



ANTROPOFAGIA E TRANSE: ENSAIOS COLETIVOS¹

Tomás Amaral²

Alexandre Milagres
Cristiane Lima
Fernanda Salvo
Jorge Cardoso Filho
Regina Mota

Resumo:

No segundo semestre de 2007, ofereci uma disciplina no curso de Pós-graduação em Comunicação social (FAFICH/UFMG), *Da antropofagia ao Transe – modernismo e cinema brasileiro*, cuja proposta de avaliação era a produção simultânea, crescente e coletiva de ensaios no intuito de criar um processo metalinguístico da reflexão teórica sobre a metáfora da devoração. Os textos que se seguem são o resultado da elaboração coletiva dos conhecimentos tecidos entre a leitura de textos, seus debates e a projeção de filmes e sua análise. Cada elaboração das diversas intervenções, feitas pela Internet, era reapropriada e discutida em sala de aula e novamente digerida com novos aportes. Ao fim do semestre foram produzidos quatro ensaios correspondentes às quatro unidades, dos quais apresentamos aqui o ensaio inicial e o penúltimo. Eles registram, atualizam e continuam as provocações que a antropofagia e sua interpretação cinematográfica promovem.

Palavras-chave: antropofagia, cinema, cultura contemporânea

1. A revelação da barbárie (Como era gostoso o meu francês, Brasil, ano 2000 e O dragão da maldade contra o santo guerreiro)

¹ O primeiro texto produzido coletivamente pelo grupo ainda tateava em busca de uma expressão que pudesse se abrir e incorporar as idéias dos outros, e se libertar da couraça da linguagem acadêmica. A sua elaboração final foi burilada pelo doutorando Jorge Cardoso Filho que teve o cuidado de preservar a marca do inacabado e dos diferentes tons das colaborações. O segundo texto, mais enxuto e poético, teve a finalização antropofágica de Alexandre Milagres, que mesmo mantendo as intervenções do grupo, operou o despistamento das diferenças mais evidentes, para tirar um canto novo.

² Universidade Estácio de Sá - RJ. Proponente.

Pensar o Cinema Novo, seu projeto estético e ético. Momento histórico do cinema nacional. Momento em que se rompeu com a forma e o conteúdo, e uma nova estética procurou dar conta das incoerências da realidade social e política brasileiras. Proposta maior de seus cineastas: produzir filmes de arte, mas também de manifesto, numa mistura de ação política e poética na tela, por meio de uma linguagem que denunciasses para as elites brasileiras a versão incômoda do Brasil.

No ensaio *Estética da Fome*, de 1965, Glauber Rocha (2004: 63) pontua a questão:

Nós compreendemos essa fome que o europeu e o brasileiro na maioria das vezes não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto; e sobretudo não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.

Em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* encontramos várias dessas alegorias, bem como motivos clássicos da representação do popular e traços identitários da cultura brasileira. Tudo no filme convoca o espectador ao transe: o batuque, o folclore, a paisagem, a música - essa especialmente utilizada para acelerar o ritmo da cena, acentuando o ápice e o corte das seqüências. Vale destacar o duelo entre Antônio das Mortes e o cangaceiro na praça, metáfora da luta entre o bem e o mal, marcado pelo canto do repente nordestino entre os rivais.

Sobre este pano de fundo, vem a trama de Antônio das Mortes e o novo cangaceiro. Este combate é elaborado como uma ópera barroca e popular, que abarca o cordel, o repente, o maculelê, a procissão, o batuque, a folia, o congado, o carnaval. Os protagonistas desse duelo “cantam” para desafiar um ao outro como era costume dos trovadores medievais e como é um costume no Nordeste.

A referência é próxima do regionalismo e a tradição clássica é devorada pelas formas populares (em uma igreja de Aleijadinho ou em um caldeirão tupinambá). Glauber Rocha precisa dela assim como os tupinambás precisavam da pólvora – ou da carne de seus inimigos. E há também, no filme, muitas influências condensadas, como a da ópera, da arte sacra, e, claro, da dramaturgia moderna, principalmente Brecht, que por sua vez também dialoga com várias tradições.

Os dois santos em um altar barroco travam uma batalha (ou dançam?) mística, em meio ao transe da cultura popular. Um misticismo - como o da Bahia, terra de Glauber - permeia o filme. A linguagem é a do transe, e o popular não é simplesmente exótico, ele está na linguagem como uma constante revolucionária. Esse misticismo é um ponto central da trama que se desenvolve no filme. Aproximando o São Jorge da figura de Oxossi (sincretismo comum na Bahia), a trama indica que a luta contra a técnica e o progresso “caóticos” terá como herói o primitivo, o “pagão”. Entretanto, Oxossi incorpora na mulher e não no novo cangaceiro e é *ela quem transfigura (no sentido de transubstanciar) Antônio das Mortes*. Podemos dizer que essa é uma espécie de um resgate antropofágico de Antônio das Mortes. Ele, que afirmava não ter rumo nem santo padroeiro (a mesma questão de *Brasil: Ano 2000*, no qual o nome da cidadezinha é *me esqueci?* Uma metáfora para mostrar que não há perspectiva... não existem nomes, tudo é “sem-identidade”), encontra na santa a consciência de que se aproxima mais do cangaceiro a quem feriu, que dos poderosos do vilarejo. Ele é tão bárbaro quanto todo aquele povo – e em uma passagem ele diz: “agora eu tô percebendo quem são os reais inimigos”.

Em *Como era gostoso meu francês* esse aspecto ficou mais alegórico que uma valorização do primitivo, em toda a sua potência. E isso por dois motivos: 1) Comer o outro às vezes é anedótico demais: “Olha ali, meu jantar!”. A gente ri, mas não compreende bem a força que isso tem para o sentido de “tornar-se outro”. O efeito anedótico foi desejado por Nelson Pereira dos Santos nesse filme, evidentemente que de uma forma sutil. O filme é uma espécie de tragicomédia, relativizada por um olhar distanciado. Ele não é totalmente distanciado, porque Nelson explora, sutilmente, os efeitos tragicômicos dessa perspectiva

antropofágica, em seu cinema. Acho que o próprio título nos remete a isso. Entretanto, o filme não deixa de ser um trabalho antropológico sério. 2) O filme não faz do ritual antropofágico algo mais importante do que as outras atividades (sejam elas quais forem). Acho que o canibal é a figura emblemática do movimento antropofágico porque ele conjuga uma violência (e por isso há a associação com o bárbaro) com a questão simbólica, da linguagem e da memória.

Essa constante mistura de gêneros cinematográficos, uma espécie de comicidade, tom documental, musical etc. é um traço comum de *Como era gostoso meu francês*, *Brasil Ano 2000* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. No caso do *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, o próprio Glauber Rocha reconhece que os personagens são épicos e que o filme sofre influência do *western*, porém destacando a forma antropofágica de apropriação do gênero (2004: 177):

O cineasta moderno hoje é aquele que pode comunicar os problemas mais complexos e mais profundos através de uma linguagem que seja compreendida. Essa linguagem já não é da do cinema americano, linguagem ditatorial que precisa ser reformada e quebrada. Há outro tipo de linguagem comunicativa que se pode aplicar. O *Dragão* é uma tentativa disto. Tem o espírito do *western* tradicional dentro do clima brasileiro que é o mesmo de *Deus e o Diabo*. Com constatações culturais mais nítidas. Diferente de *Terra em Transe*, que é um filme que se passa num meio burguês, típico de certas metrópoles da América Latina. O *Dragão* se ambienta num meio camponês particularmente brasileiro.

Antônio das Mortes entrando em cena traz consigo a intertextualidade com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A intertextualidade é um recurso expressivo bastante valorizado pelo programa Modernista, bem como pela poética da antropofagia. A paródia e o humor, que muitas vezes possuem destaque nas poesias de Oswald de Andrade, por exemplo, valorizam esse recurso. E junto a isso, há uma fusão entre ficção e realidade. Personagens inventados, como Antônio, interagem com personagens reais, históricos, como Corisco, Lampião.

Poderíamos aqui também falar não somente de um encontro de “textos”, mas de um encontro de alegorias, de personagens/entidades/massas-dançantes que encarnam em um lugar que não lhes parece próprio. Um desencaixe espaço-temporal. Fendas que se abrem na terra seca do sertão e os fazem colidir. O sertão enquanto imagem-cristal, que traz seus vários elementos a um mesmo lugar fílmico. Nesse lugar fílmico uma narrativa se cria, mas não há a mínima chance de verossimilhança. É cênico e atemporal com cores fortes e saturadas, como que evidenciando que tais encontros só podem se construir no filme.

Em *Como era gostoso meu francês* não é apenas ao documentário que o filme faz referência, mas também a outros gêneros da narrativa cinematográfica. Na seqüência em que Seboipep e o cativo francês encenam a morte ritual, o diretor emprega closes sistemáticos nas suas expressões, favorecendo a construção de uma gramática visual romântica. A ironia, no plano da ação dos personagens, também se converte em instrumento fundamental de produção de um humor que distancia. A nudez dos personagens; relação priáprica das índias com os europeus; fracasso dos portugueses; jogo das epígrafes para burlar a censura da ditadura no seu pior período; encenação cinematográfica satírica: filme é sério/filme não é sério/filme é sério/filme não é sério – vale para qualquer avaliação da cena política do Brasil, de ontem, de hoje e de sempre.

Na verdade, o que marca mais nesse filme é que ele localiza a sua narrativa no encontro entre índio e europeu, mas não dentro do contexto religioso, com a chegada dos jesuítas. Legal. O filme os localiza mais associados à idéia de uma “sociedade de consumo” presente entre os índios, pois, tal como vimos, havia um grande interesse mesmo por objetos ainda não conhecidos e por aquilo que lhes conferia poder (como a pólvora).

Em *Brasil: Ano 2000* um elemento que se aproxima dessa lógica antropofágica, de um modo geral é a carnavalização da linguagem e o uso do cômico como elemento expressivo. Há uma cena que me é bastante curiosa neste filme que é quando o irmão foge. Ele vai para a beira da estrada, pega uma carona (com o jornalista?) e vai para um casebre bem modesto. Quando ele entra

e vai percorrendo os espaços, o lugar vai se transformando: vira uma grande galeria, com corredores e imensas portas, depois uma gruta, depois uma biblioteca cheia de livros (onde se encontra o personagem de Raul Cortez). Se trata mesmo de algo non-sense, mas é empobrecedor reduzir todos os elementos do filme a um signo de uma conjuntura política, servindo de maneira metafórica. O filme trabalha com alegorias poéticas. A galeria de livros poderia ser as entranhas daquele país, um lugar atemporal que sintetiza toda a sua história, com livros, documentos... Tudo é significativo, mas não é uma questão de “decifração”. O filme opta, simplesmente, por uma estética non-sense para carnavalizar a linguagem, mostrar que o que não é padronizado também se situa como uma alternativa possível. É esse grau de tensão, de abertura, de crise, que convoca o espectador a trabalhar nas imagens. Há, também, aí a possibilidade de que a imagem se torne algo a ser experimentado pelo sujeito, mais do que “decifrado”, sob o ponto de vista da simples significação. Uma coisa não exclui a outra: há os signos, mas nem tudo passa pela significação.

TRANSE

Em sintonia com o pensamento Modernista, os cinemanovistas propuseram novo enfoque às questões brasileiras, ao lançar um olhar ético para os aspectos sociais e políticos do País, repudiando a folclorização da fome e da miséria. Mais ainda, os autores do Cinema Novo retomaram os valores Modernistas no que diz respeito à atitude anti-hierárquica diante das referências estrangeiras.

O *transe*, como elemento poético, parece já estar bem presente em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Quando as pessoas estão lá, cantando e dançando, é como se elas estivessem num transe mesmo: o cangaceiro e Antônio estão em um duelo, aquela espécie de dança e rito tribal (quando seguram o lenço lilás pela boca), com o povo em cantoria. O coronel cego passa gritando repetidamente “parem com essa cantoria do demônio!” (ele também está tomado por algo, uma raiva, quase entorpecido), um outro homem atira para o alto, mas nada os faz parar, nada os retira do “transe”. Depois dos

delírios do cangaceiro - o delírio tem a ver com o transe também -, o corpo dele é levado para fora (ele não está morto ainda, está?). Ele é carregado por entre a multidão, mas eles parecem não perceber, não se comovem, aquilo não os interrompe. Em uma cena mais a diante, o padre fica correndo em círculos, quando o corpo do delegado é arrastado para a caatinga, em seguida Laura e o professor rolam (era uma briga, vira um amasso, uma dança...) sobre o defunto. Todo mundo está em transe, girando em movimentos circulares... A câmera corrobora para essa idéia, sobretudo quando mostra a multidão: ela vai girando e nos incluindo naquele movimento... vamos ficando um pouco "tontos"... Lembra uma cena do *Terra em Transe*, quando a câmera vai percorrendo a multidão de modo instável e circular.

A música aqui tem um papel muitíssimo importante, pois marca o filme do início ao fim. Quando há a multidão, em transe, eles cantam sempre apenas um refrão, o mesmo estribilho. Acho que isso é também uma ponte com a idéia do ritual antropofágico, sempre animado pela música. Os tambores têm um papel fundamental nos ritos mais diversos, sobretudo os ligados às religiões, dentre elas a negra, como o candomblé - (*Zazi ê*) se repete em diversas seqüências e parecem tragar os personagens da trama seu apelo (extra)sensorial. E ouvimos música de tipos diferentes: de música popular (não só as das manifestações populares, mas outras consagradas, como *Carinhoso* e também aquela cuja letra diz "levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima!") até música contemporânea (como quando há vários corpos caídos no chão....).

As mise-en-scènes fogem dos esquemas narrativos convencionais, tornando difícil a digestão crítica da obra, mas a busca de um olhar diferente pode nos levar a elucidar alguns aspectos da proposta do diretor. Quando tentamos buscar uma tradução exata das metáforas apresentadas em certas seqüências, como a que Laura, mulher do coronel, e o professor se beijam, rolando sobre o cadáver do delegado, nos vemos diante de uma tarefa difícil e pouco gratificante. Mas podemos pensar que, em certas seqüências, a expressividade pictórica ou da encenação comunica muito mais que a razão dramatúrgica. Laura e o professor rolando no chão da caatinga, por exemplo, nos lembra mais uma pintura, algum

dos muitos exemplos da história da arte que se expressam através, exclusivamente, da imagem - do jogo de corpos.

Nesse momento do filme há alguns planos do povo agitado, gritando, rindo, desafiando, olhando em direção da câmera. Tentem se lembrar dessa imagem e vejam como lembra A Liberdade Guiando o Povo, de Delacroix, em uma versão tropical:



BARBÁRIE

Numa das últimas cenas a que assistimos, Antônio das Mortes, com seu estilo bárbaro e primitivo transita à beira de uma estrada entre caminhões estacionados. Quer dizer, o contraste do primitivo e da civilização é muito grande naquela sequência. E enquanto ele passa entre os caminhões, toca um bolero ou uma ópera como trilha sonora: um terceiro elemento pra acentuar mais ainda o contraste. O uso do som nessa passagem é bem expressivo, sua intervenção gera um efeito cômico a uma maneira antropofágica. Tanto o som quanto a cor do filme são “over” (estouram, incomodam, ofuscam). É um recurso provocativo. Mas apesar de cômica, essa sequência tem uma carga dramática que é característica de Glauber.

Em *Brasil: Ano 2000* é a falha no lançamento do foguete que significa uma esperança de fracasso da ditadura e com idéia de progresso. Como a Maria Cândida lembra, os antropófagos queriam romper com essa idéia de evolução histórica (como uma seta que aponta para o futuro, como um foguete, que aponta para o espaço), sempre em frente, sem fim. A valorização do bárbaro rompe com isso, pois aposta juntamente na valorização do primitivo. O foguete falha apontando para essa promessa que o progresso (leia-se aí também uma racionalidade técnica, cientificista, evolutiva, civilizatória...) não cumpre. O engraçado é que quando o foguete parte, ninguém vê. Só o jornalista (aquele que é o mais moderno, da cidade, mais “civilizado”, que percebe as mentiras, etc.), ninguém mais. Entretanto, o foguete tem algo de positivo também, ele representa aquela nação com seu futuro incerto e descontrolado, com novas possibilidades. A maneira como pretendiam lançá-lo é que é satirizada... O negócio só deslança mesmo quando os personagens se engajam em um novo olhar (a moça, por exemplo, já está desiludida com o cara, já quebrou a cristaleira, enfim, já está pronta para o que virá depois).

Outro elemento emblemático é a igreja da cidadezinha de *Me esqueci*, que é caracterizada como um circo, um ambiente circense. Coisas maravilhosas são mostradas, coisas exóticas. Muito similar a um programa de auditório. Tem uns meninos vestidos de anjo cantando uma música que se chama Tambatajá. Aí quando a noiva vem, entra a Ave Maria de Fauré. Bem o contraste do tropical/indígena com o europeu/erudito/civilizado. Desse modo, percebe-se que nos três filmes o bárbaro/primitivo é a condição para a produção e não um limite ou barreira se deveria ser ultrapassada para se chegar a um grau de civilidade européia. A solução do bárbaro é a antropofagia e não o alinhamento.

2. A vingança do parente (DI/Glauber)

“Umbabarauma, homem gol

Joga bola, joga bola

Jogador

joga bola, joga bola

Corocondô
Rere, rere, rere
Jogador
Rere, rere, rere
Corocondô
Tererê, te-rerê, tererê, tererê
Homem gol”

Na cinematografia de Glauber é possível identificar o traço barroco como uma marca de sua concepção imagética e da produção de formas plurais e polifônicas. Numa busca constante de produção do descontrolo, de maneira a propor a prevalência do acaso sobre o roteiro, o que propicia momentos únicos decorrentes ou que evoluem para o transe. O transe como categoria estética, plurívoca, permite a passagem entre estados emocionais, que leva a momentos de crise e aponta para o que ainda não há. Essa escolha sempre arriscada revela o desejo irresistível de libertar o espectador da imobilidade da consciência, forçado a entrar na dança das imagens, palavras e sons.

Em Di, os momentos de instabilidade são conduzidos pelo transe – grande exemplo: momento do enterro de Di. Caixão fechado, os familiares despendem-se, choram, Glauber focaliza a beleza do instante quase pelo avesso: filma a queda das pétalas que são jogadas sobre o caixão, a cor e o movimento das flores caindo, somados ao rápido e excitante batuque da música de fundo, conferindo uma dimensão totalmente diferente ao ritual católico do enterro, encarando o trauma do catolicismo de frente. O transe que perpassa todo o filme (será que poderíamos dizer que não só perpassa todo o filmes, mas toda a sua obra?), deixa emergir aqui uma faísca de sentido, mas um sentido ao contrário, de inversão, ou antes de uma transformação do sentido.

Nós, espectadores, sentimo-nos confusos e durante segundos esquecemo-nos diante de qual ritual estamos, alguma coisa, talvez a música, nos lembre os ritos do candomblé, mas o mais importante é que percebemos a dimensão celebratória desse funeral e entramos no transe, pois o que nos conduz não nos deixa opções, fazendo o nosso automatismo racional ter que esperar;

quando notamos já estamos participando dessa coisa que nos é proposta e, de algum modo, celebramos também a morte. No entanto, há algo nessa idéia, nessa comemoração, que nos causa um choque interior, pois estamos acostumados (culturalmente) a conceber a morte como algo que deve ser chorado e sofrido e, então, Glauber nos surpreende, e nos convida a esse banquete, um “funeral poético”, filmado com a vibração da própria vida. Eis que a faísca de sentido não pode ser em Glauber, em Di, visto apenas como uma fonte para um estado de consciência do vivido, mas deve antes ser visto como elemento-signo de um ritual que evoca à transformação.

Se Glauber nos dá o icônico – o corpo morto – ele nos dá mais ainda a dimensão simbólica dessa morte, fenômeno de transformação, de aquisição. Celebrando Di, Glauber recupera seu cadáver, adotando uma idéia de “devir” muito cara a nossos ancestrais ameríndios. Glauber vai utilizar os recursos do cinema para encenar a devoração ritualística do artista, ou nas suas palavras, para vencer o dragão, entidade que representa a dimensão mítica das forças contrárias e poderosas que impedem a afirmação e o reconhecimento de uma cultura genuína e vigorosa. É o dragão da maldade em sua eterna luta contra o santo guerreiro, São Jorge, que Glauber também encarna como seu próprio personagem no filme (ROCHA, 198?). O dragão é uma figura recorrente também na filosofia nietzscheana, representando a moral e o “tu deves”. “Em mim brilha o valor de todas as coisas. Todos os valores foram já criados e eu sou todos os valores criados. Para o futuro não deve existir o eu quero. Assim falou o dragão” (NIETZSCHE, 196?). Isso implica uma confrontação às institucionalidades e à tradição.

Em *Assim falou Zaratustra*, o autor ainda fala de uma terceira transformação. Após vencer o dragão “tu deves”, o espírito se converte em criança, na inocência, em um “novo começar”. Reconstrói seu próprio mundo e valores, estando disposto a esquecer e re-inventar. Me parece que a metáfora revela algo sobre a narrativa construída por Glauber Rocha. É como se Glauber quisesse mostrar com o documentário, que Di finalmente ficou muito bem, e ele, Glauber, pode comer esse morto, fundindo-se a ele, sob a metáfora da

transformação, da barbárie, da autêntica volta ao primitivo, e, sobretudo, praticando um ato de perpetuação da memória. E nós testemunhamos esse ato antropofágico.

Algo então emerge da relação construída entre o autor (diretor), o objeto filmado (o enterro de Di, sua obra e contextos adjacentes) e nós, espectadores. Vemos Di, a obra de Di, ao passo que flagramos a maneira (genial!) de Glauber trabalhar. E ele realmente encarna o seu próprio papel. O próprio Glauber encarna no filme o personagem “Glauber Rocha” que a mídia muito alimenta, algumas vezes com simpatia e algumas vezes pejorativamente, como o crítico Rubens Ewald Filho que o chamou de “cantador de feira”, ao falar mal de seu filme *A Idade da Terra* (E ele de fato tinha muito de cantador de feiras). Glauber, em *Di Cavalcanti*, lê manchetes de jornal narrando: “E quando uma amiga da família pediu a Glauber para parar (de filmar o velório), ele respondeu: ‘Não se preocupe, isso apenas uma homenagem a um amigo, agora dá licença que preciso trabalhar!’ ”. Glauber, ao ler o trecho, dá uma entonação explosiva, como se estivesse imitando a sua própria voz – endossando, assim, aquele personagem que o jornalista parecia querer transmitir em sua matéria. Essa mistura de artifícios com muita espontaneidade, liberdade e frequentemente com humor, é uma marca inconfundível de sua linguagem. E a meta-linguagem, a ironia – assim como no cinema de Godard – e o transe, são artifícios que constroem uma linguagem quase telepática. Nós espectadores intuímos com clareza a proposta do filme, em uma totalidade para além daquela comunicação prosaica.

Filme construído entre colagens de falas, recortes de jornais, telas de pinturas, personagens e incorporações. Filme que se faz inquieto, entre cortes que nos lembram uma gramática do videoclipe e uma “estética pós-moderna”, embora a discussão em torno do tema só viesse a entrar em cena na década de 90, ou antes, lembra-nos também das teorias da montagem de Eiseinstein, mas que já distanciado e abasileirado pelas mãos de Glauber se torna um transe de entre-imagens, mais do que uma montagem de ideogramas-imagens. O sentido, se existe, ou quando existe, só toma forma a partir desse transe latente. Mas o filme

não parece querer muito "sentido", mas sensibilidades, com imagens que nos pedem afetos mais que entendimento.

Presenciamos um jogo lúdico de uma homenagem a um grande artista se fundir com fofocas da coluna social, o método de trabalho do documentarista, o velório e o funeral, a invasão do cineasta, atores convidados, discussões sobre a obra de Di, memórias pessoais descompromissadas – ou seja: fatos lembrados no momento da própria narração, sem qualquer formatação para entrar em *off* – como se fossem vestígios de memória. Isso tudo, todos esse tempos embaralhados, nos dá a impressão de estarmos entrando na cabeça de Glauber, assim como, na cabeça de Leopold Bloom, ao lermos *Ulisses*, de Joyce. Locução de Glauber como um narrador de futebol, um narrador de velório, um narrador canibal que se re-constrói no velório do amigo, no velório da arte. Arte renovada? Filmar a morte de Di além de ser um ato de humor modernista-surrealista era uma forma de resistência. Fênix Glauber, morto e renascido, se identifica com o defunto, com a morte de um ciclo (o dos modernistas brasileiros) que se encerra naquele caixão. Como prato de um banquete antropofágico, Glauber oferece aos espectadores o debate vivo da cultura brasileira que suscita as “grandes indagações metafísicas”, como ironiza o diretor. Samba e futebol, eternos, paixão-transe que nos conduz, além ou aquém das imposições e da "moral da história". Não há o que aprender com essa morte. Como Maria Cândida lembra, os antropófagos queriam romper com essa idéia de evolução histórica (como uma seta que aponta para o futuro, como um foguete, que aponta para o espaço), sempre em frente, sem fim. A valorização do bárbaro rompe com isso, pois aposta juntamente na valorização do primitivo. O foguete parte, ninguém vê em *Brasil, ano 2000*. Di está morto, começa o segundo-tempo e o jogo está sempre em desvantagem. Deve-se ir ao inimigo e com ele sambar.

“Pula, cai, levanta

Volta, cabeceia

Chuta e agradece

Olha que a cidade

Toda ficou vazia

Nessa tarde de domingo

Só pra lhe ver jogar”

Porque rever esse filme, já tão visto e revisto e analisado por vários autores? Como ver esse filme, hoje, a partir desse novo horizonte tão longe da morte de Di? “É que me deu uma fome”, poderia responder algum personagem dos filmes tropicalistas. Não tão longe disso, podemos dizer que ainda hoje temos fome de Di e de Glauber, fome dessa arte que ainda faz tremular os horizontes e cria vertigens perceptivas. Umbabarauma, homem Di. Umbabarauma, homem Glauber. Umbararauma, homem gol.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. *Só me interessa o que não é meu. A antropofagia de Oswald*.2002. Acessado em
- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. *Tornar-se outro. O topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo, Annablume, 2003.
- ANDRADE, Oswald. *Obras Completas. Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Globo, 2000.
- ANDRADE, Oswald. *Obras Completas. A Utopia Antropofágica*. São Paulo, Globo, 1995
- ANDRADE, Mário. *Poesias Completas*. Belo Horizonte, Vila Rica, 1993.
- ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. Belo Horizonte, Garnier, 2004.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.
- ANDRADE, Mário de. *Introdução à Estética musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- ANDRADE, Mário. *Obra Imatura*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.
- CARDIM, Alberto. *Dialéctica Y canibalismo*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1994.
- CARVALHO, Hermínio Bello. *O canto do pagé. Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1988.
- CASTRO, Eduardo Viveiros. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo, Cosac e Naif, 2002.
- MOTA, Maria Regina. *A épica eletrônica de Glauber*. Belo Horizonte, UFMG, 2001.
- MOSER, Walter. L'Antropophage et le héros sans caractere: deux figures de la critique de l'identité. sd
- NAGIB, Lúcia. O sertão está em toda parte. In *Imagens*, n.6, jan/abril, Campinas, Unicamp, 1996. p.70-83.
- NUNES, Sebastião. Antropofagia ao alcance de todos. In ANDRADE, Oswald. *Obras Completas. A Utopia Antropofágica*. São Paulo, Globo, 1995.
- NUNES, Sebastião. Estética e correntes do modernismo. In ÁVILA, Afonso. *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, 1995.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac Naify, 2003.
- SOUZA, Gilda de Mello. *O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaima*. São Paulo: Duas cidades, 1979.
- SOUZA, Gilda de Mello. *Exercícios leitura*. São Pulo, Duas cidades, 1980
- STAM, Robert. *O Espetáculo interrompido*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Oswald Plural*. Rio de Janeiro, UERJ, 1995

Filmes

- SANTOS, Nelson Pereira dos (1970). Como era gostoso o meu francês.
- LIMA Jr., Walter. Brasil, ano 2000. (1969)
- ROCHA, Glauber (1969). O dragão da maldade contra o santo guerreiro.