

O Cristo-Índio: as alegorias dos povos indígenas das Américas no filme *A Idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha

QUEZIA BRANDÃO¹

Este artigo tem por objetivo analisar as alegorias sobre os povos indígenas das Américas construídas pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha por meio da personagem Cristo-Índio (interpretado por Jece Valadão), uma das quatro alegorias principais trabalhadas no filme *A Idade da Terra*². A abordagem aqui sugerida centra seus esforços nessa personagem, a fim de recuperar a figura do indígena tal qual foi elaborada pela obra.

A produção cinematográfica de Glauber Rocha se insere no bojo das discussões do movimento modernista com o cinema novo, cuja renovação estética trouxe, como uma de suas linhas principais, a valorização da cultura indígena como base fundamental das sociedades latino-americanas, rompendo, assim, com os discursos e representações construídos pela civilização branca e europeia desde o período colonial. Cabe destacar que *A Idade da Terra* é a concretização de um projeto histórico e estético do cineasta Glauber Rocha denominado América Nuestra (1965-1980), concebido com base em um roteiro cinematográfico que sofreu uma série de influências advindas das discussões políticas e artístico-culturais refletidas

1. Bacharelia em história pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestra em história social e graduanda em direito pela Universidade de São Paulo (USP). É editora executiva da *Revista Poder & Cultura* e da *História: Revista de História, Cinema e Audiovisualidades*, além de ser, desde 2015, pesquisadora da Cátedra José Bonifácio, do Centro Ibero-Americano (Ciba), vinculado ao Instituto de Relações Internacionais (IRI), da USP.

2. *A Idade da Terra*, direção: Glauber Rocha, Brasil, Glauber Rocha Produções Artísticas/Emesa Brasileira de Filmes (Embrafilme)/Centro de Produção e Comunicação/Filmes 3, 1980 (140 min, son., color). Cf. edição restaurada: Brasil, Paloma Cinematográfica/Associação dos Amigos do Tempo Glauber/Versátil Home Video, 2005 (160 min, son., color., DVD duplo).

por Glauber ao longo de sua carreira cinematográfica por todo o mundo, que incluía o diálogo com países como Cuba, Argentina, Chile, México e Peru, sendo os dois últimos de suma importância para a arquitetura de questões indígenas no projeto, que procurou rescrever a história da tundo os povos indígenas como protagonistas legítimos desse processo.

O desenvolvimento da personagem possui três fases, cada uma delas relativas aos momentos históricos de representação alegórica do indígena o passado como conquistado; o presente de lutas sociais, exclusão e anacron da desapropriação de terra; e o futuro, no qual, em chave teleológica, o indígena se recoloca em seu lugar histórico, social e cultural nas sociedades da América Latina. Para tanto, o filme recupera momentos relevantes da história de dominação, rescrevendo, por assim dizer, o processo de conquista de um ponto de vista virtual dos dominados.

Este artigo, portanto, apresenta uma análise fílmica que explora as possibilidades e os limites da representação do tema indígena na produção cinematográfica de Glauber Rocha.

O Cristo-Índio é o primeiro dos Cristos a aparecer em *A Idade da Terra*. Esse Cristo foi construído como uma alegoria³ do homem da terra, ou seja,

3. 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 em 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 *Idade da Terra*, a figura cristica, por sua lógica dentro da narrativa bíblica e sua imagem imbuída na cultura ocidental, permite ser trabalhada para lançar luz sobre outro conceito – a noção de revolução, de quebra dos valores tradicionais e de reescrita da história, funcionando em 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. Desse modo, seguindo análise de Northrop Frye em relação à Bíblia, tem-se uma definição bem fechada do que é a alegoria: "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 sustenta

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 Jace Valadão é o mais alegórico de todos, recorrendo em seus gestos, fa-las e relações com outras personagens a passagens bíblicas da narrativa de Jesus Cristo, sempre estabelecendo conexões históricas, encarnando um tipo teleológico⁴ – bem como todas as personagens do filme.

A analogia que pode ser estabelecida com os arquétipos apocalípticos nos leva ao primeiro Cavaleiro do Apocalipse⁵; esse é o cavaleiro que dá início aos eventos escatológicos⁶. A missão do primeiro cavaleiro é vencer os inimigos, aniquilar aqueles que, segundo o livro bíblico, não são dignos dos "novos céus e nova terra"⁷ (Ap 21, 1). Os artefatos que o Cavaleiro car-

as discrepâncias de uma estrutura metafórica conformando a um padrão conceitual". Cf. Northrop Frye, *O Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura*, trad. e notas Flávio Aguiar. São Paulo, Boitempo, 2004, p. 33.

4. Entendemos por personagem de tipo teleológico 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.

5. Há muitas vertentes de interpretação da simbologia dos Cavaleiros do Apocalipse: a mais difundida os considera 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 ortoginário e daí, portanto, líder da vitória cristã sobre os impios. Na gama de interpretações históricas, o primeiro Cavaleiro sempre é lido como poder original e legítimo. Assim, poderíamos estabelecer essa analogia para o Cristo-Índio. No entanto, é pouco provável que Glauber tenha estabelecido a alegoria nesse sentido.

6. Escatologia é uma "1 doutrina das coisas que devem acontecer no fim do mundo [...] doutrina que trata do destino final do homem e do mundo; pode apresentar-se em discurso profético ou apocalíptico". Cf. Antonio Houaiss, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2009, p. 799. A palavra vem do grego *εσχάτος* – extremo, último + *logos* – 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 nem sequer remetemos as narrativas e interpretações do fim do mundo à noção de escatologia. De qualquer forma, Glauber Rocha conhece os debates acerca dessa doutrina pelo viés da fé cristã reformada e o incorpora a estrutura de suas personagens crísticas.

7. *Bíblia de Estudo*. Matthew Henry = *The Matthew Henry Study Bible*, Rio de Janeiro, Central Gospel, 2014, p. 2132.

rega são os mesmos que serão dados ao Cristo-Índio no decorrer do filme: uma coroa e um arco e flecha. Como o filme pretende rescrever a história e projetar um futuro marcado pela revolução do Terceiro Mundo, o Cristo-Índio não só representa o início como também o fim, significação que é da da pela própria estrutura fílmica ao apresentá-lo nas cenas iniciais em uma representação da narrativa do Gênesis e nas últimas sequências com um final aberto, indicando o processo revolucionário ao lado do Cristo Militar.

No papel de Cristo, o ator Jece Valadão recupera a narrativa crítica dada pelo Evangelho de Lucas. O terceiro livro sinótico inicia-se, em seu primeiro capítulo, com a genealogia de Jesus Cristo, a qual – 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 desse 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, em Lc 3,23-38, constrói-se a genealogia de Jesus a Adão, apresentando-o como o “Filho do homem” (Lc 17,24)⁸. Outro aspecto relevante na analogia do Cristo-Índio com o Cristo de Lucas é a apresentação detalhada 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 (o Cristo-Índio), Antônio Pitanga (o Cristo Negro), Tarcísio Meira (o Cristo Militar) e Geraldo Del Rey (o Cristo Guerrilheiro) – foram es-

8. “Porque, como o relâmpago ilumina desde uma extremidade inferior à outra extremidade, assim será também o Filho do homem no seu dia”. Cf. *Bíblia de Estudo Matthew Henry*, 2014, p. 1585. A menção a Jesus como filho do homem aparece, só no Novo Testamento, 88 vezes. Teologicamente, a expressão é entendida como referência à paternidade adotiva de Jesus. Logo o epíteto é utilizado em outros livros, incluindo o de Mateus, que apresenta uma genealogia de Cristo bastante distinta da do livro de Lucas. Não obstante, neste artigo, 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 importância da personagem cristica de *A Idade da Terra* com o Jesus de Lucas, que, ao que se irá analisar, inspirou a feitura daquele.

listados por Glauber Rocha de acordo com papéis anteriores que marcaram o imaginário do público 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 notáveis pela representação da violência urbana ou do cangaço, como *Carnaval em Casviás*, *Paraiíba*, *Vida e Morte de um Bandido*; *A Lei do Cão*; *Quêlé do Pajé*; *Ali Babá e os Quarenta Ladões*⁹ e outros relacionados a uma temática social e religiosa, como *Barnabé, Tu és Meu e Almas em Conflito*¹⁰. Entre todas essas produções, uma em especial marca a importância do ator para o elenco de *A Idade da Terra*. Trata-se de *Rio, 40 graus*¹¹, realizado fora dos estúdios das grandes produtoras de sua época, como Atlântida e Vera Cruz. De acordo com Maurício R. Gonçalves, a respeito dessa produção,

Sem participar do movimento liderado por Glauber Rocha, e se antecipando a ele, compartilhou com o 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 brasileira¹².

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

9. *Carnaval em Casviás*, direção: Paulo Wanderley, Brasil, Atlântida Cinematográfica/Filma Filmes, 1954 (80 min, son., P&B); *Paraiíba, Vida e Morte de um Bandido*, direção: Victor Lima, Brasil, Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1966 (84 min, son., P&B); *A Lei do Cão*, direção: Jece Valadão, Brasil, Produções Cinematográficas Herbert Richers/Magnus Filmes, 1967 (100 min, son., color.); *Quêlé do Pajé*, direção: Anselmo Duarte, Brasil, Procline Produtora Cinematográfica/Arro Film, 1970 (115 min, son, color.); *Ali Babá e os 40 Ladões*, direção: Victor Lima, Brasil, Jarchas Barbosa Produções Cinematográficas, 1972 (96 min, son., color.); *Barnabé, Tu és Meu*, direção: José Carlos Burle, Brasil, Atlântida Cinematográfica, 1951 (90 min, son., P&B); *Almas em Conflito*, direção: Rafael Mancini, Brasil, Sacra Filmes, 1953 (90 min, son., P&B).
11. *Rio, 40 Graus*, direção: Nelson Pereira dos Santos, Brasil, Equipe Moacyr Fenelon, 1955 (100 min, son., P&B).
12. Maurício R. Gonçalves, *Cinema e Identidade Nacional do Brasil, 1938-1969*, São Paulo, LTC, 2009, p. 191.

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



FIGURA 1: Plano geral do amanhecer em Brasília (DF), em sequência inicial do filme *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha.

A imagem do amanhecer com o sol nascente é um lugar-comum na construção de metáforas sobre origens, não apenas por marcar o início de um novo dia como também 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”¹³ (Gn 1,3). No filme, o plano é alegórico e indica a origem do mundo, da história e da América Latina, na concepção do cineasta, sendo esta última o foco principal do discurso fílmico. A sequência dura cerca de quatro minutos e captura os primeiros momentos da manhã ao som da Orquestra Mística da Bahia¹⁴. De acordo com Ismail Xavier, “a trilha sonora combina diferentes universos musicais, ritmos com diferentes origens, de modo a indicar a síntese de culturas inerentes ao processo formativo da nação representada visualmente pela sede do Poder”¹⁵. 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* da personagem John Brahm, em um jogo de luz e sombras que lentamente se transforma em um plano em *contra-plongée*.

A cena de John Brahm 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 anteceder à calma da primeira cena. A passagem do nascer do sol para o plano de John Brahm 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 chegada de espanhóis e portugueses à América. Essa alegoria é feita pela própria figura de John Brahm que, no primeiro nível de significação do filme, representa o Anticristo, ou seja, o antagonista das personagens principais: os quatro Cristos.

Assumindo que Glauber Rocha se amparou na narrativa bíblica para a construção de alguns aspectos semânticos dessa personagem, a fala de Brahm nessa sequência está respaldada pela passagem Ap 13,5-8:

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 tiverem seus nomes escritos no livro da vida do Cordeiro que foi morto desde a criação do mundo.¹⁶

O filme *A Idade da Terra* vai muito além de referências a personagens e passagens bíblicas, pois esse mote alegórico funciona para dar conta da polissemia abarcada pela obra, que possui grande ambição de representação e ressignificação histórica¹⁷. Não obstante, a passagem apocalíptica

13. *Bíblia de Estudo Matthew Henry*, 2014, p. 3.

14. Conforme indicado no roteiro do filme.

15. Ismail Xavier, “Evangelho, Terceiro Mundo e as Irradiações do Planalto”, *Filmes Cultos*, vol. 14, n. 38-39, p. 69, ago.-nov. 1981.

16. *Bíblia de Estudo Matthew Henry*, 2014, p. 2122.

17. Ismail Xavier aponta que “sob a noção de alegoria [...] é possível observar a passagem de uma aceção para outra e identificar formas alegóricas inspiradas na fábula didática e na figura-

nos fornece indícios para a construção da cena de John Brahms, a oposição fundamental de toda a narrativa fílmica, assim como o Anticristo é a oposição fundamental da cristandade.

O nome da personagem remete a Johannes Brahms, o compositor de mão do romantismo do século XIX. No documentário sobre o filme¹⁸, Paul William indica que Glauber decidiu por esse nome pois 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, com Joseph Joachim, um manifesto contra a chamada neoescola alemã de Richard Wagner e Franz Liszt e sua “música do futuro”. Logo, seu nome ser atribuído à personagem anticristica 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: ele atuou como a personagem Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros, nos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*¹⁹. A personagem do ator nos filmes do cineasta é antagonista dos heróis, o que justifica 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*²⁰.

O *close-up* em contra-plongée 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 *leitmotiv* da tensão estabelecida estética e ideologicamente nas

- ção cristã (evangélica ou barroca), ou nas concepções mais modernas, marcando a presença de diferentes tradições [...]. Cf. Ismail Xavier, *Algorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*, São Paulo, Cosac Naify, 2012, p. 37.
18. Documentário, direção: Paloma Rocha e Joel Pizzini, Brasil, Paloma Cinematográfica/Associação dos Amigos do Tempo Glauber/Versátil Home Video, 2005 (90 min, son., color), distribuição dos Amigos do Tempo Glauber/Rocha, Brasil, Copacabana Filmes/Luz de Luz.
19. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, direção: Glauber Rocha, Brasil, Copacabana Filmes/Luz de Luz contra o Santo Guerreiro, direção: Glauber Rocha, Brasil/França/Alemanha Ocidental, Mapa Filmes/Claude Antoine Films/Munich Tele-Pol, 1969 (100 min, son., color).
20. *Terra em Transe*, direção: Glauber Rocha, Brasil, Mapa Filmes, 1967 (105 min, son., pa.b).

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 teatralmente.”²¹. Essa dimensão do poder político é representada nessa representação²². Essa dimensão do poder político é representada por Glauber Rocha em ambos os filmes, capturando a essência do jogo político, no qual o seu grande ator “comanda o real pelo imaginário”²², de modo que as tradições culturais e sobretudo religiosas são postas em cena no espetáculo político.

Após a sequência de John Brahms, tem-se a aparição da primeira personagem cristica do filme: o Cristo-Índio.



Figura 1: Cena inicial, em que, segundo o roteiro, “Cristo-Índio nasce no mato”, do filme *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha.

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* (1928), do escritor Mário de Andrade, no qual a cena do nascimento do herói da narrativa se inicia com a seguinte

21. Georges Balandier, *O Poder em Cena*, trad. Ana Maria Lima, Coimbra, Minerva, 1999, p. 11 (Comunicação/Teorias, 8).
22. *Idem*, p. 21.

passagem: "No fundo do mato virgem nasceu Macunaima, herói de nossa gente"²³. Há, portanto, uma analogia que recupera os sentidos que o cinema pretende dar por meio da personagem: a estrutura bíblica, que é o 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 conhecida, como na adaptação de *Macunaima* feita pelo cineasta brasileiro Joaquim Pedro de Andrade, em 1969, em que o herói nasce adulto, em uma estrutura cômica, evidenciando os paradoxos dados pela simbologia da personagem. Segundo Morgana Masetti, "o cômico tem seu lugar garantido ao abrigar a lógica da complexidade: ideias que parecem incoerentes ou absurdas, o duplo sentido, o erro, a irracionalidade"²⁴. Glauber Rocha recupera, então, essa significação construída na produção de Joaquim Pedro de Andrade por meio 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 evidenciava 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 Descejo da História"²⁵, 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 moderno²⁶, o que explica a presença de uma alegoria tão simbólica na cena inicial do Cristo-Índio. A imagem construída nessa 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

paradim, em uma montagem caótica, evidencia sua quebra de paradigmas e jardins, fenômeno reforçado pelo simbolismo dos ovos que são quebrados em sua mão, trazendo a imagem do nascimento de forma agressiva²⁷. Na totalidade discursiva do filme, o Cristo-Índio alegoriza o processo de colonização e consequente desestruturação das sociedades indígenas de colonização americano, em que as formas narrativas, a lógica temporal do continente religioso sofrem o que Tzvetan Todorov reconhecera como a simbologia religiosa sofrida por meio da violência física e simbólica exercida pelos colonizadores europeus²⁸. A cena, portanto, sintetiza alegoricamente a ruptura provocada pelo processo de colonização, em que há a reorganização do espaço físico e simbólico das Américas, utilizando-se uma hipersignificação – como se vê na cena seguinte – que já traz o fenômeno de hibridização que ocorrerá na América com o advento posterior da escravidão.

Esse cair em si da personagem o coloca em uma posição perene de combate ao grande mal que destruiu sua terra – John Brahms, o colonialismo imperialista; sua luta é simbolizada pela descoberta do fogo, quando o Cristo-Índio se admira 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 Brahms berrando com seu cetro em mãos. Há nessa 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 sombrias e agressivas de John Brahms – vai assumindo uma expressão mais taciurna, e o espaço à sua volta, mais escuro e grave com a trilha sonora, vai se intensificando em uma percussão grave e desarmoniosa.

23. Mario de Andrade, *Macunaima: O Herói sem Nenhum Caráter*, 32. ed., Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Garnier, 2001, p. 13 (Clássicos da Literatura Brasileira).
24. Morgana Masetti, *Soluções de Palavras: Transformações na Realidade Hospitalar*, São Paulo, Plêiades, 1997, p. 2.
25. Ismail Xavier, "Glauber Rocha: O Descejo da História", em Ismail Xavier, *O Cinema Brasileiro Moderno*, São Paulo, Paz e Terra, 2001, pp. 127-155 (Leitura).
26. *Ibidem*, p. 151.

27. 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 por meio 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, por meio de várias imagens simbólicas e sensíveis.

28. Cf. Tzvetan Todorov, *A Conquista da América: A Questão do Ouro*, trad. Beatriz Perrone-Moisés, 2. ed., São Paulo, Martins Fontes, 1988.

A cena seguinte mostra um "ritual primitivo", em que o Cristo-Índio, contracenado com a Rainha Amazonas, a primeira personagem feminina do filme, interpretada pela atriz Norma Bengell, que atuou em diversos filmes brasileiros e internacionais, além de ter participado de inúmeras produções televisivas nacionais, com destaque para sua atuação no filme produzido com a Palma de Ouro do Festival de Cannes, *O Pagador de Promessas*. No reverenciado 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 o papel de Mari, uma prostituta. Nota-se que, pela escolha da atriz para *A Ilde da Terra*, Glauber quis recuperar os dilemas do sincretismo religioso abordado em *O Pagador de Promessas*, aspecto fundamental trabalhado na cena do ritual primitivo da produção glauberiana.

Ao som de flautas e berimbau, com corpos nus, homens e mulheres dançam em cena: a construção segue a estética antropológica, ao misturar elementos do imaginário cultural indígena e africano, trazendo dessa fusão do movimento modernista brasileiro o ruminar, o deglutir e o assimilar. A noção, portanto, era transfigurar a cultura, principalmente a europeia, conferindo-lhe um caráter nacional. É o que Glauber Rocha trouxe ao concluir no ritual retratado no filme elementos indígenas, africanos e cristãos. O discurso fílmico constrói, assim, a noção de uma civilização fundamentalmente híbrida, em que indígenas e africanos constituem o ser latino-americano em uma terra arrasada pela colonização europeia. A Rainha Amazonas entoava um canto de lamento: "Escuto...! E no espaço da espera estou chorando, esperando por dias melhores". 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 sua comisseração, intercalada a imagens de índios e negros sendo agouitados. Há vários cortes de cena, em que o verdadeiro ritual

29. *O Pagador de Promessas*, direção: Anselmo Duarte, Brasil, Cineclix, 1962 (98 min., som., 144)

místico se compõe, e o Cristo-Índio protagoniza uma encenação erótica com as mulheres a 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.



FIGURA 3: Cena de um ritual primitivo, conduzido pela Rainha Amazonas, no filme *A Ilde da Terra*, de Glauber Rocha.



FIGURA 4: Cena de celebração e êxtase de Cristo-Índio entre indígenas e negros, no filme *A Ilde da Terra*, de Glauber Rocha.

São cenas que intercalam transe e histeria, seguindo a temática das produções anteriores de Glauber Rocha, em que sociedade e poder são trabalhados sob esse duplo. Nota-se também a similaridade com uma das cenas de *Terra em Transe*, na qual 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. A cena em questão é a síntese da noção de transe explorada por Glauber Rocha,

um transe orgiaco que alegoriza as relações entre o poder financeiro, político e social, pelo qual a figura central – o intelectual Paulo Martins – deixa levar. Essa mesma estrutura é verificável na cena do ritual primitivo do Cristo-Índio com a Rainha Amazonas.

Paul William, figurinista de *A Idade da Terra*, conta no documentário sobre o filme que, para construir a caracterização da Rainha Amazonas utilizou o livro de fotografia *Die Nuba von Kau*, da cineasta alemã Leni Riefenstahl³⁰, inspirando-se em uma imagem de uma mulher africana e o corpo todo pintado de amarelo, segundo ele, pela "força expressiva, mística e mística da imagem"³¹.

A imagem retrata uma jovem poucas horas após uma dança ritual de amor chamada *nyertun*, na qual as moças virgens, com aprovação de seus pais, escolhem um parceiro³². A influência dessa 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 na 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 – como também sua *mise-en-scène* com o Cristo-Índio, cheia de erotismo e sensualidade, evocam esse ritual capturado pela fotografia. A Rainha 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 literária Doris Sommer, que explica a existência de uma relação entre o amor erótico

30. Leni Riefenstahl, *Die Nuba von Kau*, Munique, List, 1976. O historiador Wäagner Pichon Pereira explica que esse trabalho fotográfico da cineasta foi acusado pelos críticos de antedatado 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 artística durante o regime nazista. Apesar das críticas de cunho político-ideológico, o trabalho de Leni Riefenstahl é considerado de "notável riqueza estética" e primoroso do ponto de vista técnico, além de ser um registro antropológico muito rico de alguns povos africanos. Cf. Wagner Pichon Pereira, "Leni Riefenstahl: Vida e Lenda", *Revista História Acadêmica*, ano XIII, n. 33, p. 341-361, maio 2007 (cf. p. 355).

31. *Documentário*, direção: Paloma Rocha e Joel Pizzini, Brasil, Paloma Cinematográfica/Associação dos Amigos do Tempo Glauber/Versátil Home Vídeo, 2005 (90 min, som, color), 32. *Idem*, p. 524.

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 maneira que "produz-se [...] uma triangulação de modo [...] estranhamente fecundo"³³. Há, assim, um "jogo de poder erótico"³⁴ que permite, na narrativa, que se engendrem 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, antropológicamente, 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 empregadas pela pintora brasileira Tarsila do Amaral – tons terrosos, amarelos e verdes –, além de aludir ao pintor Di Cavalcanti, para o qual Glauber Rocha produziu um filme quando da ocasião de sua morte.

O cruzamento de imagens africanas (negras) e indígenas apresenta o seguimento histórico e social representado pelo Cristo-Índio e o ponto de vista do homem da terra latino-americano. Essa primeira fase histórico-alegóric 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 de seu lugar histórico e social por causa do processo de colonização cultural e da 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 trazido por barcos. O babalô, interpretado pelo ator Mário Gusmão; e a mulher grávida, interpretada por Paula Gáetan, então esposa do cineasta Glauber Rocha, dançam na cena um ponto de Xangô com a trilha sonora da peça *Ave Maria*, de Franz Schubert. Cristo-Índio, vestindo uma camisa branca, com mangas curtas e botões abertos,

33. Doris Sommer, *Frações de Fundação: Os Romances Nacionais na América Latina*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004, p. 33 (Humanistas).
34. *Idem*, p. 34.

e uma calça jeans surrada – imagem típica dos pescadores e trabalhadores rurais –, chega à praia acompanhado do escritor brasileiro João Ulbaldo Ribeiro, amigo de Glauber e a quem este atribui a missão de “escrita histórica do Brasil”³⁵.

Nessa cena, novamente, temos o recurso de intratextualidade de Glauber Rocha, quando ele recupera construções e sentidos do filme *Barroco de Barraento*, têm-se um *travelling* da praia, com a sequência iniciada e a faixa de areia, seguido das danças rituais embaladas pelos pontos de candomblé, para o orixá Xangô, primeiro; para Iemanjá, em seguida. A abertura de *Barroco de Barraento* se inicia por um grande texto que pretende explicar ao espectador o sentido do filme. A síntese dessa didacalia se dá na frase de fechamento do texto: “*Barroco de Barraento* 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”³⁶. O filme conta a história de um negro educado na cidade – Firmino (Antônio Piangá) – 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, nas 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 sobretudo a imagem da “súbita mudança” que se coloca ao Cristo-Índio a maior referência a *Barroco de Barraento*, 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*

Terra em Inútil, já que este se abre com a chegada da monarquia europeia ao mar; e naquele, o sertanejo Manuel e sua esposa Rosa correm em direção ao mar no final do filme. Segundo Ismail Xavier, “*Barroco de Barraento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [...] despontavam como exemplos claros da crítica à alienação pelo misticismo”³⁷. Entretanto, 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 resignificação 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. Vestido de branco, o babalaô caminha pela praia e a essa imagem segue uma montagem acelerada, na qual aparecem crianças na praia cercado a mulher grávida, Glauber abraçado ao escritor João Ulbaldo, um homem com uma espada de madeira nas mãos ensaiando gestos ritualísticos e Cristo-Índio com uma arma nas mãos. Em seguida, 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 flechas.



Figura 5: Babalaô, mulher grávida e Cristo-Índio em ritual para Xangô, no filme *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha.

35. Ismail Xavier, *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Lente*, São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 25 (ênfase).

36. *Palavras do escritor João Ulbaldo Ribeiro no documentário de 2005 sobre o filme Barroco de Barraento*, direção: Glauber Rocha, Brasil, Iglo Filmes, 1967 (78 min, sem. 1988).

É possível ver na construção do quadro imagético da cena a referência hierárquica de um ritual de candomblé, em que temos a figura da *exede* (de *ekedi*), uma hierarquia feminina, na qual 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 de canto esquerdo do quadro, ajuda o filho de santo a se vestir com os trajes sagrados e o ampara 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, Xangô. Por último, no centro do quadro, temos o babalorixá (ou pai de santo). Representante da mais alta hierarquia nas religiões africanas, o babalorixá tem a função de conduzir o culto ao orixá e iniciar os filhos de santo. É exatamente o que está acontecendo na cena com o Cristo-Índio.

A iniciação, por sua vez, apresenta no filme elementos sincretizados com truídos 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 esse orixá tem o poder de controlar. O arquétipo mítico desse orixá é violento e vingativo, e tem a função de punir mentirosos, ladrões e malfetores. O mais importante para a análise de sua recuperação na cena de consagração do Cristo-Índio é que, na história dos iorubás,

Xangô foi um rei que unificou todo o povo sob uma nação. Glauber Rocha recupera o orixá na sacração do Cristo-Índio para categorizar as características que quis atribuir à personagem, o homem fundamental latino-americano, primitivo, original.

A estrutura ritual do discurso do babalorixá recupera a passagem do Apocalipse já apresentada neste artigo: 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 é 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 à passagem bíblica da tentação do deserto, na qual Cristo foi levado ao deserto pelo Espírito Santo para ser tentado, conforme Lc 4,1: "E Jesus, cheio do Espírito Santo, voltou do Jordão e foi levado pelo Espírito ao deserto"³⁸. A referência ao Espírito Santo é dada pela expressão "passaro da eternidade", dita pelo Cristo-Índio na primeira cena, e pelo babalorixá, como se viu anteriormente.

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.

Surge em cena o Diabo, vestido como um espanhol, carnalizado, 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:

38. *Bíblia de Estudo Matthew Henry*, 2014, p. 1536.



FIGURAS 6 E 7: Diabo assobiando A *Marxheira* e duelando com Cristo-Índio, no filme *A Ualé da Terra*, de Glauber Rocha.

DIABO: Vieni! Vieni!

CRISTO: Eu tenho ânsia de fome e de sede! [fala em voz de súplica do alto de um ribanceira] Pai! Ajuda-me a resistir às tentações, pai!

DIABO: (*Gargalhando, aponta uma espingarda para a cabeça do Cristo que está ajoelhado no chão*) Hace más de cien años que busco neste deserto. Atravessci 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 peligroso 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 estrutura como um duelo. A parte que segue do diálogo expõe uma das relações mais importantes que Glauber Rocha quis estabelecer com a sequência:

DIABO: Tenho ordens para lhe matar! Sua cabeça vale milhões! Mas eu não quero matar, eu não te quero ver morto, porque eu te amo! Não! Não! (*O Diabo aponta 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 de seu trabalho escravo ou semiescravo, de suas terras e, por vezes, de seus sistemas social e burocrático vigentes, como no caso das sociedades pré-colombianas. Em fases iniciais do sistema capitalista, os Estados modernos faziam das colônias 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, prosseguiu, nesse momento, ainda mais vinculada a uma dominação cultural e ideológica.

Na sequência, a cena muda para um ambiente escuro e a encenação passa a ser feita como um teatro, e o Diabo diz: "Hermano, eu quero teu sangue!" A cena se passa em uma sala escura, com um televisor de tubo ao fundo, sem sinal. O Diabo segura, à frente do televisor, um crânio, como em um teatro de marionetes, e movimentava seu maxilar simulando a movimentação da fala, enquanto, ao fundo, parafascia, junto ao Cristo-Índio, o diálogo de Satanás e Jesus, em Lc 4,3-12:

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.

passos de balé são realizados em uma coreografia de massas, trazendo para o espaço diegético o conceito de *performance*. Para João Luiz 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 maneira 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*.⁴¹

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

Por outro lado, o filme está sendo analisado como um projeto histórico-co-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 sua

41. João Luiz Vieira, "Cinema e Performance", em Ismail Xavier (org.), *O Cinema no Sinal*, Rio de Janeiro, Imago, 1996, p. 338.

manifestos cinematográficos — Eżetyka da Fome e Eżetyka do Sonho⁴² —, 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*, como conceito de ruptura por meio dos movimentos, alegoriza, no filme, a ideia de revolução trabalhada no discurso de *A Idade da Terra*. Todos os Cristos possuem, na narrativa, três fases de desenvolvimento histórico e ideológico, de modo que a terceira delas sempre traz a delagração 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 trazidas 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 em uma construção civil. A cena foi gravada em uma obra real no local de filmagem e o ator Ivo Valadão participou de algumas atividades laborais na construção.

O roteiro do filme faz a seguinte descrição dessa cena: "Edifício em construção. Cristo-Índio trabalha, um operário entre outros operários"⁴³. 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 compreender a significação dessa cena, é preciso continuar analisando a cena paralela a ela. Viu-se que a *performance* traz a noção de ruptura e, portanto, de revolução. O Cristo-Índio junto aos operários na construção civil aponta para a ideia de edificação de uma nova sociedade, construída pela classe trabalhadora. A terceira

42. Glauber Rocha, *Eżetyka da Fome*, Nova York/Milão/Rio de Janeiro, 1965; *idem*, *Eżetyka do Sonho*, Nova York, 1971.

43. Glauber Rocha, *Roteiros do Terceiro Mundo*, org. Orlando Senna, Rio de Janeiro, Alhambra/Embráfilme, 1985, p. 455.

imagem dessa sequência mostra, ao final da construção, uma aglomeração de trabalhadores, alegorizando uma união final da classe em prol de uma nova sociedade.



FIGURAS 8 E 9: *Cristo-Índio trabalhando em uma construção civil, no filme A Ldade da Terra, de Glauber Rocha.*

A urgência de uma nova sociedade é respaldada pelas cenas seguintes da montagem paralela. A Rainha Amazonas aparece, à dianteira das fileiras 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 comisseração. 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



FIGURAS 10, 11 E 12: *Cristo-Índio à frente de uma procissão para Nossa Senhora de Aparecida, no filme A Ldade da Terra, de Glauber Rocha.*

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 – em um claro discurso indicativo de humildade e da simplicidade, já que o pedido para que o sigam (paralelo a passagem bíblica de Mt 16, 24⁴⁴) traz a noção de desceitamento do mundo tal qual aparece em sua cena inicial de nascimento na maternagem. Essa sequência final recupera a noção do messianismo e do milagre, proporcionalmente pelo filme, já que Glauber Rocha empresta à revolução proletariada uma dimensão messiânica. Teixeira Coelho analisa que a imaginação dinâmica de Glauber Rocha (“dinâmica” para não usar o termo que se vazia “dialética”) não aceita reduções e limitações: a Terra do filme, no tempo 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 multidão⁴⁵.

É exatamente o que acontece nessa fase final da personagem do Cristo-Índio – os gritos da Rainha Amazonas nas ruas, seguida pela multidão reunida 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 “desceitamento do povo”⁴⁶. 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.

Créditos das figuras

p. 312, 315, 319, 323, 326, 332, 333: Figuras 1-12 – Divulgação/Glauber Rocha Produção Artísticas, Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), Centro de Produção e Comunicação, Filmes 3 (1980)/Paloma Cinematográfica, Associação dos Amigos do Tempo Gláuber, Versatil Home Video.

44. “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.” Cf. *Bíblia de Estudo Martinho Henry*, 2014, p. 148.
45. Teixeira Coelho, *Folha de São Paulo*, 22 ago. 1982, apud João Carlos Teixeira Gomes, *Gláuber Rocha. Esse Tukão*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997, p. 490.
46. Referência ao discurso de Glauber Rocha em voz over na sequência de cenas finais do *Cristo Negro* em Brasília.