Ilana Schlaich
Tschiptschin

Brasília em *A Idade da Terra*: apontamentos para uma análise figural

Resumo

Este artigo pretende apontar elementos para a leitura e interpretação de três sequências do filme *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha, a partir do método de análise figural, tal como desenvolvido por Philippe Dubois (2012, p. 97–118)[1]. As sequências selecionadas são aquelas que têm a cidade de Brasília como locação no filme. Analisaremos a presença da cidade no discurso fílmico enquanto construção de um mito da modernidade e a interação dos personagens com o espaço circundante. Este ensaio abre caminho para a leitura de outras sequências do mesmo filme e a comparação entre os eventos de imagem de *A Idade da Terra* e outros filmes do diretor.

Palavras-chave

Arquitetura moderna. Cinema. Brasília. Análise figural.

doi: http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v23i41p32-50

BRASÍLIA EN *LA EDAD DE LA TIERRA:* INDICACIONES PARA UN ANÁLISIS FIGURAL

BRASÍLIA IN THE AGE OF THE EARTH: NOTES FOR A FIGURAL ANALYSIS

Resumen

El presente artículo pretende proponer elementos para la lectura e interpretación de trés secuencias de la película *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha, utilizando el método de análisis figural, desarrollado por Philippe Dubois. Las secuencias analizadas se pasan en la ciudad de Brasília. Analizaremos la presencia de la ciudad en el discurso fílmico como construcción de un mito de modernidad y la interacción de los roles en el espacio. Considerando la imposibilidad de un análisis conclusivo en el presente artículo, se propone nuevas perspectivas de análisis de escenas subsiguientes y comparaciones entre eventos imageticos en *A Idade da Terra* y otras películas de Glauber Rocha.

Palabras clave

Arquitectura moderna. Cinema. Brasília. Análisis figural.

Abstract

This article aims at providing elements for the interpretation of three different sequences of the film *A Idade da Terra* (*The Age of the Earth*), by Glauber Rocha, using the method of figural analysis developed by Philippe Dubois. The sequences selected are set in the city of Brasília. In this article we will analyze the city's role in the film's discourse as a way of constructing a myth of modernity and the way the characters act in the given space. Considering the fact that a conclusive analysis cannot be achieved in this article, its purpose is to propose new analytical perspectives on subsequent sequences and to draw comparisons between the imagery of *The Age of the Earth* and other movies by Glauber Rocha.

Keywords

Modern architecture. Cinema. Brasília. Figural analysis.

Brasília, este palco fantástico no coração do Planalto Brasileiro, fonte, irradiação, luz do Terceiro Mundo, uma metáfora que não se realiza na história, mas preenche um sentimento de grandeza, a visão do paraíso, essa pirâmide, esta pirâmide, que é a geometria dramática do estado social, no vértice o poder, embaixo as bases e depois os labirintos intrincados das mediações classistas, tudo isso num teatro, pois sim, a cidade e a selva. Brasília é o eldorado, el-dorado, aquilo que os espanhóis e os outros visionários perseguiam. (Trecho do Sermão do Planalto, de Glauber Rocha*, em A Idade da Terra).*

Brasília, plano-piloto de um novo projeto estético

Transferir a capital da República do Rio de Janeiro para o interior do território ou, seja, para o planalto central, foi mais do que um gesto para facilitar a integração nacional. O processo, conduzido pelo presidente Juscelino Kubitschek, apoiou-se em um programa de modernização e progresso, que se traduziu na seleção de um plano arquitetônico e urbanístico que apontava para um novo projeto estético.

A potência da ideia formulada nos planos do urbanista Lúcio Costa e do arquiteto Oscar Niemeyer consistiu em forjar uma imagem de futuro, a ponto do País, que se via como subdesenvolvido e atrasado, redescobrir-se como "*condenado ao moderno*", nas palavras do crítico de arte Mário Pedrosa (1981, p. 304).

Ao presidir o Congresso Internacional de Críticos de Arte, realizado em 1959, Pedrosa manifestou a convicção de que a nova capital abriria possibilidades no campo das artes: "*Ao tomar Brasília como uma obra de arte coletiva, queremos com isso dizer que a arte se introduz na vida de nossa época, não mais como obra isolada, mas como um conjunto das atividades criadoras do homem*" (PEDROSA, 1981, p. 103).

Referindo-se aos planos de Costa e Niemeyer, o filósofo alemão Max Bense[2] afirma: "*Brasília nascia como a espacialização de um cartaz em forma de cidade, produto de uma combinação entre o cartesianismo racionalista e a atmosfera dos trópicos*" (BENSE, 2009, p. 33).

Para Bense não se tratava, portanto, de um desenho, mas sim de uma *ideia*, de tal forma que o urbanista assumia menos um caráter de planejador e mais de "*um ficcionista que convivia afetivamente com o mundo por ele imaginado*", como apontou o arquiteto Guilherme Wisnik (2009, p. 103). Questões técnicas e de planejamento apareciam como secundárias, enquanto o que era fundante era a dimensão poética, fazendo do Plano Piloto uma espécie de mito de fundação do país moderno.

Esta mitologia repercutiu em toda a produção cultural brasileira a partir dos anos 1950. Na literatura, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari publicam em 1958 o *Plano-piloto para a poesia concreta*. Nas artes plásticas, Lygia Clark e Hélio Oiticica rompem com conceitos como forma e fundo, fora e dentro, claramente influenciados pela arquitetura. Na música, Brasília figura como referência para o movimento tropicalista[3].

A recém-inaugurada Capital surge como cenário no filme de Gerson Tavares, *Amor e desamor (1966),* torna-se objeto do filme-ensaio de Joaquim Pedro de Andrade, *Contradições de uma cidade* (1967).

Glauber Rocha reivindica a influência de James Joyce, considerado precursor do concretismo, na realização de seu primeiro curta, *Pátio,* de 1959, em que Brasília já aparece como elemento referencial. " *'Olhos armados de ódio', experimento joyceano, foi base para concretizar um filme: Pátio, preto contra branco como o SDJB*[4] */ Papa*[5] */ Clarke/ Brasília. Tabuleiro de xadrês*" (ROCHA, 2004, p. 328). Ao mesmo tempo, aponta a efervescência do período em torno da fundação de um movimento cultural amplo:

> *Eu defendia Konkretiyztaz e Guimarães Rosa absolutamente, LYTERATURA NACYONAL prioritária quaisquer desvios à livrimportação Brazylya Grecya de JK(Juscelino Kubitschek), esplendor dialético de João Cabral de Melo Netto, Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Jorjamado, Nelson Pereira dos Santos, Mario Pedrosa, Campos Brothers, Ferreira Gullar, Carlos Drumond de Andrade, Invenção de Orfeu – Guimarães Rosa* (ROCHA, 1977b, p. 10).

Vinte anos depois, Brasília figura em seu filme *A Idade da Terra* (1980). As referências de Glauber a Brasília são anteriores à filmagem. Em 1977 ele trabalhou como colaborador no jornal *Correio Brasiliense,* onde escrevia sobre política e cultura. Em artigo publicado em 7 de abril de 1977, diz: "*Brazylya Plataforma do Paraíso(...). É a cidade mais bonita do mundo e a grande Verdade Vos ilumina*" (ROCHA, 1977a). Nesse mesmo ano, Glauber produziu para o *Correio* o Suplemento *Alvorada,* junto com o artista gráfico Rogério Duarte. Depois da finalização de *A Idade da Terra,* o cineasta declara à *Tribuna da Bahia,* em 24 de agosto de 1981:

> *Brasília foi a revolução cultural do Brasil; com sua construção, o Brasil pode se livrar do seu complexo diante do colonialismo. (...) Brasília era uma espécie da Eldorado, a possibilidade que os brasileiros tinham de criar eles mesmos alguma coisa*[6].

A IDADE DA TERRA, O FILME

Em uma carta a Alfredo Guevara, presidente do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) de setembro de 1973, Glauber menciona o projeto de *A Idade da Terra* pela primeira vez: "(*...) tentarei produzir meu próximo filme o mais rápido possível. O filme se chama A Idade da Terra, deve ser filmado na África, Ásia, América e Europa. É um projeto de grande*

ambição, o maior que já saiu da minha cabeça" (BENTES, 1997, p. 466). México, Estados Unidos, e países do Caribe também chegaram a ser cogitados como locais de filmagem.

Glauber tentou viabilizar o filme em 1974 no México. O roteiro, em inglês, com o nome *O Nascimento da Terra,* foi pensado na época como uma adaptação do roteiro de Eisenstein para *Que Viva México,* filme rodado pelo cineasta russo nos anos 1930 (GOMES, 1997, p. 273–280). Mas o governo mexicano recusou o financiamento. Outra referência aparece na carta de Glauber a Paulo Emilio Salles Gomes, de 26 de janeiro de 1976: "*o roteiro se compõe de cinco atos – a tal patética eisensteiniana – e seria a partir de Que Viva México!"* (BENTES, 1997, p. 560).

O cineasta só conseguiu rodar o filme entre 1977-78. Foi seu último filme feito no Brasil, depois de um longo período no exterior[7]. *A Idade da Terra* foi filmado em três cidades: Salvador, Rio de Janeiro e Brasília – as três capitais do Brasil. Com uma montagem fragmentada e descontínua, Glauber constrói uma alegoria da exploração do Terceiro Mundo pelo capital estrangeiro, da qual faz emergir um projeto de identidade nacional e latino-americana por meio da revalorização dos mitos fundadores (amazonas), dos rituais de raiz africana (candomblé) e dos ideais revolucionários (guerrilha rural e urbana), todos eles representados na figura-icônica do mito cristão.

O projeto do cineasta era que o filme não tivesse uma sequência pré-estabelecida. A ordem dos rolos ficaria a critério do projecionista. O projeto nunca foi concretizado e a montagem final de *A Idade da Terra* coube a Ricardo Miranda. Apresentado no Festival Internacional de Cinema em Veneza de 1980, o filme teve péssima acolhida pela crítica italiana:

> *Eu acho que o que provocou o pau aqui na Itália não foi o conteúdo do filme, como se poderia dizer academicamente, foi a linguagem do filme, porque o filme tem um outro tempo, um outro espaço de montagem. (...) não é experimentalismo, é o fluxo da imagem, é a montagem que vai por caminhos incontroláveis, como um rio que corre abrindo outros baratos. (...) O filme realmente não tem nenhuma história, é um barato audiovisual, que fala do Brasil de todos os tempos e de todas as eras. E é um poema, não é um teatro, não é um romance*[8].

Glauber explica:

> *Eu mostro no filme que o mito cristão, que é o mito solar, vem da Ásia, vem da África, vem do Oriente Médio, e que a Europa sequestrou a verdadeira identidade de Cristo, importando um Deus. Então eu disse que como o filme mostra um Cristo negro, interpretado por Antonio Pitanga, um Cristo pescador e místico interpretado pelo Jece Valadão, mostra o Cristo que é o conquistador português, o Dom Sebastião, interpretado pelo Tarcisio Meira, mostra o Cristo guerreiro Ogum de Lampião, interpretado por Geraldo Del Rey, quer dizer, são os 4 Cavaleiros do Apocalipse, que ressuscitam o Cristo no Terceiro Mundo, recontando o mito através dos 4 evangelistas, Mateus, Marcos, Lucas e João, e os 4*

> *cavaleiros do Apocalipse cuja identidade eu revelo no filme, quase como se fosse um Terceiro Testamento, o filme assume um tom profético realmente bíblico e religioso.*

Como diz Ismail Xavier:

> *A Idade da Terra é de novo marcado pela tentativa de grande síntese, pela mesma busca de sentido no grande plano da história em que se encaixa a ideia de um destino nacional – o tom de Glauber ainda é de salvação. E ele, apesar das aparências em cacos, quer totalizar*[9] (MENDES, 2009, p. 33).

Método de análise

Glauber é um dos diretores de sua geração que levou mais longe a articulação entre cinema e política. Sua visão de mundo se construiu através do cinema, ao mesmo tempo em que sua relação com o trabalho de outros cineastas lhe forneceu elementos para pensar o mundo. A articulação entre cinema e política será, portanto, o pano de fundo da análise, embora não se pretenda neste trabalho privilegiar essa articulação[10]. O método que vamos aplicar é o da análise figural[11].

Os estudos consagrados à *figura* dizem respeito à presença fenomenal das coisas (seres humanos, objetos) e o modo como elas são colocadas em cena e se transformam em forma. É a figuração, mais do que a narração, que exerceria sobre a percepção e memória do espectador o que Elie Faure chamou de "*comoção do evento plástico*"[12] passando a fazer parte de nosso "museu imaginário" (LEFEBVRE, 1997).

O figural é um "acontecimento de imagem", um "evento visual", algo que acontece *com a imagem* e não *na imagem.* A análise figural pretende construir um discurso sobre como esse "evento visual" impacta o espectador em três dimensões: emoção, memória e imaginação[13].

Neste trabalho, levaremos em conta a presença dos objetos, adereços, locações, gestualidade dos atores, cores, luzes, sons, enfim, das formas fílmicas criadas por Glauber – frequentemente, o próprio cineasta em voz *over* orienta com precisão a fala e movimento dos atores, a direção de fotografia e de câmera.

Nas palavras de Jaques Aumont, Glauber foi um inventor de formas: "*ele inventou formas de narração, de imagens*" (AUMONT, 2010, p. 182). E "*são as formas que nos dizem finalmente o que há no fundo das coisas*"[14]. O método de análise figural se configura, portanto, como uma possiblidade legítima de análise fílmica para compreender e interpretar o cinema de Glauber Rocha[15].

Descrição e análise das sequências

Sequência 1 – 0:01 a 4:02 (Figura 1)

Palácio da Alvorada ao nascer do sol. Arquitetura moderna se contrapõe ao entorno natural, ofuscado pelo nascer do sol. T*ravelling* do Palácio para o cerrado com saturação da cor amarelo-dourada do céu, fazendo o Palácio desaparecer na sombra. A imagem é claramente dividida pela linha do horizonte, entre o céu e o cerrado. A luz do sol é refratada pela lente da câmera, tornando a imagem quase abstrata. No canto esquerdo da tela, surge o Lago Paranoá. A imagem vai esverdeando e clareando até se dissolver no amarelo. Áudio de Naná Vasconcelos[16] mistura tambores, cantos indígenas e sons de animais.

A Idade da Terra foi o único filme de Glauber rodado em cinemascope, um aspecto a ser destacado, na medida em que, para Philippe Dubois, "*a experiência da tela é evidentemente, para todo espectador de cinema, um dos aspectos absolutamente centrais e essenciais da experiência cinematográfica*"[17].

Dubois refere-se à tela como a "*forma-tela*", que não constitui apenas uma superfície (que reflete) mas uma interface (que nos ativa). Trata-se de experiência ao mesmo tempo sensorial, formal, espacial e narrativa. O cinemascope é a *forma-tela* específica de *A Idade da Terra,* e define o modo

Figura 1: Sequência 1 – 0:01 a 4:02.
Fonte: Filme *A Idade da Terra*.

Herdeiros de Glauber Rocha (www.copyrights.com.br)

como Brasília / Palácio da Alvorada aparece no plano de abertura e em outras sequências[18].

Nesse sentido, o Palácio da Alvorada cria uma relação com a paisagem e com o horizonte – linha geográfica que define o limite entre céu e cerrado e, ao mesmo tempo, metáfora do olhar que projeta o futuro. O formato cinemascope enfatiza a espacialidade horizontal que dirige o olhar do espectador para além das contingências do presente, para o fundo do plano sem, no entanto, oferecer um ponto de fuga, criando um plano quase sem profundidade[19].

Nessa primeira sequência, a forma do *horizonte,* a *variação cromática,* a *aparição sonora* são *eventos sensíveis* relevantes, que destacam a potência intrínseca à arquitetura do Palácio, e impactam o espectador pela sua plasticidade. Vale lembrar a analogia feita por Elie Faure entre cinema e arquitetura e que nos remete à sequência analisada:

> *O filme é, antes de mais, plástico: ele representa, de algum modo, uma arquitetura em movimento que deve permanecer em constante acordo, num equilíbrio dinamicamente continuado na relação com o meio e com as paisagens onde se eleva e mergulha* (FAURE, 2010, p. 27).

Ao analisar a relação espacial entre natureza e monumento em Brasília, a crítica de arquitetura Sophia Telles afirma que:

> *é propriamente a natureza que se mostra como a reiterada dimensão originária, sempre inaugural. E é essa presença que finalmente configura o sentido próprio do monumento. O seu desenho é a linha do horizonte, que, por ser imanente à superfície ainda virgem, por pertencer a esse mundo em eterna alvorada, nega qualquer movimento, qualquer ponto de fuga. A linha do horizonte perde assim a dimensão da profundidade. É a marca da superfície e sua medida. O horizonte circular*[20] *de Brasília parece abrir não o espaço da paisagem, mas recolher o lugar da natureza como o fundo latente da cultura.* (TELLES, 2012, p. 330)[21].

A natureza em Brasília aparece na vastidão do cerrado em relação com o céu azul ou dourado pelo sol, enquanto o Lago marca uma interrupção, e define uma referência geográfica. O movimento da câmera parte do monumento, passa pelo cerrado e termina no lago. Um movimento que reverbera gestos anteriores nos filmes que compõem a trilogia da terra[22]: em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a câmera acompanha a corrida de Manoel e Rosa pelo semiárido nordestino e termina o movimento no mar – que um dia vai virar sertão; em *Terra em Transe* é a imagem do mar que inicia o movimento, em direção à costa de Eldorado.

Se em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a *terra* está circunscrita ao polígono da seca nordestino, em *Terra em Transe* há uma expansão espacial do significado de *terra,* que agora se refere ao país, nomeado como Eldorado. Já em *A Idade da Terra,* a referência espacial é o Terceiro Mundo – América Latina, África, Ásia – o planeta, o Brasil: do plano inicial do Palácio da Alvorada, ao espaço do mito cosmogônico sobre a origem da Terra, às sequências localizadas nas 3 capitais, ao espaço abstrato da festa e do rito[23].

No plano do Alvorada, pode-se ainda assinalar a tensão entre o início da imagem, dominado pela forma curva das colunas de Niemeyer e sua dissolução na cor saturada, que tende à abstração, quase uma pintura, e o áudio de tambores, cantos indígenas e sons de animais, que ecoam ritos primitivos. O

plano alvorada/ nascer do dia/ monumento arquitetônico/ irradia o nascimento do projeto moderno para o país enquanto o áudio antecipa o mito cosmogônico do nascimento do mundo, protagonizado nas cenas seguintes pelo Cristo índio.

Uma sequência de "explosões vulcânicas" inseridas na montagem produzem no espectador o efeito de um choque, e interrompem bruscamente o tênue fio da narrativa: o big bang que inaugura a sequência das amazonas, a luz refratada, as cores estouradas, o fundo negro atravessado por raios prateados, a fragmentação do plano em montagens ultra rápidas, são alguns exemplos[24]. Montagem de choque e montagem nuclear, como Eisenstein.

Entre o longo plano da alvorada e a sequência em planos curtos que apresenta o destruidor do planeta e o Cristo índio rodeado pelas amazonas, a transição é marcada por uma imagem abstrata. Uma fulguração, um globo brilhante a girar no espaço escuro, tal como um big-bang cósmico, prepara a sequência seguinte. Em Glauber, (o)a (A)alvorada antecede o nascimento do mundo.

Sequência 2 – 36:46 a 47:00 (Figura 2)

Fundo negro, com raios brilhantes em diagonal e um círculo prateado (talvez uma lua). Transição para luz refratada. Avião aterrissa no aeroporto de Brasília. Esse preâmbulo anuncia a sequência dominada pelo personagem Brahms. Brahms no saguão do aeroporto é recebido por Cristo negro/ Pitanga, jornalista e deputado.

Percurso pelo eixo monumental. Giro de 90º para a Esplanada dos Ministérios. Brahms em contraplongée no fundo azul do céu, braços erguidos na posição de alguém que tem o controle da situação, fala ao microfone sobre paz universal e ouro. No saguão do aeroporto, Brahms toma café e reivindica a companhia de prostitutas. Percurso de carro ao lado do Congresso.

Brahms é rodeado observado pelos trabalhadores que constroem o Teatro. Outdoors que anunciam supermercados, Bancos, concessionárias de carros. Glauber em voz over fala sobre mundo rico e mundo pobre. Operários se movimentam em direção à câmera. Atravessam na frente da câmera, da direita para a esquerda e da esquerda para a direita, e entram no teatro.

Aérea da catedral. Brahms "escala" as estátuas dos quatro evangelistas Intervenção de Glauber, dirigindo Brahms.

Nesta sequência, vamos destacar:

1. A gestualidade do personagem Brahms, interpretado por Mauricio do Valle;
2. A coreografia dos personagens: Brahms, os trabalhadores de Brasília, o Cristo negro;
3. A oposição entre formas horizontais e verticais;
4. Os eventos visuais que configuram uma ruptura com o figurativo e a transparência da narrativa.

A sequência é dominada pela presença de Brahms, personagem cuja caracterização física corresponde à imagem arquetípica do capitalista norte-americano: gordo e loiro; cuja gestualidade expansiva e exagerada indica pleno domínio da situação; e cujas falas e atitudes debochadas sugerem uma postura de desprezo em relação a seus interlocutores. Como mostra Ismail Xavier (1998,

Figura 2: Sequência 2 – 36:46 a 47:00.
Fonte: Filme *A Idade da Terra*.

Herdeiros de Glauber Rocha (www.copyrights.com.br)

p. 153–184), uma figura grotesca, que se filia a uma determinada tradição literária onde decadência de classe e dissolução moral estão associadas, e que, na atualização de Glauber Rocha, tem forte marca dos gestos e formas físicas encenadas pelo Teatro Oficina no *Rei da Vela*, peça de Oswald de Andrade. Independentemente da narrativa, bastariam os *aspectos iconográficos,* figurados nos traços físicos e nos gestos expansivos e debochados, para fazer uma análise da *forma* e definir o personagem.

Como assinala Ismail Xavier:

> *A viagem de Brahms ao Brasil – eixo do resíduo de narrativa – é a ocasião para que ele exiba a decadência familiar, o sexo neurótico, a demagogia cínica, e a tristeza pessoal de um Nero por detrás do seu hedonismo e do seu falso cabelo loiro, tão artificial como tudo o mais em torno da mulher que o acompanha, espécie de cortesã atraída pelo poder* (XAVIER, 1998, p. 153–184).

Brahms aparece em 4 momentos:

1. Chegada a Brasília

Depois de aparecer pela primeira vez no Rio de Janeiro, desfilando no carnaval ao lado do personagem de Tarcísio Meira, Brahms retorna a Brasília. Ele chega de avião, transporte moderno por excelência, e é recebido por Antonio Pitanga, no papel do Cristo negro, e por "autoridades" locais: um deputado e uma jornalista.

Ao desembarcar no centro do poder, o capitalista faz conexão com o "representante local do povo", o deputado, e com a mídia, estabelecendo clara associação entre o capital internacional e o poder local. A referência a signos de submissão, reconhecidos pelo capitalista como as marcas identitárias do País, aparecem na imagem – o café, *commoditie* de exportação – e na fala – alusão à mulher como prostituta e ao negro como escravo do desejo sexual do patrão.

2. Percurso na cidade nova: Congresso e Esplanada dos Ministérios.

Brahms percorre o eixo monumental num Ford Galaxie Landau dos anos 1970 – carro oficial usado na época por deputados e senadores, e ao qual o "gringo" tem pleno acesso. Em seguida, um giro de 90º para a Esplanada dos Ministérios, sugere que Brahms circula com igual desenvoltura tanto no Poder Legislativo como no Executivo. No entorno, a linha do horizonte é quebrada por elementos verticais. Nas cores, céu e terra, azul e verde, são recortados pelos volumes brancos das construções, que se impõem como signos de poder e, ao mesmo tempo, como ambiente futurista, volumes brancos flutuando sobre o cerrado. Nesse percurso, Brahms encena o deboche através dos gestos e da postura corporal.

A escolha de Brasília para a visita de Brahms ao Brasil, em detrimento da capital econômica, São Paulo, parece indicar que não se trata de uma "viagem de negócios", de encontro entre empresários, mas de um conluio de interesses, em que a intervenção direta do governo para garantir as boas relações com a matriz imperialista é o pano de fundo da sequência – do mesmo modo que os Ministérios e os prédios do Congresso são o segundo plano da imagem.

3. Teatro em construção

Mas não são apenas as *commodities* e a diversão fácil que atraem os estrangeiros que vêm ao Brasil. Brahms também está em busca de mão de obra barata. Em frente ao teatro em construção, ele contracena com atores não profissionais, que o rodeiam com atitude de curiosidade ou que se movem num vai e vem para, finalmente, entrarem no teatro-pirâmide. Ao contrário da foto famosa de Marcel Gautherot, em que os operários "escalam" a cúpula do Senado em construção, como se fossem atingir o céu, aqui os trabalhadores estão na base do teatro-pirâmide, em atitude passiva, e se movimentam em grupo, como um rebanho, obedecendo a orientações que vêm de fora da cena. O enquadramento do teatro, sempre em contra-plongée, reforça a analogia com a pirâmide social, cuja base é ocupada pelos trabalhadores. A presença do capital é enfatizada pelas panorâmicas em uma sequência de outdoors com anúncios de supermercados, concessionárias de carros, bancos.

4. Praça da Catedral

O sobrevoo na Catedral abre o plano em que Brahms tenta "escalar" as estátuas dos quatro evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João. As esculturas em bronze de Alfredo Ceschiatti e Dante Croce, cada uma com três metros de altura, estão posicionadas à esquerda e à direita da entrada principal da Catedral. Brahms evolui numa coreografia, correndo de uma estátua para outra, com expressão facial e gestualidade que lembram, na história da pintura, quadros sobre a crucificação. A câmera explora de perto sua movimentação. No áudio, a música *Brother*, de Jorge Benjor, cantada em inglês, sugere proximidade entre o personagem e Cristo ("*Jesus Christ is my friend*"). A cena termina numa simulação da deposição da cruz (45:09): o enquadramento faz com que a estrutura da catedral forme uma "coroa de espinhos" sobre a cabeça do personagem, enquanto os braços abertos e erguidos para o céu simulam uma crucificação sem cruz, concluída com a absolvição pelo Cristo negro. Os sons da cidade e os prédios de Brasília ao fundo devolvem o espectador à atualidade. O vai e vem entre tempos históricos sugere uma relação entre eles, intensificada pela plasticidade do personagem Brahms, que ora aparece como anticristo ou demônio, ora como a personificação do imperialismo norte-americano, ora como um cristo debochado ou como o pai do cristo guerrilheiro[25].

Rupturas com o figurativo e com a transparência da narrativa:

1. As transições entre as cenas apontam para uma montagem de choque, que impacta visualmente o espectador, e constituem o que Philippe Dubois chama de *efeito de alteridade,* que opera por *dessemelhança*[26]. Essas transições destacam ainda mais o caráter descontínuo e fragmentário da montagem, levando a experiência espectatorial a uma espécie de vertigem.

1.1. A abertura da sequência é uma imagem abstrata (traços brilhantes em diagonal e um círculo prateado que poderia ser a lua, em um fundo negro) que sucede sequências anteriores – o ritual das amazonas e o desfile de carnaval -, nas quais emerge pela primeira vez entre muitas durante o filme, a potencialidade revolucionaria das festas e dos transes míticos[27].

1.2. As transições para as cenas na pista de pouso e no saguão do aeroporto, a luz estourada, pela abertura do diafragma, ou refratada, produzindo halos luminosos na imagem, indicam uma dimensão antirrealista, que confere opacidade à cena[28].

2. As interferências de Glauber também apontam para uma ruptura com a transparência da cena.
2.1. Na fala sobre ricos e pobres (41´50)[29].

2.2. Nas orientações à atuação de Maurício do Vale (39´06; 45´41; 46´22; 46´39; 46´50), que se caracteriza pelo antinaturalismo, como são também as atuações dos outros personagens, com suas falas interrompidas ou repetidas, com sua entonação recitativa.

3. A introdução de elementos aleatórios na montagem: as dores sem motivo aparente do ator Mauricio do Valle constituem uma ruptura no fio narrativo, que já é bastante tênue.

4. A atuação dos personagens: as falas são interrompidas bruscamente ou são repetidas incansavelmente; a inflexão da voz é a de um recitativo.

Sequência 3 - 1:18:43 a 1:19:35 (Figura 3)

Sobrevoo de avião ao redor da torre de TV. Cristo negro, usando capacete de búzios e manto africano, olha para a cidade de cima da torre e ergue um cajado. Vista aérea mostra inclinação do horizonte. Cristo negro abre os braços, em forma de cruz; retoma e reinterpreta o sermão da montanha, do Novo Testamento. "*Bendito seja aqueles que tem fome, bendito seja a miséria, porque um dia eles se libertarão*". Ele inicia a fala em pé e termina de joelhos, retirando o capacete. Em seguida, solta um grito e olha para o piso da torre. A câmera se aproxima de um furo na chapa metálica do piso. A imagem torna-se abstrata (1:19:13), o foco está no plano atrás do furo circular (1:19:18). Montagem nuclear: o céu, a mão segurando o cajado, um fragmento da roupa. Outro trecho do sermão: "*Bendito seja a bomba atômica, a prostituta da babilônia, bendito seja os criminosos*". Rebatedores produzem um efeito de luz sobre o rosto e o corpo do cristo, enquanto a câmera se movimenta freneticamente, se afastando e aproximando do personagem. A câmera explora os detalhes do corpo e dos objetos do personagem. A imagem do Congresso visto de baixo fecha esta sequência, e é invadida pelo áudio da recitação do poema Lusíadas, de Camões.

O trecho selecionado inicia-se e termina com imagens de Brasília. Na abertura, um avião sobrevoa e circunda a torre de TV, e Brasília é vista de cima, da perspectiva do pássaro. No final, o prédio do Congresso é enquadrado de baixo. A linha do horizonte reaparece dividindo céu e cerrado, mas agora subvertida, na diagonal. Em contraposição, linhas verticais sinalizam as formas da autoridade, em sua dimensão política, os prédios dos ministérios, e religiosa, o cajado do cristo negro.

O personagem que domina a sequência é o Cristo representado por Antonio Pitanga. Os braços erguidos ou abertos em cruz configuram uma forma que se repete ao longo do filme na gestualidade dos personagens, no estandarte conduzido por Pitanga, em quadro no Museu de Arte Sacra da Bahia, e que está presente em vários filmes de Glauber[30].

Não se trata, porém, do Cristo europeu dos catecismos, mas de um Cristo negro, mais próximo dos escravos trazidos pelos colonizadores, adornado por objetos ritualísticos, como o manto, o colar de dentes de javali e o capacete de búzios. Um Cristo que, por estar próximo às manifestações e ritos populares, surge, na alegoria de Glauber, com potencial revolucionário.

A câmera explora a figura de Pitanga em toda a sua corporeidade. Na coreografia que o ator desenha com os braços e o corpo enquanto pronuncia seu sermão, na oscilação de luz projetada com o uso de rebatedores, na dança que a câmera faz em sucessivos afastamentos e aproximações, quase encostando a lente na pele do ator. Os aspectos iconográficos que configuram o personagem são fragmentados em planos curtos na montagem nuclear,

Figura 3: Sequência 3 – 1:18:43 a 1:19:35.
Fonte: Filme *A Idade da Terra*.

Herdeiros de Glauber Rocha (www.copyrights.com.br)

legado de Eisenstein que Glauber desenvolve ritmicamente, aproximando-se da música e da dança[31].

Presenças constantes no filme, a cruz e o avião são formas que se relacionam fortemente ao Plano Piloto de Lúcio Costa, que no texto fundacional do projeto da cidade escreve: "*Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz*" (COSTA, 1991).

A forma cruz, em Brasília, expressa uma síntese, presente em toda a arquitetura moderna brasileira e no cinema de Glauber Rocha, entre tradição e vanguarda. A cruz é o objeto usado pelo colonizador para tomar posse, marcando um território, enquanto o avião é um signo futurista, símbolo da modernidade, e sua imagem é usada para expressar uma utopia de libertação do homem: "*O avião deu-nos a vista do pássaro. Quando o olho vê claramente, o espírito decide com limpidez*" (CORBUSIER, 2003, p. 96).

A imagem de Brasília em *A Idade da Terra* – ora vista em planos aéreos, ora percorrida em seus eixos rodoviários, mas sempre tendo como ponto de referência a linha do horizonte – reverbera a percepção criativa de Lúcio Costa, comentada por Sophia Telles:

> *O terraplano construído na cota virtual do horizonte e a decisão de deslocar a Catedral para não impedir a vista do Eixo Monumental acabam por reafirmar a imagem que Lúcio Costa dá a essa cidade: 'aérea e rodoviária', em pleno sertão, que confere ao centro cívico muito menos a afirmação da técnica, sinal de progresso em um país novo, do que o caráter emblemático de seu isolamento diante desse 'cerrado deserto e exposto a um céu imenso, como em pleno mar'*[32] (TELLES, 2012, p. 330).

Apontamentos finais

Nas sequências selecionadas para análise, dois personagens se destacam: o capitalista Brahms e o Cristo negro. A relação deles com Brasília dá forma ao conflito entre a cidade real dos anos 1980 e o projeto moderno de Costa e Niemeyer.

Se podemos evocar, no filme de Glauber, uma categoria cara aos adeptos da análise figural, o detalhe-expansão, seria o caso de dizer que em *A Idade da Terra* é o próprio capital, na figura de Brahms, que se expande e ocupa todas as brechas da vida nacional, associando a elite local ao imperialismo norte-americano, ambos decadentes e em processo de deterioração (as constantes dores e ataques de Brahms são a evidência física dessa deterioração).

A resistência só pode se dar pelo transe, a nova utopia está fundada na vitalidade das manifestações populares – alheia às soluções que se apresentavam na época no cenário político nacional e que Glauber encarava com desconfiança e ironia. O Cristo negro do Terceiro Mundo constitui a antítese dessa deterioração, do mesmo modo que o Cristo nascido nos limites do Oriente com a África, constituiu outrora a antítese do Império Romano em decadência.

A relação de Glauber Rocha com Brasília em *A Idade da Terra* é contraditória. De um lado, as imagens expressam o plano utópico, de uma cidade que não

entra em choque com a natureza e que aponta para o futuro, a alvorada de um novo mundo, apresentada enquanto mito fundacional, fruto de uma síntese entre a cultura clássica e o ritual popular originário.

De outro, Brasília aparece como o centro de um poder decadente, e as imagens sugerem a desigualdade social e a presença do capital internacional. Ainda assim, a visão da potencialidade de Brasília não é abandonada, cidade fantástica, Eldorado, utopia sonhada pelo homem durante séculos.

Notas

[1] Também serão usadas as anotações em aula do curso. As *plasticidades espaciais da imagem cinematográfica: transparência (backprojection), sobreimpressão e splitscreen,* ministrado em março e abril de 2016 na Escola de Comunicações e Artes da USP.

[2] O filósofo alemão Max Bense que formulou um pensamento estético de matriz semiológica e informacional, esteve no Brasil em várias ocasiões na década de 60 e dedica seu livro, *Inteligência brasileira*, a Aloisio Magalhães com quem deu aulas na ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial).

[3] Caetano Veloso, por exemplo, representa a Brasília ocupada pelos generais no álbum *Tropicália*: *Sobre a cabeça os aviões, sob os meus pés os caminhões, apontam contra os chapados meu nariz. Eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval, eu inauguro o monumento no planalto central do país.*

[4] Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, onde seria publicado em 1959, o Manifesto Neoconcreto.

[5] É possível que "Papa" seja uma referência a Lygia Pape, grafada incorretamente como Papa.

[6] ROCHA, Glauber. Tribuna da Bahia, Salvador, 24 de agosto de 1981.

[7] Glauber filmou *Der Leone have sept cabeças,* no Congo Brazzavile, entre 1969-1970, *Cabezas Cortadas* na Espanha, em 1970, e *Claro,* na Itália, 1975. Além de ter participado como ator no filme de Jean Luc Godard e Pierre Gorin, *Vento do Leste,* em 1969; como codiretor com Marcos Medeiros do filme *História do Brasil,* iniciado em Cuba em 1972 e montado na Itália em 1974; como entrevistador em *As armas e o povo,* filme coletivo sobre a Revolução dos Cravos em Portugal.

[8] Transcrição da entrevista concedida em Veneza ao jornalista Luis Fernando Silva Pinto.

[9] Em seu "impulso totalizante", Glauber constrói uma oposição estética entre o sublime (manifestado nos ritos populares) e o grotesco (representado na burguesia decadente) (XAVIER, 1988, p. 159). Trata-se de um conflito cuja resolução definirá o destino da humanidade. Embora, como mostra Ismail, a teleologia não se apresente formalmente em *A Idade da Terra*, cuja montagem é descontínua e fragmentada, há ainda uma tentativa de superar essa fragmentação. Não se pode, a partir daí, apontar uma *contradição* entre a presença dos ritos populares e a estrutura teleológica, mas observar que o cinema de Glauber é marcado sempre pela tentativa de síntese.

[10] Várias ideias neste trabalho surgiram a partir das observações do professor Mateus Araujo (ECA-USP), que contribuiu com suas análises precisas e minuciosas sobre as relações entre o cinema de Glauber Rocha e o de outros cineastas.

[11] A ideia de figural remete a reflexões tanto no campo da linguagem como no das artes plásticas. Em *Discours, Figure*, Jean-François Lyotard tenta descobrir o figural no espaço entre o discurso e a figura, e para isso invoca a poesia de Mallarmé. O poder ex-discursivo do discurso, para Lyotard, é marcado pela figura, definida como forma visual do poema, o modo pelo qual ele é inscrito no espaço. Lyotard analisa também as iluminuras da Bíblia de São Marcial de Limoges e da Bíblia de Moissac, considerando-as um exemplo esclarecedor da desestabilização do equilíbrio entre discurso e figura. George Didi-Huberman, em sua análise da Anunciações de Fra Angelico, opõe o figural à leitura iconográfica das imagens. Mas é principalmente com Philippe Dubois que a análise figural é aplicada no campo do cinema. Embora sem esquecer suas afinidades com Lyotard e Didi-Huberman, vamos nos apoiar neste trabalho nos conceitos de Dubois.

[12] Em seus textos sobre a "cineplástica", Elie Faure desenvolveu o conceito de comoção, que Philippe Dubois retoma, sob o nome de "fulgurância". Para ele, a experiência da fulgurância se dá em 2 tempos: o primeiro, da comoção propriamente dita; o segundo, da construção, que visa pensar os seus valores (DUBOIS, 2012, p. 109–110).

[13] "*Processus sempre em devir, o Figural é, portanto, um acontecimento da imagem, isto é, ele surge sob o modo da fulgurância, revela uma ruptura no tecido da representação, procede por alteração ou alteridade, e engendra efeitos imanentes de presença intensiva da matéria*" (Idem, p. 113).

[14] Em seu "Histoire(s) de cinéma", 4A, Jean Luc Godard usa essa definição para se referir a Alfred Hitchcok que, segundo ele, "*foi o maior criador de formas do século XX*" (AUMONT, 2010, p. 98).

[15] Embora a análise figural seja o método usado neste ensaio, percebemos algumas vezes a necessidade de lançar mão de referências externas à figura para uma leitura mais abrangente das sequências selecionadas. Acreditamos que esse procedimento não se opõe à análise figural, mas a complementa.

[16] Faixa *Amazonas* do disco do mesmo nome, de 1973.

[17] Palestra sobre Cinema e Arte, Cinusp, USP, 13 de abril de 2016.

[18] Ao longo do filme, a *forma-tela* conduz a movimentação dos personagens e o modo como eles ocupam o espaço. Um exemplo é a sequência da coreografia da rainha Aurora Madalena interpretada por Ana Maria Magalhães, aos 1:58:08.

[19] O plano de abertura volta aos 26:05, entre a sequência do desfile de Escola de Samba na Marquês de Sapucaí e a entrevista com o Castelinho. A luz marca a passagem do tempo: o Palácio da Alvorada surge nitidamente em meio ao verde do cerrado para, em seguida, mergulhar novamente na sombra, evidenciando a linha do horizonte. Aos 1:20:04 a luz refratada também ecoa o plano de abertura, numa chave mais abstrata ao som da introdução do primeiro movimento da sinfonia nº 38, K 504, em Ré Maior. "Prague" de W. A. Mozart. O objeto circular que aparece na imagem parece ser uma lente, indicando o uso de sobreposição de imagens: o olho da câmera e o horizonte; o cinema e a paisagem.

[20] O "horizonte circular de Brasília" fica evidente nos planos aéreos, em 1:17:43 e 1:18:44. Na sequência do Cristo negro na torre de TV, a linha horizontal domina o fundo do plano, assim como na cena em que o ator Ary Pararraios recita Os Lusíadas, em 1:19:34. Há uma contraposição constante entre o horizonte e a forma vertical dos monumentos, da torre de TV e do cajado, que evocam os signos da autoridade, nas dimensões política, midiática e religiosa. Nessa cena vê-se nitidamente o uso de refletores.

[21] O ensaio publicado nesse volume é um trecho de "Lúcio Costa, monumentalidade e intimismo" In: *Cadernos Novos Estudos Cebrap*, nº 25, São Paulo out. 1989, p. 90–94.

[22] A ideia de uma "trilogia da terra" está na carta de Glauber ao produtor norte-americano Tom Luddy, de 16 de julho de 1981. (BENTES, 1997, p. 696).

[23] No monólogo em voz over, em *A Idade da Terra,* Glauber *volta* a mencionar o "Eldorado", referindo-se a Brasília: "*Brasília é o eldorado, el-dorado, aquilo que os espanhóis e os outros visionários perseguiam*".

[24] Philippe Dubois refere-se à "*matéria-tempo*" cinematográfica, ao analisar o filme *Le Tempestaire*, de Jean Epstein. Segundo Dubois, a tempestade é a figura da matéria-tempo, manipulada por meio da aceleração, desaceleração e inversão das imagens marítimas. Em *A Idade da Terra,* pode-se dizer que o acontecimento visual é a "matéria-luz", exemplificada pela luz refratada, a saturação, as imagens "estouradas", as explosões luminosas.

[25] A fragilidade da analogia é criticada por Ismail Xavier (1998): "*o presente nacional ganha um diagnóstico capaz de inseri-lo num perfil da história mundial, mas de modo tal que termina por pagar o preço de uma generalidade excessiva*" (...) Nesse contexto, Brahms é a "*figura que, pelo desgaste do paradigma, termina por atrofiar o que, em A Idade da Terra, é observação lúcida do contemporâneo enquanto espaço de dissolução das fronteiras e emergência de novos focos de alinhamento político. Embora haja um território nacional como cenário da peregrinação do filme, este não parece conter os dados essenciais do jogo*" (Ibdem, p.167).

[26] "*Os planos negros de Marguerite Duras (...), os momentos de deslumbramento por superexposição completa, são transgressões frontais do figurativo*" (...) "*instantes por vezes infinitesimais que fazem brilho ou mancha, ruptura ou opacidade, na figuração dos filmes*" (DUBOIS, 2012, p. 112).

[27] Como aponta Ismail Xavier: "*A Idade da Terra, nesse sentido, condena à morte a elite mundial que detesta, trazendo como antídoto um inventário das manifestações populares que compõem o espaço da dignidade e da vitalidade. Em seu impulso totalizante, ele precisa desta oposição, de*

modo a associar o lado negativo do presente a algo que parece agonizar, mesmo que tal agonia só se faça ver a partir do ângulo da moralidade e dos clichês que colam a ideia de decadência nos corpos e permitem se tomar o eixo da sensualidade como a baliza divisória entre dois terrenos estéticos bem demarcados: o do sublime (popular) e o do grotesco (burguesia)". Retirado de *A Idade da Terra e sua visão mítica da decadência*. Revista Cinemais nº 13. Setembro/outubro 1998. p. 153-184.

[28] Outros efeitos de presença figural podem ser lembrados, por exemplo aos 3'14, as cenas em que manchas avermelhadas na beirada da imagem, causadas por um velamento involuntário da película, foram incorporadas ao filme. Na descrição de Dubois, "*manchas, inchaços, deformações, devorações químicas ou físicas, que afetam este ou aquele fotograma deste ou daquele pedaço de película, acontecimentos aleatórios que afetam o suporte e que ele expõe assim por eles mesmos (...) em que os acidentes físicos da película vêm se inscrever como marcas do tempo na imagem, organizando com a parte figurativa, já ali do fotograma, combinações singulares, fulgurantes (o acaso as produziu) em que o estranho se mistura sutilmente ao poético*" (DUBOIS, 2012, p. 113).

[29] "*No final do século XX a situação é a seguinte: existem os países capitalistas ricos e os países capitalistas pobres. Existem os países socialistas ricos e os países socialistas pobres. Na verdade, o que existe é o mundo rico e o mundo pobre*".

[30] Braços erguidos ou abertos em cruz aparecem desde *O Patio, Deus e o Diabo na Terra do Sol e Terra em Transe*, uma imagem frequente na história da pintura e que faz parte do "museu imaginário" do espectador.

[31] Na sequência do desfile da escola de samba há um momento em que os planos se sucedem rapidamente, e de acordo com a orientação de Glauber, montados "*no ritmo do tamborim*". "*A plástica é a arte e expressar a forma, em repouso ou em movimento, por todos os meios de que dispõe o homem. A cineplástica tende e tenderá cada vez mais a se aproximar da música e da dança. Mesmo os filmes mais medíocres se desenrolam em um espaço musical*" (FAURE, 2010, p. 27).

[32] As expressões entre aspas na citação de Sophia Telles são de Lúcio Costa.

Referências

AUMONT, Jacques. O cinema é o último dispositivo que diz: 'olhe'. *Significação, v. 37,* n. 34, 2010. P. 173-186.

BENSE, Max. *Inteligência brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BENTES, Ivana. (Org). *Glauber Rocha Cartas ao mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

CORBUSIER, Le. *Aircraft. Madri.* Abada Editores, 2003. p.96.

COSTA, Lúcio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Brasília: GDF, 1991.

DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural. In: HUCHET, Stéphane. (Org). *Fragmentos de uma teoria da arte*, São Paulo: Edusp, 2012.

FAURE, Elie. Da Cineplástica. In: *Função do cinema e das outras artes*. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

LEFEBVRE, Martin. *Psycho*: de la figure au musée imaginaire - théorie e pratique de l'acte de spectature. Paris: L' Harmattan, 1997.

MENDES, Adilson. (Org). *Encontros*/Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo. Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. Alvorada segundo Kyzto. *Correio Brasiliense*, Caderno B, Brasília, 7 de abril de 1977a.

ROCHA, Glauber. Tribuna da Bahia, Salvador, 24 de agosto de 1981.

ROCHA, Glauber. Riverão Sussuarana. Rio de Janeiro: Record, 1977b.

TELLES, Sophia. Brasília, o desenho da superfície. In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (org.). *Brasília*: antologia crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012.p. 330. [As expressões entre aspas na citação de Sophia Telles são de Lúcio Costa].

WISNIK, Guilherme. 50 anos do Plano Piloto de Brasília. In: *Estado crítico*: à deriva nas cidades. São Paulo: PubliFolha, 2009.

XAVIER, Ismail. A idade da terra e sua visão mítica da decadência. *Revista Cinemais*, nº 13, Rio de Janeiro, out 1988.

Notas do Autor

Este artigo é fruto da disciplina "As Plasticidades Espaciais da Imagem Cinematográfica: Transparência (Backprojection), Sobre-impressão e Splitscreen", ministrada pelo Professor Philippe Dubois (Departamento de Cinema e Audiovisual da Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle) e coordenada pelo Professor Ismail Xavier (Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP). O artigo faz parte da pesquisa de mestrado "Brasília e suas representações na cultura brasileira" (FAU-USP) orientada pelo Professor Luis Antonio Jorge.

Nota do Editor

Data de submissão: 31/07/2016

Aprovação: 12/10/2016

Revisão: Izolina Rosa

Ilana Schlaich Tschiptschin

Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP).

http://lattes.cnpq.br/5014274195442152

ilana.tschiptschin@gmail.com