

Cabezas Cortadas: filme de ditador e esperpento de Glauber

Maria Alzuguir Gutierrez

Resumo:

Análise do filme *Cabezas cortadas*, de Glauber Rocha, em sua afinidade com os “romances de ditadores” latino-americanos. Trata-se de uma aproximação inicial à relação desta obra cinematográfica com a literatura.

Palavras Chave:

Cinema Novo, romances de ditadores, esperpento.

Abstract:

The paper analyses the movie *Cabezas cortadas*, by Glauber Rocha, in its affinity with the Latin American "dictators novels". This is an initial approach to the relationship of this cinematographic work with the literature.

Keywords:

New Cinema, dictators novels, esperpento.

Aproximações à literatura

O filme *Cabezas cortadas* (1970), de Glauber Rocha, liga-se a uma vasta tradição literária ibero-americana, a dos “romances de ditadores”. O que mais nos chama a atenção é a proximidade da produção do filme com a data de publicação de três dos mais célebres “romances de ditadores”: *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier; *Yo el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; e *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García-Márquez (1).

Calviño Iglesias comenta romances que desde o século XIX abordam o tema do *poder personal*, sendo o título mais antigo citado *Facundo* (1845), de Sarmiento (CALVIÑO, 1985). Ángel Rama aponta, entre os mais expressivos romances de ditadores que viriam a desaguar naqueles dos anos 1970, *El gran burundún burundá ha muerto* (1952), de Jorge Zalamea, e *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias (RAMA, 1982). Destes livros para os romances de ditadores dos anos 1970, rompe-se, segundo Rama, a distância entre poderosos e homens governados, que os contemplam a partir de fora. Agora os narradores se instalam na consciência da personagem. Em *Yo el supremo* (1974) existe tendência ao monólogo, no ditame de infinitas circulares, ordens, documentos, e a intertextualidade “projeta a obra ao infinito”. Com relação a *El recurso del método* (1974), Rama discute a pretensão contraditória de Carpentier de revelar o

racionalismo como instrumento de dominação, já que na estrutura de sua obra não deixa de mover-se no solo do racionalismo. E em *El otoño del patriarca* (1975), de García-Márquez, o crítico destaca o processo de desumanização do poder, associado a Shakespeare. Nesta obra, o tempo parece subvertido pela repetição, constituindo-se uma ditadura infinita, edificada sobre um tempo cíclico de mitologia da conquista. Entendemos que este filme de Glauber, mais ainda do que todos os outros, só pode ser lido em sua intertextualidade, sendo que o filme dialoga com o cinema europeu, sobretudo de Buñuel e Pasolini, e com as literaturas espanhola e latino-americana.

Dentre os autores que Glauber assume como referência para este filme está Valle-Inclán, que pertenceu à chamada *generación del 98*, quando houve um influxo contrário entre América Hispânica e Espanha, já que esta geração de autores espanhóis recebeu a influência do modernismo hispano-americano, através do qual lhes chegou a referência francesa de parnasianismo e simbolismo. O modernismo representou importante momento de intercomunicação entre as literaturas hispano-americanas (RETAMAR, 1979). Nele sobressaiu-se o poeta Rubén Darío, amigo de Valle-Inclán.

Deste, o romance *Tirano Banderas* (1926) foi um dos precursores dos “romances de ditadores” propriamente ditos. Valle-Inclán viajou pela América Latina e daí criou o romance, em que já mesclava vocábulos de distintos países, sem o recurso ao glossário que acompanhava muitos romances regionalistas. O livro reencena a revolução mexicana, que ainda se processava quando de sua visita ao México. Nele há um ditador monstruoso, que masca coca e está sempre com uma saliva verde escorrendo do canto da boca. O livro, no entanto, não se centra na figura do ditador, mas segue vários personagens, perseguidos pela ditadura, outros membros do poder etc.

Mas de Valle-Inclán, podemos pensar que Glauber tenha tomado sobretudo o estilo dos esperpentos. Valle-Inclán fornece uma definição do que seria este estilo literário em *Lucas de bohemia* (1924). A peça trata da peregrinação noturna do poeta cego e faminto Max Estrella, que vai se deparando com a miséria e a movimentação política nas ruas de Madri. Ele menciona a lenda negra da Espanha, pela qual o país era conhecido no exterior por seu histórico de violências – perseguição de mouros e judeus, inquisição, colonização –, para colocá-la em paralelo com a violência interna daquele momento, os anos que antecederam a guerra civil. Max Estrella afirma que a Espanha é uma deformação grotesca da civilização européia, e define o esperpento durante a cena 12: "Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. (...) Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. (...) La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas" (VALLE-INCLÁN, 2000: 23).

Três seqüências de *Cabezas cortadas* – os discursos e o momento do agon

Em *Cabezas cortadas* há um ditador foragido que prepara sua morte enquanto um profeta, um líder messiânico, infunde esperanças no povo. Não há um relato linear dos fatos, mas uma atmosfera onírica em que se superpõem vários períodos históricos da Ibéria e América Latina. A história é condensada e se exibem uma série de *tropos* ibero-americanos num espaço imaginário (um castelo em ruínas e seus arredores) que poderia situar-se em qualquer lugar ou em lugar nenhum.

Tomemos uma das primeiras seqüências do filme: estamos em uma cena interna, em que vemos um grande salão com uma mesa ao fundo, atrás da qual há um homem de meia idade, falando em vários telefones ao mesmo tempo enquanto afaga um cachorrinho, que está deitado sobre a mesa. O homem faz ligações de longa distância a Eldorado, quer falar com Alba Moreno e Fredy Bull. Com este discute

negócios e obtém informações sobre a situação política de Eldorado. Com Alba, fala principalmente de amores do passado. A câmera vai se aproximando numa *zoom in*, até fixar-se num primeiro plano de Diaz. Trata-se de um grande monólogo em plano seqüência.

Nesta fala, há vários motivos encontrados nos romances de ditadores, entre os quais a obsessão dos ditadores pela edificação de monumentos fúnebres, por fixar sua própria imagem, seu legado, enfim, a preocupação com a construção de “monumentos” a serem deixados para a História, aqui na menção a uma biografia, a uma estátua, e à criação de uma fundação de ciências e humanidades em nome de Diaz.

Em *El recurso del método*, este é um tema central. Há todo o longo episódio da construção da estátua da República, erigida no interior do capitólio. Depois, quando é derrubado, o ditador fica foragido num consulado americano, e, enquanto espera embarcar para os Estados Unidos e logo para a Europa, observa da janela a população em festa a jogar estátuas suas ao mar. O cônsul americano ironiza, especulando sobre o que pensariam os historiadores que séculos mais tarde encontrassem aquelas estátuas, afirmando que, se o nome não constasse da enciclopédia Larousse, eles não iriam conseguir identificá-la. Neste dia, o agora “ex” chora sobre as páginas da enciclopédia.

Ao analisar o duplo em *El otoño del patriarca* e *Yo el supremo*, Márcia Hoppe Navarro lembra o filme *Kagemusha* (1980), de Akira Kurosawa, em que um sócia é chamado a representar o chefe de um clã, enquanto este estava ferido de morte. Da mesma maneira, em *El otoño del patriarca*, o patriarca arranja um sócia para ir aos desfiles em seu lugar, de forma a proteger-se de um possível atentado, o que aumenta seu poder, já que se torna onipresente, além de dar ensejo à interpretação de que teria ressuscitado por ocasião da morte do sócia. Segundo a autora, o filme de Kurosawa aborda, mais do que a “representação do poder”, o “poder da representação”.

Partindo de noção de “*archivo*” de Foucault, González-Echevarría propõe uma revisão da literatura latino-americana, para que seja vista a partir de sua relação com o discurso jurídico dos primórdios da colonização, o discurso científico dos viajantes europeus no século XIX, e a antropologia no século XX. Ele chama “narrativas de archivo” obras que têm a ambição de reescrever a história através da reelaboração de discursos hegemônicos: “O processo de simulação e fuga de formas impostas pelo poder que subjaz em tais narrativas é a fábula mestre do romance” (GONZÁLEZ-ECHEVARRÍA, 2000). *Los pasos perdidos* (1953), de Carpentier, seria a “narrativa de archivo” por excelência. Neste livro, um músico sai de Nova Iorque para os trópicos em busca de um antigo instrumento indígena, refazendo a viagem de Francisco de Orellana, do Orinoco ao Amazonas.

Tal imaginário edênico surge no filme da boca de um dos cantadores que se apresentam numa espécie de grande estábulo, onde se realizam apresentações de música, dança e teatro, para o deleite do ditador. O homem conta que nas terras longínquas da América há rios profundos e selvas intrincadas, pássaros e animais fabulosos, terra descoberta por Francisco de Orellana, onde vivem as mulheres guerreiras. Noutros momentos, o (ex) cego grita “O Eldorado existe!” e o ditador, na beira da praia, observa o horizonte com um ovo diante de um dos olhos. A imagem nos remete a Colombo, que reuniu, em sua empresa, utopia e visão mercantil (FURTER, 1974).

Em paralelo à memória histórica legada pelo poder através de monumentos, surge em toda sua força a memória popular, ligada à oralidade, nos cantos do povo que carrega o cego paralítico, ou dos cantadores que se apresentam no estábulo. Ouve-se uma bela música do velho sobre os dez mandamentos, que não podem ser cumpridos em função de seu amor por uma moça. Aqui a heresia manifesta a rebelião do povo sob uma forma religiosa (2).

Voltando à primeira cena, há nela outros motes importantes, como a substituição do colonialismo europeu

pelo imperialismo norte-americano: o ditador manda vender suas plantações a William Bradley, que, sabemos mais tarde, é um milionário da Califórnia. Em *El otoño del patriarca*, existe a memorável venda do mar aos americanos. A mudança de mãos do imperialismo está retratada também em *El recurso del método*, com a presença concreta dos *marines* no golpe que derruba o magistrado e empossa um liberal, como forma de conter a greve e o levante popular. Mas o imperialismo aparece, sobretudo, na colonização cultural, que passa da influência européia (cultura do próprio magistrado e presente no capítulo sobre as temporadas da ópera) para a norte-americana (por exemplo, na descrição da mudança do natal, com a importação do Saint Clauss e dos pinheirinhos cobertos de neve).

Na cena dos telefones de *Cabezas cortadas*, há um trecho curioso em que Diaz pergunta ao suposto interlocutor: “Tempestade? Terremoto? Vulcões? Os vulcões, eu extingui todos, senhorita”. Mais um motivo recorrente em nossa literatura, que passa do discurso científico dos viajantes europeus, à poesia romântica e ao realismo maravilhoso: em *Cien años de soledad* (1967) os moradores de Macondo recebem com mais assombro as novidades tecnológicas do que qualquer fenômeno natural, e em *El otoño del patriarca*, o ditador muda o curso dos rios e até o clima da região. Esta paisagem mítica surge também em *El recurso del método*, em que a vista do “vulcão tutelar” vai sendo tapada pela urbanização desordenada.

Ainda na fala de Diaz ao telefone, ele manda chamar de volta um filósofo exilado, para dirigir a fundação de ciências e humanidades que pretende criar em seu nome com o dinheiro da venda das plantações aos americanos. Vê-se aqui a arbitrariedade dos desmandos de Diaz, já que ele manda trazer de volta um intelectual que ele mesmo relegou ao exílio. Continuando, Diaz menciona mortos em um possível levante (não sabemos se os mortos estavam contra ele ou defendendo sua ordem) e manda que se publiquem os discursos e ensaios de um deles, “os poemas não, que são ruins”. Aqui vemos um problema importante na América Latina, discutido por Rama no clássico *La ciudad letrada* (1982), em que o autor aborda este compromisso e comprometimento civil dos intelectuais latino-americanos. O próprio Glauber menciona a questão em um texto publicado em *Revolução do cinema novo* (1981), de que aqui os melhores artistas eram logo cooptados para as instituições. E Retamar nos lembra o quanto a chamada “paraliteratura” é central na América Latina, encontrando-se aqui obras fundamentais na forma de ensaios (RETAMAR, 1995).

Diaz menciona ainda a construção do panteão de Beatriz, que supomos, ao longo do filme, ter sido sua primeira esposa, perguntando se o povo ainda vai deixar-lhe flores todos os domingos. Em *El otoño del patriarca*, o patriarca tenta beatificar sua mãe Bendición Alvarado, enviando pedidos a Roma. Isto poderia parecer o cúmulo do absurdo ficcional se não nos lembrássemos que o ditador Estrada Cabrera (Guatemala, 1898-1920) tentou estabelecer o culto a Minerva, erguendo um templo em sua devoção, e se lembrarmos que certa primeira dama morta precocemente foi (e ainda é) adorada na Argentina.

O cãozinho do ditador chama-se *gaúcho*. Diaz desliga os telefones subitamente e começa a cantar ou coloca para tocar em um gravador os tangos *Cuesta abajo* e *Sur*, ambos de conteúdo altamente nostálgico. Noutro momento, Diaz canta para sua atual esposa, Doña Soledad, o bolero *Sabor a mi*. Assim, o repertório de Diaz está formado por canções populares da América Latina, especialmente da Argentina e do México que, como países mais desenvolvidos da América Hispânica, contribuíram à formação de uma sonoridade latino-americana. Em *El recurso del método*, há também uma memorável seqüência nostálgica, em que o “ex”, sua fiel criada e um amigo fazem um banquete latino-americano e ouvem tangos e boleros em Paris.

Passemos à cena em que Diaz chafurda na lama. Nela, entra a voz de um narrador (a voz evidente do próprio Glauber) que relata, de forma resumida, a história de Eldorado, da colonização aos dias atuais, depois passa à voz de Diaz num discurso, e finalmente a uma espécie de rubrica, em que descreve a ação

ritual de Diaz após proferir o discurso. Para começar, poderíamos comentar o “portunhol” de Glauber: se este pode ser visto como uma idiossincrasia do cineasta, podemos também interpretá-lo como elemento formal constitutivo do filme, que aponta, mais uma vez, para a noção de uma unidade latino-americana, já que o portunhol seria a língua latino-americana por excelência, que uniria o Brasil à América Hispânica (que valeria como o *spanglish* hoje para os migrantes hispânicos nos Estados Unidos).

Depois, há o deslocamento da voz narrativa: de uma narração “objetiva” em terceira pessoa, passamos a uma adesão ao discurso de Diaz, e então a uma descrição de sua ação em terceira pessoa. Este procedimento poderia nos lembrar Bertold Brecht, que recomendava aos atores que, nos ensaios, dessem a fala e a rubrica das personagens, como forma de delas permanecerem distanciados. Mas nos remete também ao romance moderno, e nos romances de ditadores tal deslocamento também acontece. Em *El otoño del patriarca*, além da voz em primeira pessoa do patriarca, há outras vozes, na primeira pessoa do plural que, de forma obscura, “vão compondo outro personagem da história” (RAMA, 1982: 453), o povo, que em mosaico conforma um coro que recobra consciência, após toda a perda de memória causada pela eterna ditadura. *Yo el supremo* compõe-se dos comentários do compilador, além da circular perpétua e do caderno pessoal do ditador, mesclando-se assim um discurso de “historiador”, com o que seriam as atas de seus decretos e uma escrita mais íntima.

O narrador menciona que Diaz primeiro participou das lutas pela independência, inspirado pelo ideário da revolução francesa, e depois coroou-se a si mesmo. Trata-se da contradição fundamental do século XIX: a inadequação das idéias liberais à realidade dos recém formados países latino-americanos, em que as liberdades constitucionais eram “ficções jurídicas” (RAMA, 1982: 404), perpetuando-se as oligarquias no poder. Nenhum livro representa melhor tal deslocamento de idéias que *El siglo de las luces* (1962), de Carpentier, em que Victor Hughes é primeiro um revolucionário na luta pela independência e depois se torna um ditador escravocrata. Isto nos lembra o clássico texto de Roberto Schwarz, *As idéias fora do lugar* (1977), que aborda este descompasso entre as idéias liberais européias que inspiram a independência e a economia escravista do Brasil.

Adiante há menção a um escravo negro que ajudara Diaz a fugir quando eclodiu a Revolução de 1910 (como a *mayorala* Elmira, no romance de Carpentier). Os personagens do índio e do mineiro, uma vez dominados, convertem-se em fiéis escudeiros do ditador, aqueles que perpetraram a violência em seu nome (como o índio guarda-costas do livro de García-Márquez, único aliado do patriarca cuja vida é poupada). Nestas figuras, como naquela da dançarina de rumba do estábulo, está representada a moral servil, a máscara sorridente ou austera do servo perante o senhor, ou a traição *malinchista* (PAZ, 2006), ou ainda a imagem do “bom selvagem”, à la Peri.

Depois, no discurso do próprio Diaz está mesclada, a uma explicação religiosa da miséria, uma explicação “científica” de matriz positivista. Mais um momento de “idéias fora de lugar”, já que o ditador mistura, a seu bel-prazer, motivações díspares. O lado positivista nos lembra todo um discurso contra a mestiçagem que percorreu a América Latina. Há contradição no discurso de Diaz, que por um lado se afinaria às idéias de Sarmiento, com sua análise racial da população argentina e sua preferência pelos europeus louros em detrimento dos espanhóis, e a defesa do extermínio indígena, com o elogio de Diaz aos gaúchos, como heróis na conquista dos pampas, contra os quais se opôs Sarmiento em *Facundo*. Como vemos, nosso ditador oscila entre os pólos da civilização e da barbárie.

A cena da lama começa com uma música leve de piano, que já cria uma ironia e confere tom patético à imagem do ditador que se rasteja na lama. Enquanto ouvimos a voz do narrador, o ditador encontra aí objetos, um prato, um relógio; morde umas tripas, mexe com ouro e um lampião; até que, no momento em que a voz descreve sua ação divina após o discurso, o ditador mexe num objeto fálico em movimentos eróticos, baba com a língua de fora. Ouve-se o som insistente do zumbido de uma mosca. Corte para novo

plano, vemos a saia de uma mulher, a câmera vai subindo e revelando uma cigana, que, por fim, mostra-lhe o rosto. Neste momento entra o som de trânsito caótico, buzinas, e de um relinchar de cavalo que se repete. Diaz vai atrás da cigana, pedindo-lhe um beijo e que lhe chame de papito, eles travam um pequeno jogo erótico, ela desvia do beijo, eles riem, se acariciam, até que ele deita ofegante sobre ela, então ela o coloca no chão e dá-lhe um beijo, ele diz que o deixe. A cena da lama é intercalada por imagem do índio e do mineiro puxando três homens presos por cordas no pescoço, ao som de tambores marciais, a cigana entra em quadro dançando com uma espada, e então voltamos ao ditador na lama e à música de piano, ele escreve sobre um papel: “Considerando que tiene delitos de sangre, firmo, sentencio...”, enquanto a cigana passa três vezes de um lado ao outro do plano segurando a cabeça de uma estátua clássica.

Vemos aqui um ditador senil, animalizado, caracterizado pela erotomania, patriarcalmente chamando-se papito, num sexo rápido, ofegante, como o patriarca de García-Márquez, que sofria de ejaculação precoce e trepava sempre vestido. É uma sexualidade que não se consuma plenamente, marcada pela solidão, pela ausência de amor. Até aqui se falou muito de texto, o que não espanta já que abordamos a relação de *Cabezas cortadas* com a literatura, e porque selecionamos cenas em que a fala/discurso predominam. Passemos agora a uma cena mais “cinematográfica”. Se o filme é qualificado de onírico, esta é possivelmente a seqüência em que tal atributo mais se evidencie.

Numa paisagem montanhosa, surgem do fundo do quadro, aproximando-se, dois cavaleiros puxando um cavalo. Um deles veste armadura de cavaleiro medieval, enquanto o outro traz pano na cabeça, à maneira de um mouro. Quando chegam no centro do quadro, eles param; Diaz entra pelo canto do quadro e monta no terceiro cavalo, então os três partem a galope. Outro plano, novamente de paisagem montanhosa, e ouvimos som de água. Há um homem com roupa de indígena andino, trajando um poncho em que está bordado um sol. Diaz e seus cavaleiros vêm se aproximando do fundo do quadro, descendo a montanha. Eles cercam o índio, que tira, de debaixo da roupa, uma pedra de ouro. Diaz a toma de suas mãos. O índio cai no chão, e os outros homens a cavalo o cercam. Novo plano: os três cavaleiros trazem o índio preso por uma corda, a pé, seguindo os cavalos. Outro plano: na mesma paisagem montanhosa, um homem trabalha de costas dando marteladas na pedra como um mineiro, e ouvimos ruídos de fábrica. O índio chega por detrás dele e o domina, tomando seu martelo e passando-o para Diaz, que o brande no alto. O mineiro e o índio passam a seguir os homens a cavalo. Numa planície, um trator puxando um carroto com homens armados de fuzis se aproxima, ouve-se o som alto do trator. Um plano dos homens a cavalo se intercala num abrupto corte de som, antes que surja novo plano dos homens puxados pelo trator, que se aproximam, com as armas apontadas de frente para a câmera. Plano de composição centralizada, com os três homens a cavalo ao centro, o índio e o mineiro mais próximos nos cantos do quadro, ao som de vento soprando.

O índio faz um sinal com a mão e Diaz se aproxima. O trator é visto de lado, centralizado no quadro. Um dos homens desce e caminha, aproximando-se da câmera. Quando está em plano médio, pára e ergue o fuzil. O cavalo de Diaz entra pelo canto do quadro (novamente como quem sai detrás da câmera) e começa a rodear o homem, brandindo uma espada, com a qual derruba o fuzil do homem e sai cavalgando em direção aos outros, no fundo do quadro. O índio e o mineiro entram pelos cantos do quadro e apontam armas para o homem rendido. O trator se move em direção à câmera, com os homens atirando com seus fuzis. Um plano rápido de patas de cavalo correndo, da esquerda para a direita, plano de dorsos de cavalos correndo na mesma direção, intercalação de vários destes planos. Quadro centralizado e próximo dos homens que atiram, ao som artificial de tiros, que não correspondem ao dos fuzis. O foco começa a se afastar dos homens numa *zoom out*, até nos oferecer um plano aberto, em que os homens no trator são vistos de longe. Diaz entra a galope, espada em riste, seguido dos cavaleiros, do mineiro e do índio, num movimento em câmera lenta, ao som de uma espécie de sirene.

Os planos frontais revelam uma imagem claramente composta e a seqüência se reduz ao *agon*, ao

momento fundamental do confronto. Os únicos planos rápidos do filme conduzem à violência, o corte como golpe que interrompe uma continuidade. O espetáculo da violência representada numa chave naturalista e *voyeurista* é recusado, numa opção pela violência estética, que se faz muito mais contundente. A esta, segue-se a já comentada seqüência da lama. O que torna esta seqüência fundamental e paradigmática do que há de “onírico” no filme? Vários elementos: a ambientação num espaço aberto, que não se situa em lugar nenhum, um mítico campo de batalha, não localizado. Além disso, a condensação temporal: vemos dois cavaleiros, cruzado um, mouro o outro, que nos remetem às Cruzadas, que ajudam Diaz a dominar um índio, o que alude à conquista da América, e finalmente dominam um mineiro.

Tal ato, por sua vez, evoca o período colonial, no qual a mineração foi fundamental, mas também remete à exploração mais moderna do operariado, pelo som fabril que acompanha a imagem. Depois, a batalha com os homens de fuzis: pelas fotografias de Robert Capa que conformam o imaginário que temos do período, a caracterização deles em tudo nos lembra os republicanos na Guerra Civil Espanhola. Além da condensação temporal, típica dos sonhos, há ruídos que emprestam à seqüência uma aura de solenidade, um tom épico (vento, água) ou conferem estranhamento à imagem (sons de fábrica, tiros), remetendo a algo a ela exterior ou cumprindo aí uma função simbólica. Há ainda o uso da câmera lenta, que também confere ao gesto caráter épico, no sentido de fundante.

Da mesma forma que no momento em que se emparelham as caravelas e os navios estadunidenses em *El otoño del patriarca* se resume toda uma experiência latino-americana (ALFARO *apud* NAVARRO, 1990), esta seqüência condensa toda uma experiência de violência ibero-americana, desde as Cruzadas, passando pela conquista e colonização da América, culminando no horror da Guerra Civil Espanhola.

Por que tal associação de períodos históricos? Podemos lembrar que tanto as cruzadas como a conquista da América foram fruto de uma associação de política e religião, conquista de território e dominação religiosa. O filme remete não somente aos históricos ditadores latino-americanos (Rosas, Estrada-Cabrera, Trujillo, Porfírio Diaz, Machado, e outros tantos), mas também a ditaduras que vigiam naquele momento, como a militar, no Brasil, e a de Franco, na Espanha, onde o filme foi realizado. Devemos lembrar que Franco chegou ao poder a partir de sua atuação na Guerra Civil, que começou com a repressão a mineiros levantados em Astúrias em 1934. Durante a guerra, soldados mouros do Marrocos foram levados a lutar ao lado do exército espanhol e colocados na linha de frente contra os republicanos (MEIHY, 1996). No período posterior à Segunda Guerra Mundial, a Espanha foi isolada pela ONU. Entre os poucos que não cortaram relações com Franco estão o Vaticano e a Argentina, comandada então por Perón. Houve o pacto Franco-Perón, pelo qual a Argentina vendia cereais à Espanha, em situação de fome e penúria, e cuja justificativa obrigou Perón a uma ginástica retórica que incluiu tópicos como a defesa da “hispanidade” (REIN, 1990). Perón esteve exilado na Espanha entre 1955 e 1973. Lá, ele registrava suas memórias em um gravador, tendo se casado, pela segunda vez, com Isabelita, que viria a ser presidente da Argentina após sua morte.

Se a Argentina de Perón foi dos poucos países a reconhecer o governo de Franco após a Segunda Guerra, o México de Cárdenas foi dos poucos países a reconhecer o governo dos republicanos antes da guerra civil. Assim, no filme, o mesmo poder violento e associado à religião institucionalizada domina Espanha e América Latina, mas a Guerra Civil Espanhola aí rememorada também foi momento de solidariedade, quando latino-americanos prestaram apoio e lutaram junto aos republicanos. Além disto, o posterior exílio de espanhóis na América Latina representou um importante intercâmbio de idéias entre Espanha e América Hispânica (personificado, por exemplo, no catalão dono da livraria de *Cien años de soledad*).

Nesse sentido, interpretamos a presença de dois homens que, mais adiante no filme, desembarcam na praia onde Diaz observa o horizonte, e levantam suas armas. Eles representariam de forma condensada e

alternativa: voluntários latino-americanos que vieram lutar ao lado dos republicanos; ou guerrilheiros latino-americanos como os que desembarcaram em Cuba para lutar na Sierra Maestra; ou os homens que antes também chegaram de barco na luta pela independência cubana; ou ainda os guerrilheiros que surgiam no Brasil; ou até mesmo os que lutaram na própria Espanha, resistindo à ditadura de Franco após a guerra civil.

À guisa de conclusão

Cabezas cortadas oferece uma visão textualizada da história, construindo uma imagem ibero-americana a partir dos “textos”, das representações anteriores que se fizeram da América Latina e formaram a imagem que dela fizemos, fossem crônicas de viajantes, romances de escritores presidentes, peças de teatro, teorias sócio-econômicas etc. Em seu artigo sobre os romances de ditadores, Rama cita Julia Kristeva ao mencionar a operação de intertextualidade que religa a obra ao conjunto social, aquela em que se consuma a atividade ideológica que confere “contextura” à novela (RAMA, 1982).

Em *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon se debruça sobre o que chama de “metaficção historiográfica”, romances caracterizados pela reelaboração de formas e conteúdos do passado a partir de uma perspectiva irônica, paródica, auto-reflexiva, porém firmada naquilo que a tais características constituiria um entrave: o contexto histórico. Hutcheon insere a discussão na crise da História de que autores como Hayden White são representantes, e afirma que o pós-modernismo não negaria que o passado tenha existido, mas pressuporia que seu acesso estivesse condicionado pela textualidade (HUTCHEON, 1991). Hutcheon procura defender a possibilidade crítica da “metaficção historiográfica” contra autores como Fredric Jameson, que denunciou a estética pós-modernista como uma canibalização arbitrária de estilos do passado, o pastiche como esvaziamento do caráter crítico da paródia, o cinema nostalgia como reação compensatória ao esvaziamento da historicidade no capitalismo tardio, como consumo fetichista da imagem do passado, transformada em mercadoria visual.

Em *O realismo mágico no cinema*, ao analisar um filme polonês e outros latino-americanos que se debruçam sobre temas históricos, Jameson procura diferenciá-los do que chamou de cinema nostalgia, pois vê na estética destes filmes uma alternativa possível à lógica narrativa do pós-modernismo. Neles a história se apresenta com brechas, perfurada; supõe-se um conhecimento prévio da moldura histórica em questão; são filmes em que a violência funciona de modo a “tornar inevitável uma leitura descontínua ou sobrecarregada do momento histórico”. Para sua análise, Jameson recorre ao conceito de estranho familiar, de Freud, quando o “acontecimento representado se torna intrinsecamente marcado como a repetição de uma fantasia mais antiga e arcaica da qual nenhum traço independente permanece no texto”. São filmes em que a narrativa não foi abandonada como no cinema experimental, mas neutralizada “em prol de um ver ou olhar no presente cinematográfico”, havendo uma desnarrativização, uma redução ao corpo (JAMESON, 1995).

As palavras de Rama sobre *El otoño del patriarca* também incluem a idéia de presentificação: "Estas cuentas del collar evocan la mitología de la conquista; no sus hechos reales sino el modo como fueron contados o imaginados por las generaciones humanas, proporcionandonos esa verdad que no la del acaecer histórico sino de la vivencia siempre presentizada de lo que ya ha pasado y por lo tanto pude ser objeto de apropiación francamente subjetiva" (RAMA, 1982: 447).

O filme de Glauber nos proporciona este “olhar no presente cinematográfico”, pelo recurso ao plano seqüência, à proliferação de ruídos e à construção em camadas simbólicas que se sobrepõem. O cinema realista mágico, de que trata Jameson, não seria pautado pelo conceito de geração como o cinema de

nostalgia, mas sim pela categoria dos modos de produção. O autor conclui que a precondição formal para o surgimento desse novo estilo narrativo seria “a superposição articulada de camadas inteiras do passado dentro do presente” (JAMESON, 1995: 141). O que nos traz de volta a Rama, que já relacionava os romances de ditadores à onda de arte *rétro* identificada então na Europa por Michel Foucault, afirmando que na América Latina o *rétro* não é nostalgia de juventudes passadas, mas “permanência de coisas que estão vivendo”, proveniente da necessidade de “compreender um passado cuja sombra se projeta até hoje” (RAMA, 1982: 374).

Rama lembra de Alejo Carpentier ter afirmado que Asturias havia encontrado, com *El señor presidente*, um arquétipo latino-americano (RAMA, 1982). Havia assim se operado na literatura um reconhecimento, no nível das formas modelantes da sociedade, das energias inconscientes que adquirem forma e expressão através de imagens precisas; de formas culturais que atuam sobre a constituição do imaginário das sociedades latino-americanas, constantes coletivas que atuam no inconsciente humano; imagens carregadas de significação em que se superpõem diversos sentidos: “Más que un hombre, es entonces una sociedad entera la que en él funciona, o las demandas verdaderas aunque soterradas de una cultura” (RAMA, 1982: 370-71).

Jameson faz menção à ambigüidade presente nos romances de ditadores com relação a tal figura arquetípica, e cita Carlos Blanco Aguinaga, que lhe teria explicado que estes ditadores também representavam resistência ao imperialismo estadunidense (JAMESON, 1986). Em alguns momentos, certos caudilhos foram tidos como pais da pátria, e por vezes seu nacionalismo era preferido a um liberalismo *vendepatrias*. Populismo e ditadura se desenham no filme como duas faces de um mesmo poder patriarcal. Não à toa, após o derradeiro golpe contra o ditador, a santa será coroada. Assim, *Cabezas cortadas*, numa espécie de operação psicanalítica, no presente e por associação livre, nos sugere desferir o golpe fatal contra o pai tirano. A América Latina, no entanto, parece ainda estar à espera do pai do povo.

Bibliografia:

- BAMONTE, Duvaldo. *Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*. São Paulo: ECA-USP, 2002 (tese de doutorado).
- CALVIÑO Iglesias, Julio. *La novela del dictador em Hispanoamérica*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1985.
- CARDOSO, Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. São Paulo: FFLCH-USP, 2007 (tese de doutorado).
- FERNÁNDEZ Retamar, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Santafe de Bogota: Instituto Caro Y Cuervo, 1995.
- _____. “Intercomunicação e nova literatura”. In: FERNÁNDEZ Moreno, César (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp.325-339.
- FUENTES, Carlos. “Prólogo”. In: Roa Bastos, Augusto. *Yo el supremo*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.
- FURTER, Pierre. *A dialética da esperança – uma interpretação do pensamento utópico de Ernst Bloch*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- GONZÁLEZ-ECHEVARRÍA, Roberto. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. “Realismo mágico no cinema”. In: *Marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. “Third World literature in the era of multinational capitalism”. In: *Social Text*, nº 15, 1986, pp.65-88.

MEIHY, José Carlos Eduardo Sebe Bom & BERTOLLI FILHO, Claudio. *A Guerra Civil espanhola*. São Paulo: Ática, 1996.

NAVARRO, Márcia Hoppe. *O romance de ditador: poder e história na América Latina*. São Paulo: Ícone, 1990.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

RAMA, Angel. “Los dictadores latinoamericanos en la novela”, “El dictador letrado de la revolución latinoamericana”, “Un culto racionalista en el desenfreno tropical”, “El patriarca solo dentro de un poema cíclico”. In: *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura – Instituto Colombiano de Cultura, 1982, pp.361-379; 380-419; 420-434; 435-454.

REIN, Raanan. “El pacto Franco-Perón: justificación ideológica y nacionalismo en Argentina”. In: *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, nº1, jan.-jun. de 1990.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Luces de bohemia*. Brasília: Embajada de España/Consejería de Educación y Ciencia, 2001.

Notas:

Trabalho apresentado na I Jornada Discente do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), realizada em novembro de 2010.

(1) Segundo Carlos Fuentes, a idéia que gerou estes livros partiu dele e de Vargas Llosa num encontro ocorrido em Londres em 1967, no qual planejaram uma série de retratos, *Los padres de las pátrias*, após a leitura dos retratos da guerra de secessão norte-americana de Edmund Wilson em *Patriotic Gore* (1962). Fizeram a proposta a uma dezena de escritores latino-americanos e à Gallimard, mas o projeto fracassou devido a compromissos dos distintos autores. Três seguiram adiante com a idéia e escreveram romances: Roa Bastos, García-Márquez e Carpentier (FUENTES, 1993). Não temos notícia de que Glauber tenha sabido da idéia dos retratos então, nem de que os escritores tenham visto *Cabezas cortadas* em alguma estada na Europa.

(2) Conforme as idéias do historiador alemão E. Werner sobre movimentos de protestos religiosos durante a Idade Média (*apud* FURTER, 1974).

Mini Currículo :

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, sob orientação do prof. dr. Rubens Machado, com pesquisa sobre os cinemas novos latino-americanos em sua relação com a literatura. Escreveu verbetes para o livro *Conceitoteca* (São Paulo: Aleixa, 2010) e trabalhou na curadoria e organização de mostras e festivais de cinema e vídeo.

