brahmá e, em muitos momentos, se postava junto às pessoas nas procissões. O Cristo Índio também aparece em locais que representam a natureza, como a praia, ou próximo às matas. É um Cristo não mais natural, trazendo um discurso religioso, como se vê nos espaços que ocupa no texto. A partir das indicações de cena no roteiro, é possível pensar em um destaque dado pelo roteirista a esse personagem.

O Cristo Negro é encontrado em espaços públicos como: aeroporto de Brasília, um pátio de obras, Esplanada dos Ministérios em Brasília, torre de televisão em Brasília, terreiro de umbanda, e cerrado do Planalto Central.

Seu discurso é expresso metonimicamente no roteiro da seguinte forma:

CRISTO NEGRO

Eu tenho uma missão a cumprir. Libertadas estejam as cozinheiras! Libertados estejam todos os paralíticos! Libertada uma democracia, uma liberdade maior! Estive preso, condenado... Fugi. Adeus. Você viverá em paz. Você está curada. Está libertada.¹³⁹

Essa fala do Cristo Negro se afina com a voz de Glauber Rocha. Dentre todos os Cristos, esse parece ser o que mais luta pelo povo. Seu discurso se forma a partir de sua "missão" de buscar a "liberdade" e a "democracia".

Ele é um Cristo com um discurso político sobre o poder, mesmo em cenas de recriação de passagens bíblicas como a da ressurreição de um homem realizada por ele.¹⁴⁰

O ator, que no filme interpreta o Cristo Negro, Antônio Pitanga, é também o repórter que entrevista o jornalista Carlos Castelo Branco sobre o Golpe de 1964. Em certo momento dessa entrevista, Antônio Pitanga pergunta a Castelo:

CRISTO NEGRO

¹³⁹ ROCHA, 1985b, p. 454.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 451.

Castello (sic), e o povo em tudo isso? Teve algum benefício com a Revolução?¹⁴¹

O Cristo Negro surge do meio do povo, podendo falar como um de seus segmentos, mais especificamente, a população negra. E há partes do seu discurso em que ele diz ser o "enviado de Getúlio"¹⁴² e, mesmo assim, não se faz populista, por acreditar que "a revolução tem que ser feita pelo povo".¹⁴³ Tal discurso se opõe ao de Brahms que veio "para trazer a vitória"¹⁴⁴ e ao do Cristo Militar que revela o desejo de dormir com a História na "cama das revoluções".¹⁴⁵

O Cristo Guerrilheiro, no roteiro e na tela, é identificado como "filho de Brahms":

CRISTO GUERRILHEIRO:

Eu sou o herdeiro. Eu não posso mais esperar o fim do século por uma herança.
(...)¹⁴⁶

Uma hipótese de interpretação dessa relação é acreditar na figura de Brahms como metáfora dos Estados Unidos, que contribuíram para o golpe de 1964 no Brasil e outras ditaduras na América Latina. O resultado de tal intervenção é um filho armado: a guerrilha.

Em Glauber Rocha, essa metáfora construída no Cristo Guerrilheiro se manifesta em poucas falas no roteiro. Mesmo descartando essa hipótese, o que fica é a clareza de que o Cristo Guerrilheiro desempenha o papel de se esgueirar por entre outros personagens, não tendo muito destaque no roteiro ou na tela, mas sendo aquele que é mais visto com Brahms. Quando as indicações se centram nele, está se opondo a seu pai.

Os espaços em que ele é visto são: "surubada com Brahms", uma favela do Rio de Janeiro e um pátio com colunas. Está de frente a seu opositor ou em locais nos quais pode se esconder ou dos quais pode fugir facilmente.

¹⁴¹ ROCHA, 1985b, p. 442.

¹⁴² Ibidem, p. 456.

¹⁴³ Ibidem, p. 456.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 443.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 457.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 450.

Apesar de alguns dos quatro Cristos estarem em espaços físicos parecidos, como é o caso do Cristo Militar e do Cristo Negro, ou mesmo esses dois Cristos e Brahms, suas posturas, ações e, principalmente, as falas são diferentes umas das outras. A liberdade na narrativa é compartilhada por todos eles. Um Cristo não se encontra com o outro, mesmo compartilhando o espaço social, como é o caso do carnaval do Rio de Janeiro ou o centro político de Brasília. É assim com o Cristo Guerrilheiro.

A fala que ilustra sua postura no roteiro e no filme é a seguinte:

CRISTO GUERRILHEIRO

Enquanto houver tiranos não haverá felicidade! A cama é o jogo do Poder.¹⁴⁷

Nela o Cristo Guerrilheiro afirma sua oposição à tirania, ligando o sexo ao poder, contrapondo-se àquela fala do Cristo Militar que acredita em guerreiros dormindo “com a história na cama das revoluções”.¹⁴⁸

A partir da observação de sua participação no texto como um personagem que está se esgueirando, sempre nas margens da narrativa, nota-se também a sua ligação com a infantilização e uma revolta vazia. Não há um vínculo forte com a idéia de uma revolução pensada e embasada significativamente.

No discurso desse Cristo, pode ser visto o signo "tiranos" em contraposição a "felicidade", levando a crer que sua luta é contra o poder autoritário, fascista, podendo chegar até mesmo à negação das hierarquias.

O Cristo Guerrilheiro atenta, de forma denunciadora, para a "cama" como o espaço onde se decide o "Poder". A insinuação sexual para determinar a revolução sinaliza para uma limitação asseverando que toda batalha política é determinada pela relação sexual, pelo jogo de interesses, e não pela luta política.

O Cristo Guerrilheiro está sempre próximo de Brahms, a quem ele chama de "pai

¹⁴⁷ ROCHA, 1985b, p. 451.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 457.

amado".¹⁴⁹ Nesse instante se configura uma ironia. Sua luta é, aparentemente, contra Brahms. Há um momento em que o Cristo se envolve em uma "surubada"¹⁵⁰ com Brahms e a Mulher de Brahms. Essa última personagem questiona e aponta partes do discurso de Brahms. Ela se envolve na discussão entre pai e filho, seduzindo o filho sexualmente. A Mulher de Brahms chega a sugerir que ele mate Brahms em um momento edipiano do texto.¹⁵¹ A presença das mulheres em *A Idade da Terra* merece um estudo à parte, mas aqui já é possível dizer que a narrativa parece se encaminhar para que o Cristo Guerrilheiro ensaie um patricídio.

Esse patricídio pode ser visto quando o Cristo Guerrilheiro diz: "O povo teme o seu lugar, o processo vai começar."¹⁵² Suas palavras de ordem determinam sua voz. Seu local de enunciação é o da revolução e o da denúncia.

Ao mesmo tempo em que o Cristo Guerrilheiro se vincula ao povo através de fragmentos de seu discurso, outros signos se agregam, levando-o a ser considerado um Cristo sem uma direção específica, ainda em crescimento político, intelectual e, talvez, até religioso. Pode-se, inclusive, vê-lo estritamente ligado a Brahms, vivendo da oposição a ele. Ensaio uma hipótese, pode-se pensar: se o personagem Brahms não mais existisse, o Cristo Guerrilheiro deixaria de existir também?

Constatando isso, observa-se que a mobilidade discursiva é comum a todos os personagens. Em um momento, o Cristo Guerrilheiro deseja tomar o poder como na passagem analisada anteriormente; em outro, ele deseja a herança de Ogulaganda, o país da África colonizado e que é disputado em *Anabaziz - o primeiro dia do novo século*,¹⁵³ primeiro tratamento de *A Idade da Terra*. O Cristo Negro e o Cristo Índio oscilam em sua

¹⁴⁹ ROCHA, 1985b, p. 450.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 451.

¹⁵¹ Ibidem, p. 448.

¹⁵² Ibidem, p. 465.

¹⁵³ ROCHA, 1985b, p. 193.

ambigüidade, representando determinado segmento do povo. O Cristo Militar aproxima-se de Brahms e, ao mesmo tempo, diz defender as conquistas do povo até à morte.¹⁵⁴

A aparição dos Cristos revela os atores políticos que formam e evidenciam a América Latina. Essas caracterizações podem ser encaradas como comuns a todos os povos do Terceiro Mundo; pois, como disse Glauber Rocha, estava filmando "a Vida de Cristo no Terceiro Mundo", um Cristo "revolucionado no êxtase da ressurreição".¹⁵⁵

Essa ressurreição acontece para os quatro Cristos em um contexto apocalíptico descrito pelo Cristo Militar. No roteiro, há um anúncio da destruição, do caos, do descontrole e do êxtase praticado, principalmente nas passagens religiosas do filme ou, ainda, naquelas em que está presente a alegria do carnaval.

Cada cena, no roteiro e também no filme, é uma construção própria e acabada, sem um princípio ou fim previsível ou mesmo identificável. Talvez – apenas talvez – as três partes montadas do filme se passem nesse momento pós-apocalíptico.

Como não se pode afirmar essa hipótese, confirma-se que a estética do roteiro se sujeita ao tema. O tema se sujeita ao descompromisso popular para com uma revolução que não aconteça no dia-a-dia. Tecem-se caminhos que se fazem pela concretude da existência pela liberdade, e não pela forma dura e séria de qualquer ideologia preestabelecida, seja ela alojada nos signos do discurso daqueles Cristos, de Brahms, de Glauber Rocha “em *off*” ou do diretor.

Resta, assim, pensar nesses Cristos de Glauber Rocha como personagens próximos ao povo não apenas brasileiro e latino-americano, mas do “Terceiro Mundo”. Assim como suas contradições, lutas contra o “pai” colonizador, na construção de uma nação dentro de uma instituição estatal, e na liberdade que pode vir seguindo ou não um Cristo ou uma religião,

¹⁵⁴ Ibidem, p. 457.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 461.

como demonstra Glauber Rocha através dessas vozes entrelaçadas desde o roteiro de *A Idade da Terra*.

É importante lembrar que a nação aparece em *A Idade da Terra* nos Cristos e nas resistências que eles oferecem ao Norte do mundo, no caso do Cristo Guerrilheiro, Índio e Negro. Também pode se falar em uma tentativa do Cristo Militar se ver dentro desse quadro de busca por uma nação, ao tentar legitimar as conquistas de uma elite consagrando-a ao povo, como a Independência, a Proclamação da República, etc.

Considerando as diferentes orientações discursivas no roteiro de Glauber Rocha, reiteradas no filme, pode-se dizer que ambos são dialógicos no sentido usado por Mikhail Bakhtin.

O crítico russo propõe, no estudo das vozes, examinar a narrativa, determinando os elementos que deixam claro o plurilingüísmo, a carnavalização e o dialogismo. A referência, aqui, à noção de carnavalização de Mikhail Bakhtin não é nova sob a perspectiva crítica, considerando a divulgação de sua obra nos anos 1970 e a tradução feita de *Problemas da Poética de Dostoievsky* nos anos 1980. Apesar disso, pela importância do texto, recorre-se aos estudos do crítico russo, especialmente *Questões de Literatura e de Estética*,¹⁵⁶ e *Marxismo e filosofia da linguagem*.¹⁵⁷

Para Mikhail Bakhtin, o plurilingüísmo é responsável por tornar mais concreta – e, por que não, verossímil – o texto do roteirista, pois ele é composto por

palavras e formas que povoam a linguagem [como] vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica *diferenciada* do autor no seio dos diferentes discursos de sua época.¹⁵⁸

Mesmo não sendo um romance, o roteiro enquanto organizador de signos narrativos traz construções que carregam a característica do ideológico. No roteiro e no filme, estão

¹⁵⁶ BAKHTIN, 1990.

¹⁵⁷ Idem, 1979.

¹⁵⁸ BAKHTIN, op. cit., p. 106.

presentes “‘linguagens’ e perspectivas ideológico-verbais multiformes – de gêneros, de profissões, de grupos sociais (a linguagem do nobre, do fazendeiro, do comerciante, do camponês) – linguagens orientadas e familiares (a linguagem do mexerico, da tagarelice mundana, a linguagem dos servos), etc. (...)”¹⁵⁹

Assim, abre-se espaço para uma leitura de *A Idade da Terra* como “janela” que permite enxergar a pretensão e concretização de um projeto de Glauber Rocha. Ao perceber a multiplicidade de vozes no roteiro, é possível dizer que elas se entrecruzam trocando alguns papéis. O Cristo, que é considerado casto na tradição do Novo Testamento Bíblico, no roteiro, de Glauber Rocha, sempre está acompanhado por uma mulher: o Cristo Negro, por uma “mulher morena” no cerrado de Brasília; o Cristo Guerrilheiro, nas “surubadas” com o “pai” e a mulher de Brahms; o Cristo Militar, pela Rainha Aurora Madalena e o Cristo Índio, pela Rainha das Amazonas. O signo da subversão se faz presente desde aí.

Nessa configuração, o dialogismo torna-se o "princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso", uma vez que se desdobra em dois aspectos: “o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto, o da intertextualidade no interior do discurso”.¹⁶⁰

Na análise dos textos, foram considerados os níveis das relações dialógicas interpretadas por Isabel Fernandes, estudiosa de Bakhtin:

Entre o autor e o leitor ou, no plano intratextual e tratando-se de uma narrativa, entre o narrador, o narratário e as personagens (e respectivos pontos de vista), entre a série literária e a série lingüística, entre a obra concreta e o sistema literário precedente e contemporâneo entre a obra e o contexto social saturado de discursos e linguagens concretas de várias espécies. O que Bakhtin designa de plurilingüísmo.¹⁶¹

Nessa proposta onde se expõem os pontos de análise, nota-se que o dialogismo existe em função do plurilingüísmo. Além desses, Bakhtin ensina que, nas formas composicionais

¹⁵⁹ BAKHTIN, 1990, p. 116.

¹⁶⁰ BARROS, 2003, p. 2.

¹⁶¹ FERNANDES, 2005. Não há número de página citado, pois a referência foi retirada do *E-dicionário de termos literários*, disponível apenas na *Internet*.

como a estilização, a paródia, os gêneros incorporados (crônica, poesia, etc.), as construções híbridas refratam as intenções e pontos de vista. Com ele, deve-se ater especialmente às construções textuais híbridas, pois:

Estas últimas (...) consistem na inclusão do discurso e perspectiva do senso-comum no tecido da prosa narratorial, que assim passa a reverberar ironicamente a posição crítica do narrador autoral face àquele. Estamos perante um diálogo implícito ou virtual, um diálogo de duas vozes, duas visões do mundo, cujas fronteiras permanecem esbatidas ao nível do discurso (aparentemente da exclusiva responsabilidade do narrador).¹⁶²

Assim, a construção pode ser compreendida enquanto carnavalizada. Essa perspectiva literária se prende àquilo que Mikhail Bakhtin chama de cômico-sério. Esse conceito foi concebido, pelo crítico russo, tomando como base o riso.

O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona do contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade.¹⁶³

Nota-se então a importância dada à diminuição da distância entre os personagens e a realidade social. Busca-se uma ligação com o mundo popular. O que há é a carnavalização das vozes, das ações e das relações entre os personagens, sendo que

o carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre os atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. (...) As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extra carnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens.¹⁶⁴

Essa proposta, em Glauber Rocha, acontece nas divisões das vozes entre os Cristos, assim como na possibilidade de polarização com a figura opressora de Brahms. A hierarquia parece sumir quando até Brahms é visto no mesmo patamar que os outros personagens. Todos são vistos junto ao povo, circulando entre sua respectiva realidade social.

¹⁶² FERNANDES, 2005.

¹⁶³ BAKHTIN, 1979, p. 413.

¹⁶⁴ Idem, 1981, p. 105.

2.2 AS VOZES EM *UTOPIA SELVAGEM*

No estudo de *Utopia Selvagem*, para o confronto com o roteiro de Glauber Rocha, foram selecionadas, como foco da análise, as vozes do narrador, do Tenente Carvalhal/Pitum/Orelhão, das monjas Uxa e Tivi, sua relação com o mundo civilizado, e o diálogo entre os ditos civilizados com Calibã e os Galibis.

Em *Utopia Selvagem*, o narrador é também um cronista. Quando se fala em crônica, no contexto desse livro de Darcy Ribeiro, é importante que se reporte aos textos dos viajantes do século XVI, mencionados na fábula do autor, como: Carvajal, Orelhana, Acunha de Condamíni, Manuel da Nóbrega, dentre outros.

Diferentemente desses cronistas, o narrador não só possui a palavra como também concede a voz aos atores dessa viagem, ocorrida no século XX. Os personagens entram em conexão com o narrador sendo apresentados, ora de forma dramática, ora de forma indireta.

A esse respeito cabe introduzir o que pensa Wayne Booth sobre o narrador implícito, em seu livro *A retórica da ficção*. Inicialmente, para o crítico, a “neutralidade” do autor não existe.¹⁶⁵ Assim, um autor implícito pode ser determinado incluindo nele “não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de acção e sofrimento de todos os personagens.”¹⁶⁶

É esse autor implícito que “escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos; inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real – ele é a soma das opções deste homem”.¹⁶⁷ Sabendo, então, que um narrador é esse aglomerado das escolhas do autor, pensa-se em Darcy Ribeiro enquanto antropólogo, historiador, etc., influenciando nos rumos da narrativa de *Utopia Selvagem*.

¹⁶⁵ BOOTH, 1980, p. 85.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 91.

¹⁶⁷ BOOTH, 1980, p. 92.

Desse modo, pode muito claramente incluir nessa fábula elementos daquelas narrativas de viagens que leu. E ainda, além dos viajantes, o narrador também lembra os pensadores europeus expondo cada vez mais esse autor implícito:

Em 1754 o moço paradoxal de Genebra, intoxicado por estas leituras, cai na subversão, proclama a bondade inata dos selvagens, funda nela a moderna pedagogia e a política científica.¹⁶⁸

O fluxo dessa narrativa oscila entre uma velocidade da câmera (como se mostrou no primeiro capítulo desta dissertação), e a lentidão das digressões históricas, filosóficas e culturais, ou mesmo nos comentários típicos de uma crônica, trazendo uma hibridez a essa voz que se direciona claramente para a construção de uma História, com sua ambientação própria e a desconstrução do olhar do branco e europeu.

Tal incorporação de análise histórica e antropológica é um ponto claro em que o autor implícito surge na fábula, manifestando não apenas suas conclusões, mas sua voz enquanto construção socioideológica. O narrador deixa de mediar as vozes passando a compor a sua própria, conferindo outros significados à narrativa a partir do desvelamento do jogo ideológico do processo colonizador.

Constata-se que o narrador de *Utopia Selvagem* discursa com ironia. Ironia é compreendida por Leyla Perrone-Moisés, que lê o conceito como “uma forma clássica de distanciamento (...) ela supõe uma hierarquia, um olhar lançado de cima”,¹⁶⁹ tornando-se uma forma discursiva de poder ou de “antipoder” na relação entre colonizador-colonizado. Desse modo, é importante lembrar aquilo em que acredita Wayne Booth, para quem “o autor usa da ironia para se proteger e não para revelar o tema”,¹⁷⁰ o que não significa que o autor implícito não confronte idéias a partir dela.

¹⁶⁸ RIBEIRO, 1986, p. 31.

¹⁶⁹ PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 57.

¹⁷⁰ BOOTH, 1980, p. 102.

Por ser o mediador das vozes na narrativa, é necessário iniciar pelo seu estudo baseado no que ele representa. De modo não-convencional, o narrador conduz a narrativa, incluindo elementos da realidade, como em um ensaio. Também apresenta um forte apelo ao diálogo com possíveis interlocutores. Isso ocorre quando o narrador interpela Glauber:

Salve, salve Glauber. Bem-vindo seja cá.
Este mundo é do homem.
Não é de Deus, nem de Mulher.¹⁷¹

No capítulo sobre as Icamiabas, o narrador divaga a respeito dos viajantes e seu olhar sobre esse “novo mundo”. Em tom de crônica e, ao mesmo tempo, com ironia, há oposição à sociedade machista, como se vê no trecho:

Refiro-me aos testemunhos de Carvajal de Orelhana, Acunha de Condamíni e do ante-santo Manuel da Nóbrega. O que se lê, neles todos, a meu ver, é sempre a mesma história.
Seus testemunhos não são mais que diversas versões da notícia veraz de alguém que viu estas mesmas valorosas donas sempre metidas numa continuada guerra, sempre na mesma estação do ano; e também sempre contra a mesma tribo macha, complementar à delas.¹⁷²

O narrador segue acompanhando os personagens, conforme sua intenção de mostrar o mundo do branco ao qual ele ironiza. O personagem Carvalhal/Pitum/Orelhão realiza o trânsito, sob a condução do narrador, entre os mundos (das Amazonas e dos Galibis), e é confrontado também com o mundo das Monjas Uxa e Tivi. Além desse acompanhamento dos personagens, sua atuação é dramática, confirmada por meio de vários diálogos.

O Tenente Carvalhal passa por diferentes transformações. Primeiro, ele possui uma patente militar. Em posição de comando, seu lugar era de autoridade. Depois, entre os índios, ele é Pitum, seqüestrado pelas Icamiabas. Amedrontado, no meio das índias, acaba sendo rejeitado por elas. Entre as Icamiabas, diz o narrador, “Pitum acaba virando índio nesse ofício de marido comum das mulheres sem marido”.¹⁷³

¹⁷¹ RIBEIRO, 1986, p. 198.

¹⁷² Ibidem, p. 21.

¹⁷³ RIBEIRO, 1986, p. 43.

Entre os Galibis, a voz militar do Tenente Carvalho se desestabiliza. De “macho prenador”, engravidando as Icamias, ele passa a ser um Hans Staden¹⁷⁴ do século XX. Em um livro como o de Darcy Ribeiro, tal passagem deve ser lida atenciosamente:

- Que me importa? Delas só quero distância. Quero é nunca mais pôr o pé lá. Quero é nunca mais ver nenhuma delas. Bonitonas, é verdade. Gostonas até, mas elas lá com o mundo delas e eu cá, neste mundo ou noutro qualquer, desde que não seja o delas. Canibais!¹⁷⁵

Entre as Icamias, Pitum é um Hans Staden revisitado que consegue escapar da morte nas mãos delas. Darcy Ribeiro, nessa inclusão do relato de Hans Staden, dessacraliza o modo como escrevem os cronistas com, por exemplo, a escolha do vocábulo “gostonas”, com o qual vulgariza as Amazonas.

O Tenente Carvalho toma nova identidade entre os Galibis, tornando-se Orelhão. Orelhão é um personagem atento à cultura do “outro”, seja a das monjas, ou a dos Galibis. Diferente de Pitum, que confrontou as Monjas na sua chegada à tribo, Orelhão apenas escuta o que se tem a dizer.

As três facetas (Tenente Carvalho, Pitum e Orelhão) de um só personagem revelam um discurso móvel, sem uma identidade definida no sentido de pertencimento. Sua principal lição vem de suas tentativas de confrontar sua cultura com a do outro:

Não pode haver um Brasil assim – diz ele. – Certamente não há mesmo. Será invenção delas. – E se pergunta: - para que fantasiam tanto? Que é que lucram com isso? A quem é que querem enganar?¹⁷⁶

O autor, por meio de seu personagem, faz com que Pitum conheça esses novos mundos, esses “brasis”.

Sobre Pitum e sua vida entre os Galibis e as monjas, o narrador comenta:

¹⁷⁴ Ao atualizar Hans Staden aprisionado pelos índios Tupinambás, Darcy Ribeiro situa Pitum identificando-o não com um antropófago, mas como a comida, a representação de mundos que são devorados. Hans Staden foi um alemão que escapou de um ritual antropofágico, demonstrando medo de seu destino antropofágico. A história de Hans Staden já foi contada na Literatura Brasileira, antes de Darcy Ribeiro, por Monteiro Lobato (LOBATO, 1988, p. 87). O alemão deixou seu relato registrado, e hoje pode ser conhecido através do livro *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens... (1548-1555)* (STADEN, 2004).

¹⁷⁵ RIBEIRO, op. cit., p. 72.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 94.

Curioso, inseguro e inquieto, o ex-tenente deu pra viver na escuta. Anda tão atento que, agora, é chamado Orelhão. Passa o tempo todo de orelha em pé, ouvido aceso, na oitiva, escutando.¹⁷⁷

Assim, não mais Pitum e, sim, Orelhão, o “ex-tenente” começa a compreender o dialeto indígena. Seu discurso vai se aproximando cada vez mais daquele da tribo, inclusive se diferenciando do mundo das monjas já que, no momento em que chegou à tribo, “quando pôs os olhos nas brancarronas vestidas de zuarte Pitum se deu por salvo”.¹⁷⁸ Mesmo assim, sua voz não se identifica com a dos Galibis, com os quais mantém um vínculo apenas para sobreviver.

A assunção da identidade indígena por Pitum ocorre no capítulo final da fábula, em que ele é forçado a engolir o “caapi” pelo pajé Axi. Essa voz mutável, de acordo com o contexto, é peculiar a Pitum. Ser “forçado” a tomar o “caapi” constitui uma prova de que sua condição de “Galibi” não é real. Orelhão ainda carrega resquícios de Pitum e de Carvalho, não assumindo nenhuma identidade fixa.

Outros personagens marcam a presença dos civilizados no texto. No capítulo “Selvagens Letrados”, Tivi e Uxa representam essas vozes. Uxa conta a Orelhão a última conversa que ocorreu entre Tivi e Calibã:

O selvagem escreveu na folha de sororoca: Vocês mataram mesmo o filho de Deus?
Ela respondeu: Sim.
O tuxaua pergunta, embaixo: Ele era todo-poderoso?
Ela: Não era não: é!
Ele: E morreu, assim, de besta?
Ela: Não, ressuscitou.
Ele: Então foi só uma treita?
A velha se danou novamente com Tivi, rasgou as folhas renegando da companheira:
- Estou é com Anchieta. Missão é na sojigação. Certos assuntos são só pra extrema-
unção. Tivi quer falar de tudo: dá nisso. Azeda, Uxa comenta outra vez que foi
tolice, tolice grossa, essa de ensinar os índios a ler e escrever. Analfabetos não
ficariam tão acesos e perguntões.¹⁷⁹

¹⁷⁷ RIBEIRO, 1986, p. 94.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 79.

¹⁷⁹ RIBEIRO, 1986, p. 103.

No trabalho pedagógico de Tivi, é possível ver a relação que se dá entre o colonizador e o colonizado. Parece que apenas o colonizador tem o que dizer e o que ensinar. Essa relação acontece entre Tivi e Calibã no diálogo apresentado, mas se dá de maneira violenta quando Uxa perde a paciência com as tentativas de Tivi. A voz etnocêntrica de Uxa se revolta, posicionando seu discurso em confluência com aquele de Anchieta que opta por uma missão mais agressiva, com a conversão dos indígenas à força.

Os locais de enunciação das vozes em *Utopia Selvagem*, com relação a Uxa, Tivi e Pitum, se constroem a partir de mundos diferentes. No capítulo “Os Brasis”, as monjas ressaltam essa diferença entre os mundos:

- É outro país esse seu, Orelhão. Parecido com o nosso, é certo, na língua que falam e na mistura das raças, mas muito diferente e muito debochado demais.¹⁸⁰

Considerando que as vozes nos informam sobre as posições ideológicas dos sujeitos¹⁸¹, é possível relacionar o relato dos personagens sobre seu mundo, “seu” Brasil, com a sua posição discursiva. A posição discursiva móvel de Carvalho-Pitum-Orelhão faz com que se veja Orelhão em sua relação com as monjas como um personagem de fora que vê o de dentro. Suas perguntas pelo que ocorre no mundo das monjas podem ser entendidas como uma “gozação”. Assim, é possível perceber esse riso no trecho:

- É o comunismo! O partidão já ganhou lá? – interroga Orelhão.
- Qual o que, seu bocó. Não seja herege – xinga Uxa.¹⁸²

O vocábulo “herege” não apenas acusa, mas reflete uma posição ideológica de Uxa que delimita o espaço discursivo dela em relação àquele de Orelhão; porém, o personagem também é brasileiro. É desse modo que uma provocação pode ser vista no conflito entre as vozes.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 96.

¹⁸¹ Por se considerar aqui a posição discursiva como móvel, cabe pensar na posição ideológica também como móvel, pois é ela a principal acionadora dessa delimitação discursiva encontrada da caracterização dos personagens.

¹⁸² Ibidem, p. 119.

A voz de Calibã, assim como a de Orelhão, polariza com aquelas de Tivi e com a de Uxa, pertencentes a um mundo branco e cristão. Essa polarização é mediada pelo narrador.

A voz do personagem Calibã se aproxima daquela do autor implícito, na medida em que assimila, na narrativa ficcional, um discurso irônico. A voz irônica de Calibã mostra curiosidade, principalmente quando em diálogo com Tivi e Uxa, as monjas missionárias, representantes de um mundo civilizado, como se vê neste trecho sobre a possível viagem de Calibã para conhecer este “outro mundo”:

A viagem não preocupa tanto a Calibã. Ele só inquieta mesmo é com o tratamento que vai ter.
 - Tivi, eles vão me deixar morar lá na Casa dos Homens? Vão me dar mulher?
 - Não, tuxaua, não vão não! Lá nem tem Casa dos Homens. (...) Você vai ficar é hospedado com minhas irmãs.
 - Vou gostar demais. Vou sururucar muito com elas.
 - Nada disso, seu tuxaua – intervém Uxa. – Lá ninguém dá mulher pra hóspede não. Esta pouca-vergonha é mau costume só de vocês daqui.¹⁸³

Nesse diálogo do não-civilizado com o civilizado, Calibã manifesta seu desejo não apenas de conhecer a cultura do branco civilizado, mas de inculcar nela a sua cultura. No papel de colonizador, Uxa nega essa abertura ao tuxaua. Como se confirma, a voz de Calibã diverge daquela voz de Uxa e de Tivi.

Calibã, chefe dos Galibis, é a imagem de um chefe indígena que age como seu povo, e está sujeito a erros e conquistas semelhantes a esses. Com a oportunidade de conhecer o mundo civilizado das monjas, o tuxaua demonstra sua própria forma de interpretar o que irá fazer neste “outro” lugar:

Conta que na viagem com Tivi andará a pé muito tempo, através da mata. Ele caçará e pescará.
 Conta que montará, primeiro, numa anta de verdade; depois numa onçona de ferro, com rodas nos pés.
 Conta, por fim, que voará num pássaro de lata.
 Certamente passarão sede e passarão fome, mas confia inteiramente em que ele e ela lá chegarão.¹⁸⁴

O olhar de Calibã recria a viagem que Tivi lhe contou. O Calibã de Darcy Ribeiro não

¹⁸³ RIBEIRO, 1986, p. 140.

¹⁸⁴ RIBEIRO, 1986, p. 141.

é pré-definido, ou pré-conceituoso com as descobertas, seu desejo é encontrar a nova cultura para poder conhecê-la e experimentá-la. Ele quer aproveitá-la onde lhe interessar. O autor implícito participa da narrativa, ironizando o mundo civilizado, também, a partir de Calibã.

O discurso de Calibã mantém sua coerência. O personagem sabe quem ele é, principalmente quando se diz que é impossível realizar algo, ou que ninguém o fez antes: "Bestagem sua, Diaba. Não vê que eu sou Calibã".¹⁸⁵ Ele acredita em si. Todas as falas de Calibã são parecidas na condução de sua ironia.

O personagem também se mostra confiante e desafiador, quando se interessa em empreender viagem ao "mundo civilizado" das monjas. Seu olhar curioso imagina esse mundo a partir de sua vontade de conhecê-lo:

- Quero muito ver os formigueiros de gente nas tais casas amontoadas, umas em cima das outras.
- Quero, sobretudo, conhecer este povo todo de gentes vestidas de panos e de pés metidos em sapatos.
- Quero demais beber água no grande lago salgado.
- Quero, preciso, visitar o fazedor de fósforos e o de ferros.
- Quero e vou tomar todos os doze remédios: um a um. Todos.
- Quero, principalmente, surrucar com as mulheres de verdade, pintadas e enfeitadas, as que fodem e parem filhos.¹⁸⁶

Sua vontade está representada pelo verbo "querer" na primeira pessoa do presente. Esse verbo sintetiza a crença em sua força e capacidade de conquista do que deseja. Sua curiosidade é reforçada com a presença do verbo "precisar", também na primeira pessoa e no presente. O seu olhar procura, então, manifestar seus desejos ressignificando-os pela sua curiosidade e vontade.

Todos esses aspectos, que representam Calibã, são signos de uma mentalidade que se conhece e que quer descobrir novidades de "outros mundos", aproximando-os, como se delimitou, do autor implícito. O personagem Calibã é o "experimentador", constituindo um lugar de enunciação seguro, potencializando-o para essas novas vivências no mundo do

¹⁸⁵ Ibidem, p. 138.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 141-142.

“outro”, sem tornar-se esse “outro”, aproveitando-se de seus saberes.

O estudo das vozes permitiu demonstrar aspectos ideológicos que ambos os textos possuem. Usa-se o sentido de ideologia, sabendo-se que tanto Darcy Ribeiro quanto Glauber Rocha e a sua geração foram leitores de Karl Marx, e aproximaram os textos do filósofo à realidade latino-americana. A esse respeito é importante ler o seguinte trecho da entrevista realizada por Haydée Ribeiro Coelho com Renzo Pi Hugarte, que diz:

En síntesis, no puede atribuírsele a Darcy ser un autor marxista y él ponía especial cuidado en que no se lo encasillara de esa forma. Es evidente que como todo investigador lúcido, percibió que el marxismo operó una verdadera revolución copernicana en lo que tiene que ver con la comprensión de la estructuración de las sociedades y de la determinación de los mecanismos fundamentales del cambio social, por lo que resultaría absurdo no tomarlo en cuenta. (...) Los conceptos de Darcy referidos a los grandes cambios socioculturales en una perspectiva abarcativa de complejos procesos – como los de “aceleración evolutiva” y “actualización histórica” a los que ya hemos aludido – ponen de manifiesto cuánto podían deber a la teorización marxista y cuánto expresaban su propia originalidad.¹⁸⁷

Com a importância atribuída a Marx no pensamento de Darcy Ribeiro, é possível resgatar um de seus principais conceitos através de Marilena Chauí, que pensa ser função da ideologia:

Ocultar a origem da sociedade (relação de produção como relações entre meios de produção e forças produtivas sob a divisão social do trabalho), dissimular a presença da luta de classes (domínio e exploração dos não-proprietários pelos proprietários privados dos meios de produção), negar as desigualdades sociais (são imaginadas como se fossem conseqüências de talentos diferentes, da preguiça ou da disciplina laboriosa) e oferecer a imagem ilusória da comunidade (o Estado) originada do contrato social entre homens livres e iguais. A ideologia é a lógica da dominação social e política.¹⁸⁸

Ao esclarecer o conceito de ideologia, pretende-se lembrar que todo discurso está vinculado a elas. Sendo que essas ideologias representam um ponto de vista, um posicionamento social, um local de enunciação que, naturalmente, têm por inclinação carregar de sentidos uma proposta político-sociohistórica. Nesse sentido, Calibã está relacionado ao discurso antropofágico de Darcy Ribeiro. Essa relação será focalizada, de forma mais detalhada, no terceiro capítulo desta dissertação.

¹⁸⁷ HUGARTE, 2003, p. 102-103.

¹⁸⁸ CHAUI, 2000, p. 219.

A relação com o dialogismo na fábula foi tratada por João Domingues Maia, que focalizou o carnaval, a utopia e a paródia em *Utopia Selvagem*, por isso o elemento parodístico no texto de Darcy não foi analisado, embora se saiba que a ironia faz parte da paródia. Segundo Nancy Maria Mendes, “a ironia literária” pode ser “vista numa situação intermediária entre a seriedade da mensagem literal e a zombaria ridicularizante da sátira, sendo, entretanto, reconhecido seu parentesco com esta”.¹⁸⁹ Para a autora, tanto a ironia, quanto a sátira, a paródia e o humor “guardam entre si relações mais ou menos estreitas”, “apresentam peculiaridades que as tornam independentes umas das outras”, e “uma dessas categorias pode ser tomada como denominador comum entre as demais: a ironia”.¹⁹⁰

Como se viu, os discursos em *Utopia Selvagem* se perpassam e se confrontam. Pitum é um mediador das vozes, porém atenta-se para o autor implícito¹⁹¹ que age por meio não apenas do narrador que apresenta e se posiciona, mas também se materializa através de Pitum. Muitas vezes, esse narrador exprime juízos, opiniões e desejos com relação à narrativa, aos personagens e ao leitor de maneira irônica, como no caso das Icamiabas:

Aqui entre nós, leitor, eu digo que estas sisudas donas são nada mais nada menos que as primeiras revolucionárias da história. São as pioneiras da revolução feminista permanente: trotskistas.¹⁹²

Pela voz de seus personagens, Darcy Ribeiro atualiza a discussão entre índios e brancos, colonizado e colonizadores, civilizado e civilizador. O autor traz para o texto diversos autores, como: William Shakespeare¹⁹³ e o seu *A Tempestade*, Rousseau e Montaigne, a literatura de George Orwell e Aldous Huxley, assim como o manifesto antropofágico de Oswald de Andrade e o *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

Nessa profusão de textos colados, recortados e desconstruídos na fábula, pôde-se demonstrar o modo com que Darcy Ribeiro constitui *Utopia Selvagem*, revelando a voz do

¹⁸⁹ MENDES, 1980, p. 4.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 9.

¹⁹¹ BOOTH, 1980, p. 91

¹⁹² RIBEIRO, 1986, p. 38.

¹⁹³ SHAKESPEARE, 1954.

narrador e as oposições entre as vozes dos personagens. Por fim, a confluência entre as vozes analisadas nos textos de Darcy Ribeiro e de Glauber Rocha está relacionada ao projeto antropofágico dos dois intelectuais, conforme será mostrado no próximo capítulo.

**3 REVISITANDO A ANTROPOFAGIA EM
UTOPIA SELVAGEM E EM *A IDADE DA TERRA***

3.1 A CONFLUÊNCIA ENTRE AS VOZES E AS IDÉIAS: DARCY RIBEIRO E GLAUBER ROCHA

Com base nas vozes analisadas, pode-se pensar na confluência do pensamento dos intelectuais e seus textos. O Tenente Carvalhal (Pitum/Orelhão) e as monjas de *Utopia Selvagem* se relacionam, respectivamente, com os vários Cristos e Brahms. O Calibã do antropólogo/escritor encontra ressonância na voz de Glauber Rocha em *off*.

A partir disso, pode-se dizer que, em ambos os textos, existem “protagonismos”, no plural. Enquanto *A Idade da Terra* é povoada por quatro Cristos diferentes, *Utopia Selvagem* possui o Tenente Carvalhal/Pitum/Orelhão.

O poder exercido pelas monjas, especialmente Uxa, é parecido com o de Brahms no seu teor cultural e político. Elas detêm a escrita, que é ensinada aos Galibis, reiterando os signos da civilização e do ocidente – as roupas, os modos, a religião cristã.

Calibã, personagem de *Utopia Selvagem*, usa de sua inocência – perdida – tanto para conquistar a monja Tivi quanto para contrapor-se à monja Uxa. É ele, principalmente, entre os Galibis, que representa a cultura do “outro”, em relação a Uxa e a Tivi. Assim, como o Cristo Negro e o Cristo Guerrilheiro se opõem a Brahms, Calibã é contrário ao neocolonialismo das monjas e de Brahms. Calibã é o único personagem em *Utopia Selvagem* que não apresenta conflitos com o que deseja. Também possui projetos: o de “devorar” Tivi e o de viajar até o país das Monjas.

Ao analisar o narrador no livro comparado ao roteiro, viu-se que é difícil determinar a voz do diretor e do cineasta de *A Idade da Terra*. Esse diretor surge nas indicações de cena, assim como por meio de Glauber Rocha “em *off*”. Apesar das diferenças, decorrentes do meio em que esse diretor produz, pôde-se analisar a sua voz no roteiro e não na tela, a qual apenas seria evocada quando da necessidade extrema do complemento da análise.

Além da semelhança entre as indicações de cenas feitas pelo roteirista e pelo narrador de *Utopia Selvagem*, ambos os textos possuem interventores durante uma seqüência, ou mesmo nas falas de personagens. Um exemplo é quando Glauber Rocha “em *off*” “dirige” a cena, sendo incorporado ao roteiro:

GLAUBER ROCHA (*off*)
Fala mais alto. Diga outra vez: “Eu quero o Poder”.
(...)
GLAUBER ROCHA (*off*)
Fale mais alto. Dez tons mais alto. “Amo, amo amo”.¹⁹⁴

Em *Utopia Selvagem*, a intervenção de um narrador intruso ocorre várias vezes.

Ressalte-se a passagem em que trata do dilema latino-americano:

Nosso enigma é muitíssimo mais complicado. Começa com a tenebrosa invasão civilizadora. Mil povos únicos, saídos virgens da mão do Criador (...)¹⁹⁵

O Cristo Militar possui, como o Tenente Carvalho, um local de enunciação militar. Esse Cristo está em um lugar de autoridade que se fortalece na relação com o povo. O Cristo Militar se relaciona com as estruturas estatais, e é a elas que se refere, quando o mundo se desmorona no apocalipse:

CRISTO MILITAR
As nossas estruturas, nossos alicerces foram destruídos. A qualquer momento poderemos ser tragados num abismo. Nós estamos condenados!¹⁹⁶

O Cristo Índio remete ao momento da chegada dos portugueses e dos espanhóis, mas também aponta para um forte diálogo com o mundo contemporâneo. O discurso do Cristo Índio se aproxima do povo e das paisagens indicadas no roteiro:

32.
Salvador, Bahia. Cristo Índio com o povo, à frente de uma grande procissão.¹⁹⁷

¹⁹⁴ ROCHA, 1985b, p. 448.

¹⁹⁵ RIBEIRO, 1986, p. 32.

¹⁹⁶ ROCHA, op. cit., p. 454.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 463.

O Cristo Guerrilheiro é o que mais se distancia tematicamente de Pitum; porém, sua presença e sua voz no roteiro de *A Idade da Terra* se aproximam da resistência das Amazonas, opondo-se ao “outro” que as quer subjugar.

A voz do Cristo Guerrilheiro guarda em si a necessidade de se contrapor a Brahms. Essa oposição justifica a existência desse Cristo. A guerrilha também está presente em *Utopia Selvagem*, quando a ilha se desprende do chão, alçando vôo. Uma guerra irregular é travada contra as Amazonas e, depois, contra o Exército Brasileiro. Os Galibis atacam como podem e são contra-atacados por todos os lados,¹⁹⁸ na ilha que já se despregou do chão.

A mesma aversão que ocorre entre o Cristo Guerrilheiro e Brahms acontece em relação às Icamiabas de *Utopia Selvagem*, que invertem a hierarquia de uma cultura machista. Porém, a postura das Amazonas é autoritária, assemelhando-se ao modo como o Cristo Guerrilheiro se opõe a Brahms com palavras de ordem.

As vozes, na fábula e no roteiro, estão ligadas a uma postura contrária ao imperialismo norte-americano, representado por John Brahms e por Uxa e Tivi.

Em 1961, no artigo intitulado “O Cinema Novo e o Cinema Livre”, Glauber Rocha afirma que “como um passe de mágica surgirá a consciência de uma geração. Então – sem perigo – garantiremos um cinema novo, livre e audacioso”.¹⁹⁹

A audácia e a liberdade, com relação às potências econômicas mundiais, eram uma das crenças de sua geração de 1950, 1960 e 1970, porém essa consciência política se manifestará em diversas áreas, nos anos que se sucederam àquele 1961, principalmente no caso do Cinema Novo. Para Ivana Bentes, “se historicamente ou materialmente a revolução desejada por toda uma geração não aconteceu, Glauber monta seu apocalipse estético-revolucionário-cinematográfico e projeta no Brasil o seu ‘*Parayzo Material Dezenraizado*’”.²⁰⁰ O cineasta, no entanto, “constrói nos seus filmes um discurso não apenas sobre o Brasil, mas tenta

¹⁹⁸ RIBEIRO, 1986, p. 200-201.

¹⁹⁹ ROCHA, 1961.

²⁰⁰ BENTES, 2002, p. 9-10.

esboçar um pensamento transnacional, pan-americano (sic), luso-afro-brasileiro, ibero-hispânico, euro-latino ou tricontinental, inserindo o devir latino-americano na história do capitalismo”.²⁰¹

Na medida em que Glauber e Darcy, pelo confronto entre as vozes, discutem as relações de poder, e a cultura em seus múltiplos aspectos, pode-se afirmar que há uma proximidade entre o modo como o antropólogo e o cineasta refletem sobre o modelo colonizador e neocolonizador vivido pelo Brasil e pela América Latina. Em contrapartida, uma das respostas a essas questões vai se dar pela antropofagia.

3.2 ANTROPOFAGIA: UM CAMPO DE SABER

A antropofagia será pensada aqui com base em dois textos. Fundamenta-se, primeiramente, na tese de Maria Cândida Ferreira de Almeida, intitulada *Tornar-se outro: o topos canibal na Literatura Brasileira*; depois no capítulo “Antropofagia”, de Heloisa Toller Gomes.²⁰²

A tese de Maria Cândida Ferreira de Almeida trata da antropofagia na literatura brasileira, mostrando o seu *topos*. Em termos literários, a autora afirma que “a antropofagia tornou-se um lugar comum e fixou-se na tradição literária, podendo ser definida como um *topos* que faz emergir no texto, a cada momento diferente, uma representação partícipe da construção da identidade brasileira.”²⁰³ Inicialmente, o estudo relaciona a idéia de canibalismo à origem da antropofagia como movimento literário em Oswald de Andrade. Remontando à etimologia da palavra “canibal”, é possível perceber um retorno ao “descobrimento” das

²⁰¹ BENTES, 2002, p. 10.

²⁰² O capítulo ressaltado foi publicado no livro *Conceitos de Literatura e Cultura*, organizado por Eurídice Figueiredo (2005).

²⁰³ ALMEIDA, 1999, p.13.

Américas assim como daquela projeção do imaginário europeu sobre o “novo mundo”. Aproximando a origem da palavra aos europeus que pensaram sobre a antropofagia, como Montaigne, ou conviveram com os “canibais”, como Hans Staden, pensa-se em “canibal” como uma representação da Europa especialmente sobre a América Latina.

Da origem das palavras, a estudiosa procura desvendar os sentidos de “antropofagia” e “canibalismo”. Descobre a associação feita pelo dicionário *Aurélio* da antropofagia à literatura brasileira. Assim, pôde delimitar o que seria o ato canibal como uma absorção simbólica do “outro”, não importando mais nesse momento de onde surgiu a palavra. Dessa visão metafórica da antropofagia, a tese se encaminha para a divisão dessa prática em contingencial e ritual.

A partir dessa exposição teórica, a autora propõe enfocar o canibal na literatura brasileira, tendo em vista a tradição antropofágica modernista de Oswald de Andrade, demonstrando que a antropofagia se relaciona com uma identidade que se forma na construção literária brasileira.

Em função do que foi desenvolvido por Maria Cândida, a antropofagia é considerada uma prática de inversão dos conceitos europeus realizada por Oswald de Andrade. Ressaltam-se suas considerações sobre as antropofagias endógenas e exógenas enquanto parte da antropofagia ritual:

Existem aqueles grupos que praticam endo-canibalismo, ou seja, devoram os membros da própria família ou grupo; e existem outros que praticam o exo-canibalismo, isto é, o inimigo, aquele que está fora do grupo, é quem é devorado.²⁰⁴

Nos textos enfocados, esses dois sentidos de antropofagia²⁰⁵ serão compreendidos no esforço de construção identitária. Além dessa concepção, serão importantes as noções da origem do movimento antropofágico em Oswald de Andrade, ligados ao modernismo e à

²⁰⁴ ALMEIDA, 1999, p. 15.

²⁰⁵ A antropofagia exógena é entendida aqui do modo com que Maria Cândida expôs em seu estudo, enquanto ritual de deglutição dos “inimigos” da tribo. Já a antropofagia endógena é executada dentro de sua própria cultura, onde seus pares são comidos (ALMEIDA, 1999).

construção da identidade nacional. Esses são elementos que podem ser estendidos aos textos que vêm sendo analisados.

Heloisa Toller Gomes faz um histórico da antropofagia, mostrando seu legado que “tem sido vasto, atingindo a cultura brasileira em áreas diversas” como “o tropicalismo dos anos 60 e o Cinema Novo”.²⁰⁶ Partindo do *Manifesto da Revista de Antropofagia*,²⁰⁷ revela-se a participação de diversos intelectuais no movimento:

Guilherme de Almeida, Marques Rebelo, Guilherme César, Menotti Del Picchia, Abgar Renault, Plínio Salgado, José Américo de Almeida, Sérgio Milliet, Antonio de Alcântara Machado, Ascanio Lopes, Ascenso Ferreira, Augusto Meyer, Yan de Almeida Prado, Josué de Castro, Pedro Nava, San Tiago Dantas, Camara Cascudo, Augusto Schimidt, Raul Bopp, Eneida, Mario de Andrade. Artistas como Tarsila do Amaral e Pagu.²⁰⁸

A esses nomes, acrescentam-se ainda os poetas Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes e Jorge de Lima. Nessa construção coletiva, a autora mostra o grande esforço que tais intelectuais empreenderam para refletir sobre a cultura nacional de uma maneira ampla. Revela-se o “antropófago” como intelectual brasileiro.

Depois disso, o artigo associa o movimento antropofágico à questão da utopia. A autora revela o “não-lugar” que a antropofagia provoca, resgatando o indígena como figura originária. Segundo a autora, “toda a ênfase dada por Oswald e pelos ‘antropófagos’ ao elemento indígena (núcleo da metáfora central da antropofagia) diz respeito a um índio emblemático, figurado e mítico.”²⁰⁹

Heloisa Toller, com base em Haroldo de Campos, aproxima, o “selvagem antropófago”, de Oswald de Andrade, não do “bom selvagem”, segundo Jean-Jacques Rousseau, mas do “mau selvagem” de Montaigne.²¹⁰ Tal aproximação delimita o pensamento de Oswald no sentido de romper com as imposições morais e culturais européias. Assim, “na

²⁰⁶ GOMES, 2005, p. 35.

²⁰⁷ ANDRADE, 1976.

²⁰⁸ GOMES, op. cit., p. 37.

²⁰⁹ Ibidem, p. 41.

²¹⁰ Ibidem, p. 41.

rejeição de falsos purismos, de cópias subservientes ou de xenofobias redutoras, a Antropofagia condenava o indianismo, em sua feição ufanista e romântica.”²¹¹

A autora não apenas distancia o movimento intelectual e artístico da *Revista de Antropofagia*, de 1928, do romantismo brasileiro, como também mostra a diferença existente em relação às vanguardas européias. O artigo ressalta que o *Manifesto* de Oswald de Andrade não se aproxima do olhar europeu da *Revista Canibale*, editada por Tristan Tzara e Francis Picabia. No *Manifesto*, “a proposta relativa à identidade cultural brasileira toma ali a forma de uma estratégia cultural que, sem pretender englobar uma leitura consistente da nossa realidade social (ou política, ou econômica), aponta para o espaço da utopia.”²¹² E o mais importante é que essa utopia não é aquela projetada pela Europa sobre o “novo mundo”.

Heloisa Toller Gomes mostra que o intelectual foi quem assumiu o lugar do antropófago no movimento antropofágico encabeçado por Oswald de Andrade. Esse intelectual, segundo a autora, contribui para a construção de uma identidade cultural nacional. Nesse processo de construção, principalmente em relação ao *Manifesto* de Oswald, constitui-se o espaço da utopia.

Considerando os vários aspectos enfocados, é possível discuti-los nos textos de Darcy Ribeiro e de Glauber Rocha. Nas próximas seções, será mostrado como os intelectuais participam desse movimento de deglutição cultural.

²¹¹ GOMES, 2005, p. 42.

²¹² Ibidem, p. 43.

3.3 REVISITANDO A ANTROPOFAGIA EM *UTOPIA SELVAGEM*

No âmbito da bibliografia crítica sobre *Utopia Selvagem*, destacam-se dois textos que estudaram a antropofagia na fábula de Darcy Ribeiro. O primeiro é da autoria de João Domingues Maia²¹³ e o segundo é de Susana Célia Leandro Scramim.²¹⁴

João Domingues Maia aborda a paródia em *Utopia Selvagem* mostrando as alusões e as apropriações que Darcy Ribeiro faz de textos europeus como: Hans Staden,²¹⁵ Thomas Morus,²¹⁶ Rousseau²¹⁷ e Voltaire.²¹⁸ Com base na subversão das relações hierárquicas entre os textos do colonizado em relação ao colonizador, João Domingues Maia trata da antropofagia.

Ao focar o personagem Calibã, de Darcy Ribeiro, João Domingues Maia se reporta ao texto *Calibán y otros ensayos*, de Roberto Fernández Retamar, ampliando o sentido da antropofagia para a América Latina. Partindo desse aspecto, crê-se que a antropofagia deixa de ser apenas estudada, no âmbito da linguagem, com base na paródia, para se estender a um campo político. Essa abordagem tem confluência com o sentido da antropofagia para Glauber Rocha, como ato político.

No livro *Calibán y otros Ensayos*, Roberto Retamar retoma William Shakespeare relendo o Calibã como símbolo de resistência latino-americano. O filósofo cubano afirma que até então os latino-americanos estiveram aficcionados a essa versão européia da selvageria que aqui existia, provando o envolvimento profundo na “ideologia do inimigo”.²¹⁹

O prefácio, em português, ao livro *Calibã e outros ensaios* foi escrito por Darcy Ribeiro. Segundo o antropólogo, o livro de Roberto Fernández Retamar é importante, pois “no plano intelectual, Roberto, a seu modo, encarna a consciência crítica latino-americana

²¹³ MAIA, 1985.

²¹⁴ SCRAMIM, 2000.

²¹⁵ MAIA, op. cit., p. 62.

²¹⁶ Ibidem, p. 63.

²¹⁷ Ibidem, p. 63.

²¹⁸ Ibidem, p. 64.

²¹⁹ RETAMAR, 1979, p. 18.

como cubano assumido, Martiniano professo e fidelista fiel”.²²⁰ Darcy Ribeiro compartilha com Retamar da crença em uma América Latina unida e descolonizada, conforme *Nossa América*, de José Martí.²²¹ Ainda no prefácio do livro do autor cubano, Darcy Ribeiro afirma:

Roberto recapitula conosco a Shakespeare e Montaigne, a Thomas Morus, a Rousseau, e a quantos pensadores mais se ocuparam de nós, lendo e relendo seus textos, bem como os escritos de Andrés Bello, de Sarmiento, de Martí, ou de Alfonso Reyes, de Ureña, de Mariátegui e de Marinello.

Num esforço ingente com base nestas vivências, nestas leituras e em suas meditações, o filósofo Retamar recompõe os caminhos pelos quais viemos sendo o que fomos; configura o ser que hoje somos; e ainda antevê as promessas que portamos, delineando destinações que a história teima em negar e a filosofia insiste em postular.²²²

Não cabe dizer que Darcy Ribeiro se espelha no intelectual cubano para trazer ficionalmente as críticas tecidas aos olhares sobre a América Latina, mas é inegável a aproximação que se dá entre essa obra e *Utopia Selvagem*, principalmente pelas referências que os ensaios de Retamar possuem, textos também assimilados e modificados pelo antropólogo, como se viu através de João Domingues Maia. Nessa direção, em “A recepção crítica de Darcy Ribeiro na América Latina”, Haydée Ribeiro Coelho mostrou que: “Retamar recorda que Darcy, tendo lhe enviado a fábula *Utopia Selvagem*, escreveu à frente do texto: ‘Para mi Hermano cubano, que me servió de modelo para crear Pitum’.”²²³ Ressaltou, ainda, que “no texto antropológico *Calibã e outros ensaios*, o crítico cubano afirma, em nota de rodapé, que se baseou em algumas idéias, expressas pelo antropólogo brasileiro, em *Américas e a civilização*”.²²⁴

A partir do que foi estudado por João Domingues Maia, pode-se dizer que o crítico contribui para a identificação da antropofagia no texto do antropólogo assim como sinaliza para a sua ampliação no âmbito da América Latina.

²²⁰ RIBEIRO, 1988, p. 7.

²²¹ MARTÍ, 1891.

²²² RIBEIRO, op. cit., p. 9.

²²³ COELHO, 2000b, p. 95.

²²⁴ Ibidem, p. 95.

Tanto no texto de Heloisa Toller Gomes como naquele de João Domingues Maia, a antropofagia está relacionada ao conceito de utopia. Para Susana Célia Leandro Scramim, com base na obra de Darcy Ribeiro, a utopia possui vários meandros como: espacial, temporal, educacional, revolucionária, e nacional. Nesse trabalho, é importante que sejam destacadas perspectivas que estão relacionadas à idéia de antropofagia como utopia nacional e revolucionária, que acenam para um futuro.

Para a autora, Darcy Ribeiro propunha uma utopia educacional, a partir de um projeto para a educação, que seria o agente desse discurso de transformação. A nação seria, por fim, esse objetivo utópico maior no pensamento do antropólogo, objetivo esse que é esmiuçado pela autora no intuito de relacionar o pensamento de Darcy Ribeiro com suas variantes políticas, filosóficas, educacionais e literárias.

Susana Célia Leandro Scramim, no entanto, não chega a desenvolver uma análise de *Utopia Selvagem* com base nos discursos da fábula. Ela se detém no que chama de “identidade flutuante”, a partir do estudo do personagem Carvalho/Pitum/Orelhão e suas mudanças identitárias entre as Icamiabas e entre os Galibis.

A tese de Susana Scramim se concentra no estudo da antropofagia textual que ocorre na fábula, algo já realizado por João Domingues Maia; porém, sua novidade está em identificar que essas apropriações feitas por Darcy Ribeiro dizem respeito a uma utopia do futuro, organizando elementos do presente, para que essa utopia se concretize.

Para concluir, a respeito dos estudos existentes sobre *Utopia Selvagem*, é necessário lembrar que a análise de João Domingues Maia sobre a fábula foi a primeira no Brasil, destacando, de forma pioneira, o diálogo de Darcy Ribeiro com a América Latina, em decorrência da remissão ao texto de Roberto Fernández Retamar. Sob essa perspectiva, é possível refletir sobre a antropofagia em *A Idade da Terra*, relacionando-a também à América Latina.

3.4 A ANTROPOFAGIA EM GLAUBER ROCHA

O artigo “Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha”, de Ivana Bentes, possibilita aproximar Glauber Rocha ao modernismo antropofágico de Oswald de Andrade. O texto trata das relações existentes entre os dois manifestos do cineasta – “Uma Estética da Fome” e “Estética do Sonho” – com a sua produção fílmica. Assim, traz uma discussão da “revolução mística” aliada à “pedagogia da violência”, em Glauber.

A partir da fome e do sonho, no contexto de *A Idade da Terra*,

Glauber Rocha procura mostrar que toda ordem, estrutura ou indivíduo poderá ser submetida, confrontada a um transe ou crise radicais, capazes de despertar um pensamento que nasce dessa violência. E encontra esse transe em manifestações como o Candomblé, o transe místico e o Carnaval, mas também na instabilidade estrutural que constitui o imaginário político latino-americano.²²⁵

Da constatação de uma preferência do cineasta pelo Carnaval, o Candomblé e o transe místico como essenciais na produção do filme, a autora passa a estudar o transe que associa a uma crise encenada. Nela, a paisagem é um elemento importante. Além de simbolizar os espaços hierárquicos que podem ser transgredidos, as paisagens complementam os personagens, auxiliando na determinação dos locais de enunciação. Para Bentes,

a paisagem ou o meio é importante figura conceitual na ‘tropicologia’ oswaldiana e glauberiana. Na tradição brasileira, a idéia de uma dissolução do sujeito está fortemente ligada a uma espécie de dissolução na paisagem: derreter-se ou deixar-se vencer pelos trópicos.²²⁶

Com base na afirmação anterior, a aproximação entre Glauber Rocha e Oswald de Andrade se realiza na “preferência” pelo sujeito fixado em uma paisagem tropical. Em Glauber Rocha, os personagens confluem com a paisagem, e “a cultura é mostrada não como algo que se opõe a natureza, mas como a natureza é continuada por outros meios”.²²⁷

²²⁵ BENTES, 2002, p. 5.

²²⁶ Ibidem, p. 7-8.

²²⁷ Ibidem, p. 8.

Desde “Uma estética da fome”, em 1965, que a “fome” pode ser relacionada à antropofagia:

As metáforas da fome e da devoração já tinham alimentado o modernismo de 1922, a teoria antropofágica de Oswald de Andrade e chegou [ao cinema de Glauber Rocha] atualizada pelo movimento pop-tropicalista brasileiro, nos anos 70, uma devoração típica da cultura de massas e sua ‘geléia geral’.²²⁸

Apesar de óbvia essa relação entre a fome, a antropofagia, e o cinema de Glauber Rocha, é necessário problematizar esse cinema e sua relação com a antropofagia nas décadas de 1960 e 1970. “No Brasil”, a fome

é um tema recorrente do Cinema Novo, que explodiu nos anos 60. A fome, diz Glauber, foi tratada nesses filmes de modo fenomenológico, social, político, estético, demagógico, experimental, documental, cômico. Mas sua proposta iria além: transformar a fome em ‘princípio’, uma espécie de ‘impensado’ latino-americano, capaz de funcionar como motor de um pensamento, novo.²²⁹

É inegável esse caráter político do cinema glauberiano, sobretudo em *A Idade da Terra*. Esse filme de Glauber traz a utopia latino-americana como pano de fundo na luta do Cristo Negro e do Cristo Guerrilheiro em sua oposição ao Brahmá neocolonizador, e do Cristo Índio contra os resquícios – inclusive religiosos – da colonização. Já o Cristo Militar anuncia o apocalipse no roteiro, a partir do abalo das estruturas.

O tempo do filme remete a um presente apocalíptico; porém, acena para um futuro diferente, uma utopia futura do latino-americano, ou um Terceiro Mundo que passa a ser escutado depois da catástrofe dentro de uma perspectiva revolucionária. O anúncio da catástrofe pelo Cristo Militar sinaliza o fim de um mundo como se conheceu, e aponta para uma utopia, inclusive, identitária a partir de quatro Cristos de etnias e orientações políticas diferentes.

O texto de Glauber Rocha se aproxima de *Utopia Selvagem*, ao realizar esse movimento político e utópico pela estratégia antropofágica. Nessa busca, o Cinema Novo

²²⁸ BENTES, 2002, p. 1.

²²⁹ Ibidem, p. 1.

encontra seu caminho na luta pela transformação social, ao representar a realidade do latino-americano a partir do brasileiro.

Constata-se que essa construção textual de Glauber, em *A Idade da Terra*, também engloba uma proposta voltada para o futuro que se vincula ao conceito de “utopia”, como abordado por Susana Célia Leandro Scramim a respeito do pensamento de Darcy Ribeiro. Tal conceito é complexo, pois prevê um inacabamento, um povo em construção.²³⁰

Em *A Idade da Terra*, na construção de uma utopia, o cineasta busca, no povo, as forças e sinais que se direcionam para a revolução. Ao representar o Cristo quadripartido, Glauber Rocha questiona a tradição européia. O povo aparece em diversas cenas. Em algumas, está submetido ao poder de Brahmás na construção de sua pirâmide. Quando ao lado dos Cristos, o povo está em êxtase e o clima é de esperança e alegria. Junto com o povo, o Cristo Negro opera milagres; o Cristo Índio sai em procissão; o Cristo Militar desfila no carnaval; e o Cristo Guerrilheiro, em oposição ao opressor, se faz presente em uma favela no Rio de Janeiro.

Há uma possibilidade de os militares serem vistos como sujeitos da mudança social, ao menos em busca do fim daquele regime. Essa perspectiva ambígua entra em cena no momento em que Glauber Rocha insere o povo ao lado de Cristos em ressurreição. Tais Cristos têm como papel a salvação de seu povo. Vê-se essa ambigüidade em *A Idade da Terra*, quando o Cristo Militar constitui o poder que apóia o imperialismo de Brahmás e, em outra cena, é o arauto do fim apocalíptico que representa a mudança.

Atravessando o roteiro, como Glauber Rocha “em *off*” e, na tela, sendo enquadrado pela câmera, o cineasta, o diretor e o crítico se registram na narrativa de um Jesus Cristo não-cristão, mas revisitado. Glauber Rocha, “em *off*”, representa o “Calibã” do roteiro e do filme *A Idade da Terra*, expondo um extravasamento do próprio roteirista. Dividido entre dirigir,

²³⁰ SCRAMIM, 2000.

montar e escrever o roteiro, Glauber Rocha não pode ser considerado um mero personagem ou narrador.

Em *A Idade da Terra*, como já se disse, não há protagonismo ou antagonismo, mas uma narrativa fragmentada, cujos atores assumem ora papel de figuração, ora foco da câmera, não comprometendo a integridade do desenvolvimento do tema utópico. A narrativa se divide e acompanha a multiplicidade dos discursos de seus personagens.

Tal pluralidade exposta e identificada nas vozes no filme é o que garante a carnavalização no texto glauberiano²³¹ e seu sentido antropofágico, refazendo o olhar de sua cultura nas diversas releituras das paisagens – Brasília, Bahia e Rio de Janeiro – assim como de figuras públicas como o Jornalista Castelo Branco, o escritor João Ubaldo Ribeiro, o cantor Jamelão na trilha sonora, o poeta Ary Pararaios, todos “dissolvidos” no caldeirão de *A Idade da Terra*.

Portanto, a antropofagia se manifesta não apenas na apropriação do Cristo europeu (exocanibalismo), como também de uma apropriação da própria cultura no texto artístico. Glauber Rocha apresenta personagens baseados em representações alojadas no imaginário social latino-americano como o negro, o índio, o militar e o guerrilheiro (endocanibalismo). Desses personagens, ensaia-se a utopia latino-americana com base na antropofagia por ele exercida.

Nesse processo utópico, que se volta para a mudança da realidade pela antropofagia, sob a “Estética do Sonho” em *A Idade da Terra*, Glauber Rocha realiza uma produção em que o “alegórico” ou “metafísico” tem “a força de uma verdade”.²³²

²³¹ Aqui, a carnavalização é entendida do mesmo modo com que João Domingues Maia a entende em *Utopia Selvagem* no contexto de estudo da paródia: “A teoria da carnavalização amplia o sentido do termo [paródia]. A paródia carnavalesca seria um tipo de percepção vasta e popular, caracterizada por uma visão às avessas: uma oposição ao sério, ao tradicional, ao dogmático, ao oficial, numa atitude de dessacralização, recusando o absoluto da ordem oficial” (MAIA, 1985, p. 12). A partir da análise do crítico é possível estender a carnavalização descoberta na fábula ao roteiro do cineasta.

²³² BENTES, 2002, p. 6.

É desse modo que Glauber Rocha se insere na tradição antropofágica brasileira. Porém, ao perceber que não apenas a cultura do “outro” é “comida”, mas que também a sua cultura e seus artistas entram na “roda antropofágica”, vê-se que a antropofagia tanto de Darcy quanto de Glauber não é aquela mesma de Oswald e Mário de Andrade.

Com base na crítica comentada e nas vozes estudadas no segundo capítulo, conclui-se que a antropofagia em Glauber Rocha não ocorre com o foco no nacional, mas se estende para a América Latina na construção de uma utopia. Também se observa que há uma absorção tanto das tradições européias e norte-americanas quanto de elementos nacionais para a assunção dessa nova perspectiva antropofágica.

Deve-se lembrar que o que mais contribui para isso é o contexto sociopolítico-cultural vivido pelos dois intelectuais, diferente daquele de 1928, em que os intelectuais brasileiros entraram em contato com os hispano-americanos no exílio,²³³ quando a América Latina constituiu uma alteridade.²³⁴

Mesmo aproximando-se de Oswald e Mário de Andrade pela prática artística, como mostrou Susana Scramim, e como afirmado pelo antropólogo inúmeras vezes, Darcy Ribeiro e – como se viu – Glauber Rocha, conforme apontado por Ivana Bentes, distanciam-se deles na construção de seus textos, ampliando o foco do canibal nacional para o Calibã latino-americano, lavando os olhos e compondo espelhos para essa América Latina se ver.²³⁵

Para Darcy Ribeiro, Glauber Rocha é um dos artistas que compõem esses espelhos. Nas palavras do antropólogo:

Glauber não é simples. Ele é a encarnação mais veemente da alma brasileira. Artista é aquele que pode dar o espelho a seu povo. A maior parte não fabrica coisa nenhuma. O grande artista é o que dá um espelho para que o povo possa se reconhecer.

Glauber era um apaixonado. Passei horas com o Glauber chorando, chorando a desgraça do país, a merda em que estava o Brasil. Glauber sofria o povo com fome,

²³³ COELHO, 1998; 2000a; 2002a; 2002b; 2005.

²³⁴ Idem, 2003.

²³⁵ RIBEIRO, 1986, p. 33.

os trombadinhas, os milhões de crianças se organizando. Glauber falava friamente (sic) disso. É essa paixão de artista que pode construir os espelhos.²³⁶

Ao tratar Glauber Rocha como compositor de espelhos do povo, o antropólogo faz do cineasta o seu espelho. Nesse movimento de reflexo e reflexão, o cineasta ri em seu filme até mesmo com Brahms que, na surubada com sua mulher e com o Cristo Guerrilheiro, “come” e é “comido”, ironiza e é ironizado.

O cineasta parece rir mais ainda, quando intervém, no roteiro e no filme *A Idade da Terra*, rejeitando a oposição entre “socialismo *versus* capitalismo” e atentando para a noção de “países pobres *versus* países ricos”. Essa deglutição se inclui no âmbito da diferenciação entre o movimento antropofágico e o projeto antropofágico nos textos de Darcy Ribeiro e de Glauber Rocha.

Em frente à câmera, conversando com o ator que interpreta o Cristo Guerrilheiro, ou em suas falas “em *off*”, desde o roteiro, Glauber Rocha lança críticas e análises que se misturam às cenas descritas. Transformando a arte em espelhos, como concebe Darcy Ribeiro, a antropofagia motivou o estudo do diálogo entre os intelectuais.

²³⁶ RIBEIRO, Darcy. Trechos de entrevista sobre Glauber Rocha. Arquivo Darcy Ribeiro, série produção intelectual do titular. Fundação Darcy Ribeiro. Repórter ZCV/Redator ZVC/Editora PAR. Edição 17/07. Quarta/Data: 16/07/1991. Início 18:37/Fim: 11:24. 59 linhas.

CONCLUSÃO

Este trabalho demonstrou a interlocução entre Darcy Ribeiro e Glauber Rocha. A análise do primeiro capítulo resultou na possibilidade de entender o último capítulo de *Utopia Selvagem, saudades da inocência perdida* como um possível “roteiro” para Glauber Rocha filmar. O conceito de tradução intersemiótica permitiu evidenciar as técnicas narrativas, utilizadas como potencialidades visuais.

O diálogo de Darcy Ribeiro com o cinema foi estudado com base na análise dos elementos encontrados na fábula e no roteiro, tais como: a dinâmica representada por verbos de movimento, as indicações e detalhamento de lugares, personagens, e suas posições no cenário; o narrador que se assemelha ao olho da câmera; as frases curtas da fábula que se aproximam das indicações de cena no roteiro; a preferência de Darcy Ribeiro por construir o texto justapondo planos narrativos, criando imagens sonoras e visuais.

Assim, percebi que a fábula não possui somente elementos fílmicos como também se assemelha à construção fílmica de Glauber Rocha, sobretudo, no que diz respeito à linearidade narrativa, à visualidade, e à utilização de digressão que aprofunda questões políticas e filosóficas.

O segundo capítulo apresentou as vozes dos Cristos e de Brahmás em *A Idade da Terra*. Assinalou-se a vinculação existente entre as vozes dos personagens e os espaços dos quais falavam, conforme as indicações de cena do roteiro. Por fim, foi mostrado que havia uma dramatização no texto, manifestada na marcação das cenas. O trânsito existente entre as posições ideológicas das vozes dos personagens demonstrou: o Cristo Negro e o Cristo Índio contra Brahmás; o Cristo Guerrilheiro contrapondo Brahmás, afiliando-se de modo irônico a ele enquanto “seu filho e herdeiro”; o Cristo Militar próximo de Brahmás, representante de uma elite latino-americana que se sujeita ao pensamento imperialista. Mesmo, na voz do Cristo Militar, na maioria as cenas, ao lado de Brahmás, foi possível identificar todos os Cristos com

o (neo) colonizado e Brahms com o (neo) colonizador. Foi evidenciado que a ironia está presente tanto no texto de Glauber Rocha (roteiro) quanto no de Darcy Ribeiro.

Em *Utopia Selvagem*, as posições ideológicas também foram identificadas: o Calibã se contrapõe a Uxa e Tivi, representantes de um mundo que pretende colonizar os Galibis; Carvalho (também Pitum e Orelhão), como mediador da narrativa, transita entre os mundos letrado e iletrado (o do Brasil em guerra com as Guianas, o das Amazonas/Icamiabas e o da tribo dos Galibis).

Assim como Brahms, nota-se que Pitum é um estranho, um estrangeiro. Diferente de Brahms, no entanto, Carvalho/Pitum/Orelhão não defende uma neocolonização, constituindo-se como instrumento do narrador para ver de dentro o mundo dos Galibis.

Ao explicitar a oposição entre Primeiro e Terceiro Mundo, ou Sul ao Norte do mundo, por meio dessas vozes e metáforas, descobre-se um desejo de transformação sociopolítica. Darcy Ribeiro evoca a figura de um Calibã que propicia refletir sobre a condição latino-americana.

No terceiro capítulo, a confluência das vozes nessa relação entre colonizado e colonizador, ou do imperialismo para com os países do Terceiro Mundo foi estudada. A exemplo da relação lúdica entre Calibã e as monjas, vê-se o jogo de poderes entre os Cristos Negro, Guerrilheiro e Índio com o Brahms.

Ao pensar a antropofagia como campo de saber, é possível ressaltar que a prática antropofágica constrói identidades, desde o *Manifesto* oswaldiano. No entanto, diferente do que está em Oswald de Andrade, aponta, no texto do cineasta e do antropólogo, para um outro lugar, um outro estado de coisas, um futuro. A antropofagia se torna espaço de utopia e de sua dimensão política, considerando as décadas de 70 e 80.

Ao revisitar a crítica de *Utopia Selvagem*, no que diz respeito à antropofagia, foi possível perceber que a fábula possui tanto a dimensão utópica como política. Notei a ligação

existente em Darcy Ribeiro com a intelectualidade latino-americana. Também revisei a ligação de Glauber Rocha com essa tradição desde seu manifesto “Uma Estética da Fome” que, ao pensar em um Cinema Novo latino-americano, já se remetia a um olhar antropofágico.

De acordo com *Confissões*, de Darcy Ribeiro, Glauber Rocha acompanhava-o em todos os exílios²³⁷. Em contrapartida, Darcy Ribeiro demonstra sua grande amizade pelo companheiro inseparável de idéias e textos. Não é à toa que Darcy Ribeiro despede-se do amigo com uma oração fúnebre.

As interfaces entre os percursos dos dois intelectuais merecem outros aprofundamentos que serão realizados oportunamente.

²³⁷ RIBEIRO, 1997a, p. 449.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira*. Tese (Doutorado em Letras: Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 1999.

ALMEIDA, Valdir Nogueira. *Glauber dionisíaco: pensando uma eztétika do irracional*. 103 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 2006. 224 p.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 7. ed. Campinas: Papirus, 2002. 317 p.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. M. Lahud e Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.

BARCELOS, Waldir Pinheiro de. *O triunfo da beleza e da justiça: as Vidas Secas no cinema novo*. 2003. 151 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 2003. p. 1-9.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1996. 89 p.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. 326 p.

BENTES, Ivana. Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*, 2002. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.html>>. Acesso em: 04 jan. 2006.

BILHARINHO, Guido. A luta pelo cinema num cinema de luta. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 5, n. 175, jan. 1970. Suplemento literário, p. 7.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980. 443 p.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 107-166.

COELHO, Haydée Ribeiro. América Latina como alteridade: memórias de um campo identitário. In: MORAÑA, Mabel; MACHÍN, Horacio (Org.). *Marcha y América Latina*. Pittsburg: Biblioteca de América, 2003a. p. 299-311.

_____. Cultura e literatura: o exílio brasileiro no Uruguai, anos 60. *Cadernos Camilliani*, Cachoeiro de Itapemirim-ES, v. 3, n. 1-2, p. 39-44, 2002a.

_____. A cultura na perspectiva de Darcy Ribeiro e Angel Rama. *Viatlântica*, São Paulo, USP, n. 8, 2005. p. 165-190.

_____. (Org.). *Darcy Ribeiro*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG, 1997a. 192 p.

_____. O exílio de Darcy Ribeiro no Uruguai. *Aletria*, Belo Horizonte, n. 9, p. 211-225, dez. 2002b.

_____. *Exumação da memória*. 1989. 212 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

_____. Gestando a vida, a memória e a literatura. In: COELHO, Haydée Ribeiro (Org.). *Darcy Ribeiro*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG, 1997b.

_____. Na escuta de textos: olhares sobre a cultura e a identidade. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 4, p. 140-147, 2000a.

_____. A recepção crítica de Darcy Ribeiro na América Latina. In: PEREIRA, Maria A.; REIS, Eliana Lourenço de L. (Org.). *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000b. p. 85-102.

_____. A recepção crítica de *Maíra*. *Vertentes*. São João Del-Rei, n. 12, p. 72-78, jul./dez. 1998.

DIRETOR de museu proíbe as filmagens de Glauber Rocha. *Jornal da Bahia*, Salvador, 29 dez. 1977.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002. 159 p.

FARIAS, Marcílio. Saudades da utopia perdida: o inventário de Darcy. *José: jornal da semana inteira*, Brasília, 29 maio/04 jun. 1982.

FASSONI, Orlando L. Glauber, um discurso ininteligível. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 nov. 1980.

FERNANDES, Isabel. Dialogismo. In: CEIA, Carlos. (Org.) *E-dicionário de termos literários*. Lisboa, 2005. Disponível em: <<http://fcsb.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 15 jan. 2007.

FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF/EdUFF, 2005.

FILME de Glauber tumultua. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 9 dez. 1977.

FONSECA, Jair Tadeu da. *Cinema, texto e performance: a vida em obra de Glauber Rocha*. 2000. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2000.

_____. *Linguagem-transe: uma aproximação a Glauber Rocha*. 1995. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 1995.

_____. O transe poético da terra. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 21, jan. 1997. Suplemento literário, p. 18-21.

GARDNIER, Ruy. “A idade da terra”. *Contracampo – Revista de Cinema*, Rio de Janeiro, n. 73, 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/73/aidadedaterra.htm>>. Acesso em: 13 out. 2005.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural (de 1950 a 1978): bibliografia e filmografia crítica e seletiva (ênfase no Cinema Novo e Glauber Rocha com entradas na área política e da cultura)*. Rio de Janeiro: Embrafilme/DAC, 1982a. 390 p.

_____. Glauber e o cinema brasileiro hoje. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 ago. 1982b. Folhetim, p. 6.

GERBER, Raquel *et al.* *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. 169 p.

GOMES, Heloisa Toller. Antropofagia. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 35-53.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 167-189.

HUGARTE, Renzo Pi. Renzo Pi Hugarte (entrevista concedida à Haydée Ribeiro Coelho). In: COELHO, Haydée Ribeiro (Org.) *Las memorias de la memoria: el exilio de Darcy Ribeiro en Uruguay*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. p.45-115.

LEITE, Ricardo Gomes. Realismo ou irrealismo, eis a questão. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 3, n. 100, jul. 1968. Suplemento literário, p. 8.

LOBATO, Monteiro. *Caçadas de Pedrinho/Hans Staden*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

186p.

LOUVEL, Liliane. *Texte/image: image à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.

_____. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 191-220.

MAIA, João Domingues. *Carnaval, utopia e paródia em "Utopia Selvagem"*. 1985. 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1985.

MARTÍ, José. Nossa América. In: MARTÍ, José. *Obras Completas*. 1891. t. 6, p. 15-23.

MENDES, Nancy Maria. *Ironia, Sátira, Paródia e Humor: na poesia de João Cabral de Melo Neto*. 120 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1980.

MIRANDA, Ricardo; PIZZINI, Joel; ROCHA, Paloma; OLIVEIRA, Luiz Carlos; GARDNIER, Ruy. Debate sobre “A Idade da Terra”. *Contracampo – Revista de Cinema*, Rio de Janeiro, n. 74, 27 jul. 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/74/idadeda-terradebatecineclube.htm>>. Acesso em: 13 out. 2005.

OLIVEIRA, Franklin de. A esperança crítica. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 2 maio 1982.

OLIVEIRA, Maria L. A. de. A montagem no cinema e na literatura. *Revista de cultura vozes*, Petrópolis, v. 78, p. 5-11, out. 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de Casa. In: BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1996. p.49-89.

PIERCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. 217 p.

REBELLO, Gilson. Uma fábula da utopia brasileira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 maio 1982.

RETAMAR, Roberto Fernández. *Calibán y otros ensayos: nuestra América y el mundo*. Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1979.

RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.

_____. Depoimento. In: COELHO, Haydée Ribeiro (Org.). *Darcy Ribeiro*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG, 1997b.

_____. *O dilema da América Latina*. Petrópolis: Vozes, 1979. 273 p.

_____. *Maíra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. Prefácio. In: RETAMAR, Roberto Fernandez. *Calibã e outros ensaios*. Trad. Maria Helena Matte-Hiriart e Emir Sader. São Paulo: Busca Vida, 1988. p. 7-9.

_____. *Utopia selvagem: saudades da inocência perdida: uma fábula*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986. 201 p.

RICHARDSON, Robert. *Literature and film*. London: Indiana University Press, 1969.

ROCHA, Glauber. Anabaziz: o primeiro dia do novo século. In: SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985a. p.193-236.

_____. Carta à Carlos Augusto Calil. In: SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do terceiro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985b.

_____. O Cinema Novo e o Cinema Livre. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1961.

_____. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 165-170, jul. 1965.

_____. Estética do sonho. *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, 1971.

_____. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1978.

_____. A Idade da Terra. In: SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhaambra/Embrafilme, 1985b. p. 437-466.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

SANTIAGO, Carlos Henrique. Elementos da estética glauberiana. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 20, n. 975, jun. 1985. Suplemento literário, p. 8-9.

SCRAMIM, Susana Célia Leandro. *A utopia em Darcy Ribeiro*. 2000. 250 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SENN, Orlando. Introdução. In: SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do terceiro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. i-xv.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade: a comédia dos erros*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1954. 211 p.

STADEN, Hans. *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens... (1548-1555)*. Trad. Pedro Sússekind. 5. ed. Rio de Janeiro: Dantes Livraria Editora, 2004. 188p.

VASCONCELLOS, Gilberto. A terra, a idade, a imagem. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1980.

ZEA, Leopoldo. *América como conciencia*. México: UNAM, 1972. 133 p. Disponível em: <<http://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/zea/bibliografia/acc/>>. Acesso em: 18 jan. 2001.

_____. *Latino America-Tercer Mundo*. *Centro de estudos latinoamericanos*, Chimalistao, México, 1975.

FILMOGRAFIA

COMO era gostoso o meu francês. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Condor Filmes e Riofilme, 1970. 1 fita de vídeo (83 min.) 35mm, VHS, NTSC.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1 fita de vídeo (125 min.) 35mm, VHS, NTSC.

DI CAVALCANTI. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1977. Versão digital (18 min.) 35mm. Disponível em: <<http://www.dicavalcantidiglauber.us>>. Acesso em: 10 nov. 2004.

A IDADE da terra. Direção: Glauber Rocha. Brasília/Salvador/Rio de Janeiro: Embrafilme/CPC, 1980. 1 fita de vídeo (160 min.) 35mm, VHS, NTSC.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Grupo Filmes/Condor Filmes/Filmes do Serro/Embrafilme, 1969. 1 fita de vídeo (108 min.) 35mm, VHS, NTSC.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. São Paulo: Vídeo Três S.A., 2000. 1 fita de vídeo (115 min.) 35mm, VHS, NTSC.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Sino Filmes, 1963. 1 fita de vídeo (105 min.), 35mm, VHS, NTSC.