

Anamnese de *Cabeças cortadas*

José Gatti*

Resumo:

Reunindo reminiscências pessoais e exegese crítica, este ensaio recupera a trajetória de exibição de *Cabeças Cortadas* (1970), um dos filmes menos conhecidos de Glauber Rocha.

Palavras-chave:

Cabeças Cortadas, Glauber Rocha, Cinema Novo.

Eu perdi a fé. Que enfermidade mais terrível.

Diaz II

A primeira vez que vi *Cabeças Cortadas* foi em julho de 1972, em Buenos Aires, numa sessão *trasnoche*, altas horas de uma madrugada de inverno. Uma amiga tinha conhecido o ator argentino Carlos del Burgo, que gentilmente nos hospedou e apresentou a uma *troupe* de artistas que faziam performances em palcos e telas. Carlos tinha estrelado o censuradíssimo *Alianza para el Progreso*, dirigido por Julio César Ludueña, e os debates acalorados corriam por conta de uma arte política inserida na luta revolucionária – quase sempre no antigo Café Giralda, famoso pelos churros com chocolate quente.

Cabeças Cortadas é um dos longas-metragens menos vistos e menos criticados de Glauber. Como peça de cinema político, *Cabeças Cortadas* pode parecer, hoje, remoto como as conversas no Café Giralda. Os ecos de 1968 e a expectativa por um cinema de militância política talvez não tenham mais a mesma importância; no entanto, esses eram temas centrais naquele momento em que Glauber Rocha mais uma vez contribuía para o debate que se estendia naquele e em muitos outros cafés. Por outro lado esse filme, possivelmente o maior fracasso de crítica e público da carreira de Glauber, marca também um período de depressão, em que o cineasta cumpria um errante auto-exílio depois de ter vivido seus anos de jovem celebridade nos festivais. A partir desse fragmento de memória, este texto examinará alguns registros esportivos de *Cabeças Cortadas*, reunindo reminiscências pessoais e referências aos poucos textos críticos publicados sobre o filme. Quero explorar aqui algumas possibilidades de diálogo que o filme enseja com diferentes audiências, em diferentes momentos.

* Doutor em Cinema Studies (NYU)

1. A Revolução Arcaica

Glauber realizou *Cabeças Cortadas* na Espanha, com elenco multinacional e diálogos em espanhol. Foi a segunda experiência internacional do cineasta, tendo sido filmado após *Der Leone Have Sept Cabeças*, realizado no Congo.

Cabeças Cortadas abre com um plano geral de um Castelo, onde Diaz II amarga seu exílio após ter sido expulso de Eldorado, seu país de origem – possivelmente o mesmo país fictício de *Terra em Transe*. O personagem é vivido pelo ator espanhol Francisco Rabal,¹ e a referência ao Don Porfirio Diaz criado por Paulo Autran não é gratuita.² A cena muda para o interior do Castelo e mostra Diaz II falando em dois telefones ao mesmo tempo, enquanto afaga um cãozinho. Em conversa simultânea com Alba Moreno e Freddy Bull, personagens que permanecem em off, ouvem-se trechos que revelam o passado de Diaz II como ex-ditador de Eldorado, suas propriedades no país, suas contas na Suíça e a idolatria do povo de Eldorado por Beatriz, sua falecida esposa:

Deseoso O Panteon de Beatriz, as pessoas continuam indo todos os domingos?... Levar flores ao seu túmulo? O povo de Eldorado sabe que tudo o que eu fiz foi graças a ela?... Para beneficiar o povo?... Porque tu sabes, Alba, que o filho que ela mais queria, seu filho mais amado era o povo, o povo soberano...

A referência ao Eldorado de *Terra em Transe* é efetivamente confirmada mais adiante, pela narração em voz *over*, que faz um relato da história de Eldorado e da carreira da família Diaz. Assim, *Cabeças Cortadas* parece narrar eventos que teriam ocorrido após a ditadura de Diaz em Eldorado. Explint, a abominável empresa multinacional que apóia Diaz em *Terra em Transe*, também é citada em *Cabeças Cortadas*.

Desse modo, *Cabeças Cortadas* pode ser visto como uma continuação de *Terra em Transe*, apesar de todas as evidentes diferenças entre as estratégias narrativas e os contextos de produção dos dois filmes. Há, evidentemente, um forte elo entre as cenas de coroação de Diaz (em *Terra em Transe*) e Diaz II (em *Cabeças Cortadas*), ambas em tom de *opera buffa*. Entretanto, apesar da encenação grotesca dessa cena, *Terra em Transe* é marcado por um tom trágico, acentuado pela recorrente figura agonizante – e nada *buffa* – de Paulo Martins. *Cabeças Cortadas*, por sua vez, permanece com forte acento pícaro e caricatural. E se *Terra em Transe* ainda apresenta uma narrativa que permite a recuperação de certa linearidade cronológica e causal, *Cabeças Cortadas* é pontuado por personagens hieráticos e ações enigmáticas, aparentemente descolados de qualquer linearidade possível. Mesmo assim, parece razoável afirmar que o filme começa com Diaz no exílio e que termina com eventos que ocorrem após sua morte.

A saga final de Diaz II é pontuada pela presença de outros personagens, etnicamente diversificados: Soledad, sua esposa, um Pastor místico (atuação

1 Rabal (1926-2001) teve uma prolífica carreira, tendo atuado em obras de Buñuel como *Nazarín* e *Viridiana*.

2 A gênese desse nome leva à figura histórica do ditador mexicano Porfirio Diaz (1830-1915).

do francês Pierre Clémenti³), um Mendigo, um Indígena (Mexicano? Andino?), uma Cigana, grupos de camponeses cantores e Dulcinéia, uma jovem camponesa (Rosa Maria Penna⁴), também referida por Santa no roteiro publicado por Glauber (1985).⁵

O Pastor surge munido de uma foice de cabo longo – a mesma que popularmente evoca o Destino e a Morte. Sua presença sugere a ação revolucionária, que levaria à libertação do povo do sistema opressivo estabelecido pelas elites. Ele compõe, assim, a figura que antagoniza Diaz II.

Etnicidades e culturas se confrontam com a presença do Ameríndio, que veste um poncho estampado com a figura do sol e que, exoticamente, penetra no espaço diegético ibérico. Seu figurino evoca os ícones populares de Juan Diego, o mexicano que teve uma visão da Virgem Morena de Guadalupe no século XVI e que simboliza a aceitação “oficial” do cristianismo pelos indígenas do México.⁶ Ele é encontrado no campo por Diaz II, que cavalga acompanhado por dois cavaleiros medievais. O Índio é imediatamente espancado e escravizado por Diaz II. Não há outros personagens indígenas no filme; não há sinais claros de rebelião por parte do personagem. O Índio por sua vez, subjuga e escraviza um Homem Calvo, branco, e ambos servem a Diaz.

E apesar da ausência de personagens negros no filme, surgem referências explícitas noutro bizarro telefonema duplo de Diaz:

Que estás dizendo, Beatriz? Alba, o que dizes? Um incêndio? Incendiaram o Banco? A anarquia, eu bem disse... Os índios o incendiaram... Sempre te disse, Alba, que os índios deviam ter sido catequizados, todos eles deviam ter sido cristianizados... Sim... Como?... Os negros também, tal e qual. Não têm nada que ver conosco, nem a cor da pele, nem os ossos, nem a constituição do cérebro. Está escrito isso... Que dizes? Também os estudantes? Não, os estudantes não! São os meus rapazes, têm uma universidade, uma cultura e não podem se parecer com esses pobres índios! O que dizes, Beatriz? Que ficas com os índios?... Não podes estar do lado deles, nem dos negros, nem dos hippies, nem de ninguém!... Tens que fugir, Beatriz...

Assim, em conversa simultânea com Alba e com Beatriz (que, estranhamente, já estaria morta), Diaz II expressa ideologias que alimentam o imaginário das elites latino-americanas, que valorizam a superioridade racial européia. Ao mesmo tempo, realinha grupos sociais num mesmo campo, deixando clara sua

3 Clémenti era celebridade na época, tendo atuado em *A Bela da Tarde*, de Luís Buñuel.

4 Atriz brasileira, Penna havia atuado como a Santa em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* e foi parceira de Glauber. Essas escolhas de elenco produzem um diálogo interessante entre as duas personagens, ambas ligadas ao mundo religioso e arcaico. E a referência à personagem de Cervantes marca ainda mais o tom delirante das imagens.

5 Trata-se de *Roteiros do Terceiro Mundo*. As falas e descrições de cena citados aqui foram retirados desse volume.

6 Em 1531, a Igreja Católica no México publicou o milagre de Diego, um indígena que teve uma visão da Virgem Maria. Sua imagem morena se imprimiu milagrosamente no poncho de Diego. O povo mexicano relutava em aceitar o catolicismo até esse momento. Agradeço ao prof. Rafael Camorlinga, da UFSC, pela informação..

oposicionalidade a etnicidades e movimentos (contra)culturais.

*

A diegese de *Cabeças Cortadas* cria um trajeto transtemporal que se estende da Europa pré-cristã à Idade Média à Idade Contemporânea. O filme produz uma narrativa de conflitos entre classes sociais e etnias que, para usar um conceito de Lezama Lima, pertencem a uma era imaginária, uma era em que o campesinato medieval, organizado por um místico, pode tomar o poder em pleno século XX (1988, p. 32).⁷ E, no caso de *Cabeças Cortadas*, uma era em que camponeses representantes do arcaísmo triunfam, prevenindo qualquer possibilidade de lê-los como alegoria de um povo revolucionário contemporâneo inserido num processo histórico dialético. Dentro de uma perspectiva histórica, *Cabeças Cortadas* (assim como *Der Leone Have Sept Cabeças*) lida com a problemática das lutas revolucionárias num plano internacional e, nessa perspectiva de era imaginária, explora as "raízes" que informam as culturas brasileira e latino-americana, por tudo que contêm de indígena, ibérico e africano. Por outro lado, seria improdutivo considerar *Cabeças Cortadas* uma exploração de raízes como numa busca pelas "origens reais" de (nossas) nacionalidades. Os filmes de Glauber não são sinais de uma busca por evidências para demonstrar ligações genealógicas ou evolutivas que possam ter se desenvolvido em práticas culturais "brasileiras" (ou "latino-americanas" ou "africanas"). Pelo contrário: os filmes de Glauber podem ser vistos como veículos nos quais significantes dos dois lados do Atlântico (e dos dois lados do Mediterrâneo) se chocam e adquirem novos significados, num processo que pode frustrar quem busca por raízes ou por indícios de autenticidade. Por isso mesmo, parece difícil conciliar qualquer projeto político com a ousadia libertária e mística dos personagens de Glauber. Por isso mesmo, os confrontos que se configuram na tela têm resultados desiguais e inesperados, não seguindo nenhum roteiro preestabelecido – histórica, política ou cinematograficamente.

Esse vasto panorama transcultural é enriquecido pela trilha sonora, em que convivem temas flamencos, corridos mexicanos, tangos trágicos e boleros malemolentes. Há números musicais bastante carregados de ironia, por exemplo, quando Diaz II faz serenata a Soledad com o bolero "Sabor a mi", de Alvaro Carillo, ou quando cita "Cuesta Abajo", de Le Pera e Gardel. No final, que mostra a derrota de Diaz II, ouve-se o bolero "Fallaste, corazón", de Cuco Sánchez.

*

O final do filme apresenta uma característica até então inédita nos filmes anteriores de Glauber. Em *Cabeças Cortadas* os eventos não sugerem a possibilidade de uma transformação que poderia se considerada progressista, como alegorizam a partida de Aruan para a cidade em *Barravento*, a corrida de Manuel para o mar em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a figura de Paulo Martins empunhando a metralhadora em *Terra em Transe*, ou a marcha do latino-americano Pablo com as tropas africanas colina acima em *Der Leone Have Sept Cabeças*. Os finais de todos esses filmes apontam para um movimento "revolucionário" extra-

⁷ Lezama Lima define as eras imaginárias como transgeográficas, transculturais e trans-históricas, em *A Expressão Americana*, articulando elementos ficcionais e factuais.

fílmico, encapsulado por uma narrativa teleológica, como apontou Ismail Xavier a propósito de *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, os dois primeiros longas-metragens assinados por Glauber (1983). Em *Cabeças Cortadas* a luta não é mais sugerida como algo inacabado, que teria prosseguimento fora da tela; em *Cabeças Cortadas* ela se realiza plenamente.

Diaz II se declara único rei de Eldorado, empunha uma espada e usa uma coroa. Ele, o Índio e o Homem Calvo são finalmente mortos pelo Pastor. Este personagem, como se revela no filme, é um dos filhos de Diaz II, evocando, assim, uma conquista edipiana do poder. E, finalmente, a ação do Pastor leva ao poder uma comunidade extática, em que Dulcinéia é sagrada com a coroa retirada do cadáver de Diaz II.

Assim, no final do filme o que se vê é o retorno a práticas arcaicas. O roteiro transcrito descreve o final desta forma:

Campo. O Pastor mostra a coroa ao povo camponês, que canta marcando o ritmo com palmas.

Dulcinéia está de branco, com um véu branco em torno da cabeça, como uma Santa. O Pastor põe a coroa sobre a cabeça de Dulcinéia, a camponesa. O povo canta.

A conclusão de *Cabeças Cortadas* parece estar mais próxima daquela de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, em que o latifundiário é morto pela lança de um místico Negro Antão/São Jorge. Por outro lado, nesse filme Antão e a Santa seguem seu rumo além-filme, puxados pelo Padre com um rifle às costas,⁸ enquanto um atormentado Antonio das Mortes vagueia por uma estrada asfaltada cheia de caminhões e automóveis.⁹

Em *Cabeças Cortadas* apenas o mundo arcaico sobrevive: estamos muito longe de sonhos utópicos e progressistas prometidos por tantas revoluções. A "revolução", celebrada com festa popular nas últimas imagens, é um retorno ao passado. Se o final do filme sugere uma transformação, ela é retrógrada, em que um castelo ocupado por um ditador exilado é conquistado por camponeses místicos. Se o filme desafia aqueles que buscam decifrar (inutilmente?) a intricácia de sua narrativa cinematográfica, ele desafia também aqueles que buscam uma coerência política sintonizada com as lutas consideradas "corretas", "modernas" ou mesmo "justas".

Na mobilizada Argentina de 1972, *Cabeças Cortadas* podia ser uma experiência espectral frustrante. E assim parecia naquela madrugada fria, no Café Giralda.

2. Forneça Tesouras

O filme estreava num momento turbulento. Vivia-se na Argentina mais uma

8 Numa referência à teologia da libertação e, possivelmente, ao padre-guerrilheiro colombiano Camilo Torres.

9 Descrevo essa cena com mais detalhes em "(In)visibilidade Racial em 'O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro'", *Cinemas* nº 13, set.-out. 1998.

ditadura militar (1966-1973), em que as pessoas se exilavam ou simplesmente desapareciam. As forças políticas peronistas – de esquerda ou direita – articulavam a oposição ao regime. Ao mesmo tempo, o movimento cultural era intenso e a censura era menos rígida do que no Brasil. As livrarias estavam cheias de títulos marxistas e a canção de protesto vivia dias de glória. Nos palcos portenhos a peça *Torquemada*, de Augusto Boal, denunciava a tortura nas prisões brasileiras. O Chile democrático era ainda uma esperança.

Em torno das velhas mesas de mármore do Café Giralda, o cuidado com que se cercava qualquer conversa a respeito de Glauber Rocha revelava pelo menos duas coisas: respeito pela estatura do Glauber artista-ativista e embaraço diante de um filme que não se ajustava a nenhum padrão conhecido de cinema político ou militante – nem mesmo dos filmes anteriores de Glauber.

Percebo naquele debate o que Mikhail Bakhtin define como *tato*, isto é, o conjunto de códigos que estruturam e definem qualquer interação dialógica. Não se trata do *tato* do campo da etiqueta e da diplomacia; Bakhtin refere-se àquilo que estrutura as interações discursivas, à soma de todas as relações sociais dos dialogantes, seus contextos ideológicos e a situação concreta da interlocução. Desse modo, o grupo que debatia *Cabeças Cortadas* no Café Giralda partia do pressuposto de que a obra de Glauber se inseria, naquele momento, num projeto internacional de luta anti-imperialista e isso já definia um certo rumo para qualquer análise que pudesse ser feita. Como escreveria Sylvie Pierre, após o sucesso no Festival de Cannes de 1969:

Glauber é, então, no auge de sua glória internacional, considerado pelos cinéfilos do mundo inteiro como o cineasta revolucionário responsável do Terceiro Mundo, aquele que, na "movimentação" pós-maio de 68 (que durou, como talvez se lembrem, alguns bons anos), constituía uma imagem extremamente valorizada, sendo também garantia de sucesso de público. (1996, p. 63, grifo da autora)

Além disso, nos anos que precederam o lançamento internacional de *Cabeças Cortadas*, filmes ligados ao Cinema Novo e a outras cinematografias de países periféricos foram reconhecidos em festivais e mostras na Europa e na América do Norte, em grande parte devido ao trabalho de Glauber. Na França, esses filmes eram alvo de resenhas e críticas em revistas de prestígio, como *Cinéma*, *Image et Son* e *Positif*. No entender de Alexandre Figuerôa essas publicações, ao lado dos tradicionais *Cahiers du Cinéma*, preenchem o

espaço propício para a descoberta de novas visões para o cinema e permitiam a seus redatores promover uma ação cultural na difusão dos filmes que lhes conviessem. Isso era possível graças à politização dos intelectuais, ao desgosto da crítica francesa com os caminhos ideológicos tomados pela *nouvelle vague* e, principalmente, à devoção de um grupo de críticos por cinematografias emergentes. Entre as revistas independentes, os *Cahiers du Cinéma* caracterizavam-se pela sua sustentação à política dos autores e *Positif* pelo seu apoio a um cinema de ação política. (2004, p. 17)

Por isso para nós, do Brasil, era um assombro a mais: Glauber era o primeiro cineasta brasileiro a percorrer efetivamente uma carreira no exterior. Cavalcanti era brasileiro também, mas toda sua carreira tinha sido construída na Europa, muitos anos antes de vir ao Brasil para dirigir a Vera Cruz e aqui realizar alguns filmes. Glauber, por sua vez, foi a figura mais notória e ruidosa do cinema brasileiro no exílio, tendo encontrado espaço na imprensa de oposição à ditadura militar, em publicações como *O Pasquim*. O auto-exílio de Glauber produziu quatro longas-metragens, em países diferentes: Espanha, Congo, Cuba e Itália. Para seu público, Glauber *representava* o cinema brasileiro no exterior.

Isso mudaria radicalmente. Aqui na América do Sul, no entanto, poucos sabiam que *Cabeças Cortadas* e *Der Leone Have Sept Cabeças* foram praticamente ignorados pela crítica europeia. Figuerôa lembra que naquele momento em Paris, por exemplo, Glauber se afastou daqueles que antes o apoiavam, fosse por motivos pessoais ou políticos. O que se pode perceber é que o cineasta radicalizou sua própria persona de artista libertário e, acima de tudo, autônomo; ele se desvencilhava de grilhões políticos ou partidários. Na palestra *Estética do Sonho*, apresentada na Columbia University em 1971, Glauber anunciava que “entre a repressão interna e a repercussão internacional aprendi a melhor lição: o artista deve manter sua liberdade diante de qualquer circunstância” (PIERRE, 1996, p. 134). E propugnava por uma “arte revolucionária lançada na abertura de novas discussões do que é arte revolucionária rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita” (p. 135).

*

No entanto, se considerarmos as expectativas que os filmes de Glauber ainda geravam junto a seu público latino-americano, que ação política podia ser vista em *Cabeças Cortadas*? À mesa do Café Giralda, após uma constatação inicial de perplexidade, as interpretações que cada um tentava dar das referências alegóricas se chocavam e não se encaixavam com aquilo que pareciam referenciar. Glauber montava imagens alegóricas num processo de elaboração sincrética, juntando personagens e eventos de origens diversas, permitindo dessa forma que se abrissem diversas portas para se dialogar com sua obra e, dessa forma, deixando os espectadores armados de código hermenêutico perdidos num mar de opções. Evidentemente, esse filme não fazia concessões às formas consagradas do cinema, fosse ele político ou comercial ou ambos.

Cabeças Cortadas, no entanto, tinha algo específico a dizer aos argentinos: uma das mais claras alusões do filme é a do ditador Diaz II a Juan Domingo Perón, à época exilado em Madrid. A abertura do filme mostra Diaz II no primeiro de uma série de longos telefonemas que o conectam a Eldorado e seu teatro político. As referências são quase explícitas: o ditador argentino comandava boa parte da política interna argentina à distância, instalado em sua mansão na Espanha. A menção de um mausoléu para Beatriz, a esposa defunta de Diaz, também pode ser facilmente ligada ao intenso (e místico) culto à memória de Evita Perón, que

ainda hoje interfere na política argentina.¹⁰

Por isso mesmo, a caracterização pícaro de Francisco Rabal para o Diaz II de *Cabeças Cortadas* antagonizava boa parte da esquerda argentina, que tendia a incorporar o projeto peronista/sindicalista à sua agenda política. Como receber sem ressalvas essa alegoria de Perón? Na Argentina de 1972, o saldo dos debates era decididamente negativo para a figura do Glauber cineasta-político.

Mas essa referência também podia escapar àquela interpretação: Diaz II ora parecia ser argentino, ora brasileiro e quem sabe de que outras nacionalidades. Glauber definiu *Cabeças Cortadas* como "um filme contra as ditaduras, é o funeral das ditaduras. Trato de um personagem que seria o encontro apocalíptico de Perón com Franco, nas ruínas da civilização latino-americana".¹¹

O filme não afirmava clarezas; ele negaceava por caminhos inesperados. Alguns personagens e situações podiam ser identificados, mas o cinema mutável de Glauber não permitia uma leitura decifratória estrita, levantando um problema imprevisível para espectadores menos avisados. Ismail Xavier definiria, muitos anos depois, essa leitura como a busca por uma "outra cena", ao dizer que muitos filmes daquele momento

apresentam brechas, lacunas, e tendem a colocar o espectador numa postura analítica face à sua nítida tônica de mensagem cifrada, referida a uma "outra cena" não atualizada em imagem e som. A disposição do espectador de querer decifrar pode encontrar ancoragem, mais ou menos definida, quando esta "outra cena" dá sinais de ser o contexto nacional tomado como uma totalidade. (1993, p. 11)

No caso de *Cabeças Cortadas* o contexto nacional se torna transcontinental; Diaz II incorporaria, portanto, o Caudilho ibero-americano, num arco que se estende de Porfirio Diaz a Franco a Perón. Glauber já havia criado uma diegese transnacional em *Terra em Transe*: a Eldorado do filme tem elementos que a identificam com o Brasil e os diálogos são em português, mas o espanhol emerge tanto nos nomes dos personagens (Julio Fuentes, Porfirio Diaz) como nos poemas criados pelo personagem Paulo Martins, produzindo um ambiente poliglótico que remete a alegoria à problemática política de muitos países latino-americanos.

No entanto, a interpretação se torna problemática quando brechas e lacunas se acentuam; quando a "outra cena" não é totalmente identificada; quando a imagem em tela parece se compor de muitas cenas; quando os caminhos traçados por personagens e situações escapam das situações previstas em registros históricos reconhecíveis. Nos filmes realizados por Glauber no exterior esse contexto de nacionalidade se torna ainda mais rarefeito e as alegorias, mais abertas. Seria equivocado afirmar que *Cabeças Cortadas* se refere apenas à história específica da Espanha ou da Argentina; que *Der Leone Have Sept Cabeças* alegoriza a história

10 Um relato ficcional interessante desse quadro, em que se discute o destino do cadáver de Eva Perón, está em *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez (1996).

11 <http://www.tempglauber.com.br/glauber/Filmografia/cabeças.htm>

da Guiné-Bissau ou do Congo-Brazzaville; que *Claro* documenta a situação das lutas políticas dos anos 70 na Itália. Nesses filmes as alegorias se destacam de referências geográficas específicas, para significar o Colonialismo, a Religiosidade Arcaica, a Luta de Classes. Ao mesmo tempo, Glauber logrou, dessa maneira, realizar um cinema verdadeiramente internacional sem deixar de referenciar sua posicionalidade como artista do Terceiro Mundo, ou Tricontinental, como seu personagem declara no filme *Vento do Leste*, de Jean-Luc Godard. Glauber enunciava, portanto, que poderia se identificar com várias lutas, em contextos nacionais diferentes, mas que sua posicionalidade reconhecia seu próprio caráter subalternizado e colonizado.

*

Ao mesmo tempo, *Cabeças Cortadas* era mais um passo de Glauber na rota do experimentalismo. Inserido numa linhagem que remonta a Eisenstein, em *Cabeças Cortadas* o projeto glauberiano parece querer levar o cinema-montagem às últimas conseqüências. Assim, a montagem se dá em todos os momentos: na elaboração do(s) argumento(s) que articulam diversos fragmentos de história e práticas culturais, do(s) roteiro(s) sujeitos a modificação, na realização carregada de improviso e na montagem propriamente dita.¹²

Glauber colocava o filme, além disso, na tradição surrealista: "*Cabeças Cortadas* desmonta todos os esquemas dramáticos do teatro e do cinema. O cinema do futuro será som, luz, delírio, aquela linha interrompida desde *L'Age d'Or*".¹³ Filmar locações em Cadaqués, na Catalunha, portanto, serve de homenagem a Buñuel. Glauber o definiria como "o maior cineasta de todos os tempos" (1983, p. 132), e escreveria que na obra do realizador espanhol estava "a origem do cinema-novo, do cinema-livre, do cinema de autor" (p. 124). Oito anos mais tarde, na época do lançamento no Brasil, ele diria:

O cinema é o instrumento que permite materializar o inconsciente, e é esse inconsciente materializado que aparece na tela. Cabeças Cortadas é um filme que deve ser visto através de símbolos e significantes. É um filme estruturalista (sic). Reduzi toda a história ao significante... Cada vez que vejo o filme encontro novas explicações. Há todo um arco de sugestões. Deixei que o trabalho seguisse a estrutura do sonho, tal como Borges e Shakespeare ... Sim, Shakespeare está presente em Cabeças Cortadas de forma pouco shakespereana. Antes de fazer o filme li todas as obras, especialmente Macbeth e A Tempestade. Creio que também poderia definir o filme assim: uma viagem borgeana pela obra de Shakespeare. (PIERRE, 1996, p. 259)

Esse cinema "arco de sugestões" deveria ir ainda mais longe: apesar da frustração do autor ao não encontrar a tecnologia adequada para permitir que o próprio espectador montasse sua própria versão dos filmes, Glauber pensava num

12 Sobre o processo de criação dos roteiros, ver o excelente trabalho de Josette Monzani, *Gênese de "Deus e o Diabo na Terra do Sol"* (2005). Sobre o método de direção de atores e atrizes durante as filmagens, ver Luís Carlos Maciel, *Geração em Transe* (1996), p. 48 ss.

13 <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/cabecas.htm>

cinema concebido como um jogo, em que a ordem dos planos seria determinada pelos espectadores – algo que só se tornaria possível com o advento do VHS e do DVD. Glauber pensava em filmes para serem vistos como montagens de *tableaux* compondo múltiplos focos narrativos. Esses quadros, por assim dizer, se constituem em unidades narrativas dotadas de tal autonomia que poderiam ser editadas de diferentes maneiras. Ao comentar *Der Leone Have Sept Cabeças*, por exemplo, Glauber o definiu como

um filme radical, porque eu criei uma centralização no sentido de uma ação verdadeiramente sintética, isto é, fazendo de cada plano um ato cheio de informação ... Cada plano pode ser visto isolado ou articulado com os outros numa montagem dialética. (GERBER, 1977, p. 35)

Assim, esse cinema é capaz de construir formas cronológicas que desafiam os padrões do cinema hegemônico e produzir uma autoria que pode ser compartilhada por cineasta e espectadores. E no caso de Glauber, essa experimentação vem se realizar numa narrativa que assume uma posicionalidade abertamente anti-colonialista e que, ao mesmo tempo, se apresenta como uma alternativa à forma do cinema narrativo hegemônico.

Realmente, se deixarmos de lado as aberturas e os finais de *Der Leone Have Sept Cabeças* e *Cabeças Cortadas*, veremos que a maioria das cenas não segue uma ordem “necessária”. Suas narrativas se alinham com experimentos como o romance *Jogo da Amarelinha* (1962), de Julio Cortázar, que apresenta capítulos intercambiáveis pelo(a) leitor(a). Nessa linha de experimentação estão ainda os trabalhos de Mallarmé, dos escritores dadaístas e, no Brasil, dos poetas concretistas e de Guimarães Rosa, entre outros. E no campo do cinema, ainda nos anos 1960, valeria a pena lembrar os *Mini Film Scripts* de Yoko Ono, em que as/os espectadoras/es são convidados a questionar seus próprios pontos de vista – e agir sobre eles. O sumário roteiro de *Film Script 3*, por exemplo, termina assim: “Peça aos espectadores que cortem a parte da imagem na tela de que não gostem. Forneça tesouras”. (MACDONALD, 1995, p. 18)

3. O Filme Irrecuperável

Sem exibição no Brasil, os filmes que Glauber realizou no exterior permaneceram, durante alguns anos, cristalizados no imaginário brasileiro. Em 1975, Paulo Emílio se lamentaria:

Há muito tempo no Brasil não se vê filme recente de Glauber. Ninguém perde por esperar e enquanto isso a gente vai tendo umas e outras idéias pela leitura de roteiros, revistas estrangeiras, telegramas truncados que a imprensa de Golias publica ou textos glauberianos turbulentos que a de David edita. A referência bíblica desusada tem o mérito de aludir de chofre à exigente formação protestante de Glauber seguida de seu mergulho na religiosidade popular e delirante do Terceiro Mundo arcaico. (CALIL-MACHADO, 1986, p. 212)

Era exatamente o que Glauber fazia em *Cabeças Cortadas*: ele mergulhava mais uma vez no misticismo e articulava rituais religiosos com história política contemporânea, num filme que exigia uma visão diferenciada da temporalidade que reconhecíamos no cinema dominante. Algo que, em 1972, ainda parecia provocação, especialmente quando se leva em conta o peso das lutas políticas que informavam a espetatorialidade da época. Oito anos mais tarde, a exigência por essa visão diferenciada talvez tenha gerado enfado em certos setores do público.

Não surpreende que o lançamento tardio de *Cabeças Cortadas* no Brasil tenha gerado poucas reações da crítica. A censura a *Di-Glauber*, as filmagens de *A Idade da Terra* e as controvérsias geradas pelas opiniões do cineasta a respeito do regime militar chamavam mais a atenção da imprensa.

Mas em 1979, em resenha publicada na revista *Ele Ela*, o filósofo e jornalista Paulo Perdigão foi perspicaz ao alertar que

Ao contrário de seus filmes brasileiros dos anos 60, esta audaciosa peça de vanguardismo já não discute os mecanismos da ação política, nem as complexas linhas de força dialéticas da cultura do Terceiro Mundo – e sequer chega a ser uma transposição ao universo hispânico do transe tropicalista nacional, que muitos poderiam cobrar de um artista arraigadamente brasileiro... O capricho espanhol de Glauber... constitui uma queda na mais completa irracionalidade. Protegido pela dimensão do sonho, Glauber Rocha pode permitir-se, desta vez, sem necessidade de maiores explicações, a criação de uma realidade arbitrária, que só vale na medida puramente simbólica e virtual, significativa em si mesma.¹⁴

A crítica brasileira parece ter se recusado a enfrentar esse mundo irracional criado por Glauber. E quem se fixasse na verossimilhança das imagens e ainda esperava encontrar uma discussão dos “mecanismos da ação política” se depararia com a inexorável invasão da História por camponeses extáticos.

*

No momento em que escrevo, as raras exibições do filme em mostras especiais e na TV educativa ou por assinatura talvez o tenham enquadrado no duvidoso gênero *cult*, ou *maldito*. É o que se verifica em blogs de aficionados, como no texto abaixo:

Sábado, Março 19, 2005

"Cabeças Cortadas é um mergulho na história como espaço e não como teatro de época. (...) O tempo não existe em Cabeças Cortadas. A montagem é espacial, as chaves histórias se mostram e se transcendem em busca de signos perdidos no inconsciente" (Glauber Rocha).

Hoje o Canal Brasil (TV a cabo) irá passar Cabeças Cortadas que o cineasta baiano filmou

¹⁴ "Glauber: À Frente do Seu Tempo", *Ela Ela*, julho de 1979. O veículo – uma revista soft-porn – parecia pouco adequado para esse tipo de resenha crítica. Isso revela, no entanto, a enorme carência de uma imprensa dedicada à discussão cultural no Brasil daquele momento.

na Espanha em 1970. Este filme dificilmente é exibido em Pindorama. Eu mesmo, só vi uma vez e acho que era sem legendas... Assistam, pois toca o bolero "Fallaste, corazón", na cena final!!!¹⁵

A razão para se assistir ao filme, portanto, não está mais embasada numa posicionalidade política. Ela é agora originada por um prazer estético aparentemente descolado de qualquer projeto extra-fílmico. *Cabeças Cortadas* torna-se, assim, objeto de prazer. Não deixa de ser interessante constatar que a obra de Glauber venha a ser fruída dentro de uma perspectiva, digamos, pop. Afinal de contas, toca o bolero na cena final.

Por outro lado, para Glauber era importante a relação afetiva que o público poderia ter com seus filmes. Ele declarou, na ocasião do lançamento do filme no Brasil, que "Para mim é muito angustiante saber que tão poucas pessoas vão compreender e amar *Cabeças Cortadas* e é um filme que eu acho muito original..." (BENTES, 1997, p. 397). Se autor esperava, para seu filme, uma espectralidade que se baseasse na afetividade do "compreender e amar", talvez ele agora a identificasse.

Por outro lado, "*Fallaste, corazón*", a canção que fecha o filme, está intrinsecamente relacionada à temática de *Cabeças Cortadas*. Enquanto Diaz II agoniza, os versos do bolero são uma clara alusão a um coração tolamente apaixonado (em que a voz trata seu próprio coração por "tu"¹⁶) e, ao mesmo tempo, podem servir para retratar a caricatura do próprio ditador fracassado:

*Y tú, que te creías el rey de todo el mundo;
y tú, que nunca fuiste capaz de perdonar,
y cruel y despiadado de todo te reías,
hoy imploras cariño, aunque sea por piedad.*

*¿Adonde está tu orgullo, adonde está el coraje?
¿Por qué hoy, que estás vencido, mendigas caridad?
Ya ves que no es lo mismo amar que ser amado.
Hoy, que estás acabado, ¡qué lástima me das!*

*¡Maldito corazón!
Me alegre que ahora sufras, que llores y te humilles
ante este gran amor.*

*La vida es la ruleta en que apostamos todos
y a ti te había tocado nomás la de ganar.*

¹⁵ http://zegeraldo.free.fr/2005_03_01_arquivo.html

¹⁶ Há uma tradição, na canção ibero-americana, em se tratar o "coração" como interlocutor no diálogo interior da voz narrativa. Vide, por exemplo, o célebre "*Estranha forma de vida*", fado de Alfredo Duarte e Amália Rodrigues

*Pero hoy tu buena suerte la espalda te ha volteado.
¡Fallaste, corazón!
No vuelvas a apostar.*

As duas interpretações são possíveis; elas de fato dialogam entre si, e dessa forma produzem o efeito paródico da caricatura. Se Diaz II é um tolo apaixonado, ele se vê aqui como a grande vítima de um jogo amoroso. Se é o ditador fracassado, uma voz cantante o coloca como vítima da sorte e, como tal, condenado por ter apostado errado. De todas as maneiras, ele permanece o protagonista de um melodrama burguês.

A pergunta, no entanto, permanece: teria o internauta aficionado percebido os desdobramentos alegóricos presentes na trilha sonora daquela cena? Ou teria prevalecido o puro prazer de escutar uma estimada canção de amor frustrado?

*

À parte o diálogo com os aficionados, qual foi a repercussão que o filme teve no ambiente acadêmico? Há pouquíssimas referências a *Cabeças Cortadas* na crítica brasileira, quase sempre de forma secundária, em artigos dedicados principalmente a outras obras e autores. Nos últimos anos, apenas duas teses acadêmicas fizeram referência destacada ao filme.¹⁷ No exterior, os poucos críticos que abordaram *Cabeças Cortadas* não se entregaram ao prazer estético. Pelo contrário, o filme parece ter despertado reações pouco prazerosas.

Como notei antes, no momento em que lançava *Cabeças Cortadas* em mostras na Europa, Glauber era atormentado por reprovações da direita e da esquerda. Sua correspondência com o crítico Michel Ciment, ligado à revista *Positif*, revela esse estado de espírito. Ciment elogia Glauber, mas se diz “decepcionado” (BENTES, 1997, p. 368) com *Cabeças Cortadas*. Glauber responde que seu filme “não é recuperável pela direita nem utilizável pela esquerda (o filme foi lançado em Barcelona e a polêmica da crítica é terrível entre os prós e os contras – todos radicais)”. E, logo adiante, o cineasta desabafa: “Perdemos todas as esperanças, a situação está fechada, o cinema novo acabou, somos vítimas das repressões, de um lado, e das intrigas entre os exilados em Paris” (p. 372).

Mas além das desavenças pessoais ou políticas, as narrativas não-lineares de Glauber desafiam os críticos por suas aparentes discrepâncias e oferecem obstáculos formidáveis para qualquer espectador atento, seja qual for sua origem cultural. E torna-se difícil evitar a tentação de criticar o filme pelo que ele *não* apresenta – ou por aquilo que gostaríamos que ele apresentasse. Ao comentar *Cabeças Cortadas*, Sylvie Pierre afirma, por exemplo, que no filme

Glauber faz do godard-garrelismo, projetos intermináveis, cinema declarado a um só tempo estático e histórico, diante do qual a crítica européia prefere, em geral, reagir com um silêncio educado, quando não simplesmente com um “hum! aborrecido... não se vê

17 De acordo com os arquivos do CNPq, essas teses são “*Cinema, texto e performance: a vida em obra de Glauber Rocha*”, Jair Tadeu da Fonseca, UFMG, 2000 e “*Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*”, Duvaldo Bamonte, USP, 2002.

mais o bravo Terceiro Mundo faminto, torturado, revoltado. (PIERRE, p. 67)

Ao esquivar-se do filme, a crítica europeia garante o débito da obra à cinematografia europeia – o “godard-garrelismo”¹⁸ – e prefere defini-lo como “histórico”, termo notório por sua etimologia relacionada à patologia psiquiátrica do sexo feminino.¹⁹ O texto se desdobra, portanto, de uma dupla matriz – do colonialismo, já que toda prática cultural do colonizado será devedora do colonizador; e do sexismo, já que a metáfora de que faz uso reafirma noções dominantes e reacionárias. E, talvez mais chocante para o espectador europeu, o filme mostra sim, um mundo “faminto, torturado, revoltado”, mas a diegese o coloca na Europa. É que em *Cabeças Cortadas* Glauber estende a geografia do Terceiro Mundo – tal como era concebido nos anos 1960/1970 – e o situa às portas do Castelo do Colonizador, produzindo assim um recorte inovador do conceito. Como escreve Ivana Bentes, “em *Cabeças Cortadas* Glauber materializa o inconsciente dos dominadores” (1997, p. 44).²⁰ Talvez tenha sido difícil, para a crítica europeia, reconhecer esse inconsciente. E Glauber provocou ainda mais a intelligentsia europeia ao definir seu filme como “o primeiro verdadeiro filme surrealista depois de *L’Age d’Or*, um filme contra Shakespeare, contra a concepção clássica e imutável da tragédia, é um filme irônico no fundo em relação a tudo isso” (BENTES, 1997, p. 390).

*

A narrativa fragmentada e desigual dos filmes de Glauber produziu reações ainda mais virulentas. O crítico norte-americano Roy Armes, por exemplo, se declara desapegado o suficiente para se entregar ao prazer estético desvinculado de um contexto politizado. Mesmo assim, ao escrever sobre *Der Leone Have Sept Cabeças*, ele considerou o filme “interminável”:

O filme é tão fragmentário e “não-gramatical” quanto seu título sugere, filmado em longos planos-seqüência durante os quais ações simbólicas isoladas e geralmente incompreensíveis compõem performances num tempo real interminável por personagens carentes de individualização e profundidade. (p. 266)²¹

Mas foi *Cabeças Cortadas* que lhe causou maior repulsa:

A riqueza visual e aural de certas cenas [de Der Leone Have Sept Cabeças] oferece, todavia, um prazer puramente estético que geralmente faz falta no confuso e autocontraditório Cabeças Cortadas... Apesar dos esforços de Francisco Rabal como o ditador agonizante Diaz

18 Referência aos filmes de Jean-Luc Godard e Philippe Garrel.

19 A partir de sua própria etimologia, a histeria é definida como uma “psiconeurose que se observa principalmente nas mulheres ... supunha-se que tinha origem no útero” (*Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*).

20 Bentes diz ainda: “O cinema de Glauber é um estudo decisivo não apenas sobre as misérias e anseios do povo, mas sobre as pulsões e acanalhamento das elites brasileiras, africanas, europeias, hispano-americanas”.

21 O crítico deve ter se chocado com o fato do título não seguir as regras da gramática inglesa, que exigiria “has” ao invés de “have”. Já comentei esse discurso, que privilegia uma forma cinematográfica como sendo “correta”, no ensaio “*Der Glauber Have Sept Cabeças*”.

II e da presença de Pierre Clémenti como o Pastor... o filme permanece como expressão de uma mitologia puramente pessoal. (ARMES, 1987, p. 266)

Armes sugere, portanto, que Rabal e Clémenti atuaram *apesar* da direção de Glauber, uma direção que teria insistido na recusa de resolver (auto!) contradições e antagonismos. Tal abordagem, além de desencorajar qualquer aprofundamento por seu caráter terminal e totalizante,²² traduz a ansiedade de se enquadrar certos significantes que não são compreendidos como “mitologia pessoal” – e por “pessoal”, aqui, o crítico provavelmente quer significar “incompreensível”. Em outras palavras: diante de *Cabeças Cortadas*, o crítico reconhece sua própria incompetência.

O crítico reconhece, também, que qualquer traço de realidade reconhecível na tela está muito longe de sua compreensão ou mesmo de sua simpatia. Filmes como *Der Leone Have Sept Cabeças* e *Cabeças Cortadas* tornam-se, desse modo, objetos exóticos – isto é, situados fora do campo de visão do crítico. Em 1971 Glauber já havia escrito: “Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. *Arte revolucionária* deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda” (PIERRE, 1996, p. 137).

Vemos aqui uma inversão de perspectivas: para o crítico, absurdo é *o filme*, não a realidade.

*

Randal Johnson, crítico muito mais equipado para abordar o filme, preferiu comparar a estrutura de *Cabeças Cortadas* à de *Terra em Transe*. Efetivamente, tanto *Der Leone Have Sept Cabeças* como *Cabeças Cortadas* exibem narrativas fragmentadas que de certa forma dão continuidade às experimentações de *Terra em Transe* e que foram parcialmente sustadas com a aparente linearidade cronológica da narrativa de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.²³ *Terra em Transe* pode ser visto como uma montagem do fluxo da memória de seu protagonista, através de uma estratégia de leitura que de alguma forma “recupera” uma apreensão linear do texto audiovisual, já que pode ser “explicada” pelo procedimento do personagem. Mas parece tentador, para o crítico, identificar uma possível estrutura que, a partir de *Terra em Transe*, serviria para abordar outros filmes. Dentro dessa mesma chave, a leitura que Johnson faz de *Cabeças Cortadas*, por exemplo, define sua narrativa como sendo

construída através de um longo flashback filtrado pelo subconsciente de um homem agonizante, neste caso o ditador exilado, Diaz II. A aproximação da morte de Diaz traz à tona seu remorso e sentimento de impotência temperado por seu terror do iminente

22 Essa interpretação totalizante se torna mais aguda se considerarmos que o trabalho de Armes se destina a *introduzir* estudantes a esse cinema – e não afastá-los dele.

23 Esta pode ser uma das características que fez de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* seu filme mais “acessível” ao grande público. Foi o primeiro filme colorido feito por Glauber e obteve sucesso de bilheteria para os padrões do cinema nacional.

símbolo da inevitável conquista do poder pelas massas. (1984, p. 150-151)

Cabeças Cortadas, no entanto, não se apóia na narração de um personagem específico e, de certo modo, previne o tipo de leitura que pode ser feito de *Terra em Transe*. *Cabeças Cortadas* contém, efetivamente, cenas que não podem ser associadas ao fluxo do inconsciente de Diaz. Elas incluem, por exemplo, a cena de sua própria morte que, além disso, não coincide com o fim do filme.²⁴ Outros dispositivos incluem uma narrativa em voz *over* que não pode ser identificada como sendo de Diaz.²⁵

*

Nessa câmara escura em que continuamente convergem e se invertem história, política e religiosidade, o cinema de Glauber se mostra mais desafiador. Nada fica imune ou preservado; significantes não produzem significados fechados. Por isso mesmo a crítica que se vale da psicanálise não consegue penetrar seus filmes com eficácia – daí a explicação inadequada de suas narrativas como expressão do inconsciente de personagens específicos (e isso vale também para as muitas incongruências de *Terra em Transe*, um filme tão pouco “domesticável” quanto *Der Leone Have Sept Cabeças* e *Cabeças Cortadas*). Por isso mesmo a crítica municiada de projetos políticos pré-determinados não conseguirá se abrir para o mundo da irracionalidade de que fala Perdigão. Mais frustrante ainda resulta a crítica que compara seus filmes à linearidade do cinema dominante. E, para aprofundar a problemática daqueles que vêem nesse filme uma certa continuidade com outros filmes de Glauber, *Cabeças Cortadas* corta definitivamente qualquer compromisso com o cinema alegórico como era entendido anteriormente. *Cabeças Cortadas* permanece, assim, à espera de estudos mais minuciosos.

4. Profecia do Desencanto

Em 1971, na Columbia University, referindo-se ao debate que iniciara com *A Estética da Fome*, Glauber foi peremptório ao falar de um cinema da *desrazão*, colocando-o numa posicionalidade política anticolonialista:

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída.

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

Nenhuma estatística pode informar a dimensão da pobreza.

... Na medida em que a desrazão planeja as revoluções a razão planeja a repressão. As revoluções se fazem na imprevisibilidade da prática histórica que é a cabala do encontro das forças irracionais das massas pobres. A tomada política do poder não implica o êxito

24 A morte de Diaz não é relatada post-mortem, por “ele mesmo”, como fazem o Braz Cubas de Machado ou o Joe Gillis de Billy Wilder (em *O Crepúsculo dos Deuses*). E mesmo a morte de Paulo Martins em *Terra em Transe* não é vista na tela, apenas sua agonia; sua morte é, portanto, apenas sugerida.

25 A voz que se ouve é a do próprio Glauber (cf. *Roteiros do Terceyro Mundo*, p. 388).

revolucionário.

Há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. (PIERRE, 1996, p. 136)

O pensamento de Glauber se impregna de referências místicas, incorporando termos como "cabala" e "comunhão". Não há contradição, portanto, entre a luta de classes e uma visão mística do mundo. Ele as sincretiza em seu próprio vocabulário. E nos anos 1980, o protestante Glauber criaria um novo um sinal da cruz, ao escrever que "Marx/Engels/Lenin são Corpo, Alma e Espírito Santo do Materialismo (Dyalétyko) Histórico" (1983, p. 113).

Seja qual for seu compromisso histórico, a comunidade religiosa de *Cabeças Cortadas* sobrevive e toma o poder. Essa comunidade não parece estar dedicada à construção de uma nova sociedade em termos sociais, econômicos e políticos. A celebração que ocupa o quadro ao final do filme parece sugerir um distanciamento do mundo material, seja ele de hoje ou de ontem.

No último plano de *Cabeças Cortadas*, a imagem do Castelo do (agora morto) Diaz II parece um monumento vazio para uma vitória talvez vazia.

*

Paulo Emílio certa vez designou Glauber como nosso profeta. Se Glauber profetiza algo em *Cabeças Cortadas*, é o desencanto com as utopias. A tomada do poder gerará novas formas de opressão. Assim como Diaz II, Glauber perdeu a fé. Ao mesmo tempo, ele revela como a ação política baseada na fé está destinada ao fracasso.

Em 1972, ao sairmos do Café Giralda e entrarmos na noite de Buenos Aires, a sensação era de desconcerto.

Referencias bibliográficas:

ARMES, Roy. *Third World Filmmaking and the West*. Berkeley: University of California Press, 1987.

BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CALIL, C. A. e MACHADO, M. T. (orgs.). *Paulo Emílio. Um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

FIGUERÔA, Alexandre. *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papyrus, 2004.

GATTI, José. "(In)visibilidade racial em 'O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro'", *Cinemas* nº 13, set.-out. 1998.

GERBER, Raquel. "Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo". In: *Glauber Rocha*. Rio: Paz & Terra, 1977.

JOHNSON, Randal. *Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film*. Austin: University of Texas Press, 1984.

LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MACDONALD, Scott (org.). *Screen Writings*. Berkeley: University of California Press, 1995.

MACIEL, Luís Carlos. *Geração em transe*. Rio: Nova Fronteira, 1996.

MARTINEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MONZANI, Josette. *Gênese de "Deus e o diabo na terra do sol"*. São Paulo: Fapesp/UFBA/AnnaBlume, 2005.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas: Papyrus, 1996.

ROCHA, Glauber. *Textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas: Papyrus, 1996.

_____. *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio: Embrafilme/Alhambra, 1985.

_____. "Eisenstein e a Revolução Soviética". *O século do cinema*. Rio: Alhambra/Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Sertão/Mar*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Abstract:

This essay gathers personal reminiscences and comments some critical texts about *Cabeças Cortadas* (1970), one of the least known films by Brazilian filmmaker Glauber Rocha.

Keywords:

Cabeças Cortadas, Glauber Rocha, Cinema Novo.

Recebido em 14/04/2009. Aprovado em 05/06/2009.