

***Utopia selvagem*, de Darcy Ribeiro e *A idade da terra*, de Glauber Rocha: elementos para uma transposição intersemiótica**

Doutorando Pablo Alexandre Gobira de SOURA-RICARDO¹ (UFMG)

Resumo:

*Com base na afirmação de Darcy Ribeiro sobre ter feito o último capítulo de seu livro para ser filmado pelo cineasta Glauber Rocha, este trabalho analisa a trama que é revelada a partir dessa afirmação e que alude ao diálogo intelectual entre os autores na esfera da cultura. Este trabalho aponta alguns elementos que podem auxiliar a transposição da literatura para o cinema. Em outras palavras, pretende-se, a partir das potencialidades de um texto literário, discutir a transformação deste em roteiro a ser filmado. Para isso, aproxima-se o livro *Utopia selvagem*, de Darcy Ribeiro, do roteiro do filme *A idade da terra*, de Glauber Rocha.*

Palavras-chave: Transposição; Darcy Ribeiro; Glauber Rocha; Cinema; Literatura

Introdução

Este trabalho trata de uma transposição ou tradução intersemiótica inexistente. Proponho analisar as potencialidades para que essa transposição pudesse ocorrer. Darcy Ribeiro, antropólogo e escritor, afirmou em entrevista (RIBEIRO, 1997. p. 47) ter escrito o último capítulo de *Utopia selvagem* para ser filmado. Glauber Rocha, crítico e cineasta, foi o tradutor escolhido pelo antropólogo para essa transposição da literatura para o cinema.

Para analisar essa tradução que nunca se concretizou é necessário estudar como Glauber realizou um de seus filmes. O escolhido para este trabalho foi *A idade da terra*, o último filme do cineasta (1981) e o que temporalmente está mais próximo da fábula de Darcy (1982).

A idade da terra 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 Brahmás, uma espécie de antiCristo glauberiano.

Utopia selvagem (RIBEIRO, 1986) 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. O capítulo final, chamado “Caapinagem”, é um momento de transe do livro em que o narrador conta como a tribo dos índios Galibis se desprende do chão e, oniricamente, alça vôo enquanto uma ilha que flutua no céu.

Com base nessa proposta, este trabalho se dividirá em três partes. A primeira apontará alguns conceitos utilizados para delimitar o que seria essa possível tradução ou transposição intersemiótica. A segunda parte mostrará os elementos potencialmente visíveis no roteiro de Glauber Rocha. E a terceira apresentará como esses elementos visíveis aparecem na fábula de Darcy Ribeiro.

1 Por um visualidade do texto escrito

O conceito de tradução intersemiótica se torna fundamental no desenvolvimento deste texto, 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. (PLAZA, 1987. p. 1)

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 dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a História quanto seus procedimentos” (PLAZA, 1987. p. 10).

Compreende-se a tradução não apenas como um esforço sobre a transformação da linguagem, mas das características sociohistóricas-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” (HOEK, 2006. p. 168).

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. (CLÜVER, 2006. p. 117-118)

Diante da confluência entre o cinema e a literatura com base no conceito de tradução intersemiótica, 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*. Reconhecendo, desde o início deste trabalho, a inexistência dessa tradução, pretendo levantar os traços que, no roteiro de Glauber e no capítulo de Darcy, apontam para uma escolha por elementos potencializadores da visualidade.

Desse modo, utiliza-se o sentido de visível, tal como o faz Márcia Arbex (2006), enquanto 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.

Através de Nelson Pereira dos Santos, quando fala da transposição de *Vidas secas* para o cinema, podemos reconhecer alguns elementos de visualidade no texto verbal. 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 beijos 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. (SALEM, 1987. p. 181-182)

Nesse trecho, retirado do livro de Helena Salem, Nelson Pereira dos Santos revela que Graciliano Ramos construiu seu texto como um roteiro, pois sua narração era semelhante ao olho da câmera formando um plano cinematográfico. A escolha do narrador em terceira pessoa facilitava essa adaptação do livro para o filme por meio de uma roteirização do texto literário.

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

Essa dinâmica, provocada pelos verbos nessa demonstração de movimento, já aponta para outro elemento: a montagem, que passa a corresponder à justaposição de planos narrativos.

Por fim, a utilização do aspecto sonoro é também importante para potencializar o texto literário. Esse aspecto já foi apontado por Sergei Eisenstein acenando para a possibilidade de a imagem visual se tornar sonora e o visual se tornar visível pela “sequência rítmica e melódica de sons” (EISENSTEIN, 2002. p. 20).

Com base no exposto, será estudado como o visível é revelado pelos seguintes aspectos: o narrador-câmera (indicações de cena no roteiro) e seu registro do espaço, dos personagens, de detalhes e do tempo; a montagem da cena/trecho narrativo ligada/o ao movimento (a partir dos indicadores de movimento apontados, tais como a presença de verbos); 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.

2 Do roteiro para o filme

Os roteiros de *A idade da terra*, no momento de pré-produção, não correspondem *ipsis litteris* ao roteiro aqui estudado e que precisou ser retirado da moviola. Glauber Rocha realizou uma filmagem transversal dos roteiros, gerando o roteiro final conhecido na publicação do livro de Orlando Senna. Esse “roteiro final” engloba questões político-sociais e culturais de maneira “subliminar”. De maneira liminar, pelos discursos dos personagens e suas representações do poder, com base na desconstrução da figura ocidentalizada do Cristo crucificado, trata das reações e relações humanas ficcionalizadas em um mundo pós-apocalíptico. Para Glauber, o Cristo não era aquele crucificado, mas constrói-se “a ressurreição de um Cristo que não era adorado na cruz (...) um Cristo que era venerado, vivido, revolucionado no êxtase da ressurreição (...) pensava que o Cristo era um fenômeno novo, primitivo, numa civilização muito primitiva, muito nova” (ROCHA, 1985. p. 461). Essa afirmação do cineasta permite uma analogia com a imagem final do filme 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”, 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” (ROCHA, 1985. p. 449).

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 (SALEM, 1987. p. 181-182). 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, como no trecho acima.

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 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 (ROCHA, 1985. p. 439).

Essa cena possui no roteiro apenas uma pequena descrição: “Amanhecer. O Sol aparece lentamente, iluminando a Terra deserta” (ROCHA, 1985. p. 439). 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 ser 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, revolucionado no êxtase da ressurreição” (ROCHA, 1985. p. 461), 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. (ROCHA, 1985. p. 466)

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.

Como se vê, Glauber Rocha transpôs para a tela as indicações do roteiro enquanto elementos do visível. A apreensão do movimento acontece desde o roteiro. Muitas das indicações de cena aparecem representadas por verbos de ação e de gestos como: “nasce no mato, surge das plantas” (p. 439);¹ “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); “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 no roteiro, como se vê em:

(...) homens e mulheres que dançam ao som de flautas e berimbau. (ROCHA, 1985. p. 439)

Rio de Janeiro. Carnaval. (ROCHA, 1985. p. 440)

Aparece o Diabo, assoviando a Marselhesa. (ROCHA, 1985. p. 445)

A jovem mulher que recuperou a visão canta (...). (ROCHA, 1985. p. 452)

Som de umbanda. (ROCHA, 1985. p. 453)

Música: um ponto para Ogum. (ROCHA, 1985. p. 464)

Samba. (ROCHA, 1985. 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 trilha sonora, ou a existência de

¹ Como todas as citações são do roteiro de *A idade da terra*, presente no livro *Roteiros do Terceiro Mundo* (ROCHA, 1985), aqui serão mostrados apenas os números das páginas.

música, dança e/ou sons ambientes nas indicações concisas, constituem um pretexto para que haja a construção mais elaborada e direta na tela. Na tela 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 um possível roteiro para Glauber filmar.

3 “Caapinagem”: um roteiro a ser filmado?

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” (RIBEIRO, 1997. p. 47). Além disso, na fábula, o antropólogo evoca o cineasta: “Salve, salve Glauber. Bem-vindo seja cá” (RIBEIRO, 1986. p. 198).

Desde o início de “Caapinagem” é como se a evocação a Glauber Rocha se equivalessse a uma claquete ou a um botão de “rec” da câmera. O narrador não é mais aquele que segue a viagem de Carvalho/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”.

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. (RIBEIRO, 1986. p. 200-201) (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, atordoa, entontece todo mundo até entontecer o mundo.

Aí se ouve o esturro ensurdecedor. É a terra que ruge e esturpe, se abrindo num rego ao redor da aldeia. Agora, a aldeia é uma ilha que balança, se levanta do chão e sobe, sobe. (RIBEIRO, 1986. 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 Rocha. (ROCHA, 1971)

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.

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 aliterações 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. No livro ele é apresentado como metáfora de transformação dos personagens.

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. (RIBEIRO, 1986. p. 194)

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.” (LOUVEL, 2006. p. 200)

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.

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”.

Conclusão

Por fim, percebe-se que a afirmação feita por Darcy Ribeiro, de que o texto foi feito para Glauber filmar, é confirmada pela identificação do visível no texto. Apesar da diferença dos “signos que os constituem” (GUIMARÃES, 1997. p. 67), 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 apreendido 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 (pré-)roteiro feito para Glauber Rocha filmar, possuindo elementos visíveis que potencializam essa transposição.

Referências Bibliográficas

- [1] 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.
- [2] 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.
- [3] COELHO, Haydée Ribeiro. *Exumação da memória*. 1989. 212 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.
- [4] EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002. 159 p.
- [5] GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- [6] 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.
- [7] LOUVEL, Liliane. *Texte/image: image à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- [8] LOUVEL, Liliane. 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.
- [9] PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. 217 p.
- [10] RIBEIRO, Darcy. *Utopia selvagem: saudades da inocência perdida: uma fábula*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986. 201 p.
- [11] RIBEIRO, Darcy. Depoimento. In: COELHO, Haydée Ribeiro (Org.). *Darcy Ribeiro*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG, 1997.
- [12] ROCHA, Glauber. Estética do sonho. *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, 1971.
- [13] ROCHA, Glauber. A idade da terra. In: SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhaambra/Embrafilme, 1985. p. 437-466.
- [14] SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

Filmografia

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

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

¹ Pablo Alexandre Gobira de SOUZA-RICARDO, doutorando, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
pablogobira@cafecombytes.com