

## Relações intertextuais entre Glauber Rocha e o Caribe por meio de Villa-Lobos<sup>1</sup>

Luíza Beatriz ALVIM<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### RESUMO

Analisamos relações intertextuais com a região do Caribe e as teorias de Franz Fanon presentes no filme *A idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha, a partir da utilização da música *Imperador Jones* (1956), de Heitor Villa-Lobos. *Imperador Jones* é a música para um balé encomendado a Villa-Lobos por um festival americano e protagonizado pelo mexicano José Limón. Sua história, baseada numa peça de Eugene O'Neill, trata de um afro-americano que foge para o Caribe e se auto-proclama imperador. Nos momentos com extratos da música no filme de Glauber Rocha, vemos o personagem Brahms, representando o neo-colonialismo americano, e o personagem interpretado por Antonio Pitanga (que depois atuará como o Cristo-Negro), este último em posição submissa e amigável, numa crítica de Glauber aos condenados da Terra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Glauber Rocha; música; Villa-Lobos; colonialismo; Frantz Fanon.

### Introdução

Na filmografia de Glauber Rocha, a partir do seu segundo longa-metragem, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), até o último, *A idade da Terra* (1980), é constante o uso de músicas preexistentes do compositor Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959). Mais do que em outros diretores do Cinema Novo que lançaram mão igualmente de obras de Villa-Lobos em seus filmes dos anos 1960 como uma “alegoria da pátria” (GUERRINI JÚNIOR, 2009), mas que depois tomaram outros caminhos estéticos, na maioria dos filmes dos anos 1970 de Glauber Rocha, Villa-Lobos permanece como marca.

Em *A idade da Terra*, diferentes obras de Villa-Lobos dão origem à maioria dos extratos utilizados e ali estão obras dos últimos anos de vida de compositor, *Imperador Jones* (1956) e a *II Suíte para Orquestra de Câmara* (1959), ambas presentes no mesmo

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação, professora substituta da Escola de Comunicação da UFRJ, e-mail: luizabeatriz@yahoo.com.

---

*long-play*, *Villa-Lobos na música sinfônica*, oriundo de gravação feita no Festival Villa-Lobos de 1972, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e provável fonte de Glauber.

Essas obras foram descobertas por nós executando extenso mapeamento das músicas utilizadas neste filme. Nesse trabalho, fontes documentais fonográficas da época, como o *longplay* evocado acima e outros, foram de grande importância, além de programas como Shazam e SoundHound, pois os títulos das músicas não são indicados nos créditos nem em arquivos com informações sobre o filme.

Após a descoberta das músicas, fizemos tanto uma análise fílmica mais imanente de como aquelas músicas se relacionam com a imagem em termos de ritmo, tonalidades e outros elementos cinematográficos e musicais, quanto perscrutamos possíveis relações extrafílmicas a partir das obras musicais utilizadas, de teorias da intertextualidade, como a ideia de “rede” de Roland Barthes (1987), segundo a qual um texto se faz num “entrelaçamento perpétuo”, em que o sujeito se perde num “tecido”, numa “textura”. Recuperamos a concepção de intertextualidade de Julia Kristeva (2005) de que, além da relação direta de sujeito da escritura e destinatário, o texto também está orientado para o corpus anterior ou sincrônico das obras, sendo necessário levar-se em conta também o contexto da época como um todo. É nesse sentido que vamos aproximar figuras caribenhas da obra de Glauber Rocha.

Pois essa ideia da rede de referências se torna especialmente relevante ao examinarmos a obra *Imperador Jones* dentro do filme *A idade da Terra*. Originalmente, *Imperador Jones* é uma peça do dramaturgo norte-americano Eugene O'Neill de 1920, que conta a história do afro-americano Brutus Jones, o qual mata outro homem negro, vai para a prisão e foge para uma ilha caribenha, onde se auto-proclama imperador. Seus súditos acabam se rebelando e ele foge para uma floresta. Em 1956, Villa-Lobos recebeu uma encomenda do Empire Music Festival of New York para compor a música de um balé sobre essa história, que foi protagonizado pelo mexicano José Limón.

Em *A idade da Terra*, filme em que Glauber dispõe alegoricamente de quatro figuras de Cristo (um índio, um negro, um branco e um guerrilheiro) e de um imperialista com sotaque americano de nome John Brahms (interpretado por Maurício do Valle), *Imperador Jones* está em sequências do início do filme, em que Brahms está na capital Brasília. O ator Antonio Pitanga também está presente nessas sequências, mas ainda não está caracterizado como o Cristo-Negro, como aparecerá mais adiante no filme. Nesse momento, assessora Brahms como um serviçal.

---

Só por essa descrição resumida da peça, da informação da performance de Limón no balé com música de Villa-Lobos e por sua situação no filme de Glauber, podemos observar vários aspectos relativos ao elemento racial e a estruturas de poder: a peça de O'Neill trata de um homem negro que se torna imperador entre outros homens negros subjugados; o balé é dançado por um mexicano de traços indígenas (Limón) que representa o homem negro da peça; há um “imperador” branco, Brahms, na sequência com a música no filme de Glauber e o negro é apenas um assessor. Negro, índio e branco, como os Cristos de Glauber, cruzam-se na simbologia dessas sequências.

Com isso, não queremos dizer que o diretor estivesse consciente de todos os mecanismos e redes acionadas ao colocar a música *Imperador Jones* em seu filme. Do ponto de vista da produção do filme, pode ser uma citação não consciente, porém, o fato é que a música – e todas as suas conexões e associações de sentido – está no filme e é esse resultado final que analisamos. Por outro lado, se a origem da obra no filme foi efetivamente o *long-play*, o encarte traz todas essas histórias aqui resumidas, portanto, acessíveis também ao diretor na época.

Fazemos, neste trabalho, uma análise fílmica das sequências do terço inicial do filme que contém essa obra de Villa-Lobos, com ênfase na triangulação de Glauber e Caribe mediada pela música do compositor brasileiro. Nessa triangulação, fazemos associações com o pensamento caribenho crítico ao colonialismo de Frantz Fanon, amplamente retomado por diretores latino-americanos na época. Faremos também uma breve análise da última sequência do filme, com a *II Suíte para Orquestra de Câmara*. Antes da análise fílmica, fazemos uma maior contextualização, ainda que resumida, das referências aos componentes negro e índio na obra de Villa-Lobos e dos elementos caribenhos intertextuais do filme.

### **Villa-Lobos e “todo o Brasil” na arte**

Numa entrevista, em resposta talvez à grande presença da música do compositor Heitor Villa-Lobos em seus filmes, Glauber afirma que foi ele “melhor quem colocou todo o Brasil em termos de arte” (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 127). Com efeito, na obra do compositor abundam referências ao componente indígena da formação brasileira e o compositor se inspirou na música popular urbana carioca, por exemplo, dos chorões (entre as histórias contadas do jovem Villa-Lobos, está a que ele fugia de casa para se juntar aos chorões com o violoncelo, seu primeiro instrumento).

---

As referências indígenas são, efetivamente, bem numerosas, especialmente nas primeiras fases da obra de Villa-Lobos, em que há letra em nhengatú em diversas obras, além de inspirações em lendas amazônicas indígenas, como no balé *Uirapurú*. Em sua juventude, o compositor fez uma grande viagem pelo Brasil e dizia aos franceses, em suas estadias em Paris nos anos 1920, que tinha conhecido índios antropófagos, ganhando reações de admiração dos estrangeiros. A história é certamente falsa e o suposto encontro de Villa-Lobos com tribos indígenas não é fato aceito por estudos históricos e musicológicos. Mesmo referências em sua música são provavelmente oriundas de fontes secundárias (FELICÍSSIMO, 2016).

Por outro lado, chama a atenção o número consideravelmente menor de referências diretas ao elemento afro-brasileiro na obra do compositor. Nisso, *Imperador Jones* é uma grande exceção, mas é explicável por ser uma obra de encomenda, como muitas da fase final do compositor.<sup>3</sup>

### **Fanon, Cinema Novo, *A Idade da Terra* e o balé de José Limón**

Frantz Fanon foi um médico psiquiatra negro nascido na Martinica, que se tornou uma grande referência intelectual nos anos 1960 da luta contra o colonialismo europeu e contra o racismo. As Antilhas são até hoje DOM, “*Département d’outre-mer*” (Departamento ultramarino), e Fanon, enquanto intelectual negro do além mar, sofreu as agruras de sua condição na metrópole Paris – cuja reflexão está no livro *Pele negra, máscaras brancas*, de 1952 – e acabou indo para a Argélia para defender a luta pela libertação da colônia contra o poderio colonial francês. Um resultado dessa postura mais combativa de Fanon é o livro *Os condenados da Terra*, de 1961. Outros intelectuais antilhanos, como o poeta Aimé Césaire, também da Martinica, e africanos, como o escritor e político senegalês Léopold Sendar-Senghor, colocaram o conceito de “negritude”<sup>4</sup> na agenda da época.

Desenvolve-se, portanto, nos anos 1960, a ideia de um “terceiro-mundismo tricontinental”, juntando intelectuais dos países da África e Ásia, recém-saídos do colonialismo europeu do século XIX, e países da América Latina frutos do colonialismo

---

<sup>3</sup> João Vidal (2017; comunicação verbal durante aula em 2019) observa que, na fase final da carreira do compositor, ele recebe um grande número de encomendas, fazendo, assim, uma reutilização e síntese de elementos de fases anteriores, ou seja, das influências francesas de Vincent d’Indy e de Debussy do início de carreira; da música de vanguarda e nacionalista, com elementos indígenas e de música popular urbana, nos anos 1920 (a época da série *Choros*); e uma fase neoclássica nos anos 1930 e 1940, em que houve a composição da série *Bachianas Brasileiras*.

<sup>4</sup> Utilizamos aqui o termo a partir do francês *négritude*.

européu mais antigo dos séculos XV-XVI e territórios, como a Martinica e Guadalupe, até hoje pertencentes à França. Essa concepção da união tricontinental foi extremamente presente nas concepções ideológicas e estéticas do que ficou conhecido como Nuevo cine latino-americano<sup>5</sup> e nos manifestos *Estética da fome* (Glauber Rocha, Brasil, 1965), *Hacia un tercer cine* (Fernando Solanas e Octavio Getino, Argentina, 1969) e *Por un cine imperfecto* (Julio Garcia Espinosa, Cuba, 1969).

As ideias de Fanon também estão bem presentes no Cinema Novo. Como observa Quézia Brandão (2017, p. 19), o livro *Os condenados da Terra* inspirou diretamente o manifesto *Estética da fome* com a concepção de que “o confronto colonizado-colonizador se expressaria pela força, dado que não há solo comum que intermedeie o conflito”. Como escreve Fanon (1961, p. 28 traduções nossas), “a descolonização é sempre um fenômeno violento”, podendo ser vivida “na forma de futuro aterrorizante” pelos colonizadores, sem possibilidade de ser resultado “de um acordo de modo amigável”.

Essas ideias foram postas em prática esteticamente por Glauber Rocha já em *Terra em transe* (1967), mas, em *A idade da Terra*, estão também em seu conteúdo fílmico mais explícito, com sua teatralidade épica em que o Brasil – e, por extensão, a América Latina e o Terceiro Mundo – aparece 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” (BRANDÃO, 2017, p. 22), ou seja, na concepção da libertação só possível via destruição, e com a crítica dos exotismos, a ser explorada na figura do personagem John Brahm.

No entanto, há referências intertextuais não tão óbvias à obra de Fanon, como na presença da música do balé *Imperador Jones*. O protagonista do balé e da peça original de Eugene O’Neill é um afro-americano, vai para uma sociedade de pessoas negras no Caribe, mas tem com elas uma relação de dominação própria do colonialismo europeu, que Fanon tanto criticava.

Na encenação do balé pelo protagonista mexicano José Limón, os traços raciais negros se perdem (Limón tinha traços fenotípicos mais próximos dos povos originários da América), no entanto, corrobora com o espírito tricontinental e da união das raças e povos subjugados em prol da Revolução, tão presente no filme de Glauber (Figura 1).

---

<sup>5</sup> O termo é utilizado pela primeira vez pela revista *Cine cubano*, por ocasião da edição especial dedicada ao Festival de Viña del Mar, em 1967.



Figura 1: José Limón como o Imperador Jones na encenação de 1956.  
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=D0U479NzBL0>

As sequências da segunda e da terceira fase do Cristo-Índio (interpretado por Jece Valadão), plenas de elementos sincréticos da cultura negra, corroboram igualmente essas associações já evocadas pela música do balé no início do filme de Glauber. Na última sequência do filme, com o Cristo-Índio em meio a uma procissão religiosa em Salvador, ouvimos a outra música de Villa-Lobos que divide o *longplay* com *Imperador Jones*, a *II Suíte para Orquestra de Câmara*, de Villa-Lobos. É por isso que faremos também uma breve análise dessa última sequência, após as análises das sequências com a música *Imperador Jones*.

### **A chegada de Brahms a Brasília em *A idade da Terra***

A primeira vez em que o personagem John Brahms aparece em *A idade da Terra* é no desfile de escola de samba no Carnaval do Rio de Janeiro, na parte inicial do filme, junto ao Cristo-Militar de Tarcísio Meira. Porém, o momento em que vislumbramos quem seja a figura loira descabelada e de branco é após a sequência da entrevista do analista político Castelinho, durante a qual já estava presente, entre os entrevistadores, o ator Antonio Pitanga, que se mostrará depois ser o Cristo-Negro. Como observa Brandão (2017, p. 93), diferentemente do Cristo-Índio, o Cristo-Negro “não possui um começo narrativo voltado para as suas origens, ele já surge num contexto imagético mais contemporâneo”.

O nome “John Brahms” tem nele contido um prenome de língua inglesa, corroborado com o fingido sotaque americano do personagem, e um sobrenome que é o

mesmo do compositor alemão do período romântico, Johannes Brahms (1833 – 1897), sendo “Johannes” o correspondente de John em alemão. O uso do nome Brahms poderia sugerir uma visão negativa de Glauber quanto à música erudita europeia, mas, apesar do predomínio incontestável de Villa-Lobos, ela não está ausente de sua cinematografia e não necessariamente com sentidos que apontem alguma crítica decolonial. Por exemplo, a *Sinfonia Praga* do compositor austríaco Mozart é ouvida com cerca de 80 minutos de filme, quando o Cristo-Negro abençoa mulheres grávidas num dia ensolarado, corroborando com a sensação de se estar ouvindo bons prenúncios. Parece-nos bem mais que, entre possíveis inferências críticas no filme do assim chamado Primeiro Mundo, esteja o personagem de Maurício do Valle, identificado ao americano imperialista que trata o Brasil como “o seu quintal”.

John Brahms chega à capital Brasília de avião, a caravela do neo-colonialismo do imperialismo americano. O personagem negro de Antonio Pitanga, com as mesmas roupas que usava na entrevista a Castelinho, assessora o estrangeiro, num misto de cuidado e subserviência, algo que será característico na primeira parte da evolução do seu personagem no filme, sintetizando as contradições de classe e raça na América Latina. Brahms começa a passar mal e, aos 37min54s de filme, ouvimos *Emperor Jones*. Vemos um plano com o Congresso Nacional à esquerda do quadro e prédios dos Ministérios à direita, na Esplanada dos Ministérios em Brasília (Figura 2).



Figura 2: plano da Esplanada dos Ministérios ao som de Emperor Jones  
Fonte: *A idade da Terra*

A música é interrompida no corte e continua depois de vermos Brahms à janela do carro, fazendo imprecações contra a Califórnia e a América do Norte (“Brasil! Califórnia... está com nada, é uma merda. América do Norte é uma merda!”). Aí, vemos

outro plano da Esplanada dos Ministérios e do Congresso Nacional (Figura 3) e voltamos a ouvir *Emperor Jones*. No corte para o discurso de Brahms, a música é novamente interrompida. As imprecações de Brahms parecem um aceno simpático do estrangeiro ao país de chegada, mas a desvalorização de sua terra de origem em prol do Brasil tem desígnios de dominação e não de integração ao local.



Figura 3: plano da Esplanada dos Ministérios e do Congresso Nacional ao som de *Emperor Jones*  
Fonte: *A idade da Terra*

A capital Brasília foi constantemente objeto de filmes ficcionais e documentários do Cinema Novo, numa fascinação com a cidade futurista que surge no cerrado. Em alguns desses filmes, há a associação também com a música de Villa-Lobos: no documentário *Brasília, contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967), ouvimos a “Ária (Modinha)” das *Bachianas Brasileiras* n. 3 e a peça vocal cívica *Invocação em defesa da pátria*; na ficção *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1968 – 1970), novamente ouvimos *Invocação em defesa da pátria*, que é particularmente presente quando a trama se desloca para a construção da nova capital. *A idade da Terra* retoma esse *topos* da capital brasileira dez anos depois. Embora o Rio de Janeiro fosse ainda uma capital cultural do Brasil, mostrada no filme por elementos icônicos, como o Carnaval do Sambódromo, a praça da Cinelândia, o Aterro do Flamengo e o estádio de futebol do Maracanã, Brahms vai à capital política. É importante observar que a terceira locação do filme, a cidade de Salvador, foi a primeira capital do Brasil e completa o simbolismo das cidades no filme.

Segundo o encarte do disco, o objetivo tanto de Villa-Lobos quanto do bailarino José Limón em relação ao balé *Imperador Jones* era representar a “simbólica síntese da desintegração de um homem pelo terror”. Note-se que esse homem (o personagem da

---

história de O'Neill e do balé) é negro, mas não atua de forma revolucionária num sentido pregado pelo intelectual negro antilhano Frantz Fanon, mas sim, sucumbe a delírios de poder. Ao utilizar a música do balé, mesmo que não tenha sido sua intenção consciente, Glauber evoca Fanon nessa crítica ao comportamento do personagem Jones no Caribe.

Em *A idade da Terra*, o personagem negro de Antonio Pitanga passa da subserviência a Brahms nessas primeiras sequências para uma postura mais combativa depois que assume as vestes africanas do Cristo-Negro. Para Quézia Brandão, “o Cristo-Negro põe a narrativa histórica dentro do filme sob o signo da crise” (p. 102) e, com a entrada em cena de John Brahms, essa crise será deflagrada. Para a autora, no início do filme, a “atuação do Cristo-Negro é a síntese alegórica das contradições de classe na América Latina onde o povo, sem educação e cidadania, luta pela própria manutenção do sistema”. (p. 107).

### **Brasília, cidade em construção**

Logo depois da chegada de Brahms, vemos o personagem, sempre acompanhado pelo de Antonio Pitanga, no canteiro de construção do Teatro Nacional em Brasília, em formato piramidal. Dentro de uma interpretação sociológica do filme, expressa pela voz *over* do próprio personagem de Antonio Pitanga, os operários da construção (em sua maioria pardos) são a base da cidade que se ergue, da qual eles pouco poderão aproveitar<sup>6</sup>, e, por extensão, representam o Terceiro Mundo, a base do mundo capitalista, a que Pitanga, dentro da concepção terceiro-mundista tricontinental, exorta Brahms a ouvir (“Brahms! Chegou a hora de você ouvir a voz do Terceiro Mundo. Você representa a pirâmide. Nós somos os prisioneiros desta pirâmide [...]. Brahms, chegou a hora de você ouvir o povo da América Latina, da Ásia, da África”). Brahms, como um neo-colonizador, comporta-se de maneira autoritária e paternalista perante os operários.

A música começa aos 42min12s de filme, logo após a voz *over* do diretor Glauber Rocha afirmar “Na verdade, o que existe é o mundo rico e o mundo pobre”, consideração sobre as lutas de classe que será expressa mais claramente nas imagens da pirâmide em construção a seguir, mas também nos sons, ao ouvirmos *Imperador Jones*. Na música, há uma progressão ascendente e vemos os operários também subindo a

---

<sup>6</sup> Os operários e extratos sociais mais baixos de Brasília acabaram tendo que morar na periferia, nas chamadas “cidades-satélites”. A crítica dessa situação é mostrada no filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Brasília, contradições de uma cidade nova*.

rampa (Figura 4), numa correspondência som e imagem digna das ideias de Eisenstein (2002) – levemos em conta que Glauber se considerava eisensteiniano e já em seu filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), afirmava que tinha montado as imagens a partir da música de Villa-Lobos.



Figura 4: operários subindo a rampa de acesso à pirâmide construção do Teatro Nacional ao som de Emperor Jones  
Fonte: *A idade da Terra*

Toda essa sequência demonstra o povo ajudando na manutenção do sistema (BRANDÃO, 2017), construindo a pirâmide de sua dominação. Nisso, a voz *over* do Cristo-Negro lembra as exortações de Fanon (1961, p. 28-29) à necessidade da consciência da violência do processo colonizador pelo colonizado e de sua reversão só sendo possível pela “desordem absoluta” e pela “criação de homens novos”, ao passo em que a música *Imperador Jones* evoca o que pode acontecer quando um afro-americano deixa o poder subir à sua cabeça e perde a consciência de classe.

A música é interrompida e é retomada na sequência seguinte, só que mixada junto com outra música, *Brother*, de Jorge Ben Jor, num embaralhamento de sons musicais. Não ouvimos outros elementos sonoros, como ambientes: tudo é silenciado, só permanecendo as faixas de música, que recebem destaque sonoro. Depois de um plano aéreo da catedral de Brasília, vemos Brahms, sempre acompanhado do personagem de Antonio Pitanga, em frente à catedral de Brasília, onde estão estátuas enormes dos quatro Evangelistas – mais uma vez, retomando as associações bíblicas do filme. Brahms, ainda sentindo dor, agarra-se a um deles e o jornalista de Pitanga tenta lhe ajudar. Brahms corre para outra estátua, agarra-se a ela e novamente o personagem

de Pitanga tenta lhe amparar. Ao mesmo tempo, *Brother* se torna cada vez mais audível em relação à sonoridade de fundo de *Imperador Jones* de Villa-Lobos.



Figura 5: personagem de Antonio Pitanga amparando Brahms ao som de *Emperor Jones* e *Brother*  
Fonte: *A idade da Terra*

A música *Brother* está no álbum *Tábua de Esmeraldas* (de 1974), de Jorge Ben Jor, caracterizado por uma série de hibridizações e referências místicas. Cantada em inglês, é influenciada pela música negra norte-americana, em especial pelos cantos *gospels* em rituais religiosos, mas podemos observar também um certo *swing*, que, embora associado ao gênero samba-rock (OLIVEIRA, 2008), lembra-nos também o *reggae* caribenho<sup>7</sup>. Como Pitanga, Jorge Ben Jor era negro e as influências negras norte-americanas nos evocam o protagonista afro-americano de *Imperador Jones*. A letra pode ser associada criticamente às imagens, em que vemos o jornalista negro amparando Brahms. Diz ela (tradução em português à direita):

Brother, Brother Prepare one more happy way for my Lord With many love and flowers, and music, and music	Irmão, Irmão Prepare um caminho mais feliz para o meu Senhor Com muito amor e flores e música, e música
Jesus Christ is my Lord Jesus Christ is my friend	Jesus Cristo é meu Senhor Jesus Cristo é meu amigo

Ao ouvirmos a letra nesse momento, mesmo que o “Senhor” (*Lord*) se refira a Jesus Cristo, há uma associação direta a Brahms como senhor. Ao mesmo tempo, temos tendência a ouvir a exortação “Irmão” (*Brother*), ainda que na música se refira a outro

<sup>7</sup> Na verdade, ao explicar a gênese do samba-rock, Oliveira (2008, p. 9, grifos nossos) destaca o surgimento, nos anos 50, em bailes nas periferias de São Paulo, de “um novo estilo de dança, adaptado diretamente das danças norte-americanas da moda da época, como o twist e o swing, incorporando também **movimentos dos ritmos caribenhos** e principalmente do samba praticado nas gafieiras e boates.”

componente da comunidade religiosa (levando-se em conta a influência do *gospel* norte-americano), como uma associação também a Brahms, um falso irmão do povo brasileiro, recebido por ele com “amor, flores e música”, num espírito “Paz e Amor”, numa conduta amistosa que, segundo Fanon (1961), só levaria à subjugação e a problemas psicológicos no colonizado.

Como observa Quézia Brandão (2017, p. 110), “[q]uando John Brahms, morrendo de câncer, agarra-se às estátuas dos evangelistas dos sinóticos, ele se agarra ao único elemento que pode lhe dar respaldo e legitimidade, evitando o colapso final: o povo.” O jornalista interpretado por Pitanga, embora numa posição intelectual e classe distintas da dos operários da sequência anterior, é negro como eles e carrega as dificuldades e exclusões dessa grande porção do povo brasileiro em sua pele, além de ser, como o intelectual Frantz Fanon, um colonizado que precisa resistir ao encanto da Metrópole e buscar a via da resistência. É o que ele começa a fazer no final da sequência, ao correr para longe de Brahms, início de sua jornada revolucionária no filme.

### **O sincretismo étnico e religioso no final do filme**

No final do filme, o Cristo-Índio de Jece Valadão, com um cocar colorido na cabeça, observa uma procissão religiosa em Salvador. Aos 136min40s, a imagem da santa sai carregada da igreja ao som de sinos e do vozerio local. Junto a esses sons, começamos a ouvir o quinto movimento da *II Suíte para orquestra de câmara* de Villa-Lobos, denominado “Macumba”, algo que fica bem apropriado ao sincretismo mostrado nessa sequência, pois, além do elemento indígena e do Catolicismo baiano (na imagem de Nossa Senhora e nos momentos em que ouvimos o canto da procissão “Ave, ave, é Ave Maria”) – sincrético por si mesmo – a maioria das pessoas da procissão é constituída por pardos e negros e, com o deslocamento (evidenciado pela passagem de um avião) para a sequência seguinte com o Cristo Guerrilheiro numa favela, a música de Villa-Lobos é substituída rapidamente por um ponto de Ogum para depois retornar.

Sobre esse movimento específico da Suíte, o musicólogo e compositor Ricardo Tacuchian (2001) destaca tanto a sua atmosfera religiosa, quanto a presença africana no ritmo do baixo estilizando sons de atabaques (que serão ouvidos adiante no filme), e completa que o tema deixa de ser apenas

---

[...] africano, europeu, indígena ou asiático, mas, simultaneamente, brasileiro e universal: brasileiro porque sintetiza os múltiplos sons deste país continental de múltipla genealogia; universal porque simboliza a expectativa do homem diante do mistério da morte, enfatizando a dimensão mística de sua natureza. (TACUCHIAN, 2001, p. 4).

Em que pese um certo idealismo nessa observação, ela aponta para o misticismo e o sincretismo da sequência. Há outras sequências sincréticas anteriores, geralmente envolvendo o personagem do Cristo-Índio, mas o destaque aqui no artigo foi para esta por causa da presença da *II Suíte para orquestra de câmara* de Villa-Lobos. Elementos sincréticos também são bastante presentes na cultura caribenha.

Durante a procissão e a música de Villa-Lobos, o Cristo-Índio começa a discursar: “[...] Aqueles que quiserem vir, venham porque querem vir. Ninguém vem obrigado a nada”. De certa forma, aqui, ele recupera a figura do anunciador da voz *over* do Cristo-Negro na sequência da construção do teatro, embora Brandão (2017) veja, nesse momento, muito mais um messianismo quanto à revolução do que propriamente uma retomada das ideias de Fanon. Não deixa de nos lembrar toda a complexidade de referências do personagem Jones da peça de O’Neill transposta para balé com a música de Villa-Lobos, que ocupa o outro lado do disco em que está a *II Suíte de câmara*.

## Conclusão

Por meio da identificação das músicas presentes no filme *A idade da Terra*, descobrimos o balé *Imperador Jones*, que nos remete a curiosas associações intertextuais entre Glauber Rocha e o Caribe. Tais associações já estavam presentes no filme por meio das concepções de Frantz Fanon, muito influentes para Glauber já desde o manifesto *Estética da fome*, assim como nesse filme em especial, mas a música *Imperador Jones* nos traz novas camadas interpretativas.

A história de *Imperador Jones*, baseada em peça de Eugene O’Neill e as imagens da gravação do balé, tendo à frente o mexicano José Limón, nos trazem as complexidades das relações raciais e de classe nas Américas. No filme de Glauber, os trechos com a música se associam a imagens da capital Brasília vista pelo neocolonizador John Brahm, sempre assessorado pelo jornalista negro, ou mesmo nele se amparando, como se fosse um irmão que nunca será, ao som de *Brother* de Jorge Ben Jor, mixado à música de Villa-Lobos.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BRANDÃO, Q. **A Idade da Terra**: Glauber Rocha e seu projeto político-cultural para a América Latina (1965 – 1980). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, 2017.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FANON, F. **Les damnés de la terre**. Paris: Maspero, 1961.

FELICÍSSIMO, R. Uirapuru: a lenda do pássaro encantado, de Heitor Villa-Lobos. In: II SIMPÓSIO NACIONAL VILLA-LOBOS, 2., 2016. **Anais [...]**, p.158 – 171. Rio de Janeiro, 2016.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GUERRINI JÚNIOR, I. **A música no cinema brasileiro**: os inovadores anos sessenta. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

OLIVEIRA, L. X. de. **O swing do samba**: uma compreensão do gênero samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, 2008.

O'NEILL, E. **The Emperor Jones**. Disponível em: <http://www.public-library.uk/ebooks/32/16.pdf> Acesso em 2 jul 2022.

TACUCHIAN, R. Um réquiem para Villa-Lobos. **Revista da organização de estudos culturais em contextos internacionais**, n. 72, p. 4, 2001. Disponível em: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM72-02.htm> Acesso em 2. jul, 2022.

VIDAL, J. O neoclassicismo nacionalista italiano: Um contexto para as *Bachianas brasileiras*? In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 3., 2017, São Paulo. **Anais [...]**, p. 100-119. São Paulo: USP, 2017.