



A América Latina de Glauber Rocha: um projeto de integração latino-americana no filme *A idade da terra* (1980)

Glauber Rocha's Latin America: an Latin American intergration's Project in the movie the age of the Earth (1980)

BRANDÃO, Quezia¹

PEREIRA, Wagner Pinheiro²

Resumo: Este artigo objetiva realizar uma investigação acerca da produção cinematográfica *A Idade da Terra* (1980), dirigida por Glauber Rocha, pensando as representações sobre a América Latina construídas pelo filme, síntese representativa do projeto político-cultural concebido pelo cineasta brasileiro. Partindo da análise da trajetória do cineasta dentro do Movimento do *Nuevo Cine Latinoamericano*, o filme será compreendido para além de uma inovação estética de cinema, como um projeto teórico para se repensar a América Latina, valorizando as raízes afroíndias e reconsiderando o passado colonial em termos de herança histórica e cultural. Pensando as questões colocadas pela historiografia da América Latina, esse trabalho propõe-se a abordar, brevemente, uma nova perspectiva sobre a história latino-americana contribuindo para atenuar as resistências quanto ao reconhecimento de uma identidade latino-americana

1. Mestranda – Universidade de São Paulo (USP), Programa de Pós-Graduação em História Social (PP-GHS). Orientação: Profa. Dra. Maria Helena Rolim Capelato. E-mail: brandaoq@yahoo.com.br

2. Professor Doutor – Professor de História da América, Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IH-UFRJ) e professor no Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC/UFRJ). Largo do São Francisco de Paulo, 01 – 3º andar/Sala 320-G – Centro 20051-070. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. Tel. 5521 2221-0341 - Ramal 307. Email: wagnerpphistory@gmail.com

Recebido em: 08/03/2014

Aprovado em: 11/05/2015

no Brasil e colaborando com a atual temática de integração territorial do continente.

Palavras-Chave: A Idade da Terra; Glauber Rocha; América Latina; Cinema Novo Latino-Americano.

Abstract: This article aims to conduct a research about the film production *The Age of the Earth* (1980), directed by Glauber Rocha, thinking about representations of Latin America built for the film, representative synthesis of the political-cultural project designed by Brazilian filmmaker. From the filmmaker's trajectory analysis within the New Latin American Cinema Movement, the film will be understood apart from an aesthetic innovation cinema, as a theoretical project to rethink Latin America, valuing afro-indigenous roots and reconsidering the colonial past in terms historical and cultural heritage. Thinking the issues raised by the historiography of Latin America this paper proposes to address, briefly, a new perspective on Latin American history and thereby help reduce the resistance as the recognition of a Latin American identity in Brazil and collaborating with the current theme of territorial integration of the continent.

Key-Words: The Age of the Earth; Glauber Rocha; Latin America; New Latin American Cinema.

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

(Glauber Rocha)

O presente artigo³ pretende realizar um estudo das representações sobre América Latina, construídas a partir do filme *A Idade da Terra* (1980), do cineasta brasileiro Glauber Rocha, que elaborou um projeto de integração cultural e política dos povos latino-americanos. Pensando desde as questões relativas à nova linguagem cinematográfica⁴ proposta pelo filme e seu roteiro, aos textos manifestos de Glauber e seus filmes precedentes⁵, mapearemos a mensagem de uma nova concepção de

3. O presente artigo é resultado dos estudos desenvolvidos por Quezia Brandão em suas pesquisas: "Entre o Transe e o Subdesenvolvimento: Cinema e Política na América Latina de Glauber Rocha e Tomás Gutierrez Alea" (Rio de Janeiro: Monografia de Conclusão do Curso de História – IH-UFRJ, Orientação: Prof. Dr. Wagner Pinheiro Pereira, 2014) e "A Idade da Terra: Glauber Rocha e seu projeto político e cultural para a América Latina" (São Paulo: Pesquisa de Mestrado em Andamento – PPGHS-FFLCH-USP, Orientação: Profa. Dra. Maria Helena Rolim Capelato, 2014-2015.).

4. Marcel Martin tem uma análise densa do que é, e como se construiu, a linguagem cinematográfica. Ver: (MARTIN, 2005).

5. O cineasta Glauber Rocha tem, em sua carreira, dezoito produções cinematográficas, dentre elas nove longas-metragens e oito curtas-metragens, incluindo entre esses documentários importantes. É possível

América Latina e do ser latino-americano por meio da representação de suas raízes africanas e indígenas e de uma cultura do misticismo, seja religioso ou político, bem como suas heranças coloniais europeias. Em diálogo com a trajetória de Glauber Rocha através do movimento do Nuevo Cine Latinoamericano, o filme *A Idade da Terra* será trabalhado para além de uma inovação estética de cinema, como um projeto de resgate e de afirmação de uma identidade latino-americana “perdida”.

Esse é um filme polêmico, não apenas por sua estrutura estética e linguagem, mas por ter sido considerado um grande fracasso da carreira de Glauber Rocha como cineasta. O filme tem recebido maior atenção nos últimos anos⁶, mas segue sendo pouco conhecido pelo público em geral e não conta com muitos trabalhos de análise histórica.

Idealizando a Integração Latino-Americana: O Projeto Cinematográfico de *A Idade da Terra* (1980)

Em fins da década de 1950, teve início um movimento de renovação cinematográfica⁷ na América Latina, direcionado por grupos de cinema militante – ligados, quase sempre, a organizações políticas de esquerda –, que propunham a 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, ao que se chamou, então, de *movimento do Nuevo Cine Latinoamericano* (DÁVILA, 2013). Considerando a dimensão nacional dos problemas e questionamentos político-culturais, esse projeto transbordou para o continente, realizando gestos no sentido da integração da América Latina⁸ e de valorização de seus grupos históricos, trazendo para a cena uma abordagem do Terceiro Mundo no continente americano.

Essa nova cinematografia tinha como características e propósitos principais o

estabelecer um diálogo do filme *A Idade da Terra* (1980) com os longas-metragens anteriores de Glauber Rocha, a saber: *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968), *Cabeças Cortadas* (1970) e *Der Leone have sept cabezas* (*O Leão de Sete Cabeças*) (1971). Através destes filmes, é possível mapear o nascimento e concepção dos personagens de *Idade da Terra*, e a evolução do discurso sobre a identidade latino-americana, além do “caminho da liberação”.

6. Em 2005, uma edição especial em DVD duplo, trouxe a versão remasterizada de *A Idade da Terra* (1980). A direção do projeto de restauração foi realizada por Paloma Rocha, com supervisão geral da Cinemateca Brasileira. A restauração foi possível a partir do material do filme, mais as sobras de montagem, armazenadas no Acervo Tempo Glauber, no Rio de Janeiro. A realização é da Paloma Cinematográfica e do Tempo Glauber, com patrocínio da Petrobrás.

7. 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 Neorealismo italiano. O Neorealismo 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 1959, vai estabelecer o neorealismo como modelo a ser seguido, o que impõe um padrão aos realizadores e grupos que vinham inspirando-se na fonte da experiência cubana. Ver: (VILLAÇA, 2010).

8. O termo América Latina, bem como os as culturas assentadas sob esta designação, foram amplamente estudados por diversos autores, a partir de diversos aspectos como o histórico, o geográfico, o cultural, o linguístico, etc. O cientista social João Feres Jr., nos fala acerca da utilização do termo América Latina e sua conceituação cultural: “[...] Acredito que o conceito de Latin America tem sido de fato um instrumento de representação distorcida daqueles que os americanos percebem como Latin Americans e, consequentemente, um meio que contribui para o tratamento assaz desigual historicamente [...]” (FERES JUNIOR, 2005, pp.9-10).

estabelecimento de diálogos com processos e projetos revolucionários, tendo como foco não apenas os países latino-americanos, mas também seus congêneres do Terceiro Mundo (África e Ásia), produzindo, assim, um cinema e uma política tricontinentais. Sendo em essência um *cinema de causas, não de efeitos*⁹, os diversos textos manifestos que surgiram *a partir, por meio e pela* experiência desses novos cinemas, preconizaram um cinema didático, conscientizador, voltado para os dilemas enfrentados pelos povos latino-americanos que sofriam sob o subdesenvolvimento econômico e cultural. Fernando Solanas, Octavio Getino, Julio Garcia Espinosa, Fernando Birri, Glauber Rocha, Tomás Gutierrez Alea, entre outros cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano*, produziram intensas reflexões acerca do cinema que se almejava, colocando-se na posição de intelectuais da cultura e da política e elaborando uma profunda reestruturação e ressignificação de nossos alicerces culturais, estabelecendo, assim, os postulados do projeto de descolonização cultural e liberação da América Latina e do Terceiro Mundo.

O cineasta Glauber Rocha é o grande expoente do Cinema Novo Brasileiro em termos do diálogo com o projeto continental. Seu discurso fílmico, bem como seus textos e manifestos – a saber: *Eztétyka da Fome* (1965) e *Eztétyka do Sonho* (1971) – estiveram sempre inclinados no sentido de integrar o Brasil à América Latina – seja em termos dos processos políticos comuns, como fica evidente em *Terra em Transe* (1967) – que apresenta o “Eldorado” de populistas, revolucionários, militares, movimentos conservadores, forte papel do setor privado etc. – ou com uma teoria cinematográfica/histórico-cultural que unificava os países latino-americanos enquanto uma sociedade faminta e miserável, quando, em *Eztétyka da Fome*, faz a seguinte afirmação:

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. (ROCHA, 1965, p.126.)

Dessa forma, para o cineasta brasileiro, não se tratava de retomar um ideal que o Cinema Novo, na América Latina, já expressava ao narrar a fome, a miséria e a colonização. Era preciso fazer sentir a fome por meio 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-americana¹⁰. Somente por meio dessa linguagem da fome, as lutas revolucionárias ganhariam sentido na América Latina ao contribuir para a formação da consciência adequada aos problemas

9. Ver o manifesto cinematográfico do Grupo Cine Liberación – *Hacia un tercer cine*. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo (1969) – escrito por Octavio Getino e Fernando Solanas. Os cineastas realizaram uma crítica ao cinema condicionado da grande indústria, denunciando-o como um cinema de efeitos e não de causas, não podendo assim ser uma arte descolonizadora, revolucionário, a serviço do povo.

10. Essa é a razão pela qual Glauber Rocha rompe com o neorealismo em sua fase final, sobretudo para a realização de *Idade da Terra*. Glauber queria romper as ligações com qualquer “Estética do colonizador”. Em Projeto de um filme a ser realizado em Cuba (Proyecto de una película a realizarse en Cuba – 1972), Glauber Rocha explica à direção do 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 [...]”. (ROCHA apud SARNO, 1995. p.14).

e para eliminação dos estereótipos construídos há séculos. Segundo Glauber Rocha (1965, p. 124):

[...] 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 político.

Glauber Rocha, sobretudo a partir do filme *Terra em Transe* – realizado após a escrita de *Eztétyka da Fome* – vai produzir, constantemente, alegorias¹¹ e discursos sobre a América Latina, refletindo aspectos da política, da cultura e da economia sob o ponto de vista do que hoje chamamos história conectada¹². Seguindo a pauta das preocupações que demarcaram a atividade do *Nuevo Cine Latinoamericano*, Glauber irá construir essas “alegorias históricas conectadas” da América Latina perpassando o projeto de Revolução política e cultural, desencadeadora de 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 no cenário mundial. A respeito disso, Glauber já havia se colocado em seu texto-manifesto *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 AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência¹³ (ROCHA, 1965, p.125).

Assim, Glauber Rocha seguiu fazendo um cinema que saiu do Brasil para a América Latina, para a Europa, para África e novamente para o Brasil. Nesse périplo de aspirações antropológicas (e etnológicas, como ele viria a dizer em 1980¹⁴) um projeto ficou evidente nos seus filmes: a liberação latino-americana. Para o cineasta:

11. Aqui entendemos por alegoria as definições dadas por Ismail Xavier em suas obras sobre arte, modernidade e cinema (sobretudo o cinema de Brasileiro). Xavier comenta: “A noção de alegoria aparece muito no discurso sobre arte contemporânea e há toda uma discussão em torno de alguns momentos da produção cultural, no Brasil, onde se utiliza essa noção para caracterizar determinadas estratégias dos artistas – formas de construção e de montagem – e determinadas relações entre obra e contexto social.” (XAVIER, 2012).

12. Trabalha-se aqui com as perspectivas das *Connected Histories* de Sanjay Subrahmanyam, entendendo, para além dos processos apontados pelo autor que, no caso do cinema, essas conexões operam dentro daquilo que Michel Espagne chamou de *Transferências Culturais*, sobre as quais entende: “Toda passagem de um objeto cultural para outro, resulta em uma transformação de seu significado, uma resignificação dinâmica, que não podemos reconhecer plenamente sem ter em conta os vetores históricos dessa passagem” (Traduzido pelos autores). (ESPAGNE, 2013. p.2). Ver também: (SUBRAHMANYAM, 1997).

13. 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.

14. Glauber menciona sua realização de estudos de etnologia para entender, por exemplo, a cultura folclorista do Brasil. Ver: (ROCHA, 2004. p.299).

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 comuns (ROCHA, 2004, p.83).

Esse projeto chega ao ápice e síntese com a produção de *A Idade da Terra* (1980), último filme do cineasta que é – sobretudo – um discurso revolucionário, em tom épico escatológico – e, portanto, algo religioso – que compreendia a Revolução na América Latina a partir de uma totalidade da constituição histórica do continente, ou seja: 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.

Nesse sentido, portanto, é que *A Idade da Terra* traz uma nova linguagem para a América Latina que, como pretendia seu criador, permitiria à América Latina falar de si e por si. A partir de então, transformaria os exotismos em poesia concreta para integrar a cultura latino-americana no seu todo, até então vista apenas por meio da lente do colonizador. Debruçar-se sobre esse filme, analisá-lo dentro das perspectivas do macro-projeto descolonizador e liberador do *Nuevo Cine Latinoamericano*, torna-se importante objeto para compreender que tipo de projeto estava sendo realizado por um cineasta brasileiro no sentido de pensar o Brasil como parte integrante dos povos da América Latina e contribuir para diminuir as resistências quanto a se reconhecer – ou construir –, aqui, uma identidade latino-americana.

O projeto cinematográfico de *A Idade da Terra* tem suas origens em 1965 com o roteiro – nunca filmado – de *América Nuestra*¹⁵. Glauber Rocha começa o projeto logo depois de escrever o manifesto *Eztétyka da Fome* e desse roteiro – que pretendia fazer um filme épico e didático, que contasse os grandes dilemas políticos, sociais e

15. Glauber Rocha começou a redigir o roteiro de *América Nuestra* logo depois de terminar as filmagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Na versão original o título constante do roteiro era “*América Nuestra (A terra em transe)*” e, em sua concepção primária, toda a história girava em torno de uma “história da América Latina”. O primeiro personagem, ao invés de Paulo Martins, chamava-se Juan Morales. A primeira versão fora escrita entre janeiro de 1965 e abril de 1966, durante as suas estadias em Roma e no Rio de Janeiro. E foi em Roma, que, partindo de *América Nuestra*, Glauber Rocha acabou desenvolvendo a ideia do filme *Terra em Transe* (o roteiro de *Terra em Transe* aparece, precisamente, depois da polêmica com seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, tendo 700 páginas, que mais convergiam para uma teoria histórica, política e cinematográfica do que para a estória propriamente.). O ponto de 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. Esse mar banhava uma nova terra, esta terra estava em crise, dividida, esvaçada – 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”. O filme que Glauber começa a filmar ainda em 1966, *Terra em Transe*, é 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 geral do transe latino-americano e não do brasileiro, em particular”) – se funde a proposta do segundo – que deveria, sobretudo, se passar no Brasil, entre o mar do Rio e o sertão do Nordeste. Cf. (AVELLAR, 1995. p.9.); SANCHES, 2000); (PEREIRA & BRANDÃO, 2015. pp.138-139).

culturais enfrentados pelos países latino-americanos – saíram quase todos os filmes subsequentes, a começar por *Terra em Transe*, de 1967. Em uma carta a Alfredo Guevara, datada de 1967, Glauber fala sobre o desejo de realizar *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 Uruguay. 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 libertação. Deve ser um filme épico e violento. (ROCHA, 1997, p. 292.)

No caminho árduo em busca da libertação da América Latina por meio do cinema, Glauber Rocha percorre o mundo expondo sua atividade cinematográfica e realizando o seu chamado projeto Tricontinental. O historiador Maurício Cardoso esclarece o significado desse projeto cinematográfico:

O cinema tricontinental foi uma proposta construída por Glauber e expressou uma dimensão significativa da sua experiência no exterior. Durante praticamente toda a sua vida pública, os contatos e a relação entre Glauber e a América Latina, os Estados Unidos e a Europa foram marcados por períodos de relativa nitidez (CARDOSO, 2007, p. 21).

Esses caminhos de Glauber pelo mundo evidenciavam o seu intuito de mapear as culturas que conformam os povos latino-americanos: os europeus na figura histórica dos colonizadores, os africanos escravos, os Estados Unidos como o grande protagonista dos conflitos do século XX e da hegemonia econômica e política que resultou na Guerra Fria e a luta contra o comunismo¹⁶. Glauber realizou um périplo antropológico 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 dez anos em Cuba, continuou dialogando, intensamente, com Alfredo Guevara, responsável pelo ICAIC¹⁷, que discutiu e recebeu o projeto de Glauber sobre a produção de um filme latino-americano.

Esse projeto latino-americano foi acalentado pelo desejo expresso do cineasta Glauber Rocha de realizar um filme verdadeiramente latino-americano. 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, 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*

16. Ver: (TOTA, 2009, pp.175-196); (PURDY, 2007, pp.173-275); (JUNQUEIRA, 2000).

17. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica. Foi criado em 24 de março de 1959, a partir da Lei 169, referente à política cultural. Segundo a historiadora Mariana Villaça (2010, p.21): “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.

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. America 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 (ROCHA, 1997. p. 293, grifo nosso).

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 1960-1970. Nesse contexto, Glauber Rocha escreve para Alfredo Guevara contando sobre um texto que redigiu discorrendo 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 burguesa (ROCHA, 1997, p. 304, grifo nosso).

Na mesma carta, prossegue especificando a proposta monumental – em termos estéticos e políticos – de América Nuestra, o seu projeto cinematográfico mais ambicioso:

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 (ROCHA, 1997, pp.304-305, grifo nosso).

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 heróis (ROCHA, 1995, p. 37).

Contudo, a realização de *America Nuestra* foi postergada durante mais de uma década e esse roteiro foi a matriz de reflexão para todos os trabalhos cinematográficos de *Terra em Transe* (1967) em diante. De *America Nuestra* surge *Terra em Transe*: uma necessidade de pensar a guerra de liberação da América Latina. Após essa produção, Glauber retoma o projeto ambicionando – como mostramos por meio 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 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, que estavam esboçadas no roteiro de *America Nuestra*. Tendo retomado o roteiro, ainda em 1969, interrompe-o, novamente, para fazer *Der Leone have sept cabezas* (1969/70), trazendo as preocupações com a questão da colonização, presentes no roteiro de *America Nuestra*, e *Cabeças Cortadas* (1970) que produziu um discurso sobre descolonização preconizada por Glauber Rocha. Após escrever o manifesto *Eztétyka do Sonho*, em 1971, ressurgiu o desejo de dar continuidade ao roteiro de *America Nuestra*, já intentando construir um discurso sobre a América Latina carregado com todas as questões de estética, de integração e de busca de uma “identidade perdida”. Mas devido às dificuldades acaba filmando *História do Brasil* (1972/74), em Cuba.

No entanto, esses permanentes entremeios na produção do roteiro de *America 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, linguístico e intelectual do qual se valeu para produzir *A Idade da Terra*¹⁸.

18 Como Glauber não conseguia levar adiante o seu projeto de filmar *America Nuestra*, a estória,

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 *Claroem 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 Rio. (ROCHA, 1997, pp.664-665).

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-lo. (ROCHA, 1997, p.665.)

os elementos criativos, os personagens, as ideologias contidas neste roteiro foram inspirando a construção de outros roteiros e a realização de outros filmes. Neste sentido, concordamos com a perspectiva de José Carlos Avellar, que considera: “Para que este relato dos seguidos envolvimento e distanciamentos de América Nuestra não dê a sensação de uma permanente indecisão, insegurança ou incoerência de Glauber: o roteiro não filmado funciona todo este tempo como um texto teórico, como uma reflexão que impulsiona a prática. Muitas vezes apanhado, trabalhado e deixado para adiante – mais por falta de condições de produção que por um desejo de retrabalhar o projeto –, este roteiro não filmado é que estimula Glauber a filmar. É como se ali estivesse o essencial: na história do poeta de Eldorado que sai da poesia para a política, que faz política como poesia ou poesia como política. Depois de Deus e o diabo o cinema de Glauber se encontra marcado pelo desejo de filmar América Nuestra, como se os filmes acabados fossem uma preparação para chegar a esse outro que não se concluiu, fossem tentativas de uma dramaturgia revolucionária (“desde el punto de vista político y poético”) que só se realizaria por inteiro na história de Juan Morales, o poeta que dá a vida pela poesia – ou que se realizou por inteiro nesta ação deixada em aberto, neste gesto que parou no ar. A questão se encontrava no centro das discussões cinematográficas bem neste espaço de tempo em que Glauber tenta filmar a história de Juan Morales: entre 65, a Estética da fome, e 71, a Estética do sonho” (AVELLAR, 1995, p.12).

A Idade da Terra: a América Latina nas telas de cinema

Quando do lançamento do filme, Glauber Rocha envia para o público – em forma de aviso e confissão – a seguinte mensagem sobre *A Idade da Terra*:

É um filme que o espectador deverá assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa Revolução. É um novo cinema, antiliterário e antimetateatral, que será gozado, e não visto e ouvido como o cinema que circula por aí. É um filme que fala das tentativas do Terceiro Mundo...fala do mundo em que vivemos. Não é pra ser contado, só dá pra ser visto. De *Di Cavalcanti* para cá eu rompi com o cinema teatral e ficcional (ROCHA, apud BUENO, 2003, p. 98)

Nesse sentido, *A Idade da Terra* é um filme que não possui um enredo narrativo clássico, inclusive pelo fato de ter sido idealizado para ter os seus rolos exibidos sem uma sequência pré-ordenada. Contendo 160 minutos de duração, o filme reúne 16 sequências autônomas, sem a existência de qualquer vínculo narrativo entre elas. A propósito de sua montagem e estrutura fílmica, Sylvie Pierre faz a seguinte consideração:

Até que ponto se tem o direito de contar um filme que, como este, faz explodir toda forma de narração? Ou, mais exatamente – o que é muito mais perverso do ponto de vista narrativo –, em que cada sequência, a despeito de tudo o que ‘se passa no filme’, é construída ao redor de uma situação que não se desenrola na tela, mas aí se enrola, consiste e insiste até a alucinação, exercendo uma espécie de encanto mágico ou de terror arbitrário, como nos sonhos, numa total dilatação do tempo e sem que seja possível globalizar outra narrativa a não ser um fluxo inconsciente? E, no entanto, não creio absolutamente que *A Idade da Terra*, ao contrário do que se disse muitas vezes, possa ser considerado um filme delirante, mesmo que comporte, sem dúvida, uma dimensão metafísica que cria um limiar de incompatibilidade radical entre esse filme e qualquer possibilidade de que seja tolerado, antes de muito tempo, em outro lugar a não ser à margem do sistema comercial (PIERRE, 1996, p.265).

FIGURA 1 – Cartaz do filme *A Idade da Terra*.



FIGURA 2 – O cineasta Glauber Rocha preparando a encenação do ator Geraldo Del Rey (o Cristo-Guerrilheiro) durante as filmagens de *A Idade da Terra*.



Fonte: *A Idade da Terra* (dir. Glauber Rocha, Brasil, 1980, DVD).

Glauber não conta uma história em *A Idade da Terra*, nem constrói um discurso em forma de imagem sequenciada: o filme é, na realidade, uma constante desconstrução no plano estético, poético, linguístico e, sobretudo, histórico¹⁹. O sentido da obra se dá a partir de associação das cores, dos sons e dos cenários arquetípicos. O cineasta afirmou em 1980, numa entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, que:

A Idade da Terra é a desintegração da sequência narrativa sem a perda do discurso infra-estrutural que vai materializar os signos mais representativos do Terceiro Mundo, ou seja: o imperialismo, as forças negras, os índios massacrados, o catolicismo popular, o militarismo revolucionário, o terrorismo urbano, a prostituição da alta burguesia, a rebelião das mulheres, as prostitutas que se transformam em santas, as santas em revolucionárias. (ROCHA, 2004, pp. 497-498).

Assim, em qualquer ordem em que sejam assistidas as sequências do filme, o produto final será o mesmo: a fragmentação da imagem da América Latina em termos históricos e culturais. José Carlos Avellar analisou essa estrutura de trabalho de Glauber Rocha, partindo de seus textos e poesias, e fez considerações acerca do contexto latino-americano que nos ajudam a pensar a montagem de *A Idade da Terra*:

A fragmentação se deve à montagem de trechos escritos com outros falados numa entrevista ou debate, à descontinuidade do trabalho de reflexão. A descontinuidade é talvez a marca principal de toda a atividade cinematográfica na América Latina. Ou a um modo de pensar que se deixou fragmentar no enfrentamento de nossas realidades, a se quebrar entre a necessidade de pensar a ação e a urgência de agir (AVELLAR, 1995, p.8).

19. No Dicionário de Cinema Brasileiro, de Mauro Baladi, encontramos a seguinte tentativa de redigir uma sinopse do “enredo” do filme: “Drama operístico mítico-carnavalesco-político. No Rio de Janeiro, em Brasília e na Bahia, quatro derivações de Cristo (um negro em luta pela liberdade, um índio acaboclado, um guerrilheiro revolucionário e um político populista), cavaleiros do apocalipse da hecatombe tropical, lutam contra o poderoso Brahms, uma encarnação do estrangeiro explorador de nossas riquezas e misé-rias. Em seu último filme, Glauber Rocha une os principais temas de sua obra”. Cf. (BALADI, 2013, p.816).

Desse modo, se assistirmos ao filme a partir da sequência proposta pelo roteiro de Glauber, teremos o mesmo efeito, mas é possível compreender todo o trajeto que precedeu o filme na construção de um projeto latino-americano. A primeira cena (figura 3) do roteiro de *A Idade da Terra* é descrita por Glauber: “Amanhecer. O Sol aparece lentamente, iluminando a terra deserta” (ROCHA, 1985, p. 439):

FIGURAS 3 - Sequência inicial do filme (de acordo com a montagem proposta pelo roteiro).



Fonte: *A Idade da Terra* (dir. Glauber Rocha, Brasil, 1980, DVD).

As ilustrações da Descoberta da América apresentam imagem semelhante: o horizonte virgem da América com o nascer do Sol. O simbolismo dessa iconografia é latente – o nascer de um novo mundo, de uma nova Era, de uma nova história e civilização²⁰. Esse simbolismo é crucial dentro da proposta de Glauber Rocha para *A Idade da Terra*, principalmente se trouxermos para análise as cenas em que aparece Brasília²¹ e o sol nascente no horizonte; os gritos dos cristos e mais uma vez o Sol no horizonte; a dualidade entre o cristo guerrilheiro e o diabo espanhol sob a cena do sol nascente (figura 4).

FIGURA 4 – Sol nascendo em Brasília (esq.) e sol nascente na passagem do Cristo índio (dir.).



20. Jorge Magasich-Airola e Jean-Marc de Beer, falam, em *América Mágica*, dos imaginários acerca de um paraíso Terrestre, de um El Dorado, que foi atribuída à região das Américas. Em *A Invenção da América*, Edmundo O’Gorman explana sobre os imaginário em torno da “Descoberta da América”, e articula a noção de uma “Invenção da América”. Ver: (O’GORMAN, p. 2000).

21. Glauber Rocha afirmou que a escolha por Brasília era justificada pela seguinte razão: Brasília é a representação do El Dorado (País fictício onde é ambientado o filme *Terra em Transe*), e o El Dorado é a América Latina, é seu estigma histórico.



Fonte: *A Idade da Terra* (dir. Glauber Rocha, Brasil, 1980, DVD).

Todas essas montagens do filme constroem a noção de uma “Redescoberta da América”: a descoberta da América Latina pelos seus próprios povos, o reconhecimento de suas raízes e sua cultura comum. E sua linguagem cinematográfica para *A Idade da Terra* é arrematada para cumprir esse propósito. Como assinala Ivanna Bentes (1997, pp.52-53):

Glauber parte de um cinema de dimensões épicas (cenas de batalhas, saques, legião de soldados, centenas de figurantes entre tendas e desertos), mas de forma a que sua interpretação mítico-política da história crie novas significações. Glauber parece querer provocar um apocalipse estético, de onde surgiria uma novidade política radical.

Em *A Idade da Terra*, Glauber Rocha procurou realizar uma adaptação livre de passagens do Novo Testamento, em especial das Epístolas do apóstolo João e do Apocalipse, leituras que o cineasta indicou aos seus atores para poderem personificar, de maneira bem improvisada, as figuras de quatro Cristos no Terceiro Mundo. Em determinada sequência do filme *A Idade da Terra*, mais especificamente na cena do Cristo negro de Antônio Pitanga, que grita a plenos pulmões em direção à Brasília – “*Está é a Terra do futuro!*” – ao lado de uma mulher negra que o ajuda a segurar um quadro do Cristo Nazareno²² – detalhe emocional, desafiador, profético dentro do discurso engendrado pela cena –, Glauber Rocha, em *voz-over*, explicita a proposta do filme:

No dia em que Pasolini, o grande poeta italiano, foi assassinado, eu pensei em filmar a Vida de Cristo no Terceiro Mundo. Pasolini filmou a Vida de Cristo na mesma época em que João XXIII quebrava o imobilismo ideológico da Igreja Católica em relação aos problemas dos povos subdesenvolvidos do Terceiro Mundo, e também em relação à classe operária europeia. Foi o renascimento, a ressurreição de um Cristo que não era adorado na cruz, mas um Cristo que era venerado, vivido, revolucionado no êxtase da ressurreição. Sobre o cadáver de Pasolini eu pensava que o Cristo era um fenômeno novo, primitivo, numa civilização muito primitiva, muito nova. [...] São quinhentos anos de civilização branca, portuguesa, europeia misturada com índios e negros. [...] Aqui, por exemplo, em Brasília, este palco fantástico no coração do planalto brasileiro, fonte, irradiação, luz do Terceiro Mundo, uma metáfora que não se realiza na História mas preenche um sentimento de grandeza: A visão do paraíso²³.

22. “Cristo Nazareno” é a designação dada por Glauber Rocha no Roteiro de *A Idade da Terra*. (ROCHA, 1985, p.460).

23. Esta passagem por ser encontrada em *Roteiros do Terceiro Mundo*. Ver: (ROCHA, 1985, p.461).

Glauber Rocha parte de Pasolini. *A Idade da Terra* é uma resposta – não direta – ao *Evangelho Segundo São Mateus* (1964)²⁴. Não apenas interessado pela abordagem social e política que tem o Cristo do filme de Pasolini, mas instigado por usar a figura de Cristo como revolucionário, como alegoria escatológica da Guerra de Liberação latino-americana, desejando filmar sua trajetória no Terceiro Mundo. Segundo Alexandre A. Fernandez, doutor em Cinema pela Universidade de Paris III, Pasolini, marxista e profundamente incomodado com uma cultura de massa cada vez mais crescente entre os anos 1950 e 1960 na Itália, traz uma contraposição com os elementos “poéticos e míticos da cultura ancestral”. Ainda para Fernandez, Pasolini recupera o mito, o irracional e instintivo para lançar como dado de uma experiência coletiva sob ameaça (FERNANDEZ, 2003, p.10). 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 e 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, desconstruem. 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.

Em entrevista no Festival de Veneza de 1980, Glauber Rocha faz a seguinte afirmação sobre *A Idade da Terra*:

O filme mostra um Cristo-Pescador, interpretado pelo Jece Valadão; um Cristo-Negro, interpretado por Antônio Pitanga; mostra o Cristo que é o Conquistador português, 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 João, cuja identidade é revelada no filme quase como se fosse um Terceiro Testamento. E o filme assume um tom profético, realmente bíblico e religioso²⁵.

FIGURA 5 - *Cenas dos Quatro Cristo de A Idade da Terra, interpretados por Jece Valadão (Índio), Antônio Pitanga (negro), Tarcísio Meira (militar) e Geraldo Del Rey (guerrilheiro).*

24. Original: *Il Vangelo secondo Sao Mateo*, 1964. Itália. Dir.: Pier Paolo Pasolini. Como o título sugere, todo o filme foi construído a partir dos relatos do Evangelho de Mateus (Primeiro Evangelho do Novo Testamento, de acordo com a ordem do Cânone bíblico). Como é possível constatar a partir da leitura, e como afirmam teólogos e historiadores da religião, o Evangelho de Mateus, dentro os quatro evangelhos (sendo os outros três: Marcos, Lucas e João) é o que apresenta o Cristo mais “humano”, diferente, por exemplo, do Cristo miraculoso de Marcos e Lucas, e do Cristo ressurreto – Deus – de João. Dadas essas características, o Evangelho de Mateus apresentava o conteúdo narrativo mais adequado à proposta do filme de Pasolini. Ver: (CHEVITARESE, 2011); (CHEVITARESE, 2012).

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



Fonte: *A Idade da Terra* (dir. Glauber Rocha. Edição Especial, versão restaurada sob a direção de Paloma Rocha, 2008, DVD).

Quando Glauber fala que os quatro Cristos são os Quatro Cavaleiros do Apocalipse, ele está evocando a terceira visão profética do livro de Apocalipse de João. 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; 8²⁶. 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 liberação 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 torne-se 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 confrontam consigo mesmos, dando a impressão, no filme, de um colapso, uma crise destruidora de todos os modelos históricos.

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 fome! Bem-aventurados os famintos!*”²⁷, utilizando, assim, a miséria como um elemento

26. 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. Título original: 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).

27. 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. Título original: The Matthew Henry Bible. Rio de Janeiro: Ed. Central Gospel, 2014. p.1402.

liberador. 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 desembocar em lutas revolucionárias. Por fim, o Cristo-Guerrilheiro é o próprio filho de Brahm, 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 resultado de uma indignação do papel da América Latina, dos povos do Terceiro Mundo, enquanto 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 propósito e justificativa.

Cada um desses “cristos”, que se interpelam em diferentes cenários, encerra uma representação de cunho histórico e cultural. Nesse sentido, esses 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.

Em outra direção, esses Cristos apontam para o futuro na medida em que essa reinterpretação histórica conduz a um novo olhar e uma nova perspectiva para os rumos dos povos latino-americanos: é a construção de um projeto político-cultural para a América Latina. O desenvolvimento desses personagens, ao longo do filme, apresenta um constante movimento entre o passado histórico e um discurso para o futuro, em um incessante diálogo que utiliza a repetição de falas, movimentos e cenas para concretizar um conceito: uma nova América Latina, independente histórica, cultural, religiosa e politicamente.

A associação com a Bíblia e o tema religioso foi, logo de início, considerada a maior loucura de Glauber em A Idade da Terra. No entanto, essa associação é tanto metafórica quanto literal. É metafórica por retomar, com a figura de Cristo, o Apocalipse e o próprio Novo Testamento, a noção de um novo tempo, um novo milênio, uma ruptura de estruturas tradicionais e patriarcais. Ao mesmo tempo, é literal por recuperar todo o sentido religioso da vida no “Novo Mundo”, apresentando uma América Latina que vive suas tensões sociais e políticas por meio da ótica religiosa e mística. Não obstante, Glauber Rocha apresenta um “caminho místico” para a libertação dos povos latino-americanos, sem trazer toda a aridez e ceticismo do socialismo, mas construindo um projeto no qual a verdadeira independência histórica do continente deve vir a partir da sua cultural fundamental, da sua religiosidade.

FIGURA 6 - Personagens de *A Idade da Terra* (em sentido horário): Brahms no El Dorado, a figura do Anti-Cristo Americano Imperialista; a Rainha das Amazonas; a Mulher de Brahms; e a Rainha Aurora Madalena.



Fonte: *A Idade da Terra* (dir. Glauber Rocha, Brasil, 1980, DVD).

A figura do tirano Brahms também está em uma chave alegórica apocalíptica. De igual modo, a 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!*”. Ambas apresentam uma alegoria do anticristo, figura apocalíptica responsável por levar a cabo a Batalha Final. São alegorias do fim e da 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.

Já as personagens femininas em *A Idade da Terra* funcionam como alegorias da nação (XAVIER, 1997), que simbolizam a síntese e a representação dos diversos setores da sociedade latino-americana. Mas diferente de um filme no qual a narrativa é clássica

–, o que não acontece em *A Idade da Terra* – a nação não está representada por uma única figura feminina, associada a uma figura masculina²⁸. Há três mulheres em *A Idade da Terra*. A Revolucionária interpretada por Norma Benghel, que também se transforma em nativa (índia) no início do filme; A prostituta e burguesa de Danusa Leão; e a Rainha Aurora Madalena, interpretada por Ana Maria Magalhães. Essas três mulheres, em Glauber, constroem a alegoria de uma sociedade fragmentada, que se relaciona com cada um dos quatro cristos de maneira ambígua, sempre em um movimento de afastamento e aproximação. É uma sociedade faminta, miserável, por um lado, e 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, extremamente maquiada, despida, e, na cena acima, protagonizando uma prostituta, traz uma das alegorias mais fortes de Glauber no filme e 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 ao lado da Revolução, da autonomia, dos seus pares, 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, aos encantos de Brahms. Com um cabelo excessivamente tingido de loiro, que denota uma caricatura, 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. A Rainha aurora Madalena reúne todos os elementos culturais, religiosos e políticos da América Latina. Ela 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 Revolução na América Latina e o grito de libertação dos povos oprimidos. A Rainha Aurora Madalena representa um necessário momento de transição dessa sociedade latino-americana para o futuro. Um futuro autônomo e verdadeiro para si própria.

Assim, todos os personagens em *A Idade da Terra* simbolizam entidades que expressam elementos da cultura brasileira e latino-americana: todas elas se misturam e, nessa mescla, percebe-se a riqueza do filme. Esse é o retrato do Brasil, da América Latina e do Terceiro Mundo, pois, para Glauber Rocha, o Brasil é latino-americano, síntese histórica e cultural de um mundo particular.

Da mesma forma, a dimensão espacial do filme adquire um caráter representativo para a configuração imagético-discursiva de Glauber Rocha. Segundo Anita Leandro (2003, p.28):

28. A análise dessa estrutura alegórica, na qual a mulher é a nação e o homem o poder, está em discussão no livro *Ficções de Fundação*. Os romances nacionais da América Latina 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.

A ruptura com as convenções utilizadas para a representação do espaço é tamanha na obra de Glauber Rocha que *A Idade da Terra* não mostrará mais nenhum lugar preciso. A terra pós-apocalíptica tornou-se um espaço abstrato, indefinido, que o espectador pode nomear como quiser. Mais do que cenários que evocam a história do Brasil, as três cidades onde acontecem as filmagens (Salvador, Rio de Janeiro e Brasília, as três capitais do país desde a Colônia), são mostradas apenas como lugares públicos, praças e ruas que permitem agrupamentos espontâneos de multidões. Uma massa anônima ocupa sequências inteiras do filme, seja durante o Carnaval do Rio, quando as vedetes do elenco se introduzem no desfile das escolas de samba; ou durante a construção de um monumento em Brasília, quando os atores profissionais, entrando no canteiro de obras, interrompem o trabalho de um grupo de operários a fim de integrá-los à ficção. Também em Salvador, os habitantes da cidade, curiosos, invadem as ruelas estreitas para ver as filmagens e passam a interferir cada vez mais na cena que está sendo rodada, ocupando o primeiro plano e relegando os atores profissionais ao extra-campo. [...] A terra, ocupada pelo acontecimento das filmagens, oferece, finalmente, um lugar para aquelas minorias até então invisíveis.

O filme de Glauber Rocha é, por isso e muito mais, complexo e cheio de detalhes significativos. É um filme grande, não só por sua duração em minutos, mas pela pretensão totalizante de sua abordagem²⁹. Totalização que se fragmenta por meio da montagem e encarna um discurso: o da fragmentação da América Latina em sua totalidade, para que possa ser reconstruída, reorganizada e ressignificada. Com apropriações da montagem de Sergei Eisenstein, de Jean-Luc Godard³⁰, e de Pier Paolo Pasolini, Glauber desejou romper diálogos – nesse filme – com o neorealismo italiano, predominante no *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Nesse sentido, o filme é o “sonho libertador” dos povos latino-americanos, sem deixar de lado o compromisso de rerepresentar o seu passado por meio dos imaginários cristalizados. Ou seja, é a partir da noção de um “sonho libertador” que procuramos compreender os objetivos ou desejos que levaram Glauber a filmar *A Idade da Terra*. Seu segundo manifesto político-cinematográfico – *Eztétyka do Sonho* (1971) – encerra todos os elementos ideológicos que perpassam o filme. Glauber vai dizer, nesse manifesto, que:

O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário. *E a liberação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa sempre negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre os homens.* [...] As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesas são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras. [...] O sonho é o único direito que não se pode proibir. A “Estética da Fome” era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965. Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos (ROCHA, 1971, pp.136-137).

Seguindo os postulados de *Eztétyka do Sonho*, Glauber realizou um filme que

29. Erik Rocha, em artigo intitulado “A Exaustão da normalidade”, assim como Ismail Xavier, comenta sobre o prisma totalizante que perpassa toda obra glauberiana.

30. A principal referência de Glauber em Godard para *A Idade da Terra* é do filme *Acosado* (1959).

dialoga com sentimentos, crenças e emoções, ou tenta ao menos³¹, apresentá-lo como um poema cinematográfico. Glauber Rocha sintetiza o seu discurso ideológico, no filme, com a seguinte passagem em *voz-over*:

Os povos subdesenvolvidos estão na base da pirâmide. Não podem fazer nada. Todos buscam a paz. Todos devem buscar a paz. Existirá uma síntese dialética entre o capitalismo e o socialismo. [...] Estou certo disso. E no Terceiro Mundo seria o nascimento da nova, da verdadeira democracia. A democracia não é socialista, não é comunista nem capitalista. A democracia não tem adjetivos. A democracia é o reinado do povo. A de-mo-cra-cia é o desreinado do povo. Sabemos todos que morremos de fome nos terceiros mundos. Sabemos todas das crianças pobres, dos velhos abandonados, dos loucos famintos. Tanta miséria, tanta feiura, tanta desgraça. Sabemos todos disso. É necessária uma revolução econômica, social, tecnológica, cultural, espiritual, sexual a fim de que as pessoas possam realmente viver o prazer. O Brasil é um país grande. América Latina, África, não se pode pensar num só país. Temos que multinacionalizar e internacionalizar o mundo dentro de um regime interdemocrático (ROCHA, 1985, p.463).

Nessa passagem, síntese da visão de Glauber Rocha sobre a Revolução do Terceiro Mundo na América Latina, podemos perceber que o filme é o “sonho libertador” dos povos terceiro-mundistas, sem deixar de lado o compromisso de rerepresentar o seu passado por meio dos imaginários cristalizados. Dessa forma, podemos concluir, por meio do filme, que a figura crística é a chave utilizada por Glauber Rocha para interpretarmos a história. O modelo da narrativa bíblica está disseminado nas narrativas fílmicas, fornecendo uma lógica para o desenvolvimento de estórias, 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 Liberação e Descolonização do Terceiro Mundo na América Latina.

No entanto, quando o filme foi apresentado no *Festival de Veneza*, em 1980, a crítica o considerou absurdo, louco e degenerado. O crítico italiano Giovanni Grazziani, por exemplo, afirmou que:

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 (GRAZZIANI, S/D).

No Brasil, em 18 de novembro de 1980, o crítico de cinema Rubens Ewald Filho escreveu para *O Estado de S. Paulo*:

Parece que o futuro de Glauber é mesmo como humorista ou cantador de feira, filosofando e fazendo “repentes”. (...) Agora, Glauber não tem mais desculpas: teve tempo, dinheiro, facilidade, apoio. E *A Idade da Terra* é suficientemente ruim para acabar com qualquer reputação (FILHO, apud. BUENO, 2003, p.98).

31. Cabe lembrar que o filme obteve um grande fracasso de recepção pela crítica e pelo público em geral, sendo rechaçado no Festival de Veneza de 1980.

Por outro lado, Tullio Rezzich, de *La Repubblica*, defendeu que “o filme é uma rapsódia, na qual o espectador europeu se encontra em dificuldade [de compreender]” (GRAZZIANI, S/D). E é por partir da perspectiva que Glauber enunciava acerca do confronto entre colonizador e colonizado, da ruptura com toda forma de representação emprestada das linguagens formais, que se pretendeu analisar, aqui, *A Idade da Terra*.

Considerações Finais

A partir dessas observações sobre as ideias de Glauber, podemos afirmar que a questão da descolonização perpassa a linguagem do filme desde o início até o final, na tentativa de mostrar que a “ordem na América Latina emerge do caos”. O crítico de cinema Ismail Xavier, afirma que Glauber, em *A Idade da Terra*, “[...] deixa como testamento a exposição implacável de uma crise” (XAVIER, 1998, p. 183, grifo nosso): a crise dos modelos tradicionais da elite, herdados da colonização.

Dessa forma, mapeando sua trajetória latino-americana, mesmo sendo Glauber Rocha um cineasta já tão trabalhado pela historiografia e pelos estudiosos da arte cinematográfica³², procurou-se apresentar esse cineasta e a suas obras por um prisma completamente latino-americano, implodindo as fronteiras nacionais e produzindo, assim, uma investigação que dialogue com a atual temática de integração política e cultural da América Latina. As historiadoras Maria Ligia Prado e Gabriela Pellegrino trazem, em *História da América Latina*, uma indispensável consideração acerca da visão do Brasil como um país latino-americano e a preocupação com suas histórias:

O Brasil, como todos sabem, faz parte da América Latina. Nossas histórias correm paralelas desde a colonização ibérica, passando pela concomitância das independências políticas e da formação dos Estados nacionais e chegando aos temas do século XX, como a simultaneidade das ditaduras civis-militares. Salientam-se, do mesmo modo, as semelhanças no que se refere à circulação de ideias e de pessoas, às práticas políticas, às questões sociais e étnicas, à produção cultural e à perspectiva religiosa. (PRADO & PELLEGRINO, 2014, pp.7-8.)

A partir do que foi apontado pelas historiadoras, é possível justificar a escolha por uma fonte histórica – *A Idade da Terra* – que, sendo produzida no Brasil, permite a reflexão acerca de uma interconexão³³ das estruturas culturais, políticas e sociais latino-americanas e revelando, desse modo, a importância da análise – por um viés histórico – do filme. O que se pretendeu, sobretudo, foi pensar o filme *A Idade da Terra* como uma contribuição teórica – em forma de imagem e discurso – para refletir sobre a História da América Latina, na medida em que esse desconstrói, em nível da linguagem, as macroestruturas presentes nas abordagens sobre a história e a cultura dos países latino-americanos, colaborando para o enfraquecimento das resistências quanto à possibilidade de pensar e se reconhecer, no Brasil, uma identidade latino-americana. Como expõe a historiadora Maria Ligia Prado (2005, p.23):

32 Destes trabalhos sobre o cineasta Glauber Rocha, cabe destacar alguns de grande relevância para o estudo do tema. São os trabalhos: (XAVIER, 2012); (GERBER, 1982); (BERNARDET, 1977); (PIERRE, 1996); (CARDOSO, 2007).

33 Em *Riverão Sussuarana*, Glauber Rocha fala da Integração das origens, refletindo: “Cultura como ação, integração e desintegração”.

Cientistas sociais estudaram a região a partir de uma perspectiva totalizante com ênfase na macro-história que privilegiava as estruturas econômicas e sociais. Dessa maneira, a América Latina era apresentada com semelhantes características históricas e com problemas similares a serem enfrentados no presente: pobreza, atraso, em uma palavra, *subdesenvolvimento*. Desse modo, o processo histórico da região poderia ser entendido a partir de categorias explicativas previamente construídas.

Por meio da análise do filme, o intuito de se produzir uma história que fugisse aos macro modelos citados por Maria Ligia Prado, tornou-se viável na medida em que pensou-se uma representação das interações culturais na América Latina, entre índios, africanos e europeus, partindo de uma auto-linguagem preconizada por Glauber Rocha em seu filme, destacando, ainda, a importância que essa fonte histórica possui por ter sido produzida no Brasil. O desafio de realizar um trabalho historiográfico que pense um Brasil latino-americano se impõe de maneira cada vez mais urgente frente ao atual cenário internacional latino-americano de integração econômica e desintegração de modelos políticos, valorizando um parte ainda relegada ao segundo – ou mesmo terceiro – plano: as suas culturas.

Referências

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.

BALADI, Mauro. *Dicionário de Cinema Brasileiro*. Filmes de longa-metragem produzidos entre 1909 e 2012. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

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.

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.

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.

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.

DÁVILA, Ignacio Del Valle. O conceito de “novidade” no projeto do Nuevo Cine

- Latinoamericano. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 26, nº51, p. 173-192, 2013.
- DÁVILA, Ignacio Del Valle. *Cámaras em Trance: el Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Cuarto Próprio, 2014.
- ESPAGNE, Michal. La notion de Transfert Culturel. *Revue Sciences/Lettres*. Nº1. 2013.
- FERES JUNIOR, João. *A história do conceito de "Latin America" nos Estados Unidos*. Coleção Ciências Sociais. Bauru, SP: Edusc, 2005.
- FERNANDEZ, Alexandre A. O cristo austero de Pasolini. *Revista História Viva*. Ano I, nº 2. Dez, 2003.
- GERBER, Raquel. *O mito da Civilização Atlântica*. Glauber Rocha, Cinema, Política e a estética do inconsciente. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.
- GRAZZINI, Giovani. *Corriere Della Sera*. Citador por: XXI Sessão da Conferência Geral – UNESCO. "Delirante, Paranóico, Atual". s/d
- JUNQUEIRA, Mary Anne. *Ao Sul do Rio Grande imaginando a América Latina em seleções: oeste, wilderness e fronteira (1942 – 1970)*. Bragança Paulista: Edusf, 2000.
- LEANDRO, Anita. Trilogia Glauberiana: Considerações Sobre a Pedagogia Glauberiana. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, Vol.28, nº2, jul./dez. 2003. pp.9-28.
- 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.
- O'GORMAN, Edmundo. *A Invenção da América*. Tradução de Ana Maria Martinez Corrêa e Manuel Lelo Belloto. São Paulo: Unesp, 1992.
- 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.
- 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*. Coleção – História na Universidade. São Paulo: Ed. Contexto, 2014.
- PRADO, Maria Ligia. Repensando a História Comparada da América Latina. *Revista de História – USP*. São Paulo: Edusp, 153. 2º - 2005.
- PURDY, Sean. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro et alli. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.
- ROCHA, Erik. A Exaustão da normalidade. *Cinémas d'amérique latine*. Nº 11, 2003.
- 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. *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.
- SOMMER, Doris. *Ficções de Fundação*. Os romances nacionais da América Latina. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Humanitas, 2004.
- SUBRAHMANYAM, Sanjay. Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia. *Modern Asian Studies*, Vol I, N 3, 1997.
- TOTA, Antonio Pedro. Vendo tudo vermelho: paranoia e anticomunismo. In: Idem. *Os Americanos*. São Paulo: Contexto, 2009.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano*. Revolução e Política Cultural. São Paulo: Alameda, 2010.
- s, Ismail. A Idade da Terra e sua visão mítica da decadência. In: *Cinemais: 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*. N^o1. São Paulo, 1997.
- XAVIER, Ismail. Alegoria, Modernidade, Nacionalismo. *Revista Novos Rumos*. Instituto Astrojildo Pereira. São Paulo: Ed. Novos Rumos. Ano 5 – n^o16 – 1900.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha: Il Desiderio dela storia*. In: *Alle Radici del Cinema Brasileiro*. I.S.L.A., 2003. pp.137-151.