UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

QUEZIA DA SILVA BRANDÃO

A IDADE DA TERRA:
**GLAUBER ROCHA E SEU PROJETO POLÍTICO-CULTURAL
PARA A AMÉRICA LATINA
(1965 - 1980)**

SÃO PAULO

2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

A IDADE DA TERRA:
**GLAUBER ROCHA E SEU PROJETO POLÍTICO-CULTURAL
PARA A AMÉRICA LATINA
(1965 - 1980)**

Quezia da Silva Brandão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Helena Rolim Capelato
Coorientador: Prof. Dr. Ignácio Del Valle Dávila

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Bi Brandão, Quezia da Silva
A Idade da Terra: Glauber Rocha e seu projeto político-cultural para a América Latina (1965 - 1980) / Quezia da Silva Brandão ; orientadora Maria Helena Rolim Capelato. - São Paulo, 2017.
202 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. A Idade da Terra. 2. Glauber Rocha. 3. América Latina. I. Capelato, Maria Helena Rolim, orient. II. Título.

Nome: BRANDÃO, Quezia da Silva.

Título: *A Idade da Terra*: Glauber Rocha e seu projeto político-cultural para a América Latina (1965 - 1980)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Para Wagner,
Primeiro mestre que tudo me ensinou.*

*Para meus pais
Por nunca terem deixado de acreditar.*

*Para Elza,
In memoriam.*

AGRADECIMENTOS

Em 2014, eu saí do Rio de Janeiro e vim para São Paulo dar início ao Mestrado na USP. Recém-saída dos três anos e meio da graduação em História na UFRJ – minha *alma mater* – eu não poderia imaginar tudo o que estava por vir. Não sabia que os dois costumeiros anos de mestrado se tornariam três anos e alguns meses, não esperava que São Paulo se tornaria o meu lar definitivo e, principalmente, jamais poderia prever as inúmeras tragédias que me acometeram tão intensamente e todas ao mesmo tempo.

As dificuldades foram imensas. Em diversos momentos eu achei que não seria possível continuar. A cada novo passo, uma nova barreira. Doença, morte, separações, parecia que o mundo desabava sobre minhas costas e não havia nada que eu pudesse fazer. Mas pouco a pouco, a própria pesquisa de mestrado, o conhecimento mais íntimo da trajetória de Glauber Rocha e, sobretudo, todas as dificuldades enfrentadas por ele para realizar o filme e ainda sobreviver ao isolamento que viria em seguida – ao qual ele não sobreviveu – me davam inspiração para continuar.

Foi mais do que um período de pesquisa. Foi muito além do mestrado. Eu acredito que tudo nessa vida tem um propósito – seja lá quem ou o que o determina. Os três anos de mestrado me ensinaram muitas lições e me prepararam para uma nova jornada, que eu jamais esperei começar. Na USP, decidi por prestar novamente o vestibular – FUVEST – e ingressar no curso de Letras da FFLCH, cursando as habilitações Português e Linguística. O resultado não poderia ter sido melhor. Os cursos de teoria literária me possibilitaram enxergar o meu objeto de pesquisa do mestrado de forma muito mais acurada e dinâmica, além de me pôr em contato com diversas linhas críticas sobre História da Cultura e mesmo o cinema.

Eu só tenho a agradecer as (poucas) pessoas que estiveram do meu lado durante todo esse tempo e que, de alguma forma, tornaram tudo isso possível. Quero expressar minha gratidão, em primeiro lugar, à minha orientadora, a professora Maria Helena Capelato, que gentilmente me concedeu a oportunidade de realizar esta pesquisa sob sua orientação; ao meu co-orientador, o professor Ignácio Del Valle Dávila, por ter aceitado fazer parte deste trabalho e ter apostado nesta empreitada tão difícil, sempre muito paciente – meu trabalho de pesquisa deve muito à sua orientação e apoio durante os dois anos que trabalhamos juntos.

Não poderia de forma alguma esquecer de registrar a minha eterna gratidão ao meu primeiro mestre e hoje meu esposo Wagner Pinheiro Pereira, que desde o início

acreditou nesta pesquisa – quando todos consideraram algo “*impossível, insano, irrealizável*” – e esteve ao meu lado em todos os momentos mais difíceis, oferecendo sempre o seu apoio incondicional. Nada disso seria possível sem você!

Às minhas queridas professoras da Letras – Evani Viotti e Yudith Rosembaum – por tornarem este último ano uma experiência muito mais agradável, o meu muito obrigada. Agradeço aos meus amigos – Diogo, Maria Fernanda, Isadora, Isabella e Allan – por estarem ao meu lado nessa fase tão incrível da minha vida e por fazerem de São Paulo o meu verdadeiro lar.

“Dou um adeus final à picaretagem cultural e ao supermercado das ilusões perdidas. Estou do lado dos poetas. Estamos em pleno ridículo cultural. Aproveito para dar um adeus final à vida cultural brasileira. Vocês não me verão mais. Nunca”

Glauber Rocha

“Queime este filme! Destrua! Suma com ele da minha frente! Faça como quiser, mas tire daqui!”

Glauber Rocha sobre o filme *A Idade da Terra*

“Estão confundindo a minha loucura com a minha lucidez; a minha lucidez com a minha loucura”

Glauber Rocha

“Não me exijam coerência, sou um artista”

Glauber Rocha

“Eu rezei uma missa bárbara... bárbara! Uma missa bárbara”

Glauber Rocha sobre *A Idade da Terra*

RESUMO

O presente estudo realiza uma análise do projeto histórico-cinematográfico contido no filme *A Idade da Terra*, produzido pelo cineasta Glauber Rocha em 1980, e que foi concebido desde 1965, quando Glauber escreve o roteiro cinematográfico nunca produzido de *América Nuestra*. A partir das quatro personagens principais – Cristo-Índio, Cristo-Negro, Cristo-Guerrilheiro e Cristo-Militar – são investigadas as representações da história do Brasil e da América Latina, ressignificada pelo filme através de uma linguagem que se utiliza da estrutura narrativa bíblica, remontando dados históricos por meio do recurso das alegorias.

Realiza-se, assim, uma análise externa da produção, pensando suas condições e seus pressupostos no contexto cinematográfico no qual Glauber Rocha estava inserido nos anos 1970, uma análise interna da obra, investigando sua linguagem estética e as alegorias históricas, finalizando com uma análise externa pós-produção, levando em conta a recepção do filme pela crítica e pelo público. Deste modo, esta dissertação analisa a história em seu objeto fílmico, e o objeto fílmico na história, remontando estética e historicamente *A Idade da Terra*.

Palavras-Chave: *A Idade da Terra*; Glauber Rocha; América Latina

ABSTRACT

The present study analyzes the historical-cinematographic project contained in the film *The Age of the Earth*, produced by the filmmaker Glauber Rocha in 1980, and that was conceived since 1965, when Glauber writes the cinematographic script never produced of *America Nuestra*. The four main characters - Christ-Indian, Christ-Black, Christ-Military and Christ-Guerrilla - investigate the representations of the history of Brazil and Latin America, re-signified by the film through a language that uses the biblical narrative structure, tracing historical data through the use of allegories.

An external analysis of production is carried out, considering its conditions and its presuppositions in the cinematographic context in which Glauber Rocha was inserted in the 1970s, an internal analysis of the work, investigating its aesthetic language and historical allegories, ending with an analysis External post-production, taking into account the reception of the film by the critic and the public. In this way, this dissertation analyzes the history in its filmic object, and the filmic object in history, tracing aesthetically and historically *The Age of the Earth*.

Key Words: *The Age of the Earth*; Glauber Rocha; *Latin America*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	001
 CAPÍTULO I – A IDADE DA TERRA: UM PROJETO HISTÓRICO-CINEMATOGRAFICO PARA A AMÉRICA LATINA	015
1.1 – Glauber Rocha e um <i>Nuevo Cine</i> para a América Latina: a gênese do projeto cinematográfico <i>A Idade da Terra</i> (1965 - 1980)	015
1.2 – A poética de <i>A Idade da Terra</i> : narrativas crísticas e alegorias do Terceiro Mundo latino-americano	040
 CAPÍTULO II – CRISTO-ÍNDIO E CRISTO-NEGRO: ALEGORIAS DO HOMEM DA TERRA, MESSIANISMO E REVOLUÇÃO	066
2.1 – Cristo-Índio: alegorias dos povos nativos da América e da classe trabalhadora	068
2.2 – Cristo-Negro: descolonização cultural, independência econômica e política no Terceiro Mundo	092
 CAPÍTULO III – CRISTO-MILITAR E CRISTO-GUERRILHEIRO: AS ALEGORIAS DOS PODERES POLÍTICOS NA AMÉRICA LATINA	119
3.1 – Cristo-Militar: história, governança e alegorias do autoritarismo latino-americano	120
3.2 – Cristo-Guerrilheiro: militância, revolução e pensamento político na América Latina	147
 CONSIDERAÇÕES FINAIS – O DESFECHO DE UM PROJETO CINEMATOGRAFICO HERMÉTICO	179

FICHA TÉCNICA	190
OBRAS DE REFERÊNCIA	192
FONTES IMPRESSAS	192
BIBLIOGRAFIA	193

INTRODUÇÃO

“O bricoleur procura realmente a sua matéria-prima entre os destroços de velhos sistemas. No entanto, seu gesto é norteado por um objetivo lúdico, por uma sensibilidade passiva, e esta se submete sobretudo ao jogo das formas. Diante do elenco de detritos que tem sempre à mão, o bricoleur se abandona a uma triagem paciente, escolhendo ou rejeitando os elementos, conforme a cor, o formato, a luminosidade ou o arabesco de uma superfície. A figura que irá compor em seguida, combinando a infinidade de fragmentos de que dispõe, poderá ser muito bela, mas, como respeita as imposições da matéria aproveitada, é caprichosa, cheia de idas e vindas, de rupturas, e não revela nenhum projeto”

Gilda de Melo e Souza, *O Tupi e o alaúde* (1979).

O objetivo deste trabalho é analisar historicamente o filme *A Idade da Terra* produzido em 1980 pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha, enquanto síntese dos pressupostos e experimentações estéticas que estiveram presentes em sua cinematografia desde a década de sessenta e que foram tangenciados por vários marcos das vanguardas artísticas do século XX.

O século XX assistiu à quebra de paradigmas no campo das artes em geral. De acordo com o crítico literário Anatol Rosenfeld, em seu texto *Reflexões sobre o Romance Moderno*, se até 1870 o critério para a obra de arte era o perfeccionismo do mimetismo, a fidelidade entre modelo e representação, em finais do período oitocentista a arte passadista sofre uma grave ruptura, onde as formas de representação passam a ser valorizadas em detrimento da realidade – considerada falsa, enganosa, imprecisa. A arte moderna passa a operar, então, uma distorção da realidade, preocupando-se mais com a estética do que com o assunto, tendo por finalidade trazer à luz as camadas degeneradas da realidade que sempre estiveram a sombra, ou seja, o insólito, o grotesco, o bizarro etc. Anatol Rosenfeld indica ainda que nesse período o campo das artes sofreu “o fenômeno da desrealização”¹, precisamente uma desmontagem da razão ocidental cartesiana: o indivíduo que vê uma pintura se sente deslocado, esvaziado, desproporcional, fora de contexto, num profundo sentimento de desamparo e desilusão frente a realidade do mundo representado pela arte.

¹ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973. p.77.

No Brasil, a arte modernista eclodiu com a *Semana de Arte Moderna de 1922* que passou a ser a referência das reflexões artísticas e políticas no país, a partir das quais surgiram manifestos, movimentos e obras literárias, plásticas e, mais tardiamente, cinematográficas, paradigmáticas para se (re)inventar uma tradição brasileira. A ruptura com o academicismo, com a linguagem invernizada, foi a tônica de um período que teve muitos contrates e nuances com momentos mais puramente estéticos (arte pela arte) e outros mais ideológicos, sendo este último a grande vertente dos artistas brasileiros. Em 1928, Oswald de Andrade publicou o *Manifesto Antropofágico* e o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* que chamaram atenção para um realismo social, não aquele realismo plástico das artes do século XIX, mas um realismo político, representado de baixo para cima, e englobando o caldeirão de tradições do país numa nova tradição: uma tradição inventada. O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* começa com a seguinte declaração: “*A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos*”.² Estava dado o pressuposto da estética da arte como uma arte de cor local, de raiz e de engajamento, sobre o qual muitos artistas brasileiros construiriam o arcabouço da literatura, da pintura, das artes plásticas e até do cinema.

Na virada da década de 1950 para 1960, quando começam a surgir uma série de movimentos múltiplos e diversos de novos cinemas em todo o mundo, Glauber Rocha é o grande signatário de um Cinema Novo no Brasil. As primeiras influências estéticas do cineasta estiveram na literatura, sobretudo na literatura modernista regionalista de Graciliano Ramos e José Lins do Rego. Não apenas influenciado pelas inúmeras correntes estéticas do cinema europeu, especialmente a do *Neorealismo Italiano*, Glauber incorpora as linhas de pensamento do movimento modernista em seu cinema e realiza filmes com forte posição engajada e grandes inovações estéticas. Não obstante, ao longo de sua carreira no cinema (1959 - 1981), Glauber Rocha se atina aos momentos políticos, sociais, econômicos e artísticos do Brasil e do cenário internacional. Sendo o *Modernismo* melhor explicitado no plural – *Modernismos* – e o *Nuevo Cine Latinoamericano* muito melhor compreendido se olharmos para a sua pluralidade internacional e mesmo nos contextos nacionais, atentando mais aos diversos projetos que se fizeram a partir dos anos 1960, entendemos que a cinematografia de Glauber teve fases ligadas aos momentos históricos, ao ambiente cultural e político de suas produções – Brasil, Europa, Cuba e

² ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª edição. Petrópolis: Vozes; Brasília: SNL, 1976. p.1.

África – e a sua trajetória pessoal. Assim, os pressupostos estéticos herdados do modernismo e das renovações cinematográficas sofrem modificações, fusões e cisões através de suas fases, até chegar a seu último filme *A Idade da Terra* (1980). Pensado e projetado ao longo de praticamente toda a sua carreira, o filme veio a ser um projeto totalizante sobre a história, a estética do cinema brasileiro e o lugar do chamado “Terceiro Mundo”. Para Ismail Xavier:

Traço secular da arte moderna, a mistura de gêneros e estilos, tornada moeda corrente no cinema pós-Godard, sofre uma radicalização em *A Idade da Terra*, que se aproxima da vertente *underground* em suas estratégias de destruição das convenções naturalistas.³

No bojo das premissas modernistas, atualizadas e transformadas com o passar dos anos, surge, em finais da década de 1960, o Tropicalismo. Segundo explica a historiadora Mariana Martins Villaça:

A palavra Tropicália, que batizou a instalação de Hélio Oiticica exposta no MAM, Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, em 1967, uma canção de Caetano Veloso, o disco-manifesto do grupo baiano (1968) e o próprio movimento (por uns referido como Tropicália, por outros como Tropicalismo), teve uma curiosa trajetória. O termo foi usado por Oiticica na tentativa de traduzir, através de uma obra-ambiência, contradições da sociedade e da cultura brasileiras. O cineasta Luís Carlos Barreto, ao ver afinidades entre uma canção recém-criada por Caetano Veloso e a instalação de Oiticica, sugeriu o mesmo nome ao músico baiano, que ainda desconhecia a obra do MAM, assim descrita pelo artista plástico: “(...) a Tropicália veio contribuir fortemente para a objetivação dessa imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira toda calcada na Europa e na América do Norte (...) quis eu com a Tropicália criar um mito da miscigenação – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo”.⁴

Pretende-se então analisar a última produção cinematográfica do cineasta Glauber Rocha, o filme *A Idade da Terra* (1980). Levando em consideração as propostas do

³XAVIER, Ismail. Evangelho, Terceiro Mundo e as irradiações do Planalto. *Filme Cultura*. Vol 14. (38/39). s/d, p.71.

⁴VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia Tropical*. Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967 - 1972). São Paulo: Humanitas, 2004. pp.140-141. No capítulo “Tropicália”, da obra *Verdade Tropical*, Caetano Veloso destaca a importância da contribuição das obras cinematográficas de Glauber Rocha, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, para o movimento tropicalista, destacando: “Basta que se diga por agora que essa canção sem nome justificou para mim a existência do disco, do movimento e de minha considerável dedicação à profissão que ainda me parecia provisória: era o mais perto que eu pudera chegar do que me foi sugerido por *Terra em Transe*”. VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp.182-183. Ainda neste capítulo, Caetano Veloso descreve alguns encontros que teve com Glauber Rocha e destaca como o cineasta ficou também interessado pelo trabalho musical que ele, em particular, estava desenvolvendo na época, embora afirme ter tido dificuldades de diálogo com o cineasta baiano. Contudo, como sinaliza o historiador Marcos Napolitano: “Apesar de Glauber não ter muita simpatia pelos que se diziam tropicalistas e de as questões colocadas pelo seu famoso filme [*Terra em Transe*] não serem marcadas pelo deboche, e sim pela autocrítica dos projetos e crenças da esquerda nacionalista, a estética fragmentada e agressiva do filme era cultuada pelos adeptos do movimento tropicalista”. NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2006. p.68.

cineasta no múltiplo roteiro do filme, escrito e reescrito de 1965 a 1978, pretende-se aqui situar o trabalho, levado a êxito em 1980, face às suas influências artísticas, históricas e políticas e compreender como o filme pôde construir e constituir em si mesmo um projeto de reescrita da História latino-americana a partir do Brasil, demarcando momentos-chave da formação do continente através de seus diversos atores histórico-sociais alegorizados nas figuras dos quatro Cristos da trama: o Índio, o Negro, o Militar e o Guerrilheiro.

Glauber Rocha construiu uma carreira bastante controversa, muito engajada e ampla do ponto de vista artístico, pois não se limitou ao cinema, mas embrenhou-se pelos caminhos literários e plásticos. Nascido em 14 de março de 1939, em Vitória da Conquista, no estado da Bahia, Glauber foi criado na religião cristã protestante, representada pela Igreja Presbiteriana, alfabetizado em um colégio católico – Colégio do Padre Palmeira (Central) – e já no início da fase adulta imiscuiu-se nas religiões afro-brasileiras muito fortes no ambiente cultural baiano. Esse sincretismo na formação de Glauber foi fundamental na conformação de suas reflexões sobre o Brasil e sobre a América Latina.

Foi no Colégio que as primeiras manifestações artísticas e políticas de Glauber se fizeram notar. Em 1957 criou a *Revista Mapa*, que existiu em três volumes entre 1957 e 1958. De acordo com Héder Junior dos Santos, o periódico se propunha à variedade cultural e por isso, em seu primeiro volume, apresentou “(...) *uma miscelânea de gêneros publicados (...)*”⁵. O engajamento de Glauber Rocha e sua trajetória no universo cinematográfico se iniciou nos meandros da chamada *Geração Mapa*⁶, com o seu ensaio “*Western – uma introdução ao estudo do gênero herói*” (1957), onde teceu uma crítica ao modelo hollywoodiano de cinema e ao imperialismo cultural dos Estados Unidos da América. Esta fase de Glauber Rocha destaca-se, ademais, pela sua aproximação com a lírica modernista brasileira e com o chamado *Regionalismo Modernista* de Graciliano Ramos e José Lins do Rego, este último com especial relevância para o cinema inicial de Glauber. João Carlos Teixeira Gomes afirma que:

Nos romances de José Lins do Rego, Glauber aprendeu a lição das grandes antinomias do Nordeste: o subdesenvolvimento do meio rural convivendo com o relativo progresso urbano, a luta do bem contra o mal, o misticismo dos beatos e a violência dos cangaceiros, a seca persistindo entre os hiatos da terra reverdecida pela benção das chuvas esporádicas, a cruz e o punhal, a amargura do êxodo e o júbilo do retorno, o conflito entre a terra e o homem, gerando o fanatismo, a revolta ou a

⁵ SANTOS, Héder Junior dos. Glauber Rocha, interprete de José Lins do Rego. XI SEL – Seminário de Estudos Literários. *Anais eletrônicos*, ASSIS, Unesp, 2013. p.670.

⁶ Ver: GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p.27.

submissão fatalista, no meio da qual emergiam os líderes messiânicos, condutores das almas resignadas.⁷

A influência dessas ideias estaria presente em todas as produções de Glauber Rocha que, dos pontos elencados por João Carlos Teixeira Gomes, apresentou todos eles em seus filmes, sendo inclusive temas centrais, como em *Pátio* (1959) que trouxe a questão das antinomias na montagem do filme; *Barravento* (1961), onde o misticismo e as agitações políticas deram o tom; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) com a *violência dos cangaceiros*, a *seca*, a *amargura do êxodo*, o *conflito entre a terra e o homem* etc; *Amazonas, Amazonas* (1966) novamente com as antinomias sobre a quebra da imagem mítica da Amazônia; *Terra em Transe* (1967) colocou em pauta, de maneira alegórica e fragmentada, o papel da intelectualidade brasileira de esquerda em crise, após um golpe de Estado num país imaginário, até então governado por políticos populistas, levando as experimentações da montagem de *Pátio* para a construção do filme e a sua *Estética da Fome*⁸; 1968, um documentário inacabado, filmado com Afonso Beato, acerca das manifestações populares de 68, com o objetivo de realizar um registro documental para uma futura utilização em um filme; *Câncer* (filmado em 1968 e finalizado em 1972) e o tema da violência; *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), produção em que se fundem as questões da violência, das contradições históricas e das forças revolucionárias em potencial.

As alegorias e antíteses trabalhadas nessas produções foram retrabalhadas e ressignificadas em *A Idade da Terra*, que veio a ser a fase final do artista. Somadas às questões mais puramente nacionais desses filmes, à distinção apenas de *Terra em Transe*, que traz em seu escopo discursivo a América Latina como um todo, vieram os filmes da sua fase estrangeira, a saber: *Der Leone have sept cabezas* (*O leão de sete cabeças*, 1970) que trabalhou, em linhas gerais, o colonialismo na África e a perspectiva do homem do Terceiro Mundo; *Cabezas Cortadas* (1970) que faz uma oposição estética e política aos governos ditatoriais, em especial às ditaduras ibero-americanas; *História do Brasil* (1974) possuía a proposta de contar uma história geral do Brasil reestruturada, oposta a História oficial, reintegrando o “caos” brasileiro através de imagens; e *Claro* (1975) seria a visão do colonizado sobre o colonizador. Já de volta ao Brasil, Glauber filmou *Jorjamado no Cinema* (1977), dando vida ao escritor brasileiro Jorge Amado e destacando a importância que teve o seu romance em falar do oprimido na linguagem do oprimido.

⁷ Idem., pp.109-110.

⁸ Seguindo os pressupostos teóricos do seu manifesto de 1965, *Eztétyka da Fome*.

Por fim, em 1980, Glauber Rocha produz *A Idade da Terra*, obra que sintetiza aspectos fundamentais de seu pensamento político, de sua estética cinematográfica e de suas heranças modernistas. Não obstante, a presente dissertação não pretende pôr em linhas teleológicas a obra do cineasta brasileiro com vistas à *A Idade da Terra*: trazer a cinematografia do cineasta tem o objetivo de pôr em perspectiva os símbolos, imagens e alegorias que foram trabalhadas no filme de 1980, possibilitando uma rica interpretação desses no exercício de análise fílmica e histórica, situando-os em seu momento de produção.

A produção de *A Idade da Terra* começou em 1978, e contou com 17 milhões de cruzeiros investidos pela Embrafilme, a maior verba aplicada pela produtora em um único filme até aquele momento. O elenco contou com dezessete atores e cerca de 3000 figurantes⁹. O filme foi um desafio para a Embrafilme, já que a sua produção foi filmada em três estados brasileiros diferentes: Rio de Janeiro, Bahia e Distrito Federal. Ao final, *A Idade da Terra* tornou-se o maior empreendimento cinematográfico de Glauber Rocha, que mesmo após 27 anos permanece ainda sendo pouco estudado e compreendido.

Os trabalhos que se propuseram a analisar o filme *A Idade da Terra* não são numerosos, mas constituem contribuições relevantes para a historiografia sobre a produção e a cinematografia de Glauber Rocha. Pode ser encontrado um número muito escasso de teses e/ou dissertações que se debruçaram unicamente sobre a produção glauberiana de 1980, à diferença dos outros filmes da cinematografia que contam com inúmeras pesquisas. Importantes contribuições, ainda que breves, sobre o filme podem ser lidas em obras de referências como o livro “*Glauber Rocha*” (1977)¹⁰, organizado por Paulo Emílio Salles Gomes, “*Ideário de Glauber Rocha*”(1986)¹¹, de Sidney Resende, “*Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*” (1993)¹², de Ismail Xavier, “*Glauber Rocha e o cinema latino-americano*” (1995)¹³, de Geraldo Sarno, “*Glauber Rocha*” (1996)¹⁴, de Sylvie Pierre, “*A poética política de Glauber Rocha*” (2000)¹⁵, de Tereza Ventura, “*Glauber: um olhar europeu*”

⁹ Dados divulgados em vários artigos publicados pela imprensa da época. Ver: *Glauber Ressuscita. Revista Veja*. 3 de setembro de 1980. p.76.

¹⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles et alli (Orgs). *Glauber Rocha*. 2ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

¹¹ REZENDE, Sidney Nolasco de. *Ideário de Glauber Rocha*. Coleção Visões e Revisões 7. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

¹² XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

¹³ SARNO, Geraldo. *Glauber Rocha e o Cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: CIEC, 1995.

¹⁴ PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Tradução: Eleonora Bottmann. Coleção Campo Imagético. Campinas, SP: Papirus, 1996.

¹⁵ VENTURA, Tereza. *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

(2002)¹⁶, de Claudio M. Valentinetti, e “*O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969 - 1974)*” (2007)¹⁷, de Maurício Cardoso.

No que tange aos aspectos externos da produção, muito se pode depreender nas biografias dedicadas ao cineasta, dentre as quais se destacam: “*Glauber Rocha*” (1974)¹⁸, por René Gardies, “*Glauber Rocha, esse vulcão*” (1997)¹⁹, por João Carlos Teixeira Gomes, “*Glauber Pátria Rocha Livre*” (2001)²⁰, por Gilberto Felisberto Vasconcellos, “*Glauber Rocha: mais forte são os poderosos do povo!*” (2003)²¹, por Alexei Bueno, dentro outros trabalhos que se empenharam em reconstituir a vida e obra de Glauber Rocha.

Dentre as pesquisas que se debruçaram especificamente sobre *A Idade da Terra*, destacam-se aqui algumas que realizaram uma investigação sobre aspectos – estéticos, políticos e sociológicos – pertinentes ao filme. O doutor em literatura Pablo Alexandre G. de Souza Ricardo, autor da tese “*Utopia Selvagem, de Darcy Ribeiro e A Idade da Terra, de Glauber Rocha: o visível, as vozes e a antropofagia*”²², defendida em 2007, analisa a interlocução entre Darcy Ribeiro e Glauber Rocha a partir do romance “*Utopia Selvagem*” (1982), daquele, e do roteiro do filme *A Idade da Terra* (1980), deste. Pablo Alexandre traz a questão da antropofagia, das vozes discursivas e das imagens culturais em ambas as obras, discutindo as questões estéticas do tropicalismo antropofágico e o contexto político da segunda metade do século XX no filme de Glauber Rocha. O trabalho, não obstante, não se dedicou a um exercício de análise fílmica, ficando restrito ao roteiro, por se tratar de uma pesquisa realizada na área de Teoria Literária.

Érico Oliveira de Araujo Lima, da área de Comunicação, defendeu, em 2014, uma tese de doutorado sobre *A Idade da Terra*, intitulada “*Numa cama, numa festa, numa greve, numa revolução: o cinema se bifurca, o tempo se abre*”²³. A pesquisa estuda como

¹⁶ VALENTINETTI, Claudia M. *Glauber: um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/ Prefeitura do Rio, 2002.

¹⁷ CARDOSO, Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução*. Tese de doutorado, USP – FFLCH – PPGHS, 2007.

¹⁸ GARDIES, René. *Glauber Rocha*. Collection dirigée par Pierre Lherminier. Paris: Editions Seghers, 1974.

¹⁹ GOMES, Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

²⁰ VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Glauber pátria Rocha Livre*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2011.

²¹ BUENO, Alexei. *Glauber Rocha: mais fortes são os poderosos do povo!* Rio de Janeiro: Manati, 2003.

²² RICARDO, Pablo Alexandre Gobira de Souza. “*Utopia Selvagem, de Darcy Ribeiro e A Idade da Terra, de Glauber Rocha: o visível, as vozes e a antropofagia*”. Tese de doutorado, UFMG – Faculdade de Letras – PPGTL, 2007.

²³ LIMA, Érico Araújo de Oliveira. “*Numa cama, numa festa, numa greve, numa revolução: o cinema se bifurca, o tempo se abre*”. Tese de doutorado, UFC – Instituto de Cultura e Arte – PPGC, 2014.

a construção estética da temporalidade em *A Idade da Terra* estrutura um sentido de resistência política a partir das pontes entre passado, presente e futuro, pensando a obra em sua contemporaneidade artística e social. O trabalho pensa, portanto, um importante aspecto estético-estrutural da obra sem, contudo, pretender dar uma interpretação totalizante da produção.

O sociólogo Humberto Alves Silva Junior, em sua tese de doutorado – “*A estética sociológica de Glauber Rocha*” (2015)²⁴ – analisa a produção cinematográfica de Glauber Rocha entre as décadas de 1950 e 1980, pensando como o cinema político glauberiano foi marcado pelo debate sobre a formação da sociedade brasileira e sobre a situação de pobreza dos países da América Latina e da África, dialogando com importantes obras de Teoria Social. O capítulo quatro de sua tese se dedica a pensar sobre algumas questões acerca do Terceiro Mundo em *A Idade da Terra*.

A presente dissertação de mestrado toma por arcabouço essas importantes contribuições e, partindo dessas reflexões, pretende realizar uma análise do ponto de vista histórico, sem, contudo, deixar de abarcar as questões estéticas e formais pertinentes à produção de Glauber Rocha, indispensáveis para compreensão da construção do discurso histórico no filme. Não pretendendo dar uma interpretação definitiva do filme *A Idade da Terra*, este trabalho tem por objetivos principais 1) fazer uma análise da obra dentro dos pressupostos estéticos da cinematografia glauberiana; 2) compreender a obra como um projeto histórico-cinematográfico que tem suas raízes no ano de 1965, com a publicação de *Estétyka da Fome* e do primeiro tratamento do roteiro *América Nuestra*; 3) realizar uma análise histórica do filme tendo-se em vista as questões político-sociais que atravessaram a carreira do cineasta, em um primeiro momento, e o contexto específico de finais do anos 1970, quando o filme é produzido; 4) mostrar de que forma *A Idade da Terra* apresenta uma discussão e uma construção próprias das narrativas e imaginários históricos do Brasil e da América Latina através dos seus personagens-alegoria.

Para tanto, esta pesquisa baliza-se nas seguintes hipóteses: 1) o filme é um projeto de reescrita da História, em sentido teleológico, elaborando o seu discurso a partir da utilização da estrutura narrativa bíblica; 2) os quatro personagens-alegoria – Cristo-Índio, Cristo-Negro, Cristo-Militar e Cristo-Guerrilheiro – possuem, cada um, três fases de desenvolvimento narrativo: passado, presente e futuro histórico-ideológicos do Brasil e da América Latina, assim como do Terceiro Mundo de modo mais amplo; 3) a obra utiliza

²⁴ SILVA JUNIOR, Humberto Alves. “*A estética sociológica de Glauber Rocha*”. Tese de doutorado, UFBA – PPGCS, 2015.

o recurso alegórico típico das vanguardas artísticas para abarcar uma multiplicidade de fatos e imagens históricas que contribuem para o discurso ideológico do filme em um processo similar à bricolagem.

O trabalho de pesquisa em torno do filme exigiu uma investigação dos primeiros tratamentos do roteiro cinematográfico de *América Nuestra* (1965), bem como a retomada das produções fílmicas desde *Barravento* (1962), até culminar em *A Idade da Terra*. Os textos críticos de Glauber Rocha – *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1962)²⁵, *Revolução do Cinema Novo* (1963)²⁶, dentre outros textos avulsos, como os manifestos *Estétyka da fome* (1965) e *Estétyka do sonho* (1971) –, bem como a sua produção literária, a saber o romance autobiográfico *Riverão Sussuarana* (1978)²⁷, funcionam como importantes fontes para o mapeamento da atividade intelectual e artística do cineasta, de modo a possibilitar a maior compreensão analítica das imagens, símbolos e alegorias realizadas em *A Idade da Terra*.

A análise fílmica da produção de Glauber Rocha, a partir de uma perspectiva historiográfica, requer reflexões metodológicas apuradas. Como afirmou o historiador Roger Chartier, “*toda reflexão metodológica enraíza-se, com efeito, numa prática histórica particular, num espaço de reflexão específico*”²⁸. Nesta pesquisa, essas reflexões se organizam em torno dos seguintes polos: a realização de um estudo crítico da História dos Cinemas Novos na América Latina, sobretudo no Brasil, a análise da trajetória biográfica do cineasta como produtor e elaborador de cultura e a investigação dos elementos históricos do filme a partir da linguagem cinematográfica, compreendendo a lógica interna de sua historicidade e os limites e possibilidades de seu impacto para uma história das representações e das práticas políticas. Este último ponto é o norteador das reflexões metodológicas deste trabalho, já que nele residem a fonte e o objeto da dissertação. Procura-se entender, portanto, as relações entre Cinema e História.

O cinema, nascido ao final do século XIX, foi se consolidando como importante manifestação artístico-cultural ao longo do século XX. Ao passo que a disciplina história ia constituindo seus métodos, suas ferramentas, suas fontes e seu papel na construção do saber, o cinema ia se legitimando enquanto arte, definindo uma linguagem própria e se

²⁵ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

²⁶ ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

²⁷ ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2012.

²⁸ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Revista de Estudos Avançados*, vol.5 no.11 São Paulo Jan./Abr. 1991, pp. 178.

difundindo entre as culturas, onde vertentes discursivas e escolas estéticas as mais variadas – e com propósitos os mais diversos – surgiram.

Foi com o historiador Marc Ferro – pertencente ao chamado terceiro programa da Escola dos *Annales*, e inserido no contexto da História das Mentalidades – que, na década de 1970, o cinema passou a ser introduzido no arcabouço de fontes possíveis para a investigação historiográfica. Para Ferro, no cinema, as imagens escolhidas são transformáveis, reunidas por uma montagem não controlável, por um truque, uma trucagem e, por isso, assemelham-se à operação historiográfica²⁹. Ferro, no entanto, a seu tempo, afirmou que o filme refletiria as zonas ideológicas invisíveis da sociedade. Alcides Freire Ramos, em *O canibalismo dos fracos*, aponta que essa vem sendo a principal base de argumentação para boa parte dos historiadores, que defendem o uso do filme como documento histórico respaldados por uma noção de que existe um “(...) caráter objetivo do processo de obtenção das imagens cinematográficas”³⁰. Recentemente, o historiador Eduardo Morettin, partindo das considerações de Marc Ferro, realiza um exame crítico da relação cinema e história, tecendo uma análise apurada do fenômeno cinema no contexto do processo histórico. Segundo Morettin,

Um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo dessa tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna. Perceber esse movimento deriva do conhecimento específico do meio, o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e sua formatação em imagem.³¹

O historiador Wagner Pinheiro Pereira, nessa mesma direção, considera que o cinema/filme dever ser tomado “[...] como agente histórico, objeto de estudo e fonte documental para o historiador, como veículo que expressa ideias, imagens, aspirações e esperanças, medos e preconceitos de uma determinada sociedade e de seu tempo”.³²

Para a historiadora Michèle Lagny, apesar de o cinema ser pensado como um produto comercializável e, em geral, não almejar o estatuto de documento histórico, assume esta função uma vez que conserva vestígios do tempo e do lugar no qual cada produção é realizada. As imagens cinematográficas, segundo a autora, evidenciam muito mais a percepção que se tem da realidade do que a realidade propriamente dita. Assim, a

²⁹ FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.29.

³⁰ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. Cinema e História do Brasil. Bauru, SP: Edusc, 2002. p.18.

³¹ MORETTIN, Eduardo. O cinema Como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO et ali (Org). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2011. p.42.

³² PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O Poder das Imagens*. Cinema e Política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt. (1933 - 1945). São Paulo: Alameda, 2012. p.647.

utilização de fontes fílmicas se mostra profícua no que se refere às possibilidades de análise das representações nelas contidas. Neste sentido, o cinema se apresenta como fonte de análise privilegiada do imaginário social, bem como da noção de identidade cultural. A autora Michèle Lagny considera que:

O cinema detém, por conseguinte, a vantagem de apreender simultaneamente o peso do passado e a atração do novo na história. No entanto, pouco útil para capturar as rupturas (salvo em caso excepcional) ele se torna competente quando se trata de compreender como estas se enraízam numa tradição e nas aspirações que colocam em causa. Existe assim uma ideia dominante que concebe o cinema como muito capaz de fazer ver sobre o imaginário social, sobre as coerências sócio-culturais, sobre as longas durações das representações. [...] A utilização dos filmes permite então conceber melhor todas as discrepâncias no tempo que constituem os “tempos da história”; ela faz aparecer a complexidade das representações nas quais se embaraçam tentativas de sedução ou de enquadramento ideológico. Medos conscientes ou inconscientes, desejos confusos, fazendo do cinema um historiador inconsciente do inconsciente social...³³.

Concordando com as reflexões desses historiadores, esta investigação pretende analisar o projeto de integração da América Latina, a partir do filme de Glauber Rocha, e da representação de seus diversos elementos culturais e sociais, visando a libertação dos povos latino-americanos de uma herança colonial. A opção pelo objeto cinema se justifica na medida em que observamos a crescente importância do sentido político do cinema.

Segundo os autores Leif Furhammar e Folke Isaksson, “(...) *é amplamente reconhecido que os filmes refletem também as correntes e atitudes existentes numa determinada sociedade, sua política*”³⁴. Nesse mesmo sentido, segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté, “*um filme é um produto cultural inscrito em determinado contexto sócio histórico (...) Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo*”³⁵. Além disso, devido à própria conformação da cinematografia glauberiana, sua estética e seus postulados teóricos/intelectuais, por assim dizer, em relação aos princípios do *Nuevo Cine Latinoamericano*, podemos nos apropriar das reflexões de Jean-Claude Bernadet³⁶, para o qual “(...) *o cinema como toda área social é um campo de luta e a história do cinema*

³³ LAGNY, Michèle. “O Cinema como Fonte de História”. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscount; FEIGELSON, Kristian. *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador, São Paulo: EUDFBA/Editora UNESP, 2009. p.105.

³⁴ FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folk. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p.38.

³⁵ VANOYE, Francis & GALIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994. p.56.

³⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

é também o esforço constante para denunciar esse ocultamento e fazer aparecer quem fala”³⁷.

A partir destes pressupostos teóricos e metodológicos sobre a relação cinema e história, pretende-se realizar a pesquisa sobre o filme *A Idade da Terra*, levando-se em conta as reflexões sobre a produção historiográfica e sobre o audiovisual. Segundo assinála o historiador Marcos Napolitano: “*A questão (...) é perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos*”³⁸. Deste modo, a produção da pesquisa atentarà para a necessidade de “*(...) articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais (...) (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu ‘conteúdo’ narrativo propriamente dito)*”³⁹, produzindo uma sócio-história das práticas culturais no filme *A Idade da Terra*.

A dissertação está estruturada em três capítulos que procuram realizar um estudo que abarca desde as origens do projeto do roteiro cinematográfico “América Nuestra” até a análise interna do filme *A Idade da Terra*, centrada nas alegorias representadas pelas figuras dos quatro cristos que protagonizam o filme, assim como a recepção controversa da última obra cinematográfica de Glauber Rocha.

O primeiro capítulo – “*A Idade da Terra: um projeto histórico-cinematográfico para a América Latina*” – procura reconstituir a gênese da trajetória do roteiro cinematográfico *America Nuestra*, iniciado em 1965, até o término das filmagens de *A Idade da Terra*, última produção cinematográfica de Glauber Rocha, de 1980, que apesar de apresentar inúmeras mudanças em relação às ideias da proposta inicial, representou uma síntese da produção glauberiana que nos permite refletir sobre os limites desse projeto e sua relação com o movimento do *Nuevo Cine Latinoamericano* e o contexto geopolítico da segunda metade do século XX. Além dos aspectos externos que envolveram a produção do filme, o capítulo procura ainda discutir a poética cinematográfica de *A Idade da Terra*, adentrando os aspectos narrativos e a estrutura formal do filme, permitindo tornar compreensível as estratégias fílmicas empreendidas

³⁷ Idem., p.20.

³⁸ NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p.236.

³⁹ Idem., p.237.

pelo cineasta Glauber Rocha para a composição de sua narrativa crística e das alegorias de América Latina e da revolução do Terceiro Mundo.

No segundo capítulo – “*Cristo-Índio e Cristo-Negro: as alegorias dos homens da terra e a perspectiva sociocultural dos povos latino-americanos*” – analisa-se o filme do ponto de vista das duas primeiras figuras crísticas: o Cristo-Índio e o Cristo-Negro, personagens-alegoria que apresentam principalmente um ponto de vista sociocultural sobre a História da América Latina e do Terceiro Mundo. Ao analisar as três fases de alegoria histórica que permeiam as trajetórias dessas personagens ao longo do filme, o capítulo buscará apresentar a visão de Glauber Rocha sobre o importante papel de consciente liderança libertária que os povos indígena e negro, os “nativos da terra”, devem desempenhar na épica luta de libertação contra a opressão e os desmandos impostos cruelmente pelas figuras do colonizador europeu e do imperialista americano ao longo da história mundial.

O terceiro capítulo – “*Cristo-Militar e Cristo-Guerrilheiro: as alegorias do poder político-econômico na América Latina*” – analisa o filme do ponto de vista das suas outras duas figuras crísticas: o Cristo-Militar e o Cristo-Guerrilheiro, personagens-alegoria que apresentam principalmente um ponto de vista político-econômico sobre a História da América Latina e do Terceiro Mundo. Da mesma forma que o capítulo anterior, procura-se analisar através das três fases de alegoria histórica presentes na trajetória dessas personagens como Glauber Rocha descreve o conturbado cenário histórico latino-americano desde a chegada e conquista dos colonizadores europeus a partir do século XV até a imposição do poder autoritário das ditaduras militares, amparadas pelas elites econômicas nacionais, e da influência político-econômica do imperialismo dos Estados Unidos da América sobre o continente. Ainda nesse capítulo, caberá mostrar a resistência a essas formas de dominação que resultaram nos processos revolucionários e nos movimentos de libertação nacionais na América Latina, em particular, e no Terceiro Mundo, em geral, nas últimas décadas do final do século XX.

Por fim, a presente dissertação de mestrado pretende apresentar como Glauber Rocha se utiliza das figuras crísticas como chave interpretativa da História da América Latina no filme *A Idade da Terra*. Em suma, procura-se discutir ao longo dos capítulos como o modelo da narrativa bíblica está disseminado nas narrativas fílmicas, fornecendo uma lógica para o desenvolvimento de histórias, de modo a torná-las intelectualmente e, sobretudo, emocionalmente compreensíveis. As alegorias de *A Idade da Terra* promovem

uma “escatologia revolucionária”, chave pela qual Glauber anuncia suas perspectivas sobre a Guerra de Libertação e Descolonização do Terceiro Mundo na América Latina.

CAPÍTULO I:

A IDADE DA TERRA:

UM PROJETO HISTÓRICO-CINEMATOGRAFICO PARA A AMÉRICA LATINA

“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”.

Glauber Rocha⁴⁰

1.1 – GLAUBER ROCHA E UM *NUEVO CINE* PARA A AMÉRICA LATINA: A GÊNESE DO PROJETO CINEMATOGRAFICO A IDADE DA TERRA (1965 - 1980)

A partir de fins da década de 1950, tiveram início diversos projetos de renovação cinematográfica⁴¹ pelo Mundo, que também se fizeram sentir de modo peculiar na América Latina, ganhando expressão na década de 1960. Esses projetos direcionados por grupos de cinema militante – ligados, quase sempre, na América Latina, a organizações políticas de esquerda –, propunham um projeto de descolonização cultural dos países latino-americanos e acreditavam que o cinema, como meio de comunicação de massa e arte popular, poderia estar à frente desse processo. Os projetos de renovação cinematográfica, na América Latina, tiveram por objetivo a construção de um movimento continental, que destacasse as similaridades entre os países latino-americanos acima das especificidades nacionais. Esse processo ficou conhecido como *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) e foi animado pelas ebulições políticas da segunda metade do século XX, sobretudo pela luta contra os governos militares latino-americanos.

Essas renovações, no entanto, não foram simultâneas e nem tiveram a mesma força em todos os países onde foi possível verificar a presença do movimento, inclusive

⁴⁰ ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara (Roma, Setembro 1973). In: _____. *Cartas ao Mundo*. (Organização: Ivanna Bentes). São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.466.

⁴¹ Esse processo de renovação cinematográfica foi corolário da eclosão dos Cinemas Novos no cenário do mundial, e seus realizadores operaram diversas apropriações estéticas de movimentos europeus, como o *Free Cinema* inglês, a *Nouvelle Vague* francesa e, para citar o mais significativo de todos, o *Neorrealismo* italiano. O *Neorrealismo* assume essa posição de “vanguarda estética” para esses novos cinemas tanto pela posição que assume dentro de seu contexto nacional de combate à estética e ao discurso fascista, quanto por estabelecer-se como modelo de inspiração a ser seguido. Ver: FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 1996.

no contexto latino-americano. Cuba, Brasil e, em menor medida, Argentina lideraram o movimento que, por sua vez, foi débil em outra cinematografia que se destacara nos anos anteriores: a mexicana. Já em países como o Chile, a Venezuela, a Bolívia e o Peru a renovação também teve um peso importante, mas ligada a processos históricos e políticos distintos. Apesar dessa disparidade, houve uma reflexão teórica paralela à crítica cinematográfica relativamente equilibrada em todos os países, o que resultou na produção de manifestos e documentos que, em essência, reivindicavam um cinema anticolonialista e revolucionário: *Estétyka da Fome* e *Estétyka do Sonho* (Glauber Rocha, 1965 e 1971); *Por un cine imperfecto* (García Espinosa, 1969); *Primera declaración del Grupo Cine Liberación* (1969), *Hacia un tercer cine* (1969) e *Cine militante: una categoría interna al Tercer Mundo* (Fernando Solanas e Octavio Getino); *Cine revolucionario: la experiencia boliviana* (Jorge Sanjinés, 1972); *Por un cine militante* (Cine Popular Colombiano, 1970); *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular* (Miguel Littin e jovens cineastas da Unidade Popular, 1971); e *Dialéctica del Espectador* (seis ensaios reunidos de Tomás Gutiérrez Alea, 1980)⁴².

Essa configuração não-homogênea do que foi caracterizado como um movimento continental explicita a fragilidade de uma definição genérica de “novidade” para esses cinemas. O especialista em cinema latino-americano Ignacio Del Valle Dávila analisa duas concepções acerca do conceito de *novidade* no *Nuevo Cine Latinoamericano*: havia um “sentimento de novidade” que era produto direto de uma certa ruptura com as maneiras tradicionais de se fazer cinema; por outro lado, a *novidade* foi instrumentalizada como um ideal revolucionário, já que o NCL reivindicou desde o princípio um discurso político que tinha por base a libertação tricontinental (América Latina, Ásia e África). Daí que a *novidade* estivesse ligada à noção de uma nova estética e de uma nova linguagem capaz de promover esses objetivos políticos.⁴³ Os cineastas e intelectuais engajados no *Nuevo Cine Latinoamericano* concebiam o cinema simultaneamente como um fato social, cultural e político, destinado a contribuir com os processos revolucionários e criar nos países latino-americanos uma ordem social e política que acabasse com a herança histórica do imperialismo econômico e cultural. Ou seja, o cinema deveria plasmar esse

⁴² PEREIRA, Wagner Pinheiro & BRANDÃO, Quezia. As memórias do transe latino-americano: os bastidores político-culturais dos filmes *Terra em Transe* (1967) e *Memórias del Subdesarrollo* (1968). In: ALVES, Gracilda et alli (Org.). *A História que ensinamos e o Ensino da História*. Rio de Janeiro: Ed. Autografia, 2015. pp.134-135.

⁴³ DÁVILA, Ignacio Del Valle. O conceito de “novidade” no projeto do *Nuevo Cine Latinoamericano*. *Estudios Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 26, nº51, pp.173-192, 2013.

compromisso social e político de caráter revolucionário, assim como interpelar o espectador e transformá-lo em participante de suas propostas, construindo dessa maneira uma arte cinematográfica dialética⁴⁴.

As renovações do *Nuevo Cine Latinoamericano* estavam relacionadas a um contexto amplo de:

a) transformações e convulsões políticas, sendo a mais significativa a Revolução Cubana de 1959; b) a cultura cinematográfica citada que leva a teorização e a exigência de um cinema próprio; c) a influência dos novos cinemas, particularmente os europeus, mas também das cinematografias emergentes do “Terceiro Mundo”; d) as dezenas de cineastas formados nas escolas de Roma, Paris, Madri, Londres e Bruxelas; e e) uma renovada produção artística e militante do cinema⁴⁵.

A Cuba de Fidel Castro teve impacto significativo para os novos cinemas na América Latina em razão da importância representada pelo *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), primeiro organismo cultural criado em 1959, apenas 83 dias depois da vitória da Revolução Cubana, que representou um importante polo cultural e político para o cinema do então “Terceiro Mundo”⁴⁶. Lá o intercâmbio artístico foi intenso e as apropriações de propostas estéticas da cinematografia russa, francesa, italiana e alemã animaram os pressupostos do projeto continental de fazer um novo cinema latino-americano. O ICAIC foi uma instituição autônoma até a metade da década de 1970 e tinha uma grande liberdade se compararmos com as outras instituições culturais de Cuba. Muitos cineastas do NCL quiseram desenvolver instituições similares nos seus países, como foram, por exemplo, os casos de Patricio Guzmán e Miguel Littín. O ICAIC, inclusive, assinou convênios de parceria com instituições cinematográficas do Chile, Nicarágua e Peru, além de receber muitos latino-americanos exiliados.

⁴⁴ PEREIRA, Wagner Pinheiro & BRANDÃO, Quezia. Op. Cit., 2015. p.135. A influência do neorrealismo italiano e do documentarismo britânico estava na base da importância que tinha o caráter documental neste novo cinema. Reivindicava-se uma estética própria em contraposição ao cinema dos países industrializados e ao realismo soviético (“*Nem Hollywood, nem Mosfilm*”, dizia Glauber Rocha). Em suma, o *Nuevo Cine Latinoamericano* repudiava explicitamente o “espelhismo” de copiar o modelo da indústria cinematográfica de Hollywood – que entrava em crise na década de 1960 – e reivindicava uma produção alternativa e independente, a partir de filmes de baixo custo, com equipamentos artesanais, financiadas em cooperativa ou por iniciativa de um diretor-produtor. Aceitava-se como mal menor as ajudas estatais, embora estas tivessem passado por altos e baixos em função das convulsões políticas ocorridas na época.

⁴⁵ Idem., p.134.

⁴⁶ O *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* foi criado em 24 de março de 1959, a partir da Lei 169, referente à política cultural. Segundo a historiadora Mariana Villaça: “*Não casualmente, a primeira realização do governo revolucionário no campo cultural foi a criação do Instituto Cubano de Cinema (...)*”, o que explica a vocação do Instituto no incentivo às cinematografias latino-americanas. Ref.: VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano*. Revolução e Política Cultural. São Paulo: Alameda, 2010. p.21.

Dentro desse contexto de efervescência no ambiente cultural latino-americano com o NCL, o cineasta Glauber Rocha é considerado um dos grandes expoentes do *Cinema Novo Brasileiro*, sobretudo em termos do diálogo com o projeto continental. Seus discursos ideológicos, quase sempre concretizados em seus filmes, assim como seus textos e manifestos culturais – em especial: *Eztétyka da Fome* (1965) e *Eztétyka do Sonho* (1971)⁴⁷ – demonstraram profundo interesse em uma integração política e, acima de tudo, cultural entre o Brasil e outros países latino-americanos. O Brasil, que desde de suas origens se viu deslocado do resto do continente – fenômeno que foi evidenciado pela diferença linguística, política e até mesmo pela diversidade das atividades econômicas – sentia (e sente, até hoje) a dificuldade de assumir uma identidade latino-americana. Glauber Rocha, ao longo de sua trajetória pontuou diversas vezes a questão do passado colonial comum – para além dos diferentes colonizadores, mesmo porque o Brasil viveu sob a coroa espanhola durante o período de sessenta anos de União Ibérica (1580-1640) – e dos problemas econômicos e políticos compartilhados na América Latina do século XX sob o signo do “terceiro mundismo”. Essa visão foi tão forte na cinematografia glauberiana que em um dos seus filmes mais importantes, *Terra em Transe* (1967), o cineasta ambientou o enredo em um país fictício chamado “*Eldorado*”, que segundo o cineasta neutralizava as especificidades entre as nações e colocava em evidência as semelhanças dos processos políticos, econômicos, sociais e históricos, o que é observável na referência a uma denominação que foi utilizada pelo conquistador espanhol Sebastián de Benalcázar, que buscava as riquezas do mítico reino de “*Eldorado*”, que se acreditava estar localizado no território da Nova Granada⁴⁸. De todos esses aspectos ressaltados

⁴⁷ José Carlos Avellar analisa a grafia do X, K e do Y como um fato ideológico e estético. Cf. AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina*: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de Cinema na América Latina. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 1995. p.8. No entanto, acredito ser muito mais provável que Glauber tenha retirado essa forma particular de ortografia da sua principal referência literária – Castro Alves – que nos originais de seus poemas escrevia fazendo uso dessas consoantes. Isso se verifica em razão da escrita própria daquele momento histórico da Língua Portuguesa brasileira, momento, inclusive, em que não havia gramáticas normativas nem acordos ortográficos. Glauber se apropria desses fatos e os vincula ao seu próprio discurso ideológico, que não encontra respaldo linguístico algum.

⁴⁸ Segundo Jorge Magasich-Airola e Jean-Marc de Beer: “*Eldorado, Omagua, El Paití, Trapalanda, Cíbola...*, esses nomes se propagaram de maneira fulgurante e, como nem sempre eram repetidos do mesmo modo, a fantasia acabou gerando outros. [...] Mas, de modo geral, é possível situar quatro grandes reinos dotados de tudo aquilo que o homem pode desejar: ao norte do México, as Sete cidades de Cíbola; na América do Sul, o Eldorado e o Grande Paitití, e nas terras austrais a cidade encantada dos Césares. [...] É da cidade de São Francisco de Quito, no Equador, que chegam, em 1534, os primeiros ecos de um reino fabuloso. Um índio vai até lá para solicitar a ajuda dos espanhóis para a guerra de seu povo contra os muiscas. Ele afirma que em sua terra há muito ouro e descreve a cerimônia do homem coberto de ouro que, durante séculos, despertará muitos sonhos. [...] Cronistas relatam que, quando o impulsivo Sebastián de Benalcázar ouviu, em 1534, a história do chefe índio recoberto de pó de ouro, exclamou: ‘Vamos procurar esse índio dourado!’ Esta expressão deu seu nome ao mais célebre dos mitos americanos e marca

como lugares-comuns da América Latina, o fator sócio-econômico atuou como motivo condutor do discurso político e estético de Glauber Rocha. Para o cineasta, a fome e a miséria eram o “nervo central” da cultura latino-americana.

A proposta estética e política de Glauber foi apresentada de forma mais substancial no manifesto *A Estétyka da Fome*, de 1965. O manifesto foi concebido por Glauber Rocha ao longo de suas passagens pelo México, Estados Unidos da América e pela Itália e foi apresentado em janeiro no Seminário *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, organizado pelo *Istituto Columbianum*⁴⁹ e realizado na cidade italiana de Gênova. Redigida em concomitância com os debates internacionais acerca da libertação nacional dos povos colonizados na África e na Ásia e inspirada na obra *Os Condenados da Terra* (1961), de Frantz Fanon⁵⁰, a *Eztétyka da Fome* se tornou um texto-manifesto que permitiu ao *Cinema Novo Brasileiro* se apresentar enquanto representante de uma vertente crítica à dominação cultural e econômica imposta aos países do Terceiro Mundo. Ao considerar, conforme as análises de Frantz Fanon, que o confronto colonizado-colonizador se expressaria pela força, dado que não há um solo comum que intermedeie o conflito, Glauber Rocha se apropriou do argumento como uma premissa ideológica que deveria ganhar vida através da estética cinematográfica, ao considerar que a violência valorizaria uma linguagem que negaria a cultura dominante, por trazer elementos próprios da realidade nacional e latino-

o início de incontáveis expedições alucinadas em direção ao reino imaginário onde se supunha haver abundância desse metal tão sedutor quanto diabólico”. MAGASICH-AIROLA, Jorge & BEER, Jean Marc De. *América Mágica: quando a Europa da Renascença pensou estar conquistando o Paraíso*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. pp.115; 117; e 120-121.

⁴⁹ O *Istituto Columbianum* foi uma organização jesuíta terceiro-mundista, criada pelo padre jesuíta Angelo Arpa (amigo do cineasta italiano Federico Fellini) em julho de 1958, que, segundo Miguel Pereira, “teve uma importância fundamental não apenas na divulgação do cinema latino-americano na Europa, mas também como espaço privilegiado de avaliação crítica da produção e de discussão sobre propostas estéticas, além de grandes retrospectivas do cinema argentino, mexicano e brasileiro. Foi também pela primeira vez que o cinema cubano pós-revolucionário, enquanto uma cinematografia nova e engajada, foi mostrado na Itália”. (PEREIRA, Miguel. “O Columbianum e o cinema brasileiro”. *Alceu*, vol.8, nº15, pp.127-142, jul./dez. 2007. p.128.) Dentre as várias atividades realizadas por este instituto cultural destacou-se a criação da *Rassena del Cinema Latino-Americano*, um importante festival dedicado ao cinema da América Latina, realizado nas cidades de Santa Margherita Ligure (I Rassegna: 7 a 15 de junho de 1960; II Rassegna: 19 a 27 de maio de 1961), Sestri Levante (III Rassegna: 1 a 8 de junho de 1962; IV Rassegna: 25 maio a 1º de junho de 1963) e Gênova (V Rassegna: 21 a 30 de janeiro de 1965). Além das competições pelas premiações do festival, julgadas por um júri composto de importantes nomes da cinematografia e da intelectualidade europeia e latino-americana, era um evento que promovia simpósios, mesas-redondas, exposições, cursos de cinema com análise e discussão de filmes na moviola, realizando, assim, um profícuo debate sobre temas da cultura latino-americana.

⁵⁰ Frantz Fanon, de ascendência francesa e africana, foi avidamente envolvido na luta pela independência da Argélia, tendo sido uma referência em termos do pensamento acerca de temas como a descolonização cultural e, ainda, a psicopatologia da descolonização. Foi, inclusive, um dos fundadores do pensamento terceiro-mundista. Sua influência sobre os pensadores e realizadores do cinema novo latino-americano é muito forte, estando intrinsecamente ligado às formulações estéticas e políticas do movimento. Ref.: FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

americana como um todo. Assim, o cineasta brasileiro lançou a ideia da estética da fome como uma estética da violência – um modo de expressão possível, da parte do colonizado, para que o colonizador compreendesse a sua existência. Glauber Rocha argumenta então que:

A fome latina (...) não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. Nós [cinemanovistas] compreendemos essa fome que o europeu e o Brasileiro na maioria não entendeu [SIC]. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o Brasileiro é uma vergonha nacional⁵¹.

Dessa forma, para o cineasta brasileiro não se tratava de retomar um ideal que o *Cinema Novo* na América Latina já expressava ao narrar fatos que problematizavam as questões da fome, da miséria e da colonização de modo denunciativo e didático. Era preciso, segundo ele, fazer sentir a fome através da montagem do filme, da linguagem cinematográfica, do som, das imagens, dos personagens e dos cenários. A forma narrativa clássica representava, para Glauber, uma linguagem do colonizador e, por essa razão, jamais seria capaz de representar a fome latino-americana⁵². Somente através dessa linguagem da fome as lutas revolucionárias ganhariam sentido na América Latina, ao contribuir para a formação da consciência adequada aos problemas e para eliminação dos estereótipos construídos há séculos. Segundo Glauber:

Eis – fundamentalmente – a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (*os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais*) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da Arte, mas contaminam, sobretudo, o terreno geral do político⁵³.

⁵¹ ROCHA, Glauber. Eztétyka da Fome (1965). In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp.64-65.

⁵² Glauber Rocha queria romper as ligações com qualquer “Estética do colonizador”. Por isso, ele rompe com o *Neorealismo Italiano* em sua fase final, sobretudo para a realização de *A Idade da Terra*. Em *Projeto de um filme a ser realizado em Cuba (Proyecto de una película a realizarse en Cuba* – de 9 de março de 1972), Glauber Rocha, claramente identificando o *Neorealismo Italiano* como uma linguagem do colonizador, explica à direção do *Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos* (ICAIC): “A influência do estilo de fotografia, montagem e direção de atores do cinema latino-americano revela constantemente submissão aos métodos da *Nouvelle-vague*, do *Neo-realismo* e menos do cinema americano, devido às impossibilidades econômicas de imitá-lo. Um cinema não pode ser descolonizador se utiliza da linguagem colonizadora: zooms, estilo de montagem fragmentado de efeitos visuais, câmera na mão, montagem a partir de textos escritos, uso literário e sonoro que se limita às velhas práticas de *Resnais* e *Chris Marker* (o documentário) e práticas de *Truffaut*, *Godard* (com as diferenças que cada estilo apresenta), vinculação humanista ao *Neo-Realismo* e a consideração que se tem por cineastas recolonizados pelos americanos como *Gavras*, *Petri*, *Rosi*”. Ref.: ROCHA, Glauber. *Proyecto de una película a realizarse en Cuba*. Apud. SARNO, Geraldo. *Glauber Rocha e o Cinema Latino-Americano*. Rio de Janeiro: CIEC/Rio Filmes, 1995. p.14.

⁵³ ROCHA, Glauber. Eztétyka da Fome (1965). In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.63.

Estava feita, aí, a crítica a um cinema que o cineasta considerava fetichista, clichê e romantizador do cenário tropical, que ignorava as questões políticas e sociais e submetia a cultura ao crivo do exótico, e não do histórico. Logo, Glauber Rocha, sobretudo a partir do filme *Terra em Transe* – realizado após a escrita de *Eztétyka da Fome* e no bojo das suas reflexões – começa a produzir filmes em chave alegórica, através de discursos sobre a América Latina, refletindo sobre aspectos da política, da cultura e da economia. Seguindo a pauta das preocupações que demarcaram a atividade do *Nuevo Cine Latinoamericano*, Glauber se deteve em construir, de modo conectado, essas alegorias históricas da América Latina, demarcando um projeto de Revolução política e cultural que preconizava um processo de descolonização cultural que não havia se concretizado com as separações jurídicas das metrópoles europeias no século XIX, mas que possuía novos protagonismos e necessidades no cenário mundial. A respeito disso, Glauber afirmou em *Eztétyka da Fome*:

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes.

O problema internacional da América Latina é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência⁵⁴.

A nova dependência dizia respeito ao referencial estético dos novos cinemas europeus, e a retomada de discursos clássicos sobre o terceiro mundo para retrabalhá-los sob uma nova ótica. Assim, Glauber Rocha seguiu fazendo um cinema que saiu do Brasil para a América Latina, para a Europa, para África e novamente retornou para o Brasil. Nesse périplo político e artístico (e “etnológico”, como ele viria a dizer em 1980⁵⁵) um projeto ficou evidente nos seus filmes: a libertação latino-americana, chegando a afirmar, no artigo “*Teoria e Prática no Cinema Latino-Americano*” (1967), que:

A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns⁵⁶.

⁵⁴ ROCHA, Glauber. *Eztétyka da Fome* (1965). In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.64. Quando Glauber Rocha afirma que “(...) uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência”, está se referindo ao período de estruturação – que ainda passa – o *Nuevo Cine Latinoamericano*, e sua necessidade de operar a partir de apropriações estéticas de cinematografias centrais, sendo um cinema subdesenvolvido que necessita tomar linguagens “emprestadas” para *comunicar a fome latino-americana*.

⁵⁵ Glauber menciona sua realização de estudos de etnologia para entender, por exemplo, a cultura folclorista do Brasil. Cabe destacar, no entanto, que Glauber não era antropólogo e não realizou de fatos estes estudos etnológicos, mas apenas se apropriou do termo para dar sentido a sua forma de trabalho artístico. Ver: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.299.

⁵⁶ ROCHA, Glauber. *Teoria e Prática do Cinema Latino-Americano* (1967). In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.83.

O manifesto *Estétyka da Fome* é o início de um projeto em aberto, que sofreu inúmeras mutações e reviravoltas ao longo da trajetória de Glauber Rocha. Esse projeto foi o roteiro nunca filmado de *América Nuestra*, que serviu de base para alguns dos filmes que o cineasta viria a filmar a partir de então. Este roteiro, após muitos descaminhos e transformações no decurso do tempo, serviu de núcleo para a produção de *A Idade da Terra* (1980), último filme do cineasta que é – sobretudo – um discurso revolucionário e que, segundo o cineasta, possui um tom “épico escatológico”⁵⁷ – e, portanto, algo místico – que compreendia a Revolução na América Latina a partir de uma totalidade da constituição histórica do continente, ou seja: a América Latina como Terceiro Mundo; o Terceiro Mundo como síntese histórica do processo de junção de negros africanos, índios, *criollos* e europeus; um mundo subdesenvolvido que precisava desintegrar a sua totalidade para se reinventar na História. Essa concepção, ainda que exacerbada no pensamento de Glauber Rocha, dá a tônica do seu discurso na produção.

É nesse sentido, portanto, que *A Idade da Terra* pretendeu trazer uma nova linguagem para a América Latina e que, como quisera seu criador, permitiria à América Latina falar de si e por si. Foi partindo da crítica aos exotismos e ao imobilismo político da arte cinematográfica acerca dos problemas reais nos países latino-americanos que Glauber Rocha fundamentou o seu projeto cinematográfico. Os exotismos seriam, tão logo, reapropriados e reconstruídos para servirem de base na formatação de um discurso autônomo e eficaz através do cinema, reelaborando as imagens prototípicas da identidade latino-americana e as inserindo em uma estrutura problematizadora de linguagem. Portanto, debruçar-se sobre esse filme, analisá-lo dentro das perspectivas do macroprojeto descolonizador e liberador do *Nuevo Cine Latinoamericano*, torna-se importante objeto para compreender que tipo de projeto estava sendo realizado por um cineasta brasileiro que pensava o Brasil como parte integrante ativa dos povos da América Latina – cultural e historicamente – contribuindo para construir um arcabouço historiográfico que dê conta de abarcar os projetos que tentaram construir, aqui, uma identidade latino-americana através da história e da cultura.

O projeto cinematográfico de Glauber Rocha para a América Latina, enunciado em *Eztétyka da Fome*, teve suas origens em 1965 com o roteiro – nunca filmado – de *América Nuestra*. O cineasta brasileiro começou o projeto logo depois de escrever o texto-

⁵⁷ Palavras do cineasta no documentário (sem título) do DVD *A Idade da Terra* (1980). Paloma Cinematográfica. Versátil Home Vídeo, 2008.

manifesto e este roteiro – que pretendia fazer um filme “épico e didático”, que contasse os grandes dilemas políticos, sociais e culturais enfrentados pelos países latino-americanos – saíram quase todos os filmes subsequentes, a começar por *Terra em Transe* (1967). O que Glauber almejava era fazer um filme que contasse uma grande história latino-americana – um filme que a criasse – e que serviria de referência histórica para os latino-americanos em geral – daí a pretensão “didática”. Como o roteiro foi servindo de matriz para outros, ora mais ativamente, como em *Terra em Transe*, ora nem tanto, como em outros dos seus filmes como *História do Brasil*, por exemplo, o seu projeto inicial foi sofrendo inúmeras modificações, adaptações e até mesmo mudanças radicais, já que a concepção de história do cineasta ia se alterando de acordo com as flutuações de sua ideologia política e seu contexto histórico imediato. Glauber era muito prolixo em suas ideias e projetos, mas nem sempre essas teorizações ganhavam vida, de fato, em suas obras.

No artigo *América Nuestra* (1969), Glauber Rocha relembra aspectos da concepção do roteiro:

Começado em junho de 1967 em Paris, retomando uma versão de 1966, escrita no Rio. Do tratamento de 1966, saíam algumas ideias para *Terra em Transe*. A versão de 1967, escrita em Paris, era narrativa, romanesca e bastante influenciada pelas memórias revolucionárias de E. [Ernesto Guevara] e pelo livro de D. [Régis Debray: *Revolução na Revolução*, 1967]. A morte de E. [Ernesto Guevara] provocou uma interrupção no trabalho.

A estrutura não foi encontrada, o conflito ideológico prejudicou o desenvolvimento. A. [Alfredo Guevara, então diretor do *Instituto Cubano del Artes e Industrias Cinematográficas* – ICAIC] insiste para que eu vá filmar na ilha [Cuba], sem conhecer o roteiro. Achugar e Pallero planejam uma produção no Chile e Argentina. Zelito insiste em filmar no Brasil [...]

América deve ser um filme que multiplique Eisenstein por ele mesmo.

Arnaldo Carillo me disse uma vez diante das ruínas de Pompéia (era um domingo entre janeiro e março de 1965) que Simon Bolívar subiu no Vesúvio e de lá meditou sobre a América Latina: daí partiu para a sua ação política. Verdade ou mentira quero partir do vulcão⁵⁸. [SIC]

Esse relato de Glauber evidencia a descontinuidade do seu projeto, tanto ao nível teórico, quanto ao nível prático e deixa entrever uma certa construção do cineasta sobre a história do roteiro, manipulando os fatos para dar motivação às suas escolhas cinematográficas. Esse episódio, contudo, foi o ponto de partida para inspirar Glauber Rocha a idealizar “uma ação política” para a América Latina, tendo como enredo a luta

⁵⁸ ROCHA, Glauber. *América Nuestra* (1969). In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp.161 e 164.

do poeta Juan Morales, e do personagem histórico Simon Bolívar⁵⁹, contra a ditadura do tirano Manuel Dias. Na versão original o título constante do roteiro era “*América Nuestra* (*A terra em transe*)” toda a história girava em torno de uma “história da América Latina”. Segundo indicado na última página do roteiro original, a primeira versão de *América Nuestra* fora escrita entre janeiro de 1965 e abril de 1966, durante as estadias de Glauber Rocha em Roma e no Rio de Janeiro. Contudo, a proposta inicial acabou se transformando em dois roteiros: *América Nuestra* e *Terra em Transe*. Esses dois textos-roteiros representaram uma mudança na linha de pensamento político-cultural do cineasta naquele momento, que buscou, a partir de então, conceber novas propostas para pensar a cultura nacional inserida na sua relação com a América Latina e, de forma mais geral, com o Terceiro Mundo⁶⁰.

O roteiro de *América Nuestra* apresenta a trama da seguinte forma:

Planos aéreos dos Andes.

(Entre os desenhos mais tarde acrescentados ao texto, a boca de um vulcão. O filme sairá daí.)

Depois, desertos, mares, a Amazônia, imagens de fundo para os créditos iniciais. *América Nuestra* começa apresentado Eldorado. Sobre estas imagens a informação de que o país foi descoberto e colonizado por portugueses e espanhóis e tornou-se independente no século XIX. Em seguida um conjunto de “planos rápidos, expressivos – um canhão dispara; aviões no ar; movimentos de tanques; deslocamento de tropas”. E então o letreiro que dá início à história propriamente dita: “Depois da última revolução, Manuel Díaz, líder civil, assume a presidência”⁶¹.

A estória se passa em Eldorado, país de colonização ibérica. Câmeras de TV, aviões no ar, canhões, tanques de guerra e tropas militares anunciam o golpe de estado do líder civil Manuel Díaz. As ruínas da arquitetura colonial, os rituais festivos e religiosos do povo contrastam com a paisagem tecnológica e a estética bélica que os cerca. Esse contraste, no entanto, provoca um encantamento nas massas. Díaz desfila pela avenida de metralhadora na mão, exaltado pelo carnaval popular. Díaz é um político tradicional do país. A trajetória de Díaz é narrada pelo poeta Juan Morales, que vê em Díaz um tipo de liderança política típica de Eldorado. O político começou sua carreira como informante-delator dos movimentos estudantis ao poder. Durante a fase de redemocratização se alia aos radicais de esquerda, tornando-se secretário-geral do Partido Comunista, através do qual recebia ilegalmente dinheiro da Rússia, que era investido na formação de seu próprio partido: Oposição Radical. A posição política se faz não por ideias e projetos, mas pela aliança com as forças no poder. Apoiado pela cúpula do exército e pelos empresários norte-americanos, Díaz dá um golpe, assume a presidência e fecha o Congresso. Naquela conjuntura, Eldorado era

⁵⁹ Líder e político venezuelano que liderou os principais processos de independência hispano-americanas durante o século XIX.

⁶⁰ Cf. informações extraídas de: AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina*: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina. (Rio de Janeiro / São Paulo: Ed.34 / Edusp, 1995. p.9.); SANCHES, Pedro Alexandre. *Terra em Transe e Panis et Circensis*. In: *Tropicalismo*: decadência bonita do samba. (São Paulo: Boitempo, 2000.); e PEREIRA, Wagner Pinheiro & BRANDÃO, Quezia. As memórias do transe latino-americano: os bastidores político-culturais dos filmes *Terra em Transe* (1967) e *Memórias del Subdesarrollo* (1968). In: ALVES, Gracilda et alli (Org.). *A História que ensinamos e o Ensino da História*. Rio de Janeiro: Ed. Autografia, 2015. pp.138-139.

⁶¹ AVELLAR, Op.cit., p.13.

governado por Fernandez, um político democrata que exercia forte liderança sobre o povo, mas não era a favor da luta armada⁶².

Ao som da banda de música na rua, o ditador Díaz desfila em carro aberto, sob o clima de um verdadeiro carnaval popular. O ritual cerimonial de posse do ditador Díaz é executado através de uma missa celebrada por um cardeal, acompanhado pelo canto do coral religioso, marcando o momento em que Díaz recebe a faixa presidencial ante um povo que assiste a cerimônia em silêncio. No palanque, Manuel Díaz, que *“tem os olhos incendiados de misticismo, de fanatismo”*, *“fecha os olhos olhando para o céu como agradecendo a Deus o fato de ter chegado ao poder”*. Em seu primeiro discurso, o ditador profere as seguintes palavras: *“O que eu não posso explicar aos meus inimigos são as razões que me levaram a abandonar o exercício da solidão pelo exercício público. Mas também nem Cristo pode explicar, a não ser com a própria vida”*, fala semelhante à do personagem Porfírio Díaz em *Terra em Transe*. Enquanto isso, um general discursa na televisão para anunciar o ato institucional que fecha a universidade, bane os radicais de esquerda, *“reata os laços de amizade com nossos fraternos irmãos do Norte”*, proíbe eleições e proclama o novo presidente⁶³.

Em outra cena do roteiro são apresentados mais dois protagonistas da trama: Julio Fontes, *“playboy de quarenta anos aproximadamente, cabelos brancos e compridos, ligeiramente homossexual, fala entrecortada de termos ingleses”*⁶⁴, e o poeta Juan Morales, que *“representa a dualidade intelectual latina entre o romantismo e o racionalismo; o retardamento romântico e a impossibilidade racional o levam a um troca-passo contínuo, cujo resultado é um neossurrealismo. Eis a tônica estilística da fábula, nos corpos a expressão transida do subdesenvolvimento”*⁶⁵.

O roteiro destaca também os dois núcleos de oposição ao golpe do ditador Díaz: de um lado, o grupo que se nomeava democrata, apoiando uma aliança com o general Lyra, militar reformado, político conhecido, idade próxima aos 80 anos e prestigiado junto à First Company, multinacional que apoiava o grupo. Apesar de defenderem uma agenda democrática, o grupo considerava o “povo” como “uns bárbaros que ninguém consegue educar”. Do outro lado do país, no campo, emergem focos de guerrilha sob a liderança de Bolívar, o líder guerrilheiro, cantado por um menino como um santo

⁶² VENTURA, Tereza. *A Poética Polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. p.209.

⁶³ AVELLAR, Op.cit., p.13.

⁶⁴ Idem, p.14.

⁶⁵ Cf. AVELLAR, Op.cit., p.14 e VENTURA, Op.cit., p.212.

guerreiro de “*olhos duros, testa de urso, cabelos grandes, barba de Deus, sozinho com a metralhadora anunciando o dia da libertação*”⁶⁶.

Neste conturbado cenário político, o poeta Juan Morales decide abandonar o jornal e a televisão de Julio Fuentes, assim como sua namorada da cidade, Silvia (que mais tarde se tornará amante de Díaz), e “*parte para a montanha e mar para amar e meditar*”, regressando à sua terra natal, Alecrim, uma aldeia de pescadores onde reencontrará a sua antiga namorada Amor e um cenário de miséria e de violência. É lá que também ouve de uma criança e de um cego os lampejos revolucionários sobre o líder guerrilheiro: “*Bolívar, lobo das montanhas, com a metralhadora na mão anuncia para todos nós o dia da salvação*”.

Novos acontecimentos políticos levam Juan Morales a retornar para Eldorado e lutar contra a ditadura de Díaz. O que o roteiro de *América Nuestra* apresenta em seguida serviu de base para uma sequência em que Paulo Martins rompe com Porfírio Díaz⁶⁷ em *Terra em Transe*: O primeiro passo de Juan Morales para forçar eleições e derrubar Díaz se deu com a realização de um documentário para a televisão, expondo a vida política do ditador. Apesar do ataque declarado, segundo ressalta o letreiro, “*Díaz, ferido em sua honra, pensa em vingança, mas antes tenta se reconciliar com Juan*”. Como cartada final, o ditador tenta uma reaproximação com o poeta, já que este trabalhou durante muitos anos em suas campanhas eleitorais e escreveu os seus discursos políticos. No entanto, ao contrário da conclusão do episódio em *Terra em Transe*, o roteiro de *América Nuestra* aponta que a discussão entre Juan e Díaz termina com uma troca de tiros “no estilo capa-e-espada”, em que o poeta, ferido e de metralhadora na mão, foge do castelo e parte para as montanhas⁶⁸.

Em decorrência deste episódio, o clima de terror ditatorial recrudesce na cidade com a repressão aos opositores, o fim da liberdade de imprensa e a contundente pressão para obtenção de novos aliados, como Julio Fuentes, que acaba cedendo e passa a apoiar o ditador. Neste momento, Manuel Díaz profere discurso que seria mais tarde emprestado ao Porfírio Díaz no final de *Terra em Transe*: “*Aprenderão! Dominarei esta terra, botarei*

⁶⁶ Cf. VENTURA, Op.cit., p.213 e AVELLAR, Op.cit., p.14. Segundo destaca Tereza Ventura: “O guerrilheiro Bolívar tem a pele morena, descende de índios e, provavelmente, de negros. Nasceu no campo, frequentou a universidade de Aurora, onde fez política estudantil. Foi preso e torturado durante dois anos, quando conseguiu fugir da prisão. O projeto de Bolívar é estender a guerra até Eldorado e instituir um governo popular”. Cf. VENTURA, Op.cit., p.217.

⁶⁷ O nome faz referência ao militar e político mexicano Porfírio Díaz que foi presidente da República do México durante mais de três décadas (1884 – 1911), estabelecendo um regime político conhecido como porfiriato.

⁶⁸ AVELLAR, Op.cit., p.15.

estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização”⁶⁹.

Enquanto isso, nas montanhas ocorre o encontro entre Juan, agora transfigurado em herói guerrilheiro de “*barba longa e metralhadora nas mãos*”, e Bolívar, que emerge como uma figura inebriada e carregada de magia. Ao longe e de costas, Bolívar pressente a chegada do poeta e diz:

- Juan Morales?
- Simón Bolívar?
- Aqui lhe dou uma casa na clareira, uma arma carregada e uma oferta de morte.
- Daqui colheremos o fruto da liberdade. Nossa primavera será em Eldorado⁷⁰.

A próxima sequência do filme é dedicada “A Revolução”, sendo apresentadas imagens das lutas entre guerrilheiros e soldados, num clima heroico exaltado pelos cantos do menino que afirma “*são mil, logo um milhão*”, quando os guerrilheiros invadem a capital. A resistência de Díaz mostra-se inviável e o ditador é assassinado, sendo um governo provisório instaurado na esperança de se conseguir “*um entendimento nacional*”.

O trecho final do roteiro, doze sequências, treze páginas datilografadas, se passa todo dentro do palácio do governo onde Julio, Alto, Juan e Bolívar, padres, militares – e a certa altura também o representante da First Company, Mr. Morgan – discutem a quem entregar o poder. Com Bolívar indiferente às discussões (“*deixe que eles se mordam como cães*”), Alto manda fuzilar Julio (“*negocista corrupto*” que “*mudou mil vezes de posição*”) e também os generais contrários à posse de Bolívar (“*os conspiradores estão por todos os lados*”). Em nome do governo provisório exige ainda, “*antes de dar posse a Bolívar, o sangue do intelectual pequeno-burguês Juan Morales*”. Juan concorda em ser fuzilado, Bolívar assume o poder e da janela do palácio fala ao povo: “*de onde, se não do próprio sofrimento, poderemos extrair os princípios de nossa vida?*” No meio do discurso “dois planos intercalados, violentos e rápidos”: o *marine* avança até primeiro plano, boca aberta, feroz, em câmera lenta. O camponês salta, feroz, em câmera lenta, boca aberta, com um machado ou faca na mão. Estas duas brutais e lentas imagens, embora em corte rápido, se cruzam para fechar o filme sob a voz inflamada de Bolívar⁷¹.

Conforme pôde ser percebido na exposição do enredo original, partindo de *América Nuestra*, Glauber Rocha começou a desenvolver a ideia do filme *Terra em Transe* ainda em Roma, entre fevereiro e março de 1965. O roteiro de *Terra em Transe* apareceu, precisamente, depois da polêmica com seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* e apresentava um conteúdo que mais convergia para uma teoria histórica, política e cinematográfica do que para propriamente uma trama fílmica. O ponto de

⁶⁹ Idem., p.15.

⁷⁰ VENTURA, Op.cit.,215.

⁷¹ AVELLAR, Op.cit., p.16.

partida dessa trajetória era a matriz reflexiva e histórica de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, pois, segundo Glauber Rocha:

“Senti a necessidade de prosseguir a estória de Manuel e Rosa correndo para um mar libertador. Este mar banhava uma nova terra, esta terra estava em crise, dividida, esfaçalhada – era uma terra possuída pelas paixões políticas e atormentada pelos problemas sociais”, de luz tropical e “mau gosto operístico nas mansões milionárias”; um “país ou ilha interior” onde os partidos “ofereciam ideologias fechadas, os capitalistas estavam às portas da falência, os escritores mudos, o povo esquecido de sua própria condição”⁷².

O roteiro de *Terra em Transe* traz exatamente as questões abordadas por Glauber nessa entrevista de 1967, concedida após o lançamento do filme para a Revista *Fatos & Fotos*. A presença do mar, que abre o filme em sua sequência inicial, complementando o fechamento de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é marca fundamental no cinema de Glauber e viria a ser crucial em *A Idade da Terra*. Em toda a sua cinematografia o mar representa não só a colonização e a escravidão, pois foi através dos mares que chegaram os portugueses e que foram trazidos os africanos escravizados, mas também há um sentido místico da água como renovação e ao mesmo tempo da água do mar como revolução, pensando o movimento violento das marés e da arrebentação das ondas. A noção de divisão e crise política/econômica se dá no contraste do personagem Dom Porfírio Diaz (nome dado em referência ao ditador oligarca mexicano Porfírio Diaz, deposto pela Revolução Mexicana de 1910) e do personagem Dom Felipe Vieira, um político populista que está ora ao lado do povo, ora ao lado da elite. Intermediando ambas as personagens está Paulo Martins, o personagem principal, um intelectual dividido entre a Revolução, os favores políticos e a crise de sua própria consciência, oscilações que são alegorizadas na sua relação com as mulheres do filme. Em suma, o filme traz todo um cenário de contradições políticas, históricas, econômicas e culturais fundamentais que serão recuperadas e retrabalhadas sob uma nova perspectiva em *A Idade da Terra*.

O filme *Terra em Transe* representou, na realidade, uma fusão dos dois roteiros: a ideia do primeiro – situar a ação num país imaginário, Eldorado, “uma tentativa de sintetizar o chamado terceiro mundo subdesenvolvido e discutir alguns de seus problemas mais importantes” (Em entrevista à Revista *Artes*, de 1967, Glauber Rocha afirma: “Situei o filme no país interior de Eldorado porque me interessava o problema

⁷² ROCHA, Glauber. Uma aventura perigosa. *Fatos & Fotos*. Rio de Janeiro, abril de 1967. Apud. AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina*: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de Cinema na América Latina. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 1995. p.9.

geral do transe latino-americano e não do brasileiro, em particular”⁷³.) – fundiu-se com a proposta do segundo – que deveria, sobretudo, se passar no Brasil, entre o mar do Rio de Janeiro e o sertão do Nordeste⁷⁴.

Concluído o filme *Terra em Transe*, Glauber Rocha, em uma carta a Alfredo Guevara, datada de 1967, relatou o seu desejo de retomar a realização do projeto de *América Nuestra*:

Para os cineastas é necessário fazer filmes na América Latina. Por isto, sobretudo por causa do meu próximo filme, *América Nuestra*, precisarei de tráfego “livre” para filmar no Peru, Chile, Argentina e Uruguai. Agora já tenho a ideia do filme mais desenvolvida e devo fazê-lo em co-produção com Achugar. É um filme muito ambicioso, onde quero mostrar o processo de destruição e libertação da América Latina, desde a destruição dos Incas pelos conquistadores, a influência da igreja, a criação dos latifúndios e da opressão, a chantagem da política civil e por fim as guerrilhas como caminho de liberação. Deve ser um filme épico e violento⁷⁵.

O projeto de Glauber, como ele mesmo indica, era ambicioso e um tanto utópico. As suas pretensões nunca se realizariam. No entanto, suas declarações sobre as intenções de produção de *América Nuestra* nos dão pistas de onde vieram as ideias que deram vida ao filme *A Idade da Terra*, sobretudo a noção da libertação através da destruição, marca do discurso ideológico deste filme.

No caminho difuso e entrecortado em busca da construção do discurso da libertação da América Latina através do cinema, Glauber Rocha percorre o mundo expondo sua atividade cinematográfica e realizando o seu chamado projeto de cinema *Tricontinental*⁷⁶, exposto pelo cineasta no artigo *Tricontinental* (1967) da seguinte forma:

[...] O cinema é uma colocação internacional e as contingências nacionais não justificam, em qualquer nível, um anulamento da expressão. Se no caso do cinema tricontinental a estética vem antes da técnica é justamente porque a estética tem mais a ver com a ideologia do que com a técnica. [...] Quando eu falo em cinema tricontinental e considero Godard um cineasta tricontinental é porque, abrindo um *front* de guerrilha no cinema francês, atacando repetida e inesperadamente com filmes impiedosamente agressivos, Godard se faz cineasta político, estratégia e tática exemplares em qualquer parte do mundo. Este exemplo, contudo, é útil enquanto comportamento. [SIC]⁷⁷

⁷³ Apud. PEREIRA & BRANDÃO, 2015, p.140.

⁷⁴ AVELLAR, Op. Cit., p.9.

⁷⁵ ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara (Roma, 1/8/67). In: _____. *Cartas ao Mundo*. (Organização: Ivanna Bentes). São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 292.

⁷⁶ Sobre cinema tricontinental ver: CARDOSO, Maurício. “*O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969 - 1974)*”. Tese de Doutorado. História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Departamento de História, USP, 2007.

⁷⁷ ROCHA, Glauber. *Tricontinental* (1967). In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.109.

Glauber Rocha desejava apresentar uma proposta cinematográfica tricontinental porque, para recuperar a história latino-americana, bem como dar conta dos dilemas do então “Terceiro Mundo”, ele precisaria recuperar o passado e o processo histórico da África, da Ásia e da própria América Latina. Deste modo, entende-se o que o cineasta quis dizer com a estética tricontinental ter mais a ver com a ideologia, pois essa recuperação dos três territórios trazia, para ele, um sentido de diluição do poder europeu sobre o Terceiro Mundo. Esses caminhos de Glauber pelo mundo evidenciavam o seu intuito de mapear as culturas que conformaram os povos latino-americanos: os ameríndios nativos da terra, os europeus colonizadores, os africanos escravizados, os Estados Unidos da América como nação imperialista e grande protagonista dos conflitos do século XX e a hegemonia econômica e política que resultou na Guerra Fria e na luta contra o comunismo. Glauber realizou um périplo na tentativa de reconstruir e representar a história e a cultura dos povos da América Latina, a começar pelo Brasil. Nessas “andanças” pelo mundo, Glauber, após residir cerca de um ano e dois meses em Cuba, continuou dialogando intensamente com Alfredo Guevara, responsável pelo *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC)⁷⁸, que discutiu e recebeu o projeto de Glauber sobre a produção de um filme latino-americano.

Este projeto latino-americano foi acalentado pelo desejo expresso do cineasta Glauber Rocha de realizar um filme que não fosse apenas brasileiro, ou argentino, ou cubano, etc., mas que fosse de fato latino-americano, que falasse de seu povo, sua história e suas dificuldades. O projeto ideológico de Glauber preconizava implodir as barreiras nacionais e, para isso, um filme histórico sobre a América Latina parecia ser um ponto de partida importante. Neste aspecto concordamos com a análise de Ignacio Del Valle Dávila, que considera:

Um estudo dos roteiros de *América Nuestra* mostra como a concepção da revolução como um transe místico vai, pouco a pouco, apropriando-se de um projeto cada vez mais totalizador. O título, em espanhol no original, recorda a célebre carta de Martí – *Nuestra América* –, e deixa estabelecido, desde o começo, a sua vocação latino-americanista⁷⁹.

Vários elementos de *A Idade da Terra* podem ser encontrados na carta de Glauber Rocha a Alfredo Guevara, redigida em 1967, quando planejava realizar um filme,

⁷⁸ Ver: VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano*. Revolução e Política Cultural. São Paulo: Alameda, 2010.

⁷⁹ DÁVILA, Ignacio Del Valle. *Cámaras em Trance. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014. p.252. (Traduzido do espanhol pela autora)

intitulado no roteiro como *América Nuestra*, que trazia em si a noção de uma unidade histórica e cultural dos povos latino-americanos:

[...] PODEREMOS FAZER UM FILME DE GRANDE QUALIDADE TÉCNICA, a melhor forma para impor as NOSSAS IDEIAS. O filme custará um pouco mais do que *Terra em Transe*, porque devo filmar no Peru, depois no Brasil, na Argentina e no Uruguai. Terei atores e outras partes documentários. Perdoe-me a pretensão mas pretendo fazer uma estrutura épica no estilo de *Outubro*, com muita força poética e emoção revolucionária. Creio que um filme POLÍTICO deve ser também um ESTÍMULO CULTURAL E ARTÍSTICO. E para nós, latinos, que somos colonizados cultural e economicamente, o nosso cine deve ser revolucionário do ponto de vista político e poético, isto é, temos de apresentar IDEIAS NOVAS COM NOVA LINGUAGEM. *América Nuestra* não pretende ser um filme DIDÁTICO mas um COMÍCIO, UM FILME DE AGITAÇÃO, UM DISCURSO VIOLENTO e também uma prova de que, no terreno da cultura, o homem latino, liberado da sua opressão colonizadora, pode CRIAR. Tenho muita fé neste filme, é a única coisa que QUERO E POSSO FAZER, acho que será uma contribuição para a Guerra Geral das Américas e estou disposto a assumir todos os riscos e consequências para fazê-lo [SIC]⁸⁰.

Essa ideia foi se delineando com força ainda maior devido às constantes e intensas interações entre representantes de movimentos culturais cubanos, com intelectuais e artistas de outras partes do mundo entre os anos 1960 e 1970. Neste contexto, Glauber Rocha escreveu para Alfredo Guevara contando sobre um texto que redigiu, recorrendo sobre o papel do intelectual revolucionário:

Estou trabalhando num artigo, que deve ter umas dez páginas, que pretendo enviar como colaboração pessoal ao Congresso. O “resumo” disto sairá publicado no próximo número do *Cahiers*. Usei como “temas” algumas citações do Che no livro *O socialismo e o homem em Cuba*, no que ele se refere à arte e cultura. É em suma uma análise sobre as alienações da arte latino-americana capitalista, sob seus sintomas de “Estética do absurdo” ou de “populismo demagógico”, analisando principalmente México, Argentina e Brasil, e chegando depois ao que chamo de uma arte “ÉPICO/DIDÁTICA”, isto é, uma arte de agitação política e de propaganda, instrução política intimamente ligada às vanguardas revolucionárias. Em suma, afirma que o único caminho válido para o intelectual latino-americano é sua integração total à revolução, livre de qualquer compromisso com a estética e com a moral burguesa⁸¹.

Esse texto nunca foi publicado, e seus manuscritos não se encontram em lugar algum. O texto, ao que tudo indica, nunca chegou a existir nem mesmo como esboço, mas sua menção na carta nos mostra o esforço de Glauber em vender sua ideia da melhor forma possível, para conseguir o apoio e financiamento necessário para um projeto

⁸⁰ ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara (Roma, 1/8/1967). In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. (Organização: Ivanna Bentes). São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 293.

⁸¹ ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara (Paris, 3/11/1967). In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. (Organização: Ivanna Bentes). São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 304.

cinematográfico caro e pretensioso. Na mesma carta, prossegue especificando a proposta de caráter monumental de *América Nuestra*:

Eu preciso de TER O MÁXIMO DE MOBILIDADE para realizar o meu próximo filme tanto no Brasil como no Peru e talvez na Bolívia. Aplicarei todos os meus recursos e riscos para fazer *América Nuestra*. [...] Resolvi dedicar o filme abertamente à memória de Che. O filme será uma *História Prática Ideológica Revolucionária da América Latina*. Começará por um documentário sobre os índios, a decadência histórica imposta pela “civilização”, explicará os fenômenos das revoluções de Bolívar, a contradição da revolução mexicana, o fenômeno do imperialismo e das ditaduras, a verdadeira revolução cubana e as contradições atuais para o desenvolvimento e vitória das guerrilhas. Todos os novos fenômenos de luta, como a tecnologia americana, a evolução da Igreja, o conflito entre romantismo, coragem, propaganda, estratégia comunista tradicional – enfim, todos estes temas serão abordados no filme. Já te disse que a estrutura será parecida à de *Outubro*, por exemplo, isto é, com documentos e personagens. Mas os personagens históricos, de Bolívar e Che, serão conservados à *distância legendária necessária* e só tratarei das contradições entre personagens menores. Para mim este é um novo filme, sem os vícios de esteticismo de *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe*, filmes, tenho a convicção, ligados ainda aos vícios de uma estética burguesa. Sinto-me muito mais objetivo, mais definido politicamente e sem nenhum interesse pelo mundo capitalista que ainda vivo. Assim, antes de chegar a posições mais “avançadas”, espero fazer este filme como minha “última tentativa com o cinema”. Depois, creio, o caminho será o da luta aberta. [...] Logo depois de fazer este filme [...] estarei definitivamente marginalizado do processo legal brasileiro, pois farei um filme radical, violento, pregando abertamente (e justificando) a criação de vários Viet-Nans [SIC]⁸².

Glauber baliza as ideias de seu roteiro em uma visão comprometida de mundo, operando uma clara manipulação dos eventos históricos para dar legitimidade ao seu projeto de reconstrução da história latino-americana. O empenho de Glauber Rocha em filmar o roteiro que deu origem ao filme, idealizado por quase uma década, fica evidente em outra carta que endereçou a Alfredo Guevara, na qual expressava a importância que ele atribuía a essa obra:

Uma ordem poética para avançar mais na criação de uma nova linguagem latino-americana. Uma linguagem que expresse as necessidades revolucionárias de uma civilização colonizada. A arte revolucionária tem que ser melhor que a arte reacionária em todos os níveis. Para isso, teremos que negar a razão colonizadora e superar o moralismo dogmático que fazem mesquinhos os heróis⁸³.

De *América Nuestra* surgiu *Terra em Transe*: uma necessidade de pensar a guerra de libertação da América Latina. Após esta produção, Glauber retoma o projeto ambicionando – como mostramos através das cartas a Alfredo Guevara – uma produção de dimensões continentais, a ser filmada em vários países latino-americanos. Mas Glauber desvia-se novamente do projeto para filmar *Claro* (1968) e *O Dragão da*

⁸² Idem, pp.304-305.

⁸³ ROCHA, 1971. Apud. AVELLAR, 1995. (Traduzido do espanhol pela autora)

Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969), cheios dos elementos mais representativos das lutas de classe e das mazelas políticas que assolavam o Brasil e toda a América Latina, e que estavam esboçadas no roteiro de *América Nuestra*. Tendo retomado o roteiro ainda em 1969, interrompe-o novamente para fazer *Der Leone have sept cabeças* (1969/70), trazendo as preocupações com a questão da colonização, presentes no roteiro de *América Nuestra*, e *Cabeças Cortadas* (1970) que produziu um discurso sobre descolonização preconizada por Glauber Rocha.⁸⁴

A partir das experiências do chamado *cinema tricontinental*, Glauber Rocha redigiu *Eztétyka do Sonho* (1971). Este segundo manifesto político-cinematográfico, apresentado na Universidade de Columbia, em Nova York, reflete a fase em que Glauber colocou em questão o seu papel de cineasta e procurou redefinir sua linguagem estética, através de uma forma onírica e pessoal de expressão, que lhe permitisse, aos poucos, romper com a ideia de representação e apelar por uma “revolução linguística que devolva às palavras os seus verdadeiros significados”, ou seja, o projeto de ressignificação dos símbolos, dos eventos históricos e das estruturas culturais⁸⁵:

Arte revolucionária foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 e continuará a ser nesta década. Acho, porém, que a mudança de muitas condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo dos conceitos de *arte revolucionária*. [...] Uma obra de *arte revolucionária* deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica⁸⁶.

Neste sentido, o cineasta defendeu o irracionalismo na arte de vanguarda (contra a razão opressora do colonizador) como única arma do artista intelectual revolucionário, terceiro mundista, influenciado pela difusão das ideias filosóficas do Giro Linguístico dos anos 1970, mas também em resposta aos recentes antagonismos políticos que Glauber havia angariado naquele cenário político e ao isolamento artístico que sofreu naquele momento. O trecho abaixo de *Estétyka do Sonho* traz as premissas fundamentais da nova fase do pensamento político e ideológico do cineasta, salientando não apenas a necessidade revolucionada por ele pregada, mas também uma nuance combativa interna à esquerda, partindo do próprio Glauber, e as suas desavenças políticas:

O povo é o mito da burguesia.

⁸⁴ Ver também: Cf. AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina*: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de Cinema na América Latina. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 1995.

⁸⁵ Ver: VENTURA, Tereza. *A Poética Polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. p.283.

⁸⁶ ROCHA, Glauber. *Eztétyka do Sonho* (1971). In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.249.

A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo.

As variações ideológicas desta razão paternalista se identificam em monótonos ciclos de protesto e repressão. A razão de esquerda revela herdeiro da razão revolucionária burguesa europeia. A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir.

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída.

As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à *razão opressiva* com a *razão revolucionária*. A revolução é a *anti-razão* que comunica as tensões e rebeliões do mais *irracional* de todos os fenômenos que é a pobreza.

[...] As revoluções fracassam quando [...] o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos de luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando *ainda acionado pela razão burguesa*, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta⁸⁷.

Os debates trazidos por Glauber nos esboços de suas ideias estão muito em consonância com o clima de rupturas do projeto do NCL que vinha se esfacelando desde o final dos anos 1960.

Após escrever o manifesto *Eztétyka do Sonho* em 1971, ressurgiu o desejo do cineasta em dar continuidade ao roteiro de *América Nuestra*, já tentando construir um discurso sobre a América Latina carregado com todas as questões de estética, de integração e de busca de uma “identidade latino-americana perdida”, mas devido às dificuldades encontradas acabou filmando *História do Brasil* (1972/74), filmagem que se iniciou em Cuba⁸⁸.

De qualquer forma, estes permanentes entremeios na produção do roteiro de *América Nuestra*, permitiram que Glauber produzisse esses filmes que motivaram intensos debates políticos sobre cultura, identidade e prática política na América Latina, além de contribuir para a construção de um arcabouço estético e intelectual do qual se valeu para produzir *A Idade da Terra*. Afinal, como Glauber não conseguia levar adiante o seu projeto de filmar *América Nuestra*, a estória, os elementos criativos, os personagens, as ideologias contidas neste roteiro foram inspirando a construção de outros roteiros e a realização de outros filmes. Segundo afirma Ignacio Dávila:

[...] *América Nuestra* demonstrou ser um projeto de muito difícil execução devido, entre outros fatores, aos seus altos custos, ao isolamento político em que se encontrava Cuba em relação ao resto dos países latino-americanos e a existência de regimes ditatoriais em boa parte dos lugares onde Glauber pretendia filmar. É

⁸⁷ Idem, p.250.

⁸⁸ Cf. AVELLAR, Op.cit., p.12. Antes de chegar ao fim da filmagem de *História do Brasil*, Glauber rompe suas relações com o ICAIC e com Alfredo Guevara, terminado o filme fora de Cuba, e tendo o apoio do ICAIC retirado dos créditos da produção.

possível que nestas dificuldades se encontre a razão de porque o cineasta postergou sucessivamente o projeto, até terminar por abandoná-lo a princípios dos anos 1970. Deve-se acrescentar que, desde 1972, já não contava com o apoio do ICAIC devido as diferenças com Guevara [...] Mas além disso, o projeto é, talvez, o ponto culminante [...] da evolução latino-americanista de sua obra⁸⁹.

A *Idade da Terra*, o último filme de Glauber Rocha, poderia, assim, ser considerado uma síntese de toda a sua produção cinematográfica e de suas intensas reflexões políticas. A proposta monumental de *América Nuestra* – que sofreu inúmeras mudanças ao longo da carreira de Glauber Rocha – termina na produção do filme *A Idade da Terra*, que apesar de trazer todos os elementos discursivos e ideológicos do roteiro original de *América Nuestra*, acaba sendo, em suma, algo bem diferente do que se propunha inicialmente. A menção ao título do filme é realizada, pela primeira vez, em uma carta destinada a Alfredo Guevara, datada de setembro de 1973:

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, mas custa um milhão de dólares, nem [sic] produtor daqui [Itália] se arrisca. Tentarei uma co-produção com a Argélia, mais ou menos no esquema de Z, embora meu filme não seja comercial, porque é proposto como uma informação revolucionária. As dificuldades são grandes mas estou mais forte do que nunca⁹⁰.

Vê-se aqui que Glauber não só investiu no mesmo tipo de estratégia utilizada para promover *América Nuestra*, como também retoma o desejo de concretizar um projeto cinematográfico grandioso e utópico. Na apresentação do “Dossiê *Idade da Terra*”, da *Contracampo – Revista de Cinema*, Ruy Gardnier aponta que dois meses antes da carta de Glauber Rocha para Alfredo Guevara,

[...] em 12 de julho de 1973, com o nome *The Age of the Earth*, Glauber Rocha preparou o primeiro material escrito de que se tem a data e que circula em torno da odisseia – *A Idade da Terra* (existe em mais de um lugar a menção a um roteiro do filme escrito em meados de 1972 a pedidos). Em suas inúmeras facetas e configurações, o filme tomaria diversas intrigas diferentes, diversos atores e diversos locais de filmagem: inicialmente o Brasil, depois os quatro continentes, depois Estados Unidos da América, posteriormente ainda o México (ou México, Estados Unidos e países do Caribe), para aportar novamente à terra pátria, mais especificamente em três cidades: Bahia, Brasília, Rio de Janeiro⁹¹.

⁸⁹ DÁVILA, Op.Cit., pp.255-256. (Traduzido do espanhol pela autora)

⁹⁰ ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara (Roma, Setembro 1973). In: ROCHA, 1997, p.466. Em posterior correspondência com o produtor Fabiano Costa, Glauber Rocha esclareceria que o título de *A Idade da Terra* “tem a ver com Deus e o Diabo na Terra do Sol e Terra em Transe → síntese!”. Cf. ROCHA, Glauber. Carta a Fabiano Canosa. In: ROCHA, 1997, p.514.

⁹¹ GARDNIER, Ruy. Dossiê *Idade da Terra*: Apresentação. *Contracampo – Revista de Cinema*, Rio de Janeiro, n. 74, 27 jul. 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/74/idadedaterradossieintro.htm> (Acesso em 27/12/2015, às 21:16.)

A proposta do projeto cinematográfico de *A Idade da Terra* estava sendo pensada em concomitância aos projetos de *O Nascimento dos Deuses* para a emissora de televisão italiana RAI, conforme o cineasta confidenciou para Zelito Viana em carta escrita durante a sua estadia em Roma, em 6 de janeiro de 1974:

Diante destas circunstâncias – um filme sobre as antigas civilizações do Ocidente (Grécia) e Oriente (Ásia Menor) – transferi a *Idade da Terra* (Paulo Martins das Mortes *rides again...*) por este novo *Deus e o Diabo nos desertos do Saara* – é um filme de cangaceiros, Paulo Martins é Xenofonte, CIRO I é Lampião e CIRO II *Barravento*, logo viajo à ancestralidade mais ou menos seguro dos resultados porque o que me interessa é desmistificar mitologias greco-orientais, mostrar que por baixo de Olympos e Templos reinava o patriarcalismo escravocrata, primeiras solidificações do capitalismo. O que a RAI não sabe é que vou com os alemães em cima do assunto, o que é para mim absolutamente fascinante na possibilidade de materializar as estruturas claras das civilizações de Oriente e Ocidente, levando à máxima radicalização linguística a estética revolucionária popular televisada. Resisti à indústria e ao underground e caí nessa boca que só abriram aqui para o Rosselini⁹².

Há uma grande confusão do próprio Glauber acerca do seu objetivo cinematográfico para *A Idade da Terra*, não havendo de fato um projeto/roteiro bem delimitado. Como dito anteriormente, muito disso é fruto de suas mais diversas estratégias para conseguir apoio e financiamento para o seu filme. Por outro lado, o trecho acima da carta informa, antes de tudo, que Glauber tinha o objetivo de revisitar a história da humanidade submetendo-a à lógica latino-americana, substituindo os personagens históricos canônicos por figuras fictícias típicas da América Latina. Glauber foi mais adiante em sua proposta de reescrever a história da América Latina através do filme: a produção seria uma reescrita da História Mundial através do imaginário latino-americano construído pelo próprio cineasta. Não por acaso, essa nova proposta coincide com a formulação de *O Nascimento dos Deuses*.

Através da leitura da carta-proposta de Glauber para o produtor Claude-Antoine, escrita no México em 30 de janeiro de 1975, é possível identificar como a proposta de produção do filme *O Nascimento dos Deuses* passou por várias modificações e acabou servindo de base, novamente, para algumas ideias que foram trabalhadas no filme *A Idade da Terra*⁹³:

II. O filme se chama *O nascimento da Terra*. O título significa que a “civilização nasce com a revolução socialista”, considerando o “capitalismo como a época da barbárie”.

⁹² ROCHA, Glauber. Carta a Zelito Viana (Roma, 6 de janeiro de 74). In: ROCHA, 1997, p.476.

⁹³ O projeto foi originalmente proposto à RAI e após modificações na proposta original foi encaminhado à Mosfilm (URSS), assim como foi apresentada com algumas variações e enfoques para os mais diferentes produtores. Ver cartas para o produtor Claude-Aintoine e Fabiano Canosa do início de 1975, quando Glauber viajou entre Roma – Paris – Cuba – Bagdá – Nova York – México – URSS – EUA tentando levantar a produção desse filme. Cf. informações extraídas de: ROCHA, 1997, nota da organizadora, p.511.

O filme será dividido nos seguintes episódios:

A. O surgimento do capitalismo patriarcalista, demonstrando didaticamente o surgimento da Família, da Propriedade e do Estado; baseado no livro homônimo de Engels.

B. Do primeiro episódio, situado na Pré-História, desenvolver o segundo: a expansão do capitalismo e do imperialismo do Ocidente sobre os povos da Ásia, África e América Latina; baseado no livro de Lênin, *Imperialismo, estágio superior do capitalismo*.

C. A classe operária, a classe camponesa, o *lumpen*/proletariado, demonstrando a tese *plus valia*, baseada em Marx, *O Capital*.

D. A revolução do Terceiro Mundo, contradições revolucionárias dos últimos dez anos, discutindo os exemplos da América Latina, Ásia, África, do ponto de vista marxista-leninista.

E. A decadência do imperialismo multinacional (Estados Unidos e Europa capitalista), como consequência dialética da libertação do Terceiro Mundo e da radicalização de luta de classes⁹⁴.

O nascimento da Terra, bem como o título do filme que realmente veio a ser realizado, *A Idade da Terra*, trazem muita a concepção de um reinício. Desse esboço, vemos algumas marcas que prosseguiram no último filme de Glauber: a noção de fazer um apanhado geral da história, a mescla histórica da África, com a América Latina e a Ásia, sob a ótica do discurso político à esquerda.

Acredita-se que o roteiro do filme *A Idade da Terra* tenha tomado ao menos dois caminhos. O primeiro aponta para a divulgação do roteiro por um setor da indústria cinematográfica para fins de captação, como fica claro em “Anabaziz⁹⁵ – o primeiro dia do novo século”, primeiro tratamento de Glauber Rocha para *A Idade da Terra*, de 16 de março de 1977, presente em *Roteiros do Terceiro Mundo*:

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

[...] As arquiteturas concretistas ilustrarão a América.

As florestas serão as de Ilhéus com os índios de lá, mas transferidos.

O filme não tem nenhum tom regionalista. Terráqueo, universal.

Pretendo misturar atores profissionais e atores improvisados.

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

O orçamento poderá ser calculado entre 3 e 5 milhões.

O filme tanto pode ser realizado no Brasil como em qualquer outro país.

⁹⁴ ROCHA, Glauber. Carta a Claude-Antoine (México, 30 de janeiro de 75). In: ROCHA, 1997, pp.512-513.

⁹⁵ *Anabaziz* é o título que Glauber pensou, inicialmente, para *A Idade da Terra*. A palavra é uma referência a uma obra do historiador grego Xenofonte, que relata a expedição de Ciro, o Jovem (424 a.C. - 420 a.C.), contra seu irmão Ataxerxes II e a retirada de dez mil soldados após a batalha de Cunaxa, em que Ciro foi morto. O “Houaiss” define “anábase” como “período de progressão ou acentuação de uma doença”, o “progresso de um mal”, o “declínio do sol”. Cf. STYCKER, Maurício. *Anatomia de Glauber Rocha e de “A Idade da Terra”*. 28/03/2009. Disponível em: <http://mauriciostycker.ig.com.br/2009/03/28/anatomia-de-glauber-rocha-e-de-%E2%80%9Ca-idade-da-terra%E2%80%9D/>, Acessado em: 23/07/2017, às 20:07.

Observações:

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

O diretor se reserva o direito de modificar diálogos e cenas nas filmagens mas não se afastará da estrutura nuclear, da mensagem nem do elenco, permitindo o convívio da planificação com o improviso⁹⁶.

O segundo indica que Glauber Rocha tinha sempre algum texto datilografado/escrito em mãos para apresentar à imprensa durante as filmagens, o que levava a equívocos, pois o que está nos roteiros pré-filmagens era sempre modificado por Glauber Rocha. Sobre isso, Ruy Gardnier aponta que:

A partir dos documentos que encontramos sobre *A Idade da Terra*, vemos que o projeto começa em 1973, baseado na “mitologia do pássaro azul”, muda para a história de Brahms, que é ou o presidente dos Estados Unidos ou o líder imperialista que controla o terceiro-mundo, e uma intriga do poder, uma intriga interna que teria vários personagens que a gente nem vê mencionados aqui. Alguns desapareceram completamente do filme como personagens, mas são mencionados, como o africano Rassan, que é mencionado pelo Tarcísio Meira. Esses são projetos do começo da década de 70, e ao vê-los no papel e depois ver o filme você enxerga muito deles, mas ao mesmo tempo do principal, que é a estrutura, eles não têm nada. O Glauber parece ter feito uma revolução a cada etapa da filmagem. No roteiro ele tem uma mentalidade, na hora da filmagem ele tem uma outra ideia do que quer e na montagem ele tem uma outra completamente diferente. Isso especialmente, e de forma muito mais revolucionária, em *A Idade da Terra*⁹⁷.

Pode-se constatar, assim, que o cineasta construiu um tratamento do roteiro do filme entre 1971 e 1977, até o último dia das filmagens. Também não seria errado dizer que ele construiu seu filme até o último dia das montagens realizadas com todo o material. Dessa forma, Glauber Rocha realizou uma filmagem transversal dos roteiros, gerando o roteiro final conhecido pelo livro *Roteiros do Terceiro Mundo*, organizado por Orlando Senna, de modo a englobar as questões lineares da proposta inicial, tanto através das reações e relações humanas em um Mundo apocalíptico quanto pelos discursos dos personagens e suas representações do poder, com base na desconstrução da figura ocidentalizada do Cristo crucificado.

A versão final do filme *A Idade da Terra* é composta por três partes – relativas aos locais de filmagem: Bahia, Rio de Janeiro e Brasília (cidades que foram em distintos períodos históricos as capitais do Brasil) – montadas em separado, tendo sido idealizado

⁹⁶ ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceiro Mundo*. Organizado por Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p.235.

⁹⁷ Cf. MIRANDA, Ricardo; PIZZINI, Joel; ROCHA, Paloma; OLIVEIRA, Luiz Carlos; GARDNIER, Ruy. Debate sobre “A Idade da Terra”. *Contracampo – Revista de Cinema*, n. 74, 27 jul. 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/74/idadedaterradossieintro.htm> (Acesso em 27/12/2015, às 21:16.)

para ser exibido em qualquer ordem, não respeitando padrões de linearidade dramaturgica. Além disso, *A Idade da Terra* desenvolve uma proposta de técnica de montagem nuclear (já trabalhada pela primeira vez por Glauber Rocha em seu documentário *Di Cavalcanti*, de 1977), conceito que remete, segundo o cineasta, a uma montagem que concentra um maior número de significações em um menor espaço temporal. Sobre isso, Ricardo Miranda, um dos montadores do filme, afirmou:

Minha experiência com esse filme é na montagem ao lado de Carlos Cox e Raul Soares. Eu tinha 27 anos quando o Glauber me chamou e era uma experiência muito especial de desconstrução da linguagem de montagem. [...] Eu montei a parte do Rio de Janeiro, porque os montadores se dividiam: Carlos Cox com a Bahia, Raul com Brasília e eu com o Rio. Tenho uma relação muito afetiva com o trabalho nesse filme, que foi um trabalho muito especial, de dois anos de todas as possibilidades de experimentação de estilo. Não é para ter nem título nem créditos no filme: é uma outra experiência com o cinema. A questão da montagem nuclear na verdade era um pouco isso: quando você não tem início nem fim, você não tem um plano inicial, você não tem um plano no final, não há um significado produzido pelos planos que começam e terminam o filme, como os filmes geralmente têm. O filme na verdade pode ser passado em qualquer ordem, o projecionista faz a montagem, ele que faz a estrutura final do filme. Não é um filme que circule por aí normalmente, e eu acho que é uma experiência muito especial na primeira vez em que é visto. [...] É um filme feito em 1978-80 e é outro cinema, que ainda está para acontecer⁹⁸.

Dessa forma, a corrente de significação do filme fica à deriva, esperando que o espectador, a partir da noção de ordem praticada pelo projecionista, possa carregá-la de significados relativos ao que é mostrado, falado, escutado primeiro, com base em seu meio cultural. Essa noção da montagem em Glauber Rocha deve ser observada desde o roteiro, em que as cenas são desconectadas, não apresentando uma ligação sequencial dentro do que se entende por narrativa convencional (a dramaturgia do cinema clássico).

Ao final do processo de produção de *A Idade da Terra* em 1980, Glauber Rocha recupera a trajetória tumultuada de realização de seu projeto cinematográfico mais ambicioso relatando as dificuldades enfrentadas em uma carta dirigida a Celso Amorim:

Comecei a filmar *A Idade da Terra* em 8 de Dezembro de 1978. Esperei um ano e seis meses pelo financiamento, vetado por Roberto [Farias] e Leandro. [...] O dinheiro só saiu em Outubro de 1978. Zelito Viana, meu ex-sócio da Mapa Films, se recusou a produzi-lo dizendo discordar das minhas ideias políticas. [...] Este filme foi recusado pelos produtores iniciais, Jean Byrnes, Rasam e Andrew Braunsberg, que pagaram 10 000 dólares pelo roteiro. No México foi proibido pela Censura, escândalo mundial. 1975. Recusado por Serge Silberman, por Coppola, por Franco Cristaldi, pela Mosfilm, antes, no embrião fora recusado por Allende e por Cuba-ICAIC – e recusado pela United Artists – entre 1970 e 1974, eu e Marcos Medeiros montamos *História do Brasil*, em Havana e Roma. Em 1975, realizei *Claro* em

⁹⁸ Cf. MIRANDA, Ricardo; PIZZINI, Joel; ROCHA, Paloma; OLIVEIRA, Luiz Carlos; GARDNIER, Ruy. Debate sobre “A Idade da Terra”. *Contracampo – Revista de Cinema*, n. 74, 27 jul. 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/74/idadedaterradossieintro.htm> (Acesso em 27/12/2015, às 21:16.)

Roma, logo depois de voltar do México e Venezuela sem poder realizar o filme. Este processo começou em 1972, quando voltei de Havana. Filmei de dezembro de 1978 a março de 1979. A montagem terminando em Março de 1980. Quase 10 anos. Filmei na Bahia, em Brasília, no Rio⁹⁹.

Ainda na mesma carta, o cineasta descreve um resultado bastante diferente da ideia inicial do roteiro original e os seus planos de exibição mundial para o filme, expondo o seu projeto:

O filme se compõe de sete abstratos movimentos dialeticamente imbricados nas sínteses de cada movimento triangular, ternário – a primeira capital Bahya, a segunda Rio e a terceira Brazylia. Montagem nuclear, o filme gerado inconsciente (filmagem) consciente (montagem) metafísico (projeção). Esta sinfonia neo-eisensteiniana dura quatro horas e meia, o equivalente a três longas. [...] O destino do filme não é Cannes. Ele deverá circular pela nova new geopolítica. Começar pelo Terceiro Mundo. Pelo Brasil, América Latina, África, Mundo Árabe, China, [–], no fim do ano próximo [–], entrar comercialmente na Europa e nos Estados Unidos. Para mim [–] descolonização definitiva. [...] Quero importar o filme no Terceiro Mundo e depois exportá-lo¹⁰⁰.

Apesar do senso exacerbado de autopromoção, do caos programático, das idas e vindas nos projetos cinematográficos e políticos de Glauber Rocha e do resultado final – desconectado completamente das propostas iniciais do cineasta, mas ainda assim fiel na reprodução de diversos elementos típicos da sua cinematografia e da sua ideologia – a construção de *A Idade da Terra* muito nos tem a dizer sobre as tensões políticas da América Latina, sobre os conflitos históricos de seus países e suas figuras culturais, ou melhor dizendo, seu imaginário histórico-cultural. O trajeto da cinematografia de Glauber nos aponta, de alguma forma, a necessidade que se sentia em reformular as perspectivas sobre a história na América Latina e seu protagonismo internacional, e *A Idade da Terra* é uma produção cultural que traz justamente esse propósito de ser um projeto histórico-cinematográfico para o continente.

1.2 – A POÉTICA DE A IDADE DA TERRA: NARRATIVAS CRÍSTICAS E ALEGORIAS DO TERCEIRO MUNDO LATINO-AMERICANO

Subdesenvolvida e colonizada sempre, a América Latina tem seus intelectuais e eu, inclusive, faço parte dessa galeria. O que significa isto? Que o intelectual latino-americano também teve sua importância como escritor e cineasta, jornalista e professor. Os homens que verdadeiramente revelaram aspectos da miséria latino-americana, que denunciaram a presença do imperialismo, que contaram ao mundo acerca do povo latino americano, ficaram na vanguarda da luta política.

⁹⁹ ROCHA, Glauber. Carta a Celso Amorim (Rio, Carnaval, 1980). In: ROCHA, 1997, pp.664-665.

¹⁰⁰ Idem, Ibidem.

Em determinado momento, os próprios intelectuais revelaram todas as contradições da América Latina e colaboraram muito no processo de exploração política do continente. Via-se que as soluções dos problemas da América Latina não podiam permanecer só no terreno da crítica, necessitavam de uma transformação histórica.

Glauber Rocha¹⁰¹

Transformação Histórica. Foi partindo desta concepção que o cineasta Glauber Rocha deu forma e conteúdo ao projeto cinematográfico de *A Idade da Terra*. Produzido entre 1978 e 1980, esse projeto, que deu origem ao que viria a ser o último filme do cineasta brasileiro, encerra uma perspectiva multifacetada acerca da cultura e da história, onde houve uma recuperação de narrativas fundacionais elementares da tradição ocidental – como os mitos bíblicos judaico-cristãos – que foram mescladas a lendas indígenas e africanas. Por outro lado, é possível verificar, na produção, uma fusão de religiosidades e ideários políticos e uma justaposição dos mundos antigo, moderno e contemporâneo. A presença de personagens com significados diversos, tanto entre eles quanto em si mesmos ao longo da narrativa fílmica, configura um projeto de releitura da história, submetendo-a a um legado latino-americano que engloba o *melting pot* (*crisol de raças* ou *caldeirão de raças/caldeirão de culturas*) que compõe a diversidade identitária, étnica-cultural, histórica e política que dá forma à América Latina.

Glauber Rocha operou uma noção temporal dentro da poética do filme – compreendida aqui como o sistema estético estruturado na obra – que extravasou o conceito moderno de tempo, produzindo efeitos narrativos e ideológicos indispensáveis ao projeto ao qual o cineasta pressupunha dar vida através de sua produção. Segundo G. J. Whitrow¹⁰², a noção de um tempo linear e divisível nem sempre foi a que marcou nossa histórica percepção temporal. Uma consciência geral sobre o tempo foi evoluindo desde os primórdios da humanidade, influenciada não só pelos métodos de medição do tempo disponíveis, mas também pelas ideologias pautadas nas dinâmicas econômicas e religiosas. Esse tempo cíclico, não linear, impassível de comportar as noções de passado e futuro tal como as reconhecemos modernamente, remete, segundo Philippe Ariès¹⁰³, a um momento de fundação, de nascimento, de construção do mundo e dos conceitos, do modo como é abordado, por exemplo, no mito bíblico da criação. Foi partindo dessa concepção de temporalidade – presentes em fortes influências do cineasta, como o poeta

¹⁰¹ ROCHA, Glauber. *O Pensamento Vivo de Glauber Rocha*. (Organização: Cristina Fonseca). São Paulo: Martin Claret, 1987. pp.73-74.

¹⁰² WHITROW, Gerald James. *Time in History*. London: Oxford University Press, 1988.

¹⁰³ ARIÈS, Philippe. *O Homem diante da morte*. Tradução: Luiza Ribeiro. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

brasileiro Castro Alves – que Glauber Rocha arranhou personagens categóricos e alegóricos no espaço da encenação, às avessas do clássico modelo aristotélico, no intuito de produzir um efeito estético e ideológico que servisse ao projeto de reler a História a partir da América Latina e seus constituintes culturais.

A propósito dessa temporalidade trabalhada no filme, as personagens, por sua vez, não foram circunscritas e não trouxeram à luz uma imitação de figuras históricas, nem mesmo foram encaixadas na categoria de indivíduos anônimos situados no espaço-tempo da história. Essas personagens precisavam recuperar a noção de um outro tempo, e para isto, Glauber Rocha optou pela utilização da imagem crística, através de quatro figuras que são apresentadas no filme como “os quatro cristos”. Através dos Cristos, o cineasta destituiu os símbolos representados pelas quatro personagens de uma relação direta com elementos concretos, fossem da história brasileira ou da história latino-americana no geral, já que cristo, por ser uma figura divinizada, carregaria uma significação atemporal e imemorial.

A religião marcou profundamente a formação de Glauber Rocha, conforme nos relata a biografia sobre o cineasta produzida por João Carlos Teixeira Gomes:

Glauber foi criado com rigor dentro dos princípios presbiterianos, tendo frequentado regularmente com Dona Lúcia e os irmãos a igreja Batista Sião, no Campo Grande, em Salvador, onde, cantando no coro, se fez intérprete de hinos religiosos. [...] Dos 12 aos 14 anos de idade, Glauber aprofundou conhecimentos sobre assuntos bíblicos, integrando a Sociedade Evangélica dos Moços do Brasil, onde exercia um papel de liderança, que sempre lhe foi inerente, e já demonstrava vocação política. [...] Em síntese, duas inclinações se conciliaram prematuramente na personalidade de Glauber, com projeções decisivas sobre o seu futuro: a religiosa (ou, mais propriamente, a bíblica, como adiante veremos) e a política, ambas visceralmente presentes em sua obra de cineasta. Na Bíblia, um dos capítulos que mais o comoviam era a narrativa da paixão de Cristo. E, quando menino, costumava escrever breves textos de conteúdo político, refletindo sobre as distinções entre pobreza e riqueza¹⁰⁴.

Nota-se que a tendência de Glauber em conciliar Bíblia e política para construir suas narrativas e fundamentar seus discursos ideológicos é muito forte desde bem cedo.

Em entrevista concedida à *Tribuna da Imprensa* (16 de junho de 1978) e posteriormente à revista *Manchete*, Glauber Rocha falou sobre a sua formação religiosa e a importância da religião em sua produção artística:

¹⁰⁴ GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. pp.10 e 12.

Estudei para ser pastor protestante até os 13 anos de idade. Sei a Bíblia de cor. Li os Cânticos de Salomão e os Salmos de Davi, e trago a angústia da alma do judeu. Minha verdadeira origem é judaica. Sou cristão-novo¹⁰⁵.

Eu nasci lendo a Bíblia. Porque sou protestante, sou judeu, descendente direto de Davi. Judeu, cristão-novo, protestante. Nasci em Vitória da Conquista, na Bahia. Aliás, o meu livro *Riverão Sussuarana* trata disso. Nele eu mostro as minhas origens. É por isso que sou um sujeito diferente dentro da sociedade brasileira. Não fui criado pelos padres nem pelos catecismos. Fui criado pela Bíblia. Sobre tudo pelo Velho Testamento, que considero mais forte que o Novo¹⁰⁶.

No entanto, não se deve pensar que a presença dessa determinada perspectiva religiosa representa uma certa aspiração ideológica do cineasta – de tendência cristã – em seus projetos e em seu último filme: a aproximação com os textos e narrativas bíblicas está presente em termos de uma escolha poética e discursiva, em chave alegórica, para resultar em um discurso distante da visão bíblica e cristã propriamente. As alegorias escatológicas bíblicas afinam-se mais ao discurso revolucionário tardio de Glauber Rocha (se considerarmos a década de 1980) do que ao religioso.

Em entrevista para o jornalista Luís Fernando Silva Pinto, da TV Globo, no Festival de Veneza de 1980, Glauber Rocha fez a seguinte afirmação sobre *A Idade da Terra*:

[...] Disseram que o filme era louco, incompreensível que eu tinha deixado de ser marxista para virar cristão. E que a minha visão do mundo já não estava mais comprometida: disseram que eu tinha traído os princípios revolucionários. Quer dizer, me atacaram ideologicamente querendo me imputar responsabilidades políticas, e foram incapazes de entender o sentido e a novidade formal do filme porque são ignorantes.

[...] Essa concepção de Cristo do Terceiro Mundo já foi uma coisa que a imprensa criou aqui. A jogada é a seguinte: 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, entende, importando um Deus. Então, eu disse que como o filme mostra um Cristo-Negro, interpretado por Antônio Pitanga; um Cristo-Pescador e místico, interpretado pelo Jece Valadão; mostra o Cristo que é o Conquistador português, o São Sebastião, o Dom Sebastião, interpretado por Tarcísio Meira e mostra o Cristo Guerreiro-Ogum de Lampião, interpretado pelo Geraldo Del Rey. Quer dizer, os quatro Cavaleiros do Apocalipse que ressuscitam o Cristo no Terceiro Mundo, recontando o mito através dos quatro evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João¹⁰⁷ e os quatro cavaleiros do Apocalipse

¹⁰⁵ TRIBUNA DA IMPRESSA, 16.06.1978. (Lurdes Gonçalves). Apud. REZENDE, Sidney (Org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. p.112; Excerto também citado em: GOMES, Op. Cit., p.12.

¹⁰⁶ MANCHETE, julho de 1978 (Sheila Dunaevits). Apud. REZENDE, Sidney (Org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. p.112; Excerto também citado em: GOMES, Op. Cit., p.13. Salienta-se, no entanto, de que não há nenhum indício de que Glauber possuía mesmo uma origem judaica.

¹⁰⁷ Os Evangelhos são escritos religiosos, doutrinários, destinados a alimentar a fé e a comunicá-la, fazendo conhecer a pessoa de Jesus Cristo. Cada autor, ao escrever, tinha seu ponto de vista particular: *O Evangelho Segundo Mateus* é escrito, provavelmente entre 60 e 65 d.C., na Palestina para leitores judeus; seu texto se particulariza pela abundância de citações do Antigo Testamento. *O Evangelho Segundo Marcos*, escrito sob a orientação de Pedro, em Roma, entre 55 d.C. e início da década de 60 d.C., e baseado na pregação

cuja identidade eu revelo no filme quase como se fosse um Terceiro Testamento. E o filme assume um tom profético, realmente bíblico e religioso. Não é um filme comercial, não é um filme político, não é um filme de western, não é uma pornochanchada, é apenas um filme religioso. Sendo um filme religioso é uma novidade.¹⁰⁸.

Quando Glauber falou que os quatro Cristos eram os Quatro Cavaleiros do Apocalipse ele estava evocando a terceira visão profética do livro de Apocalipse de João em chave alegórica. Os quatro cavaleiros do Apocalipse são: Peste, Guerra, Fome e Morte. As referências para tal compreensão no livro Bíblico são Apocalipse 6:2; 4; 6; 8¹⁰⁹. Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse são os fenômenos dos quatro primeiros selos, que são abertos para dar sequência ao Armagedom, a Batalha Final. A referência de Glauber aos Quatro Cavaleiros é uma alegoria dos fenômenos da libertação do Terceiro Mundo na América Latina. Peste, Guerra, Fome e Morte são as catástrofes que vão acontecer antes do fim do mundo colonizado, antes que o Terceiro Mundo se torne livre. Cada um dos Cristos carrega uma dupla alegoria: são agentes histórico-culturais inerentes ao processo revolucionário; são negros, índios, militares e revolucionários que se

dele, antes da perseguição aos cristãos instigadas por Nero, é curto, não possuindo uma narrativa tão completa dos sermões de Cristo, mas objetiva apresentar Jesus aos pagãos que habitavam Roma, fazendo notar, sobretudo, o que havia de extraordinário e de valor probatório de sua missão nos milagres por ele operados. *O Evangelho Segundo Lucas*, escrito entre de 60 d.C. e 80 d.C. (há divergência entre os estudiosos sobre a data correta), para Teófilo (“amigo de Deus”), que possivelmente era um oficial romano ou ao menos uma pessoa importante, e para um público de gentios, tinha a visível preocupação de apresentar Jesus sob um aspecto mais atraente e comovedor, fazendo notar, antes de tudo, a bondade e a misericórdia do Salvador. Ele frequentemente usa termos gregos em vez de hebraicos e enfatiza que o Evangelho é para o mundo todo. Por último, *O Evangelho Segundo João*, pode ter sido escrito antes de 60-70 d.C. ou entre 80-95 d.C., é um pouco diferente dos *evangelhos sinópticos*. Enquanto os outros três Evangelhos se concentram em recordar os acontecimentos da vida e do mistério de Jesus, João procura mostrar aos leitores – provavelmente gregos – a divindade de Jesus e revelar-lhes um pouco de sua realidade invisível, mas conservando o cuidado de apresentá-lo como um homem no concreto de seus atos e de seus discursos. Ou seja, João permanece no significado espiritual do que Jesus disse e fez, assim como coloca grande ênfase nos sinais de Jesus, nos milagres que provam que Jesus é o Cristo, o Filho de Deus. Malgrado todas essas diferenças, a Igreja Católica considera que não houve jamais senão um Evangelho, uma só Boa-Nova de salvação, mas esta foi apresentada sob quatro formas: segundo Mateus, segundo Marcos, segundo Lucas e segundo João. Informações extraídas de: *Bíblia Sagrada. Tradução dos originais grego, hebraico e aramaico mediante a versão dos Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica)*. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2013. p.44; e *Bíblia de Estudo Matthew Henry (The Matthew Henry Bible)*. Rio de Janeiro: Ed. Central Gospel, 2014. pp.1393; 1481; 1535 e 1615.

¹⁰⁸ Retirado do documentário sobre o filme. DVD. Extras. *A Idade da Terra*. Produção: Paloma Cinematográfica. Versátil Vídeo. 2005.

¹⁰⁹ Apocalipse 6:2 – *E olhei, e eis um cavalo branco; e o que estava assentado sobre ele tinha um arco; e foi lhe dada uma coroa, e saiu vitorioso e para vencer.*/ Apocalipse 6:4 – *E saiu outro cavalo, vermelho; e ao que estava assentado sobre ele foi dado que retirasse a paz da terra e que se matasse uns aos outros; e foi lhe dada uma grande espada.*/ Apocalipse 6:6 – *E ouvi uma voz no meio de quatro animais, que dizia: uma medida de trigo por um dinheiro; e não danifiques o azeite e o vinho.* Pericopes retiradas de: *Bíblia de Estudo Matthew Henry (The Matthew Henry Bible)*. Rio de Janeiro: Ed. Central Gospel, 2014. pp.2112-2113. (A escolha de uma versão protestante da tradução da Bíblia se deve ao fato de que a matriz religiosa cristã de Glauber Rocha é protestante, então preferiu-se buscar referências diretas de sua influência religiosa).

confrontam consigo mesmos, dando a impressão, no filme, de um colapso, uma crise destruidora de todos os modelos históricos¹¹⁰.

A escolha da estrutura narrativa bíblica encontra referências diversas, que vão ajudar na construção da poética do filme. Não apenas os aspectos da biografia do cineasta, mas também influências cinematográficas e literárias serviram de parâmetro estético para o filme. Em termos de modelo fílmico, Glauber buscou referências no discurso político-ideológico do cineasta Pier Paolo Pasolini, especificamente a partir do filme *O Evangelho Segundo São Mateus* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964). Pasolini, um dos cineastas mais representativos do *Cinema Novo Italiano*, nutria profunda rejeição pela sociedade burguesa e industrial e demarcava a partir de seu cinema a inquietude frente à massificação da sociedade italiana, que vinha perdendo sua cultura diversificada e ancestral. Segundo Alexandre A. Fernandez, Pasolini, ateu e marxista, profundamente incomodado com essa cultura de massa cada vez mais crescente entre os anos 1950 e 1960 na Itália, trazia uma contraposição com os elementos “*poéticos e míticos da cultura ancestral*”:

É o caso de filmes como *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964), *Édipo Rei* (1967) e *Medéia* (1969-1970), por exemplo, que apresentam mitos ligados ao sacrifício, ato indispensável à sacralização e ao renascimento. O sacrifício está intimamente relacionado com o cristianismo, que Pasolini absorveu da mãe, apesar de ter abraçado o marxismo ainda na juventude. Mesmo sendo ateu e anticlerical, o cineasta não ignorava que estava impregnado de dois mil anos de cristianismo¹¹¹.

Ainda segundo Fernandez, Pasolini recuperou o mito, o irracional e o instintivo para lançar como elementos de uma experiência coletiva ameaçada, indispensáveis para que a humanidade não perdesse suas referências¹¹². Dessa forma, o cineasta reconhecia que a sua cultura histórica estava impregnada de dois mil anos de cristianismo que perfizeram a dinâmica sócio histórica da Itália, sendo interessante, portanto, fazer uma leitura política – ainda que anacrônica – dos evangelhos, dialogando com o imaginário social. Pasolini fez o que Glauber levou às últimas consequências: apropriar-se de um lugar comum na linguagem cultural e subverter todo o seu sentido; ambos os cineastas produziram uma nova significação de modelos culturais e históricos, através de uma linguagem moderna e partindo de metáforas – usa-se a lógica conhecida para dar a conhecer algo desconhecido ou obscurecido. Não obstante, no anseio de quebrar

¹¹⁰ Ismail Xavier aponta que “(...) *A Idade da Terra deixa como testamento a exposição implacável de uma crise*”. XAVIER, Ismail. *A Idade da Terra e sua visão mítica da decadência. Cinemais: Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*. N.13, Set/Out, 1998. p.183.

¹¹¹ FERNANDEZ, Alexandre A. DVD “O Cristo austero de Pasolini”. *Revista História Viva*. Dez, 2003.

¹¹² Idem.

paradigmas históricos e políticos, Glauber Rocha acaba por subverter a própria linguagem tradicional, como veremos mais adiante.

O filme de Pasolini é uma adaptação do texto bíblico de Mateus, considerado o mais realista de todos os Evangelhos de Cristo. Narrando desde o nascimento de Jesus de Nazaré até a sua morte e ressurreição, Pasolini constrói uma narrativa austera e desmistificada da figura de Cristo, apresentando-o não como Deus, mas como homem revolucionário, envolvido de corpo e alma nas questões de seu tempo e sua sociedade.

A narrativa cinematográfica pasoliniana da vida de Jesus Cristo em *O Evangelho Segundo São Mateus* é distinta da clássica visão religiosa – e cinematográfica – sobre o nazareno que era produzida até então, pois o cineasta não compartilhava da crença de que Jesus era o filho de Deus. Além disso, o filme reinventou a figura mítica do Cristo partindo da reprodução fiel de algumas passagens do texto bíblico: todos os diálogos foram extraídos diretamente do Evangelho de Mateus, considerado o mais mundano e revolucionário dos evangelistas, assim como o mais próximo a entender os problemas da época de Cristo.

O Cristo pasoliniano é um intelectual num mundo de pobres revolucionários em potencial. Em vez do cordato pastor, Pasolini apresenta Jesus Cristo como

um homem pequeno, grave, que vive em movimento permanente, lançando imprecizações aos fariseus. Severo e inflexível, diz que não veio trazer a paz, mas a espada. A força dramática do personagem e de seu verbo é enfatizada pelos enquadramentos que destacam o rosto do ator, o desconhecido Enrique Irazoqui...¹¹³.

Ao apresentar Jesus como um líder que reivindica mudanças na estrutura social econômica e se enfurece, que não é pacífico e amoroso, e cujo discurso não é indulgente ou clemente, a intenção de Pasolini era mostrar Cristo como um homem de seu tempo¹¹⁴. Neste aspecto, o cineasta italiano seleciona os elementos da narrativa bíblica que corroboram o seu discurso político-ideológico no filme, excluindo as passagens de amor, compaixão e auxílio ao próximo, apenas encenando as passagens de sermões e parábolas aos fariseus. Da mesma forma, os discípulos de Jesus Cristo foram retratados como um grupo de jovens com consciência social, que trabalhavam por uma causa revolucionária. A juventude e a inexperiência dos atores revelavam o caráter incipiente dos primórdios do movimento cristão, cheio de incertezas e ainda por ganhar forma. É como se Pasolini

¹¹³ FERNANDEZ, Op. Cit., p.10.

¹¹⁴ Para compreender como essa visão de um Cristo Revolucionário se constrói nos estudos acerca do Jesus Histórico, ver: CROSSAN, J. D. *Jesus. Uma Biografia Revolucionária*. Rio de Janeiro: Imago, 1995; e MEIER, J. P. *Um Judeu Marginal*. Repensando o Jesus Histórico. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

quisesse apagar dois mil anos de dogma e tradição para examinar os evangelhos de um novo ângulo. Sobre isso, no documentário *A Vida de Pasolini* (dir. Ivo Barnabò Micheli, 1995), Pasolini afirmou:

Minha visão do mundo é sempre épico-religiosa no final. Logo, mesmo no caso dos personagens mais miseráveis, aqueles sem nenhuma consciência histórica e me refiro especificamente à consciência burguesa, estes elementos épico-religiosos têm um papel muito importante. A pobreza sempre foi intrinsecamente épica. E os elementos que existem na psicologia de um infeliz, um pobre, um subproletário, são, de certo modo, sempre puros, sem autoconsciência e logo, essenciais¹¹⁵.

Essa longa exposição sobre o filme de Pasolini se justifica pela relação estreita com o filme de Glauber Rocha. Neste sentido, *A Idade da Terra* é uma resposta – não direta – ao filme *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964), não apenas interessado na abordagem social e política que o Cristo do filme de Pasolini representa, mas por querer criar um Cristo como um revolucionário, como uma alegoria escatológica da Guerra de Liberação latino-americana, desejando filmar sua trajetória no Terceiro Mundo. Toda a carga ideológica que pesa sobre a imagem crística do filme de Pasolini inspira Glauber Rocha a realizar um filme que recuperasse essa narrativa mítica, irracional, religiosa. A diferença de Glauber para Pasolini é que o Cristo de *O Evangelho Segundo São Mateus* veio para reafirmar e recuperar referências culturais, associando valores milenares com um humanismo revolucionário; em Glauber, Cristo (ou melhor, “os Cristos”), é uma subversão da história. Os Cristos de Glauber não reafirmam, desconstroem. Assim como Cristo é o “marco zero” do Mundo Ocidental, Glauber Rocha utiliza-se dessa narrativa/imagem como uma alegoria para dar aos povos do Terceiro Mundo, à América Latina, um marco zero, concretizando, assim, um discurso revolucionário e de descolonização cultural. Afinal, segundo Glauber, “*Toda a representação de Cristo foi feita pela estética medieval renascentista europeia. Meu Cristo é materializado dentro do complexo barroco brasileiro, da fusão das mitologias católicas, negras e Índias*”¹¹⁶.

O interesse de Glauber Rocha pelo filme de Pasolini foi exposto em alguns textos sobre cinema que escreveu à época. Glauber estava transpondo a alegoria crística de Pasolini para o seu discurso sobre o Terceiro Mundo. A ideologia predominante na construção de *O Evangelho Segundo São Mateus* foi o que motivou Glauber a apropriar elementos do filme de Pasolini em *A Idade da Terra*. Na passagem do texto a seguir é

¹¹⁵ Declaração do cineasta Pier Paolo Pasolini apresentada no documentário *A Vida de Pasolini* (dir. Ivo Barnabò, 1995), vídeo extra presente na edição definitiva em dvd do filme *O Evangelho Segundo São Mateus*. Versátil Home Vídeo, 2014.

¹¹⁶ ROCHA, Glauber. *Manchete*. Rio de Janeiro, maio de 1978. Apud. VENTURA, Op. Cit., p.385.

possível ver a aproximação de Glauber com o ideário de Pasolini, e a disposição de elementos narrativos crísticos de *O Evangelho Segundo São Mateus* que estão presentes em *A Idade da Terra*:

Pier Paolo Pasolini em 1964, filmou *Il Vangelo Secondo Matteo*. Versão moderna da vida de Cristo, análise histórica de fenômeno judaico e tentativa de nova moral revolucionária, o filme de Pasolini foi atacado por setores da crítica francesa. Pasolini respondeu e deu a chave do problema: “*A sordidez da crítica francesa recusa admitir a existência de um subproletariado em evolução nos países subdesenvolvidos, recusa compreender os valores destas novas forças. A cultura francesa caiu num racionalismo que Sartre já denunciou como aristocrático e decadente...*”.

Pasolini deixou claro que a crise da consciência do cinema moderno é o reflexo da crise da Europa Ocidental capitalista.

Seu Cristo – que prega a intolerância antes da piedade, que prega a violência antes da complacência, que se revolta contra o Pai quando, na Cruz, se vê desamparado – é o porta-voz da nova moral: *a moral do homem subdesenvolvido consciente*.

O Cristo de Pasolini é um estigma contra a alienação: *alienação* é a piedade, a complacência, a hipocrisia, o tabu sexual, o servilismo, todos comportamentos que caracterizam o *homem subdesenvolvido, ou melhor, o homem colonizado*.

O Cristo de Pasolini é um revolucionário que sucede ao Cristo anárquico de Buñuel¹¹⁷.

Nota-se que grande parte desse relato, assim como do anterior, traduzem a visão de Glauber sobre o filme de Pasolini. Apesar de quase duas décadas passadas do manifesto *Estética da Fome*, Glauber Rocha parece aqui sustentar ainda a noção de uma estética da violência, o que se verifica em sua interpretação de *O Evangelho Segundo Mateus* e que serve de inspiração para *A Idade da Terra*. Glauber, entende-se aqui, parece partir da noção de um Cristo pasoliniano, que é “revolucionário”, e ainda faz referência ao Cristo “anárquico” de Luis Buñuel – especificamente sobre os filmes *Nazarín* (1959) e *A Via Lactea* (*La voie Lactée*, 1969) – e toma por base os dois modelos para construir a sua própria noção de Cristo: o Cristo que volta às raízes para reconstruir o sistema como um todo, afinal Glauber quer reescrever a história, logo para ele não basta romper, há que se subverter passado, presente e os projetos de futuro.

Glauber Rocha aponta que o cineasta Luis Buñuel buscou no filme mexicano *Nazarín* apresentar um “*Cristo traído pela Igreja e perseguido pelo Estado que se escandaliza diante da piedade*”¹¹⁸ através da história do humilde padre Nazarín que vive e compartilha a sua pobreza com os necessitados que moram num cortiço miserável na Cidade do México no início do século XX, durante o período do Porfiriato.

¹¹⁷ ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.188.

¹¹⁸ ROCHA, Glauber. Os 12 Mandamentos do Nosso Senhor Buñuel. In: _____. *O Século do Cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.173.

O padre Nazarín é o homem puro, piedoso, penitente. Acolhe uma prostituta criminosa, em legítima defesa, entra em litígio com a Igreja. Para evitar escândalos, deixa o hábito e sai pelo mundo, como peregrino, dando pão e roupa, cuidando dos empestados e até mesmo encenando milagres, contra a vontade, para levar felicidade aos humildes.

A prostituta Andara, após a partida de Nazarín, incendeia a pobre casa do padre e parte atrás do seu protetor, seguida por outra amiga. Inculpadados de cumplicidade, são procurados.

Preso, Nazarín é atirado numa vala, na companhia de criminosos; é espancado, violentado.

É solto: maltrapilho e faminto encontra na estrada uma velhinha que lhe dá um abacaxi de esmola.

Com a fruta suspensa nas mãos, tonto e escandalizado, Nazarín segue seu caminho¹¹⁹.

Neste filme, assim como em *Viridiana* (1961), o cineasta Luis Buñuel procurou tratar do tema da superficialidade da caridade cristã, numa “*luta eterna contra a mutilação do homem pelos dogmas*”, já que acreditava que “*é preciso buscar Deus no homem*”¹²⁰. A personagem do padre Nazarín fascina Glauber Rocha, pois é um Cristo que possui tanto as qualidades quanto os defeitos humanos. Neste aspecto é representativa a frase de Nazarín ao preso que o feriu: “*Pela primeira vez em minha vida eu tenho dificuldades em perdoar. Mas eu perdoo você. É o meu dever cristão. Mas eu também o desprezo! E me sinto culpado, não sabendo separar o desprezo do perdão*”.

Nazarín é certamente uma fonte de inspiração para a configuração dos Cristos de Glauber Rocha, pois a mensagem do filme de Luis Buñuel está em sintonia com a visão que seria posteriormente desenvolvida em *A Idade da Terra*.

Buñuel não detesta as massas mas critica o povo que, tomado de histeria, pode seguir destinos dos fascistas.

O que procura na tragédia do padre Nazarín é a própria tragédia de quem se aniquila pelo servilismo: acusa as fontes, não tem uma lógica mas exige razão. Procura a ordem de homens livres, lúcidos diante desta liberdade – não há princípios de lei que justifiquem a opressão da humanidade [...]

Querendo fazer a revolução pela consciência livre de cada homem, entre esquerda & direita, é a particular terceira oposição de quem não aceita o mundo capitalista, católico & burguês; de quem duvida do novo mundo que se constrói em nome da História¹²¹.

A influência de *A Via Láctea*, outro filme de Luis Buñuel, é também notável em *A Idade da Terra*. O filme conta a história da peregrinação de dois homens no caminho de São Tiago de Compostela que receberam a missão de engravidar uma prostituta.

[...] um dos peregrinos é um crente e o outro é um cético. Este último questionará, durante todo o filme, as evidências da existência de Deus e os postulados da fé cristã.

¹¹⁹ ROCHA, 2016, p.177.

¹²⁰ Ibid., p.172.

¹²¹ Ibid., p.178.

O crente é, na verdade, um crédulo. Não se trata de um cristão de fato, mas a imagem que Buñuel constrói do crente, isto é, uma pessoa que acredita na existência de Deus, mas não reconhece os seus sinais. E quando o faz, não consegue interpretá-los¹²².

A trama traz ainda desventuras envolvendo um padre insano, várias encenações de passagens bíblicas dos feitos milagrosos de Jesus e a declamação repetida de trechos do Novo Testamento, assim como apresenta orgias de caráter religioso, algo próximo a um ritual, e disputas teológicas. Não por acaso, em *A Idade da Terra*, a presença de líderes ou figuras de liderança religiosas, a intensa apresentação das cenas de sexo misturadas a rituais místicos/sagrados e os embates teológicos implícitos ou explícitos são marca inconfundível na produção glauberiana. Há também muitas similaridades na montagem de ambos os filmes e nos movimentos e expressões corporais dos autores, tanto quanto o apelo para cenários palacianos e trilha sonora variável entre o clássico e o experimental.

Ao final, segundo destaca Mônica Rugai Bastos, o filme *Via Láctea*:

Claramente apresenta uma versão da religiosidade cristã, discutindo a influência desta crença na formação da sociedade espanhola. Mostrará que apesar da Igreja ter uma enorme importância social e política, houve uma profunda modificação no sentido da fé religiosa. Os dogmas são aceitos, a moral ainda é, de certa forma, informada pela conduta cristã, mas não há generosidade nos atos dos crentes, e muito menos reconhecimento dos sinais, dos ícones da fé. Aponta para a perda do sentido dos atos e das imagens. A religião católica apresentada por Buñuel é um simulacro, uma ritualização cujo sentido se perdeu no tempo. Aliás, segundo ele, as dúvidas que permeiam a fé cristã são as mesmas ao longo dos séculos. Nunca foram solucionadas. Os peregrinos são aqueles que farão o percurso das discussões, além de vivenciar as dúvidas. Farão a ligação entre os diversos questionamentos da fé cristã, nos mais diferentes locais, e ao longo do tempo¹²³.

Glauber Rocha levou as suas influências às últimas consequências ao trazer para os seus quatro cristos uma significação que está além da alegoria como construída em Pasolini e Buñuel, pois seus personagens possuem várias camadas de significado e simbologia. O Cristo-Índio é o trabalhador, que, assim como Adão, foi expulso da eternidade do paraíso (leia-se o paraíso como o Novo Mundo, o *Eldorado*). Não acredita mais em Deus, e diz: “*O pássaro da eternidade me traiu. Só o real é eterno*”. Não acredita mais em seus colonizadores, dominadores e patrões. O Cristo-Negro é a encarnação de todo o sofrimento de uma raça negra, explorada e escravizada. Em uma de suas falas no filme, parafraseia uma das bem-aventuranças de Jesus: “*Bem-aventurados os que têm*

¹²² BASTOS, Mônica Rugai. Um caminho que leva de um lugar ao outro. *Facom*, nº12 - 1º semestre de 2004, p.17.

¹²³ BASTOS, Op.cit., p.19.

fome! Bem-aventurados os famintos!”¹²⁴, utilizando, assim, a miséria como um elemento revolucionário. O Cristo-Militar é a figura dos valores nacionais, de uma nação cristã-católica, da civilização pela força. Se parece contraditório apresentar um militar/conquistador como alegoria do processo revolucionário isso se desconstrói ao compreendermos que Glauber Rocha vivia em uma América Latina sitiada por ditaduras militares que se diziam revolucionárias, e ele as compreendia como fase importante e indispensável para a descolonização. É o militarismo que vai gerar a violência que vai resultar em lutas revolucionárias. Por fim, o Cristo-Guerrilheiro é o próprio filho de Brahmá (o anticristo), que se encontra indignado com seu pai que não lhe dá sua herança, seus espólios e sua parte no império comercial. Desse modo, ele representa a Revolução como sendo consequência de uma indignação contra o lugar de uma América Latina, dos povos do Terceiro Mundo, subdesenvolvidos no plano econômico e cultural. Enquanto Cristos, cada um representa uma “missão revolucionária”, e encarnam valores políticos, históricos e culturais importantes ao processo de descolonização cultural, política e econômica. Enquanto Cavaleiros do Apocalipse, cada um traz sua mensagem – Peste, Guerra, Fome e Morte – e a impregna de justificativa e propósito políticos, recuperando muito do seu discurso sobre uma estética da violência.

Os Cristos, em *A Idade da Terra*, possuem uma dupla função: uma referente ao passado e outra ao futuro. No passado porque suas diversas facetas – como índio, negro, militar e guerrilheiro – recuperam símbolos e elementos fundamentais da história latino-americana. Os índios como elemento ancestral do continente, os negros e a africanidade presentes em todos os povos latino-americanos, os militares como referência fundamental às políticas governamentais recorrentemente impostas na América Latina e a figura do guerrilheiro, personagem icônico do século XX latino-americano, tendo como ponto de partida a Revolução Mexicana de 1910 e, posteriormente, a Revolução Cubana de 1959, consagrando as figuras históricas de Emiliano Zapata e Ernesto Che Guevara.

Se em Pasolini o Evangelho de Mateus é a referência para a adaptação e alegoria, em Glauber são mobilizados os quatro evangelhos bíblicos, capturando a polissemia da figura crística. Em Pasolini, o Cristo é destacado em sua posição de confronto e de embate ideológico, sem que se perca a matriz bíblica da história. Em Glauber, são valorizadas as mesmas situações de tensão, mas a narrativa e a construção dos personagens são feitas

¹²⁴ No texto bíblico original a passagem diz exatamente: Mt 5:6 – “*Bem-aventurados os que tem fome e sede de justiça, porque eles serão fartos*”. Ver: *Bíblia de Estudo Matthew Henry (The Matthew Henry Bible)*. Rio de Janeiro: Ed. Central Gospel, 2014. p.1402.

livremente, desprendidas de uma fidelidade aos relatos bíblicos, com uma montagem agressiva que produz conceitos e não dramaturgia, ao contrário de Pasolini.

Glauber utiliza o mesmo tipo de *plano-sequência* e *travellings* de Pasolini: esses recursos de filmagem são contrapostos em ambos os filmes para dar a impressão de totalidade. Em *A Idade da Terra* a totalidade recupera a História sendo contada a partir da América Latina. Em *O Evangelho Segundo São Mateus*, a totalização é uma alegoria dos séculos de cristianismo no Mundo Ocidental. O recurso de utilizar a câmera em *contra-plongé* para dar a conotação dos personagens representantes das classes mais altas, e em *plongé* para dar a sensação de pequenez e opressão do proletariado miserável e faminto, estão presentes nos dois filmes. À diferença de Pasolini, que mantém essa estrutura de ângulo de câmera durante todo o filme, Glauber vai desconstruindo esse tipo de enquadramento: no início do filme, ou mesmo nas primeiras aparições das personagens, as figuras crísticas, sobretudo a do Cristo-Militar, são filmadas em *contra-plongé*, mas ao longo do filme esses mesmos personagens são capturados por ângulos de câmera diversos. Glauber vai operando, simbolicamente, uma desconstrução da posição política desses personagens que é predominante no decurso da história. O mesmo acontece, só que ao inverso, com as personagens que alegorizam atores sociais aliados do poder político e econômico. Em *A Idade da Terra*, os cortes são sucessivos e retalham a imagem do filme, dando ao espectador a sensação de estar em meio a um conflito, enclausurado pelo ritmo avassalador dos acontecimentos. Essas sequências de cortes sucessivos, por vezes, são intercaladas a grandes planos-sequências aéreos ou aos movimentos expansivos das personagens.

Assim, para Glauber, o Cristo não era aquele crucificado, por isso constrói “*a ressurreição de um Cristo que não era adorado na cruz [...] um Cristo que era venerado, vivido, revolucionado no êxtase da ressurreição [...] eu pensava que o Cristo era um fenômeno novo, primitivo, numa civilização muito primitiva, muito nova*”.

Essa afirmação do cineasta presente no filme permite uma analogia com a imagem final – segundo roteiro e ordem de exibição proposta pela Embrafilme – de *A Idade da Terra*, em que o Cristo-índio, interpretado na tela por Jece Valadão, expressa o êxtase durante a procissão da Nossa Senhora dos Navegantes. O discurso de Glauber Rocha “*em off*” no filme, se antepõe ao final da festa religiosa. Isso remete à constatação de que o filme se realiza como uma enorme montagem nuclear, como disse o montador Ricardo

Miranda¹²⁵, em que significações trazidas por Glauber Rocha “em *off*” norteiam e atravessam as imagens montadas em suas intermediações.

Em Glauber, há um demarcado trajeto de originalidade que o impulsiona sempre a romper com as convenções do cinema, extrapolando a linguagem de produção e, às vezes, a linguagem de uso (o que acontece em *A Idade da Terra*, quando Glauber aparece em cena arrumando os atores, delimitando posições e corrigindo falas. Ele tira o espectador da “situação cinema”¹²⁶). Por outro lado, apesar de sua ânsia de originalidade, Glauber recupera uma técnica que tem como marco o cinema moderno e é especialmente encontrada nos recursos estéticos da *Nouvelle Vague* francesa e do *Nuevo Cine Latinoamericano*, e que também aparece no *Cinema Nuovo* italiano no qual se insere *O Evangelho Segundo São Mateus*: o personagem que fala olhando para câmera, ou seja, que fala com o espectador. Esse recurso estético cria o espaço extra-diegético, muito utilizado em *A Idade da Terra* (em função da pretensão de ser fazer um filme didático) e também no filme de Pasolini¹²⁷. Como o espaço diegético é diferente do real, a criação do espaço extra-diegético cria uma ruptura da ficção em relação a realidade, convidando o espectador a participar da cena, algo que os cinemas novos utilizam para provocar efeitos na realidade.

Cabe entender de que maneira Glauber constrói em *A Idade da Terra* uma estrutura narrativa bíblica partindo da referência de *O Evangelho Segundo São Mateus*. Como foi dito anteriormente, o projeto de Glauber para o filme aqui analisado era fazer uma releitura da história a partir do ponto de vista latino-americano. A sua lógica se sustentava por oposição: a história do mundo tal qual a conhecemos foi contada sob a perspectiva eurocêntrica; em *A Idade da Terra*, a história seria escrita/filmada tendo a América Latina como centro. Essa ideia parece meio desconexa se pusermos em evidência o forte discurso, apresentado no filme e em seus roteiros precedentes, acerca do Terceiro Mundo. Afinal, Glauber Rocha traz em sua produção cinematográfica uma construção sobre o Terceiro Mundo ou sobre a América Latina em específico? Antes de tudo, é preciso compreender a concepção de Terceiro Mundo trazida por Glauber Rocha.

Para o cineasta, a América Latina seria o ponto de convergência das principais culturas do mundo, reunindo, a partir do século XV, europeus, africanos e, mais tarde, no

¹²⁵ Documentário (Sem título) no DVD *A Idade da Terra* (1980). Paloma Cinematográfica. Versátil Home Vídeo, 2008.

¹²⁶ Ver: SOURIEU, Étienne. *L'Univers Filmique*. Paris: Flammarion, 1953.

¹²⁷ O espaço diegético é constituído de três paredes (o cinema). A quarta parede é a do espectador. Quando a personagem fala olhando para a câmera, rompe-se a quarta parede, criando o espaço extra-diegético.

século XX, asiáticos. Glauber parece querer provar a tese de que a América Latina é a síntese histórica do Terceiro Mundo. Não obstante, apesar do discurso tardio de Glauber Rocha, que recuperou com sua produção de fins dos anos 1970 uma discussão que já havia se desgastado pelo menos uma década antes, o Terceiro Mundo em *A Idade da Terra* representa um conceito diferente do original, mais voltado a apresentar um novo mundo e uma nova História alternativa às grandes narrativas. Naturalmente que há na perspectiva trabalhada por Glauber Rocha uma série de anacronismos, imprecisões factuais e conceituas, mas dissecá-la nos ajuda a compreender o projeto desenvolvido em *A Idade da Terra*.

Glauber assimila, portanto, a ideia de filmar o Cristo no Terceiro Mundo. Uma das grandes dificuldades de se fazer uma análise acerca de *A Idade da Terra* é precisar, ou pelo menos realizar uma aproximação, sobre o que exatamente fala o filme, sobretudo o que diz – e se diz – a respeito de um Cristo no Terceiro Mundo.

Em *O Evangelho Segundo São Mateus*, temos a história de Cristo de acordo com um dos quatro livros do evangelho. No filme, em primeiro plano, concretiza-se de fato a narrativa de Jesus de Nazaré seguindo o relato bíblico presente no Novo Testamento. Porém, em segundo plano, tem-se um discurso sobre a sociedade de massa italiana de época e sobre a luta de classes, possível através da metáfora materializada pela própria história de Cristo e a relação com o momento histórico dos anos 1960.

Já em *A Idade da Terra*, à diferença do filme de Pasolini, não há história alguma contada no primeiro plano do filme. Temos quatro Cristos em referência aos quatro evangelhos, que apresentam visões e perspectivas distintas da trajetória de Jesus. Entretanto, Glauber não filmou os quatro evangelhos. A recuperação dos quatro livros bíblicos sob a fachada de quatro Cristos objetivou trazer a noção de uma mesma história, contada por narradores diferentes e em momentos distintos que acabam por revelar muito sobre a complexidade do relato histórico e da experiência de memória e de cultura humana. Não bastasse a abstração feita sobre a estrutura bíblica das narrativas dos livros sinóticos¹²⁸, Glauber afirma que os quatro Cristos são “os quatro cavaleiros do Apocalipse”. Novamente, o cineasta abstrai a estrutura narrativa bíblica ao fazer uma leitura teleológica dos Cristos. Cristo foi encaixado no cânone sagrado como o cumprimento da promessa feita por Deus aos judeus de que um Rei viria para libertá-los. Porém, ao mesmo tempo, ele voltaria após a sua ressurreição para destronar Satanás, o

¹²⁸ Refere-se aos livros de Mateus, Marcos, Lucas e João – os evangelhos de Cristo no Novo Testamento bíblico – por conterem relatos semelhantes, por vezes apresentando a mesma estrutura textual e sintática.

verdadeiro mal deste mundo, no Apocalipse. Como já foi analisado neste capítulo, os quatro cavaleiros são os fenômenos do fim deste mundo para dar lugar ao que o livro bíblico chama de “novos céus e nova terra”¹²⁹, o que Glauber apropria alegoricamente para falar sobre a Revolução social no Terceiro Mundo.

A Idade da Terra, assim, possui vários níveis de significação a partir da construção feita por Glauber Rocha: o primeiro nível assume a noção de quatro Cristos em chave teleológica, de acordo com a estrutura narrativa bíblica, e constitui uma metalinguagem sobre a estrutura narrativa do filme; o segundo nível trabalha com as cenas e fatos entorno das personagens crísticas no filme, que recuperam fragmentos de momentos-chave da história e fazem referência a vários personagens históricos. A sobreposição desses dois níveis – estrutura narrativa e alegorias históricas – possibilita a realização da reescrita da história idealizada por Glauber Rocha.

O primeiro nível de significação, que diz respeito a metalinguagem da estrutura fílmica, e que se manifesta através das personagens crísticas e suas ações, serve-se do modelo estrutural da narrativa bíblica de acordo com o que analisa Robert Alter sobre o cânone sagrado. Segundo Alter, “*os acontecimentos delineados de modo rarefeito no primeiro plano da narrativa supõem, de certa maneira, um vasto segundo plano de possibilidades de interpretação*”¹³⁰. Essa pouca densidade dos fatos dentro da narrativa é a marca do filme *A Idade da Terra* e também isso é uma característica própria do texto bíblico¹³¹, pois novamente segundo Robert Alter: “*O texto bíblico é múltiplo e fragmentário. É muito comum não ter certeza sobre os limites (...)*”¹³², o que torna complicada a conceitualização de uma unidade estrutural na obra. O filme de Glauber, assim como a Bíblia, dispõe os acontecimentos em outra lógica de sentindo que não é o clássico linear, a ordem narrativa natural da linguagem humana. É preciso sobrepor os quatro Cristos, assim como sobrepor os textos bíblicos, para compreender o sentido da

¹²⁹ A Referência bíblica está no livro de Apocalipse, Capítulo 21, versículo 1: “*E vi um novo céu e uma nova Terra*”. A estrutura escatológica do cânone sagrado é muito forte. A promessa de “novos céus e nova terra” aparece pela primeira vez no livro de Isaías, Capítulo 65, versículo 17: “*Porque eis que eu crio novos céus e nova terra (...)*”. A mesma passagem aparece ainda no livro de Isaías no Capítulo 66, versículo 22: “*Porque, como os novos céus e a nova terra que hei de fazer estarão diante da minha face (...)*”. A citação da promessa aparece ainda em II Pedro, Capítulo 3, versículo 13 e Apocalipse, Capítulo 20, versículo 11. A exposição do que os teólogos chamam de “correspondência”, demonstra como a Bíblia foi estruturada num sentindo teleológico e, portanto, escatológico, sendo desse modelo que Glauber Rocha se servirá para construir a estrutura de seu filme. Versão bíblica consultada: *Bíblia de Estudo Matthew Henry* (The Matthew Henry Study Bible, 1994/1997). Rio de Janeiro: Editora Central Gospel, 2014.

¹³⁰ ALTER, Robert. *A Arte da Narrativa Bíblica*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp.174.

¹³¹ Deve estar claro que “texto”, apesar do uso no singular, designa o cânone bíblico como um todo.

¹³² ALTER, Robert. Op. Cit., p.198.

obra e a escolha dessa disposição em sua inteireza. Os elementos soltos, desconexos e aparentemente ilógicos se conectam ao nível conceitual e alegórico da obra. Eric Auerbach indica, em relação à Bíblia, que “*quanto mais isolados e horizontalmente independentes são os relatos e os grupos de relatos (...), tanto mais forte é a sua ligação vertical comum que os mantém todos juntos sob um mesmo signo (...)*”¹³³. Isso se dá por conta do elevado senso teleológico da Bíblia. Nada do que é apresentado na Bíblia é por conta de seu caráter histórico, mas sim por ter um propósito ideológico de primeira ordem. O objetivo do texto bíblico não é tirar o leitor de sua realidade, como qualquer literatura enquanto forma de entretenimento: a Bíblia objetiva “suplantar a realidade”¹³⁴, manipular a história submetendo à sua moral e à sua ideologia o passado, o presente e o futuro, exatamente o que acontece com a narrativa em *A Idade da Terra*.

Glauber indica uma história bíblica no primeiro plano de sentido de sua obra de modo a alegorizar aquilo que ele pretendia fazer com a história: relê-la sob os mais diversos pontos de vista, partindo das personagens crísticas e construindo com isso a noção da América Latina como berço para o renascimento da própria história humana. Parece contraditório indicar uma história e seus personagens e fugir completamente a esse propósito ao longo do filme, mas como foi dito, esse nível traz muito sobre a metalinguagem da narrativa fílmica e pode ser definido, em suma, da forma que Robert Alter define a Bíblia: “*A visão bíblica é determinada por um senso de contradições persistente, de desordem profunda e irradicável na natureza das coisas, e a arte compósita da Bíblia volta-se justamente para a expressão dessa noção de realidade moral e histórica.*”¹³⁵

O segundo nível da narrativa em *A Idade da Terra*, trabalha com as referências históricas feitas através de cada um dos Cristos. Esse é o nível em que as alegorias se concretizam de forma mais densa dentro da obra e permitem que o espectador ou o analista saia da ilusão de um filme religioso sobre Cristo e entre em um discurso sobre história e assista a sua reconstrução através das encenações e da estrutura de montagem do filme. Portanto, a fragmentação é necessária ao funcionamento desse modelo narrativo, pois cada evento, cada personagem, cada alegoria histórica foi escolhida para construir um discurso particular distante dos contextos originais de cada um desses

¹³³ AUERBACH, Eric. *A Cicatriz de Ulisses. In: Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015. p.14.

¹³⁴ Idem. p.12.

¹³⁵ ALTER, Robert. Op. Cit., p.230.

elementos. No caso do filme de Glauber Rocha, a disposição desses elementos constrói uma história da história contada na América Latina pelos latino-americanos. Assim, o segundo nível de significação da narrativa fílmica de *A Idade da Terra* também utiliza um recurso advindo do modelo de escrita bíblica, pois segundo Northrop Frye, na Bíblia, “(...) a seleção de dados e seu arranjo precede tudo, e a noção de que a forma da sequência vem de fora das palavras é ilusória”¹³⁶. Logo, a sobreposição do primeiro nível – que presa a forma do discurso – com o segundo nível – preocupado com o conteúdo – formalizam o que é dito no filme, como é dito e porque é dito.

Esse modelo se realiza por meio das alegorias que tornam possível a compreensão do discurso realizado no filme dentro de uma estrutura tão complexa e viabilizam o seu funcionamento. Ismail Xavier, em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, afirma que os filmes de Glauber Rocha – bem como outros filmes brasileiros – “reiteram a criação de um lugar alegórico”¹³⁷. O crítico de cinema analisa ainda que esse recurso estaria presente tanto nos filmes que são produto da indústria cultural, e que, dessa maneira, trazem uma alegoria de fundação e do processo de formação nacional, quanto nos filmes do cinema novo, marginal e tropical, mas sob a chave do subdesenvolvimento. No primeiro caso, Ismail Xavier indica que a narrativa se dá com base “*dramas privados e grandes questões públicas*”¹³⁸, em que o amor do casal em cena alegoriza os destinos nacionais. Por sua vez, os novos cinemas, ou os cinemas feitos fora da máquina da indústria cultural, constroem uma “*alegoria da catástrofe, (...) do subdesenvolvimento*”¹³⁹.

O que ainda fica por esclarecer é como funciona essa alegoria em sua estrutura mais pura, ou seja: o que é a alegoria e qual é a sua dinâmica, sobretudo no cinema de Glauber Rocha. Na exposição de Ismail Xavier, a alegoria parece funcionar como uma metáfora. A metáfora toma o lugar de alguma coisa. Um exemplo interessante seria o formulado por Octávio Paz, em *A Imagem* – o uso da palavra “arranha-céu”: ela é usada em lugar da expressão “prédio tão alto que parece tocar no céu”; a palavra não remete à expressão, ela realmente toma o lugar da expressão, tanto que se fizéssemos o exercício de perguntar a alguém na rua o que é um arranha-céu, certamente essa pessoa apontaria

¹³⁶ NORTHROP, Frye. *O Código dos Códigos*. A Bíblia e a Literatura. Tradução: Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004. p.58.

¹³⁷ XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.17.

¹³⁸ Idem, Ibidem.

¹³⁹ Idem, p.18.

para um edifício de grande porte, e não tentaria explicar que se trata de uma expressão menor usada para fazer referência a prédios tão altos que parecem tocar o céu¹⁴⁰. Ou seja, não reconhecemos o processo de significação como uma analogia e sim como um dado concreto e acabado da realidade, como se acontecesse uma simples troca de um elemento por outro. É preciso, então, colocar em termos claros e em exemplos o que é a alegoria e como ela é trabalhada em *A Idade da Terra*.

Davi Arrigucci Jr, em *A Convidada Imaginária*, obra sobre a poesia de Manuel Bandeira, aborda uma discussão muito relevante sobre alegoria. Para Arrigucci Jr, a alegoria é uma imagem que diz um outro, que diz um conceito. A imagem não está ali na sua representação literal, mas também não está destituída dela. É a sua constituição interna, somada às imagens que a rodeiam e a sua construção que remetem a um conceito. A alegoria veicula um conceito pré-existente, mas não toma o seu lugar. A construção alegórica seria, para o autor, um exercício de se acercar de elementos da tradição¹⁴¹. A alegoria é, dessa maneira, um elemento traduzível. No entanto, sua utilização se dá em construções onde seria impossível representar aquilo que se pretende, pois trata-se de um conceito, algo abstrato. Por exemplo, o conceito de colonialismo é abstrato: reconhecemos os seus elementos e sua historicidade, mas como representar o colonialismo? Apenas trazendo uma história ou um debate sobre colonizadores? Talvez esse recurso alcance o objetivo de falar do colonialismo, mas a sua forma poderia provocar uma redução do conceito ao acontecimento ou à figuras, perdendo-se assim a força discursiva do propósito literário, cinematográfico, etc.

Assim, a alegoria é um recurso que se acerca de uma imagem que, em princípio, nada tem a ver com o conceito que quer representar, mas a concentração de suas características próprias e o modo como é explorada traduz um conceito, o que só é possível quando a alegoria é feita dentro de um contexto de tradição compartilhada pelo público receptor. Isso é tanto mais claro se trouxermos o filme de Glauber Rocha para abordar o funcionamento da alegoria: em *A Idade da Terra*, a figura crística por sua lógica dentro da narrativa bíblica e sua imagem impregnada na cultura ocidental, permite que seja trabalhada para lançar luz sobre outro conceito – a noção de revolução, de quebra dos valores tradicionais e de reescrita da história, funcionando, como já foi analisado, em

¹⁴⁰ PAZ, Octavio. Imagem. In: *O arco e a lira*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

¹⁴¹ ARRIGUCCI JR, Davi. A convidada imaginária. In: *Humildade, Paixão e Morte*. A poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. pp.257-275.

mais de um nível de significação. Daí mesmo que o recurso seja a alegoria, pois uma metáfora possui, no mais das vezes, um sentido unívoco, ao passo que a alegoria remete a um conceito que possui característica muito mais polissêmica. Deste modo, retomando, ainda, Northrop Frye, em relação à Bíblia, tem-se uma definição bem fechada do que é a alegoria e uma contribuição para entender a herança do modelo narrativo bíblico em *A Idade da Terra*:

A Alegoria é uma forma especial de analogia, uma técnica de pôr em paralelo a linguagem metafórica e a conceitual de tal modo que esta última tenha a palavra. A alegoria suaviza as discrepâncias de uma estrutura metafórica conformando a um padrão conceitual.¹⁴²

Glauber Rocha, portanto, utiliza-se do modelo narrativo bíblico em chave alegórica em mais de um nível de significação para lançar luz sobre conceitos fundamentais ao seu projeto cinematográfico de reescrita da história a partir da América Latina, o que pode ser compreendido não apenas do ponto de vista das personagens, mas também da montagem do filme.

Nesta mesma perspectiva, segundo análise do filósofo Humberto Pereira da Silva, podemos considerar que:

A opção pela alegoria, além de reter um resquício de sua formação religiosa, marcada na infância pelo desejo de ser pastor, o afasta do complacente e confortante discurso narrativo que se estrutura em começo, meio e fim. Antes que as imagens sejam compreendidas racionalmente, elas visam causar impacto imediato no espectador. Com isso, por meio de imagens agressivas, seu cinema põe a nu o caráter elitista e excludente da política brasileira, tanto quanto da presença do imperialismo nos países subdesenvolvidos. Ao desvelar o caráter elitista do imperialismo, a solução, contudo, não se dá pela imersão do povo na cena do poder. Em seus filmes a ruptura das estruturas de dominação é possível com a presença de um líder messiânico que conduz o povo à libertação. Recoloca-se, assim a necessidade de um líder que conviva com a cultura do oprimido. Dessa forma, os mitos populares e rituais religiosos são elementos que impulsionam o povo à rebeldia: o papel histórico dos povos subjugados se cumpre com a afirmação de suas crenças no plano religioso e não como negação da religiosidade¹⁴³.

Não apenas os cristos aparecem como alegorias, mas todas as personagens do filme. A figura do tirano Brahms está em uma chave alegórica apocalíptica, a exemplo da cena (entre as primeiras sequências do filme) de um diabo quase carnavalesco com um globo nas mãos, no qual atea fogo, e recita exaustivamente: “*Minha missão é destruir a terra! Esse planeta miserável!*”, que dispara a alegoria de Brahms como Anticristo, figura apocalíptica responsável por levar a cabo a Batalha Final. É alegoria do fim e da

¹⁴² NORTRHOP, Frye. Op. Cit. p.33.

¹⁴³ SILVA, Humberto Pereira da. *Glauber Rocha: cinema, estética e revolução*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016. pp.147-148.

descolonização. Brahms personifica o norte-americano, o espanhol, o francês, o inglês. Brahms é, ao mesmo tempo, todos os colonizadores, é o imperialismo cultural e econômico dos EUA no século XX, em oposição ao homem subdesenvolvimento dos países do Terceiro Mundo representado pelos Cristos, sendo assim Anticristo *versus* Cristo.

Neste sentido, Ismail Xavier, em sua contribuição sobre o cinema de Glauber Rocha, fez a seguinte consideração:

A figura de Brahms e certas presenças mais ou menos evanescentes em sua vizinhança se põem definitivamente como personificações (figurações sensíveis) de conceitos abstratos, de forças ou princípios, à maneira do poema enciclopédico medieval: cada figura repete sempre o mesmo gesto e só é convocada para atualizar o povo, repetir o princípio, força, vício ou virtude que encarna. [...] Brahms será sempre obscuro, reunindo os atributos da decadência, da corrupção, do poder cínico – consciente de sua ilegitimidade e reduzido à evocação das glórias dos antepassados¹⁴⁴.

Logo, Brahms funciona como elemento de maniqueísmo bíblico acerca do bem e do mal, remetendo ao Anticristo e seu período de reinado ilegítimo que daria lugar ao verdadeiro Rei – Cristo, conforme está descrito no livro de Apocalipse. Brahms é, portanto, uma alegoria dos governos ilegítimos, da exploração colonial e do imperialismo econômico: elementos que perderiam o seu lugar para o Terceiro Mundo após a Revolução social.

Já as personagens femininas em *A Idade da Terra* funcionam como, segundo analisa também Ismail Xavier, alegorias da nação¹⁴⁵, que simbolizam a síntese e a representação dos diversos setores da sociedade latino-americana. Mas, diferente de um filme com dramaturgia clássica, a nação não está representada por uma única figura feminina, associada a uma figura masculina¹⁴⁶. Há três mulheres centrais em *A Idade da Terra*. A Rainha das Amazonas interpretada por Norma Bengell, que também se transforma em nativa (índia) no início do filme; a prostituta e burguesa protagonizada por Danusa Leão; e a Rainha Aurora Madalena, representada por Ana Maria Magalhães. Estas três mulheres que Glauber constrói representam a alegoria de uma sociedade fragmentada, que se relaciona com cada um dos quatro Cristos de maneira ambígua,

¹⁴⁴ XAVIER, Ismail. Evangelho, Terceiro Mundo e as Irradiações do Planalto. *Filme Cultura*, nº38-39, Rio de Janeiro, ago.-nov./1981.

¹⁴⁵ XAVIER, Ismail. A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano. *Balalaica*. Revista Brasileira de Cinema e Cultura. Nº1. São Paulo, 1997.

¹⁴⁶ A análise dessa estrutura alegórica, onde a mulher é a nação e o homem o poder, está em discussão no livro da especialista em literatura e linguagens Doris Sommer. É a partir de seu trabalho – que analisa os romances fundacionais latino-americanos – que Xavier retira suas reflexões para pensar essa estrutura no cinema. Ver: SOMMER, Doris. *Ficções de Fundação*. Os romances nacionais da América Latina. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Humanitas, 2004.

sempre em um movimento de afastamento e aproximação. É uma sociedade faminta, miserável, por um lado; luxuosa, extravagante e imoral, por outro. É uma sociedade ora do lado da direita, ora do lado da esquerda, que pede por liberação e defende, ao mesmo tempo, o imperialismo.

A mulher de Brahms, personagem loira, maquiada de forma excessiva, despida, e, na cena acima, protagonizando uma prostituta, constitui uma das alegorias mais fortes de Glauber no filme, que dialoga intensamente com o debate revolucionário da América Latina de finais do século XX. Ao lado de Brahms – figura do imperialismo americano – e ao lado do Cristo-Guerrilheiro, a mulher representa uma sociedade latino-americana, ora do lado da Revolução, da autonomia dos seus pares políticos e étnicos, ora ao lado dos interesses estrangeiros, da dominação capitalista e da americanização dos padrões culturais. A personagem representa um conflito entre o desejo de libertação – quando grita repetidas vezes ao Cristo Guerrilheiro: “Mate Brahms! Tem que ser feito agora! Ele está fraco e doente! Mate Brahms!” – e a contradição de ceder à dominação dos Estados Unidos da América, aos encantos de Brahms. Com um cabelo excessivamente tingido de loiro, que denota uma caricatura da sociedade burguesa, a maquiagem dos olhos excessivamente forte, berrante, de tons metalizados, destoando completamente do contexto e das características físicas reais da personagem, Glauber quis construir uma imagem feminina que representasse a sociedade latino-americana desprovida de suas características culturais de raiz, uma sociedade vendida ao estereótipo e aos padrões norte-americanos.

A personagem Rainha Aurora Madalena é uma síntese da sociedade latino-americana: sincrética, diversificada, intensa e jovem. Ela reúne todos os elementos culturais, religiosos e políticos da América Latina: é a sociedade jovem, consciente de sua necessidade histórica de independência; rejeita Brahms e é a consciência crítica do Cristo Militar. Ela denuncia a decadência dos modelos norte-americanos, a apatia da situação de dependência na América Latina e o grito de libertação dos povos oprimidos. A Rainha Aurora Madalena representa um momento necessário de transição dessa sociedade latino-americana para o futuro. Um futuro autônomo e verdadeiro para si própria.

A Rainha das Amazonas, que no início do filme aparece como amante do Cristo-Índio, é a personagem feminina que representa o maior ímpeto de revolta, sendo a única das mulheres que apresenta uma postura revolucionária: despojando-se completamente dos tradicionais atributos da feminilidade branca, ela surge como índia e depois se

transforma numa estranha missionária ou sacerdotisa, que leva aos pés do altar católico o seu grito primal: MISÉRIA¹⁴⁷.

A análise dessas personagens nos leva à terceira e última referência de Glauber Rocha: Castro Alves, poeta baiano que pertenceu à chamada Terceira Geração Romântica (1870 – 1880) e marcou sua geração com poemas sobre a escravidão, sendo os mais conhecidos – *Espumas Flutuantes*, *Vozes D’África* e *Os escravos*. Glauber Rocha acreditava ser a reencarnação de Castro Alves, pois ambos nasceram em 14 de março, na Bahia e possuíam o desejo de refletir sobre as mazelas sociais¹⁴⁸. A parte a crença de Glauber, fica evidente que o poeta exerceu uma influência significativa no arcabouço cultural do cineasta. Além dos poemas dedicados a escravidão, Castro Alves também se dedicou a falar sobre a América Latina, dentre outros, no poema *O livro e a América*. O poeta tinha profundo senso religioso e isso se refletia em sua composição, seja na forma ou no conteúdo, como no poema *Hebreia*.

Glauber se apropriou das ideias de Castro Alves que são verificadas não apenas na escolha dos temas, na sua forma de abordagem e em suas personagens, como também na estrutura das recitações, que em Glauber Rocha aparece na fala dos personagens. Segundo Luiz Roncari, Castro possuía um “*tom altissonante, declamatório e discursivo em sua poesia*”¹⁴⁹. Esse traço aparece nas falas de todas as personagens de Glauber. Além

¹⁴⁷ Cf. PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Papirus, 1996. p.267.

¹⁴⁸ O biógrafo Nelson Motta conta o episódio de um concurso universitário de declamação das obras de Castro Alves, onde o quintanista Agripino afirmava receber diretamente do espírito do poeta os versos que declamava. “*Glauber integrava a comissão julgadora do concurso e, como nascera no mesmo dia do poeta, se considerava a sua legítima encarnação. [...] Mal terminou, ofegante de tanta emoção, o declamador se surpreendeu ao ver Glauber, com sua capa de Humphrey Bogart, subir no palco e protestar com veemência e sarcasmo. Não permitiria que Castro Alves fosse ridicularizado, seus versos ditos daquela maneira ultrajavam a sua memória, era um assassinato poético*”. Cf. MOTTA, Nelson. *A Primavera do Dragão*. Juventude de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. pp.139-140. Em carta dirigida a João Carlos Teixeira Gomes, de 2 de janeiro de 1976, Glauber Rocha comparou-se a Castro Alves, demonstrando a sua admiração pelo poeta abolicionista. Segundo a pesquisadora Anna Lee Rosa de Freitas: “*Glauber nasceu no mesmo dia, 14 de março, que Castro Alves, e se dizia a ‘reencarnação’ dele, devendo, por isso, morrer aos 42 anos – 24 ao contrário, idade com a qual o poeta morreu. Isso realmente aconteceu. O cineasta clamava pela herança do poeta baiano – dizia que era, como ele, ‘amante das antíteses e das hipérboles’ (Rocha, 1997, p.21). Buscando arejar o discurso político de seu tempo, o cineasta injetava doses de retórica romântica nas palavras de ordem da esquerda, de modo que ecoassem produtivamente na memória do povo em contraposição ao imobilismo produzido pelo jargão populista. Enquanto produtor de arte, decido a pôr em confronto crítico os campos da cultura, da política e da economia, Glauber fez sempre questão de enfatizar as personagens históricas cuja herança reclamava, seja apropriando-se de suas palavras e estilo, como no caso de Castro Alves, seja travestindo-se na figura delas, como no caso de Jango, para repetir, no presente, cenas do passado e experimentar, para as mesmas, um novo desfecho*”. FREITAS, Anna Lee Rosa de. “*Umas histórias outras de João Goulart: a construção de um personagem no teatro da política brasileira*”. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em Letras (PUC-Rio), 2007. p.47.

¹⁴⁹ RONCARI, Luiz. A poesia de Castro Alves. In: *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Edusp, 2014. p.480.

disso, as frases recitadas pelos personagens de *A Idade da Terra* são, muitas vezes, paráfrases de versos de *Vozes D'África* e outros poemas, conforme será visto no próximo capítulo.

Glauber Rocha construiu em *A Idade da Terra* um projeto muito ambicioso de reestruturar através do discurso fílmico a lógica da história submetendo-a a América Latina, influenciado por Pasolini, Castro Alves e pela própria Bíblia, estando os dois primeiros modelos em diálogo com a narrativa bíblica e produzindo alegorias políticas e históricas. Não apenas as referências pessoais de Glauber serviram de motivação para a escolha desse modelo narrativo bíblico, mas também o cenário religioso cristão de finais da década de 1970, período da chamada Renovação Carismática da Igreja Católica, que sentiu a necessidade de afinar o seu discurso e sua proposta aos setores mais pobres e periféricos da sociedade, espelhando-se em outra renovação cristã que acontecia nas igrejas protestantes – o Movimento Pentecostal. Ambas as propostas tinham por objetivo aproximar os fiéis por meio de um discurso mais espiritual e menos dogmático, com uma linguagem mais simples e trazendo, sobretudo, elementos da chamada Teologia da Libertação que nos anos anteriores foi pauta nos setores de esquerda da Igreja Católica. Esses movimentos ganharam muita expressão nos subúrbios e periferias brasileiras, principalmente no Rio de Janeiro, sede de Glauber Rocha no momento da produção de *A Idade da Terra*. Naturalmente, essas transformações não passaram despercebidas por Glauber, e essa noção de releitura de modelos tradicionais trazidas pelos dois movimentos alinha-se à noção de releitura da história trazida por Glauber em seu filme. A evidência dessa relação fica explícita na entrevista, já mencionada, à TV Globo onde fala sobre o que seria *A Idade da Terra* e explica a razão das reações contrárias provocadas no Festival de Veneza de 1980:

Então, eu rezei, cheguei na catedral e rezei uma missa bárbara, uma missa bárbara, bárbara, uma missa bárbara, e o pessoal se assustou, porque se eles entrassem no barato, eles tinham de ajoelhar e rezar nessa missa. Então, eu disse para eles: Olha aqui: é como Cristo chegando, o Cristo bárbaro, chegando, os cristãos chegando na catacumba. E vocês estão me acusando, porque vocês tem [SIC] o costume de jogar, vocês romanos e italianos, tem [SIC] o costume de jogar os cristãos no paço dos leões. Mas eu não tenho medo de leão, como o profeta Daniel, que dominará os leões na arena. Então eles fundiram a cuca e o assunto continuou neste campo. Daí prossegue o pau.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Retirado do documentário sobre o filme. DVD. Extras. *A Idade da Terra*. Produção: Paloma Cinematográfica. Versátil Vídeo. 2005.

Glauber indica as contradições geradas por um filme que entra em choque com o modelo tradicional de cristianismo e de civilização, apontando a subversão apresentada pelo filme, subversão essa que está sintetizada no pôster de *A Idade da Terra*:

Pôster do filme *A Idade da Terra* (1980)

A personagem Rainha Aurora Madalena, alegoria da América Latina, em posição monumentalizada pelo vento e pelo ângulo da câmera, segura dos bastões que lembram um cetro que tem o sol ao fundo fazendo o efeito de uma chama, transformando o cetro em uma tocha. Esse sol está divisando a linha do horizonte, em referência ao futuro, mas esse horizonte, como se pode ver, está de cabeça para baixo: a terra está em cima e o céu embaixo, concretizando a noção de revolução e reescrita da história partindo da América

Latina, síntese do Terceiro Mundo. O título do filme – que também é síntese da proposta glauberiana – está escrito com ossos em referência aos elementos ancestrais da cultura e da civilização.

Os próximos capítulos estão dedicados a realizar a análise fílmica, centrando-se nos quatro Cristos e suas alegorias históricas, compreendendo como essas alegorias do segundo nível de significação ganham sentido no primeiro plano de estrutura narrativa semelhante à dos textos bíblicos.

CAPÍTULO II:

CRISTO-ÍNDIO E CRISTO-NEGRO:

ALEGORIAS DO HOMEM DA TERRA, MESSIANISMO E REVOLUÇÃO

“A descolonização, que se propõe mudar a ordem do mundo, é, está visto, um programa de desordem absoluta. (...) A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. Introduz no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, em verdade, criação de homens novos”.

Frantz Fanon, *Os Condenados da Terra* (1961)¹⁵¹.

Os dois primeiros personagens do filme *A Idade da Terra* – tanto em ordem de aparição quanto em ordem narrativa – são o Cristo-Índio e o Cristo-Negro, interpretados por Jece Valadão e por Antônio Pitanga, respectivamente. Esses são os Cristos sociais do filme, que carregam alegorias dos povos latino-americanos, fundamentalmente acerca de indígenas e africanos que foram os seguimentos alijados dos direitos sociais e do poder econômico e político e que, hoje em dia, compõem a classe trabalhadora – na visão teleológica do cineasta.

As discussões e alegorias trazidas por Glauber Rocha no filme através de ambos os Cristos foram influenciadas, sobretudo, pelas ideias de Frantz Fanon¹⁵² (1925 - 1961), psiquiatra, filósofo e ensaísta francês – de ascendência africana – de inclinação marxista. Fanon esteve profundamente envolvido com a Guerra de Libertação da Argélia contra o domínio francês entre 1954 e 1962. Suas obras são resultados de cerca de trinta e seis anos de reflexão sobre as lutas anticolonialistas, analisando o aspecto psicológico da colonização tanto para o colonizado quanto para o colonizador, e as implicações sociológicas e filosóficas do posterior processo de descolonização. Essas questões aparecem a partir do Cristo-Índio e do Cristo-Negro, onde aspectos sentimentais e

¹⁵¹ FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Tradução: José Laurêncio de Melo. 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p.26.

¹⁵² As principais obras de Frantz Fanon são: *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952), *L'na V de la révolution algérienne* (1959), *Os Condenados da Terra* (1961) e *Pela Revolução Africana* (1964).

psicológicos da condição de colonizado e escravizado, em um primeiro momento, e de operário/trabalhador explorado pelo grande capital, em outro, são trabalhados à exaustão, como se verá neste capítulo. A discussão de Frantz Fanon de que o processo histórico de dominação tem consequências psicológicas, sociais e históricas para ambos os lados desse eixo de forças é trazida no filme a partir das relações entre o anticristo John Brahm (e o Diabo, sua metamorfose em uma das cenas do Cristo-Índio) e os Cristos Índio e Negro: a interdependência criada através das relações de poder assimétricas entre os grupos teria gerado, ao longo da história, um clímax de tensões inevitável a partir do qual a Revolução e a tomada de poder por parte dos povos dominados seria inexorável.

A obra de Fanon que serve de matriz para suas discussões políticas e históricas sobre a América Latina e o Terceiro Mundo – não apenas na produção de *A Idade da Terra*, podendo-se reconhecer os seus ecos desde o manifesto *Estétyka da Fome* (1965) – é o manifesto *Os Condenados da Terra* (1961). Nesse livro-manifesto Fanon trabalha com o conceito de alienação marxista de Karl Marx e Friedrich Engels, partindo deste para analisar os mecanismos de dominação na formação da consciência do colonizado, de modo a implicar um complexo de inferioridade e o sepultamento da originalidade cultural desses povos que se espelham no colonizador como ideal de civilização, de cor de pele e de manifestação cultural. Em resposta a isso, Frantz Fanon afirma que a única saída para os *condenados da terra* é a violência revolucionária.

Esse esquema de raciocínio filosófico proposto por Fanon aparece em todas as fases de desenvolvimento do Cristo-Índio e do Cristo-Negro, que transitam do momento da dominação cultural, econômica e política, onde as noções de alienação – através da ideia glauberiana de transe – e submissão estão colocadas, passando pela tomada de consciência política e cultural, para a qual Glauber Rocha mobiliza estruturalmente o conceito de antropofagia, indicando a valorização das raízes nacionais e dos vínculos tricontinentais como único caminho legítimo para tomada do poder, e chegando por fim à deflagração do processo revolucionário do Terceiro Mundo latino-americano. Essa Revolução é fortemente marcada pela noção de messianismo, mas não um messianismo típico do cristianismo, e sim um messianismo marcado pelos principais signos culturais, históricos e religiosos dos povos originários, funcionando como uma espécie de pedra angular para uma nova sociedade livre e independente.

Deste modo, o capítulo analisará, através das personagens do Cristo-Índio e do Cristo-Negro, como se estruturam dentro da narrativa fílmica as noções de messianismo, sociedade de massas, vicissitudes econômicas e sociedade do espetáculo – dentre outras

–, caminhos escolhidos pelo cineasta no filme para trazer as questões fundamentais sobre a história latino-americana e brasileira. Assim, o Cristo-Índio, como se verá, está mais associado à América Latina e ao Brasil, enquanto que o Cristo-Negro alegoriza as confluências históricas entre os países do Terceiro Mundo – países da África e da Ásia – com a América Latina.

2.1 – CRISTO-ÍNDIO: ALEGORIAS DOS POVOS NATIVOS DA AMÉRICA E DA CLASSE TRABALHADORA

“E, havendo o Cordeiro aberto um dos selos, olhei e ouvi um dos quatro animais, que dizia, como em voz de trovão: Vem e vê!”

E olhei, e eis um cavalo branco; e o que estava assentado sobre ele tinha um arco; e foi-lhe dada uma coroa, e saiu vitorioso e para vencer”

Apocalipse, capítulo 6, versículos 1,2.

Bíblia Sagrada.

O Cristo-Índio é o primeiro dos Cristos a aparecer em *A Idade da Terra*. Esse Cristo foi construído como uma alegoria do homem da terra, ou seja, o nativo, o indígena e, de maneira mais ampla, os povos autóctones que foram dominados e expropriados nos diferentes processos de colonização. De todas as personagens crísticas do filme, o Cristo interpretado pelo ator Jece Valadão é o mais alegórico de todos, recorrendo em suas falas, gestos e relações com outras personagens a passagens bíblicas da narrativa de Jesus Cristo, sempre estabelecendo conexões históricas, encarnando um tipo teleológico¹⁵³ – bem como todas as personagens do filme.

A analogia que pode ser estabelecida com os arquétipos apocalípticos nos leva ao primeiro Cavaleiro do Apocalipse¹⁵⁴: esse é o cavaleiro que dá início aos eventos escatológicos¹⁵⁵. A missão do primeiro Cavaleiro é vencer sobre os inimigos, aniquilar

¹⁵³ Entendemos por personagem de tipo teleológica, uma personagem que não é situada em algum tempo histórico – passado, presente, futuro. Ela carrega consigo os três tempos cronológicos de modo simultâneo, superposto e não marcado.

¹⁵⁴ Há muitas vertentes de interpretação da simbologia dos Cavaleiros do Apocalipse: a mais difundida os considera como elementos do fim dos tempos profetizados nos livros do Antigo Testamento bíblico. A leitura é fortemente teleológica e escatológica e muito preconizada pela corrente cristã protestante. Há, entretanto, uma corrente que acredita serem os Cavaleiros uma representação das fases do cristianismo, sendo o primeiro Cavaleiro o cristianismo originário e daí, portanto, líder a vitória cristã sobre os ímpios. Dentro da gama de interpretações históricas, o primeiro Cavaleiro sempre é lido como poder original e legítimo. Assim, poderíamos estabelecer esta analogia para o Cristo-Índio. No entanto, é pouco provável que Glauber tenha estabelecido a alegoria nesse sentido.

¹⁵⁵ *Escatologia*, de acordo com a definição dada no dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, é uma (1) doutrina das coisas que devem acontecer no fim do mundo; (2) doutrina que trata do destino final do

aqueles que, segundo o livro bíblico, não são dignos dos “*novos céus e nova terra*”¹⁵⁶. Os artefatos que o Cavaleiro carrega são os mesmos que serão dados ao Cristo-Índio no decorrer do filme: uma coroa e um arco-e-flecha. Como o filme pretende reescrever a história e projetar um futuro marcado pela revolução do Terceiro Mundo, o Cristo-Índio não só representa o início, como também representa o fim, significação que é dada pela própria estrutura fílmica ao apresentar o Cristo-Índio nas cenas iniciais numa representação da narrativa do Gênesis e nas últimas sequências com um final aberto indicando o processo revolucionário ao lado do Cristo-Militar.

Enquanto Cristo, a personagem de Jece Valadão recupera a narrativa crística dada pelo evangelho de Lucas. O terceiro livro sinótico inicia-se, em seu capítulo um, com a genealogia de Jesus Cristo. Esta genealogia – diferentemente da genealogia construída pelo livro de Mateus que vai do Rei Davi até Jesus – remonta a Adão: o primeiro homem, de acordo com a mitologia bíblica judaico-cristã. O objetivo deste evangelho é apresentar Jesus como homem, não como Deus e muito menos como um descendente da realeza. A personagem da narrativa de Lucas é um Cristo que realiza seus milagres em função de sua natureza compassiva e não necessariamente divina. Assim, no capítulo três, do vigésimo terceiro ao trigésimo oitavo versículo, o livro constrói a genealogia de Jesus a Adão, apresentando-o como o “*filho do homem*”¹⁵⁷. Outro aspecto relevante na analogia do Cristo-Índio com o Cristo de Lucas é a apresentação detalhada, neste, dos milagres e dos sermões em parábola: o Cristo-Índio, em todas as suas cenas, aparece ora fazendo milagres, ora fazendo discursos estimulantes, religiosos e proféticos para o público.

Todos os atores que interpretaram os Cristos em *A Idade da Terra* – Jece Valadão, Antônio Pitanga, Tarcísio Meira e Geraldo Del Rey – foram escolhidos por Glauber

homem e do mundo, pode apresentar-se em um discurso profético ou apocalíptico. HOUAISS, Antônio. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009. P, 799. A palavra vem do grego *éskhatos* – extremo, último + *logia* – estudo. A interpretação bíblica com base na escatologia data já do primeiro século da Era comum. A corrente de estudos teológicos possui várias vertentes ao longo da história, estando tão arraigada ao pensamento cristão que se quer remetemos as narrativas e interpretações do fim do mundo à noção de escatologia. De qualquer forma, Glauber Rocha conhecia os debates acerca desta doutrina pelo viés da fé cristã reformada e o incorporou à estrutura de suas personagens crísticas.

¹⁵⁶ Apocalipse, 21: 1. Bíblia de Estudo Matthew Henry. (*The Matthew Henry Study Bible*). Central Gospel: Rio de Janeiro, 2014. p, 2132.

¹⁵⁷ Lucas, 17: 24: “*Porque, como o relâmpago ilumina desde uma extremidade inferior à outra extremidade, assim será também o filho do homem no seu dia*”. A menção a Jesus como filho do homem aparece, só no Novo Testamento, 88 vezes. Teologicamente, a expressão é entendida como referência a paternidade adotiva de José, tão logo o epíteto é utilizado em outros livros, inclusive o de Mateus, que apresenta uma genealogia de Cristo bastante distinta do livro de Lucas. Não obstante, neste trabalho, o epíteto está sendo analisado de acordo com a estrutura literária do evangelho de Lucas, que construiu um Cristo descendente do primeiro homem. A escolha justifica-se pela aproximação da personagem crística de *A Idade da Terra* com o Jesus de Lucas que, ao que se vê na análise, inspirou a feitura daquele.

Rocha de acordo com papéis anteriores que marcaram o imaginário do público espectador e construíram um estereótipo acerca de cada um que foi manipulado pelo cineasta em sua produção. Jece Valadão atuou em inúmeros filmes brasileiros, muitos deles marcados pela representação da violência urbana ou do cangaço – como *Carnaval em Caxias* (Dir. Paulo Wanderley, Flama Filmes, 1954), *Paraíba, vida e morte de um bandido* (Dir. Victor Lima, Herbert Richers, 1966), *A lei do cão* (Dir. Jece Valadão, Herbert Richers, 1967), *Quelê do Pajeú* (Dir. Anselmo Duarte, Procine Produtora Cinematográfica, 1969), *Ali Babá e os Quarenta ladrões* (Dir. Victor Lima, J. B. Produções Cinematográficas, 1972) – e outros relacionados a uma temática social e religiosa – *Barnabé, tu és meu* (Dir. José Carlos Burle, Atlântida, 1951), *Almas em Conflito* (Dir. Rafael Mancini, Sacra Filmes, 1953). Dentre todas essas produções, uma em especial marca a importância do ator para o elenco de *A Idade da Terra: Rio, 40 graus* (Equipe Moacyr Fenelon, 1955), de Nelson Pereira dos Santos, que foi produzido fora do cinema de estúdio das grandes realizadoras de sua época, como a *Atlântida* e a *Vera Cruz*. De acordo com Maurício R. Gonçalves,

Sem participar do movimento liderado por Glauber Rocha, e se antecipando a ele, compartilhou com Cinema Novo a preocupação de retratar e empreender um esforço de representação e análise das questões nacionais, notadamente aquelas pertinentes à cultura popular e aos problemas que afligem as camadas menos privilegiadas da sociedade brasileira.¹⁵⁸

O filme de Nelson Pereira dos Santos foi, assim, um paradigma para o cinema brasileiro, e Glauber Rocha reafirma a sua importância ao utilizar o ator Jece Valadão para interpretar o Cristo-Índio – o Cristo das origens – recuperando a referência.

As cenas que introduzem o Cristo-Índio são as sequências iniciais do filme que fazem parte da construção lógica e histórica do personagem. A abertura do filme apresenta um *plano geral* filmado sobre o planalto de Brasília.

Sequência inicial de *A Idade da Terra*: plano geral do amanhecer em Brasília

¹⁵⁸ GONÇALVES, Maurício R. *Cinema e identidade nacional do Brasil (1898 - 1969)*. São Paulo: LTC Editora, 2009. P. 191.

A imagem do amanhecer com o sol nascente é um lugar-comum na construção de metáfora sobre origens, não apenas por marcar o início de um novo dia, mas por ter sido cristalizado no imaginário ocidental como o primeiro ato do Deus judaico-cristão na criação do mundo: “*E disse Deus: Haja Luz. E houve luz*”¹⁵⁹. No filme, o plano é alegórico e indica a origem do mundo, da História e da América Latina, dentro da concepção do cineasta, sendo esta última o foco principal do discurso fílmico. A sequência tem a duração de cerca de quatro minutos e captura os primeiros momentos da manhã ao som da Orquestra mística da Bahia¹⁶⁰. De acordo com Ismail Xavier, “*a trilha sonora combina diferentes universos musicais, ritmos com diferentes origens, de modo a indiciar a síntese de culturas inerentes ao processo formativo da nação representada visualmente pela sede do Poder*”¹⁶¹. Sem dúvida, a composição sonora da cena indica a síntese ideológica da noção de cultura híbrida trabalhada no filme por Glauber Rocha, mas, para além disso, recupera algo do tempo mítico, da fundação. A América Latina é “descoberta” sob o signo da fusão cultural e histórica.

Em seguida, a cena é cortada por um plano de detalhe de um globo de luz girando aceleradamente, intercalada a um *close up* do personagem John Brahms, em um jogo de luz e sombras que lentamente se transforma em um plano em *contra-plongé*.

John Brahms brada: “Minha missão é destruir a terra! Esse planeta pequeno e pobre!”

¹⁵⁹ Gêneses 1: 3. Bíblia de Estudo Matthew Henry. (*The Matthew Henry Study Bible*). Rio de Janeiro: Central Gospel, 2014. p.3.

¹⁶⁰ Conforme indicado no roteiro do filme.

¹⁶¹ XAVIER, Ismail. Evangelho, Terceiro Mundo e as Irradiações do Planalto. *Filme Cultura*. Vol. 14. (38/39), p.69.

A cena de John Brahms põe a narrativa fílmica em tensão. Há um jogo imagético de oposição à luz solar da primeira cena, interpondo-se uma sequência escura e barulhenta, fazendo antítese à calmaria da primeira cena. A passagem da cena do nascer do Sol para o plano de John Brahms é feita por um corte abrupto, que se faz sentir, assim, nas cores, nos sons e na velocidade do movimento de câmera. A tensão colocada pode alegorizar o processo de colonização, com a chega de espanhóis e portugueses à América. Essa alegoria é feita pela própria figura de Brahms que, no primeiro nível de significação do filme, representa o anticristo, ou seja, o antagonista dos personagens principais: os quatro Cristos.

Assumindo que Glauber Rocha se amparou na narrativa bíblica para a construção de alguns aspectos semânticos desse personagem, a fala de Brahms nessa sequência está respaldada pela passagem bíblica do livro de Apocalipse, capítulo 13, versículos de 5 a 8:

Foi-lhe dado poder para guerrear contra os santos e vencê-los. Foi-lhe dada autoridade sobre toda tribo, povo, língua e nação. Todos os habitantes da terra adorarão a besta, a saber, todos aqueles que não tiveram seus nomes escritos no livro da vida do Cordeiro que foi morto desde a criação do mundo.¹⁶²

Sabe-se que *A Idade da Terra* vai muito além de referências a personagens e passagem bíblicas, mas como foi apontado no capítulo 1, esse mote alegórico funciona para dar conta da polissemia abarcada pela obra que possui uma grande ambição de representação e ressignificação histórica.¹⁶³ Não obstante, a passagem apocalíptica nos fornece indícios para a construção da cena de John Brahms, a oposição fundamental de toda narrativa fílmica, assim como o anticristo é a oposição fundamental da cristandade.

O nome do personagem remete a Johannes Brahms, o compositor alemão do romantismo do século XIX. No documentário sobre o filme, Paul William indica que Glauber decidiu por esse nome pois a sua sonoridade remetia a “algo milenar”. Vale salientar que o músico Johannes Brahms recebeu por muitos anos a pecha de reacionário por ter assinado em 1860, junto a Joseph Joachim, um manifesto contra a chamada *neo-escola alemã* de Richard Wagner e Franz Liszt e sua “música do futuro”. Logo, seu nome

¹⁶² Apocalipse, 13: 5 – 8. Bíblia de Estudo Matthew Henry. (*The Matthew Henry Study Bible*). Rio de Janeiro: Central Gospel, 2014. p.2122.

¹⁶³ Ismail Xavier aponta que “sob a noção de alegoria [...] é possível observar a passagem de uma acepção para outra e identificar formas alegóricas inspiradas na fábula didática e na figuração cristã (evangélica ou barroca), ou nas concepções mais modernas, marcando a presença de diferentes tradições [...]”. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, Tropicalismo e Cinema Tropical*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.37.

ser atribuído ao personagem anticristico e antipopular é, novamente, um recurso alegórico.

Por sua vez, a escolha de Maurício do Valle serve ao recurso de intratextualidade na obra de Glauber Rocha: atuou como o personagem *Antônio das Mortes*, o matador de cangaceiros, nos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). O personagem do ator nos filmes do cineasta é antagonista dos “heróis”, o que justifica a sua escolha como o “anticristo” em *A Idade da Terra*. Outro importante aspecto nesse sentido é a similaridade dessa cena de John Brahms com a cena do discurso de Porfírio Diaz, o político de direita de *Terra em Transe* (1967).

Cena do discurso de Porfírio Diaz na escadaria de uma Igreja barroca em *Terra em Transe*

O *close-up* em *contraplongé* de Porfírio Diaz é o mesmo plano realizado na sequência de John Brahms em *A Idade da Terra*. O discurso tem o mesmo tom agressivo e profético em ambas as personagens e se dão já as primeiras sequências dos filmes, funcionando, de certa forma, como um *leitmotif* da tensão estabelecida estética e ideologicamente nas produções. Glauber Rocha, portanto, recupera em *A Idade da Terra* a noção de um poder político como espetáculo teatralizado. O sociólogo Georges Balandier afirma que “[...] não só a existência é toda ela como num teatro, também o poder e sobretudo este é exercido (e o tem de ser) teatralmente. [...] O poder [...] se apresenta como poder precisamente nessa representação”¹⁶⁴. Essa dimensão do poder político é representada por Glauber Rocha em ambos os filmes, capturando a essência do

¹⁶⁴ BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Tradução: Ana Maria Lima. Coimbra: Minerva, 1999. p. 11.

jogo político, onde o seu grande ator “[...] *comanda o real pelo imaginário*”¹⁶⁵, de modo que as tradições culturais e sobretudo religiosas são postas em cena no espetáculo político. Após a cena de John Brahms, tem-se a aparição da primeira personagem crística do filme: o Cristo-Índio.

Cena inicial do Cristo-Índio. O roteiro indica que o “*Cristo-Índio nasce no mato*”¹⁶⁶

O Cristo nasce em meio à vegetação: a cena segue a estrutura das múltiplas camadas de significação, alegorizando o mito criacionista – a criação de Adão do “pó da terra no Jardim do Éden” pelo deus judaico-cristão – e ao mesmo tempo recuperando referências da literatura modernista brasileira com o romance *Macunaíma* (1927) do escritor Mario de Andrade, no qual a cena do nascimento do herói da narrativa se inicia com a seguinte passagem: “*No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente*”¹⁶⁷. Há, portanto, uma analogia que recupera os sentidos que o cineasta pretende dar através do personagem: a estrutura bíblica, que é seu mote narrativo, e a noção de um “homem da terra”, dada pela referência à literatura marioandradiana.

A personagem do Cristo-Índio é concebida dentro da narrativa já homem, como na adaptação de *Macunaíma* feita pelo cineasta brasileiro Joaquim Pedro de Andrade em 1969, onde o herói nasce adulto, numa estrutura cômica, evidenciando os paradoxos dados pela simbologia do personagem. Segundo Morgana Massetti, “*o cômico tem seu lugar garantido ao abrigar a lógica da complexidade: ideais que parecem incoerentes*

¹⁶⁵ Idem, p. 21.

¹⁶⁶ ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1985. p.439.

¹⁶⁷ ANDRADE, Mario de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Coleção: Clássicos da literatura brasileira. 32ª Edição. Rio de Janeiro: Garnier, 2001. p.13.

ou absurdas, o duplo sentido, o erro, a irracionalidade”¹⁶⁸. Glauber Rocha recupera, então, essa significação construída na produção de Joaquim Pedro de Andrade através da referência à cena do livro, comportando assim a lógica discursiva do Cristo-Índio que alegoriza o ser brasileiro e latino-americano: contraditório, paradoxal e deslocado.

Cristo-Índio surge aos berros de agonia, com olhar perdido e confuso. Sua fala evidencia um processo de desencantamento da visão de mundo: “*O pássaro da eternidade não existe... meu pai me traiu! Meu pai me traiu! O pássaro da eternidade não existe!... Só o real é eterno*”. Por sua vez, Ismail Xavier, no ensaio “*Glauber Rocha: o desejo da história*”¹⁶⁹, aponta que em *A Idade da Terra* há um impulso de Glauber contra o desencantamento do mundo provocado pela hegemonia de classe da burguesia no mundo moderno¹⁷⁰, o que explica a presença de uma alegoria tão simbólica realizada através da cena inicial do Cristo-Índio.

A imagem construída na cena novamente recupera o mito criacionista, sobretudo em relação à expulsão do homem do Éden. O Cristo-Índio, figura adônica em meio ao que parece ser um jardim, através de uma montagem caótica, evidencia a sua quebra de paradigmas e crenças, fenômeno reforçado pelo simbolismo dos ovos que são quebrados em sua mão, trazendo a imagem do nascimento de forma agressiva.¹⁷¹ Dentro da totalidade discursiva do filme, o Cristo-Índio alegoriza o processo de colonização e consequente desestruturação das sociedades indígenas do continente americano, onde as formas narrativas, a lógica temporal e a simbologia religiosa sofrem o processo que Tzvetan Todorov reconheceu como *subtração da linguagem*, uma desmontagem cultural por meio da violência física e simbólica exercida pelos colonizadores europeus¹⁷². A cena, portanto, sintetiza alegoricamente a ruptura provocada pelo processo de colonização, onde há a reorganização do espaço físico e simbólico das Américas, pois, a partir de uma hiperssignificação – como se vê na cena seguinte – que já traz o fenômeno de hibridização que ocorrerá na América com o advento posterior da escravidão.

¹⁶⁸ MASSETTI, Morgana. *Soluções de palhaços: transformações na realidade hospitalar*. São Paulo: Palas Athenas, 1998. p. 2.

¹⁶⁹ XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. In: *O cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. pp. 127-155.

¹⁷⁰ Idem, p. 151.

¹⁷¹ A própria construção do Cristo-Índio como uma figura adônica, indica a significação de desencantamento do mundo dada pela quebra dos ovos. Isso porque a imagem de ruptura trabalhada através dos ovos partidos, remete à expulsão de Adão e Eva do Paraíso após o pecado. Glauber, assim, está alegorizando esse mito judaico-cristão de forma polissêmica, através de várias imagens simbólicas e sensíveis.

¹⁷² Ver: TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. Tradução: Beatriz Perrone Moisés. 2ª Edição brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

Esse cair em si da personagem o coloca numa posição perene de combate contra o grande mal que destruiu sua terra – John Brahm, o colonialismo imperialista; sua luta é simbolizada pela descoberta do fogo, quando o Cristo-Índio admira-se com um isqueiro na mão. Essa noção de combate é reforçada pela montagem que intercala as sequências do Cristo-Índio na mata, com as sequências de John Brahm berrando com o seu cetro em mãos. Há nesse jogo de montagem um interessante jogo de luzes e sombras à medida que as cenas avançam: do nascimento iluminado pelos raios de luz e a trilha sonora suave, o Cristo-Índio – ao longo das inserções das imagens escuras e agressivas de John Brahm – vai assumindo uma expressão mais taciturna, e o espaço a sua volta mais escuro e grave com a trilha sonora se intensificando numa percussão grave e desarmoniosa.

A cena seguinte mostra um “ritual primitivo”, onde o Cristo-Índio contracenava com a Rainha Amazonas, a primeira personagem feminina do filme, sendo interpretada pela atriz Norma Bengell. A atriz Norma Bengell atuou em diversos filmes brasileiros e internacionais, além de participar de inúmeras produções televisivas nacionais, com destaque para sua atuação no filme premiado com a *Palma de Ouro* do Festival de Cannes, “*O Pagador de Promessas*” (1962)¹⁷³, dirigido por Anselmo Duarte. No filme, Zé do burro, o protagonista, é um homem humilde que enfrenta a intransigência da Igreja ao tentar cumprir a promessa, feita em um terreiro de candomblé, de carregar uma pesada cruz de madeira por um longo trajeto. Norma interpreta no filme a Marli, uma prostituta. Nota-se que pela escolha da atriz para *A Idade da Terra*, Glauber quis recuperar os dilemas do sincretismo religioso trabalhado em *O Pagador de Promessas*, aspecto fundamental trabalhado na cena do *ritual primitivo* da produção glauberiana.

Cena de um ritual primitivo sob a condução da Rainha Amazonas

¹⁷³ *O Pagador de Promessas* (1962). Direção: Anselmo Duarte. (Cinedistri, São Paulo).

Ao som de flautas e berimbaus, com corpus nus, homens e mulheres dançam em cena: a construção segue a estética antropofágica, ao misturar elementos do imaginário cultural indígena e africano, trazendo dessa fase do *Movimento Modernista brasileiro* ruminar, deglutir e assimilar. A noção, portanto, era transfigurar a cultura, principalmente a europeia, conferindo um caráter nacional. É o que Glauber Rocha trouxe ao confluir no ritual retratado no filme elementos indígenas, africanos e cristãos. O discurso fílmico constrói, assim, a noção de uma civilização fundamental híbrida, onde indígenas e africanos constituem o ser latino-americano em uma terra arrasada pela colonização europeia. A Rainha Amazonas entoa um canto de lamento: “*Escuto...! E no espaço da espera estou chorando, esperando por dias melhores*”¹⁷⁴, e a resposta do grupo de pessoas, em coro é “*Ai meu Deus do céu!*”

O canto apresenta uma situação histórica de sofrimento, expropriações, escravidão, genocídio etc. O Cristo-Índio contempla a cena, aturdido, envolvendo-se com as pessoas no ritual enquanto a Rainha Amazonas prossegue a sua comiseração, intercalada a imagens de índios e negros sendo açoitados. Há vários cortes de cena, onde verdadeiro ritual místico se compõe, onde o Cristo-Índio protagoniza uma encenação erótica com as mulheres ao seu redor, trazendo uma alegoria do poder político e social que vai se construindo ao longo dos séculos coloniais no Brasil e na América Latina.

Corpos deitados em transe durante o ritual místico

¹⁷⁴ ROCHA, Op. Cit., 1985, p. 439.

Cena de celebração e êxtase do Cristo-Índio junto a índios e negros

São cenas que intercalam transe e histeria, seguindo a tópica das produções anteriores de Glauber Rocha, onde sociedade e poder são trabalhados a partir desse duplo. Nota-se também a similaridade com uma das cenas de *Terra em Transe*, onde o protagonista Paulo Martins (Jardel Filho) – jornalista e poeta – vai a uma das festas de Júlio Fuentes (Paulo Gracindo), um dos maiores empresários do país fictício *Eldorado*.

Cena extraída do filme *Terra em Transe* (1967). Paulo Martins (Jardel Filho) na festa do empresário Júlio Fuentes (Paulo Gracindo)

A cena em questão é a síntese da noção de transe explorada por Glauber Rocha, um transe orgíaco que alegoriza as relações entre o poder financeiro, político e social, de modo que a figura central – o intelectual Paulo Martins – se deixa levar. Essa mesma estrutura é verificável na cena do ritual primitivo do Cristo-Índio com a Rainha Amazonas.

Paul William, figurinista do filme *A Idade da Terra*, conta no documentário sobre o filme que para construir a caracterização da Rainha Amazonas, utilizou o livro de fotografia *Os Nuba de Kau* (*Die Nuba von Kau*, 1976) da cineasta alemã Leni Riefenstahl,

inspirando-se em uma imagem de uma mulher africana com o corpo todo pintado de amarelo, segundo ele, pela “*força expressiva, mítica e mística da imagem*”.¹⁷⁵

Die Nuba von Kau – photographie von Leni Riefenstahl¹⁷⁶

A imagem retrata uma jovem poucas horas após uma dança ritual do amor chamada *nyertun*, na qual as moças virgens, com aprovação de seus pais, escolhem um parceiro¹⁷⁷. A influência desta imagem na cena de *A Idade da Terra* não se esgota na apropriação estética da fotografia de Riefenstahl, havendo ainda uma relação com o que foi capturado pela imagem: a Rainha Amazonas não só foi caracterizada como a jovem da foto – com os cordões de contas, os adereços de palha usados nos braços e pernas e a pintura amarela sobre o corpo nu – mas a sua *mise-en-scène* com o Cristo-Índio, cheia de erotismo e sensualidade, evocam esse ritual capturado pela fotografia. A Rainha

¹⁷⁵ Paul William no documentário sobre o filme *A Idade da Terra*. DVD, Versátil/Paloma Cinematográfica, 2005. 6 min e 3 s.

¹⁷⁶ Imagem retirada de: RIEFENSTAHL, Leni. *Die Nuba von Kau* (1976). In: *Africa*. (África). 3ª edição. Berlim: Taschen, 2005. p.337. O historiador Wagner Pinheiro Pereira no artigo *Leni Riefenstahl: vida e lenda* (2007), explica que este trabalho fotográfico da cineasta foi acusado pelos críticos de arte de continuar promovendo uma tônica estética racista de valorização e glorificação do corpo e da beleza, que já havia sido a marca de sua produção artístico-cultural durante o regime nazista. Apesar das críticas de cunho político-ideológico, o trabalho de Leni Riefenstahl foi considerado de “*notável riqueza estética*” e primoroso do ponto de vista técnico, além de ser um registro antropológico muito rico de alguns povos africanos. Ver: PEREIRA, Wagner Pinheiro. *Leni Riefenstahl: vida e lenda*. *Revista História Acadêmica – APG/PUCSP*. Ano XIII, Número 33, 2007. p.355.

¹⁷⁷ Idem, p.524.

Amazonas segue na estrutura de personagem-alegoria de *A Idade da Terra* e funciona como uma alegoria do nacional e do social. Essa noção foi trazida pela teórica da literatura Doris Sommer, no livro *Ficções de Fundação: Os romances nacionais da América Latina* (2004), explica que há uma relação entre o amor erótico das personagens dos romances nacionais latino-americanos e os destinos políticos da nação, de modo que a mulher simboliza a nação/sociedade e o homem, o poder, já que nesses romances a consumação da relação está mediada pelos destinos nacionais/sociais, de modo que “(...) *produz se (...) uma triangulação de modo (...) estranhamente fecundo (...)*”¹⁷⁸. Há, deste modo, um “*jogo de poder erótico*”¹⁷⁹ que permite, dentro da narrativa, que se engendre novas concepções e projetos de nação e sociedade. O erotismo cênico entre o Cristo-Índio e a Rainha Amazonas sintetiza, dessa forma, a noção de uma nova sociedade guiada por um novo poder na América Latina, um poder exercido pelo nativo indígena que assimilou, antropofagicamente, as culturas africanas e europeias.

Por outro lado, deve-se levar em consideração a construção das cores na cena: a fotografia do filme remete às cores e formas pintadas pela pintora brasileira Tarsila do Amaral – tons terrosos, amarelos e verdes – além do pintor Di Cavalcanti, para o qual Glauber Rocha produziu um filme quando do advento de sua morte.

O cruzamento de imagens africanas (negras) e indígenas apresenta o seguimento histórico e social representado pelo Cristo-Índio e seu ponto de vista a partir do homem da terra latino-americano. Esta primeira fase histórico-alegórica da personagem do Cristo-Índio traz uma construção discursiva sobre o processo de colonização e situa o homem latino-americano como um mestiço, pobre, alijado do seu lugar histórico e social a partir do processo de colonização cultural e exploração econômica.

O que se entende a partir de então pela segunda fase da personagem tem início com a cena do Cristo-Índio sendo recebido por mulheres e crianças ao chegar à praia sendo trazido por barcos. O babalaô, interpretado pelo ator Mario Gusmão, e a mulher grávida, interpretada por Paula Gaetan, então esposa do cineasta Glauber Rocha, dançam um ponto de xangô que está sendo executado na cena, com a trilha sonora da música *Ave Maria*. Cristo-Índio, vestindo uma camisa branca, com mangas curtas e botões abertos, e uma calça jeans surrada – imagem típica dos pescadores e trabalhadores rurais –, chega à

¹⁷⁸ SOMMER, Doris. *Ficções de Fundação: os romances nacionais na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p.33.

¹⁷⁹ Idem, p.34.

praia acompanhado do escritor brasileiro João Ubaldo Ribeiro, amigo de Glauber e a quem este atribui a missão de “escrever a história do Brasil”¹⁸⁰.

Nessa cena, novamente, temos o recurso de intratextualidade de Glauber Rocha, quando ele recupera construções e sentidos do filme *Barravento* (1962). Tanto na cena de *A Idade da Terra* em questão quanto nas sequências iniciais de *Barravento*, têm-se um *travelling* da praia, com a arrebentação das ondas e a faixa de areia, seguido das danças rituais embaladas pelos pontos de candomblé, para o orixá Xangô, primeiro, e para Iemanjá, no segundo.

Sequências iniciais de *Barravento*, com o *travelling* da praia e o ponto à Iemanjá.

A abertura de *Barravento* se inicia por um grande texto que pretende explicar ao espectador o sentido do filme. A síntese dessa didascália se dá na frase de fechamento do texto: “*Barravento é o momento da violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças*”. O filme conta a história de um negro educado na cidade – Firmino (Antônio Pitanga) – que volta para a aldeia de pescadores de Xaréu, no litoral baiano, onde cresceu, com o objetivo de tirar os aldeões do domínio da religião, no caso, o candomblé. Firmino tenta trazer para o povo (negros, descendentes de escravos africanos) novas ideias de liberdade, mas os aldeões permanecem presos ao fatalismo religioso, mantendo sua condição de analfabetos explorados economicamente pelos comerciantes da cidade. Esse filme segue a noção marxista, de ideologia como falsa consciência e a noção de desencantamento do mundo pensando, em um primeiro momento, as práticas religiosas como um elemento alienador da capacidade política.

Glauber Rocha recupera em *A Idade da Terra* a ideia de desencantamento do mundo – como foi analisado na primeira sequência de cenas do Cristo-Índio. Mas é

¹⁸⁰ Palavras do escritor João Ubaldo Ribeiro no documentário sobre o filme.

sobretudo a imagem da “súbita mudança” que se coloca a partir do Cristo-Índio em referência a *Barravento*, pois traz a noção de revolução, de transformação da ordem social, política, econômica e mesmo cultural. Essa noção já estava colocada, também, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe*, já que neste o filme se abre com a chegada da Monarquia europeia pelo mar, e naquele o sertanejo Manuel e sua esposa Rosa correm em direção ao mar no final do filme. Segundo Ismail Xavier, “*Barravento e Deus e o diabo na terra do sol (...) despontavam como exemplos claros da crítica à alienação pelo misticismo*”¹⁸¹. Mas o autor pensa essa discussão de modo mais complexo, desmontando uma visão que chama de simplista (ao reduzir o filme à simples crítica da alienação religiosa) para dizer que há na personagem de Firmino um jogo de ressignificação da cosmogonia religiosa, de modo que essa mesma religiosidade, sem ser negada, possa ser o elemento de transformação social. É exatamente o que acontece com a sequência do Cristo-Índio chegando à praia e sendo consagrado pelo babalaô no ritual para o orixá Xangô.

O babalaô caminha pela praia vestido de branco, a essa imagem segue uma montagem acelerada onde aparecem crianças na praia cercando a mulher grávida, Glauber abraçado ao escritor João Ubaldo, um homem com uma espada de madeira nas mãos ensaiando gestos ritualísticos e Cristo-Índio com uma arma nas mãos. Na sequência, o babalaô faz uma espécie de batismo das crianças no mar. A mulher grávida dança ao lado do babalaô que carrega um punhal de madeira, uma coroa de penas e fechas.

Babalaô, mulher grávida e Cristo-Índio no ritual para Xangô

É possível ver na construção do quadro imagético da cena a recriação hierárquica de um ritual de candomblé, onde temos a figura da equede (*ekedi*), uma hierarquia

¹⁸¹ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.25.

feminina, onde uma mulher tem a função de zelar pelo orixá quando este foi recebido no corpo do pai ou da mãe de santo durante o transe. A equede, representada pela senhora negra do canto esquerdo do quadro, ajudam o filho de santo a se vestir com os trajes sagrados e amparam-no durante sua dança ritual, que está sendo executada na cena pela mulher grávida. Há também a presença do homem com a espada e os trajes que misturam elementos indígenas e negros. Ele dança em transe assim como a mulher grávida, logicamente representando um filho de santo que está recebendo os espíritos da linha do orixá que está sendo cultuado, nesse caso de Xangô. Por último, no centro do quadro, tem-se o babalorixá (ou “pai de santo”). Representante da maior hierarquia dentro das religiões africanas, o babalorixá tem a função de conduzir o culto aos orixás e iniciar os filhos de santo. É exatamente o que está acontecendo na cena com o Cristo-Índio.

A iniciação, por sua vez, possui – no filme – elementos sincréticos construídos por Glauber Rocha, como se vê na fala do babalorixá: *“Aqui está o grande punhal invisível que vai te defender nas suas grandes batalhas por terras onde vai ter que andar. Toma!”* – o babalorixá entrega o punhal nas mãos do Cristo-Índio, que em troca lhe entrega a pistola. Na sequência, o babalorixá ergue o conjunto de flechas em suas mãos e declama: *“Aqui está a flecha que vai te defender de todos os seus inimigos nas suas grandes batalhas! O arco que vai lhe defender de todos os seus inimigos visíveis e invisíveis. Toma!”* – e entrega ao Cristo-Índio. E prossegue: *“A coroa feita com a pena do pássaro sagrado da eternidade. Use somente nos grandes momentos de suas grandes batalhas!”*

A cena recupera o ritual para o orixá Xangô que na mitologia das religiões africanas é o orixá da justiça, dos raios, do trovão e do fogo. Seria ainda o fundador do culto aos *eguns*, espíritos desencarnados associados ao mal, os quais só este orixá tem o poder de controlar. O arquétipo mítico desse orixá é violento e vingativo, e tem a função de punir os mentirosos, ladrões e malfeitores. O mais importante para a análise de sua recuperação na cena de consagração do Cristo-Índio é que na história do povo Yoruba, Xangô foi um rei que unificou todo o povo sob uma nação. Glauber Rocha recupera o orixá na sagração do Cristo-Índio para alegorizar as características que quis atribuir à personagem, o homem fundamental latino-americano, o primitivo, original.

A estrutura ritual do discurso do babalorixá recupera a passagem do Apocalipse que serviu de epígrafe a este capítulo: o primeiro Cavaleiro do Apocalipse recebe um arco e flecha e uma coroa *“para vencer”*. Esse primeiro Cavaleiro carregaria a missão de dar início à batalha final apocalíptica de lutar contra o diabo, o anticristo. No filme, essa

missão e dada na seguinte fala do babalorixá: “*Mas antes disso, terás que ir para o deserto mais longínquo, mais distante, e lá lutar com todos os demônios para que possa dar prosseguimento a sua grande batalha!*” A missão dada pelo babalorixá remete a passagem bíblica da *Tentação do deserto*, na qual a narrativa maravilhosa diz que Cristo foi levado ao deserto pelo Espírito Santo para ser tentado: “*E Jesus, cheio do Espírito Santo, voltou do Jordão e foi levado pelo Espírito ao deserto*”¹⁸². A referência ao Espírito Santo é dada pela expressão “*pássaro da eternidade*”, dita pelo Cristo-Índio na primeira cena, e pelo babalorixá como se viu acima.

Em seguida, há uma mudança de ambiente e a trilha sonora recupera a mesma estrutura da cena final do poeta Paulo Martins empunhando a metralhadora em *Terra em Transe*, com uma percussão agressiva e desordenada, enquanto o Cristo-Índio caminha cambaleante com as armas na mão e suas roupas esfarrapadas.

Diabo – interpretado por Carlos Petrovich – assobiando a Marselhesa

Surge em cena o diabo, vestido como um espanhol, carnavalizado, assobiando a Marselhesa. Sua caracterização tenta remeter à figura do colonizador de modo que a alegoria predominante é a do espanhol, mas em seguida também faz referência aos franceses, bem como aos portugueses, ao misturar a língua espanhola com a língua portuguesa, mostrando o processo de colonização ibérica na América Latina.

Cristo-Índio berra: “*Vai-te, Satanás!!!!*” O diabo, interpretado pelo ator Carlos Petrovich, começa um diálogo em um espanhol vacilante com o Cristo-Índio:

DIABO: *Viene! Viene!*

CRISTO: Eu tenho ânsia de fome e de sede! – fala em voz de súplica do alto de uma ribanceira – Pai!! Ajudai-me a resistir às tentações, pai!

¹⁸² Lucas, 4:1. Bíblia de Estudo Matthew Henry. (*The Matthew Henry Study Bible*). Rio de Janeiro: Central Gospel, 2014. p.1536.

DIABO: (Gargalhando, aponta uma espingarda para a cabeça do Cristo que está ajoelhado no chão) *Hace mas de cien años que busco neste deserto. Atravessei sete continentes, o planeta sagrado!* (Grito e investida contra o Cristo, agora com as mãos amarradas) *És um inimigo muito peligroso, amigo! És inimigo da fé, inimigo da pátria, inimigo do poder! És mais perigoso que as pestes e as tempestades!*

A cena se desenrola em um contínuo movimento horizontal para a direita, paralelo à linha do horizonte. Cristo-Índio cambaleia ante às investidas do Diabo e a sequência se estrutural como um duelo. A parte que se segue do diálogo expõe uma das relações mais importantes que Glauber Rocha quis estabelecer com esta sequência:

DIABO: *Tenho ordens para lhe matar! Sua cabeça vale milhões! Mas eu não quero te matar, eu não te quero ver morto, porque eu te amo! Não! Não!* – O diabo atira o Cristo-Índio ao chão e novamente o subjuga com a arma apontada para sua cabeça. *Eu não vou te matar! Eu quero te seduzir, eu quero que você me ame, eu quero que você me sirva, eu quero que você me adore!*

A cena expõe uma relação de opressão e dependência, alegorizando as relações coloniais: ao mesmo tempo que os colonizadores oprimem e subjagam os povos colonizados, eles dependem do seu trabalho escravo ou semiescravo, de suas terras e, por vezes, do seu sistema social e burocrático já vigentes, como no caso das sociedades pré-colombianas. Em fases iniciais do sistema capitalista, os Estados Modernos faziam das colônias os seus mercados consumidores exclusivos por meio do pacto colonial, fornecendo cabedais para crescimento das economias das nações europeias. Nos séculos posteriores, com a consolidação do sistema capitalista em sua fase financeira, a dependência econômica dos países do chamado “Terceiro Mundo”, ou mais precisamente as antigas possessões coloniais, a dependência econômica prosseguiu, nesse momento ainda mais vinculada a uma dominação cultural e ideológica.

Na sequência, a cena muda para um ambiente escuro e encenação passa a ser feita como um teatro, e o Diabo diz: “*Hermano, eu quiero teu sangue!*”

Cena teatral dentro do filme

A cena se passa em uma sala escura, com um aparelho televisivo tubo ao fundo sem sinal. O Diabo segura, à frente do televisor, um crânio, como em um teatro de marionetes, e movimenta o seu maxilar simulando a movimentação da fala, enquanto ao fundo, parafraseia, junto ao Cristo-Índio, o diálogo de Satanás e Jesus na passagem do evangelho de Lucas, capítulo 4, do versículo 3 ao 12:

DIABO: *Hermano, tu tens mucho poder. Transforma todas as pedras e todas as árvores em pan [pão].*

CRISTO-ÍNDIO: *Como seu prisioneiro eu poderia fazê-lo para me livrar de você, Satanás! No entanto acho que não há necessidade, porque os milagres se sucedem a cada segundo. Olhai os peixes nos mares, os frutos nas árvores, as raízes na terra, tudo para a alimentação do homem. Os milagres vêm de meu pai a cada segundo.*

DIABO: *Eu já te conheço! Vem sempre muito escondido, venho te procurando há muito tempo está escrito que se alguém é o filho de Deus, tem exércitos de anjos para o servir. Então, vai até aquele desfiladeiro e te lança lá, para que os anjos te segurem!*

CRISTO-ÍNDIO: *Ora, Satanás! Isso seria desafiar o Deus pai, e isto eu jamais farei! Apenas sigo seus ditames, Satanás!*

DIABO: *Lorota! Hermano! Hermanito! Hermanito... Hermanito... Eu tenho muitas pedras preciosas, muitos tesouros, muito ouro, muito lucro das minhas terras e meus exércitos. Hermano! Se me servires...*

CRISTO-ÍNDIO: *Satanás, eu me cansei de você. Eu jamais me prostrarei aos inimigos do meu pai. Afasta-se, Satanás!*¹⁸³

Glauber Rocha traz para dentro do espaço diegético uma representação dramática, teatralizada, como um teatro de fantoches. Cristo-Índio e o Diabo são alegorias de dois poderes antípodas que disputam a soberania: o poder colonial (no tempo passado) e imperialista (no passado recente e no tempo presente do filme) frente aos povos indígenas da América Latina. Aqui há uma recuperação da noção de espetáculo do poder como analisada nas cenas anteriores a partir dos conceitos trabalhados pelo sociólogo Georges Balandier, já que o espetáculo em si se constitui enquanto um jogo, onde pelo menos dois elementos representados através das personagens se desenvolvem em tensão. Para Balandier, “(...) na cultura onde a actuação, o explorado e o excesso atraem e seduzem, a dramatização política (...) conduz a uma competição no espetacular”¹⁸⁴. Glauber

¹⁸³ No livro de Lucas, 4: 3 – 12, tem-se a seguinte perícopo: “E disse-lhe o diabo: Se tu és o Filho de Deus, dize a esta pedra que se transforme em pão. E Jesus lhe respondeu, dizendo: Escrito está que nem só de pão viverá o homem, mas de toda a palavra de Deus. E o diabo, levando-o a um alto monte, mostrou-lhe, num momento de tempo, todos os reinos do mundo. E disse-lhe o diabo: Dar-te-ei todo este poder e a sua glória, porque a mim me foi entregue, e dou-o a quem quero. Portanto, se tu me adorares, tudo será teu. E Jesus, respondendo, disse-lhe: Vai-te, Satanás, porque está escrito: Adorarás o Senhor, teu Deus, e só a ele servirás. Levou-o também a Jerusalém, e pô-lo sobre o pináculo do templo, e disse-lhe: Se tu és o Filho de Deus, lança-te daqui abaixo, porque está escrito: Mandará aos seus anjos, acerca de ti, que te guardem e que te sustentem nas mãos, para que nunca tropeces com teu pé em alguma pedra. E Jesus, respondendo, disse-lhe: Dito está: Não tentarás ao Senhor, teu Deus”. (Bíblia de Estudo Matthew Henry. (The Matthew Henry Study Bible). Rio de Janeiro: Central Gospel, 2014. pp.1536-1537). Verifica-se, portanto, a similaridade entre a passagem bíblica e o diálogo do Diabo com o Cristo-Índio em *A Idade da Terra*.

¹⁸⁴ BALANDIER, Georges. *Op. Cit.*, 1999. p.139.

Rocha remonta essa competição no espetacular – alegorizada pela recuperação da representação cênica teatral e da presença no aparelho televisão no plano – entre os dois poderes, apropriando-se da passagem bíblica para dar ao Cristo-Índio a vitória final.

Esta fase do personagem – que chamamos aqui de segunda fase, estrutura que está presente nos quatro Cristos – está mais centrada no tempo presente e recupera o passado histórico para contestá-lo por meio das disputas enfrentadas pelo Cristo-Índio. Nessa fase, a personagem vive uma tomada de consciência política e histórica que reorganiza a noção de poder político na América Latina de acordo com o discurso fílmico. Cristo-Índio vence o Diabo, representante dos poderes coloniais e imperialistas e das forças opressoras da classe trabalhadora, produzindo uma inversão do poder político, assumindo para si a missão de combater o que Glauber coloca no filme como forças “contrárias, antirrevolucionárias, capitalistas” etc.

A utilização desses relatos maravilhosos bíblicos – sempre em chave alegórica – através de elementos das culturas indígenas e negras, como ocorre no ritual de consagração do Cristo-Índio, recupera essa noção de luta anticolonialista e anti-imperialista, (re) escrevendo a história por meio dos mitos nacionais, submetendo a cultura cristã europeia a dentro de um processo antropofágico.

A terceira fase da personagem do Cristo-Índio se constitui de dois blocos de cenas esparsos, onde o primeiro bloco é realizado por uma montagem paralela de duas sequências: a primeira é um conjunto de cenas de freiras dançando num Convento, na Bahia, e uma procissão feita pela Rainha Amazonas; a segunda mostra o Cristo-Índio trabalhando em um edifício em construção como um operário, junto com outros operários. Dentro da estrutura alegórica da narrativa, cada sequência em si carrega múltiplos significados – seguindo a argumentação que se vem fazendo até este ponto da análise – e também constroem um novo conjunto de simbologias e alegorias quando analisadas em sua estrutura de montagem paralela.

A sequência começa com freiras – interpretadas por bailarinas – em um convento na Bahia, que dançam ao som da música de Villa-Lobos. Os passos de ballet são realizados numa coreografia de massas, trazendo para o espaço diegético o conceito de *performance*. Para João Luis Vieira,

[...] a noção de *performance* traduz uma maneira especial de se dar vida, expressão a conceitos e formas, geralmente tendo o próprio corpo como suporte material e essencial da expressão. O uso dos gestos, por exemplo, [...] ainda é uma arma eficaz de oposição às convenções das artes mais tradicionais e consagradas. A *performance* sempre procurou romper categorias, indicar novas direções e abrir fronteiras. Na cronologia das vanguardas, as *performances* sempre marcaram presença toda vez que um grupo de artistas de ponta, líderes entre os seus contemporâneos, rompiam sucessivamente com cada tradição na busca obsessiva pela dianteira, fazendo da *performance* uma espécie de *avant-garde*.¹⁸⁵

Seguindo a estrutura narrativa, as simbologias e alegorias construídas através da personagem do Cristo-Índio – foco deste capítulo –, compreende-se que a inserção de uma cena onde se recorre a *performance* por meio da coreografia de massas pretende ter o esse sentido de quebra das formas e linguagens tradicionais, como analisou Vieira. Antes de mais nada, a *performance* no filme não apenas traz – novamente – a noção do jogo de espetáculo como foi analisado em duas cenas anteriores do Cristo-Índio com o Diabo e John Brahms, mas uma metalinguagem sobre a própria pretensão artística da obra que traz em sua estrutura uma ruptura com a linguagem cinematográfica tradicional e até mesmo com as vanguardas que informaram as produções de Glauber Rocha ao longo de sua carreira como cineasta. A *performance* como símbolo da subversão e da inovação alegorizam a lógica de *A Idade da Terra*.

Por outro lado, como foi analisado no capítulo 1, *A Idade da Terra* está sendo analisado como um projeto histórico-cinematográfico que objetivou, em linhas gerais, reescrever a história do ponto de vista dos povos colonizados do – assim chamado, ainda, por Glauber – Terceiro Mundo. A ideia de Glauber Rocha, expressa em ambos os seus manifestos cinematográficos – *Estétyka da Fome* (1965) e *Estetyka do Sonho* (1971) –, era de que o processo revolucionário começaria por uma renovação da linguagem, da história e da cultura, produzidas por uma inversão hierárquica dos signos culturais históricos, das classes sociais e dos poderes políticos. Portanto, a *performance*, enquanto conceito de ruptura através dos movimentos, alegoriza, no filme, a ideia mesma de

¹⁸⁵ VIERA, José Luiz. Cinema e Performance. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.338.

revolução trabalhada no discurso de *A Idade da Terra*. Todos os Cristos possuem, dentro da narrativa, três fases de desenvolvimento histórico e ideológico, de modo que a terceira fase sempre traz a deflagração do processo de revolução e transformação histórico-cultural da América Latina. Assim, a *performance* da coreografia de massas pelas freiras que ocupam o quadro no início do bloco de cenas da terceira fase do Cristo-Índio, já o põem sob a chave alegórica da Revolução. A especificidade da coreografia de massa, por sua vez, agrega à alegoria e à simbologia histórica e social trazida no filme, pensando a sociedade de massas do século XX, suas implicações político-ideológicas e suas consequências para a formação de uma consciência de classe dos trabalhadores.

Na sequência, o Cristo-Índio aparece trabalhando numa construção civil. A cena foi gravada em uma obra real no local de filmagem e o ator Jece Valadão participou de algumas atividades laborais na construção.

Cristo-Índio trabalhando em uma construção civil

O roteiro do filme faz a seguinte descrição dessa cena: “*Edifício em construção. Cristo-Índio trabalha, um operário entre outros operários*”¹⁸⁶[SIC]. Nota-se que Glauber Rocha tentou construir o Cristo-Índio, nessa fase, como um trabalhador operário, ecoando as noções de luta de classe, sindicalismo e revolução do proletariado, palavras de ordem das esquerdas latino-americanas (e europeias).

Para se compreender a significação dessa cena, é preciso continuar analisando a cena paralela a essa. Viu-se que a *performance* traz a noção de ruptura e, portanto, de uma revolução. O Cristo-Índio junto aos operários na construção civil aponta para a ideia da edificação de uma nova sociedade, construída pela classe trabalhadora. A terceira imagem da sequência reproduzida acima mostra, ao final da construção, uma aglomeração de trabalhadores, alegorizando uma união final da classe em prol de uma nova sociedade.

A urgência de uma nova sociedade é respaldada pelas cenas seguintes da montagem paralela. A Rainha Amazonas aparece, à dianteira das freiras que saem do Convento dançando pelas ruas. A personagem de Norma Bengell grita nas ruas sob o olhar atento dos locais, que a seguem de perto: “*Liberdade! Liberdade! Liberdade! Miséria! Miséria! Miséria! Miséria!*” – canta em tom de lamento e comiseração. Na cena, as pessoas começam a imitar os gritos da Rainha Amazonas. A cena indica a grave situação social vivida pelos povos do Terceiro Mundo, oprimidos e famintos.

A última sequência de cenas é realizada ainda na Bahia, na capital Salvador. Cristo-Índio caminha com o povo à frente de uma grande procissão.

Cristo-Índio à frente de uma procissão para Nossa Senhora de Aparecida

¹⁸⁶ ROCHA, Glauber. *Op. Cit.*, 1985. p.455.

Cristo-Índio discursa para a multidão:

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

A personagem do Cristo-Índio recupera Nero – o imperador romano associado à tirania e à extravagância – num claro discurso indicativo da humildade e da simplicidade, já que o pedido para que o sigam – parafraseando a passagem bíblica de Mateus 16: 24¹⁸⁷ -, trazendo a noção de desencantamento do mundo tal qual aparece em sua cena inicial de nascimento na mata virgem.

Essa sequência final recupera a noção do messianismo e do milenarismo trazido pelo filme, já que Glauber Rocha empresta à Revolução do proletariado, no filme, uma dimensão messiânica. O ensaísta Teixeira Coelho, em ensaio ao jornal *Folha de S. Paulo*, analisa que:

[...] a imaginação dinâmica de Glauber Rocha (“dinâmica” para não usar o termo quase vazio “dialética”) não aceita reduções e limitações: a Terra do filme no rumo de um milenarismo radical, não tem mesmo um líder místico: todos são líderes, os líderes se multiplicam, os líderes são todo mundo, são o povo da sequência final, a multidão.¹⁸⁸

É exatamente o que acontece nessa fase final da personagem do Cristo-Índio – os gritos da Rainha Amazonas nas ruas, seguida pela multidão; a reunião de operários após o trabalho na construção civil ao lado do Cristo-Índio e a procissão final: todos são líderes em potencial, todos são convocados a participar do processo revolucionário no Terceiro Mundo. É o “(...) *desreinado do povo*”¹⁸⁹. Assim, a sequência final do Cristo-Índio – representante máximo dos povos latino-americanos desde suas origens – aponta para o próprio povo como protagonista de sua nova história.

¹⁸⁷ Mateus 16: 24 – “Então, disse Jesus aos seus discípulos: Se alguém quiser vir após mim, renuncie-se a si mesmo, tome sobre si a sua cruz e siga-me”. Bíblia de Estudo Matthew Henry. (*The Matthew Henry Study Bible*). Rio de Janeiro: Central Gospel, 2014. p.1436.

¹⁸⁸ COELHO, Teixeira. *Folha de S. Paulo*. 22/08/1982. Apud: GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p.490.

¹⁸⁹ Referência ao discurso de Glauber Rocha em *voz-over* na sequência de cenas finais do Cristo-Negro em Brasília.

2.2 – CRISTO-NEGRO: DESCOLONIZAÇÃO CULTURAL, INDEPENDÊNCIA ECONÔMICA E POLÍTICA NO TERCEIRO MUNDO

“E, havendo aberto o terceiro selo, ouvi o terceiro animal, dizendo: Vem e vê! E olhei, e eis um cavalo preto; e o que sobre ele estava assentado tinha uma balança na mão. E ouvi uma voz no meio dos quatro animais, que dizia: Uma medida de trigo por um dinheiro; e três medidas de cevada por um dinheiro; e não danifiquéis o azeite e o vinho”

Apocalipse, 6: 5 – 6. Bíblia Sagrada.

O Cristo-Negro, paralelamente ao Cristo-Índio, foi construído como uma das alegorias do “homem da terra”, um cristo de significação mais cultural, religiosa e social. O papel da personagem do Cristo-Negro segue uma estrutura simbólica e narrativa dentro do filme muito mais rígida que a dos outros Cristos, pois suas representações estão sempre conformadas dentro do seguinte esquema imagético-discursivo: a religiosidade sincrética – dada pela sua caracterização ritual dos cultos afro-brasileiros partindo de uma releitura de relatos bíblicos –, o recurso dos discursos político-ideológico em todas as cenas, e a problematização do contexto socioeconômico do Terceiro Mundo.

A analogia que pode ser feita entre esta personagem crística e as simbologias apocalípticas, deita suas relações no terceiro Cavaleiro do Apocalipse. Esse Cavaleiro traz, na estrutura escatológica do relato apocalíptico, a questão da fome, ou mais precisamente da distribuição de víveres num suposto “cenário apocalíptico”. Por outro lado, a sua descrição imagética aponta para a balança – símbolo da justiça, em suas mãos. De maneira muito sintética, pode-se dizer que este Cavaleiro diz respeito ao equilíbrio de forças no “final dos tempos”, onde a questão da distribuição populacional e sua alimentação são latentes. Glauber Rocha, ciente dessas construções, manipula tais referências e as insere na estrutura alegórica da personagem do Cristo-Negro, personagem que discute fortemente a exploração econômica, o cenário de pobreza e miséria no Terceiro Mundo e o desequilíbrio de forças no cenário político internacional. Por meio de discursos que trazem a marca característica das ideologias de esquerda – bem como de muitas reflexões de intelectuais brasileiros e latino-americanos do século XX –, o Cristo-Negro assume a postura engajada e revolucionária que traz consigo a referência à balança

do terceiro Cavaleiro do Apocalipse, em um procedimento discursivo anacrônico, pois essa significação é moderna, distante do significado original do texto apocalíptico.¹⁹⁰

Enquanto Cristo, a personagem interpretada pelo ator Antônio Pitanga recupera traços simbólicos da narrativa do evangelho de Marcos. A narrativa do livro intitulado “Marcos”, não começa com a genealogia de Jesus, tampouco com o relato de seu nascimento. Essa é uma importante diferença em relação aos outros sinóticos e também é fundamental para a sua apropriação em *A Idade da Terra: O Cristo-Índio*, o Cristo-Militar e o Cristo-Guerrilheiro recuperam elementos dos livros de Lucas, João e Mateus – respectivamente – incorporando a estrutura de narrativa que valoriza as origens, o início e a genealogia. Todos esses cristos tem um início marcado pela colonização: o Índio é o nativo da terra que já se encontrava aqui quando da chegada de espanhóis e portugueses, os poderes políticos nacionais alegorizados no Cristo-Militar, apesar da confluência com os poderes metropolitanos europeus, surge organicamente ao contexto dos territórios coloniais, e o Cristo-Guerrilheiro representa as lutas de libertação nacional, continental e tricontinental que tem seu início específico no século XX pós-Guerra. O Cristo-Negro, por sua vez, é a única personagem crística que não possui um começo narrativo voltado para as origens, ele surge já num contexto imagético mais contemporâneo, atrelado na maior parte das cenas ao anticristo John Brahm, do qual uma das alegorias é o poder colonial e escravista. Isso se deve, em parte, ao fato dele remeter, mais especificamente, aos negros africanos trazidos pelo tráfico escravista colonial. Os trazidos da África vinham de diversas nações diferentes, com línguas, narrativas históricas e sistemas de sociedades distintos entre si. O sociólogo inglês Robin Blackburn afirma que os cativos,

[...] originários de vários povos diferentes e sem laços comuns, tendiam a adotar pelo menos alguma coisa da língua e da cultura de seus próprios proprietários. A cor diferente, comum a todos, tornava fácil distingui-los dos americanos nativos e dos colonos.¹⁹¹

A empresa escravista colonial provou uma aculturação brutal dos negros africanos que aqui chegavam nos navios negreiros e, de acordo com Blackburn, assimilaram em

¹⁹⁰ A noção e imagem de justiça trazida pelo símbolo da balança no contexto discursivo do texto bíblico, refere-se à justiça como igualdade, já que a questão da divisão do azeite e do trigo (víveres cotidianos do período antigo retratado no cenário textual apocalíptico) é central. Portanto, não se trata de uma justiça revolucionária tal qual na concepção moderna, onde a luta pela igualdade e inversão dos papéis de poder está pressuposta. Por isso, diz-se aqui que o procedimento de Glauber é anacrônico, pois ele usa esta imagem voltada para a significação moderna do símbolo da balança. Esse processo é comum dentro de uma estrutura alegórica.

¹⁹¹ BLACKBURN, Robin. *A construção do escravismo no Novo Mundo. Do Barroco ao Moderno (1492 - 1800)*. Tradução: Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2003. p.155.

algum nível a língua e a cultura dos portugueses colonos.¹⁹² As sociedades originárias dos cativos possuíam, em muitos casos, uma cultura narrativa oral, onde o passado de tradição mítica era transferido de geração em geração por meio da contação de histórias realizada pelos anciões das comunidades. Com a vinda para o território das Américas, as tradições narrativas se perderam no tempo, as práticas religiosas foram sincretizadas e os indivíduos foram incorporados de modo não-orgânico à nova estrutura social extremamente complexa. Essa perda de identidade histórica – a despeito das problematizações que toda uma historiografia vem realizando nos últimos anos – é o que motiva Glauber Rocha a construir uma personagem crística destituída de uma simbologia alegórica sobre o passado. Assim como todos os Cristo, a personagem de Antônio Pitanga possui três fases de desenvolvimento narrativo, mas elas são mais da ordem estrutural social, política e cultural do que necessariamente temporal. O Cristo-Negro é situação em *A Idade da Terra* como um anunciador, um sintoma histórico que alegoriza as contradições profundas da América Latina, um prenúncio do colapso político dos poderes dominantes tal qual pretendeu apresentar o cineasta Glauber Rocha em seu projeto.

A narrativa do evangelho sinótico de Marcos começa com o episódio de João Batista. A estrutura deste evangelho diz muito sobre o aspecto enunciativo e até mesmo profético da personagem do Cristo-Negro, pois recupera uma profecia dita no livro de Isaías¹⁹³, acerca da “voz que clama no deserto”:

Como está escrito na profecia de Isaías¹⁹⁴: Eis que eu envio meu anjo ante a tua face, o qual preparará o teu caminho diante de ti.

A voz que clama no deserto: Preparai o caminho do Senhor, endireitai as suas veredas.

Apareceu João batizando no deserto e pregando o batismo de arrependimento, para remissão de pecados.

E toda a província da Judeia e todos os habitantes de Jerusalém iam ter com ele; e todos eram batizados por ele no rio Jordão, confessando os seus pecados.

¹⁹² A historiadora Hebe Maria Mattos aponta que cada vez mais a historiografia vem discutindo “[...] os quadros culturais e políticos das culturas africanas partícipes do processo constituição de sociedades na América [...]”, mostrando que a escravidão é um processo muito mais complexo, dinâmico e cheio de vicissitudes históricas e econômicas do que apresentam as discussões clássicas sobre a temática. Ref.: MATTOS, Hebe Maria. A escravidão moderna nos quadros do Império Português: o Antigo Regime em perspectiva atlântica. In: FRAGOSO, João (Org). *O Antigo Regime nos trópicos: a dinâmica imperial portuguesa (Séculos XVI – XVIII)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p.148.

¹⁹³ Cabe lembrar que a Bíblia foi construída e posteriormente ensinada dentro de uma narrativa teleológica, forçando analogias e correspondências entre Antigo e Novo testamento, como é o caso da referência que aparece no capítulo 1 do evangelho de Marcos. A discussão metodológica e teórica sobre essa questão não será abordada nesta dissertação, mas chama-se a atenção para apropriação dessa estrutura teleológica para a construção discursiva do filme a constituição da personagem.

¹⁹⁴ A passagem referida se encontra no livro de Isaías, capítulo 40, versículo 3: “Voz do que clama no deserto: Preparai o caminho do Senhor; endireitai no ermo vereda a nosso Deus”. Isaías, 40: 3. *Bíblia de Estudo Matthew Henry*. (The Matthew Henry Study Bible). Rio de Janeiro: Central Gospel, 2014. p.1062.

E João andava vestido de pelos de camelo e com um cinto de couro em redor de seus lombos, e comia gafanhotos e mel silvestre, e pregava dizendo: Após mim vem aquele que é mais forte do que eu, do qual não sou digno de, abaixando-me, desatar a correia das sandálias.

Eu, em verdade, tenho-vos batizado com água; ele, porém, vos batizará com o Espírito Santo e com fogo.¹⁹⁵

“A voz do que clama no deserto” é uma imagem muito típica dos profetas da antiguidade bíblica. O Cristo-Negro em todas as suas cenas é aquele que grita, discursa e fala sobre o futuro do Terceiro Mundo, da morte de John Brahm e do erguimento das nações colonizadas. A imagem de João Batista – com o cinto de couro e vestido de pele de camelo, além de sua alimentação selvagem – representa a humildade, a rusticidade e a origem pobre do profeta. Tal caracterização é assumida para o Cristo-Negro. O deserto, por sua vez, é, no filme, a cidade de Brasília, como se verá mais adiante. O Cristo-Negro funciona como uma voz do futuro, um expositor do cenário histórico, político, cultural e econômica na América Latina e no Terceiro Mundo em geral.

A escolha de Antônio Pitanga¹⁹⁶ é extremamente significativa e simbólica para a personagem do Cristo-Negro, além de recuperar em suas alegorias referências diretas a outras produções de Glauber Rocha. Pitanga atuou no primeiro filme de Glauber Rocha, *Barravento* (1962). Nesse filme, o ator interpreta Firmino, um negro que sai da aldeia de pescadores na Bahia, estuda na cidade grande e, quando volta, tenta usar o conhecimento adquirido para desmistificar a visão de mundo dos aldeões, que permanecem analfabetos e explorados economicamente. O Cristo-Negro de *A Idade da Terra* traz consigo, como visto acima, o mesmo impulso libertador por meio da palavra, como alguém que traz as “boas novas”. René Gardies afirma que “o autor de *Barravento* está (...) ligado por mil laços – pessoais, nacionais, cinematográficos – ao lençol afro-brasileiro”¹⁹⁷, algo que é fundamental para o Cristo-Negro interpretado pelo mesmo Antônio Pitanga.

Cabe ainda notar que Antônio Pitanga atuou em diversos outros filmes brasileiros e estrangeiros, alguns de enorme relevância no contexto cinematográfico de Glauber Rocha no Brasil, dentre os quais: “*Bahia de todos os santos*” (Dir. Trigueirinho Neto, Ubayara Filmes, 1961), “*O pagador de promessa*” (Dir. Anselmo Duarte, Cinedistri, 1962), “*Ganga Zumba*” (Dir. Carlos Diegues, Copacabana Filmes, 1964), “*Os fuzis*”

¹⁹⁵ Marcos, 1: 2 – 8. *Bíblia de Estudo Matthew Henry*. (The Matthew Henry Study Bible). Rio de Janeiro: Central Gospel, 2014. p.1481.

¹⁹⁶ Antônio Luiz Sampaio (13/06/1939). O sobrenome artístico “Pitanga” veio por causa de sua personagem em *Bahia de todos os santos*.

¹⁹⁷ GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Glauber Rocha*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

(Dir. Ruy Guerra, Copacabana Filmes, 1964) e “*Lampião, rei do cangaço*” (Dir. Fouad Andaraos, Andaraos Filmes, 1950). O elemento negro, oprimido, operário, trabalhador, escravo e marginal está presente nos papéis realizados por Antônio Pitanga. De modo alegórico, entre as várias camadas de significação do filme, Antônio Pitanga recupera esses elementos no Cristo-Negro.

O Cristo-negro tem um primeiro conjunto de cenas que caracterizam uma primeira fase histórica mais ligada ao tempo presente (século XX), ainda que trazendo uma série de discussões sobre o passado histórico formativo das sociedades brasileira, latino-americana e terceiro-mundistas de modo geral. As discussões trazidas alegoricamente – ainda que por vezes apareçam de modo mais direto – estão centradas no eixo econômico e nas relações entre poder e sociedade, mas sempre olhando da perspectiva do povo, do social, à diferença dos Cristos Militar e Guerrilheiro, que trazem a noção de poder dentro da própria perspectiva do poder.

A primeira sequência do Cristo-Negro é muito peculiar: Antônio Pitanga, atuando como o próprio Antônio Pitanga, numa cena extremamente documentária, deixa de ser o Cristo-Negro e assume o papel do ator-entrevistador junto ao jornalista Carlos Castello Branco. *Castelinho* – como era chamado – foi um nome de expressão do chamado jornalismo político e seu acervo se encontra no museu da Fundação Casa Rui Barbosa no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. Atuou ao lado dos sindicatos, sempre tentando um enfrentamento mais brando à ditadura militar, mas foi preso e prestou depoimento ao DOPS após o AI-5 de 1968.

Em carta datada de 31 de março de 1978, Carlos Castello Branco relata “algumas impressões” da entrevista que concedeu a Glauber Rocha para o filme *A Idade da Terra*. O jornalista comenta na carta que quando recebeu o convite não imaginava do que se tratava, apenas tendo dimensão do trabalho que estava prestes a fazer quando Glauber com sua equipe de filmagem chegaram à sua casa. Castello conta que:

Afinal, chegou Glauber. Rapidamente pôs-se a conversar comigo sobre política, sobre a revolução, sobre o processo, sobre o governo. Foi uma ampla, inteligente e insinuante sondagem sobre o que eu poderia dizer e o que lhe interessava gravar. [...] Coube-me dialogar (um diálogo produzido por Glauber) com o simpático Pitanga, cujo riso limpo e branco ajudou a quebrar constrangimentos. [...] Mas desde os primeiros *takes* percebi que só iria dizer, do que poderia dizer, o que Glauber queria. Ele interrompia o meu discurso no momento em que ele percebia que dali por diante iam seguir por rumos que fugiam ao seu objetivo. Reiniciava a tomada, mudava a câmera, o cenário etc., mas sempre com o objetivo de juntar ao efeito cênico o controle da autonomia do ator improvisado. O que eu disse era, em parte, o que

queria dizer, mas Glauber só me deixou dizer aquilo que ele também queria que eu dissesse. Não mais.¹⁹⁸

O relato deixa evidente a já conhecida manipulação dos significados da exposição que seria feita na entrevista por parte do cineasta. Basta compreender de que forma, em que sentido e com quais possíveis propósitos Glauber Rocha moldou o relato do jornalista dentro da narrativa fílmica e o que isso tem a dizer sobre as alegorias do personagem Cristo-Negro. Na cena Castello recebe a seguinte pergunta de Antônio Pitanga: “*Castello, houve uma Revolução dentro da Revolução de 1964?*” A pergunta retoma o tema da instauração do Regime Militar no Brasil em 1º de abril de 1964. Castello começa a sua explanação retomando a renúncia do presidente Jânio Quadros, em 21 de agosto de 1961, analisando o contexto que antecedeu à chegada dos militares ao poder no Brasil. O jornalista, em cena, aponta que havia um “*clima de preparação do que se imaginava o que fosse uma revolução de esquerda*”, e ressalva que fosse ou não fosse esse o fato, “*houve uma reação militar e civil muito intensa, com preparação no Congresso, apoio de classes médias e com o apoio de classes dirigentes empresariais*”. Nas poucas palavras iniciais, Castello traça um panorama histórico das tensões e dos principais setores políticos que estiveram envolvidos no processo que conduziu os militares ao poder. Sobre esse aspecto, o historiador Carlos Fico analisa que, além dos inúmeros e intensos acontecimentos históricos que abalaram o Brasil entre os anos de 1961 e 1964 – entre a renúncia de Jânio Quadros e a instauração do Golpe Militar – o então presidente João Goulart sofreu, ainda, a pressão de uma campanha externa, a operação *Brother Sam*, de modo que a instabilidade político-administrativa de Jango se intensificava no contexto de uma conjuntura geopolítica internacional severa.¹⁹⁹

Castello prossegue sua exposição argumentando que se acreditava à época que a intervenção militar, “*assim como em toda a história do Brasil*”, seria uma intervenção rápida e que logo o poder seria devolvido aos civis, mas não foi o que ocorreu. O jornalista afirma que:

E o General Castelo Branco... Ele deu uma conotação muito conservadora a esse golpe militar que ia em seguida se transformar num movimento chamado Movimento Revolucionário, ou Revolução de 64. Na realidade, não houve uma revolução em 64. Doutor Pedro Aleixo, que era o líder dessa revolução no Congresso costumava dizer que o que tinha havido era uma contrarrevolução de caráter preventivo. Na realidade houve um movimento de caráter conservador, de defesa da ordem pública

¹⁹⁸ BRANCO, Carlos Castello. “*Para o Glauber*”. In: BENTES, Ivana (Org). *Cartas ao Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.632.

¹⁹⁹ FICO, Carlos. *O Grande irmão. Da operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a Ditadura Militar brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. pp.72-74.

e de prevenção contra um possível ato subversivo vindo das esferas mais altas do Poder.

Castello refuta, em sua declaração, a real possibilidade de ter ocorrido uma revolução de 1964, de acordo com o que perguntara Antônio Pitanga. O jornalista demonstra o caráter conservador de direita de todo o fenômeno político em torno de 1964, tecendo uma análise desde o final do governo de Castelo Branco até Ernesto Geisel, apontando para o endurecimento da política de Estado, o alinhamento com as diretrizes geopolíticas dos EUA e o acirramento do controle social.

Nesse momento, no entanto, a narrativa sofre um *turning point*, mudando a direção do discurso e a visão sobre o governo militar. Essa alteração semântica na entrevista é incorporada a estrutura da filmagem, dos quadros, planos e movimentos de câmera realizados a partir de então. A câmera acompanha a súbita mudança do depoimento do jornalista, começando a sair da estrutura de documentário e entrando numa estética mais poética e ficcional.

Carlos Castello Branco na primeira parte da entrevista dada em *A Idade da Terra*

No primeiro momento da entrevista, o plano é fixo, o enquadramento é simétrico e proporcional, seguindo uma espécie de rigidez estrutural e discursiva. Essa configuração da sequência muda a partir do *turning point* sofrido pelo discurso. Castello começa a dizer:

Então o Ministro do Exterior do Presidente Médici, Embaixador Mario Gibson, não só continuou a defender as posições do Governo anterior como se recusou a prosseguir a política preconizada pelo governo Castelo Branco e pelos governos anteriores, pelo regime anterior ao Governo Jânio Quadros, de manter uma aliança com Portugal, com um compromisso com a política colonialista de Portugal. Isso foi um passo, um novo passo no sentido de dar maior autonomia à política externa do Brasil. Esse processo de independência, de volta à política externa independente, iria prosseguir substancialmente no governo do General Geisel, quando o Brasil reconheceu a China Popular, a República popular da China, antecipou-se ao

reconhecimento da República Popular de Angola e deu um voto, de discutível conteúdo, mas de sentido anti-conservador, na Comissão da ONU, um voto antissionista. Isso provocou reações nos grupos mais conservadores, do qual o eco mais remoto é o manifesto do General Sílvio Frota ao deixar o Ministério do Exército, acusando o presidente Geisel de estar promovendo a comunização do Brasil.

Glauber Rocha manipulou a entrevista de tal modo que as informações dadas por Castello convergissem para a noção de que o governo Geisel deu início à promoção da abertura política no Brasil. De fato, o governo Geisel “[...] ia para o segundo ano de sua presidência com um acervo indecifrado de mudanças”²⁰⁰, de acordo com Elio Gaspari. O mito do Milagre Econômico foi derrubado e fora abolida a censura ao *O Estado de S. Paulo*, mostrando um lento e gradual recuo da censura. Apesar das mudanças que foram acontecendo no Brasil durante o governo de Ernesto Geisel, a imagem construída pelo cineasta nessa cena, de um quase avanço da esquerda, de uma certa simpatia do poder por governos de esquerda no Terceiro Mundo, não se aplicava à realidade. Gaspari afirma que:

[...] no porão torturava-se e matava-se. Em 1974 foram assassinadas cerca de cinquenta pessoas, a maioria nas matas e nos cárceres militares do Araguaia. Nas cidades, o aparelho de repressão da ditadura exterminara o que sobrara da luta armada e avançava sobre o Partido Comunista.²⁰¹

Glauber apoiou o governo de Ernesto Geisel, a ponto, inclusive, de ter uma relação mais próxima do General Golbery, a quem ele faz menção para um grupo de policiais que tenta impedi-lo de gravar no Convento a cena da Rainha Amazonas. O filme tentou, assim, construir um discurso sobre o período de 1974 a 1979, durante o qual Ernesto Geisel conduziu o poder executivo no Brasil. Naturalmente, não se pode deixar de observar que o filme começou a ser produzido em 1978, portanto, sob a égide da presidência de Geisel, o que provavelmente foi um fator a mais para que Glauber Rocha demonstrasse apoio ao seu governo em *A Idade da Terra*.

A entrevista caminha para o desfecho e a câmera vai concluindo o seu movimento subversivo, alterando os quadros simétricos da cena.

²⁰⁰ GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada. O sacerdote e o feiticeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.22.

²⁰¹ Idem, *Ibidem*.

Cenas finais da entrevista com Carlos Castello Branco – giros de câmera

A câmera gira, faz movimentos de afastamento e aproximação, *close-up*, *contraplongé* e *plongé*, além de um jogo de luz e sombras, ao passo que a trilha sonora – Villa-Lobos – vai ser tornando mais agressiva e melancólica, com acordes agudos e médios. Antônio Pitanga pergunta para Castello, após um longo minuto de reflexão de ambos: “Castello, e o povo em tudo isso? Teve algum benefício com a Revolução?” É nesse momento que ambos se postam de pé e Castello diz:

Já dizia o presidente Médici em visita ao Nordeste, no auge do crescimento econômico do Brasil, que a nação ia bem, mas o povo ia mal. Eu acredito que a partir daquela época continua a ser a proposta dos governos revolucionários fazer com que o povo melhore de vida tanto quanto o país. No entanto, nós vivemos um processo... enfim, isso ainda não foi possível. A prioridade continua a ser o crescimento econômico, do combate à inflação. E infelizmente não é a do aumento dos salários. Ainda não é a do aumento do bem-estar do povo. Está previsto um desenvolvimento a médio e a longo prazo, medidas, projetos que estão em curso e cujo o êxito nós desejamos que seja total.

A mudança de toda a estrutura da cena converge com a reflexão final de Castello: a miséria, a pobreza, a fome e o grave estado social brasileiro não foram dirimidos com o avanço econômico da ditadura, tampouco o nacionalismo exacerbado do período tornou o Brasil uma nação desenvolvida, com cidadania e qualidade de vida. Essa construção aponta para um confronto da história brasileira que vai, nas cenas seguintes do Cristo-Negro, apontar para o processo geral da América Latina e do Terceiro Mundo, focando em um ponto central: o subdesenvolvimento causado pelos séculos de dominação e exploração econômica do mundo capitalista desenvolvido. A atuação de Antônio Pitanga

nessa cena é, portanto, um anúncio da edificação de uma contra-história a partir de sua personagem em *A Idade da Terra*.

A sequência seguinte apresenta o Cristo-Negro com John Brahms em Brasília. A cena começa com a câmera enquadrando o sol iluminando o espaço e mostrando o pouso de um avião.

Sequência inicial das cenas entre Cristo-Negro e John Brahms em Brasília

Essa montagem é semelhante à sequência inicial do filme que introduz o Cristo-Índio, onde o sol ilumina a paisagem em Brasília, prenunciando o nascimento do Cristo-Índio e alegorizando o Novo Mundo dos séculos XV e XVI. Na mesma cena do Cristo-Índio, a nascer do sol recupera a ideia do *Eldorado* trazida por Glauber Rocha e indica, em seguida, a chegada dos colonizadores europeus, alegorizados por John Brahms, que aparece na cena inicial do filme logo após o nascer do sol, como nessa cena do Cristo-Negro. Aqui, sob a luz do sol, um avião aporta, para na cena seguinte vermos John Brahms. A alusão à modernidade aponta um momento dessa dominação estrangeira – tão pontuada por Glauber – posterior à colonização, através das novas modalidades do capitalismo internacional.

Como foi dito ainda acerca da sequência da entrevista com Castello, o Cristo-Negro põe a narrativa histórica dentro do filme sob o signo da crise, indicando a existência de um miasma na sociedade que precisa ser depurado. Quando John Brahms entra em cena com seus longos cabelos tingidos de loiro e seu terno branco sobre uma camisa com estampa de flores havaianas, a deflagração de uma crise é incontestável.

Cenas de John Brahms e o Cristo-Negro no aeroporto de Brasília

Brahms está no aeroporto lendo um jornal, a imprensa envolta e Cristo-Negro ao seu lado. Ao ler o jornal Brahms começa a se sentir mal e grita: *“Infarto! Infarto! Meu coração vai estourar...”* fazendo uma expressão de horror. A câmera realiza ângulos muito próximos de John Brahms, realizando movimentos muito rápidos, o que é marca do cinema de Glauber Rocha, o cinema da “câmera na mão”. Por sua vez, esse jogo de câmera valoriza o aspecto psicológico da cena, o transtorno de John Brahms e a situação de caos que se desenvolve no aeroporto.

O Cristo-Negro ampara John Brahms e grita *“Calma, Brahms! Médico! Médico!... Pegamos um táxi...”* A cena muda para as ruas de Brasília onde, de dentro de um táxi, passando mal e completamente transtornado, Brahms grita pelas janelas do automóvel: *“Brasil! Brasil” Califórnia está com nada! É uma merda! América do Norte é uma merda!”* Após isso, há uma nova mudança de cena e Brahms aparece na Praça dos Três Poderes – projetada, como quase tudo na cidade de Brasília, por Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Roberto Burle Marx – onde faz um breve e fervoroso discurso.

Discurso de John Brahms na Praça dos Três Poderes em Brasília

A escolha do local para a filmagem dessa cena é novamente muito simbólica, pois coloca John Brahms entre os três poderes da República brasileira: o Executivo, o Legislativo e o Judiciário. Brahms declama: “*Eu vim para trazer a paz, não para trazer a vitória... A paz! Guerra e Paz! A paz mundial, a paz universal! Com o outro desta cidade.... Gold! Gold! My name is Gold!*” O discurso de Brahms é sintomático de sua crise, pois ele tenta justificar a sua presença no Brasil: ele é um estrangeiro; aqui, notadamente um americano, devido ao sotaque forçado que Maurício do Valle tenta dar ao personagem por meio da produção de sons róticos retroflexos como no inglês²⁰² e da mistura de léxicos próprios dessa língua. A câmera em *contra-plongé* dá uma dimensão monumental a John Brahms, identificando-o na cena como uma figura de poder e autoridade. O terno não é mais o terno branco do início da sequência, e sim um terno azul, lembrando a figura de um executivo ou empresário. O discurso de Brahms assume um tom defensivo, apontando que sua missão não é a vitória, ou seja, não é o êxito econômico, político e social do Brasil (e, dentro da estrutura de significação do filme, da América Latina e do Terceiro Mundo), e sim a dominação. A dominação provoca a subjugação desses povos, portanto, eliminando os conflitos, esses esmagados por uma política hegemônica severa. Essa lógica discursiva é tanto mais verificável se atentarmos para o trecho do discurso onde Brahms cita o romance russo *Guerra e Paz* (1864 - 1869), de Lev Nicolayevich Tolstói (Léon Tostói nos países anglófanos), que narra a história da Rússia à época das Guerras Napoleônicas.

Nesse romance, Tolstói desenvolve uma teoria fatalista da história, onde a importância do livre-arbítrio é reduzida à insignificância e os acontecimentos só obedeceriam a um determinismo histórico inexorável. Brahms está, a partir da referência

²⁰² Trata-se do nome dado a consoante /R/ quando pronunciada com a língua recuada em direção ao palato duro (popularmente conhecido como céu da boca).

ao romance de Tolstói, alegorizando o imperialismo e a expansão e dominação territorial que, se na história é marca do Bonapartismo, no filme é símbolo da hegemonia americana sobre os países capitalistas do Terceiro Mundo durante a Guerra Fria. De outro modo, é alegorizada a crise de Brahms e de tudo aquilo que ele representa através do filme, já que a queda de Napoleão Bonaparte se dá com a invasão da Rússia. Mas uma vez o prenúncio do colapso de John Brahms está colocado.

A cena muda novamente para uma entrevista concedida por Brahms à imprensa, onde aparece cercado de políticos e autoridades parlamentares e acompanhado bem de perto pelo Cristo-Negro. Dirigindo-se a um jornalista loira que lhe aponta o microfone para registro, Brahms começa a fazer declarações desrespeitosas, obscenas e irreverentes:

Querida! Querida! Darling, Darling, Darling, para os trópicos. For the trópicos! Aqui tem sol, o amor, o amor, amor, amor. Soleil! L'amour! – grita John Brahms e gargalha em seguida.

Vira-se para o Cristo-Negro e diz: *Amor! Negro, negro, vou comer o seu cu essa noite.*

Após mais gargalhadas, torna-se para um deputado e diz: *Deputado, eu sei que o senhor é corrupto. Eu vou lhe dar quinhentos mil dólares para o senhor resolver todos os meus problemas agora. Eu quero... eu quero putas! Eu quero mulheres putas! Quero mamar boceta!* – volta-se para um jornalista e pergunta: *Como se diz no Brasil? Mamar putas? Café brasileiro! Gosta de café? Diz assim* – e ensaia para o repórter como em uma cena de teatro, como que treinando um ator – *“Café, riqueza do Brasil!”*. Brahms começa a rir em tom mais ameno, gesticulando em tom de desculpas, pedindo calma e se justifica: *Olha, eu sou muito brincalhão... Quer ver? Agora sou um democrata!*

A passagem é cheia de termos de baixo calão, ofensas e *clichês* sobre o Brasil. Vanessa Daniele de Moraes em sua dissertação *Passagem Abjetas*, onde analisa a presença do insólito, grotesco e abjeto na literatura, no teatro e no cinema, na qual cita, inclusive *A Idade da Terra*, analisa esse aspecto da seguinte maneira:

As imagens da desordem se alastram então para conflitos psicológicos e sociais, e, embora mescle categorias distintas (literatura, antropologia, cinema) é na imagem de um mundo imundo que as tensões se multiplicam, se chocam, se entrecruzam – e ganham sentido. É na tensão que a história se dialetiza.²⁰³

A postura de Brahms durante a entrevista tende a realizar essa tensão de que fala o excerto acima, tensão essa provocada pelas passagens escatológicas e grotescas de sua declaração. A postura desrespeitosa e não polida de John Brahms ao longo da coletiva, reafirma certos lugares-comuns do imaginário sobre a cultura brasileira, já que a mulher é tratada como objeto sexual, o negro como laiaio violentado – física e ideologicamente

²⁰³ MORAIS, Vanessa Daniele de. *Passagem abjetas*. Santa Catarina: Dissertação de Mestrado – CPGL/UFSC, 2011.

– e os políticos como moeda de troca dos interesses empresariais. A imagem da corrupção se agrega à noção de uma propaganda política pautada na economia de exportação de produtos primários, quando, pedindo desculpa demagogicamente, apenas por encenação, John Brahms pede ao repórter que cite um *slogan* antigo do governo brasileiro: “*Café, a riqueza do Brasil!*”, como se assim pudesse mascarar a crise moral, ética e financeira da sociedade brasileira. O desfecho da ironia vem quando, em tom absolutamente jocoso, Brahms afirma ser “*brincalhão*”, tão brincalhão que agora seria um “*democrata*”.

A sequência construída por Glauber nesta cena traz uma crítica implacável da fragilidade – e inexistência – democrática que havia no Brasil e na América Latina, remetendo a instabilidade do poder público nesses países em função das pressões exercidas pelo capital internacional. Essa ironia ambivalente entre a violência – dada pelas falas agressivas de John Brahms – e democracia é uma crítica a todo o processo político instaurado na América Latina por meio da *Doutrina de Segurança Nacional*. O historiador Enrique Serra Padrós, indica que:

Na origem das ditaduras latino-americanas de segurança nacional (SN), situam-se, pelo menos, dois fatores geradores de inúmeros desdobramentos e que, nas suas possibilidades de combinação, constituem elementos elucidativos para a compreensão dessas experiências. De um lado, o fator repressivo de tais sistemas decorreu da pressão exercida pelo capital internacional e pelas elites locais, para a imposição de um novo modelo de acumulação. Por outro, os regimes de SN resultaram da radicalização das contradições de classe e do avanço de projetos reformistas ou revolucionários, principalmente a partir da vitória da Revolução Cubana.²⁰⁴

Através da análise de Padrós, pode-se compreender os elementos alegorizados no filme através da personagem de John Brahms, que traz a questão do capital estrangeiro como força política contrária aos interesses sociais dos países latino-americanos. A chave da ironia em Brahms deflagra esses aspectos históricos, pois a comicidade abriga essa “*lógica da complexidade*”²⁰⁵, marca do fenômeno político-social que se instala com as Ditaduras Militares. De outro modo, a questão da propaganda é uma marca indelével desses governos ditatoriais e a personagem de John Brahms recupera essa referência ao pedir que o repórter repita o *slogan* do café. O historiador Carlos Fico analisa essa

²⁰⁴ PADRÓS, Enrique Serra. Repressão e violência: segurança nacional e terror de Estado nas ditaduras latino-americanas. In: FICO, Carlos; FERREIRA, Marieta de Moraes; ARAUJO, Maria Paula; QUADRAT, Samantha Viz. (Orgs.). *Ditadura e Democracia na América Latina. Balanço histórico e perspectivas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. p.144.

²⁰⁵ MASSETTI, Morgana. *Soluções de palhaços: transformações na realidade hospitalar*. São Paulo: Palas Athenas, 1998. p.2.

dimensão propagandística do período da Ditadura Militar no Brasil, buscando na estrutura da história brasileira o impulso para esse fenômeno político:

[...] no Brasil verificou-se, ao longo de sua história, um estado de tensão entre as noções de passado e futuro, história e perspectivas, que, para diversos grupos sociais, dissolver-se-ia com a pressuposição de um venturoso porvir, justificado por um passado cheio de referências a esse tempo que viria. Tal perspectiva, que até o início do corrente século sustentava-se somente nessa equação algo cíclica e tautológica – , fez-se mais tangível a partir dos anos 40/50. O crescimento econômico do país – difícil no âmbito do Terceiro Mundo – chamou a atenção de brasileiros e de analistas estrangeiros [...].²⁰⁶

Existe, portanto, uma mística progressista na própria história do Brasil que fundamenta as propagandas políticas de cunho econômico, respaldadas em efêmeros progressos em setores agrícolas, industriais e financeiros, como foram os anos do “*Milagre econômico*” do governo do general Médici. Esse jogo de propaganda pode ser muito bem sintetizado pela seguinte afirmação do sociólogo Georges Balandier, que diz que “*o grande ator político comanda o real pelo imaginário*”²⁰⁷, expondo assim o poder dos *slogans* governamentais desenvolvidos ao longo da história da República brasileira.

A coletiva de John Brahms na cena também expõe a noção analisada por Padrós de que, nesse período, acirram-se as contradições de classe, pois o desdobramento dessa cena é um jogo dialético entre John Brahms e Cristo-Negro muito ambíguo e complexo, pontuando problemas centrais da economia, da política, da cultura e das relações internacionais brasileiras, expandindo-se para o problema mais geral da América Latina e do Terceiro Mundo.

Na cena seguinte, Glauber Rocha mostra os operários na construção do Teatro Nacional de Brasília, “[...] *evocado como a pirâmide túmulo de Brahms, o ambicioso, obscuro e grotesco colonizador americano*”²⁰⁸, como aponta Tereza Ventura. John Brahms, seguido ainda pelo Cristo-Negro e pelo mesmo figurante que faz o político corrupto da cena anterior, declama apontando para a construção: “*Há quinhentos anos meus escravos estão construindo esta pirâmide, que no futuro será o meu túmulo. O meu túmulo será no futuro!*” Ao dizer isso, Brahms volta a sentir dores no peito: “*Eu não aguento mais essa dor!*”

²⁰⁶ FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo. Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997. pp.73-74.

²⁰⁷ BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Tradução: Ana Maria Lima. Coimbra: Minerva, 1999. p.21.

²⁰⁸ VENTURA, Tereza. *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. p.383.

Brahms volta a sentir os sintomas de infarto

Brahms é amparado pelo político e pelo Cristo-Negro. É válido notar que o Cristo-Negro está caracterizado como um trabalhador sertanejo, com calça jeans, camiseta e um chapéu de palha. O enquadramento da cena não poderia ser mais bem alegórico: a construção inacabada do teatro – representado no filme como uma pirâmide – entre as estruturas fixas das vigas de concreto e a pilha de lixo formada pelas madeiras descartadas da obra, junto ao olhar passivo dos operários que assistem à cena, produz uma síntese estrutural da conjuntura política, econômica e social. A imagem da construção inacabada do Teatro de Brasília, com a oposição de elementos estruturais distintos – madeira e concreto; o primeiro frágil e perecível, o segundo sólido e resistente –, a contemplação passiva dos operários (capturada intencionalmente pelo cineasta), expõem de modo contundente uma representação da crise implacável gerada pelo sistema capitalista norte-americano – um povo passivo e inerte, explorado em sua força de trabalho; os destroços ambientais deixados por um crescimento urbano não-planejado e não-integrante²⁰⁹; e a convivência entre miséria e avanço econômico, contradições fundamentais que estão na base do doença alegórica de Brahms, que se descobrirá um câncer. O Cristo-Negro – escravo, trabalhador, operário – ampara John Brahms e, com a ajuda do político corrupto, tenta salvá-lo. A atuação do Cristo-Negro é a síntese alegórica das contradições de classe na América Latina onde o povo, sem educação e cidadania, luta pela própria manutenção do sistema. A fala seguinte do Cristo é a condensação dessa contradição: *“Você tem que se erguer porque é a fortaleza do mundo!”*

²⁰⁹ A despeito do plano piloto de Brasília prever exatamente um progresso urbano planejado, Glauber utiliza o cenário caótico da construção civil para remeter ao desordenado processo de desenvolvimento socioeconômico e urbanístico no Brasil e na América Latina, consequência da corrida contra o subdesenvolvimento econômico sem uma preocupação com a longa duração.

O diálogo que se segue entre o Cristo-Negro e Brahms é a síntese dialética da crise no Terceiro Mundo:

BRAHMS: *Estou perdido...*

CRISTO-NEGRO: *Não, não está perdido! Olha a pirâmide que você construiu, que meus irmãos construíram com sangue!*

BRAHMS: *Que vá pro inferno! Que acabe com essa dor que eu não aguento mais...*

CRISTO-NEGRO: *Levanta, Brahms!*

BRAHMS: *Vai para a puta que o pariu! Há riqueza ainda, eu sei. Esse é o país do futuro, por isso é que o cruzeiro é o que vai superar tudo. Mais que pago depois, porque americano sabe pagar.*

A superação da crise de Brahms é o lucro, ainda possível, com os países do Terceiro Mundo, sobretudo da América Latina. De outro modo, quando diz “*Esse é o país do futuro*”, recupera novamente um *slogan* de propaganda política da Ditadura Militar brasileira.

Ainda passando mal, Brahms caminha entre alguns operários, fala com eles em tom de escárnio até que há uma mudança na cena:

Plano geral mostrando um edifício com o logotipo de empresas, muitas delas multinacionais

Um plano geral de um edifício exibindo o logotipo de grandes marcas multinacionais predomina sobre a tela e Cristo-Negro começa a discursar:

Brahms, chegou a hora de você ouvir a voz do Terceiro Mundo. Você representa as pirâmides. Nós somos os prisioneiros dessa pirâmide. Eu, meus irmãos, nós, os escravos. Brahms, chegou a hora de você ouvir o povo da América Latina, da Ásia, da África, este povo oprimido. A humanidade caminha para a Terceira Guerra Mundial. O mundo será destruído pela bomba atômica.

O Cristo-Negro aponta, em meio à crise de Brahms, que é a crise do sistema capitalista na corrida armamentista da Guerra Fria e a Crise do Petróleo deflagrada pela OPEP na década de 1970 – simbolizado pelo painel com as marcas das empresas – a razão

do colapso. O Terceiro Mundo é a base da pirâmide, o sustentáculo econômico de todo do sistema global capitalista. A sua crise estrutural é a crise do topo da pirâmide, representada por John Brahms, alegoria norte-americana e capitalista.

Na sequência, ainda com o plano geral sobre a pirâmide em construção e o painel de marcas, Glauber Rocha sintetiza toda a questão apresentada por esse fragmento da narrativa fílmica através de um discurso em voz-over: *“No final do século XX, a situação é a seguinte: Existem uns países capitalistas ricos e uns países capitalistas pobres. Na verdade, e o que existe é o mundo rico e o mundo pobre”*. Na disputa entre os blocos capitalista e socialista durante a Guerra Fria, as desigualdades econômicas e sociais se acirram nos países do Terceiro Mundo, produzindo profundas instabilidades nos sistemas políticos, que refletiram direto no controle estadunidense.

Plano geral de Brasília, com a Catedral de Nossa Senhora da Aparecida no centro da imagem, acima, e Brahms suplicante aos pés de uma das estátuas dos 4 evangelistas na praça da catedral (na imagem, só aparecem três, pois o quarto está do lado esquerdo)

O plano aéreo geral tem a Catedral, símbolo da vida cristã, bem ao centro do quadro. A imagem muda para Brahms tendo novamente uma crise, morrendo de câncer, e agarrando-se à estátua de um dos evangelistas. A escolha desse cenário específico soma à toda a composição narrativa de *A Idade da Terra*: as estátuas de bronze, esculpidas por

Alfredo Ceschiatte e Dante Croce, cada uma com três metros de altura, estão posicionadas à direita e à esquerda da entrada principal da Catedral. Elas representam os quatro evangelistas, Mateus, Marcos, Lucas e João, as três à direita representando os três primeiros – os sinóticos – e a isolada à esquerda representando o último. Essa representação é tradicional nas artes sacras, pois os sinóticos, além de terem uma data possível de produção relativamente próxima uns dos outros, apresentam uma narrativa muito similar da vida de Jesus Cristo. Já o evangelho de João, tem data estimada no início do século II da Era Comum e possui uma linha narrativa distinta dos outros. Como se pôde ver até aqui, Cristo-Índio e Cristo-Negro alinham-se a dois dos sinóticos – Lucas e Marcos. O Cristo-Guerrilheiro, analisado no capítulo 3, é relativo ao evangelho de Mateus, enquanto que o Cristo-Militar – representação do poder nacional, ditatorial e populistas e, portanto, distinto da significação dos outros Cristos – é representado por João.

Quando John Brahms, morrendo de câncer, agarra-se às estátuas dos evangelistas dos sinóticos, ele se agarrando ao único elemento que pode lhe dar respaldo e legitimidade evitando o colapso final: o povo (alegorizado pelas figuras crísticas remetidas pelas estátuas dos evangelistas), sobre o qual deita a potência revolucionária trazida por Glauber em *A Idade da Terra*. Isso é tanto mais significativo se analisarmos a letra da música escolhida como trilha sonora:

*Brother, brother, prepare one more happy way for my Lord
With many love and flowers and music, and music
Jesus Christ is my Lord
Jesus Christ is my friend...*

A música é a composição *Jesus Christ is my friend*, do brasileiro Jorge Ben Jor, música de sucesso do álbum “*A tábua de Esmeralda*” (1972). O apoio do Cristo-Negro a John Brahms está representado na letra desta música, que apresenta Cristo como um amigo. Nas palavras de Gilberto Felisberto Vasconcellos, “*bróder, bróder, bróder! O imperialismo americano é nosso irmão camarada que [...] tem medo da vingança do cristo fora da cruz*”²¹⁰. John Brahms, a despeito da sua força dominadora e corruptível em relação aos povos de Terceiro Mundo, chega à mesma conclusão do Diabo que duela com o Cristo-Índio: ele precisa do seu apoio para sobreviver.

Desesperado e morrendo, Brahms declara: “*Oh, Deus! John Brahms não morrerá jamais! Eu voltarei e vocês vão aprender!*”, fala semelhante a do personagem Porfírio

²¹⁰ VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Glauber Pátria Rocha Livre*. São Paulo: Editora SENAC, 2001. p.83.

Diaz em *Terra em transe*, cena que é aludida também na primeira fase do Cristo-Índio. A máxima contra a morte de Brahms também é dita pela personagem Aurora Madalena nas cenas entre ela, John Brahms e o Cristo-Militar. Assim, a primeira fase do Cristo-Índio expõe o cenário histórico de crise e aponta para os laços políticos, culturais e econômicos construídos ao longo dos séculos de dominação das grandes potências ao Terceiro Mundo.

A cena que introduz a segunda fase do Cristo-Negro – a tomada da consciência revolucionária, transformada por meio dos mitos culturais fundamentais – é dada pela antropofagia do mito cristão através dos símbolos das religiões de matriz africana.

A sequência tem início com um plano em *contra-plongé* do Cristo-Negro na torre de televisão em Brasília²¹¹.

Cristo-Negro ressuscita um homem na torre de TV em Brasília

A imagem do Cristo-Negro rodeado de pessoas recupera o lugar-comum das narrativas dos milagres de Cristo na Bíblia, onde este era sempre seguido pela multidão que acompanhava os seus feitos. A diferença é que, aqui, o Cristo é negro, usa um adorno de cabeça feito de búzios e um manto com a estampa reproduzindo o padrão de coloração de uma zebra e faixas vermelhas, lembrando os trajes dos negros em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). O Cristo-Negro realiza seu milagre parodiando uma passagem do evangelho: “*Por Ciro! Por Alexandre, o Grande! Por Dario! Por Omolu! Por Oxossi! Por Xangô! Por Jeová! Eu te liberto, homem, deste peso! Renasce! Lavanta-te. Morte aqui não tem lugar*”.

A fala do Cristo-Negro parodia a passagem do livro de Mateus, capítulo 9, dos versículos de 1 a 8, em que Jesus cura um paralítico na cidade de Cafarnaum, na Galiléia

²¹¹ Inaugurada em 1967, é um projeto de Lúcio Costa e possui 244 metros de altura.

judaica. No versículo 6, Jesus utiliza a mesma frase imperativa para ministrar a cura sobre o paralítico: “*Levanta-te!*”²¹². A cena tem alguns parâmetros antropofágicos ao fundir o mito cristão com a estética afro-brasileira e trazer, ainda, referências de culturas antigas como Grécia, Roma, Pérsia etc. É a submissão das heranças culturais trazidas pela colonização à cultura brasileira e latino-americana num ritual antropofágico.

O local da cena também a impregna de uma significação especial. O milagre se passa na torre de TV e faz referência à cultura da mídia, e traz uma alegoria importante sobre a dissolução do sujeito contemporâneo, como analisou Jesús Martin-Barbero, onde não há “*nem povo, nem classe*” e sim “*massas*”²¹³, discutindo o estatuto da transformação em uma sociedade mediada pelos meios de comunicação. A atmosfera messiânica empregada à cena tenta recuperar o popular como símbolo e força política fundamentais. Novamente, Martin-Barbero traz uma reflexão acerca do popular: “*A denominação do popular fica (...) atribuída à cultura de massa, operando como um dispositivo de mistificação histórica, mas também propondo pela primeira vez a possibilidade de pensar em positivo o que se passa culturalmente com as massas*”²¹⁴.

É sob essa chave da mistificação que a apropriação de passagens narrativas bíblicas, submetidas a elementos da cultura popular, funcionam, nesta segunda fase de desenvolvimento da personagem do Cristo-Negro, como um elemento de tomada de consciência social e política. Curiosamente, Glauber Rocha usa esse elemento da mistificação – ligado historicamente à noção de alienação – como fator deflagrador de uma espécie de transformação social a partir da consciência do lugar histórico de seus agentes. Isso é tanto mais significativo se notarmos que no desenrolar da cena Cristo-Negro parafraseia o chamado *Sermão da Montanha*:

Cristo-Negro pergunta ao homem ressuscitado: *Como é o teu nome?*

O homem responde: *José... como o nome do meu pai.*

Cristo-Negro diz: *Está salvo, José. Segue o teu caminho. Busca a tua estrada, a tua montanha. Bendito seja aqueles que têm fome... Bendito seja a bomba atômica, a prostitua da Babilônia. Bendito seja os criminosos.*

²¹² Mateus, 9: 1 – 8: “*E entrando no barco, passou para a outra margem, e chegou à sua cidade. E eis que lhe trouxeram um paralítico deitado numa cama. E Jesus, vendo a fé deles, disse ao paralítico: Filho, tem bom ânimo; perdoados te são os teus pecados. E eis que alguns dos escribas diziam entre si: Ele blasfema. Mas Jesus, conhecendo seus pensamentos, disse: Por que pensais mal em vosso coração? Pois o que é mais fácil? Dizer ao paralítico: Perdoados te são os teus pecados, ou: Levanta-te e anda? Ora, para que saibais que o Filho do Homem tem na terra autoridade para perdoar pecados – disse então ao paralítico: Levanta-te, toma tua cama e vai para tua casa. E, levantando-se, foi para sua casa. E a multidão, vendo isso, maravilhou-se e glorificou a Deus, que dera tal poder aos homens*”. *Bíblia de Estudo Matthew Henry. (The Matthew Henry Study Bible)*. Rio de Janeiro: Central Gospel, 2014. p.1415.

²¹³ MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução: Ronald Polini e Sérgio Alcides. 6ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p.53.

²¹⁴ Idem, p.70.

O Cristo-Negro se apropria da estrutura das bem-aventuranças do *Sermão da Montanha* – Mateus, 5 – 7 – para lançar elementos fundamentais das lutas sociais através de alegorias apocalípticas: *Fome, bomba atômica, prostituta da babilônia e criminosos*. Todos esses elementos remetem a um cenário de crise, um miasma sócio-histórico que funciona como elemento deflagrador do processo revolucionário preconizado por Glauber Rocha em *A Idade da Terra*. A fome é um elemento – simbólico, estético e, portanto, revolucionário, que já estava no manifesto *Estétyka da fome*, e aqui é recuperado pelo Cristo-Negro; a bomba atômica é o símbolo máximo da Guerra Fria e dos conflitos entre os blocos hegemônicos, trazendo para o discurso fílmico a noção de um elemento de tensão capaz de transformar a história – a crise transformadora.

A prostituta da Babilônia é uma personagem apocalíptica – Apocalipse, 17: 1 – 2 – profetizada como a alegoria de uma grande cidade que subjuga os grandes reinos da terra. É a mulher que se prostitui com os grandes reis e que se assenta sobre mares e montanhas. A passagem bíblica diz:

E veio um dos sete anjos que tinham as sete taças e falou comigo, dizendo-me: Vem, mostrar-te-ei a condenação da grande prostituta que está assentada sobre muitas águas, com a qual se prostituíram os reis da terra; e os que habitam na terra se embebedaram com o vinho de sua prostituição.²¹⁵

A referência do Cristo-Negro é a personagem que contracenava com o Cristo-Militar e com John Brahms – amante de ambos –, a Rainha Aurora Madalena, interpretada pela atriz Ana Maria Magalhães²¹⁶. Em duas cenas (analisadas no capítulo seguinte), uma em que aparece ao lado do Cristo-Militar e outra em que aparece ao lado de John Brahms, há uma recuperação das descrições dadas na passagem apocalíptica: na primeira, a personagem está sobre o mar, na segunda, no cenário das montanhas do Corcovado.

Rainha Aurora Madalena e Cristo-Militar na Bahia de Guanabara, Rio de Janeiro

²¹⁵ Apocalipse, 17: 1 – 2. *Bíblia de Estudo Matthew Henry. (The Matthew Henry Estudy Bible)*. Rio de Janeiro: Central Gospel, 2014. p.2126.

²¹⁶ A análise mais detida da personagem é realizada no capítulo 3.1, acerca do Cristo-Militar.

Rainha Aurora Madalena à frente do Corcovado, Rio de Janeiro

A Rainha Aurora Madalena é um elemento revolucionário, a alegoria da força de transformação social. Ela alegorizar uma prostituta apocalíptica faz sentindo dentro da lógica discursiva do filme que se apropria das bases históricas como força de subversão. Aurora é síntese dialética da Revolução, a prostitua explorada que se vinga dos homens que a usaram ao longo da história – a América Latina, o Terceiro Mundo, que se volta contra seus poderes ditatoriais nacionais e a dominação estrangeira.

A cena do Cristo-Negro prossegue, agora sozinho sobre a torre de televisão em Brasília. O Cristo parodia o *Sermão da Montanha*, recaindo a ênfase sobre alguns aspectos importantes para o discurso fílmico e para a segunda fase da personagem: “*Bendito seja os que têm fome! Bendito seja... a miséria, porque um dia eles se libertarão!*” Cristo-Negro começa um canto agudo, lamurioso e olha por um buraco na placa de ferro que serve de base para o local em que está na torre. A câmera recria o movimento do olhar do Cristo:

Plano de detalhe reproduzindo o olhar do Cristo-Negro sobre a estrutura da Torre de TV através de um buraco

O Cristo-Negro olha pelo orifício da placa de metal que lhe serve de chão e vislumbra a estrutura da de ferro da Torre, focalizando a sua base e os seus alicerces. A montagem de cenas, somada ao discurso sobre a fome e a miséria, que seriam “bem-aventuranças”, alegoriza os povos colonizados, os “*condenados da terra*” de Frantz Fanon, os povos da base da pirâmide, da base econômica. Assim, recuperando o discurso do manifesto *Estétyka da Fome*, Glauber Rocha aponta a miséria como elemento liberador e revolucionário. Essa constrição discursiva se verifica no movimento seguinte da câmera que realiza um plano de detalhe em *contra-plongé* do cajado/cetro que o Cristo-Negro leva nas mãos, bem como do topo da torre, completando esse movimento de cima para baixo, um movimento que alegoriza a revolução. Na sequência, o Cristo repete o discurso que fez após ressuscitar o homem, remetendo aos elementos apocalípticos.

Um novo corte de cena revela um homem em frente ao Palácio do Planalto declamando os versos do proêmio²¹⁷ de *Os Lusíadas*, de Camões:

As armas e os barões assinalados,
Que da Ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca d’antes navegados,
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;²¹⁸

Seguida à cena da declamação de *Os Lusíadas*, Cristo-Negro aparece, em um ritual místico, abençoando o ventre de mulheres grávidas, dentre elas a então mulher de Glauber, Paula Gaetan, grávida de Érik Rocha. Após esse momento há um rápido corte de cena para um novo plano do Sol. Um novo corte ocorre e o Cristo-Negro, em poses reais, é capturando em *contra-plongé*, quando há um novo corte e a câmera focaliza no seu plano de detalhe uma *flor amarela do mato*. Novamente, a cena volta para o declamador de Camões que, dessa vez, está parodiando uma passagem bíblica do Novo Testamento, recita as palavras do centurião romano de Cafarnaum (Mateus 8: 5 – 13) que recebe do Cristo Nazareno o milagre da cura de seu servo paralítico. O homem em cena

²¹⁷ O proêmio é um elemento estrutural do poema épico (epopeia) desde as obras atribuídas ao poeta grego Homero (VIII a. C.) – *Ilíada* e *Odisseia* – e Virgílio (II d. C.) – *Eneida*. O proêmio se constitui dos sete versos iniciais do poema e trazem a matéria (assunto) mítica sobre a qual versará a epopeia. O proêmio está dentro do primeiro Canto, chamado de *Canto programático*.

²¹⁸ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p.17.

diz: “*Não sou digno de que entreis em minha casa, mas dissei uma só palavra e a minha alma será salva!*”²¹⁹

Se analisarmos a cena da declamação de *Os Lusíadas* com a sequência das grávidas, do sol, da flor amarela, fechando com a referência a essa passagem bíblica, temos um discurso sobre a descolonização do Terceiro Mundo: a obra de Camões é um escrito elegíaco às navegações portuguesas que conduziram os lusitanos até o território onde hoje é o Brasil e levou ao processo de colonização. Portanto, a cena recupera o discurso glorificador por parte do colonizador. Em seguida, temos mulheres grávidas em trabalho de parto, a imagem do Sol e de uma flor desabrochada – símbolos da vida, do começo e da transformação – alegorizando a nova sociedade latino-americana, o homem-novo do Terceiro Mundo. Por fim, o mesmo personagem que recita Camões, faz referência à passagem do Centurião romano que, na história bíblica, despoja-se de sua autoridade como representante de Roma para se sujeitar ao milagre crístico. O ciclo total da sequência de cenas apresenta toda a noção de descolonização e revolução por meio da ideia de submissão do poder colonial representado pela personagem que canta os versos ao Cristo-Negro, símbolo e alegoria dos povos colonizados do Terceiro Mundo.

Nas cenas seguintes, o Cristo-Negro recupera as falas de Moisés no *Êxodo* e pergunta: “*Onde está a Terra prometida?*”, remetendo a saída do povo hebreu da escravidão egípcia. Novamente, há uma alegoria desse processo de descolonização e revolução que será reforçada, em seguida, por uma cena em que o Cristo-Negro cura diversas pessoas da cegueira, dizendo: “*Saia das trevas, venha para a luz do dia! Vê a luz do dia!*”. É interessante notar como se estrutura o campo semântico das personagens que alegorizam os povos colonizados (os Cristos) e John Brahms, que representa os poderes colonial e imperialista. Nota-se a visão dicotômica maniqueísta que o cineasta emprega para as relações de poder na história.

A sequência de cenas que dá início à terceira fase do Cristo-Negro – a Revolução em curso – mostra o Cristo-Negro num terreiro de umbanda, vociferando ao telefone em inglês: “*Go home, Carter! No, no, no, Carter!*”. A cena reproduz a sequência inicial do filme *Cabeças Cortadas* (1970), onde o personagem Diaz II de dentro de um castelo, fala ao telefone, realizando uma ligação internacional para *Eldorado* – o país fictício de *Terra*

²¹⁹ Mateus, 8: 8 – “*E o centurião, respondendo, disse: Senhor, não sou digno de que entres debaixo do meu telhado, mas dize somente uma palavra, e o meu criado sarará;*” *Bíblia de Estudo Matthew Henry. (The Matthew Henry Study Bible)*. Rio de Janeiro: Central Gospel, 2014. p.1412.

em *Transe* que em *A Idade da Terra* é a América Latina – e discutindo a questão da montagem de uma instituição cultural no país.

A referência a *Cabeças Cortadas* é significativa, já que o filme fala sobre a queda dos regimes autoritários ibero-americanos. Quando o Cristo-Negro menciona o presidente americano Jimmy Carter, ele está recuperando a visita do chefe de Estado ao Brasil durante o governo de Ernesto Geisel, influenciando no processo de abertura democrática brasileira. Por sua vez, o presidente americano Carter deu apoio ao Estado de Israel na resolução dos conflitos decorrentes da *Guerra dos 6 dias* (5 de junho a 11 de junho de 1967), que opôs Israel a uma frente de países árabes – Egito, Jordânia e Síria apoiados pelo Iraque, Kuwait, Arábia Saudita, Argélia e Sudão – e que levou a derrota destes, que perderam mais da metade do seu poderio militar além de sofrer pressões econômicas por parte das potências aliadas a Israel, em 1978, através do acordo de Camp David que selou uma paz duradoura entre o Estado de Israel e Egito.

Há, portanto, um duplo movimento de significado nesta cena: tanto representa o processo de abertura política no Brasil como acreditava Glauber Rocha – que, assim, construiu uma memória um tanto heroica do presidente Geisel – quanto fala da derrocada sofrida pelos países do Terceiro Mundo no Oriente com a Guerra findada pelos EUA após o acordo que deu legitimidade ao Estado de Israel, o que é atestado pela cena seguinte:

Dança de diversos atores representando figurativamente vários povos do Terceiro Mundo: indígenas, indianos, africanos, árabes etc.

Cristo-Índio lidera uma dança primitiva semelhante às cenas iniciais da Rainha Amazonas com o Cristo-Índio, onde fala sobre o amor, união e paz. O personagem de azul ao centro da imagem, vestido com alguns símbolos indígenas e, portanto, representante da América Latina, declara: “*O verdadeiro messias nascerá agora*”. Essa ideia é a síntese da noção do erguimento dos países do Terceiro Mundo frente à dominação capitalista e estrangeira.

O Cristo-Negro contracena, na sequência seguinte, com uma prostituta – interpretada por Paloma Rocha, filha de Glauber. O Cristo corre nu no cerrado do Planalto central de Brasília, pula de uma árvore e conversa com a prostituta. O diálogo transcorre com referências à África, à Ásia e a América Latina, onde a prostituta – uma ex-militante que foi torturada pela Ditadura Militar – chama os homens de mistificadores, em clara alegoria ao poder alienante e explorador dos regimes autoritários e das democracias capitalistas no Terceiro Mundo.

A sequência seguinte fecha a terceira fase do Cristo-Negro: ainda em Brasília o Cristo, ao lado de uma mulher mulata, saída da dança entre os representantes do Terceiro Mundo nas sequências anteriores, começa um discurso:

Meu São Jorge, protetor dos fracos e dos oprimidos, iluminai-me com um raio de luz. Dai-me forças! Dai-me o poder de governar o meu povo! Dai-me a razão! Expulsa-me a loucura! A razão dos meus caminhos... da minha razão... Ajudai-me a proteger o povo. A história é feita pelo povo e escrita pelo Poder. Eu sou o poder! Eu sou um enviado de Getúlio e digo como ele disse: Compreendo o sofrimento e os problemas da classe operária. Basta de miséria, de desgraça. A revolução tem que ser feita pelo povo.

O discurso recupera todos os problemas colocados ao longo das fases do personagem do Cristo-Negro que agora está empossado de sua liderança frente à revolução do povo. Glauber Rocha traz a memória de Getúlio Vargas, numa espécie de desfecho histórico de algo que, para ele, teria sido começado por Vargas e interrompido pela Ditadura Militar. O povo, assim como nos discursos de Vargas, é o mote principal da política, tal qual o é nessa fala do Cristo-Negro.

A cena continua, Cristo-Negro pergunta à mulher se ela tem fome, e ela confirma dizendo que sim. Cristo-Negro carrega um quadro do Cristo Nazareno nas mãos gritando: “*Chegamos à terra prometida! À terra da provisão!*” Sobre essa cena Glauber Rocha faz uma narração em *voz-over*, recuperando a motivação de filmar a vida de Cristo no Terceiro Mundo inspirado em Pasolini, onde o coração do Terceiro Mundo seria o Brasil. O discurso se estende por dez minutos e as falas de Glauber Rocha sintetizam todo o percurso do Cristo-Negro ao longo de suas três fases, concluindo que no Terceiro Mundo seria o nascimento de uma verdadeira democracia, igualitária, sem miséria, a democracia seria “*o reinado do povo; o desreinado do povo*”, concretizando assim a subversão do poder, da história e da cultura através do povo.

CAPÍTULO III:
CRISTO-MILITAR E CRISTO-GUERRILHEIRO:
AS ALEGORIAS DOS PODERES POLÍTICOS
NA AMÉRICA LATINA

“O Estado é mais forte do que o Poeta”.
Glauber Rocha²²⁰

Os Cristos que serão trabalhos neste capítulo, à diferença dos Cristos abordados no capítulo anterior – muito mais simbólicos e, portanto, construídos dentro de uma estrutura mais alegórica –, são mais específicos e diretos quanto às suas representações. A configuração estética e moral dessas personagens é muito mais clara e pretende ser mais objetiva e menos mística que as anteriores. Em *A Idade da Terra*, Glauber Rocha delineia um projeto de reescrita da história da América Latina partindo de tópicos que julga fundamentais: os homens da terra – o índio e o negro – e o poder político, tanto em sua vertente tradicional e histórica quanto no aspecto de sua transformação pela via revolucionária. Os primeiros Cristos são, assim, uma alegoria sobre a sociedade, tendo-se em vista as origens da sociedade latino-americana, colocando como transformadores da História um índio e um negro – aqueles que foram dominados, escravizados, subjugados. Já os Cristos Militar e Guerrilheiro abrangem a dimensão do poder político, dos projetos de governo em conflito e do choque entre as forças conservadoras e revolucionárias.

Se pelo viés dos Cristos Índio e Negro tem-se a dimensão da transformação social com as três fases de desenvolvimento de cada personagem – passado, presente e futuro – foi necessário também fazer uma reflexão do poder político paralelamente, pois segundo a definição dada no *Dicionário de Política* “[...] não existe poder se não existe, ao lado do indivíduo ou grupo que o exerce, outro indivíduo ou grupo que é induzido a comportar-se como tal”²²¹. Portanto, Glauber Rocha demonstra em seu filme as fases de “nascimento” da sociedade através do Cristo-Índio e do Cristo-Negro, com a sua transformação gradual em direção ao processo revolucionário; o Cristo-Militar e o Cristo-

²²⁰ ROCHA, Glauber. “As frases de Glauber”. In: GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997. p.535.

²²¹ BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola & PAQUINO, Gianfranco (Orgs.). *Dicionário de Política*. Tradução: João Ferreira (Org.). 11ª Edição. Brasília: Ed. UNB, 1986. p.934.

Guerrilheiro, acompanham essas fases igualmente e são abalados pelo choque das transformações representadas pelos cristos mais sociais. Glauber, assim, não faz uma história vista por baixo, pelos vencidos, e nem uma história oficial, levando em conta apenas a dimensão do poder: ambas as esferas estão contempladas em uma espécie de história total.

A Idade da Terra, por ser um projeto cinematográfico preocupado em produzir um discurso histórico problematizado do ponto de vista latino-americano e terceiro-mundista, traz muito da visão marxista da história que marcou as décadas de 1960 e 1970 na América Latina. Constata-se o teor marxista, característico da esquerda latino-americana do período, nas figuras do Cristo Militar e do Cristo Guerrilheiro no filme. Ambos representam a polarização do discurso político de época, refletindo o horizonte de possibilidades políticas vislumbradas tanto pelos grupos militantes de esquerda, quanto pela burguesia e setores empresariais de direita. Essa polarização política foi, em parte, consequência das reverberações da Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética na América Latina e esteve dividida entre os Regimes Militares e a resistência de esquerda que disputou, com maior ou menor força ao longo dos anos, o poder político.

Em suma, este capítulo pretende fazer análise de dois Cristos com vistas às críticas e valorizações de projetos de poder e nação que, de maneira geral, estiveram presentes no decurso da história latino-americana.

3.1 – O CRISTO-MILITAR: HISTÓRIA, GOVERNANÇA E ALEGORIAS DO AUTORITARISMO LATINO-AMERICANO

*“E, havendo aberto o quarto selo, ouvi a voz do quarto animal, que dizia: Vem e vê!
E olhei, e eis um cavalo amarelo; e o que estava assentado sobre ele tinha por nome Morte; e o inferno o seguia; e foi-lhes dado poder para matar a quarta parte da terra com espada, e com fome, e com peste, e com as feras da terra.*

Apocalipse – Capítulo 6, Versículo 7 e 8
Bíblia Sagrada

A personagem do Cristo-Militar, interpretado por Tarcísio Meira, é, possivelmente, a mais ambígua do filme *A Idade da Terra*. Assim como todas as outras personagens, o Cristo-Militar também carrega muitas alegorias de acordo com as diversas camadas de significação do filme. Esse Cristo, no entanto, representa o poder político na

América Latina desde suas origens coloniais e, portanto, abarca, ainda que genericamente, uma série de conceitos de Estado, Nação e projetos políticos de governos e de identidades nacionais ainda que de maneira difusa e não-específica. É um personagem que precisa, assim, remeter a muitos elementos e conseguir, ao mesmo tempo, manter uma construção estética imparcial do ponto de vista de sua caracterização que permita que a sua simbologia seja fluida e adaptável através dos diversos momentos do filme.

O Cristo-Militar corresponde ao quarto Cavaleiro do Apocalipse, aquele que simboliza todas as maldições proferidas no livro acerca do fim do Mundo. O cavalo amarelo, cor da carne morta em decomposição, representa a destruição através da Guerra, da fome, das pestes e das feras. Dentro da alegoria do Cristo-Militar e sua significação ao longo da História no decorrer do filme, estão representadas as Guerras de colonização, tanto no século XV e XVI quanto no século XIX, a Guerra Fria e a repressão dos regimes autoritários na América Latina e no Terceiro Mundo como um todo, esses últimos tendo como referência as ditaduras em alguns países europeus e africanos. Por sua vez, o problema fulcral da América Latina, de acordo com Glauber Rocha, é a fome, percebida na miséria econômica e cultural provocada pelos séculos de dominação europeia e o domínio capitalista estadunidense. No que tange às pestes remonta-se, no continente americano, ao imaginário da assim chamada “guerra bacteriológica” provocada no encontro dos povos autóctones com os europeus. Esse imaginário foi alimentado desde os tempos coloniais por cronistas e historiadores. De acordo com Alfred W. Crosby Jr., que dedicou um estudo historiográfico ao tema da chamada “Guerra Biológica” no Novo Mundo, publicado sob o título *The Columbian Exchange: Biological and cultural consequences of 1492*, na década de 1970, aponta-se que:

Quase todos os historiadores contemporâneos dos primeiros assentamentos coloniais, de Bartolomé de Las Casas a William Bradford da Colônia de Plymouth, ficaram impressionados com as devastações das doenças epidêmicas entre as populações nativas da América.²²²

Os diários de Bartolomé de Las Casas, assim como as suas cartas e as de William Bradford, trazem informações e interpretações sobre a grande quantidade de indígenas mortos por doenças. Na década de 1980, Tzvetan Todorov, em *A conquista da América: a questão do outro*, indica algumas razões para a diminuição da população indígena, dentre elas o “*choque microbiano*” que levou à morte por diversas doenças inoculadas

²²² CROSBY JR., Alfred W. *The Columbian Exchange*. Biological and cultural consequences of 1492. Connecticut: Greenwood Press, 1972. pp.37-38. (Traduzido livremente pela autora).

pelos espanhóis e para as quais os nativos não possuíam anticorpos²²³. Memorizados nos diversos relatos do período de colonização, os fatos acerca das epidemias na América foram se cristalizando no imaginário, do que Glauber Rocha se apropriou como elemento de ataque à memória da Conquista Europeia da América.

As feras, por fim, metaforizam o ambiente de repressão das Ditaduras Militares, da perseguição política e do clima de paranoia instaurado pela Guerra Fria durante toda a segunda metade do século XX²²⁴.

Enquanto figura alegórica crística, de outro modo, este personagem está recuperando o relato literário do Jesus Cristo Bíblico dada pelo livro neotestamental de *João*. Há uma relação muito intrigante entre o Cristo do livro de João e as significações do Cristo-Militar: o evangelho sinótico de autoria atribuída a João, um dos apóstolos, é o que contém uma narrativa mais fantástica acerca do Cristo, à diferença, por exemplo, do Evangelho de Mateus. O livro dá grande ênfase ao relato dos milagres, sempre contados dentro de uma estrutura fantástica e dispostos em uma ordem teleológica, apontando para a divindade de Jesus Cristo. A abordagem discursiva feita nesse Evangelho está sintetizada nos dois primeiros versículos do capítulo um:

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.
Ele estava no princípio com Deus.²²⁵

O Verbo, referência a Cristo, evoca a noção da palavra como geradora de vida, como o Deus no livro de Gênesis, que cria o Mundo com a ordenação das palavras²²⁶. De outro modo, esse versículo está na base de um dos embates teológicos mais velhos acerca da natureza tripla ou una de Cristo.²²⁷ É aqui que a aproximação entre o Cristo de Glauber e o Cristo de João se verifica da melhor forma: o Pai, o Filho e o Espírito Santo como três e um ao mesmo tempo alegorizam, no Cristo-Militar, a ideia de poder colonial, poder imperialista e poder nacional ao mesmo tempo como iguais e os mesmos, e como interdependentes entre si, um gerando o outro, sem a possibilidade de um existir sem o outro. Outra alegoria importante é vista no conceito de palavra, trazido pelo substantivo

²²³ TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.129.

²²⁴ Ver: TOTA, Antonio Pedro. “Vendo Tudo Vermelho: Paranoia e Anticomunismo” e “Dos ‘Anos Dourados’ a uma Era de Incertezas”. In: _____. *Os Americanos*. São Paulo: Contexto, 2009. pp.175-229.

²²⁵ João, capítulo 1, versículos 1-2. HENRY, Matthew. *Bíblia de Estudos*. (The Matthew Henry Study Bible). Rio de Janeiro: Central Gospel, 2014. p.1615.

²²⁶ Gênesis, Capítulo 1, versículo 3: “*E disse Deus: haja luz. E houve luz*”. Toda narrativa bíblica da criação do Mundo pelo Deus judaico-cristão é marcada pelo verbo dizer no presente do indicativo, reforçando a noção de ação pela palavra.

²²⁷ A matriz dos estudos e debates acerca desse tema estão em *De Trinitate* (Da Trindade), do filósofo Santo Agostinho, composta entre fins do século IV e início do século V.

Verbo, grafado com letra inicial maiúscula para marcar o substantivo próprio: a ideia do poder como uma construção que se dá no discurso e pelo discurso, recuperando a retórica do poder político, já que verbo é uma ação de algum tipo. Uma passagem de Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, resume a relação entre verbo e discurso: “*O verbo é a condição indispensável a todo discurso*”²²⁸. Assim, o Cristo-Militar traz toda uma carga semântica polissêmica em sua construção e suas alegorias, que se sustentam através das três fases de sua personagem, na mesma lógica dos Cristos Índio, Negro e Guerrilheiro.

Bem como os atores dos outros Cristos, a escolha de Tarcísio Meira para interpretar o Cristo-Militar foi muito bem pensada, sobretudo do ponto de vista do estrelato do ator na televisão brasileira e seu êxito no cinema em demais papéis. Tarcísio, além de ser o galã das telenovelas brasileiras desde os anos 1960 – quando estreou na Rede Globo, entre 1967 e 1968, as novelas *Sangue e Areia* (1967 - 1968) e *A gata de vison* (1968 - 1969) – protagonizou o filme *Independência ou morte* (1972), dirigido por Carlos Coimbra, no papel de Dom Pedro I. Além do tom épico e heroico dado à narrativa da Independência do Brasil, a obra estabelece uma ambígua relação com o governo militar consolidada, sobretudo, no discurso do filme, na sua promoção na mídia e nas idas e vindas do financiamento da produção. Além disso, a narrativa concentra o clímax do destino nacional nas relações românticas entre D. Pedro I, sua amante e sua esposa, seguindo o modelo dos romances românticos e as alegorias entre poder e nação analisados pela especialista em literatura e linguagens Doris Sommer²²⁹. Tão logo, Tarcísio Meira esteve no centro de uma construção discursiva cinematográfica muito ligada à direita política e à história tradicional, o que o tornou um elemento importante para as alegorias do Cristo-Militar, não só do ponto de vista da personagem, mas do próprio ator. Cabe destacar, ainda, a atuação de Tarcísio Meira com Geraldo Del Rey em *A gata de Vison*: Geraldo Del Rey (Gino Falconi), um gangster nos EUA da Lei Seca na década de 1920, disputa o amor de uma mulher com Tarcísio Meira (Bob Ferguson), um agente da lei, detetive em Chicago. É bem provável que Glauber Rocha tenha se utilizado dessa estrutura de choque de poderes legítimos e ilegítimos entre as personagens interpretadas

²²⁸ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.128.

²²⁹ Ver: SOMMER, Doris. *Ficções de Fundação*. Os romances nacionais da América Latina. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Humanitas, 2004.

para contrapor, em *A Idade da Terra*, Tarcísio Meira como Cristo-Militar e Geraldo Del Rey como Cristo-Guerrilheiro.

A sequência de cenas que introduz o Cristo-Militar em *A Idade da Terra* é precedida pela cena inicial do filme, que corresponde à primeira aparição do Cristo-Índio, e pela primeira cena de John Brahms. Assim como os planos iniciais do Cristo-Índio e de John Brahms são alegorias sobre um momento de fundação, as primeiras imagens do Cristo-Militar seguem a mesma tônica. Vistas e analisadas em sua sequência, as cenas trazem uma simbologia da História da América Latina de forma geral, e do Brasil, em particular, tendo como referência o momento de colonização, onde se deu o contato entre os povos nativos do continente e os europeus – marco histórico na formação cultural e política contemporânea desses povos – sob aspectos diferentes: no Cristo-Índio, pela construção de Glauber do que seria a visão própria do latino-americano “original”, o indígena/autóctone; em Brahms, através da visão maniqueísta do cineasta sobre a conquista europeia; e, por fim, no Cristo-Militar, sob a perspectiva do colonizador europeu e do homem branco como detentor do poder político nos países latino-americanos.

A primeira cena do Cristo-Militar começa com uma imagem do Carnaval no Rio de Janeiro, com o desfile das Escolas de Samba. A filmagem foi feita em 5 de fevereiro de 1978, e contou com o desfile da Escola de Samba União da Ilha do Governador²³⁰, que apresentou o samba-enredo “*O amanhã*”, de autoria da carnavalesca Maria Augusta. Foi a primeira vez em que o desfile das Escolas ocorreu na Avenida Marquês de Sapucaí, por determinação do Governo do Estado do Rio de Janeiro que montou todo um aparato policial e definiu uma série de regras para a realização do desfile.²³¹ À época, a respeito

²³⁰ Fundada em 7 de março de 1953, no Cacuaia, bairro da Ilha do Governador na capital do Rio de Janeiro, a União da Ilha do Governador, comumente chamada apenas de União da Ilha, está entre as Escolas de samba cariocas mais antigas e com maior número de vitória nos desfiles. (Informações extraídas de <http://www.gresuniaodailha.com.br/site/index.php/historia/> Acesso em 28/01/2017 às 00:22h)

²³¹ Os desfiles de Carnaval eram realizados, inicialmente, no local chamado de *Pequena África*, que era na verdade a Praça XI, localizada no bairro Cidade Nova, local onde fica a Avenida Marquês de Sapucaí. A determinação de se realizar o desfile das Escolas na Avenida foi do então governador do Rio de Janeiro, Leonel Brizola, que encomendou um projeto para o arquiteto Oscar Niemeyer um local para sediar permanentemente os desfiles. Uma das regras baixadas pelo governador consistia na imposição de um desfile de 80 minutos para cada escola. O local hoje é conhecido como Cidade do Samba, ou simplesmente “Sapucaí”.

do novo formato do evento carnavalesco, o compositor carioca Cartola²³² chegou a criticar, dizendo: “*Isso não é Carnaval, é parada militar*”²³³.

O enredo da União da Ilha de 1978 trazia uma mensagem muito pautada na expectativa sobre o futuro, compondo uma indagação sobre o destino. O enredo ficou marcado na história do samba e foi interpretado por diversos cantores brasileiros, sendo a primeira regravação feita em 1983 pela cantora Simone. O desfile, entretanto, trouxe uma intrincada perspectiva sobre a história do Brasil, passando por diversos momentos-chave da nossa narrativa, com alegorias²³⁴ diversas sobre a chegada dos portugueses, os negros africanos, os indígenas, os franceses, a Independência, a Proclamação da República, chegando até a meados do século XX. No entanto, essas referências foram trabalhadas no filme de modo a dar uma outra perspectiva sobre a história do Brasil, reescrita e projetada para o futuro através de uma montagem não-cronológica das alas e alegorias do desfile e remeter à América Latina. Glauber se utilizou dessa estrutura explorando ao máximo as possibilidades oferecidas pelas alegorias que iam de encontro à ideia do argumento do filme.

A primeira tomada que Glauber Rocha fez no desfile compõe a sequência inicial da cena que apresenta o Cristo-Militar. A câmera mostra o Carro Alegórico de Carmen Miranda, ao som da bateria da Escola, na Ala das baianas²³⁵.

²³² Cartola era apelido e nome artístico do compositor, que se chamava Agenor de Oliveira. Era originário do bairro da Mangueira na capital do Rio de Janeiro, e fundou a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira em 1928.

²³³ Informações extraídas de <http://www1.folha.uol.com.br/fol/geral/carnaval/historia.htm> e <http://mundodocarnaval.com.br/1978-o-carnaval/> (Acesso em 28/01/2017 às 1:12h)

²³⁴ No contexto do Carnaval e do desfile das Escolas de samba, as alegorias são os cenários e as fantasias montadas em cima do Carro alegórico, que é seguido pelos adereços, todos no chão, carregados ou vestidos por membros do desfile.

²³⁵ A Ala das baianas é a mais importante no desfile das Escolas de Samba e no Carnaval como um todo. Composta de senhoras, em sua maioria negras, vestidas com a indumentária tradicional que mistura diversos elementos da cultura negra no Brasil, a Ala das baianas é uma homenagem as mulheres que acolhiam em suas casas e terreiros as festividades de Carnaval por meio do samba, na época em que este, enquanto manifestação cultural, era proibido pelo governo. Referências: <https://raizdosambaemfoco.wordpress.com/2011/06/08/baianas-as-tias-do-samba/> (Acesso em 23/01/2017 às 00:11h); <http://www.tendere.com.br/blog/2013/02/01/a-roupa-que-a-baiana-tem/> (Acesso em 23/01/2017 às 00:13h)

Estandarte da Ala da Carmen Miranda (em Azul) no desfile da Escola de Samba União da Ilha do Governador em 1978

A escolha por esse plano panorâmico da ala é de suma importância para a abordagem trazida na primeira fase da personagem do Cristo-Militar. Carmen Miranda foi uma cantora de origem portuguesa que fez sua trajetória artística entre o Brasil e os Estados Unidos. A carreira de Carmen (1928 - 1955) ganhou destaque internacional durante o período da chamada *Política da Boa Vizinhança*, que vigorou de 1933 a 1945, sob o governo do presidente americano Franklin D. Roosevelt. Segundo o historiador Wagner Pinheiro Pereira, a inovadora política externa americana em relação à América Latina nasceu

[...] repudiando a prática da intervenção militar pura e simples e substituindo-a pela pelas seguintes medidas: o apoio a líderes locais fortes, o treinamento de guardas nacionais, a criação de agência governamentais auxiliares para o comércio com esses países e mesmo, quando considerado imprescindível, o recurso à subversão política, mostraram-se medidas mais acertadas do que a intervenção militar direta.²³⁶

Sob a Política da Boa Vizinhança, que teve como uma de suas principais características a diplomacia cultural, com vistas à aproximação do mercado consumidor latino-americano, ocorreu o aumento, principalmente a partir da atuação do coordenador de assuntos interamericanos Nelson Rockefeller, da produção de filmes sobre a América Latina, conforme analisou a historiadora Tânia da Costa Garcia em seu livro *“O ‘it verde e amarelo’ de Carmen Miranda (1930 - 1946)*. É nessa conjuntura que Carmen Miranda ganha espaço em Hollywood e passa a estrelar vários filmes com temáticas latino-americanas. Tânia Garcia aborda como os filmes protagonizados pela atriz construíram uma imagem inferiorizada da cultura latino-americana, com uma forte sexualização da

²³⁶ PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O Poder das Imagens: Cinema e Política nos Governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933 - 1945)*. São Paulo: Alameda, 2012. p.226.

mulher, a depreciação do homem latino, a fetichização dos espaços urbanos e a ridicularização dos governos, reforçando a ideia do atraso econômico representado pela economia predominantemente agrícola²³⁷. Esta última noção foi sintetizada no grande chapéu de frutas, marca registrada de Carmen Miranda.

A imagem de Carmen Miranda “*tornou-se, em Hollywood, um símbolo de identidade nacional e latino-americana*”²³⁸. Logo, de acordo com o historiador Sidney Ferreira Leite, Carmen era “[...] *considerada pelos intelectuais de esquerda o símbolo máximo do poder imperialista norte-americano* [...]”²³⁹ e, portanto, a sua figura está relacionada a uma construção identitária forjada através da dominação cultural e econômica, o que Glauber Rocha manipula, na sequência de introdução do Cristo-Militar, para tecer, novamente, uma crítica à importação de modelos americanos que, ademais, estava representado em uma mulher que não era brasileira de nascença²⁴⁰. Por outro lado, sob a onda tropicalista na qual o próprio Glauber Rocha muito contribuiu para a construção estética e política, Carmen Miranda “[...] *foi resgatada e transformada em uma das principais musas do tropicalismo*”²⁴¹. Assim, o plano da alegoria da artista no filme emerge como um duplo signo cultural, dando forma à crítica da cultura forjada e manipulada pelo poder estrangeiro e à subversão desses lugares comuns – *os exotismos* dois quais falava Glauber em seu manifesto *Eztétyka da Fome* (1965) – em favor de uma cultural popular, apontando o significado do Cristo-Militar que está para entrar em cena.

²³⁷ GARCIA, Tânia da Costa. *O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda*. São Paulo: Annablume, 2004. pp.141-151.

²³⁸ Idem., p.13.

²³⁹ LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005. p.106.

²⁴⁰ Em entrevista ao programa *Abertura*, da TV TUPI, em 1979, Glauber Rocha criticou duramente a influência da cultura estrangeira – em especial a americana – indicando a necessidade de abrir espaço para as imagens culturais genuinamente brasileiras: “*Boa Noite, pais de família do Brasil. Protejam seus filhos porque o Super-Homem vem aí! O Super-Homem vem aí! Para enfrentar as máscaras do terror imperialista, do terror tecnológico é preciso usar as máscaras da macumba brasileira. É o artesanato contra a tecnologia*”. Programa *Abertura*, janeiro de 1979.

²⁴¹ Idem, Ibidem.

John Brahms e Rainha Aurora Madalena no Desfile de Carnaval

O plano seguinte mostra John Brahms em meio ao desfile, trajando um terno branco e um colar havaiano de folião, caminhando dançante entre os passistas da Escola de Samba, cumprimentando-os sorridente, com gestos e atitudes similares aos de um político em campanha. Na sequência aparece, pela primeira vez, a personagem Rainha Aurora Madalena, desfilando na Ala das baianas.

A personagem da Rainha Aurora Madalena possui uma caracterização física bem marcada pelo seu figurino todo em vermelho, lembrando o estereótipo das ciganas e também das chamadas pomba-giras das religiões afro-brasileiras, representando, no segundo caso, o hibridismo cultural²⁴² latino-americano, na mesma chave da mulher como alegoria da nação apresentada nas cenas da Rainha Amazonas, interpretada por Norma Bengell. A pomba-gira, segundo o sociólogo Reginaldo Prandi, “*cultuada nos candomblés e umbandas [...]*” tem “[...] sua origem [...] nos candomblés, em que seu

²⁴² Toma-se aqui o termo *culturas híbridas* tal qual o entendeu Néstor García Canclini. O termo, segundo o autor, “[...] abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo “mestiçagem” – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor que “sincretismo”, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais”. CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997. p.19.

culto se constituiu a partir de entrecruzamentos de tradições africanas e europeias”.²⁴³

Prandi cita, ainda, um estudo Monique Augras, para quem:

(a) pomba-gira representa uma espécie de recuperação brasileira de forças e características de divindades africanas que, no Brasil, no contato com a civilização católica, teriam passado por um processo de “cristianização”.²⁴⁴

Deste modo, a Rainha Aurora Madalena, na vertente de representação da pomba-gira, caracteriza o desejo de, através do filme, recuperar na história as tradições dos povos que teriam sido alijados da narrativa oficial.

Por outro lado, o vermelho aparece como representação do sangue, trazendo o simbolismo do sacrifício, da vida e, em última instância, da Revolução. As suas vestes lembram a imagem dos *Quitons* gregos, vestes femininas em forma retangular, similares a uma túnica, comuns na Grécia Antiga²⁴⁵. Esse aspecto da caracterização de Aurora Madalena remete de alguma maneira à noção clássica de civilização, alegorizando a ideia da América Latina como uma civilização, desde os Impérios Maia, Asteca e Inca até as tribos da América do Sul.²⁴⁶ Não obstante, o ponto entre as suas sobrancelhas, o chamado “*terceiro olho*” (Ajna ou Sexto Chakra), remete automaticamente ao estereótipo do Oriente, marcado no imaginário ocidental, genericamente, pelos seus símbolos religiosos. Essa construção da personagem feita por Glauber Rocha remete às formulações realizadas pelos europeus quando da chegada ao continente no período da expansão marítimo-comercial. Marilena Chauí indica que “(o)s mapas do período inicial das navegações [...] trazem novos semióforos: os países exóticos (Índia, China e Japão)”²⁴⁷. Esse exotismo está sintetizado na caracterização da personagem Rainha Aurora Madalena.²⁴⁸

²⁴³ PRANDI, Reginaldo. *Pombagira e as faces inconfessas do Brasil*. (Do livro de Reginaldo Prandi, Herdeiras do Axé. São Paulo: Hucitec, 1996. Capítulo IV, pp. 139-164) p.01. Acessado em: http://olorum.lendas.orixas.nom.br/classificados/ebooks/017_pombagiraeasfaces.pdf em 18/02/2017 às 16:23h)

²⁴⁴ Idem., p.15.

²⁴⁵ Ver: CARTLEDGE, Paul (Org.). *História ilustrada Grécia Antiga*. São Paulo: Ediouro, 2009.

²⁴⁶ Quando Glauber se preparava para produzir o filme *A Idade da Terra*, os atores não foram preparados por roteiros – não havia nenhum – e sim por obras literárias ou históricas que foram indicadas pelo cineasta aos atores e que serviriam de norteadores para a construção de cada personagem. A atriz Ana Maria Magalhães, interprete da Rainha Aurora Madalena, recebeu de Glauber a indicação de leitura da obra “*Júlio César*” (1599), de William Shakespeare, onde a referência para a atriz seria Cleópatra. Ref.: Documentário sobre filme *A Idade da Terra*. Extras: DVD, Versátil/Paloma Cinematográfica, 2005. 11 min e 45 s.

²⁴⁷ CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Editoria Perseu Abramo, 2012. p.59.

²⁴⁸ A caracterização da Rainha Aurora Madalena recupera, de modo geral, a constituição física das personagens Rosa (Yoná Magalhães), de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e Sara (Glaube Rocha), de *Terra em Transe*. Ambas foram inseridas no mesmo esquema alegórico de representação da nação como Aurora Madalena. Por sua vez, o nome Madalena foi dado a uma personagem (interpretada por Conceição Senna) em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

A dança de Aurora Madalena é intercalada, sucessivamente, à dança de John Brahms, ambos ao ritmo da bateria da escola, em uma montagem rápida, com movimentos de câmera bruscos, com uma filmagem – típica dos filmes de Glauber Rocha – que não se prende aos critérios técnicos do enquadramento, como altura, plano e lado do ângulo. A câmera de maneira assimétrica, sem fixar, na maioria das vezes, o enquadramento, diluindo e mistura a imagem na tela, alegorizando à ideia da mistura e do hibridismo histórico-cultural. Em meio à montagem entre Brahms e Aurora Madalena, interpõe-se um plano em *contra-plongé* de um dos carros alegóricos em que está enquadrado a figura de um cavaleiro sobre um cavalo branco, alegoria sobre Dom Pedro I no Brasil Imperial. À medida que o carro alegórico avança, o *travelling* da câmera dá a impressão de que a estátua está passando em revista a multidão à sua volta.

Alegoria do Poder Imperial no Brasil no desfile da União da Ilha do Governador

No contexto do desfile, a imagem é uma referência a Dom Pedro I pelo feito da Independência e enquanto representação do poder no Brasil Império. O simbolismo da monarquia brasileira é muito forte e enraizado na história nacional, trazendo à tona a construção de um passado monumental, de um território que foi de colônia a Império. Lília Moritz Schwarcz analisa que “[...] após a Independência política de 1822, investiu-se muito no cerimonial da realeza brasileira e no estabelecimento de determinadas memórias”²⁴⁹, e com isso a história oficial gravita entorno das simbologias arraigadas à corte no Brasil. A história dos monarcas nos trópicos chegou à massas com muito da cor nacional, já que “(o) novo império [...] não só dialogaria com a tradição [da realeza europeia]” mas também “[...] introduziria elementos da cultura local”²⁵⁰.

²⁴⁹ SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do Imperador*. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.38.

²⁵⁰ Idem., p.39.

Outrossim, como também analisou Lilia Schwarcz, é a influência da “*sagração e coroação de Napoleão*”²⁵¹ na constituição da imagem do Imperador. O carro alegórico foi posto em um plano muito específico por Glauber Rocha. O plano em *contra-plongé*, formando um ângulo em 90° graus com a lateral da figura remete à pintura neoclássica de *Napoleão Bonaparte atravessando o Monte São Bernardo* (1801 - 1805), de Jacques-Louis David²⁵².

Napoleão Bonaparte atravessando o Monte São Bernardo (Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard) (1801 - 1805), Jacques-Louis David

O cavalo branco, empinando em direção à subida dos Alpes, com Napoleão apontando para cima e o vento a favor da movimentação da cena emprega um ar vitorioso, heroico e dominador, ressaltado pelo fato da figura de Napoleão ser maior que o próprio cavalo. O historiador Eduardo Jose Reinato aponta que:

O universo mental do início do século XIX foi propício para a produção da ideia e da concepção da guerra e da heroificação. Foi nesse universo cultural que Bolívar se

²⁵¹ Idem, Ibidem.

²⁵² Glauber Rocha possuía profundo interesse pelas figuras históricas dos monarcas e generais conquistadores de grandes impérios, tais como Alexandre, o Grande, Júlio César, Ciro e Napoleão Bonaparte. Em entrevista a revista *Isto É*, nº200, 22/10/1980, Glauber Rocha declarou: “Meu ídolo político é Napoleão Bonaparte!”. REZENDE, Sidney (Org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. p.179. Os seus projetos cinematográficos *O Império de Napoleão*, *O nascimento dos deuses*, *O destino da humanidade*, *Ilyada e Odisseia*, que não chegaram a ser realizados, são representativos do fascínio do cineasta por essas figuras históricas. Logo após *A Idade da Terra*, Glauber Rocha estava escrevendo os roteiros de *O Império de Napoleão* e *O nascimento dos deuses*, conforme relatou em cartas dirigidas à Celso Amorim, de 29-30 de dezembro de 1980, e à Cacá Diegues, em 26 de abril de 1981. Ver: ROCHA, Op. Cit., pp.674-678 e 689-693.

nutriu na sua adolescência. Entrequadros de Delacroix, David, Goya o jovem dândi foi educado. Internalizando a perspectiva do conflito, Bolívar, bem como os mercenários que iriam compor as tropas patriotas e realistas durante as guerras de independência, virá para a América com o modelo heroico e disciplinador dos tempos napoleônicos.²⁵³

Apropriando-se da estética oitocentista, os novos países da América Latina construíram as narrativas nacionais respaldados na figura dos patronos das independências, líderes militares com forte prerrogativa civilizatória. A América Latina nasce sob a imagem do líder militarista, branco e civilizador. Deste modo, Glauber Rocha pôs em perspectiva com a sua montagem uma ideia muito comum em sua época de que o militarismo seria uma marca cultural dos poderes latino-americanos, o que se sustentaria da recorrência dos golpes, sobretudo no século XX. Alain Rouquié explica que:

Sob uma perspectiva mais histórica, alguns autores pretenderam ver, na frequência das intervenções militares na vida política dos países latino-americanos contemporâneos, ‘resíduos das guerras civis do século XIX’ hispano-americano [...] A ‘violência descentralizadora’ e difusa das guerras de independência teria seu prolongamento nos golpes de Estado atuais e vindouros.²⁵⁴

Existia, dessa forma, uma tendência a uma interpretação teleológica e, como o próprio Rouquié aponta, tautológica, do fenômeno militar latino-americano, a qual Glauber não escapa em sua produção. A necessidade de se corroborar uma explicação ancorada no binômio causa-consequência ou mesmo no aspecto cultural é compreendida não só colocando-se em perspectiva o período histórico da própria vigência do Regime Militar durante a produção do filme, mas também o ambiente intelectual que refletiu sobre o tema muito aproximadamente, tendo como horizonte de preocupação historiográfica não apenas a análise do fenômeno dos Estados militares em sua historicidade, mas sobretudo uma urgência em estabelecer uma razão histórico-cultural.

Em face dessas perspectivas, Glauber Rocha, em um filme que pretendeu ser um projeto de reescrita da história pautada em uma visão anti-hegemônica e marxista²⁵⁵, a recuperação histórica foi fundamental para dar a ver certos fenômenos políticos com base no passado, seguindo a vertente, de acordo com Marilena Chauí, “[...] dos estudiosos da veia culturalista”.²⁵⁶ Em sendo o Cristo-Militar (ao lado do Cristo-Guerrilheiro) uma

²⁵³ REINATO, Eduardo José. A estética do conflito e o processo de independência na América. *Fênix. Revista de História e estudos culturais*. Vol. 9. Ano IX, Nº 2. Mai-Ago, 2012. p.15.

²⁵⁴ ROUQUIÉ, Alain. *O Estado militar na América Latina*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1984. p.17.

²⁵⁵ No tópico de análise do Cristo-Guerrilheiro (seguinte), vê-se que Glauber utiliza essa personagem para fazer uma dura crítica aos movimentos de esquerda da época e ao próprio marxismo enquanto ideologia não própria da América Latina.

²⁵⁶ CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p.48.

visão própria do cineasta, expressada no filme, em construir uma reflexão histórica e política sobre o poder na América Latina, a personagem interpretada por Tarcísio Meira é – na lógica aqui explorada – uma síntese da noção de poder hegemônico. Assim, a introdução da imagem do Imperador brasileiro em uma sequência de três segundos entre os planos de John Brahms e Rainha Aurora Madalena, constrói a noção do poder latino-americano como civilizador e conciliador da cultura local com os valores políticos, econômicos e culturais das antigas metrópoles. Essa técnica de montagem advém da influência de Sergei Eisenstein acerca da chamada *montagem de atrações*, definida da seguinte maneira:

Atração [...] é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final.²⁵⁷

Deste modo, a montagem de atrações é uma superposição de cenas/imagens/elementos que, em conjunto, produzem um novo significado. Trazendo esta discussão especificamente para o âmbito de cinema, em *A forma do filme*, Eisenstein expõe a lógica dessa montagem:

Colocadas próximas uma da outra, duas imagens fotografadas imóveis dão a sensação de movimento. Isto está certo? Pictoricamente – e fraseologicamente, sim. Mas mecanicamente, não. Porque, na realidade, cada elemento sequencial é percebido não *em seguida*, mas *em cima* do outro. [...] Da superposição de dois elementos da mesma dimensão sempre nasce uma dimensão nova, mais elevada.²⁵⁸

Seguindo essa técnica narrativa cinematográfica, Glauber Rocha constrói um discurso no emaranhado da sequência inicial do Cristo-Militar que está sintetizado no personagem, onde “[...] de duas imagens [...] nasce uma terceira”²⁵⁹. A montagem paralela entre Brahms, Aurora Madalena e a imagem do carro alegórico, remontam toda a significação histórica que foi exposta aqui para dar entrada ao primeiro plano do Cristo-Militar.

²⁵⁷ EISENSTEIN, Serguei. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema. Antologia*. São Paulo: Graal, 1983. p.189.

²⁵⁸ EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. p.52.

²⁵⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. p.49.

Cristo-Militar acenando para as massas

Aparece, então, o Cristo-Militar, com toda a atmosfera pomposa e altiva composta pela interpretação de Tarcísio Meira, olhando para a multidão num movimento similar ao *travelling* da estátua do Imperador, que observa a multidão em silêncio, não havendo nenhum diálogo durante toda a cena. Glauber Rocha traz para essa encenação elementos fundamentais da narrativa histórica da conquista e colonização da América. O silêncio do Cristo, preenchido apenas pelos seus parcos gestos de comunicação, reapresenta alegoricamente a questão da inexistência de uma linguagem estabelecida, a princípio, entre Cristóvão Colombo e os nativos da terra. Conforme pode ser lido nos *Diários de Viagem de Cristóvão Colombo*, o navegador ao chegar à América, (re) significa os símbolos à sua maneira, sobrepondo-se à cultura a qual dominava e “[...] com esta deformação de audição, Colombo mantém diálogos engraçados e imaginários [...]”²⁶⁰. Colombo, como explica Todorov, parecia possuir um comportamento hermenêutico em relação ao Novo Mundo muito preocupado em observar a natureza e lhe atribuir novos signos. Para Todorov, “[...] a pouca percepção que colombo tem dos índios, mistura de autoritarismo e condescendência [...]”²⁶¹ é marca do caráter colonizador, cristianizador e exploratório. Com a recriação alegórica dessa parte da narrativa da conquista e colonização europeia da América, Glauber Rocha não tem só a preocupação de recuperar a narrativa da história como pretende recriar a própria experiência histórica em um formato de cinema extremamente experimental e extra-diegético²⁶².

²⁶⁰ TODOROV, Op. Cit., p.30.

²⁶¹ Idem., p.32.

²⁶² No filme *Terra em Transe* (1967), Glauber Rocha já havia trabalhado com a questão do primeiro contato entre os conquistadores portugueses e os índios numa cena que reconstitui de forma alegórica a primeira missa celebrada pelos portugueses, considerada um dos momentos históricos mais importantes do “Descobrimento do Brasil”, e que, segundo Guiomar Ramos, foi “construída dentro do contexto exuberante e operístico dos desfiles de escola de samba do carnaval carioca”. Cf. RAMOS, Guiomar. *Um Cinema Brasileiro Antropofágico? (1970 - 1974)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008. p.107. Destaco ainda nesta cena a presença do carnavalesco Clóvis Bornay, representando a figura do conquistador europeu, que contracenou ao lado de Porfirio Dias (Paulo Autran) e de um indígena.

Sequência da Montagem paralela entre o Cristo-Militar e par John Brahms e Rainha Aurora Madalena

A montagem segue com a mesma técnica: após a tomada do Cristo-Militar em *contra-plongé*, com um lado de ângulo de $\frac{3}{4}$, aparecem Aurora Madalena e Brahms abraçados, seguidos novamente do Cristo-Militar, no mesmo estilo de plano, só que desta vez olhando diretamente para câmera com um olhar cínico.

A união erótica entre Brahms e Aurora Madalena sob o olhar do Cristo-Militar representam a construção das sociedades latino-americanas através de um poder político de caráter civilizatório, branco, civil-militar e nacionalista, reafirmado pelo olhar cúmplice do ator para a câmera. Até este ponto, a cena gira em torno da representação do poder na América Latina e seu processo sócio-histórico. Entretanto, à medida que a cena avança, os planos concentram-se mais na performance do Cristo-Militar e nas diversas analogias que suas expressões e movimentos realizam acerca da tipologia dos poderes nacionais ao longo da História latino-americana.

O Cristo-Militar aparece, no plano subsequente, envolto pela multidão do desfile, sendo tocado, abraçado e aclamado. A cena, feita a partir da reação dos sambistas à presença do ator, representa o poder “populista”, sobretudo de João Goulart, às vésperas do Golpe Civil-Militar de março de 1964. O Cristo sorri e acena para todos a sua volta. Em seguida, a câmera registra o cordão policial que mantinha a multidão à distância do desfile. A câmera realiza um movimento frenético e então há um corte de cena, onde a bateria da Escola de Samba, enfileirada, ordenada e sincronizada é passada em revista pelo Cristo-Militar, que caminha entre as fileiras.

Cristo-Militar e a multidão, o cordão policial e a bateria da Escola

A montagem diz respeito à passagem de um governo de tipo populista para a Ditadura Militar, processo comum a diversos países latino-americanos. Se na primeira

parte da cena o Cristo-Militar é o homem branco, colonizador, que traz a civilização no modelo europeu aos territórios colonizados, aqui ele traz a ordem por meio da força militar. O cordão policial indica que o militarismo é a marca do poder político. Da situação caótica em torno do Cristo vamos à ordenação, sob o olhar severo e atento do personagem. Há uma alegoria múltipla sobre as formas de governo na América Latina, desde o populismo clássico, marcado pela figura de militares como Getúlio Vargas, no Brasil (1930 - 1945 e 1951-1954), Lázaro Cárdenas, no México (1934 - 1940) e Juan Domingo Perón, na Argentina (1946 - 1955 e 1973-1974). O populismo, tanto em seu processamento histórico quanto na estrutura fílmica, representa uma nova modalidade do poder que tentou conciliar os interesses das elites dominantes com as demandas das classes populares. Segundo o historiador Wagner Pinheiro Pereira:

A política de massas populista é um dos fenômenos mais característicos e recorrentes na história da América Latina nos séculos XX e XXI, por marcar a emergência das massas na vida política latino-americana; por configurar as novas modalidades de organização do poder e de participação e controle social, que substituíram as formas tradicionais de dominação das elites oligárquicas; e por introduzir um novo tipo de governo que buscava – por intermédio da utilização dos meios de comunicação de massas como instrumentos de propaganda política e de manipulação da opinião pública – conceber a política como espetáculo para as massas²⁶³. [...] Com a personalização do poder, o mundo da política se apoia, como o mundo do espetáculo, sobre o *star system* (*sistema de estrelato*): tudo se apaga – partidos, ideologias e programas – perante os astros políticos que assumem para si o papel de protagonistas da história, restando ao cidadão comum tornar-se um mero espectador de um poder sempre em representação, que lhe dá a ilusão de também fazer parte dessa visão de mundo populista. Na verdade, os regimes políticos de massas objetivam que o cidadão comum seja apenas um adereço, o “ornamento da massa”, dentro desse cenário monumental e enredo espetacular, produzidos pelo próprio Estado, transformado em agente de *show business*.²⁶⁴

Tão logo, observa-se que a escolha de Glauber Rocha em filmar estas cenas em meio ao desfile de Carnaval – um espetáculo popular – reforça as características do poder de tipo “populista”.

A sequência, não obstante, possui, como todos os Cristos, mais de uma camada de significação. Dentro do projeto de uma nova concepção da história – teleologicamente – Glauber Rocha realizou uma montagem, partindo de planos do cenário do desfile, que remetem a vários momentos da história do Brasil e, no filme, da História da América Latina. O plano do Cristo-Militar vai sendo intercalado com os carros alegóricos e alas

²⁶³ PEREIRA, Wagner Pinheiro. “A política das Multidões: populismo e neopopulismo na América Latina”. In: GONZÁLEZ, Felipe (Coord.). *Governança e Democracia Representativa*. São Paulo: Edusp, 2017. p.301.

²⁶⁴ PEREIRA, Op. Cit., nota 2, pp.301-302.

da Escola de samba. Enquanto caminha por entre a bateria, o Cristo vai endurecendo sua expressão, balançando a cabeça energicamente no compasso da percussão, cerrando os punhos como que orquestrando as fileiras. O som da bateria vai sendo suplantado, ainda que não inteiramente, pelo som de uma sinfonia clássica de acordes agressivos, lembrando uma marcha militar. Sob o ritmo da orquestra a montagem dos planos dos carros alegóricos e alas vai sendo composta.

Sequência ordenada dos fotogramas da cena da História do Brasil

Os fotogramas acima reproduzem a sequência em que aparecem os planos na montagem. Extremamente acelerada, no ritmo frenético da música, as várias alegorias da história do Brasil, sobretudo do período colonial, vão sendo repetidas inúmeras vezes e cada uma delas intercaladas com *closes* da personagem Rainha Aurora Madalena. Outro aspecto relevante sobre essa sequência de montagem é que os elementos históricos não aparecem em ordem cronológica. Isso não só se alinha à proposta do filme, como também é parte da estrutura própria do desfile da União da Ilha do Governador.

Os franceses remetem a colonização francesa no Brasil, com a França Antártica (atual região do Rio de Janeiro, entre 1555 e 1560). Por sua vez, no filme, a presença francesa remete aos valores civilizacionais que estiveram marcados pelas correntes de pensamento francesas, como o Iluminismo, o Liberalismo etc. Ou seja, a América Latina foi forjada dentro do modelo europeu de civilização, apontando-se, na produção, que todas as experiências culturais e sociais passaram – em maior ou menor grau, pois há sempre as estratégias de resistência – pelo crivo eurocêntrico de valores culturais. Segue-se então as imagens de um cenário típico do Nordeste, com uma família de sertanejos, santos católicos e trabalhadores rurais, entrecortadas pela imagem de Aurora Madalena. Ainda mais rapidamente, aparecem – novamente intercaladas às imagens de Aurora Madalena –, as Baianas, os índios, os escravos e por fim os reis portugueses. Nota-se que as imagens parecem estar montadas de frente para trás, pois Glauber quer fazer uma análise teleológica, portanto *post hoc ergo propter hoc*.²⁶⁵ Em *A Idade da Terra*, os principais elementos da cultura/história nacional, ou mesmo latino-americana, estão – quando associadas às fases de reflexão histórica dos Cristos, como esta do Cristo Militar – sob o signo da suspeita e da crítica. Logo, o anacronismo da interpretação glauberiana é uma forma narrativa ideológica particular ao filme.

A cena prossegue com a repetição dessa sequência até que a música chegue ao clímax, e encaminha-se então para o desfecho da fase histórica do Cristo-Militar. A música clássica desaparece da trilha do filme e ouve-se, pela primeira vez, um trecho da letra do enredo da Escola de Samba:

Como será o amanhã
Responda quem puder
O que irá me acontecer
O meu destino será como Deus quiser

Cuidadosamente, Glauber fez um corte de cenas onde apenas este trecho do enredo fosse audível. Após trazer uma representação alegórica sobre a história, o questionamento gira em torno do futuro social, político e histórico. A cena se encerra com

²⁶⁵ Sobre esse método de montagem glauberiana, Eduardo Escorel aponta que ela era muito peculiar das concepções radicais de Glauber Rocha em matéria de forma cinematográfica e que ele próprio a qualificou de “parabolizar”: “Foi ainda durante a montagem de *Terra em Transe* que Glauber cunhou o neologismo ‘parabolizar’, que servia para indicar toda inversão cronológica de solução de montagem que contrariasse a convenção. No caso, o que produzia um estado de euforia nele era toda ‘transformação linear no parabólico’, ou seja, toda passagem de uma figura geométrica, a linha, para outra, a parábola. O que nem eu nem ele sabíamos com toda a certeza, é que, segundo o Aurélio, o substantivo parábola vem do grego *paraballo*, que quer dizer atirar para o lado. Sem saber, estávamos lidando com o termo que descreve à perfeição tanto o cinema quanto a personalidade de Glauber: de fato, ele e seus filmes estilhaçavam, quer dizer, atiravam para os lados”. ESCOREL, Eduardo. *Glauber, estrela parabólica*. *Jornal da Tarde*, Caderno de Sábado, 14 de dezembro de 1991. Apud. GOMES, Op. Cit., p.395.

o Cristo-Militar, Aurora Madalena e Brahms saindo deixando a Avenida em sentido oposto ao do desfile. Aurora caminha entre o Cristo e Brahms, este, vira-se lentamente para contemplar o cenário deixado para trás.

Plano final de Brahms na Av. Marquês de Sapucaí

Brahms é registrado em um plano *contra-plongé*, $\frac{3}{4}$, e olha taciturno à sua volta. Após olhar para ambos os lados, Brahms faz um sinal afirmativo com a cabeça, mostrando que está satisfeito com o resultado de todo o processo. Afinal, Brahms é o elemento chave da colonização, é sua alegoria máxima. Tem-se um corte, e o *plano geral* de Brasília que abre o filme, sustenta-se na tela por alguns segundos, até desaparecer em um *fade-out*.

A segunda fase do Cristo-Militar está centrada na história contemporânea e está refletindo sobre o momento da Guerra Fria, da ameaça comunista e da crise capitalista no final do século XX. A cena se passa sobre uma ilhota de rochas sob o mar, um local muito poluído, com presença de lixos e óleo sobre a água. O plano geral, filmado em *plongé*, captura o discurso em tom desesperado do Cristo-Militar:

CRISTO-MILITAR: *As nossas estruturas, nossos alicerces foram destruídos. A qualquer momento poderemos ser tragados num abismo. Nós estamos condenados! Houve uma implosão do centro da Terra. Os nossos alicerces foram destruídos.*

A fala do Cristo evidencia uma série de preocupações que permeavam o cenário político mundial desde, pelo menos, o início da segunda metade do século XX. Na América Latina, a maior parte dos países se viu às voltas com a chamada *Doutrina de Segurança Nacional*, frente à ameaça da subversão comunista. O discurso do Cristo-Militar, extremamente metafórico, faz referência aos discursos de legitimação dos governos militares, nos quais o mote ideológico sempre esteve respaldado em valores familiares e cristãos, sobretudo através da força que esse tipo de governo angariou no Brasil com as *Marchas da Família com Deus pela liberdade*. Segundo a historiadora Aline Presot, esses grupos

[...] usaram referências simbólicas para caracterizar o “inimigo comunista”, como a alusão aos símbolos católicos, relacionando o comunismo à sombra, às trevas, ao medo e ao terror, dizendo-o capaz de destruir os três pilares da sociedade livre: *Deus, Pátria e Família*.²⁶⁶

Esse discurso é reiterado pelo Cristo-Militar através da repetição de sua fala inúmeras vezes ao longo dos seis minutos de cena. Em umas das repetições, o Cristo aponta para o oceano e diz: “*esta é a cloaca do universo!*”, salientando a condição de Terceiro Mundo subdesenvolvido.

Toda a sequência recebe uma trilha sonora típica dos filmes Hollywoodianos das décadas de 1950 e 1960. A Rainha Aurora Madalena fica de pé ao seu lado com um cetro em cada mão, em posição de súplica. Após o Cristo pronunciar sua fala algumas vezes, Aurora Madalena vira-se em sua direção, e grita: “*Mate Brahms! Mate Brahms!*” O pedido desesperado de Aurora representa a situação de crise econômica e de subdesenvolvimento estrutural na América Latina. A resposta do Cristo Militar é romantizada, seu tom épico parece ignorar o pedido de Aurora:

CRISTO-MILITAR: *Você...você é a mulher que eu procurei em milênios de guerras, da terra, em todos os planetas, no infinito, em todas as galáxias do universo!*

Cristo-Militar e a Rainha Aurora Madalena.

Sua fala termina com um beijo apaixonado em Aurora. A cena retoma a estrutura de alegorias românticas tão utilizada nas narrativas tradicionais do cinema e da literatura, remetendo a noção de destino e, portanto, de legitimidade dos governos militares, já que ele, o Cristo, coloca-se como “o herói da mocinha”, ou seja, o governo ideal para as demandas das nações latino-americanas. Isso é tanto mais verificável em seu discurso se

²⁶⁶ PRESOT, Aline. “Celebrando a ‘Revolução’: as Marchas da Família com Deus pela Liberdade e o Golpe de 1964”. In: ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha (Orgs.). *A Construção Social dos Regimes Autoritários*. Legitimidade, Consenso e Consentimento no Século XX: Brasil e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p.75.

analisarmos a cena seguinte – ainda em sua segunda fase – onde contracenam com a mulher de John Brahms.

A cena ocorre no bairro da Cinelândia, no Rio de Janeiro, em frente ao Teatro Municipal: O Cristo-Militar tem um cetro nas mãos. Sua companheira não é mais Aurora Madalena, mas sim a mulher de Brahms, representante da classe média. Cercado pela multidão, o Cristo confortavelmente pronuncia o seu discurso ao lado da mulher. Esta, excessivamente adornada, com o cabelo extremamente loiro (como o de Brahms), maquiagem metálica e extravagante, além dos trajes vulgares, possui um olhar perdido, desinteressado, completamente alienada – em transe²⁶⁷. A construção dessa personagem é bem caricata e simboliza a crítica de Glauber aos setores burgueses da sociedade latino-americana, geralmente ao lado dos governos antidemocráticos, autoritários e ilegítimos. Afinal, houve uma “[...] continuidade das elites políticas no regime militar [...]” a partir da “[...] criação do MDB e da Arena a partir do Congresso [...]”²⁶⁸, isso no caso brasileiro.

Cristo-Militar e a mulher de Brahms na Cinelândia

O Cristo inicia o seu discurso dentro do esquema de repetição típico de sua personagem, alegorizando a propaganda política que serviu de base para manutenção desses regimes no poder.

CRISTO-MILITAR: *A Independência, a Abolição, a Proclamação da República são conquistas de nosso povo. E por isso eu as defenderei até à morte. Mesmo quando exerço a violência eu estou consciente de que estou defendendo os mais sagrados direitos humanos.*

²⁶⁷ Danusa Leão interpretou Sílvia em *Terra em transe*, personagem que era mulher de Júlio Fuentes (Paulo Gracindo) – empresário em *Eldorado*, aliado a uma grande empresa multinacional – e amante de Paulo Martins – o intelectual revolucionário. Logo, a personagem não só está dentro do esquema alegórico de representação da classe média latino-americana, como também aparece como esposa de um capitalista e amante de um revolucionário, como é o caso da mulher de Brahms que se torna amante do Cristo-Guerrilheiro.

²⁶⁸ CARVALHO, Alessandra. “As atividades político-partidárias e a produção de consentimento durante o regime militar brasileiro”. In: ROLLEMBERG & QUADRAT, Op. Cit., pp.230-231.

A estrutura do discurso do Cristo-Militar é sugestiva do tipo de propaganda feita, geralmente, pelos regimes de tipo autoritário, sempre se valendo da história através dos usos políticos do passado. A historiadora Maria Helena R. Capelato afirmou que:

O poder político [...] conjuga o monopólio da força física e simbólica. Tenta suprimir dos imaginários sociais, toda representação de passado, presente e futuro coletivos, distintos dos que atestam sua legitimidade e caucionam seu controle sobre o conjunto da vida coletiva²⁶⁹.

As palavras do Cristo acerca da história são a base para a defesa de suas ações políticas e justificativa para lançar mão da repressão aos opositores. Seu discurso é dirigido às massas, – pois como indicou o historiador Wagner Pinheiro Pereira,

[...] a política de massas populista, inspirada nas experiências dos fascismos europeus, torna-se um grande teatro de ilusão, estrelado por um *one-man show*, que arrebatava os corações e as mentes das massas, transformadas em público espectador passivo, iludido e manipulado dessa exibição permanente²⁷⁰.

–, tornando emblemática a representação feita no filme. A monumentalização da figura do líder faz parte do modelo de propaganda política. O líder é o herói com o peso do dever para com a nação; ele está marchando com os grandes acontecimentos e agitações de seu tempo. Assim, pautado nesse modelo e recuperando a estrutura retórica de D. Pedro I no filme *Independência ou Morte*, o Cristo-Militar se coloca no centro do fervor político de sua era:

CRISTO-MILITAR: *Nós não conhecemos o luxo da decadência! Os guerreiros dormem com a história na cama das Revoluções!* (Corte de câmera para a imagem de Aurora Madalena ao fundo e o Cristo-Militar ao lado do obelisco)
Meus impulsos me lançaram no centro dos grandes acontecimentos! O fogo das paixões revolucionárias! (Cena de beijo entre o Cristo-Militar e Aurora Madalena)
(O Cristo vira-se para a mulher de Brahms e declara-se para ela)
Eu queria estar com você e não com ela – fala abraçando a mulher de Brahms. Mas o amor me divide. Meus impulsos me lançam no centro dos grandes acontecimentos.

A fala do Cristo-Militar nesta sequência converge para duas direções possíveis: a primeira é a recuperação do triângulo amoroso entre D. Pedro I, sua amante Domitila e a imperatriz do Brasil, Dona Leopoldina. Por outro ângulo, a cena é muito representativa do impasse político de Glauber Rocha que se aproximou do governo militar brasileiro em busca de apoio, apregoando que a abertura política do Brasil seria feita pelo governo de Ernesto Geisel, responsável pelo papel progressista das Forças Armadas na vida brasileira. Segundo Glauber Rocha, “os militares sempre estiveram intervindo para

²⁶⁹ CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em Cena: Propaganda Política no Varguismo e no Peronismo*. Campinas: Papius, 1998. p.66.

²⁷⁰ PEREIRA, Op. Cit, 2017, nota 2, p.301.

viabilizar o país”, levando-o a considerar que “*não se pode excluir as Forças Armadas do processo histórico brasileiro e latino-americano. Esta seria uma posição antidialética*”. Além disso, o cineasta culpava Rui Barbosa por ter instaurado a mentalidade antimilitarista no Brasil e proclamava que “*no Terceiro Mundo o militar é o árbitro da luta de classes*”. Louvava ainda os militares como povo, também sujeitos à opressão do capital e buscando um caminho próprio para o Brasil²⁷¹:

Eu refleti no exílio que a solução militar para o Brasil não era a pior, que a pior era a democrática capitalista, porque esta era corrupta, e eu entendi o que era o juscelinismo, o janismo e o próprio janguismo. Os militares foram retirados dos quartéis pela própria agitação que existia. Agora [...] são um partido político, com uma organização política [...] mais forte [...]. Foram agentes de um processo revolucionário que estava em transe. O Jango levou o Brasil à subversão total, então ganhou o grupo mais forte [...] Acontece o seguinte: implantou-se a supremacia do Exército que preserva a unidade da Nação, que está acima da luta de classes. Isso é o que os marxistas devem pensar: primeiro a Nação, porque se a Nação se desagrega é invadida pelos multi-imperialismos. O Brasil pode ser ocupado, como a África [...] Qualquer pessoa lúcida, que entenda de geopolítica, pode ver que qualquer crise aqui pode provocar invasões, como a África foi invadida, porque Angola está do outro lado do Atlântico, mas tá ali na boca do Recife²⁷².

Logo, apesar da identificação maior entre o Cristo-Militar e a mulher de Brahms do ponto de vista de uma alegoria ideológica, ele estaria preocupado em atender as demandas revolucionárias de seu tempo, com vistas às reformas e às melhorias sociais.

Como se sabe, a historiografia demonstra que o processo de abertura política não foi como a previsão de Glauber e a ideia da Ditadura Militar como precursora da revolução social – tal qual está sintetizada na personagem do Cristo-Militar – foi duramente criticada pelos setores da esquerda tanto no âmbito estritamente político quanto artístico. Não se deve descartar a hipótese de que o aparente apoio ao governo militar fosse apenas uma estratégia de Glauber Rocha para conseguir financiamento e livre circulação para realização do filme.

A cena da terceira fase do Cristo-Militar traz à tona uma crítica séria aos militares ao citar, ainda que não tão explicitamente, o Golpe de 1964, e contrapor num jogo cênico o Cristo-Militar, com John Brahms e Aurora Madalena.

A sequência tem início com um plano geral de John Brahms nas escadarias principais do Teatro Municipal, trajando um terno branco e agitando um lenço verde amarrado em um mastro, como se hasteasse uma bandeira. Brahms grita: “*O fogo das paixões revolucionárias!... O fogo das paixões revolucionárias! É o fogo das paixões*

²⁷¹ Cf. GOMES, Op. Cit., p.316.

²⁷² Apud. GOMES, Op. Cit., pp.316-317.

revolucionárias! Paz! Paz! Guerra e Paz!”²⁷³. O corte seguinte revela o plano ¾ de Aurora Madalena, que declama injúrias contra Brahms. A montagem intercala o discurso de Aurora ao lado de Brahms, com uma aparência decrépita, e o diálogo de Brahms com o Cristo-Militar:

RAINHA AURORA MADALENA: *Você está no fim...*

JOHN BRAHMS: *O Papa...*

AURORA: *Velho...*

BRAHMS: *...vai nos coroar imperadores!*

AURORA: *... feio...*

CRISTO-MILITAR: *Não vá ao Senado amanhã!*

AURORA: *...doente!*

[...]

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

BRAHMS: *Os abutres de abril comerão o fígado de Brahms? Jamais! Os fanáticos... os fanáticos traem da mesma forma. Todos os amigos estão conspirando contra mim. Ratos! Imundos! Eu não tenho mais amigos. Eu ser um homem bom. Eu sou um industrial e meu pai era um filósofo. Meus ancestrais foram imperadores. Por isso que nas minhas veias corre o sangue de uma raça ardente. Eu, John Brahms! Eu, John Brahms! Eu te amo, Aurora. Eu te amo! Eu prometo dar a você vinte e cinco ilhas do Pacífico. Não me deixa nas mãos dos inimigos... I love you, I love you... O Papa vai nos coroar imperadores. Eu tenho medo do povo! Eu tenho medo do povo!*

CRISTO-MILITAR: *O povo se controla com a força. Cuidado com as revoluções nas colônias. Eu não confio na Rainha Aurora Madalena.*

BRAHMS: *Eu te amo! Casa comigo, Aurora. Não te faltará nada... – diz Brahms ao pé do ouvido de Aurora forçando um sotaque francês.*

AURORA: *Fique tranquilo. O comandante não lhe trairá jamais! ... Você está no fim...*

Esse jogo de falas se repete várias vezes durante a cena²⁷⁴. A sequência de planos mostra a falência do poder imperialista nos países do Terceiro Mundo, garantido debilmente pela manutenção das Ditaduras Militares. Aurora Madalena indica a iminente

²⁷³ Recuperando a significação dada pelo discurso de John Brahms em Brasília, analisado no capítulo 2.2, sobre o Cristo-Negro.

²⁷⁴ Nesta sequência pode ser identificada uma referência à tragédia *Júlio César* (*The Tragedy of Julius Caesar*, 1599), de autoria do dramaturgo inglês William Shakespeare, quando, baseando-se no episódio histórico conhecido como os “idos de março” de 44 a.C. (título dado ao dia 15 desse mês), descrito por historiadores da Antiguidade Clássica como Plutarco (*Vidas Paralelas: Alexandre e César*) e Suetônio (*A Vida dos Doze Césares*, 121 d.C.), a peça apresenta no Ato II, cena II, Calpúrnia, esposa do General romano, acordar do pesadelo que o marido era assassinado em seus braços e implorar para que ele não fosse ao Senado. Apesar dos vários avisos e sinais dos deuses para o ditador, César não se intimidou com os presságios de Calpúrnia e mesmo inicialmente pensando em atender ao pedido da esposa para acalmá-la, enviando Marco Antônio em seu lugar, acabou sendo convencido por Décimo Bruto (parente distante do outro Bruto) a ir até o Senado, onde seria assassinado tragicamente.

CALPÚRNIA: *Ó meu senhor! Anula-se vossa sabedoria ante esse arrojo. Não saias hoje. Declarai a todos que o que vos prende em casa é o meu receio, não o vosso. Mandaremos ao Senado Marco Antônio, incumbido de dizer-lhes que não vos sentis bem. Que assim, de joelho, eu consiga de vós alcançar isso.*

CÉSAR: *Marco Antônio dirá que estou indisposto; para agradar-te ficarei em casa.* Cf. SHAKESPEARE, William. *Júlio César*. Trad.: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s.d. p.55. Ver: CANFORA, Luciano. *Júlio César - O Ditador Democrático*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

fraqueza do controle de John Brahms, mas assegura o apoio conferido pelos governos militares. John Brahms é advertido pelo Cristo-Militar a não confiar na Rainha Aurora Madalena, afinal de contas o grande desejo dela é a morte de Brahms. Brahms tenta conquistar Aurora Madalena a todo custo, exaltando a si próprio ao lembrar de seus ancestrais imperadores e de seus pais industriais. A alegoria de Brahms como poder colonizador e imperialista é reafirmada nesta cena. Aurora, no entanto, insiste em sua decadência, remetendo ao período inicial do colapso dos modelos ocidentais de política e cultura em finais dos anos 1970. O colapso é confirmado quando o Cristo-Militar faz referência à Crise do Petróleo e aos conflitos no Oriente envolvendo o Islã:

CRISTO-MILITAR: *Você já ouviu falar no negro Rassan, comandante geral das tropas africanas? Você já ouviu falar do Negro Rassan, comandante geral das tropas de Ogulaganda? – Pergunta o Cristo a Brahms.*
Ele detesta a civilização, e ameaçou incendiar todos os campos de petróleo!

Rassan, por ser um nome muito comum nas línguas árabes, é usado como referência às lideranças revolucionárias no Oriente Médio no conflito contra o Ocidente²⁷⁵. Glauber está recuperando os movimentos orientais em guerra contra os valores civilizacionais ocidentais para representar, na terceira fase do Cristo-Militar, o colapso dos modelos tradicionais de sociedade, cultura e política provocando pelo levante do Terceiro Mundo. Há uma mistura entre o Oriente Médio e a África, já que o cineasta recupera o fictício reino de Ogulaganda trabalhado no filme *Der Leone Have Sept Cabeças* (*O Leão de Sete Cabeças*, 1970), que constrói uma crítica e um manifesto contra a colonização do Terceiro Mundo pelos países europeus. A economia dos países industrializados e capitalistas do século XX esteve ancorada na principal fonte de energia

²⁷⁵ Rassan é um personagem de *Anabasis*, primeiro tratamento do roteiro de *A Idade da Terra*, que entra em embate com a figura crística, questionando a sua divindade e desmistificando a sua suposta revolução. Na sequência 8 do roteiro de *Anabasis*, Rassan faz a seguinte descrição de seu perfil biográfico: “...*Meu pai era um pobre agricultor, eu fugi de casa, virei bandido, fiquei doente... descobri o caminho de Ogulaganda, entrei para a Academia Militar e fui o maior herói das Guerras de Resistência contra a invasão da América... O Rei Joseph Luz, pai de Madalena, me confirmou no posto de coronel, que para nós é a máxima patente, e me nomeou Chefe dos Exércitos Nacionais Revolucionários de Ázia e África... Prometeu-me a mão de Madalena... O Rei Joseph foi assassinado... e Madalena enviou uma mensagem a Brahms, oferecendo-lhe Ogulaganda em troca de casamento. Brahms aceitou, ela foi para a América, seduziu Philip Brooks. Talvez ela tenha participado do assassinado de Brahms... voltou... nossos povos estão humilhados, eu amo, mas a necessidade de vingança é mais forte... [...] ele [Brooks] é estrangeiro, o inimigo, o ocupante, ele humilha nossos soldados, controla nossas empresas, nossos campos de petróleo, nossos operários são escravos... e Madalena passa seu tempo em orgias... Ela se entregou a vários homens... menos a mim... por isso a odeio. Quero fazer uma revolução que nos liberte desta Matriarca cruel e devassa...*”. Cf. ROCHA, Glauber. “Anabaziz – o primeiro dia do novo século (primeiro tratamento de *A Idade da Terra*), 1977”. In _____. *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985, pp.211-212.

existente à época: o petróleo. A OPEP²⁷⁶ (Organização dos Países exportadores de Petróleo) impetrou uma série de embargos à distribuição de petróleo para os Estados Unidos e a Europa como forma pressionar o cartel das grandes empresas de petróleo ocidentais: as “Sete Irmãs”²⁷⁷. O negro Rassan é, desta forma, uma síntese alegórica do poder de revolução do Terceiro Mundo, um prenúncio do colapso do capitalismo e a inversão de poder global com o poderio dos povos colonizados.

A última fase do Cristo-Militar, portanto, sintetiza a noção de civilização ocidental no Terceiro Mundo ao apresentar, partindo do Brasil, as principais fases de desenvolvimento dos territórios colonizados com base no controle estrangeiro das grandes nações imperialistas. O Cristo-Militar é um elemento fundamental para o processo revolucionário, de acordo com a visão glauberiana, pois as pressões exercidas sobre as camadas oprimidas da sociedade fermentariam as forças de combate. Sua fase final é o fechamento do discurso teleológico sobre a história com a queda do poder ocidental e capitalista dando lugar ao triunfo dos povos do Terceiro Mundo.

3.2 – O CRISTO-GUERRILHEIRO: MILITÂNCIA, REVOLUÇÃO E PENSAMENTO POLÍTICO NA AMÉRICA LATINA

*“E, havendo aberto o segundo selo, ouvi o segundo animal, dizendo: Vem e vê!
E saiu outro cavalo, vermelho; e o que estava assentado sobre ele foi dado que tirasse a paz da Terra e que se matassem uns aos outros; e lhe foi dada uma grande espada”*

Apocalipse – Capítulo 6, versículos 3 e 4
Bíblia Sagrada

A noção da Guerra Revolucionária, como foi visto, está presente na produção de Glauber Rocha do início ao fim. A proposta do cineasta em *A Idade da Terra* foi construir um discurso histórico teleológico, de forma a produzir a compreensão de que a própria condução dos acontecimentos e fenômenos ao longo do tempo levassem, inevitavelmente, à Guerra Revolucionária dos povos do chamado Terceiro Mundo. Isso justifica, nesta

²⁷⁶ A OPEP foi fundada em 1960 pelos 5 principais países exportadores de petróleo: Arábia Saudita, Irã, Iraque, Kuwait e Venezuela.

²⁷⁷ As “Sete Irmãs” formavam o cartel das empresas: Standard Oil, Royal Dutch Shell, Mobil, Gulf, BP, Standard Oil of California e Chevron.

análise, o Cristo-Guerrilheiro aparecer como o último elemento, já que a revolução estaria legada para o futuro. Dentro desta lógica, o Cristo-Guerrilheiro é, de fato, o quarto e último Cristo em ordem de aparecimento no filme.

A personagem do Cristo-Guerrilheiro também possui três fases de desenvolvimento no longa-metragem. As três fases são caracterizadas pelo aspecto cronológico-histórico, apresentando uma alegoria política sobre o passado, sobre o presente e uma projeção para o futuro. As três fases se sobrepõem de maneira dialética: é a reflexão sobre o passado e o presente que dão um diagnóstico para o futuro. Na primeira fase do Cristo-Guerrilheiro, Glauber construiu uma discussão política sobre a formação da América Latina e sobre as ideologias políticas de seu tempo, tecendo uma dura crítica ao movimento de esquerda e ao marxismo ortodoxo. A segunda fase é mais contemporânea ao momento de produção do filme e mais preocupada em fazer um relato sobre a situação socioeconômica dos países subdesenvolvidos, finalizado com um chamado à Revolução. A terceira e última fase é uma representação da Guerra de Libertação idealizada por Glauber Rocha, levada a termo pelo Cristo-Guerrilheiro em consonância com os outros personagens crísticos de *A Idade da Terra* e com personagens históricos que serviram para a sua construção.

O Cristo-Guerrilheiro, interpretado por Geraldo Del Rey, é o menos alegórico de todos os personagens crísticos de *A Idade da Terra*. Entretanto, é o mais representativo da ideologia glauberiana dentre os demais e carrega a simbologia revolucionária de modo explícito, porém extremamente escatológico, ou seja, realiza uma abstração sobre o destino do homem e o fim do mundo em chave profética e apocalíptica²⁷⁸. Sua relação com o personagem John Brahm – alegoria do Anticristo – é mais estreita e complexa do que as dos Cristos Militar, Índio e Negro. Dentro da estrutura narrativa bíblica apropriada por Glauber Rocha, o Cristo-Guerrilheiro corresponde ao segundo cavaleiro do apocalipse, aquele que viria trazer a Guerra. Assim, frente aos outros Cristos, vemos que o Guerrilheiro caminha muito mais no campo da metáfora do que da alegoria, pois é conceitualmente mais claro.

²⁷⁸ *Escatologia*, de acordo com a definição dada no dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, é uma (1) doutrina das coisas que devem acontecer no fim do mundo; (2) doutrina que trata do destino final do homem e do mundo, pode apresentar-se em um discurso profético ou apocalíptico. HOUAISS, Antônio. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009. p.799. A palavra vem do grego *éskhatos* – extremo, último + *logia* – estudo. A interpretação bíblica com base na escatologia data já do primeiro século da Era comum. A corrente de estudos teológicos possui várias vertentes ao longo da história, estando tão arraigada ao pensamento cristão que se quer remetemos as narrativas e interpretações do fim do mundo à noção de escatologia. De qualquer forma, Glauber Rocha conhecia os debates acerca desta doutrina pelo viés da fé cristã reformada e o incorporou à estrutura de suas personagens crísticas.

Além de ser o Cavaleiro que representa a Guerra, o Cristo-Guerrilheiro traz a imagem crística construída pelo Evangelho de Mateus. Na literatura antiga – para usar uma designação genérica – uma personagem era introduzida pela sua genealogia, pois era a sua linhagem que lhe conferia legitimidade social e histórica. Esse recurso literário, tão marcado pela dinâmica das sociedades da Antiguidade, aparece nos evangelhos de maneira peculiar, indicando a simbologia crística em cada um dos relatos. No livro de Mateus, o capítulo primeiro dedica-se, do versículo um ao doze, a descrever minuciosamente a genealogia de Jesus: “*Livro da geração de Jesus Cristo, Filho de Davi, Filho de Abraão*”²⁷⁹, começa o capítulo um que, dessa forma, apresenta Jesus Cristo como Rei, herdeiro da herança divina ao trono de Israel. Como Rei herdeiro, Jesus Cristo é aquele que veio para cumprir a Lei divina – os Dez Mandamentos – tal como está explicitado na fala a ele atribuída pelo evangelista no capítulo 5, versículo 17: “*Não cuideis que vim descumprir a lei ou os profetas; não vim ab-rogar, mas cumprir*”²⁸⁰.

Essa referência ao Cristo do Evangelho de Mateus concretizada no Cristo-Guerrilheiro é de suma importância para compreendermos a simbologia do personagem enquanto um soldado revolucionário, seus diálogos com John Brahm, sua mulher e a relação de parentesco que é construída entre eles, bem como a alegoria sobre a história latino-americana que é feita por Glauber Rocha através do papel desse Cristo no filme. O Cristo-Guerrilheiro faz parte da linhagem de Brahm e carrega consigo as premissas culturais do colonizador europeu e do imperialismo estadunidense.

Geraldo Del Rey, como foi visto no tópico anterior, trabalhou junto a Tarcísio Meira na novela *A gata de Vison*. Esse histórico de atuação do ator foi muito explorado por Glauber Rocha, sobretudo se for levado em consideração os papéis de Geraldo Del Rey em produções cinematográficas que precederam o filme *A Idade da Terra*, principalmente naquelas que foram dirigidas por Glauber Rocha, como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Em *Deus e o diabo*, Geraldo interpretou o sertanejo Manoel, que após matar o coronel em razão da não-partilha do dinheiro por seu gado, junta-se a um grupo de religiosos, liderados por Sebastião, que lutam contra o poder dos latifundiários. O grupo é perseguido por Antônio das Mortes, matador de cangaceiros contratado pelos grandes donos de terra. Antônio das Mortes é interpretado por Maurício do Valle, ator que personifica John Brahm. Glauber recupera os lados opostos do conflito – o aspecto revolucionário, e mesmo cristianizado, de Manoel e os traços assassinos e opressores de

²⁷⁹ Mateus, Capítulo 1, Versículo 1. HENRY, Matthew. Op. Cit. 2014. p.1393.

²⁸⁰ Mateus, Capítulo 5, versículo 17. Idem., p.1403.

Antônio das Mortes – e os reapropria e ressignifica em *A Idade da Terra*, seguindo o procedimento de metalinguagem de sua cinematografia utilizado em todos os atores/personagens. Em outros filmes, a imagem do personagem revolucionário é verificada: *Bahia de todos os santos* (1960)²⁸¹, onde Geraldo faz o papel de Manuel, que integra um grupo de grevistas ao lado de seu amigo Tônio, que luta contra a perseguição policial aos candomblecistas. Geraldo Del Rey é, portanto, um rosto associado a figura revolucionário/militante, o que o tornou a escolha ideal para a alegoria do poder Revolucionário através do Cristo-Guerrilheiro.

A cena de transição para a primeira aparição do Cristo-Guerrilheiro, traz um ambiente fechado e escuro com a presença do Diabo e do Anticristo John Brahms (que são, como foi analisado no capítulo 2, a mesma personagem em momentos alegóricos e simbólicos diferentes), com diversos objetos e figuras que, em conjunto às falas de Brahms, fazem uma análise histórica das relações entre Europa e América Latina do ponto de vista cinematográfico, preparando terreno para a cena do Cristo-Guerrilheiro com Brahms e sua esposa. A encenação é feita como um ritual, onde um globo terrestre é posto em chamas, um aparelho televisor aparece ligado ao fundo e um coelho caminha sobre uma coroa católica e páginas soltas da Bíblia por entre um arbusto seco decorado com enfeites natalinos, enquanto John Brahms vocifera um discurso agressivo, parodiando a fala de Satanás a Cristo na passagem bíblica conhecida como a *Tentação de Jesus no Deserto*.

Cenas do discurso de John Brahms como Anticristo

²⁸¹ *Bahia de todos os santos* (1960), foi dirigido por Trigueirinho Neto e produzido pela Ubayara Filmes (BRA). Com 100 minutos de duração, o filme é um considerado um clássico da primeira fase do Cinema Novo brasileiro e é o único longa-metragem dirigido por Trigueirinho. Ver: BALADI, Mauro. Op. Cit., 2013. pp. 147-148.

O cenário apresenta objetos e figuras representativas do que Glauber Rocha considerava como ícones da dominação cultural, ou mesmo da aculturação latino-americana pela influência ostensiva dos símbolos e práticas trazidas da Europa e dos Estados Unidos da América. O quadro com os objetos decorativos do Natal em uma árvore seca, assim como o coelho sobre as páginas da Bíblia e a televisão ao fundo da atuação de John Brahms alegorizam um discurso não apenas sobre a colonização cultural, mas também sobre o poder da mídia e do capital sobre as práticas festivas e as datas comemorativas da memória coletiva, e da transformação que sofreram as narrativas do nascimento e morte de Jesus em função dos atrativos econômicos da Indústria Cultural dos países desenvolvidos.

O globo terrestre em chamas traz uma dupla significação, extremamente conceitual e, portanto, novamente em chave alegórica. No Apocalipse, o mundo terminaria em fogo, sendo várias as referências ao elemento. Mas há ainda outras simbologias ligadas ao fogo, uma delas explorada por Elias Canetti em *Massa e Poder*. Canetti dedicou um capítulo acerca do que ele denominou de *símbolos de massa*, e o primeiro símbolo explorado é o fogo. O fogo, de acordo com o autor, “*se propaga, possui o caráter do súbito (...), é múltiplo (...), é destrutivo (...)*”²⁸². Canetti prossegue sua análise e associa o fogo à massa, comparando-os em todos os níveis:

Todas essas qualidades [as do fogo] são, porém, as da *massa*: seria difícil resumir seus atributos com maior exatidão. Basta que sejam examinados um a um: a massa é igual por toda a parte; nas mais diversas épocas e culturas, dentre homens de qualquer origem, língua ou educação, ela é fundamentalmente a mesma. Uma vez surgida, espalha-se com violência. Poucos são capazes de resistir-lhe ao contágio; ela quer sempre seguir crescendo; fronteira alguma lhe é imposta a partir de seu interior. A massa pode surgir em qualquer parte onde homens encontram-se reunidos; sua espontaneidade e subitaneidade são inquietantes. Ela é múltipla e, no entanto, coesa; compõe-na uma quantidade inumerável de pessoas, nunca se sabe ao certo quantas. A massa pode ser destrutiva. Ela é atenuada e domesticada. Busca um inimigo para si. Extingue-se tão repentinamente quanto surgiu, e, amiúde, de forma igualmente inexplicável. E, claro, possui sua própria vida, inquieta e violenta. Tais semelhanças entre o fogo e a massa conduziram uma estreita amalgamação de ambos. Transformam-se um no outro e podem representar um ao outro. Dentre os símbolos de massa que sempre atuaram na história da humanidade, o fogo é um dos mais importantes e mutáveis.²⁸³

As características da massa, semelhantes às do fogo, apontam, sobretudo, para as sociedades massificadas do século XX e sua relação com o poder político e econômico. Ao abordar uma severa crítica ao sistema capitalista em *A Idade da Terra*, Glauber Rocha

²⁸² CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.75.

²⁸³ CANETTI, Elias. Op. Cit., p.76.

recupera a noção de massa como motor e produto do capital, ressaltando o seu potencial devastador e destrutivo através da alegoria apocalíptica do fim do Mundo. A simbologia é finalizada com a frase de Brahms, dita no início do filme e repetida nessa cena: “*Se não me adorares, serás condenado ao eterno!*”²⁸⁴

A árvore de Natal é a maior tradição popular no mundo ocidental associada à celebração natalina. O modelo para as árvores natalinas é o Pinheiro, vegetação típica do hemisfério norte, sobretudo na zona interpolar. A decoração da árvore em si tem muitos significados, quase sempre conceitualmente esvaziados e destituídos de sua historicidade. Glauber, por sua vez, constrói uma simbologia muito representativa do discurso geral do filme – e de sua trajetória intelectual e política – ao enfeitar um arbusto seco com as bolas coloridas de natal. A imagem, isoladamente, parece desconcertada ao espectador, mas compreende-se então que o cineasta estava preocupado em mostrar a inadequação da apropriação cultural, sobretudo no Brasil, já que os galhos secos fazem referência às grandes secas do Nordeste e à fome. A decoração incita uma reflexão sobre como o capital, a Indústria Cultural e a mídia mascaram a realidade através do consumo explorado através de símbolos e tradições populares. O coelho da páscoa é fruto de um longo e descontínuo processo de transformações e apropriações culturais. O coelho, que em várias culturas simboliza a fertilidade e a vida, aparece como uma figura de renascimento, associada a ressurreição de Cristo que é comemorada na páscoa. A imagem do coelho – que possivelmente veio das culturas germânicas – foi apropriada pelo marketing e transformou-se em um símbolo de consumo de massa. Na visão de Glauber Rocha, duro crítico das práticas culturais importadas²⁸⁵, o coelho da Páscoa, assim como as imagens natalinas, são uma subtração da linguagem cultural original da América Latina, bem como uma desvalorização da cultura cristã tal qual está exposto nas escrituras.

A natureza seca e retorcida maquiada pelos adornos de uma cultura que, segundo Glauber, é ilegítima, soma-se ao coelho, à televisão fora de sintonia ao fundo –

²⁸⁴ Havia sido dito que a fala de Brahms parodia a fala de Satanás a Jesus Cristo na passagem neotestamental da *Tentação de Jesus no deserto*. A fala é o verso repetitivo de Satanás, que estrutura todo o diálogo e constitui uma metalinguagem acerca da noção de tentação. No livro de Mateus, capítulo 4, versículo 9, está escrito: *E disse-lhe: Tudo isto te darei se, prostrado, me adorares*. Vê-se que no texto bíblico, a afirmação exerce uma oferta condicionada. Já a declaração de Brahms é uma ameaça. De todo modo, houve a realização de uma paródia que segue a dinâmica narrativa própria do filme construída por Glauber.

²⁸⁵ Em entrevista ao programa *Abertura*, da TV TUPI, em 1979, Glauber Rocha criticou duramente a influência da cultura estrangeira – em especial a americana – indicando a necessidade de abrir espaço para as imagens culturais genuinamente brasileiras: “*Boa Noite, país de família do Brasil. Protejam seus filhos porque o Super-Homem vem aí! O Super-Homem vem aí! Para enfrentar as máscaras do terror imperialista, do terror tecnológico é preciso usar as máscaras da macumba brasileira. É o artesanato contra a tecnologia*”. Programa *Abertura*, janeiro de 1979.

alegorizando a mídia e sua negligência em relação à cultura, à história e às condições econômico-sociais – e ao cenário escuro e sombrio no qual discursa John Brahm, expondo de maneira categórica as contradições culturais e históricas latino-americanas. As falas de Brahm arrematam a significação da cena e oferecem uma base para a construção do Cristo-Guerrilheiro em seguida. Não deixa de haver, por sua vez, uma dura crítica ao Governo Militar brasileiro, após o período que o historiador Marcos Napolitano chamou de “segundo ciclo de perseguição”²⁸⁶. A indústria cultural se consolidava na década de 1970, o que fez com que a televisão – com atribuição de um papel social, político e econômico importante por parte dos militares – propiciasse “o consumo dos bens culturais em escada industrial como telenovelas, noticiários [...]”²⁸⁷, ao que se compreende a crítica de Glauber representada pela figura do aparelho televisor ao fundo da cena, ou seja, na retaguarda da massificação da cultura brasileira e latino-americana.²⁸⁸ Afinal, Glauber Rocha estava ciente do poder de persuasão exercido pela televisão sobre a sociedade²⁸⁹, pois conforme atesta o historiador Wagner Pinheiro Pereira:

A década de 1970 pode ser considerada o período de modernização da televisão brasileira, ocorrido durante o auge e declínio do regime militar. O processo de modernização televisiva realizou-se não somente em virtude de sua centralidade no projeto de integração nacional do Estado autoritário, mas também em decorrência da necessidade mercadológica de renovação. [...] A partir dos anos 1970, a TV brasileira adquiriu um perfil mais empresarial. É nesta fase que emerge a TV Globo, o primeiro canal de televisão a operar em rede, como a emissora que mais se destacou na conquista da liderança e na realização de um conjunto de inovações técnicas e estéticas, assim como se tornou, ainda, especialista em telenovelas, o principal produto televisivo de exportação do país.

²⁸⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira. Utopia e Massificação*. Coleção: Repensando a História. São Paulo: Editora Contexto, 2006. p.81.

²⁸⁷ NAPOLITANO, Marcos. Op. Cit., p.82.

²⁸⁸ Sobre o advento da televisão no Brasil e sua instrumentalização política durante o Governo Militar, a professora de Comunicações e Artes da USP Esther Hamburger aponta que: “Embora, como bem registra a literatura, os militares tenham atribuído um papel estratégico à televisão em sua política de integração nacional, os mapas e os números sugerem que o objetivo almejado foi atingido mais recentemente do que se imagina, portanto já no fim do período autoritário, e associado a significados diferentes dos pretendidos”. HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado. A sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR editor, 2005. pp. 21-22. Entende-se, tão logo, que a crítica de Glauber a mídia brasileira representada pela Indústria televisiva estava muito mais voltada para o seu caráter capitalista e alienante enquanto meio de comunicação de massa capaz de importar a cultura estrangeira – tal qual diz a literatura sobre o tema – do que propriamente para a possível manipulação militar do veículo.

²⁸⁹ Na biografia *Glauber Rocha, esse vulcão*, José Carlos Teixeira Gomes afirma que: “O sentimento de Glauber em relação à TV era contraditório. Já em 1965, numa entrevista, ele a elogiava outra vez pelo seu potencial como veículo de comunicação. Foi taxativo: ‘A TV é hoje um meio de comunicação muito mais eficiente do que o cinema. Temos inclusive que perder esse bloqueio que temos em relação à TV. Se ela é um meio de comunicação, tem-se que ir à TV, porque o cinema fica sendo uma convenção de sala escura. Tem que se reconhecer a evolução dos tempos e atingir todo meio de comunicação válido’. [...] Mas, em transições bruscas, da mesma forma que elogiava a TV com entusiasmo, resolvia denunciá-la como um grande mal, “um monstro, em suma. Afirmou: ‘[...] TV, que é o maior monstro de destruição mental da sociedade contemporânea’. GOMES, Op. Cit., pp.416-417.

Com elevado padrão técnico, [...] a emissora do jornalista Roberto Marinho transformou-se em fonte primária, e até mesmo única, de informação e de entretenimento para milhões de brasileiros, formando opiniões, criando costumes e definindo tendências²⁹⁰.

O discurso sobre a colonização cultural prossegue com a introdução do Cristo-Guerrilheiro. O cenário é doméstico, uma sala decorada com muitos sofás, almofadas, tapetes e outros souvenirs, todos com muitas cores fortes e quentes.

Cristo-Guerrilheiro com John Brahms e sua esposa

A sala apresenta a decoração típica de casas e apartamentos da classe alta na década de 1970, com um quadro em estilo modernista na parede e design extravagante. Esse tipo de cenário era muito comum nas novelas brasileiras exibidas pela Rede Globo, onde a temática familiar e sexual combinada a diálogos frívolos sobre os temas cotidiano eram marca representativa da sociedade brasileira telespectadora, ponto de partida para a reflexão de Glauber sobre a América Latina. Esther Hamburger, em seu livro *O Brasil antenado – A sociedade da novela*, analisou a relação entre as novelas e as classes sociais no Brasil, indicando que a representação social trazida pelas novelas nivela o *ethos* social por cima, reproduzindo a imagem da elite consumidora: “*Se o universo diegético das novelas reproduz a escala social imaginada pelos pesquisadores de mercado, ela aparece para os telespectadores como representação verossímil da sociedade brasileira*”.²⁹¹ Consumidas muito mais pelas classes baixas, as novelas – que sofreram um *boom* a partir da década de 1970 – trazem a representação da burguesia e de sua ideologia política. Logo, compreendemos que o espaço diegético construído por Glauber Rocha traz em si uma crítica aos valores burgueses e sua imagem cristalizada no imaginário social pela

²⁹⁰ PEREIRA, Wagner Pinheiro. “História da Televisão no Brasil”. In: VASCONCELOS, Ana. *Guia a História: Televisão*. São Paulo: On Line, 2016, p.52.

²⁹¹ HAMBURGER, Esther. Op. Cit., p.73.

mídia televisiva, muito em voga durante o Regime Militar, sustentado pelo apoio da classe média.

A cena é aberta por Danusa Leão, que interpreta a esposa de John Brahms, ambos pais do Cristo-Guerrilheiro. No roteiro do filme, Glauber Rocha indica que “*o Cristo-Guerrilheiro é um homem branco, filho de Brahms*”²⁹², característica fundamental sobre a alegoria histórica e crítica de Glauber Rocha sobre a América Latina, onde os poderes políticos nacionais se constituíram e consolidaram a partir dos modelos europeus e norte-americanos, assim como as organizações de esquerda importaram modelos estrangeiros.

A mulher de Brahms, com o cabelo excessivamente loiro, maquiagem carnavalesca, salto alto, roupas curtas e corpo coberto de glitter dourado – em referência ao luxo das classes dominantes – está sentada ao lado de seu filho, o Cristo-Guerrilheiro. Sua imagem é extremamente sexualizada de forma vulgar e até grotesca, expondo uma visão caricaturizada das classes médias latino-americanas, implicando a idiosincrasia do ser latino-americano frente o ornamento cultural estrangeiro. A mulher começa a contar um ocorrido de Brahms.

MULHER DE BRAHMS:

– *Imagine que Brahms entrou na sala do presidente, botou um revólver na testa dele para tentar o golpe de Estado e não deu em nada. Deu aquela merda total e Brahms perdeu a parada. E é por isso que eu estou de saco cheio! Eu não aguento mais essa história de golpe de Estado pra cá, golpe de Estado pra lá, e o Terceiro Mundo de Subdesenvolvimento, eu não posso mais. O que eu to ganhando com isso? Há seis anos que eu to atrelada em Brahms. Eu não sei nem porquê. Eu não sei, eu não sei porquê. Não sei de nada. Deve ser uma outra vida. Deve ter uma outra vida por aí que eu não conheço, mas que eu vou tentar. Você não quer tentar comigo, meu amor? – fala a mulher dirigindo-se ao Cristo-Guerrilheiro.*

– *Você não quer tentar comigo, meu amor?*

Olha, é a tua última chance e talvez a minha última chance também. Larga tudo isso...

A fala da mulher de Brahms é uma referência ao ambiente de perturbações políticas vividas na América Latina com as Ditaduras Militares. A ocorrência de Golpes Militares era uma constante perniciosa nas sociedades latino-americanas, revelando a fragilidade de suas instituições democráticas, como vimos no item anterior. A mulher faz menção aos sucessivos golpes de Estado e ao problema do subdesenvolvimento econômico e cultural, recuperando não só os fatos ligados à história da governança no continente, como o seu mote discursivo-ideológico. O Brasil viveu, pelo menos, o Golpe do Estado Novo em 10 de novembro de 1937 com o presidente Getúlio Vargas – antecedido pela Intentona Comunista de 1935 e o Putsch Integralista de 1936 – que durou

²⁹² ROCHA, Rocha. Op. Cit, 1985, p.447.

até 1945 e, segundo a historiadora Angela de Castro Gomes, foi um dos poucos períodos da história do Brasil a produzir “*desdobramentos tão duradouros, importantes e ambivalentes [...]*”²⁹³; anos mais tarde sofreu a agitação política com o suicídio de Getúlio Vargas em sua fase de governo democrático; em 1964, as pressões da classe média contra João Goulart e a movimentação do exército levou ao Golpe Civil-Militar de 1º de abril, período que se estendeu até 1985 e marcou a trajetória artística e política de Glauber Rocha. Logicamente, cada um desses eventos e seus consecutivos períodos históricos possuem historicidades distintas e não estão interligados numa relação causal. No entanto, no discurso teleológico de Glauber Rocha, esse vai-e-vem do poder executivo no Brasil – e no Terceiro Mundo de forma geral, de acordo com o cineasta – é estrutural e fruto da colonização cultural e econômica da sociedade.

O pensamento geral das esquerdas latino-americanas acerca da situação de instabilidade política no continente e o horizonte de perspectivas ideológicas do período que está explicitado sob as diversas alegorias feitas por Glauber Rocha, sobretudo nessa cena, foram analisados pelo sociólogo Eder Sader em início dos anos 1980, que expõe o jogo político-ideológico vivido no século XX:

A concepção evolucionista que dominou o “marxismo oficial” difundia uma ideia de progresso na Humanidade que nos fazia reter – da História em curso – as vitórias populares como indicadores da “tendência dominante”, e encarar as derrotas como “retrocessos”, logo como episódios acidentais. Como oposição a isso terminou por desenvolver-se uma concepção catastrofista segundo a qual as ditaduras militares seriam uma consequência inevitável da estrutura capitalista dependente dos países latino-americanos. Esse “socialismo ou fascismo”, como chegou a ser formulado, imaginando-se que enquanto perdurasse o capitalismo não restariam opções.²⁹⁴

A perspectiva de crise política e econômica delineada na produção de Glauber Rocha, encontra respaldo na noção de “*progresso*”, com as “*vitórias populares*”, e “*retrocesso*”, com as derrotas. A ideia “*catastrofista*” da ditadura como fenômeno inevitável dentro da estrutura capitalista também é marca do discurso glauberiano em *A Idade da Terra*, e está sintetizado na fala da mulher de Brahms.

Na mesma direção, Glauber estava refletindo sobre outras experiências latino-americanas, como o Peru, a Bolívia, a Argentina, o Chile, o Paraguai, o Uruguai, a

²⁹³ GOMES, Angela de Castro. Estado Novo: ambiguidades e heranças do autoritarismo no Brasil. In: ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz (Orgs.) *A construção social dos Regimes autoritários: Legitimidade, Consenso e Consentimento no século XX. Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p.37.

²⁹⁴ SADER, Eder. *Um rumor de botas*. A militarização do Estado na América Latina. Coleção: Teoria e História 11. São Paulo: Editora Polis, 1982. p.10.

República Dominicana, a Guatemala, etc. Todos esses países da América Latina viveram períodos de profunda crise política associada a um grave quadro econômico e social. Logicamente, a experiência militar brasileira estava sendo discutida por Glauber Rocha, mas como vimos no tópico anterior, a relação do cineasta com a Ditadura Militar brasileira era controversa do ponto de vista ideológico. Em *A Idade da Terra*, Glauber estava sob influência mais direta das experiências peruana e chilena. No Peru, as forças armadas tiveram um papel ativo em toda a história da sua governança, com a ocorrência de sucessivos golpes militares, fases populistas e radicalização da esquerda (com o Sendero Luminoso). Glauber compartilhou o período da ditadura de Juan Velasco Alvarado Geral, que depôs o presidente eleito do Partido Ação Popular (AP) Fernando Belaunde Terry, em 1968. O governo durou de 1968 a 1980, e teve, assim como no Brasil, um programa nacionalista, ao menos na fase inicial. O Peru é um dos países latino-americanos com maior instabilidade institucional. O Chile foi outra experiência relevante para Glauber Rocha, pois marcou a década de 1970. Em 1973, com o Golpe Militar impetrado pelo general Augusto Pinochet contra o presidente eleito da Unidade Popular, Salvador Allende, teve início a ditadura Militar chilena que durou até 1990. A profunda divisão social chilena à época marcou a visão de Glauber Rocha sobre a relação entre o poder autoritário e as sociedades, o que se refletiu na forma com que foram construídas as personagens de Brahms, sua esposa e o Cristo-Guerrilheiro.²⁹⁵

A cena da mulher de Brahms prossegue ao som semelhante ao de metais se chocando, como uma guerra de espadas, aludindo ao militarismo, ou com de várias moedas caindo, remetendo ao capitalismo. A câmera faz um lento giro de 360° graus, começando em *contra-plongé*, com a mulher falando da sua relação com Brahms. À medida em que ela vai demonstrando em sua fala o desgosto pelo seu relacionamento com John Brahms, a câmera começa a fazer um giro vertical, ficando de cabeça para

²⁹⁵ A respeito dessa visão conjunta dos governos militares na América Latina, deve-se levar em consideração as observações feitas pelo historiador Osvaldo Coggiola: “*A primeira dificuldade, quando analisamos os governos militares latino-americanos das décadas de 1960 a 1980, consiste em determinar os traços comuns a regimes e situações políticas diversas. Os golpes militares de Velasco Alvarado e Ovando Candia – respectivamente no Perú e na Bolívia, em 1968 –, nacionalistas e ‘populistas’, diferem em muito dos regimes repressivos e entreguistas de Pinochet, Costa e Silva ou Videla, no Chile, no Brasil e na Argentina. No que pesem as enormes diferenças, alguns pontos em comum a todos os regimes militares são evidentes: dissolução das instituições representativas, falência ou crise aguda dos regimes e partidos políticos tradicionais, militarização da vida política e social em geral. Os militares ‘progressistas, por outro lado, foram a exceção nesses ‘anos de chumbo’.*” COGGIOLA, Osvaldo. *Governos Militares na América Latina: A era das ditaduras. Chile, Argentina e Brasil. Luta Armada e repressão*. Coleção Repensando a História. São Paulo: Editora Contexto, 2001. p.11. Assim, compreende-se aqui que o conjunto indistinto e genérico apresentado é muito representativo da postura militante e, portanto, com frouxo rigor historiográfico ou sociológico, de Glauber Rocha.

baixo, até que retorna à posição normal, só que desta vez em *plongé*, coincidindo com a mulher pedindo ao Cristo-Guerrilheiro que tente um relacionamento com ela. A movimentação da cena representa a mudança de posição dos sentimentos da mulher de um homem para outro. Por sua vez, a cena alegoriza a alternância das posições políticas da sociedade latino-americana, ora próxima ao poder militar e à influência estrangeira, ora produzindo um apelo por um governo popular e autônomo. A inconstância da personagem e a reviravolta apresentada no movimento da câmera arrematam a reflexão glauberiana sobre a histórica conjuntura política na América Latina – e no Terceiro Mundo – recuperando a estrutura alegórica do amor erótico e sua relação com a nação.

A figura do Cristo-Guerrilheiro ganha, então, destaque. Enquanto a mulher pergunta se ele quer tentar com ela, a câmera mostra o Cristo balbuciando uma espécie de mantra, com um olhar perdido e desfocado, sem prestar atenção à fala de sua mãe e amante, completamente em transe. O transe da sua personagem é a primeira grande crítica de Glauber às esquerdas latino-americanas, crítica que será ainda mais embasada pela construção estética da personagem.

Cristo-Guerrilheiro

O Cristo-Guerrilheiro é uma figura andrógina, construída a partir da estética tropicalista, lembrando as personagens dos carros alegóricos do carnaval, carregados de conceitualismo e diversidade imagética, recuperando a noção de síntese de diversos elementos culturais de forma assistemática. A nudez da personagem é atenuada por lenços rendados de várias cores, glitter no corpo, pulseiras e brincos femininos. A androgenia carrega uma dupla conceituação: tanto pode ser uma figura que possui tanto as características masculinas e femininas, como pode representar um ser indefinido, que não se encaixa na categoria de gênero masculino, e tão pouco na categoria de gênero feminino. Dentro da estrutura alegórica do homem como representação do Estado e da mulher como

a nação/sociedade, o Cristo-Guerrilheiro andrógeno encarna as forças revolucionárias latino-americanas tanto como uma expressão da sociedade oprimida e subdesenvolvida, quanto uma expressão de setores partidários e grupos revolucionários no controle do poder, como o caso cubano com Fidel Castro. São duas maneiras de ver o processo revolucionário e seus desdobramentos históricos. De outro modo, a androgenia do Cristo nesta cena alia-se a noção da perda das fronteiras, expressão máxima da perda de identidade. A crítica de Glauber, já muito afastado das esquerdas tradicionais e decepcionado com o regime cubano, aponta para uma esquerda sem identidade, alienada, colonizada e desorientada. Preocupado em alegorizar a ineficácia do marxismo tradicional para a América Latina, Glauber optou pela caracterização andrógena do Cristo-Guerrilheiro.

No caso brasileiro, experiência mais próxima a Glauber Rocha, apesar dos anos de exílio e atividade cinematográfica no estrangeiro e de suas divergências políticas, era a do PCB – Partido Comunista Brasileiro. O discurso inicial do partido sustentava que os obstáculos ao desenvolvimento pleno da sociedade e economia brasileiras deveriam ser superados a partir de bases democráticas. Segundo Eduardo Navarro Stotz,

Essa era, de maneira bastante simplificada, a concepção nuclear da esquerda brasileira, expressa pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). Embora o proletariado fosse considerado a força dirigente da revolução, em face da etapa democrática e nacional ele deveria promover uma aliança com a burguesia nacionalista.²⁹⁶

Esse alinhamento à direita era tido por Glauber Rocha como uma fraqueza ideológica e estratégica da esquerda brasileira, a qual o cineasta faz uma contundente crítica através do personagem do Cristo-Guerrilheiro²⁹⁷. Não obstante, não deixa de ser contraditória a posição de Glauber nesse personagem, já que, como foi visto na análise do Cristo-Militar, ele mesmo se aproximou da Ditadura Militar por si mesmo e através do discurso fílmico. Apesar de ter suas justificativas próprias, pautadas em uma visão

²⁹⁶ STOTZ, Eduardo Navarro. *A Polop e as esquerdas no enfrentamento da Ditadura Militar*. Artigo. s/d. p.2. Disponível em: <http://marxismo21.org/wp-content/uploads/2012/07/Polop-T-Stotz.pdf>

²⁹⁷ O biógrafo João Carlos Teixeira Gomes recorda que Glauber se definia como “*rigorosamente nacionalista*”, proclamando-se “*anti-soviético, antiamericano, antichinês, anti-social-democracia europeia*”. Ao romper com o Partido Comunista Brasileiro, Glauber Rocha foi taxativo ao dizer: “*Eu quero aproveitar para romper aqui solenemente com esse partido. Ele provocou grandes erros políticos no Brasil. Tem uma política cultural desastrosa, fascista, limitativa, castradora. É colonizado pelo modelo soviético, nunca tentou uma crítica direta da realidade brasileira, esteve a reboque da burguesia nacional, sempre tentando o oportunismo político ou negociar dissídios da classe operária no Brasil*”. Cf. Apud. GOMES, Op. Cit., p.338.

extremamente escatológica da história e do processo político, a ambiguidade fica latente²⁹⁸.

Outra simbologia de grande importância na composição física do Cristo-Guerrilheiro é o chifre de unicórnio em sua testa. O unicórnio, figura fantástica muito comum nos contos medievais, dentre as muitas simbologias representa força e pureza, e só pode ser domado por uma donzela virgem. Essa construção fez com que, no século V d. C., a narrativa do unicórnio correspondesse à da encarnação de Cristo, simbolizando a virgindade de Maria. É possível, então, que a narrativa crística estivesse aqui simbolizada mais uma vez. Outra perspectiva da simbologia do chifre do unicórnio é que, sendo um ser fabuloso/fantástico, sua figura está relacionada ao utópico, ao irreal, remetendo à crítica de Glauber à utopia do marxismo ortodoxo e do próprio socialismo utópico.²⁹⁹ Por último, o chifre representa a traição de sua própria mãe com Brahms, ao que diversas vezes é chamado de *corno*, designação popular para um homem traído.

O diálogo do Cristo-Guerrilheiro com a sua mãe traz toda a discussão alegorizada por Glauber nos diversos níveis de significação da cena:

CRISTO-GUERRILHEIRO: *Eu quero o Poder! Eu quero o Poder! O Poder! O Poder...* – Fala o Cristo-Guerrilheiro, abraçado com sua mãe e olhando em seus olhos.

MULHER DE BRAHMS: *O Poder sou eu. O poder você não vai conseguir sem mim.*

CRISTO-GUERRILHEIRO: *Eu quero minha herança!*

MULHER DE BRAHMS: *Você me ama?*

CRISTO-GUERRILHEIRO: *Amo, amo, amo...* – Responde com ar severo e desinteressado à sua mãe.

MULHER DE BRAHMS: *Se você me ama... Você me ama?* – Pergunta a mulher, deixando transparecer a sua dúvida em relação ao amor do Cristo-Guerrilheiro.

CRISTO-GUERRILHEIRO: *Amo, amo, amo.* – Responde novamente, com a mesma esquivia da primeira vez.

MULHER DE BRAHMS: *Se você me ama, por que é que não mata Brahms?* – Pergunta a mulher em aflição

CRISTO-GUERRILHEIRO: *Matar Brahms? Não! Não!* – Responde vociferando.

²⁹⁸ Em entrevista à Revista *Manchete*, de julho de 1978, Glauber Rocha expõe a sua visão sobre a política nacional e a fracassada atuação da intelectualidade: “*Todos os intelectuais brasileiros, inclusive comunistas, são comprometidos com os americanos. São colonizados pelos Estados Unidos. Todos colonizados por Hollywood. Neste país não há esquerda. Não há esquerda, nem direita, nem nada, entendeu? Aqui só tem uma coisa séria em matéria de política, que é o Exército. Ele é o verdadeiro partido político, que merece respeito, organizado, defendendo os interesses nacionais. O resto é conversa fiada. O Castelo Branco, em 64, acabou com os partidos e criou a Arena e o MDB. Mas nem devia ter criado. Devia ter ficado o partido único do Exército pela Revolução Brasileira. Pelo menos até que o Brasil saia desse subdesenvolvimento total, da miséria e da fome. Aí, depois você e qualquer um vão poder falar de democracia pluripartidária. Mas, até lá é conversa fiada. De forma que rompi com esses intelectuais*”. Apud. REZENDE, Op. Cit., pp.130-131.

²⁹⁹ BORGES, Jorge Luis & GUERRERO, Margarida. *O Livro dos Seres Imaginários*. São Paulo: Globo, 1996.

O diálogo é um jogo de perguntas e respostas que evidencia a alienação do Cristo-Guerrilheiro, cego pelo poder. A mulher de Brahms, sua mãe, diante da sua recusa e indiferença tenta lembrá-lo o tempo todo de que ela é o poder, que não há como ele conseguir o poder sem ela. Ou seja, sem o apoio da sociedade, sem um elo empático entre as forças revolucionárias e a sociedade não haveria via de chegada ao poder. A mulher pede insistentemente que o Cristo-Guerrilheiro fique com ela e mate Brahms, alegoricamente está pedindo o fim da dominação cultural e econômica, mas o Cristo-Guerrilheiro permanece em transe obsessivo.

Na sequência, Brahms entra em cena, juntando-se à mulher e ao filho em um jogo erótico incestuoso e obsceno.

Cena erótica entre Brahms, sua mulher e o Cristo-Guerrilheiro

Brahms chega gargalhando, cheio de ironia e desprezo pelo seu filho, intrometendo-se no diálogo e sensualizando com sua mulher. O diálogo que se segue à sua entrada fecha a discussão histórica trazida por Glauber, e compreendemos o discurso construído através da cena:

BRAHMS: *Hello, Hello!!!* – Anuncia Brahms, gargalhando.

Suruba!!! – Grita com um sotaque afrancesado, gargalhando e se interpondo entre sua mulher e o seu filho, enquanto este responde severamente à sua mãe que não matará Brahms.

CRISTO-GUERRILHEIRO: *Não! Não! Não! Não! Não!* – Grita em desespero

BRAHMS: Com uma taça de vinho nas mãos, vira para o Cristo-Guerrilheiro e, com um olhar insano, diz:

Eu estar falando! Escute, eu estar falando!... Ouça, por favor... – pede com ar debochado e, agora, olhando lascivamente para sua mulher, que corresponde o olhar.

MULHER DE BRAHMS: *Vamos... essa é a sua única chance. É a última chance que você tem* – diz para o Cristo-Guerrilheiro, referindo-se ao plano de matar Brahms.

CRISTO-GUERRILHERO: *Brahms está de câncer! Câncer! Câncer! Câncer!* – Berra para sua mãe enquanto Brahms gargalha mais alto.

MULHER DE BRAHMS: *Mas o câncer de Brahms é como a direita: não morre nunca! Você tem que matar Brahms com uma faca...ou um revólver, porque o câncer dele não vai matar ele nunca, sabia? Nunca!*

CRISTO-GUERRILHEIRO: *Brahms morrendo, a herança é minha!*

MULHER DE BRAHMS: *Você vai ser o herdeiro e eu vou estar com você. O poder...o poder...*

CRISTO-GUERRILHEIRO: *Eu sou o herdeiro do Diabo! Ah, meu pai Brahms...meu pai...Brahms, meu pai!*

BRAHMS: *“Ah, meu pai Brahms!”*, eu sou o seu Papa! – Fala com ar de um conquistador europeu.

Conspiration! – diz Brahms, e gargalha.

CRISTO-GUERRILHEIRO: *Eu não posso esperar um século por uma herança. Eu não posso esperar um século por uma herança!*

BRAHMS: *Su Culpa...A multidão equilibra o caminho ecológico!* – Fala Brahms às gargalhadas e misturando o francês e o português.

MULHER DE BRAHMS: *Você não vale nada, Brahms! Você é um ordinário filho da puta!* – Diz a mulher a Brahms enquanto bate em seu rosto, irada.

O jogo cênico que envolve as três personagens no diálogo, é uma alegoria sobre a história latino-americana, a identidade do poder político e o papel da sociedade neste embate. O Cristo-Guerrilheiro é filho de Brahms, bem como o poder político na América Latina nasceu dos governos coloniais. O caso mais representativo e que, provavelmente, inspirou a discussão de Glauber, é o de D. Pedro I, primeiro governante do Brasil independente, que era filho de D. João VI, Rei da Coroa portuguesa e representante do poder colonialista europeu. Não obstante, enquanto representação da própria Guerra Revolucionária no Terceiro Mundo, o Cristo-Guerrilheiro, na visão de Glauber, é fruto do marxismo, uma corrente filosófica e política europeia. Na sua crítica à esquerda, e retomando a ideia de se desvencilhar da linguagem do colonizador, o cineasta preocupou-se em fazer um discurso contra o espelhismo cultural da esquerda e a ineficácia de uma luta armada inspirada em modelos europeus, pois estes não serviriam à América Latina. A noção do incesto entre o guerrilheiro e a mulher que representa a classe média aponta para a relação anômala entre a burguesia e os princípios revolucionários, ocorrendo uma simbiose entre ambos, mas uma anulação de suas características principais na aliança mútua.

A posição pacífica do Cristo-Guerrilheiro, esperando que seu pai morra de câncer para receber a herança, discute sobre a passividade dos poderes nacionais frente ao domínio estrangeiro, sendo, neste momento, exercido pelos Estados Unidos, líder do bloco capitalista na Guerra Fria. A resposta a esse pensamento vem da mulher de Brahms, dizendo que *“o câncer de Brahms é como a direita: não morre nunca!”*, deixando claro que nenhuma crise vivenciada pelos Estados Unidos durante a Guerra Fria por si só não seria suficiente para solapar o poder capitalista.

Esta imagem de uma esquerda menos atuante, imóvel e entrincheirada foi marca dos filmes sobre a Ditadura Militar, conforme analisa Carolina Gomes Leme, indicando que “na grande maioria dos filmes produzidos nos anos 1980, o protagonista não é o guerrilheiro”³⁰⁰, o que nos dá algum panorama sobre o papel representacional assumido pela esquerda, ao menos no Brasil, durante o governo militar.

Brahms não demonstra nenhuma preocupação com a discussão, como se a ameaça contra ele não passasse de uma brincadeira, uma bravata. O Cristo-Guerrilheiro entra em desespero, totalmente inconformado por ter de esperar mais um século pela herança de seu pai. A herança era o poder político e a retomada da economia, onde governo e nação retomariam suas relações legítimas, pois seria aquele, assim, fruto da própria sociedade. Brahms culpa sua mulher e seu filho pela situação, claramente imputando a responsabilidade dos destinos políticos à própria sociedade. Revoltada, a mulher grita para Brahms e investe contra ela, aludindo aos movimentos contra os governos ditatoriais.

A cena prossegue, porém com uma significativa mudança de direção representada pelas personagens:

BRAHMS: *Bate, bate... Ai que delícia!... Bate mais, bate mais... Assim... Bate!*

MULHER DE BRAHMS: *Eu agora não vou bater. Eu vou te castigar, sabia?*

Não vou te bater pra te castigar!

BRAHMS: *Eu morro...eu morro...bate... bate assim – Pede Brahms dando um tapa na cara da mulher.*

MULHER DE BRAHMS: *Então morre. Morre, que você precisa morrer sem ser batido. É o que você merece, sabia?* – A mulher fala enquanto o Cristo-Militar aponta uma arma para a cabeça de John Brahms.

BRAHMS: *É? Conte. O que foi?*

Levanta-te! – Ordena Brahms, erguendo a mulher violentamente pelos braços.

MULHER DE BRAHMS: *E parla, seu puto!*

BRAHMS: *É claro que yo soy um corno. Yo soy um corno, um puto. Yo tengo también el filho bicha. Panelón! O mejor decir: viado!* – Diz para a mulher enquanto esta faz uma performance erótica.

BRAHMS: *Vai fuder! Vai fuder!* – Fala para a mulher.

CRISTO-GUERRILHEIRO: *Pai...Pai! Tenho fome de poder. Tenho fome!* – Fala enquanto enforca Brahms.

BRAHMS: *Vai te foder!* – gargalhando.

CRISTO-GUERRILHEIRO: *Pai...Pai! Porque me separaste, pai? Eu não quero te matar, pai!* – Confessa, caindo com o pai no chão.

(Gritos de Brahms e do Cristo-Guerrilheiro enquanto todos três gemem como num ato sexual)

CRISTO-GUERRILHEIRO: *Pai...eu sou seu herdeiro, pai!* – Lamenta-se o Cristo quanto Brahms prossegue o jogo erótico com a mulher.

MULHER DE BRAHMS: *Eu não suporto vocês dois. Eu não suporto homem nenhum porque vocês são todos uns escrotos!*

BRAHMS: *Mas tu me amas, tu gostas de apanhar!* – gargalha Brahms – *Delícia!* – gargalha novamente – *I love you, darling!*

³⁰⁰ LEME, Carolina Gomes. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p.120.

O descontentamento da mulher faz com que ela se insurja e se revolte contra Brahms. Provocativo, Brahms incentiva a violência da mulher demonstrando o seu caráter brutal. O Cristo investe contra o pai, que agride a sua sexualidade para desmoralizá-lo³⁰¹, tomando-o por alguém sem coragem. Na chave alegórica do amor erótico, o Cristo-Guerrilheiro, sendo um homossexual, não poderia se relacionar com a mulher, simbolizando a distância entre as forças revolucionárias e a sociedade. O Cristo enforca seu pai, que ri e desacredita a atitude violenta do filho. Ele logo desiste e volta a implorar pelo poder, desistindo de tomá-lo à força. Esse trecho da cena remete à fala de Jesus Cristo no livro de Mateus: “*Deus meu, Deus meu. Por que me desamparaste?*”³⁰², quando o Cristo-Guerrilheiro diz: “*Pai, por que me separastes, pai?*”.

A mulher, ao perceber que o pedido para que o filho matasse o pai não seria atendido, revolta-se contra os dois. A fala da mulher explicita o descontentamento social com as políticas latino-americanas, afinal de contas, como vimos, uma série de governos populares e ditatoriais se sucederam ao longo da história da América Latina, e o quadro de desenvolvimento econômico, social e cultural permanecia intacto e agravado com o avanço do capitalismo e da industrialização. O que se segue na cena é um retorno da postura da mulher em relação a Brahms, ficando contra o Cristo. Este, por sua vez, toma consciência da sua posição de inferioridade em relação ao seu pai.

CRISTO-GUERRILHEIRO: *Justiça...Justiça...* – Balbucia

BRAHMS: (Gargalhada) *Justiça!* – Grita, ironizando a fala do Cristo-Guerrilheiro, enquanto movimenta-se eroticamente abraçado à mulher, que geme alto.

CRISTO-GUERRILHEIRO: *Justiça! Justiça! Enquanto houver opressores, não haverá felicidade!* – Brada o Cristo.

BRAHMS: *Felicidade... Se existisse no mundo felicidade... Felicidade é a nossa!* – Grita e ergue a mulher do chão violentamente e dirige-se a ela – *É o momento que nós vivemos. Sua puta, felicidade é essa! Não eu comer meu filho assassino, covarde!*

MULHER DE BRAHMS: *Eu não sei quem é mais assassino, se é você, se é seu filho ou se sou eu... Porque alguém vai morrer aqui hoje... Alguém vai morrer aqui hoje! Alguém vai morrer. E vai morrer sabe pra quem?* – Vira-se para o Cristo-Guerrilheiro – *Vai morrer o mais fraco. O mais fraco vai morrer! E o mais fraco é você, sabia? O mais fraco é você. Vai, seu filho da puta, vai. Morre que você merece. Me ajuda, me ajuda.*

BRAHMS: *Let's go to dance, my Darling?* – Convida a mulher.

Sempre traição, sempre traição! Vamos para com isso de uma vez por todas – grita a plenos pulmões na sala.

³⁰¹ Cabe ressaltar aqui que os debates sobre homossexualidade e o tema da homofobia, apesar de expressivos, não possuíam o peso e a relevância que conquistaram no século XXI, de modo que Glauber Rocha não esteve diretamente envolvido com estas questões, duramente negligenciadas em seus trabalhos.

³⁰² “E, perto da hora nona, exclamou Jesus em alta voz, dizendo: *Eli, Eli, lemá sabactâni*, isto é, Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste? Mateus, Capítulo 27, Versículo 46.

A cena alegoriza mais de um período histórico, e essa múltipla significação é disparada pela fala do Cristo-Guerrilheiro: “*Enquanto houver opressores, não haverá felicidade!*”. A fala seguinte, de Brahms, remete ao período colonial, pois a cena assemelha-se à luta entre o Cristo-Índio e o Diabo no campo. A felicidade, é possuir a mulher, ou seja, ter o poder sobre a sociedade. Matar o filho, ou seja, a sociedade colonial, é matar o poder gerado por ele mesmo. Afinal, o sistema colonial não sobreviveria sem os povos colonizados, sem as estruturas administrativas partilhadas com os colonos e sem as relações entre poder local e metrópole. De outro modo, “*durante a Guerra Fria, o capital internacional passa a combater, em várias frentes, para impedir o avanço do comunismo*”³⁰³ – representado pelo Cristo-Guerrilheiro –, alimentava o discurso autoritário das Ditaduras Militares, prolongando o controle do Estado e da sociedade.

A mulher de Brahms vê a fraqueza do Cristo-Guerrilheiro e seu discurso vazio, implorando ao pai o poder ao invés de tomá-lo pela força. Reconhece que Brahms é o poder, e que o Cristo morrerá. Isolado do poder e da mulher, o Cristo-Guerrilheiro entende o seu papel, numa repetição, novamente em transe, de que a felicidade só será alcançada com o fim dos tiranos.

A cena alegoriza, ainda que de modo não-linear e teleológico, pois como já é sabido, a estrutura narrativa bíblica que serviu de base para a construção do filme opera desta forma, o processo de formação do poder e da sociedade latino-americana. O poder político dos colonizadores em um primeiro momento, torna-se o poder político das Ditaduras Militares, sempre disputando o governo com projetos de nação populares, voltados para as demandas dos povos locais. A referência histórica para Glauber Rocha são, dentre outros, as figuras de José Martí, com que começa, segundo o historiador Enrique Krauze, “*a História do moderno ideário revolucionário na América Latina*”³⁰⁴, e Ernesto Che Guevara, ícone da Revolução Cubana de 1959 que serviu de inspiração para muitas das ideias de Glauber Rocha durante a elaboração do projeto de *A Idade da Terra* e mesmo no roteiro de *América Nuestra*, como foi visto no capítulo um.

Ao longo de toda cena, o espaço diegético vai se ampliando a partir das movimentações da câmera, e revelando a presença de quadros com temas tropicais, ícones cristãos, símbolos africanos, dentre outros, recuperando a miríade de fluxos culturais na

³⁰³ VALLE, Maria Ribeiro do. Hanna Arendt e a recusa da violência revolucionária. *Crítica Marxista*. São Paulo, Ed. Revan, v.1, n. 26, 2008. p.32.

³⁰⁴ KRAUZE, Enrique. *Os Redentores*. Ideias e poder na América Latina. São Paulo: Benvirá/Saraiva, 2011. p.15.

América Latina, e que contribuíram para a sua formação histórica. Serge Gruzinski, em *A Guerra das Imagens*, analisa o universo imagético da América: “[...] a gigantesca empreitada de ocidentalização que se abateu sobre o continente americano assumiu – ao menos em parte – a forma de uma guerra de imagens que se perpetuou séculos a fio e que nada indica que esteja encerrada”³⁰⁵. O espaço do embate entre o Cristo-Guerrilheiro, sua mãe e John Brahm, alegoriza, historicamente, as razões da disputa entre as personagens, que mais uma vez pode ser entendida através de uma passagem de Gruzinski:

O choque imprevisto e brutal das sociedades e das culturas exacerba as tensões, multiplica os questionamentos, impõe escolhas a todo instante. Evoca demais nosso mundo contemporâneo em sua versão mais pós-moderna, daí suscitar uma reflexão: sobre o destino das culturas vencidas, sobre mestiçagens de todo tipo, sobre a colonização do imaginário...³⁰⁶

Essa reflexão foi realizada por Glauber Rocha nessa cena, preparando a consciência do Cristo-Guerrilheiro para a sua fase seguinte dentro do filme, mais engajada e mais preocupada com o tempo presente da produção (1979/80).

A primeira cena da segunda fase do personagem Cristo-Guerrilheiro se passa na favela do morro da Providência, no Rio de Janeiro, e não faz parte da *mise-en-scène* dramática do filme.

Geraldo Del Rey sendo caracterizado como guerrilheiro por Glauber Rocha

A sequência mostra o ator Geraldo Del Rey sendo preparado por Glauber Rocha, com tinta vermelha para representar o sangue sobre várias partes do corpo, curativos sobre as feridas que seriam causadas pela guerra, a presença do colar de ossos, cinto de cangaceiro com uma peixeira, uma pistola e uma metralhadora nas mãos, além da blusa

³⁰⁵ GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*. De Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492 - 2019). Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.15.

³⁰⁶ GRUZINSKY, Serge. Op. Cit., p.19.

e da calça de características militares, com uma bota de cangaceiro na perna esquerda e uma botina na perna direita. Na cena, Glauber mostra a Geraldo Del Rey o movimento que deve fazer com a faca, semelhante aos movimentos do personagem corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Toda a preparação a construção do Cristo-Guerrilheiro no ator é embalada por um ponto³⁰⁷ a Ogum, orixá das religiões de matriz africana: “*Ogum tá no ar, alori! Ogum tá no ar alori, alori caiangô! (versos repetidos várias vezes em toda a duração do ponto)*”. A simbologia da cena se dá tanto no sentido de apresentar o próprio cineasta preparando um soldado revolucionário – implicando que a sua atividade cinematográfica daria um novo sentido para a luta revolucionária – quanto sob a alegoria trazida pelo ponto ao orixá Ogum.

Ogum é um dos orixás, filho de Olorum, criador dos deuses e dos homens segundo algumas mitologias africanas. No Brasil, os orixás são identificados, sobretudo, no Candomblé, uma festa anual obrigatória dos negros iorubas da Bahia, que subsistiu graças à resistência dos escravos em manter seus sistemas de culto e crença. No candomblé, a dança feita pelas mulheres – que possuem uma aptidão maior para a chamada³⁰⁸ do que os homens – têm o objetivo de invocar aos orixás. Ogum, de acordo com Marcus Cláudio Acquaviva, “*é manifestação da luta, sendo orixá das guerras e das demandas*”³⁰⁹, representado pelas cores branca e vermelha. A caracterização do orixá deixa claro o vínculo com a imagem do Cristo-Guerrilheiro. Não se pode deixar de nota a relação entre a invocação dos orixás pelas mulheres e o nascimento de Jesus Cristo também de uma mulher, o que evidencia a relação entre o mito Cristão e o mito Afro-brasileiro construída por Glauber em *A Idade da Terra*. Nos cultos do Candomblé, a *feitura do santo na cabeça* dos iaôs é realizada na camarinha, recinto próprio para preparar a pessoa que receberá o orixá, onde são feitos sacrifícios de animais dos quais se utiliza o sangue para aspergir sobre o corpo do iaô. Fica, assim, mais claro, desse ponto de vista, a cena de Glauber preparando Geraldo Del Rey sob o som de um ponto a Ogum. Outro dado relevante sobre esse orixá é que no mito da criação da terra por Olorum, Ogum ficou responsável por liderar a linha de esquerda³¹⁰ dos orixás e dos exus, mais uma vez ficando explícita a

³⁰⁷ O nome ponto é a designação para cantigas de caráter cultural e religioso entoadas em rituais e seções das religiões afro-brasileiras.

³⁰⁸ Termo usado no candomblé.

³⁰⁹ ACQUAVIVA, Marcus Cláudio. *Lendas e tradições das Américas*. Arqueologia, etnologia e folclore dos povos latino-americanos. São Paulo: O Hemus, s.d., p.82.

³¹⁰ Nas religiões de matriz africana – candomblé e umbanda – cada orixá (deus) comanda duas linhas de espíritos, que podem ser tidos como espíritos bons ou maus. Os espíritos “bons” são chamados de linha da direita e os espíritos “maus” de linha da esquerda. Essa designação, contudo, é mais complexa e não caberia aqui abordar a problematização antropológica e histórica sobre o assunto.

relação entre o personagem guerrilheiro e a figura de Ogum, orixá muito importante na cultura brasileira.³¹¹

Nota-se também que o conceito do homem revolucionário como um tipo crístico advém da figura de Ernesto Che Guevara, cristalizada pela fotografia *Guerrillero Heroico*, retrato que o fotógrafo cubano Alberto Korda³¹² fez de Che Guevara no dia 5 de março de 1960 em Havana, durante um memorial dedicado às vítimas da explosão de La Coubre. De acordo com David Kunzle, “*O alcance e a intensidade do olhar [do Che] na fotografia de Korda é único, como é única a circunstância na qual ele foi capturado: luto e raiva sobre uma morte em massa – um Jesus contemplando a iniquidade da humanidade*”³¹³. Ainda de acordo com Kunzle, a fotografia de Korda envolve um acréscimo de uma característica simbólica muito específica na arte: “*Desde que Siqueiros pintou um índio latino-americano crucificado, em Los Angeles, no ano de 1932, a identificação do latino-americano como a Paixão de Cristo tem sido endêmica*”.³¹⁴³¹⁵ Outros cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano* trabalharam com a imagem do revolucionário como Cristo, como os argentinos Fernando “Pino” Solanas e Octavio Getino em *La hora de los Hornos* (*A hora dos fornos*, 1968), onde utilizaram, na sequência final do filme, a fotografia do cadáver de Ernesto “Che” Guevara, tirada pelo fotógrafo boliviano Freddy Alborta, no hospital público de Vallegrande, Bolívia, após o guerrilheiro sofrer uma emboscada em 9 de outubro de 1967. A fotografia de Alborta, onde se via Che, de tronco nu, deitado numa maca, e na qual este parecia estar vivo a olhar para a lente da câmera, deu a volta ao mundo e chegou mesmo a ser comparada ao quadro do *Cristo Morto* de Andrea Mantegna (1506). No entanto, longe de simbolizar a derrota de Che Guevara, a fotografia alimentou no imaginário coletivo o mito do revolucionário invencível.

A diferença de Glauber Rocha é que ele não utiliza a imagem do Guerrilheiro associada diretamente ao Cristo, e sim a imagem do Cristo associada ao Guerrilheiro, pois sua visão do crística não é martirizada pelo sacrifício, mas sim marcada pela noção do Cristo ressuscitado, vivo, como ele aponta no filme, na cena do Cristo-Negro, que diz em

³¹¹ Ver também: PRANDI, Reginaldo. *Mitologia degli orixás*. Le divinità della natura dall’Africa al Brasile. Tradução: Bruno Barba. Calle America 4. Firenze: Editipress, 2014. pp.70-78.

³¹² Nome artístico de Alberto Díaz Gutierrez.

³¹³ KUNZLE, David. Fusion: Christ and Che. In: *Che Guevara: Revolutionary & Icon*. London: V&A Publications, 2006. p.88. (Traduzido livremente pela autora)

³¹⁴ Idem, Ibidem.

³¹⁵ David Alfaro Siqueiros foi uma artista do muralismo mexicano. A obra mencionada por Kunzle é o mural *América Tropical*, de 9 de outubro de 1932.

voz-over: “[...] um cristo que era venerado, vivido, revolucionado no êxtase da ressurreição”.

Percebe-se que preparar o Cristo-Guerrilheiro em cena, tendo como cenário uma favela e assemelhando-se a um ritual de invocação de Ogum, foi uma estratégia discursiva-alegórica de Glauber Rocha, revestindo a luta revolucionária com a cultura negra brasileira e simbolizando a saída do Cristo-Guerrilheiro do ambiente pobre e excluído da sociedade. Não se pode deixar a parte que a cena – se colocarmos em perspectiva a simbologia religiosa e cultural frente à cena anterior do Cristo-Guerrilheiro – parece representar um renascimento do personagem, uma espécie de ressurreição do Cristo de acordo com os valores terceiro mundistas, latino-americanos, brasileiros. A noção de renascimento é vislumbrada na sequência seguinte a esta cena.

Cristo-Guerrilheiro empunhando uma pistola

Nesta sequência, o Cristo-Guerrilheiro caminha em direção a câmera, não mais ao som do ponto a Ogum, mas sob uma ópera wagneriana agressiva, dando à sua performance um tom épico. A sua postura firme, tanto quanto a sua caracterização física, mostram a mudança entre o Cristo-Guerrilheiro da primeira fase no filme e agora, determinado, caracterizado como um soldado e marchando em uma favela, e não mais em um palacete. A arma empunhada é semelhante, novamente, ao Corisco de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e ao personagem Paulo Martins de *Terra em Transe*, também um revolucionário.

A cena que se segue à transformação do Cristo-Guerrilheiro traz uma construção importante sobre o tempo presente – ao filme – e a relação da esquerda com a sociedade e poder capitalista. Muito mais consciente e combativo, o Cristo-Guerrilheiro desta fase de desenvolvimento no filme se conscientiza sobre o mau caráter de John Brahm e vai à luta, assumindo sua posição de revolucionário. A sequência se inicia em um salão com

muitas pessoas onde está Brahms, sorrindo e cumprimentando a todos, e diz repetidamente: “*Tenha paciência. Dias melhores virão!*”, com um coral católico cantando em latim ao fundo. A cena é cortada para a sequência seguinte, onde aparecem o Cristo-Guerrilheiro, John Brahms e a sua mulher.

John Brahms, sua mulher e o Cristo Guerrilheiro em um restaurante de Brasília

Em um restaurante, com um painel da Coca-Cola bem valorizado no enquadramento da câmera, John Brahms e sua mulher recitam repetidamente as mesmas frases, bem como o Cristo-Guerrilheiro:

JOHN BRAHMS: *A sociedade começou na Grécia e terminou nos Estados Unidos!*

MULHER DE BRAHMS: *Assinamos tantos contratos! Tantos contratos! – Diz a mulher para Brahms, comemorando o feito.*

CRISTO-GUERRILHEIRO: *É um canalha! Canalha!* – Fala o Cristo olhando para a câmera.

O letreiro da Coca-Cola, somado ao discurso de Brahms sobre a sociedade e à fala da mulher sobre os contratos, sintetiza a noção da dominação pelo Ocidente, indicando o predomínio da cultura e do sistema econômico ocidental ao longo da história, que chegou no século XX sob o controle dos Estados Unidos da América, do qual o símbolo econômico-cultural máximo, no filme, seria a marca *Coca-Cola*, representando o capitalismo, o que fica ainda mais evidente quando a mulher comemora os contratos comerciais fechados. Ainda, como apontam Ella Shohat e Robert Stam, a imagem da Grécia como lugar “*onde tudo começou*”, faz parte da “*formação do discurso colonialista*”³¹⁶ que inferiorizou o continente africano, inspirando “*uma reescritura retroativa da história africana e sua relação com a Grécia clássica, em um processo que obedece às normas colonialistas em nome de um eterno ‘Ocidente’, supremo desde o*

³¹⁶ SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da Imagem eurocêntrica*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.89.

momento da sua concepção”³¹⁷. O mesmo processo acontece com os continentes americano e asiático, marcando assim a noção do Terceiro Mundo colonizado.

A junção da fala de Brahms consolando as pessoas e prometendo dias melhores à comemoração dos contratos por sua mulher, alegoriza o cenário de desigualdade social, fruto da colonização ocidental europeia no Terceiro Mundo e do sistema capitalista. Ao compreender essa situação, o Cristo-Guerrilheiro, olhando para a câmera, expõe a degeneração moral de todo o sistema que está representado em Brahms.

A última sequência de cenas do Cristo-Guerrilheiro representa a última fase do personagem em *A Idade da Terra*, que seria o momento do início da Revolução, ou seja, a projeção que Glauber faz sobre o futuro próximo do Terceiro Mundo na América Latina.

John Brahms e sua mulher no estádio de futebol

Cristo-Guerrilheiro fazendo um chamado ao povo

A primeira sequência mostra John Brahms abraçado à sua mulher na arquibancada de um estádio de futebol vazio, acenando em direção ao campo gramado. A imagem de Brahms, representante do capitalismo, do colonialismo cultural, do imperialismo norte-americano e da mídia, em um campo de futebol, acenando como um político ou como alguém famoso, faz alusão à frase do escritor Nelson Rodrigues, que disse que “*O futebol*

³¹⁷ Idem., p. 92.

é o ópio do povo”, apontando para a alienação política e cultural da sociedade alegorizada em sua mulher. Após passar pela fase de reflexão histórica e sobre o diagnóstico do tempo presente, o Cristo-Guerrilheiro assume a missão de sair da zona de conforto junto ao espectador do filme, à sociedade latino-americana.

O período do chamado *Milagre Econômico* sob o Regime Militar brasileiro (1968 - 1973), foi marcado pela exaltação dos símbolos nacionais através da propaganda do governo do general Emílio Garrastazu Médici. Segundo Élio Gaspari, “*falava-se de um ‘Brasil Grande’, ‘Brasil Potência’. Distribuíam-se adesivos com a inscrição ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’. País, futebol, copa, seleção e governo misturavam-se num grande Carnaval de junho*”³¹⁸. “*O governo festejava o progresso associando-o ao imaginário do impávido colosso, gigante pela própria natureza*”.³¹⁹ O Brasil se tornara tricampeão mundial de futebol e a Ditadura Militar, vivenciando um crescimento de cerca de 10% anuais da economia, mobilizou a Aerp (Assessoria especial de Relações Públicas) em diversas campanhas de exaltação nacional. De acordo com o historiador Carlos Fico:

Se analisarmos algumas das principais campanhas da Aerp/ARP, verificaremos a recorrência de certas temáticas, de certas ideias-força, especialmente as noções de “construção” e “transformação” do Brasil. Assim foi com *Em Tempo de Construir* (1971), *Você constrói o Brasil* (1972), *País que se transforma e se constrói* (1973), *Este é um país que vai pra frente* (1976), *O Brasil é feito por nós* (1977), e *O Brasil que os brasileiros estão construindo* (1978).³²⁰

Assim, percebe-se que a fala da mulher comemorando os contratos, mais a cena do estádio de futebol são uma referência ao período do chamado Milagre Econômico, que também caracterizou os *Anos de Chumbo* da Ditadura Militar no Brasil. Logo, quando o Cristo-Guerrilheiro entra em cena, em um movimento que dá a impressão de que ele é um elemento externo à *mise-en-scène* do filme – mesmo porque há o rompimento do espaço diegético quando Geraldo Del Rey olha para a câmera e se dirige ao espectador – ele está convidando o povo a sair da ilusão propagandística e se juntar ao processo revolucionário.

CRISTO-GUERRILHEIRO: *Povo, tome o seu lugar! O processo vai começar!*

A partir de então, tem-se uma performance do Cristo-Guerrilheiro completamente voltada a expor as contradições políticas e econômicas vividas na América Latina, recuperando a figura de John Brahm em seu significado ao longo da história. Por outro

³¹⁸ GASPARI, Elio. *A Ditadura escancarada*. As ilusões armadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 208.

³¹⁹ Idem, p.209.

³²⁰ FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo*. Ditadura, propagando e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997. p.121.

lado, é um jogo de resistência à propaganda oficial de Estado no Brasil, já que a partir de 1973, com a crise internacional do Petróleo, o mundo viveu um colapso econômico generalizado. As propagandas de 1976, 1977 e 1978, criavam uma versão de realidade totalmente falsa, pois o país estava mergulhada na crise econômica. Por outro lado, há uma recuperação da cena do Cristo-Negro entrevistando o jornalista Castelo Branco, como vimos no capítulo dois.

Cristo-Guerrilheiro no discurso contra Brahms em cima do morro

A imagem, novamente, do Cristo-Guerrilheiro sob um morro, faz referência ao líder da Revolução Cubana, Fidel Castro, e ao ícone revolucionário, Ernesto Che Guevara. As principais fotografias dos guerrilheiros em Sierra Maestra, às vésperas de janeiro de 1959, mostram Fidel e Che Guevara nas montanhas. A fotografia do Cristo-Guerrilheiro em *A Idade da Terra* tem como modelo as fotografias da guerrilha cubana.

Fotografias de Fidel Castro e Ernesto Che Guevara durante a Guerra de Guerrilha

Ernesto Che Guevara, em *Guerra de Guerrilhas: Um Método* (setembro de 1963), destaca a importância dos movimentos de luta guerrilheiros para a libertação do Terceiro Mundo:

A guerra de guerrilhas foi utilizada inúmeras vezes na história, em diferentes condições e em busca de diferentes objetivos. Ultimamente tem sido usada em diversas guerras populares de libertação em que a vanguarda do povo escolheu o caminho da luta armada irregular contra inimigos de maior potencial bélico. A Ásia, África e América Latina foram cenário destas ações quando se tratou de alcançar o poder em luta contra a exploração feudal, neo-colonial ou colonial. Na Europa, foi empregada como complemento dos exércitos próprios ou aliados³²¹.

Na sequência do seu pensamento, Ernesto Che Guevara recupera a historicidade da guerra de guerrilhas na história latino-americana, recordando que:

Na América, recorreu-se à guerra de guerrilhas em diferentes oportunidades. Como antecedente mediato mais próximo pode-se citar a experiência de César Augusto Sandino, lutando contra as forças expedicionárias ianques na serra de Segovia, na Nicarágua, e, recentemente, a guerra revolucionária de Cuba³²².

³²¹ CHE GUEVARA, Ernesto. "Guerra de Guerrilhas: Um Método (Setembro de 1963)". In: *Obras de Che Guevara: Textos Revolucionários*. São Paulo: Centro Editorial Latino-Americano Ltda, 1980. p.95.

³²² CHE GUEVARA, Op. Cit., p.95.

Ao citar o exemplo cubano, Che Guevarra aponta para a importância da atuação do líder guerrilheiro, buscando inspiração num discurso proferido pelo comandante Fidel Castro:

[...] Fidel Castro dizia a 26 de julho passado (1963): “O dever dos revolucionários, sobretudo neste instante, é saber perceber, saber captar as mudanças na correlação de forças ocorridas no mundo e compreender que essa mudança facilita a luta dos povos. O dever dos revolucionários latino-americanos não está em esperar que a mudança na correlação de forças produza o milagre das revoluções sociais na América Latina, mas aproveitar integralmente tudo quanto favorece ao movimento revolucionário tal mudança na correlação de forças. E fazer a Revolução!”³²³

Finalmente, no texto *O Socialismo e o Homem em Cuba* (1965), Ernesto Che Guevara adverte também sobre a importância da necessidade de fomentar no povo o espírito de mobilização para a luta revolucionária e o papel da vanguarda guerrilheira no processo de conscientização revolucionária dos povos oprimidos:

Chegou a etapa da luta guerrilheira. Esta se desenvolveu em dois ambientes diferentes: o povo, a massa ainda adormecida que era preciso mobilizar, e sua vanguarda, a guerrilha, motor impulsionador da mobilização, gerador de consciência revolucionária e de entusiasmo combativo. Foi esta vanguarda o agente catalizador que criou as condições subjetivas necessárias para a vitória [do movimento revolucionário cubano em 1959]³²⁴.

Conforme apresentado no capítulo um, Glauber Rocha aponta, em correspondência endereçada para Alfredo Guevara, como esse texto foi inspirador para a redação do seu projeto de *América Nuestra*. Por isso, não seria de se estranhar, encontrarmos similitudes imagéticas e discursivas entre o Cristo Guerrilheiro e os revolucionários Fidel Castro e Ernesto Che Guevara.

O discurso do Cristo-Guerrilheiro na cena em que sobe o morro é um ataque ao colonialismo e ao imperialismo, e se aproxima de textos como *Hasta la victoria siempre*, de Fidel Castro, e sobretudo dos escritos de Che Guevara, que muito influenciaram Glauber Rocha na fase de construção do projeto de *A Idade da Terra*, em especial o texto *La influencia de la Revolucion cubana en Latinoamerica*.

CRISTO-GUERRILHEIRO: *Eu acuso Brahms de invadir os países europeus, asiáticos, africanos e americanos! Acuso Brahms de organizar a guerra psicobacteriológica contra índios, negros, judeus e comunistas!*

Aqui, mais uma vez Brahms é associado, simultaneamente, ao mal cristão – que causou devastação por toda a civilização humana, de acordo com a visão de Glauber

³²³ Ibid., pp.102-103.

³²⁴ CHE GUEVARA, Ernesto. “O Socialismo e o Homem em Cuba” (1965). In: _____. *O Socialismo Humanista*. Petrópolis: Vozes, 1989. p.24.

Rocha – ao colonizador europeu, ao imperialismo norte-americano, ao nazismo e à guerra ao comunismo. Suas palavras ecoam as palavras de Che Guevara no texto mencionado anteriormente:

[...] a parte do continente americano chamada de América Latina viveu, quase sempre, sob o jugo de grandes monopólios imperiais. Os senhores sabem que a Espanha dominou uma boa parte do território americano; depois houve a penetração de outros países europeus, na etapa de expansão capitalista, no nascimento do capitalismo, e que também a Inglaterra e a França conseguiram algumas colônias. Passada a luta pela independência, vários países disputaram o território americano e, com o nascimento do imperialismo econômico em finais do século passado e inícios deste século, os Estados Unidos dominaram rapidamente toda a parte norte do continente, a América do Sul e toda a América Central. Ainda persistem, no sul, outros imperialismos. No extremo sul, na Argentina e no Uruguai, a Inglaterra manteve-se forte até o final da última guerra.³²⁵

A Revolução de Glauber Rocha, em *A Idade da Terra*, tem como base os pressupostos ideológicos que animaram a Revolução Cubana de 1959 que tem em Fidel Castro e Ernesto Che Guevara os seus símbolos maiores, ao menos na visão da esquerda latino-americana. Neste sentido, é como se o Cristo-Guerrilheiro de Glauber Rocha fosse uma síntese do modelo de guerrilheiro revolucionário almejado por Ernesto Che Guevara, quando afirmou:

Existem aqueles que dizem: “Admitamos que a guerra revolucionária seja o meio adequado, em certos casos específicos, para conquistar o poder político. Mas onde encontraríamos os grandes dirigentes, os Fidel Castro que nos levassem ao triunfo?” Fidel Castro, como todo ser humano, é um produto da história. Os chefes militares e políticos que dirigem as lutas insurrecionais na América, únicos, se possível, em uma só pessoa, aprenderão a arte da guerra fazendo-a. Inexiste ofício ou profissão que se possa aprender apenas nos manuais. Neste caso, a luta é a grande mestra³²⁶.

É exatamente esse o papel que o Cristo-Guerrilheiro deve assumir: apontar os inimigos e inspirar as massas populares para a causa revolucionária. Para isso, no filme, justifica-se o ataque a John Brahms que prossegue na última sequência do Cristo-Guerrilheiro. Em um pátio com colunas altas, Brahms imita uma transmissão radiofônica de esportes, enquanto o Cristo-Guerrilheiro imita uma transmissão radiofônica da bolsa de valores e a mulher se diverte, em transe.

BRAHMS: *Ninguém é mais forte que John Brahms. Ninguém! Eu sou mais forte que o sol! Atenção. Comunica a Comissão de Corridas que foi retirada do terceiro páreo a potranca Danuza* – Narra Brahms enquanto o Cristo-Guerrilheiro dá tiros para o alto.

CRISTO-GUERRILHEIRO: *A bolsa de valores vai subir com a alta de dois por cento ao dia. Saiu Brahms, entrou Carlos* – Narra o Cristo-Guerrilheiro ao pé do ouvido de Brahms e olhando fixamente para a câmera.

³²⁵ CHE GUEVARA, Ernesto. A influência da Revolução na América Latina. In: *Obras de Che Guevara. Textos Revolucionários*. São Paulo: Centro Editorial Latino-americano LTDA, 1980. pp.117-118.

³²⁶ Ibid., p.103.

BRAHMS: *Entregou a Gerson, Gerson a Tostão, Tostão a Zagalo, este a Nilton Santos, que serve a Pelé e agora até Mané Garrincha... é gol! É gol, porra! Os cavalos correm todos juntos, Danuza ainda tem um corpo... A Danuza não foi retirada, não! Ela está correndo! E está correndo bem!* – Prossegue Brahms exasperado.

CRISTO-GUERRILHEIRO: *A bolsa de valores subiu 10 por cento. A OPEP vai aumentar o petróleo em cinquenta por cento.* – Finaliza o Cristo com ar de triunfo.

O jogo da cena é muito rico. Ao som dos tiros do Cristo-Guerrilheiro, Brahms insiste em narrar o futebol, remetendo ao discurso da propaganda da Ditadura que mantinha a fachada de progresso e otimismo utilizando, ainda, a vitória do Brasil na Copa de 1970³²⁷. A menção a Danuza – atriz que interpreta a mulher de Brahms – como um cavalo de corrida para apostas é muito alegórico da ideia da sociedade como massa de manobra do Regime. Enquanto narra o jogo, Brahms é pressionado pela narração do Cristo, que deixa claro o quadro de crise econômica com o aumento da Bolsa de valores e a Crise do Petróleo de 1973, já trabalhada por Glauber Rocha a partir do Cristo-Militar. Sufocado pela irreversível situação de decadência, Brahms deposita suas esperanças na mulher, que prossegue fazendo parte do jogo. Ao fim, Brahms entra em absoluto desespero, cai no chão, larga a mulher e vemos o sorriso vitorioso do Cristo-Guerrilheiro. Compreende-se que a Revolução venceu.

A personagem do Cristo-Guerrilheiro, como foi visto, é, como todos os outros Cristo, multi-alegórica, construída a partir de muitos discursos e visões políticas sobre a História, sobre a economia e a cultura latino-americanas. Esse Cristo reúne a imagens das lutas políticas do Terceiro Mundo sob o símbolo de Che Guevara e tendo como mote o cenário brasileiro da Ditadura Militar. A última sequência do Cristo-Guerrilheiro antecede

³²⁷ A associação da Copa do Mundo de Futebol de 1970 com os “Anos de Chumbo” da ditadura militar brasileira tornou-se posteriormente um tema recorrente nas produções cinematográficas brasileiras sobre esse período histórico. Em *Pra Frente, Brasil* (dir. Roberto Farias, 1982), um dos mais representativos filmes do/sobre período ditatorial, temos, segundo o historiador Wagner Pinheiro Pereira, um retrato de “um dos momentos de maior recrudescimento político e ao mesmo tempo de otimismo ufanista da ditadura militar brasileira, sob a égide do governo do General Emílio Garrastazu Médici (1969 - 1974). A trama do filme é ambientada no Brasil durante a época da Copa do Mundo de Futebol de 1970, sediada no México, no espaço de tempo transcorrido entre os dias do primeiro (03 de junho de 1970) e do último (21 de junho de 1970) jogos da seleção brasileira”. Ainda segundo o historiador, “o retrato dos ‘anos de chumbo’ feito por Roberto Farias tinha o objetivo de denunciar a repressão e a violência perpetradas aos ‘opositores do regime’ (especialmente os grupos militantes de esquerda) nos porões clandestinos da ditadura, mostrar a instrumentalização política do futebol, a apropriação da vitória da seleção brasileira para alavancar a popularidade da ditadura, enquanto a sociedade brasileira aparece como alienada e manipulada pelos seus governantes, muito mais preocupada com os jogos da Copa do Mundo do que com a realidade política do país e, finalmente, alertar sobre o perigo de que qualquer cidadão comum, mesmo o apolítico e o omissor, poderia tornar-se mais uma vítima do regime militar”. Cf. PEREIRA, Wagner Pinheiro. Na câmara de torturas da ditadura militar brasileira: As representações dos ‘anos de chumbo’ no filme *Pra Frente, Brasil* (1982). In: SILVA, Gian Carlo de Melo. (Org.). *Os Crimes e a História do Brasil: Abordagens Possíveis*. Maceió: Edufal, 2015. pp.219 e 201.

a última sequência do filme, que é encerrado com o Cristo-Índio em sua procissão libertadora, conforme analisado no capítulo dois. O Cristo-Guerrilheiro é a personagem que alegoriza de modo mais explícito o discurso teleológico e revolucionário de Glauber Rocha em *A Idade da Terra*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O DESFECHO DE UM PROJETO CINEMATOGRAFICO HERMÉTICO

“Para terminar, devo dizer que todas as pessoas que escreveram sobre A Idade da Terra até agora são pessoas incompetentes para a função por ignorância do processo cinematográfico e do processo artístico contemporâneo”.

Glauber Rocha³²⁸

Ao término do processo de produção do filme *A Idade da Terra*, Glauber Rocha se encontrava esgotado física e emocionalmente, sofrendo crises gástricas, dores de estômago e profundo stress que o levaram a ser hospitalizado algumas vezes. Somado a esse quadro clínico, Glauber Rocha se encontrava isolado no cenário nacional em decorrência tanto de suas polêmicas posições políticas quanto em virtude de sua complexa e cada vez mais ininteligível forma de expressão artística apresentada em seus últimos filmes, conforme desabafou respectivamente em carta escrita ao jornalista Oliveira Bastos e em entrevista concedida a Heloisa Buarque de Holanda, em março de 1980:

No Brasil tenho poucos amigos. *A Idade da Terra* produziu vinganças terríveis. É o preço pago por ter apoiado o Geisel em 1974. Esta atitude política deixou-me ódios implacáveis. Os meios cinematográficos se vingaram e se vingam. Assim como eu, que construí cinquenta por cento do cinema brasileiro, continuo exilado e pobre, embora pensem que seja rico³²⁹.

No cinema eu não me identifico, independente de qualquer grupismo cinematográfico com o discurso crítico e fílmico que está aí. Acho que o artista tende a se prostituir no Brasil, rapidamente, e os intelectuais já se acomodaram³³⁰.

O mesmo sentimento foi expresso novamente por Glauber Rocha em carta dirigida ao ministro Celso Amorim, diretor-geral da Embrafilme, em 9 de abril de 1981, durante a sua estadia em Sintra, Portugal:

Queiram ou não – sou um marginalizado do Cinema Brasileiro. Há explicações políticas e psicológicas. Por causa deste terrorismo – a classe se afunda. Meu livro *REVOLUÇÃO DO CINEMA NOVO* é, no entanto, um gesto de grandeza em relação aos ex-companheiros. Trata-se do caos cultural nacional – são 20 anos de luta teórica e prática culminadas num segundo exílio. Não me lamento *but* lamento a incapacidade da classe de revolucionar a cultura através do cinema. Preocupo-me

³²⁸ ROCHA, Glauber. “Estão confundindo a minha loucura com a minha lucidez” (80) [Entrevista a Reali Júnior, *O Estado de S. Paulo*]. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.499.

³²⁹ Apud. GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p.494.

³³⁰ Apud. VENTURA, Op.cit., p.392.

porque país sem cinema significa cultura morta, povo morto. Mas todos amam a contra-informação da TV. A crítica acabou. A Cinemateca é um antro de espionagem. A Cooperativa³³¹ é uma cova de ladrões. Prostituição... daí a campanha contra *A Idade da Terra*, que acabou com o cineminha corte e costura, que fazem, malfeito³³².

O período que se seguiu imediatamente após a conclusão do que viria a ser o seu último filme foi marcado, segundo expresso em outra carta dirigida ao ministro Celso Amorim³³³, pela preocupação do cineasta com o destino de seus filmes – que deveriam ser comprados e difundidos pelo Brasil sob a iniciativa da Embrafilme e preservados pela Cinemateca Brasileira de São Paulo – e com o reconhecimento e preservação de seu legado artístico, pretendendo transformar o conjunto de sua obra cinematográfica num patrimônio artístico-cultural nacional. Um exemplo desta preocupação de Glauber Rocha aparece em sua carta a Carlos Augusto Calil, onde traça planos para a publicação de todos os roteiros dos seus oito principais filmes num único volume que deveria ser publicado sob o título de *Roteiros do Terceiro Mundo*, pois, segundo o cineasta,

estes oito filmes são referentes ao III Mundo e marcam uma fase do meu trabalho. [...] A edição seria bom [sic] para preservar a base literária dos filmes – pois estes roteiros podem ser refilmados + televisados + montados em teatro e ainda funcionam como romances ou novelas etc.³³⁴

Além disso, Glauber Rocha planejava a realização de retrospectivas de suas obras cinematográficas, dividindo-as em grupos, onde *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe*, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, *Cabeças Cortadas* e *A Idade da Terra* comporiam o primeiro grupo de filmes que estruturavam um “discurso estético-político sobre o Terceiro Mundo”³³⁵.

Ao iniciar as considerações finais desta dissertação de mestrado recuperando os projetos e preocupações de Glauber Rocha presentes ao término da produção de *A Idade da Terra* pretende-se mostrar como o cineasta brasileiro almejava construir um projeto cinematográfico – tanto em termos da narrativa interna desenvolvida ao longo de cada filme quanto em termos externos ao exhibir e difundir o conjunto de sua obra – que representasse um discurso político e cultural sobre o Brasil, a América Latina e o Terceiro Mundo.

³³¹ Glauber refere-se a Cooperativa Brasileira de Cinema, formada por parte do grupo do Cinema Novo.

³³² ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*, Op.cit., p.685.

³³³ Ver: ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*, Op.cit., pp.664-667.

³³⁴ Ver: ROCHA, Op.cit., p.670.

³³⁵ Cf. ROCHA, Op.cit., pp.671-674.

Dessa forma, apesar de apresentar sinais de esgotamento nervoso, o término da realização de *A Idade da Terra* deixou Glauber Rocha repleto de expectativas otimistas com a possibilidade de ver o seu filme ser premiado e reverenciado no Festival Internacional de Veneza. No entanto, ao ser exibido em 2 de setembro de 1980, o filme gerou polêmica e foi mal recebido pela crítica, que não reconheceu, como esperava Glauber Rocha, que o seu filme representava uma inovação em termos de estética e narrativa cinematográfica. Por sua vez, os filmes *Atlantic City*, de Louis Malle, e *Gloria*, de John Cassavetes, ficaram com os prêmios principais, enquanto *Alexandre, o Grande*, do grego Theo Angelopoulos, recebeu o prêmio para obra de vanguarda. Além disso, o júri do Festival, composto por Margarethe von Trotta, Umberto Eco, Gilo Pontecorvo, George Stevens Jr. e Michael Ciment, chegou a sustentar que o filme não deveria ser debatido por ter sido patrocinado pela ditadura militar brasileira. Isso tudo foi demais para Glauber que decidiu sair pelas ruas de Veneza e realizar um comício na Avenida Beira-Mar do Lido, onde protestou contra a decisão do festival em premiar filmes associados a grandes produtoras e distribuidoras internacionais, criticou a política cultural que regia a produção cultural e o modo como interesses externos à arte cinematográfica determinaram o resultado da premiação, assim como acusou os cineastas ganhadores dos prêmios principais e a direção do festival de “fascistas”³³⁶.

O fracasso de *A Idade da Terra* no Festival de Veneza abalou profundamente Glauber Rocha. Segundo Humberto Pereira da Silva:

Assim como já ocorrera no Brasil, Veneza lhe fechou as portas. Glauber via no Festival a possibilidade de estímulo para seguir com um cinema livre, anticomercial e de exploração dos limites da linguagem. Para ele isso era necessário a fim de que o cinema não ficasse submetido ao gosto do público consumidor e dos produtores comerciais. Mas Veneza lhe mostrou, justamente, a impossibilidade de trânsito social de um cinema voltado para o processo de criação³³⁷.

Em entrevista ao jornalista Pedro del Picchia, de setembro/outubro de 1980, Glauber Rocha desabafou: “*Sai de Veneza vomitando. Passei dois dias em Florença com febre alta. Estou doente em Roma. [...] Minha relação com o cinema acabou em Veneza. [...] Dou um adeus final à picaretagem cultural e ao supermercado das ilusões perdidas.*”

³³⁶ Informações extraídas de: SILVA, Humberto Pereira da. *Glauber Rocha: cinema, estética e revolução*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.p.138; VENTURA, Op.cit., p.394; ROCHA, Op.cit., p.725.

³³⁷ SILVA, Op.cit., pp.138-139.

Estou do lado dos poetas. Estamos em pleno ridículo cultural. Aproveito para dar um adeus definitivo à vida cultural brasileira. Vocês não me verão mais. Nunca”³³⁸.

A Idade da Terra foi uma produção que chegou ao público – reduzido – de modo bastante controverso e polêmico. A quebra absoluta da linguagem cinematográfica clássica por meio de uma construção hermética e uma temática profundamente ideológica e ambiciosa de Glauber Rocha, de um lado, e as tensões e contradições políticas da esquerda nacional e internacional, de outro, fizeram com que, em um primeiro momento, o filme fosse um fracasso de crítica e de público.

Tendo a experiência negativa do Festival de Veneza em mente, Glauber Rocha decide escrever o texto “A Idade da Terra, um aviso aos intelectuais”³³⁹, publicado no jornal *Folha de S. Paulo* em 9 de novembro de 1980, alguns dias antes da estreia nacional do filme *A Idade da Terra* no Rio de Janeiro, em 17 de novembro de 1980. Neste artigo, o cineasta tenta preparar o público espectador e os críticos para vivenciarem a experiência de assistir ao seu novo filme.

O ponto de partida do texto recorda o escândalo ocorrido no Festival de Veneza, quando Glauber Rocha informa que:

A Idade da Terra, que estreará no Rio e em São Paulo brevemente, entrará em choque com várias camadas de público, despertando seguramente contundentes polêmicas, dando curso ao escândalo do Festival de Veneza, quando enfrentei 1.600 telejornalistas mundiais e platéias corrompidas pelo cinema comercial de Hollywood, da Gaumont e de outras multinacionais do “audyo vyzual”. Antes da “batalha”, quero solicitar, sobretudo aos yntelektuais que serão implacáveis, condições para que o combate se desenrole democraticamente, alimentando mesmo com vômitos e diarreias o fértil deserto de nossas “aberturas fygueyrediztas”.

Para o bom aproveitamento do filme e realização de um democrático debate crítico, Glauber Rocha estabelece duas condições fundamentais:

A primeira refere-se aos cuidados no momento da projeção do filme, pois segundo o cineasta, apesar de

A Idade da Terra possuir ymagem e som de excepcional qualidade técnika – já testados nos projetores de Veneza, acontece que no Brazyl, forças “ocultas” (?) sabotam freqüentemente projeções de filmes nacionais. Lentes dos projetores são desfocadas. O som é deformado para alto ou baixo. Bobinas são projetadas fora de ordem. Para que o público veja e ouça bem, é necessário que as projeções sejam

³³⁸ ROCHA, Glauber. “Entrevista a Pedro Del Picchia. Roma, ago.1980”. In: DEL PICCHIA, Pedro & MURANO, Virgínia. *Glauber: o leão de Veneza*. São Paulo: Escrita, 1982. Apud. VENTURA, Op.cit., p.396.

³³⁹ ROCHA, Glauber. *A Idade da Terra, um aviso aos intelectuais*. *Folha de S. Paulo*, 9 de novembro de 1980. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/74/glauberaviso.htm>. Último acesso 18/07/2017, às 22:50.

perfeitas na medida do possível. Somente assim o público poderá curtir o extazextetyko (polytyko) de *A Idade da Terra*.

Esse receio de Glauber Rocha viria a ser comprovado pela matéria “Sabotagem, Sabotagem!”, publicada no *Jornal do Brasil*, em 18 de novembro de 1980, quando Ivanir Yazbeck relata que:

Atendendo ao pedido [de Glauber Rocha expresso no artigo “A Idade da Terra, um aviso aos intelectuais”], temos o dever de informar que houve sabotagem durante a projeção do citado filme na sessão das 2 da tarde no Cinema Caruso, no dia do lançamento: a quarta parte foi exibida antes da terceira metade do segundo segmento. A sexta parte foi mutilada numa sequência importante no desenrolar do clímax. Na segunda bobina, quando o clima de suspense atinge seu momento mais emocionante e intenso, a projeção se torna trêmula e confusa denunciando alto grau etílico no operador. Mas há um erro maior, já que algum sabotador inteligente descobriu um mecanismo diabólico que obriga a mesma sequência a se repetir dezenas de vezes, num ritmo cansativo, que só serviu para estender o filme por intermináveis 2h45m³⁴⁰.

A segunda condição apontada por Glauber Rocha referia-se ao fato do filme ser “*criticado pelos intelectuais com o mínimo de preconceitos que existem em torno, sub e sobre ‘Glauber Rocha’*”. O cineasta apontava que “*a imprensa, via artigos de jornalistas teleguiados, procura me pintar como louco, marginal, fracassado, corrupto fascista e todos estes adjetivos tentam esconder a criatividade de meus filmes*”.

A partir destas duas condições – “*uma teknyka (a qualidade da projeção) e outra polytyka (despi-vos dos preconceitos)*” –, Glauber Rocha aponta que “*para ver e ouvir A Idade da Terra são necessários ‘olhos abertos e ouvidos purificados’*”. Na sequência, o cineasta apresenta algumas informações sobre a realização de seu décimo quinto filme, apontando o valor de custo da produção em comparação com outros filmes da mesma época (*Bye Bye Brasil*, *Gaijin* e *Pixote*), enumerando os seus colaboradores e ressaltando que não foi levado pela “tendência ‘populista-comercial’ de ‘atingir o público’”.

Ao final do artigo, Glauber Rocha apresenta *A Idade da Terra* como a cúpula barroca que conclui a catedral de toda a sua obra cinematográfica:

Kathedral, monumento, paynel cineterceyromundista que, modesta e humildemente (como o Aleyjadinho) significam a luta de um brasyleyro de 41 anos pela criação de uma sociedade redimida da nossa tragédia kolonyal.

Para quem conhece minha trajetória ficcional, resumo que, em *A Idade da Terra*, “o cangaceiro mata Antonyo das Mortes (o ymperialysmo polyvalente) e o povo triunfa na utopya”.

Assim como, recuperando o espírito engajado do seu manifesto *A Estética da Fome*, ressalta a sua crítica ao cinema teatral e romanesco que ao apresentar “*histórias*

³⁴⁰ YAZBECK, Ivanir. Sabotagem, Sabotagem!. *Jornal do Brasil*, 18/11/1980 – Caderno B, p.10.

mentirosas contadas segundo as regrinhas dramáticas das multinacionais” é responsável por contribuir “*com a censura e com o ymperyalyzmo cultural que castra as elites brasileiras as reduzindo ao estado de impotência que as impede de lutar pela libertação econômica do Brazyl e do Terceiro Mundo*”.

Contudo, *A Idade da Terra* dividiu, de forma radical, as opiniões do público e da crítica. A recepção do filme por parte da crítica segue ao menos duas vertentes principais: a contrária e a favorável; ambas convergem em um denominador comum: *A Idade da Terra* é um filme hermético, totalmente avesso ao que a crítica e o público – mesmo o mais intelectualizado – estavam acostumados. A crítica contrária ao filme se manifestou quando da exibição do filme no *Festival de Veneza* de 1980. A crítica italiana foi, sem dúvida, a mais acirrada nos comentários divergentes ao filme tanto do ponto de vista estético quanto ideológico. O crítico italiano Giovanni Grazziani, no *Corriere della Sera*, fez a seguinte afirmação:

O filme mergulha por mais de duas horas no hermetismo, com uma montagem paranoica e uma recitação obsessiva. Sentindo-se obrigado a ser original, Glauber Rocha acumula sons e cores que não transmitem nem emoções nem ideias. Alguém dirá que é belíssimo exemplo de fantasia tropical. A nós, parece a decadência de um diretor de talento.³⁴¹

Grazziani julga o filme por uma ótica mais convencional do fazer cinematográfico, reprovando a sua montagem não cartesiana e distante mesmo das vanguardas. Rubens Ewald Filho no artigo “Glauber Rocha, sem pé nem cabeça” para *O Estado de S. Paulo*, em novembro do mesmo ano, seguindo a mesma linha da crítica europeia, tece as seguintes considerações:

Sempre disse que entre a genialidade e a loucura existe uma linha muito tênue. Com “*A Idade da Terra*” [...], Glauber Rocha a atravessa irremediavelmente. A perplexidade da crítica europeia no último *Festival de Veneza* é mais que compreensível. A fita não tem pé nem cabeça, não passa de uma colagem caótica de cerca de duas horas e quarenta minutos, capaz de provocar não apenas a polêmica, mas uma profunda decepção. [...] É inútil tentar resumir a fita. [...] Todos eles [os personagens do filme] aparecem em quadros estanques extremamente longos e incompreensíveis. [...] E ao assistir ao filme chega-se a uma inevitável conclusão: ou Glauber enlouqueceu mesmo (conforme afirmam seus detratores) ou então é um grande gozador. [...] Parece que o futuro de Glauber é mesmo como humorista ou cantador de feira, filosofando e fazendo “repentes”. Seu filme é inútil e ineficiente politicamente (o nível das críticas é na base de mostrar Pitanga como Jesus fazendo o milagre dos pães oferecendo *Pepsi-Cola*), só funcionando quando brinca com o cinema. [...] [Há] inúmeros erros técnicos (vazamento de luz, fora de foco) deixados

³⁴¹ GRAZZINI, Giovanni. *Corriere Della Sera*. Citado em: Delirante, Paranoico, Atual. In: XXI Sessão da Conferência Geral – UNESCO. s/d.

de propósito [...] Mas são brincadeiras [...] que não conduzem à nada. [...] Agora, Glauber não tem desculpas: teve tempo, dinheiro, facilidade, apoio³⁴².

O filme foi considerado por Rubens Ewald Filho uma produção louca, degenerada e, ainda, “[...] *suficientemente ruim para acabar com qualquer carreira*”³⁴³. A crítica, novamente, recai sobre o caráter não aristotélico da produção, marca da ininteligibilidade do filme para o crítico. Assim como Grazziani, Rubens assimila as imagens construídas no filme como elemento ilógicos, não narrativos, fora de nexos contextual e simbólico. Por outro lado, nota-se o peso político dado às questões estéticas, já que se cobra do filme uma contribuição política, mostrando como o cinema de Glauber Rocha estava imerso em um horizonte de disputas ideológicas e de pressupostos respaldados pela intelectualidade de esquerda.

No mesmo caderno do *Jornal do Brasil*, Ely Azeredo, com o artigo sob o título “*Uma odisséia de tédio*”, traça o seguinte panorama:

Depois de atravessar incólume o esteticismo árido de *O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* e o auto-incensamento a pretexto da morte de Di Cavalcanti em um curta metragem recebido principalmente com silêncio, a mitificação de Glauber Rocha por homens de cinema e intelectuais encontra um obstáculo terrível: as mais longas duas horas e meia que já passaram numa sala de projeção – as duas horas e meia de *A Idade da Terra*. A mitologia criada em torno de Glauber e pelo talento promocional do cineasta sobreviverá ao teste? Creio que, na soma final, ela sairá muito danificada.³⁴⁴

Somam-se as expectativas: os críticos anteriores cobram a visão política do filme, Azeredo critica a incapacidade de entretenimento da produção. Depreende-se das palavras do crítico que um alto grau de expectativas – naturalmente – se concentraram em torno do cineasta e de *A Idade da Terra*. Mas o filme foi, justamente, uma ruptura quase completa com todas as formas de cinema trazidas pelo cineasta em suas produções anteriores, desmontando a expectativa do público espectador em relação às suas obras, sempre muito explicitamente políticas e históricas.

O jornal *O Estado de S. Paulo* publicou uma nota sobre o protesto de Glauber Rocha em relação às críticas ao filme:

O diretor acusou ontem os críticos italianos de serem “imbecis”, “ideologicamente corruptos” e de estarem fazendo um “terrorismo fascista” contra um diretor do Terceiro Mundo. Ele fez acusações depois de ter lido as críticas, quase unanimemente desfavoráveis da imprensa local, sobre seu filme “*A Idade da Terra*”, em particular do órgão oficial comunista **L’Unità**, do igualmente comunista **Paese**

³⁴² FILHO, Rubens Ewald. Glauber Rocha, sem pé nem cabeça. *O Estado de S. Paulo*. 18 de novembro de 1980. p.20.

³⁴³ Idem, Ibidem.

³⁴⁴ AZAREDO, Ely. Uma odisséia de tédio. *Jornal do Brasil*. 18 de novembro de 1980. p.10.

Sera e do crítico do *Corriere de la Sera*, para quem o filme “traiu a esquerda brasileira”.³⁴⁵

A indignação do cineasta em relação às críticas europeias revela uma tensão ideológica entre Primeiro e Terceiro mundo, tensão essa que é o mote discursivo de *A Idade da Terra*. A contra-acusação de Glauber Rocha à crítica europeia repousa sobre um certo revanchismo histórico e político que recupera a oposição “colonizados x colonizadores”, além da questão religiosa muito acirrada que envolveu o filme – um confronto ideológico sobre a interpretação e prática do cristianismo e o processo de sincretismo posto pelo filme.

No mesmo dia em que a crítica de Rubens e Ely eram publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, Vitor Hugo Soares publicava comentários desairosos acerca de *A Idade da Terra*. Vitor Hugo fez um apanhado dos principais comentários e opiniões sobre o filme de Glauber Rocha. Segundo ele: “*Genial, pirou mesmo, cala a boca imbecil, dinheiro jogado fora e maravilha foram as expressões mais ouvidas nas discussões que se prolongaram pela madrugada na Praça Castro Alves [Salvador] e em bares e casas noturnas da cidade*”³⁴⁶. O filme dividiu opiniões. Dois meses antes, em 3 de setembro, a Revista *Veja* publicou uma crítica do filme que se afina com a mensagem de Vitor Hugo: “*Como seu realizador, ‘A Idade da Terra’ é prolixo, contraditório, frequentemente cabotino, algumas vezes cansativo, em outras dotado de irresistível fascínio*”³⁴⁷. A crítica publicada na revista *Veja* faz uma interpretação mais favorável, partindo do mesmo ponto dos críticos contrários – a linguagem formal do filme:

Rompendo inteiramente com as estruturas dramáticas tradicionais, “A Idade da Terra” está mais próximo de uma sinfonia, de um grande mural de pintura ou de um vasto poema épico do que de qualquer filme e peça teatral. [...] Ao contrário do cansativo “Cabeças Cortadas”, certas cenas pipocam na tela em velocidade espantosa, em algumas ouve-se a voz de Glauber orientando os atores. Longe de se mostrarem gratuitos ou meramente exibicionistas, porém, esses efeitos são fundamentais para o próprio sentido do filme. Rebeldes à dramaturgia tradicional, os personagens materializam anseios profundos do autor em relação à vida nacional, pois em “A Idade da Terra” Glauber propõe um novo Brasil³⁴⁸.

A recepção crítica do filme nesta reportagem, apesar de reconhecer o ponto crítico da montagem e da linguagem do filme, atribui-lhe coerência cultural e, em certa medida,

³⁴⁵ Glauber protesta. *O Estado de S. Paulo*. 4 de setembro de 1980. p.21.

³⁴⁶ SOARES, Vitor Hugo. Para os baianos, uma estréia polêmica. *Jornal do Brasil*. 18 de novembro de 1980. Caderno B. p.10.

³⁴⁷ Glauber Ressuscita. *Revista Veja*. 3 de setembro de 1980. p.76.

³⁴⁸ Idem, p.77.

histórica, ao reconhecer elementos da cultura brasileira na composição imagética de Glauber Rocha:

Nascendo da imaginação, seu filme não se baseia em referências históricas concretas. Entretanto, não se trata de uma fantasia gratuita, pois Glauber vai buscar sua matriz inspiradora em elementos profundos da cultura brasileira: a mistura entre catolicismo e ritos pagãos, a sujeição colonial, a luta pela independência econômica, a sensualidade e o prazer lúdico. [...] A perspectiva de “A Idade da Terra” não é a do Cristo crucificado, mas sim do Cristo na glória e êxtase da ressurreição. Por isso “A Idade da Terra” é um filme alegre e cheio de vida, que aposta no triunfo do Cristo brasileiro sobre a fome, a miséria e o medo da morte. Glauber Rocha, quem diria, além de brilhante cineasta, é religioso e patriota³⁴⁹.

Na mesma tônica, Susan Schild deu início aos seus comentários sobre *A Idade da Terra* – no mesmo caderno de *O Estado de S. Paulo* de 18 de novembro de 1980 – de modo bem positivo e mais aprofundado que a crítica que a precedeu:

Se a história e a realidade são caóticas, não será a câmera de Glauber Rocha que irá organizá-las para o espectador. Sintomaticamente, o material promocional de **A Idade da Terra** não tem sinopse, o que é compreensível, pois afinal qualquer tentativa de resumir o filme, como se faz habitualmente seria inútil. Só se pode entender – ou pelo menos tentar – **A Idade da Terra** se abandonados conceitos de narrativa tradicional ou a expectativa de assistir a um filme que conte uma história, qualquer que seja sua ordem. **A Idade da Terra** soa mais como um discurso através de imagens. [...] Não é difícil imaginar que nesses [...] pólos, discursos os mais diversos, vivências, tradições e expectativas as mais antagônicas coexistem e coabitam a América Latina. Com sua realidade fragmentada, desconexa, desigual e injusta, e nem por isso, menos rica e bela, da qual, presumo, quer falar Glauber Rocha através da sua **A Idade da Terra**.³⁵⁰

Schild visualiza a produção situando-a em seu contexto histórico e cultural, eixos a partir dos quais se pode vislumbrar uma certa lógica da estrutura formal do filme, e a sua linguagem experimental e pródiga mesmo para a sua tradição cinematográfica. Nesse mesmo caminho, no ano seguinte, Maurício Gomes Leite, no *Jornal do Brasil*, afirma que “Glauber abre **A Idade da Terra** com a sequência mais despedaçada e verdadeira sobre o inconsciente primitivo brasileiro”, acrescentando aqui que “não é necessário citar Hegel, Lévi-Strauss ou Darcy Ribeiro para entender a sequência: ela não está lá para ser entendida, mas para ser sentida”³⁵¹. Leite deu ao filme uma breve interpretação antropológica, indicando que a produção abre um novo tipo de experiência cinematográfica, menos da ordem do visual, e mais da ordem do sensível, uma construção

³⁴⁹ Idem, p.77.

³⁵⁰ SCHILD, Susan. Realidade fragmentada. *O Estado de S. Paulo*. 18 de novembro de 1980. p.10.

³⁵¹ LEITE, Maurício Gomes. “A Idade da Terra” em Paris. *Jornal do Brasil*. Caderno Especial. 15 de fevereiro de 1981. p.5.

dialética que se dá na experiência entre o processo de exibição e o arcabouço cultural do espectador individual.

Como dito anteriormente, as críticas se centraram no aspecto formal do filme. A questão da linguagem de *A Idade da Terra* é o principal motivo do fracasso do filme, pois a sua estrutura rompeu com os paradigmas históricos e estéticos até aquele momento. Não se pode deixar de dizer, entretanto, que o filme de Glauber se adianta aos fenômenos estéticos que serão típicos dos anos 1980: pós-modernidade, conceitualidade, quebra da dimensão espaço-temporal diegética, ruptura com o tempo histórico, erosão de tópicos discursivos, etc. A década de 80 assistiu à consolidação do fenômeno do cinema hollywoodiano da “Era do *blockbuster high concept*”, da popularização do videoclipe musical, com uma linguagem que recuperou e transcendeu as vanguardas artísticas, e no caso latino-americano do regresso do cinema de gênero, pondo fim às buscas estéticas e políticas dos Cinemas Novos. O filme de Glauber, produzido em finais de 1970 e lançado em 1980 não estava pronto para ser compreendido.

Nas mãos de um historiador, o trabalho com o filme se torna ainda mais delicado, pois se quer capturar – além da linguagem própria do filme e suas questões estéticas, fundamentais para a própria conformação do discurso fílmico – as representações históricas, seu possível intento e efeito na sociedade na qual, por meio da qual e para qual foi produzida. Nessa direção, dada a complexidade que envolve todas as dimensões da produção de Glauber Rocha, escolheu-se aqui analisar todos esses elementos por meio das quatro personagens principais, os Cristos, esmiuçando a sua construção estética, a sua lógica conceitual e suas alegorias históricas, de modo a compreender qual seria o produto final de *A Idade da Terra*.

Neste sentido, a dissertação de mestrado realizou uma análise do projeto histórico-cinematográfico contido no filme *A Idade da Terra*, produzido pelo cineasta Glauber Rocha em 1980, e que foi concebido desde 1965, quando Glauber escreveu o roteiro nunca produzido de *América Nuestra*. A partir das quatro personagens principais – Cristo-Índio, Cristo-Negro, Cristo-Militar e Cristo-Guerrilheiro – foram investigadas as representações da história do Brasil e da América Latina, ressignificada pelo filme através de uma linguagem que se utiliza da estrutura narrativa bíblica, remontando dados históricos por meio do recurso das alegorias.

Realizou-se, assim, uma análise externa da produção, pensando suas condições e seus pressupostos no contexto cinematográfico no qual Glauber Rocha estava inserido nos anos 1970, uma análise interna da obra, investigando sua linguagem estética e as

alegorias históricas, finalizando com uma análise externa pós-produção, levando em conta a recepção do filme pela crítica e pelo público. Deste modo, esta dissertação procurou analisar a história em seu objeto fílmico, e o objeto fílmico na história, remontando estética e historicamente *A Idade da Terra*.

Partindo dessas questões, esta pesquisa de mestrado assumiu como objeto as imagens dos processos e narrativas históricas que conformaram os imaginários na América Latina e de que forma isso foi reconstruído pelo filme através de uma linguagem histórico-teleológica. Para o ofício do historiador, o trabalho pretendeu, de forma ampla e geral, contribuir para a noção de análise das narrativas oficiais, dos projetos político-ideológicos e como se dá, sobretudo através das artes, o extravasamento da noção de História tal qual a concebe o senso comum: uma sucessão temporal dos fatos, imbuída de uma dimensão causal e fornecedora da memória coletiva.

As possibilidades de pesquisa sobre esse filme, tão complexo, não se esgotam neste trabalho, mas ele procurou contribuir para a análise de elementos muito importantes da filmografia de Glauber Rocha, cineasta muito respeitado e ao mesmo tempo muito polêmico. A tentativa de analisar, a partir de ângulos diversos, as personagens desse filme poderia ser considerada temerária pela complexidade que encerram. No entanto, o desafio foi estimulante porque permitiu mostrar, por um lado, a riqueza das imagens que expressam as alegorias plenas de significados e, por outro lado, a ousadia do cineasta de confrontar, de forma provocadora, os valores morais e estéticos prezados por setores de esquerda ou de direita que orientavam a população brasileira em plena ditadura militar. E também a expor suas contradições muito evidentes nessa obra.

FICHA TÉCNICA

A IDADE DA TERRA

País: Brasil **Ano:** 1978 - 1980

Produção: Embrafilme/ CPC – Centro de Produção e Comunicação / Glauber Rocha
Comunicações Artísticas / Filmes 3, Rio de Janeiro

Produtor: Glauber Rocha

Direção: Glauber Rocha

Argumento e Roteiro: Glauber Rocha

Montagem: Carlos Cox, Raul Soares, Ricardo Miranda

Fotografia: Roberto Pires e Pedro de Moraes

Música: Villa-Lobos, Jorge Bem, Jamelão, Nana, Mozart e folclore brasileiro

Direção Musical: Rogério Duarte

Elenco: Maurício do Valle (John Brahms), Jece Valadão (Cristo-Índio), Antonio Pitanga (Cristo-Negro), Tarcísio Meira (Cristo-Militar), Geraldo d'El Rey (Cristo-Guerrilheiro), Ana Maria Magalhães (Aurora Madalena), Carlos Petrovich (o Diabo), Norma Bengell (Rainha das Amazonas), Mário Gusmão (Babalaô), Danuza Leão (a Mulher de Brahms), Glória X (a Prostituta), Laura Y (a Mulher Negra), Paloma Rocha (uma jovem).
Participações especiais: Carlos Castelo Branco, João Ubaldo Ribeiro, Raul de Xangô, Tetê Catalão, Paula Gaetan, Ary Pararraios, Clyde Morgan, Gérard Lecrely, Rogério Duarte, Sandoval, Telma Duarte, Adelmo Rodrigues da Silva, Ari José de Oliveira, Albertino dos Santos, Amaro Santos da Silva, Alexandre Dumas Valadares Ribondi, Davi Antonio Neto, Dimer Camargo Monteiro, Fernando Lemos, João José Miguel, Jorge Henrique Tosta da Silva, João Antonio de Limas Esteves, Janduir de Lima Soeiro, José Justino da Silva, João José Prazes, Maria Conceição Bispo dos Anjos, Maria da Glória de Meneses Gelto, Marly Viana de Sousa, Romário César Schettino, Vanderley dos Santos Catalão, Wanilda Silva Machado, Glauber Rocha (voz)

Lançamento: 17 de novembro de 1980

Gênero: Ficção

Duração: 160 minutos

Sistema: DVD (colorido)

Procedência da Cópia: DVD pertencente ao acervo particular “Quezia Brandão” (Cópia Licenciada)

OBRAS DE REFERÊNCIA

- ACQUAVIVA, Marcus Cláudio. *Lendas e tradições das Américas*. Arqueologia, etnologia e folclore dos povos latino-americanos. São Paulo: O Hemus, s.d.
- BALADI, Mauro. *Dicionário de Cinema Brasileiro*. Filmes de longa-metragem produzidos entre 1909 e 2012. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- Bíblia de Estudo Matthew Henry (The Matthew Henry Bible)*. Rio de Janeiro: Ed. Central Gospel, 2014.
- Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais grego, hebraico e aramaico mediante a versão dos Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica). São Paulo: Ave-Maria, 2013.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola & PAQUINO, Gianfranco (Orgs.). *Dicionário de Política*. Tradução: João Ferreira (Org.). 11ª Edição. Brasília: Ed. UNB, 1986.

FONTES IMPRESSAS

- ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara (Roma, 1/8/1967). In: Idem. *Cartas ao Mundo*. (Organização: Ivanna Bentes). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROCHA, Glauber. Entrevista a Reali Júnior, O Estado de S. Paulo (1980). In: Idem. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber. Estética da Fome (1965). In: PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha*. São Paulo: Papirus, 1996.
- ROCHA, Glauber. Estética do Sonho (1971). In: PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- ROCHA, Glauber. Idade da Terra. In: Idem. *Roteiros do Terceiro Mundo*. (Organizado por Orlando Senna). Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ROCHA, Glauber. *Proyecto de una película a realizarse en Cuba*. Apud. SARNO, Geraldo. *Glauber Rocha e o Cinema Latino-Americano*. Rio de Janeiro: CIEC/Rio Filmes, 1995.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. São Paulo: Record, 1981.

ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceiro Mundo*. Organizado por Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

BIBLIOGRAFIA

ALTER, Robert. *A Arte da Narrativa Bíblica*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

ARIÈS, Philippe. *O Homem diante da morte*. Tradução: Luiza Ribeiro. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

ARRIGUCCI JR, Davi. A convidada imaginária. In: *Humildade, Paixão e Morte*. A poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ASLAN, Reza. *Zelota: a vida e a época de Jesus de Nazaré*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

AUERBACH, Eric. A Cicatriz de Ulisses. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina*: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de Cinema na América Latina. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 1995.

BAMONTE, Duvaldo. *Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970 -1975)*. São Paulo: Tese de Doutorado - Pós-Graduação ECA-USP, 2002.

BASTOS, Mônica Rugai. Um caminho que leva de um lugar ao outro. *Facom*, nº12 - 1º semestre de 2004.

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

BENTES, Ivanna. O devorador de Mitos. In: Idem. *Glauber Rocha. Cartas ao Mundo*. (Organização: Ivanna Bentes.) São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude et alli. *Glauber Rocha*. Coleção Cinema Volume 1. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

- BORGES, Jorge Luis & GUERRERO, Margarida. *O Livro dos Seres Imaginários*. São Paulo: Globo, 1996.
- BRANDÃO, Quezia & PEREIRA, Wagner Pinheiro. A América Latina de Glauber Rocha: um projeto de integração latino-americana no filme A Idade de Terra (1980). *FACES DA HISTÓRIA*, Assis-SP, v.2, nº1, p. 38-62, jan.-jun., 2015.
- BRANDÃO, Quezia. *Entre o transe e o subdesenvolvimento: repensando a América Latina no cinema de Glauber Rocha e Tomás Gutiérrez Alea*. Rio de Janeiro: Monografia de Conclusão do Curso de História (IH-UFRJ), Orientação: Prof. Dr. Wagner Pinheiro Pereira, 2014. 74p.
- BUENO, Alexei. *Glauber Rocha*. Mais fortes são os poderes do povo! Rio de Janeiro: Manati, 2003.
- BUENO, Alexei. *Glauber Rocha: mais fortes são os poderosos do povo!* Rio de Janeiro: Manati, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CANFORA, Luciano. *Júlio César - O Ditador Democrático*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em Cena: Propaganda Política no Varguismo e no Peronismo*. Campinas: Papirus, 1998.
- CARDOSO, Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. Tese de Doutorado. História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Departamento de História, USP, 2007.
- CARTLEDGE, Paul (Org.). *História ilustrada Grécia Antiga*. São Paulo: Ediouro, 2009.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Revista de Estudos Avançados*, vol.5 no.11 São Paulo Jan./Abr. 1991.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Editoria Perseu Abramo, 2012.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- CHE GUEVARA, Ernesto. Guerra de Guerrilhas: Um Método (Setembro de 1963). In: *Obras de Che Guevara: Textos Revolucionários*. São Paulo: Centro Editorial Latino-Americano Ltda, 1980.

- CHEVITARESE, André Leonardo e FUNARI, Pedro Paulo A. *Jesus Histórico. Uma brevíssima introdução*. Rio de Janeiro: Kliné, 2012.
- CHEVITARESE, André Leonardo. *Cristianismos. Questões e debates metodológicos*. Rio de Janeiro: Kliné, 2011.
- COGGIOLA, Osvaldo. *Governos Militares na América Latina: A era das ditaduras. Chile, Argentina e Brasil. Luta Armada e repressão*. Coleção Repensando a História. São Paulo: Editora Contexto, 2001.
- CROSBY JR., Alfred W. *The Columbian Exchange. Biological and cultural consequences of 1492*. Connecticut: Greenwood Press, 1972.
- CROSSAN, J. D. *Jesus. Uma Biografia Revolucionária*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- DÁVILA, Ignacio Del Valle. *Cámaras em Trance. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- DÁVILA, Ignácio Del Valle. O conceito de “novidade” no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 26, nº51, pp.173-192, 2013.
- EINSENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- EISENSTEIN, Serguei. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema. Antologia*. São Paulo: Graal, 1983.
- ESPAGNE, Michal. La notion de Transfert Culturel. *Revue Sciences/Lettres*. Nº1. 2013.
- FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo italiano: uma leitura*. São Paulo: Edusp-Fapesp, 1996.
- FERES JUNIOR, João. *A história do conceito de “Latin America” nos Estados Unidos*. Coleção Ciências Sociais. Bauru, SP: Edusc, 2005.
- FERNANDEZ, Alexandre A. DVD “O Cristo austero de Pasolini”. *Revista História Viva*. Dez, 2003.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo*. Ditadura, propagando e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FREITAS, Anna Lee Rosa de. “*Um as histórias outras de João Goulart: a construção de um personagem no teatro da política brasileira*”. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em Letras (PUC-Rio), 2007.
- FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folk. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

- GARCIA, Tânia da Costa. *O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda*. São Paulo: Annablume, 2004.
- GARDIES, René. *Glauber Rocha*. Collection dirigée par Pierre Lherminier. Paris: Editions Seghers, 1974.
- GARDNIER, Ruy. Dossiê Idade da Terra: Apresentação. *Contracampo – Revista de Cinema*, Rio de Janeiro, n. 74, 27 jul. 2005.
- GASPARI, Elio. *A Ditadura escancarada*. As ilusões armadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GERBER, Raquel. *O mito da Civilização Atlântica*. Glauber Rocha, Cinema, Política e a estética do inconsciente. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.
- GIUSTI, Marco (a cura di). *Prima e dopo la rivoluzione. Brasile anni ’ 60: dal cinema novo al cinema marginal*. Turim: Lindau, 1995
- Glauber Rocha: Um Leão ao Meio-Dia*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GRAZZINI, Giovanni. *Corriere Della Sera*. Citador por: XXI Sessão da Conferência Geral – UNESCO. “Delirante, Paranóico, Atual”. s/d
- GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*. De Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492 - 2019). Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GRUZINSKI, Serge. O historiador, o macaco e a centaura: a “história cultural” no novo milênio. *Revista Estudos Avançados*, 17/49, 2003.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado. A sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR editor, 2005.
- JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes Santiago. Cinema e Historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *Revista História e Historiografia*. Ouro Preto. Número 8. Abril, 2012.
- JUNQUEIRA, Mary Anne. *Ao Sul do Rio Grande imaginando a América Latina em seleções: oeste, wilderness e fronteira (1942 – 1970)*. Bragança Paulista: Edusf, 2000.
- KRAUZE, Enrique. *Os Redentores*. Ideias e poder na América Latina. São Paulo: Benvirá/Saraiva, 2011.

- KUNZLE, David. Fusion: Christ and Che. *In: Che Guevara: Revolutionary & Icon*. London: V&A Publications, 2006.
- LAGNY, Michèle. “O Cinema como Fonte de História”. *In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador, São Paulo: EDUFBA/Editora UNESP, 2009.
- LEANDRO, Anita. Trilogia Glauberiana: Considerações Sobre a Pedagogia Glauberiana. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, Vol.28, nº2, jul./dez. 2003. pp.9-28.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LEME, Carolina Gomes. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- LIMA, Érico Araújo de Oliveira. “*Numa cama, numa festa, numa greve, numa revolução: o cinema se bifurca, o tempo se abre*”. Tese de doutorado, UFC – Instituto de Cultura e Arte – PPGC, 2014.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas, S.P., Papirus Editora, 1997.
- MAGASICH-AIROLA, Jorge & BEER, Jean Marc De. *América Mágica: quando a Europa da Renascença pensou estar conquistando o Paraíso*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- MAGASICH-AIROLA, Jorge; BEER, Jean-Marc de. *América Mágica*. Quando a Europa da Renascença pensou estar conquistando o paraíso. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Tradução: Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivros, 2005.
- MEIER, J. P. *Um Judeu Marginal. Repensando o Jesus Histórico*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- MICCICHÈ, Lino. *Rocha: saggi e invettive sul nuovo cinema*. Turim: ERI Edizioni RAI, 1986.
- MICCICHÈ, Lino. Un cineasta tricontinentale. *In: Glauber Rocha: scritti sull cinema*. Veneza: XLIII Mostra Internazionale del Cinema, 1986.
- MIRANDA, Ricardo; PIZZINI, Joel; ROCHA, Paloma; OLIVEIRA, Luiz Carlos; GARDNIER, Ruy. Debate sobre “A Idade da Terra”. *Contracampo – Revista de Cinema*, Rio de Janeiro, n. 74, 27 jul. 2005.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema Como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *In: CAPELATO et ali (Org). História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2011.

- MOURÃO, Maria Dora Genis. A montagem cinematográfica como ato criativo. *Revista Significação* N°. 25, São Paulo, Anna Blume Editora, junho 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira. Utopia e Massificação*. Coleção: Repensando a História. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- NEPOMUCENO, Maria Rita. “A visita de Pasolini ao Brasil: um Terceiro Mundo melancólico”. Ciberlegenda (UFF. Online), v. 23, p. 38/4-48, 2010.
- NORTHROP, Frye. *O Código dos Códigos*. A Bíblia e a Literatura. Tradução: Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- O’GORMAN, Edmundo. *A Invenção da América*. São Paulo: Unesp, 1992.
- PASOLINI, Pier Paolo. “A Poesia do Novo Cinema”. *Revista Civilização Brasileira*, n°.07. Maio de 1966.
- PASOLINI, Pier Paolo. “Il Cinema Impopolare”. In: SITI, Walter (Org.). *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, vol.1. Milão: Mondadori, 2001.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.
- PAZ, Octavio. Imagem. In: *O arco e a lira*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEREIRA, Miguel. “O Columbianum e o cinema brasileiro”. *Alceu*, v°.8, nº15, pp.127-142, jul./dez. 2007.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro & BRANDÃO, Quezia. As memórias do transe latino-americano: os bastidores político-culturais dos filmes *Terra em Transe* (1967) e *Memórias del Subdesarrollo* (1968). In: ALVES, Gracilda et alli (Org.). *A História que ensinamos e o Ensino da História*. Rio de Janeiro: Ed. Autografia, 2015.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro & BRANDÃO, Quezia. As Narrativas Crísticas da Revolução no Terceiro Mundo: Circulações e Apropriações Estéticas de *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964) em *A Idade da Terra* (1980). *Revista Poder & Cultura*, Rio de Janeiro, Vol.2, Nº3, pp.107-142, Jan.-Jun./2015.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. A política das Multidões: populismo e neopopulismo na América Latina. In: GONZÁLEZ, Felipe (Coord.). *Governança e Democracia Representativa*. São Paulo: Edusp, 2017.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. História da Televisão no Brasil. In: VASCONCELOS, Ana. *Guia a História: Televisão*. São Paulo: On Line, 2016.

- PEREIRA, Wagner Pinheiro. Leni Riefenstahl: vida e lenda. *Revista História Acadêmica – APG/PUCSP*. Ano XIII, Número 33, 2007.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. Na câmara de torturas da ditadura militar brasileira: As representações dos ‘anos de chumbo’ no filme *Pra Frente, Brasil* (1982). In: SILVA, Gian Carlo de Melo. (Org.). *Os Crimes e a História do Brasil: Abordagens Possíveis*. Maceió: Edufal, 2015.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O Poder das Imagens*. Cinema e Política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt. (1933 - 1945). São Paulo: Alameda, 2012.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Textos e entrevistas com Glauber Rocha. Tradução: Eleonora Bottmann. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- PRADO, Maria Ligia & PELLEGRINO, Gabriela. *História da América Latina*. São Paulo: Contexto, 2014.
- PRADO, Maria Ligia. Repensando a História Comparada da América Latina. *Revista de História – USP*. São Paulo: Edusp, 153. 2º - 2005.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia degli orixás*. Le divinità della natura dall’Africa al Brasile. Tradução: Bruno Barba. Calle America 4. Firenze: Editipress, 2014.
- PRANDI, Reginaldo. *Pombagira e as faces inconfessas do Brasil*. (Do livro de Reginaldo Prandi, Herdeiras do Axé). São Paulo: Hucitec, 1996.
- PRESOT, Aline. Celebrando a ‘Revolução’: as Marchas da Família com Deus pela Liberdade e o Golpe de 1964. In: ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha (Orgs.). *A Construção Social dos Regimes Autoritários*. Legitimidade, Consenso e Consentimento no Século XX: Brasil e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- PURDY, Sean. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro et alli. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. Cinema e História do Brasil. Bauru, SP: Edusc, 2002.
- RAMOS, Guiomar. *Um Cinema Brasileiro Antropofágico? (1970 - 1974)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.
- REINATO, Eduardo José. A estética do conflito e o processo de independência na América. *Fênix. Revista de História e estudos culturais*. Vol. 9. Ano IX, Nº 2. Mai-Ago, 2012.
- REZENDE, Sidney (Org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

- RICARDO, Pablo Alexandre Gobira de Souza. “*Utopia Selvagem, de Darcy Ribeiro e A Idade da Terra, de Glauber Rocha: o visível, as vozes e a antropofagia*”. Tese de doutorado, UFMG – Faculdade de Letras – PPGTL, 2007.
- RICARDO, Pablo Alexandre Gobira de Souza. “*Utopia Selvagem, de Darcy Ribeiro e A Idade da Terra, de Glauber Rocha: o visível, as vozes e a antropofagia*”. Tese de doutorado, UFMG – Faculdade de Letras – PPGTL, 2007.
- ROCHA, Erik. A Exaustão da normalidade. *Cinémas d’amérique latine*. Nº 11, 2003.
- RONCARI, Luiz. A poesia de Castro Alves. In: *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Edusp, 2014.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.
- ROUQUIÉ, Alain. *O Estado militar na América Latina*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1984.
- SADER, Eder. *Um rumor de botas. A militarização do Estado na América Latina*. Coleção: Teoria e História 11. São Paulo: Editora Polis, 1982.
- SANCHES, Pedro Alexandre. Terra em Transe e Panis et Circensis. In: *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- SANTOS, Héder Junior dos. Glauber Rocha, interprete de José Lins do Rego. XI SEL – Seminário de Estudos Literários. *Anais eletrônicos*, ASSIS, Unesp, 2013.
- SARNO, Geraldo. *Glauber Rocha e o Cinema Latino-Americano*. Rio de Janeiro: CIEC-UFRJ/Rio Filmes, 1995.
- SAVERNINI, Erika. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SHAKESPEARE, William. *Júlio César*. Trad.: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
- SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da Imagem eurocêntrica*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA JUNIOR, Humberto Alves. “*A estética sociológica de Glauber Rocha*”. Tese de doutorado, UFBA – PPGCS, 2015.
- SILVA, Humberto Pereira da. *Glauber Rocha: cinema, estética e revolução*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.
- SITI, Walter; ZABAGLI, Franco (eds.) *Pier Paolo Pasolini per Il Cinema*. Milão: Mondadori, 2001.

- SOMMER, Doris. *Ficções de Fundação*. Os romances nacionais da América Latina. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Humanitas, 2004.
- SOMMER, Doris. *Ficções de Fundação*. Os romances nacionais da América Latina. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Humanitas, 2004.
- SOURIEU, Étienne. *L'Univers Filmique*. Paris: Flammarion, 1953.
- STOTZ, Eduardo Navarro. *A Polop e as esquerdas no enfrentamento da Ditadura Militar*. Artigo. s/d.
- SUBRAHMANYAM, Sanjay. Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia. *Modern Asian Studies*, Vol I, N 3, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- TOTA, Antonio Pedro. *Os Americanos*. São Paulo: Contexto, 2009.
- TOTA, Antonio Pedro. Vendo tudo vermelho: paranoia e anticomunismo. In: Idem. *Os Americanos*. São Paulo: Contexto, 2009.
- VALENTINETTI, Claudia M. *Glauber: um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/ Prefeitura do Rio, 2002.
- VALLE, Maria Ribeiro do. Hanna Arendt e a recusa da violência revolucionária. *Crítica Marxista*. São Paulo, Ed. Revan, v.1, n. 26, 2008.
- VANOYE, Francis & GALIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.
- VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Glauber pátria Rocha Livre*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2011.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- VENTURA, Tereza. *A Poética Polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano*. Revolução e Política Cultural. São Paulo: Alameda, 2010.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia Tropical*. Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967 - 1972). São Paulo: Humanitas, 2004.
- WHITROW, Gerald James. *Time in History*. London: Oxford University Press, 1988.
- XAVIER, Ismail. A Idade da Terra e sua visão mítica da decadência. *Cinemas: Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*. N.13, Set/Out, 1998.
- XAVIER, Ismail. A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano. Balalaica. *Revista Brasileira de Cinema e Cultura*. Nº1. São Paulo, 1997.

- XAVIER, Ismail. Alegoria, Modernidade, Nacionalismo. *Revista Novos Rumos*. Instituto Astrojildo Pereira. São Paulo: Ed. Novos Rumos. Ano 5 – nº16 – 1900.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- XAVIER, Ismail. Evangelho, Terceiro Mundo e as Irradiações do Planalto. *Filme Cultura*, nº38-39, Rio de Janeiro, ago.-nov./1981.
- XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha: Il Desiderio dela storia*. In: *Alle Radici del Cinema Brasileiro*. I.S.L.A., 2003. pp.137-151.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz & Terra, 2008.