

DER LEONE HAVE SEPT CABEÇAS

Este filme foi realizado em 1970, por Glauber Rocha, no Congo Brazzaville, África. Os negativos originais foram preservados pela Cineteca Nazionale, em Roma, Itália. Em 2009, com o incentivo de Márcio Meirelles, Secretário de Cultura do Estado da Bahia, foi firmada uma parceria entre o Tempo Glauber, a Cinemateca Brasileira, a Cineteca Nazionale de Roma e a ABCV- Associação Baiana de Cinema e Vídeo com o objetivo de repatriar os materiais originais, restaurar e relançar o filme, em novas cópias 35mm e DVD. O método adotado pela Cinemateca Brasileira foi o escaneamento no formato 4K e o restauro digital em 2K realizado pelos Estúdios Mega. Este processo possibilitou a confecção de uma nova matriz em alta definição e um novo negativo em 35mm. O som na sua versão original em vários idiomas foi recuperado a partir da única cópia 35 mm em estado avançado de deterioração e de fitas Umatic, e seu restauro foi executado pela JLS Facilidades Sonoras.

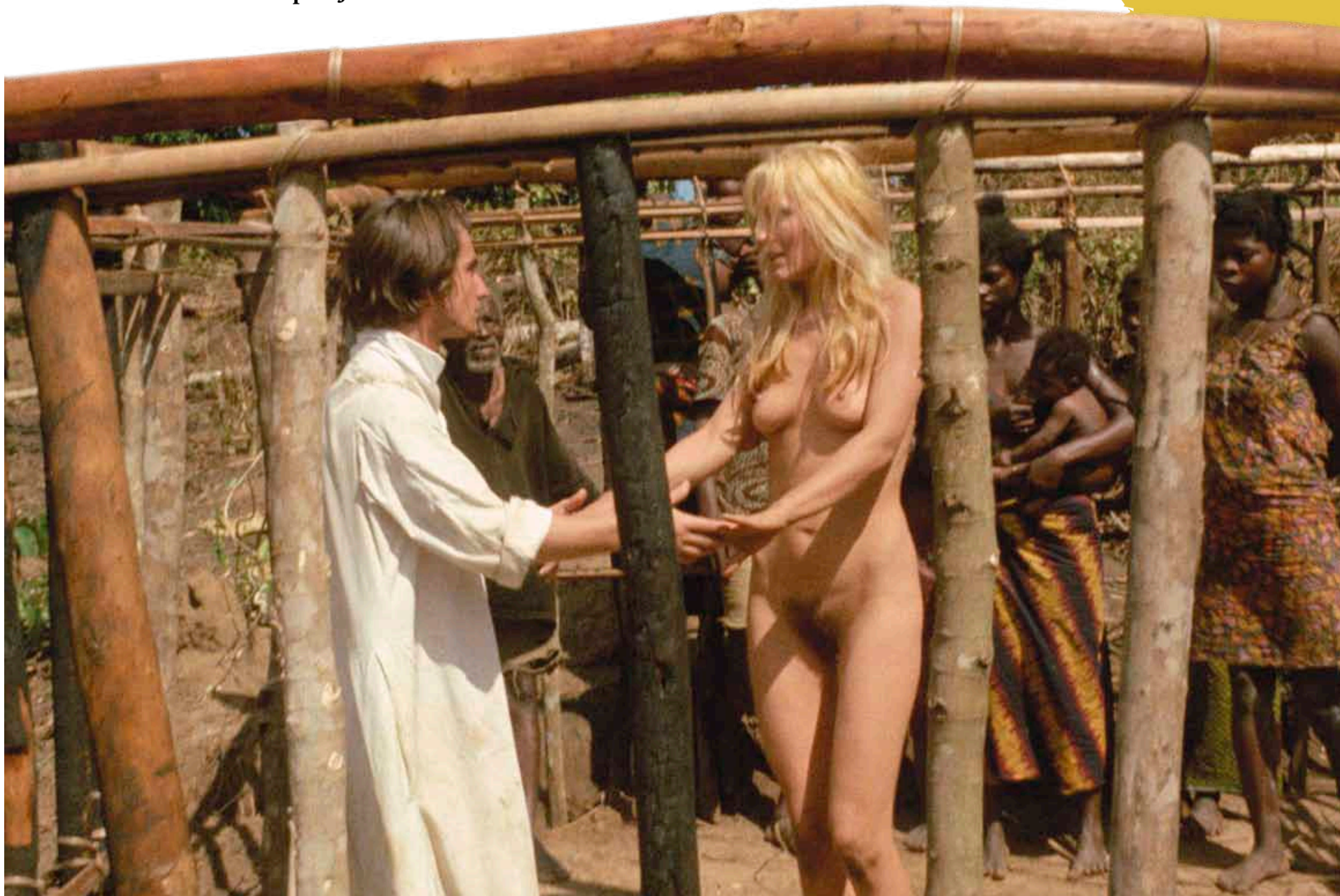


MARCIO MEIRELLES

Glauber, leão de múltiplas cabeças. PÁG. 6

O LEÃO EM BIOGRAFIA

Glauber Rocha narra sua experiência na África filmando *O Leão de Sete Cabeças*. PÁGS. 4 e 5



O Leão de Sete Cabeças é o primeiro filme estrangeiro de Glauber Rocha

Ruy Gardnier

O Leão de Sete Cabeças é o primeiro filme estrangeiro de Glauber Rocha. O filme foi rodado no Congo (ou Congo-Brazzaville, para não criar confusão com a República Democrática do Congo, ex-Zaire) no segundo semestre de 1969, e teve sua estréia no Festival de Veneza de 1970. Na época, alguns jornalistas e críticos julgaram que Glauber ficava mais à vontade filmando as paisagens de seu próprio país. A posteridade, no entanto, mostra outra coisa. O Leão de Sete Cabeças se integra perfeitamente na evolução da estética glauberiana, realizando em termos geográficos um pan-terceiromundismo já vislumbrado no panamericanismo da intriga de Terra em Transe e, em termos de linguagem visual e cênica, amplificando a iconografia delirante dos rituais de poder e utilizando encenações que reforçam o aspecto arquetípico dos personagens. O tema é o colonialismo africano e a forma de libertar-se dele. Os personagens não são exatamente personagens, mas representantes de algum tipo de poder: a Igreja, os Estados Unidos, a Europa, o povo africano, a burguesia local, o revolucionário estrangeiro (que remete diretamente a Che Guevara e à "transportabilidade" da Revolução Cubana para outros países explorados pelas potências capitalistas) e o próprio imperialismo, materializado no corpo nu e branco de Marlene. Pelo lugar que ocupa na trajetória de Glauber e pela dramatização direta dos jogos e representações de poder, O Leão de Sete Cabeças pode ser visto como o elo perdido entre Terra em Transe e A Idade da Terra, a chave do enigma que liga a primeira parte de sua carreira (os anos 60) com a segunda (de 1970 a 1980).

No final dos anos 60, Glauber estava na crista da onda nos círculos de cinema. Ele não era somente o porta-voz do Cinema Novo e de um projeto estético que unificaria os povos do Terceiro Mundo, a "estética da fome". Era também, junto com Godard, com Pasolini, com o casal Straub/Huillet, um dos cineastas-filósofos que pavimentava através da prática do cinema revolucionário uma nova sociedade por vir. O Leão de Sete Cabeças surge exatamente num momento de efervescência em que o cinema tentava radicalizar sua linguagem, fugindo da verossimilhança e do flerte com o cinema de gênero que caracterizou o cinema de autor dos anos 60 (pensar, por exemplo, nas brincadeiras de Godard com os musicais e o cinema de ação, ou a relação de Glauber com o western), almejando um cinema que destruísse o ilusionismo da representação e propusesse ao espectador um papel ativo na interpretação das significações evocadas pelo filme. Assim, O Leão de Sete Cabeças é o primeiro filme em que Glauber sente-se completamente livre para substituir o "épico-didático da realidade" presente em seus filmes anteriores pelo "épico-didático dos arquetipos", abdicando de qualquer encenação documental ou folclorizante, abraçando decididamente uma estética excessiva, delirante e brutal no modo de atizar as percepções do espectador (as repetições de falas, as interpolações de vozes, o intenso barulho de certos planos, os pesados ruídos da edição sonora, por exemplo). Com isso, Glauber cria algumas das mais fortes imagens de liturgia do poder, de cooptação e de arrivismo já vistas no cinema.

À maneira dos filmes dialéticos-arquetípicos da época (Teorema de Pasolini principalmente), a sinopse de O Leão de Sete Cabeças resume-se a apresentar as linhas de poder existentes e revelar

suas tensões, mais pela gestualidade dos atores e pelas falas do que propriamente pelo drama. O filme se divide entre os personagens imperialistas, representados pelos agentes estrangeiros (americano, português, alemão, além da Igreja, na figura do ator Jean-Pierre Léaud, que corteja indefinidamente o poder e acusa de impiedade os levantes revolucionários); a elite local, representada pelo fantoche que é coroado presidente; e por fim os setores revolucionários, vistos à luz de suas contradições – seguindo em direções diferentes, divergindo sobre a morte de inocentes, eternamente divididos pelo tribalismo e pela falta de centralização da luta – ou de sua pujança latente, quando o povo toma as ruas em festa.

Ainda que o tema imediato do filme seja o imperialismo na África, feito a partir de uma análise dos problemas africanos para se consolidarem como estados soberanos e livres da intervenção estrangeira, O Leão de Sete Cabeças é claramente um filme sobre os principais dilemas do Terceiro Mundo como um todo, acompanhando a guinada da esquerda internacional inspirada pela Tricontinental guevariana. Mas, ainda que a revolução vença ao final da projeção, a sensação com que se sai do filme não é de entusiasmo com a luta, mas de reflexividade. O cinema revolucionário de Glauber não é a espetacularização dos sentimentos de denúncia e injustiça, tampouco a glorificação do furor, mas um tumulto na linguagem com o intuito de provocar distúrbios nos códigos (sociais, políticos, estéticos, de comportamento) e provocar no espectador um estupor dialético.

Um aspecto particularmente digno de nota em O Leão de Sete Cabeças é a utilização no roteiro de fragmentos de textos de autores consagrados. Pode-se argumentar que a paráfrase é um artifício relativamente comum no cinema, mas aqui ela obedece a um uso desconstrutor bastante singular. A cultura clássica, da Ciência às Letras, torna-se também uma ferramenta de dominação (psicológica, mas efetiva da mesma forma), seja pela voz de Jean-Pierre Léaud gritando trechos de Totem e Tabu de Sigmund Freud, seja pelo presidente africano recitando os franceses Lamartine e Corneille, em desespero progressivo, à medida que percebe que a fonte artificial de seu poder está ruindo. O próprio poeta português Luís de Camões tem recitado o começo de seu livro Os Lusíadas, e o deslocamento glauberiano transforma a loa gloriosa às Grandes Navegações em apologia do colonialismo na boca do agente português interpretado por Hugo Carvana.

Pode-se aventar que os tempos são outros, que o contexto político atual não é mais o sonho revolucionário, que hoje não se pede mais da arte de vanguarda esse tipo de engajamento. Tudo isso pode ser verdade, mas O Leão de Sete Cabeças permanece sendo fonte de intensa provocação e entusiasmo. Não é apenas um documento artístico de uma época: é também uma obra cujo estilo impactante ainda transborda para nosso tempo, questionando-o e politizando-o, gritando violentamente por todas as vozes caladas pela opressão ao Terceiro Mundo. Esse tipo de ambição, fartamente ausente no panorama artístico contemporâneo, força por si só uma fricção ativa de O Leão de Sete Cabeças com nosso presente: ele nos olha espantado e pergunta, em vozes e imagens, onde foi parar a rebeldia?

O LEÃO DE SETE CABEÇAS

Dedicado A Paulo Emilio Salles Gomes

Companhia produtora Produtores	POLIFILM GIANNI BARCELLONI CLAUDE ANTOINE GIANCARLO SANTI	Elenco Marlene Pregador Pablo Português Zumbi Samba Xobu Mercenário	RADA RASSIMOV JEAN- PIERRE LÉAUD GIULIO BROGI HUGO CARVANA GABRIELLE TINTI RENÉ KOLDHOFFER BAIAK MIGUEL SAMBA ANDRÉ SEGOLO ALDO BIXIO POVO E DANÇARINOS DO CONGO
Diretor de produção Gerente de produção Assistente de produção Diretor Assistente de direção Argumentistas e roteiristas	MARCO FERRERI MIGUEL SAMBA GLAUBER ROCHA ANDRÉ GOUVEIA GIANNI AMICO GLAUBER ROCHA GUIDO COSULICH JOSÉ ANTONIO VENTURA ANDRÉA TALONI EDUARDO ESCOREL GLAUBER ROCHA FRANCISCO CARDARELLI LUIS ABRAMO FOLCLORE AFRICANO BADEN POWELL HINO NACIONAL FRANCÉS CANTADO POR CLEMENTINA DE JESUS BRAZZAVILLE (CONGO)		
Diretor de fotografia Mixagem Montadores			
Assistente de montagem Letreiros Música			
Locações			<i>Der Leone Have Sept Cabeças;</i> ficção, longa-metragem, 35mm, colorido (Eastmancolor). 1970.

Equipe de Restauro	
Direção do Projeto	PALOMA ROCHA
Curadoria e Pesquisa	JOEL PIZZINI
Direção de Produção	MÁRCIA CARDIM
Direção de Fotografia	LUIS ABRAMO
Assistente de Direção	SARA ROCHA
Cineoteca Brasileira	
Diretor Executivo	CARLOS MAGALHÃES
Diretora Técnica	PATRICIA DE FILIPPI
Técnicos Laboratório de Restauro	
ARTHUR SENS	JESUS FERNANDEZ DA SILVA
CARLOS EDUARDO DE FREITAS	LUISA MALZONI
CINARA DIAS	PAMELA CABRAL
DIOGO RUSSO	RICARDO COSTANTINI
ERNESTO STÖCK	RODRIGO MERCÉS
FLAVIA BARRETTI	THIAGO DELLORTI
FRANCINE TOMO	UMBERTO PINHEIRO
FREDERICO ARELARO	

Restauração Digital de Imagem	ESTÚDIOS MEGA
Coordenação de Restauração Digital	FÁBIO FRACCAROLLI
Restauração Digital	FÁBIO FRACCAROLLI TOSHI SEGAWA FABIANO MASTELARO ANTONIO TOMASELLI

Supervisão de Pós-Produção e Efeitos Digitais	ADENILSON MURI CUNHA
---	----------------------

Assistentes de Coordenação	SABRINA COMAR ROBSON SCHUNCK MARINA HERRADOR ALEX BARREIRO JUNIOR FERNANDES RODRIGO TUSTUME ROGÉRIO MORAES DOUGLAS TERCIANO ARLADNE MAZZETTI CLAUDIO PRANGE EDUARDO REIS CORRADO CARUZO RICARDO MELO CÔRTE REAL	Transfer Supervisão Geral Gerente de Atendimento Assistente de Atendimento Coordenação de Produção Supervisão de Revelação Sup. de Transfer Tape To Film Assistente de Operação Operador de Color Analyser Montagem de Negativo	MEGACOLOR DAVID TREJO SILVIA LEVY CLAÚDIA REIS REGIANE DA CRUZ JONY H. H. SUGO JONY H. H. SUGO JOAQUIM R. SANTANA REGINALDO VELOSO NÓRIO OSHIKAWA CRISTINA DE CAMARGO PAULO FERREIRA DE LIMA
----------------------------	---	---	---

Restauração de Som	JLS FACILIDADES SONORAS
Cineoteca Brasileira	
Transf. do Som Óptico para Áudio Digital	ALAMO LAB. DE CINEMATOGRAFIA E SOM
Estúdio de Restauração	JLS FACILIDADES SONORAS
Restauradores	JOSÉ LUIZ SASSO e ALEXANDRE DE M. SOBRAL
Coordenação Técnica e Assistência Geral	DANIEL SASSO
Coordenação do Laboratório da Cineoteca Brasileira	PATRICIA DE FILIPPI
Revisão e Preparação	CARLOS EDUARDO DE FREITAS CINARA DIAS PATRICIA DE FILIPPI CINARA DIAS

Comparação de Matrizes e Restauração Física	UMBERTO NUNES PINHEIRO
Copiagem e Revelação	GUSTAVO GARBELOTTI
Controle Técnico e Testes Fotoquímicos	CARLOS EDUARDO DE FREITAS

Tempo Glauber		Cineteca Nazionale
Curadora	LÚCIA ROCHA	Direttore Generale della Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia
Presidente	PALOMA ROCHA	MARCELLO FOTI
Vice-Presidente	ERYK ROCHA	Conservatore della Cineteca Nazionale
Diretora Executiva	SARA ROCHA	ENRICO MAGRELLI
Diretor Institucional	JOÃO ROCHA	
Secretária Executiva	ANA LÚCIA ROCHA	
Preservação	MÔNICA PAIXÃO	
Assistente de Preservação	NAUARA MORALES	
Pesquisa em História do Cinema	RUY GARDNIER	
Pesquisa	ANNA KARINNE BALLALAI	
Arquivo	LUCIANA OPERTI	
Assistente de Produção	PATRICK WERNECK	
Financeiro	THALES DE MORAES	
Auxiliar de Serviços Gerais	ALEXANDER CALHEIROS LUCIANO ALVES	

Secretaria de Cultura do Estado da Bahia	
Secretário de Cultura do Estado da Bahia	MÁRCIO MEIRELLES
Sup. de Promoção Cultural	CARLOS BEYDERODT P. NETO
Diretor de Fomento à Cultura	CIRO SALES
Diretor-Geral do IRDEB	POLA RIBEIRO
Ger. do Núcleo de Editais do IRDEB	GORETTE RANDAM
Diretora da DIMAS	SOFIA FEDERICO

Associação Baiana de Cinema e Vídeo - ABCV		Cardim Projetos e Soluções Integradas	
Presidente	Mateus Damasceno	Diretora	MÁRCIA CARDIM
Secretária Administrativa	Rafaela Iumara R. Mendes	Produtor	TIAGO TAO
Secretário de Tesoureiro	Marcello Benedictis Neto	Apoio Administrativo	CARINA CARVALHO
Suplente do Sec. de Tesoureiro	Índira Souza Oliveira		
Secretário de Comunicação	Fausto Júnior		
Conselho Fiscal			
Membro Titular	Lula Oliveira		
Membro Titular	Solange Lima		
Membro Titular	Marília Hughes		
Primeiro Suplente	Diana Gurgel		
Segundo Suplente	Fernando Bêlens		
Terceiro Suplente	Adler Kibe Paz		

Agradecimentos: Alexandre Gwaz, Amanda Lopes, Anna Karinne Ballalai, Ava Gaitán Rocha, Carlos Roberto de Souza, Celso Amorim, Dario Correa, Eduardo Escorel, Eryk Rocha, Fabricio Felice, Fernanda Coelho, Flávia Figueiredo, Hélène Rocha Veber, Hernani Heffner, Ismail Xavier, Luciana do Carmo, Marise Bertha, Olga Futema, Orlando Senna, Pedro Paulo Rocha, Pery Barreto, Roberta Cabral, Ruy Gardnier, Umbelino Brasil, Vital Sarmento.

Agradecimentos Especiais: ABCV, Carlos W. Magalhães, Fulvio Baglivi, Gorette Randam, Isabel Sant'Ana, Hugo Carvana, Leopoldo Nunes, Lula Oliveira, Márcio Meireles, Patricia de Filippi, Pola Ribeiro, Raquel Gerber, Rebecca Ramos, Sara Rocha, Sofia Frederico, Solange Lima, Tássia Milly, Tenille Bezerra.



Rada Rassimov (Marlene), Jean- Pierre Léaud (Pregador) e Gabrielle Tinti (Agente Americano) em cena de O Leão de Sete Cabeças.

Trechos da entrevista de Glauber ao cineasta cubano Daniel Diaz Torres

Trechos da entrevista gentilmente concedidos por Eryc Rocha, transcritos de seu livro A Rocha que Voa

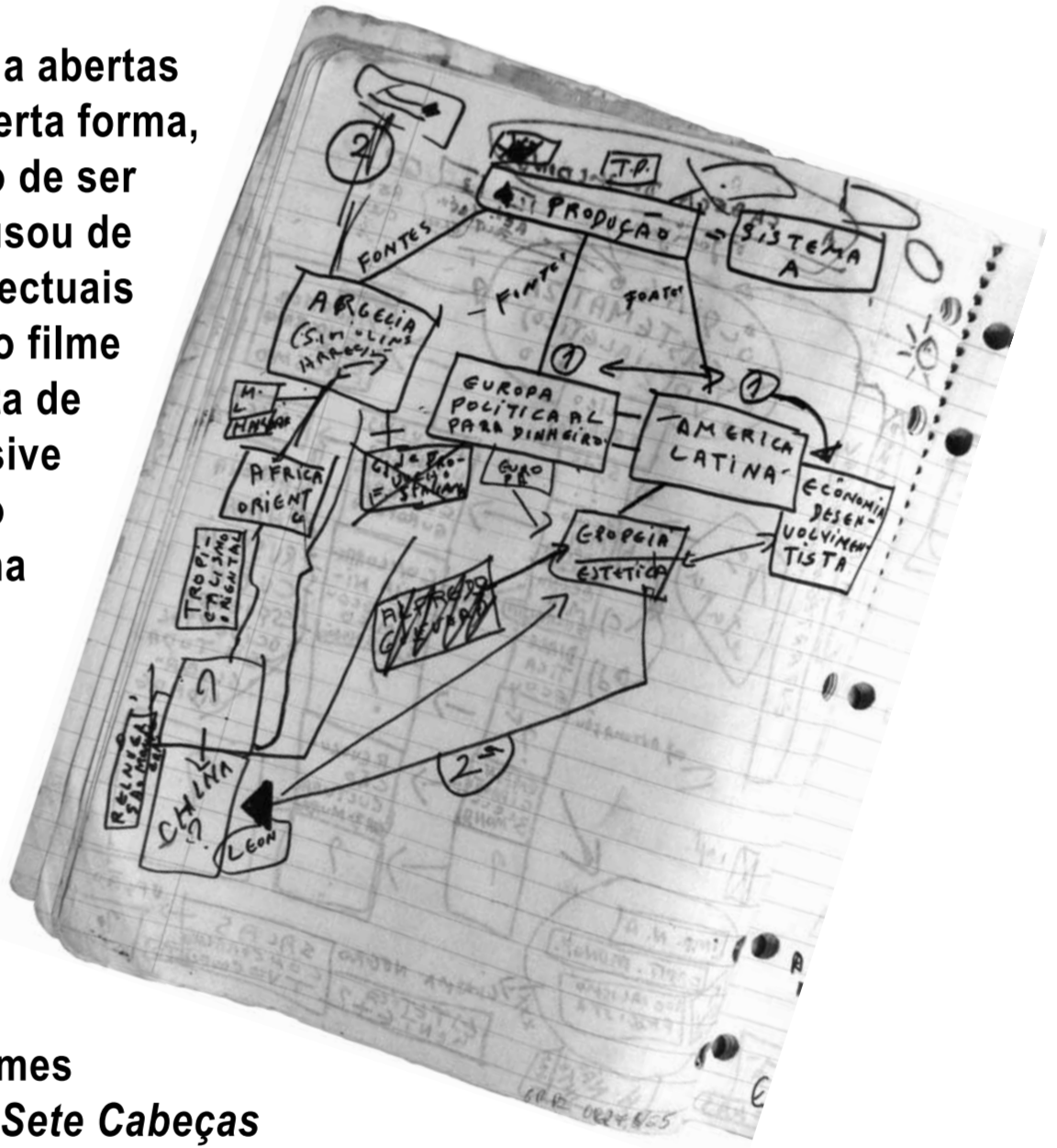
O problema é o seguinte: O Leão de Sete Cabeças foi concebido da forma mais simples possível para demonstrar as contradições do colonialismo na África. Escolhi os personagens que simbolizam os elementos característicos da colonização e da luta contra a colonização. Então, nessa galeria de personagens têm os personagens da direita, os do centro e os da esquerda. O filme começa com uma cena entre Marlene, a mulher loura que representa o imperialismo devorador da África, e o agente da CIA, o louro americano que é seu colaborador mais direto. Em seguida conhecemos o padre, que representa o cristianismo colonizador na África; depois conhecemos os negros que estão oprimidos e perdidos na magia e que serão libertados pelo chefe revolucionário negro, Zumbi, que quer trocar a magia pelas armas e convencer o povo que com magia não se consegue fazer a revolução, somente com as armas. Depois encontramos o personagem do guerrilheiro, que representa a luta guerrilheira na América Latina - coloquei esse personagem na África para fazer uma

referência à unidade da luta tricontinental. Depois conhecemos o mercenário europeu de origem alemã, que é um ex-nazista, trabalha para o imperialismo e está ligado a um comerciante português que representa o colonialismo comercial na África. Depois temos o personagem do louco, o doutor Xobu, que representa a classe negra colonizada e que trabalha em função dos interesses imperialistas... Bom, então esses personagens são símbolos, mas são símbolos concretos de uma realidade histórica concreta dada. A crítica e o público discutiram esse problema comigo em várias partes do mundo dizendo que são símbolos e assim sentem dificuldade de comunicação. Dizem que é alegórico e eu não concordo que sejam símbolos alegóricos abstratos, pelo contrário, são símbolos que partem de uma realidade, são sínteses que partem de uma realidade muito concreta. Os personagens estão muito claros e reduzidos a sua condição; não é que sejam símbolos abstratos, estão reduzidos a uma condição política específica de forma bastante didática.



Glauber Rocha durante as filmagens de O Leão de Sete Cabeças.

No filme eu coloquei a câmera e a tela abertas para o povo se manifestar. Então, de certa forma, o filme é muito simples. Foi acusado de ser um filme intelectual, mas quem o acusou de ser um filme intelectual foram os intelectuais ligados à arte burguesa. Na realidade o filme é uma ruptura, uma inversão completa de um sistema dramático. E quem inclusive vê pela primeira vez, acha estranho mas quando vê uma segunda vez acha muito simples. Evidentemente não é representado em close-ups de atores com interpretações psicológicas, com reações psicológicas da arte burguesa, com o falso suspense, com todo o clima criado pela arte burguesa. Esses filmes são considerados simples, mas esses é que são os verdadeiros filmes intelectualizados, não?! O Leão de Sete Cabeças para mim é um filme que tem uma relação direta, honesta e verdadeira com o real. Esse tipo de representação é a mais sensível e a mais concreta possível. GR



O filme termina com a coluna guerrilheira africana que segue na luta com a colaboração do guerrilheiro latino-americano. É uma estória muito simples, é uma estória inclusive para crianças, não?! Você vê, por exemplo, que os diálogos do filme são todos muito claros; cada vez que um personagem fala, fica explicitada sua posição de direita, sua posição de centro, sua posição revolucionária reformista ou sua posição revolucionária radical, esclarecendo as relações do colonialismo e do anticolonialismo na África.

O Leão de 7 Cabeças - 1970

O Leão em Biografia

Glauber Rocha narra sua experiência na África filmando *O Leão de Sete Cabeças*.

Esta é a segunda vez que escrevo a biografia de um filme. Quando escrevia a de *Terra em Transe*, em 1965, ela não foi publicada. Agora, repito o trabalho com *O Leão de Sete Cabeças* porque acho interessante o público saber como se faz cinema no terceiro mundo. O público do terceiro mundo recebe uma massa de informações sobre o cinema euro-americano e pouco sabe do seu próprio cinema. Essa é uma consequência direta do monopólio do mercado de exibição do terceiro mundo pelo cinema euro-americano. Explico, para deixar bem claro, o motivo que me levou do Brasil até a próxima África, longínqua apenas em nossa imaginação desinformada. Fui fazer um filme na África porque compreendi que estava chegando a hora de começar a romper com o auto-isolamento em que vivem os vários cinemas do terceiro mundo. E o título - *O Leão de Sete Cabeças* - veio simplesmente disto: um mesmo cinema e várias manifestações, sete, setenta ou setecentas.

Este filme nasceu no Brasil há três anos sob a forma de peça teatral que escrevi pensando em dar de presente para o Zé Celso Martinez. Depois vi que não dava para teatrólogo e deixei de lado: a peça se perdeu e só me lembrei, depois, de algumas idéias. Como os originais sumiram, tentei reescrever, mas a coisa foi pegando jeito de filme e, quando dei por mim, estava fazendo um roteiro que se passava na África. Em julho de 69, em Paris, Claude Antoine perguntou-me se eu queria fazer um filme. Eu já estava com idéia de botar pra quebrar no terceiro mundo e viajei para Roma em busca de Gianni Amico. Era preciso escrever um roteiro das sete páginas resumidas que consegui datilografar. Em Roma, não faltava produtor italiano para co-produzir com Claude Antoine. O primeiro foi um tal de Breg-

ni, distribuidor de Antônio das Mortes, que logo me propôs um contrato de três anos, em ótimas condições, etc. Zelito Viana, de passagem por Roma, viu o tal de Bregni e logo me advertiu que se tratava de um débil mental. Agradeço a Zelito. Logo na primeira reunião, o tal de Bregni me propôs de cara duas vedetes famosas (...) Ira de Furstenberg e Sylva Koscina. Abriu argumentos comerciais e acenou-me com milhões. Dei para trás, desisti do contrato de três anos, disse que era melhor fazer o *Leão* e pensar no contrato mais tarde. E sempre fazendo uma coprodução com Claude Antoine.

Quando Claude chegou a Roma para discutir o contrato, o barco furou: pedi, de cara, cinquenta mil dólares de salário, o Bregni quis dar mas em participação, argumentando que "o mesmo roteiro filmado de um jeito era artístico e filmado de outro continuaria artístico porém comercial". E deu como exemplo de filme artístico-comercial ideal *A Balada do Soldado*, uma famosa xaropada militarista soviética. Ai Claude riu na cara do Bregni e fomos embora, graças a Deus. Graças a Deus, repito, pois o tal Bregni, meses depois, lançaria em Roma o Antônio das Mortes cortado em vinte minutos, com horríveis modificações na dublagem e outra banda sonora. Processsei e devo ganhar. O *Leão* nas mãos desse simpático picareta - que é o padrão geral dos produtores italianos - teria sofrido o mesmo destino, em escala internacional.

Roma cinematográfica não é mais *Via Veneto* e *Cinecittà*: elas ainda existem mas como sucursais de Hollywood. O Conde Visconti, que ficou meu chapa, me fez a proposta de produzir qualquer filme que eu quisesse. Mas como os sócios dele me lembraram o Bregni,

preferi correr fora das luzes da Broadway. Eu sabia de outra Roma cinematográfica, renovada nas mãos de Gianni Barcelloni, um produtor jovem, inteligente, ambicioso, sem meias palavras. Barcelloni nem leu o roteiro: pegou um carro e viajou a noite inteira de Roma para o Festival de Veneza. Chegou e assinou comigo e Claude. E no contrato, antes que eu pedisse, havia a cláusula mágica que a maioria dos diretores imploram e não conseguem: "o diretor tem inteira liberdade sobre o roteiro, o estilo da direção, a banda sonora, os diálogos, a escolha dos atores e da equipe-técnica, da montagem e do conteúdo do filme". No dia 15 de setembro peguei um avião de Paris para Dacar. Ia para o desconhecido com um roteiro debaixo do braço e sem saber em que país ia filmar. Em Dacar estava Ousmane Sembeme, o grande cineasta africano, autor de *Le Mandat*, o mais baiano de todos os filmes já feitos até hoje.

Ousmane Sembeme é o único diretor que conheço capaz de filmar um romance baiano de Jorge Amado. Já disse isso para o Jorge, em Paris: a picardia, a baianidade, o espírito popular de Sembeme é o correspondente cinematográfico mais próximo que eu conheço de Jorge Amado. Para Terras do Sem Fim, não, que esse eu pretendo refilmar um dia. Mas para Gabriela, Dona Flor, para Quincas, Tenda dos Milagres, para Os Velhos Marinheiros, Pais do Carnaval, o diretor é Ousmane Sembeme, senhores produtores brasileiros! E Sembeme não se assustou quando eu lhe disse isso, na sua casa a beira-mar em Dacar. Deu uma risada e foi buscar para mim a tradução francesa de *Mar Morto*. Sembeme começou logo a brigar para eu filmar no Senegal. Mas botei a velha intuição de dez anos de profissão para produção e vi que no Senegal não dava

para ir. Então me disseram para ir filmar na Guiné, Conakrie. Ai eu vi que a burocracia do lado de lá ia se contrabalançar com a censura, do lado de cá. Fui a uma livraria e comprei um mapa da África, um livro de história da África e fiquei dez dias trancado num quarto de hotel decorando o mapa e estudando os países, reformando o roteiro de oitenta páginas que reduzi para cinco ou seis páginas, com algumas indicações, como sempre faço. Afinal, se ia filmar em som direto, para que escrever diálogos convencionais que apenas atravancam a história e limitam o desenvolvimento dos personagens? E depois, dentro daquela África caótica meu roteiro tinha de ser móvel, adaptável a qualquer produção. Bati os olhos numa revista africana: Brazzaville. Um grupo de jovens oficiais nacionalistas tinha dado um golpe de estado e instalado um regime anticolonialista, de tendências socialistas ainda vagas. Li o ato institucional da Revolução e lá tinha um artigo que me fundiu a cuca: "Fica abolida a censura artística neste novo regime." Agora, tem o seguinte: não sei se é mais difícil filmar em Brazzaville em transe ou no interior de Mato Grosso. Quando cheguei lá não tinham ainda decretado o Estado Socialista. Tudo era indefinido, as disputas das várias tribos pelo poder superavam as querelas Paris-Moscou-Pequim-Washington pela posse daquele pequeno Congo dividido pelo rio Congo daquele outro gigantesco Congo do psicodélico Mobutu. Uma constante ameaça de guerra de Mobutu pairava do outro lado e vários golpes de estado se urdiam.

Caí num formigueiro pensando que estava entrando no Paraíso. Com vinte dias vi que não era possível filmar e telefonei para o Claude dizendo que indenizava os gastos iniciais da produção e desistia do projeto. Mas Inês era

morta, a equipe italiana já voava com o material. Barcelloni é previdente e me mandou um gênio na equipe: Giancarlo Santi, diretor de produção de superespetáculos e que vinha de terminar um filme que eu tinha adorado, *Era uma Vez no Oeste*, do grande Sergio Leone. Quanto Santi entrou no meu quarto, eu disse: - Não adianta ter chegado. Por aqui é impossível filmar. - Cadê o roteiro? Pediu-me Santi. Dei para ele com desalento as sete páginas numeradas. Ele examinou uns dez minutos e depois me respondeu: - Fique tranquilo, Isto é uma brincadeira. Vinte dias. Diretor de produção é um cara altamente especializado em cinema que pega um roteiro e planifica quando deve ser filmado, nos lugares que o diretor escolhe com o diretor de fotografia. Se chove no dia previsto, faz-se um interior; se os extras não chegam na hora, filma-se um primeiro plano de ator até eles chegarem; na hora da comida se come, depois se descansa e se retoma o trabalho. Depois tem sempre um carro para os atores, outro para os técnicos, um caminhão para trazer o material. Depois todo mundo janta na hora e vai dormir na hora e acorda na hora. De noite o diretor de produção examina o trabalho do dia seguinte, chama o diretor e diz se vai ser possível ou não filmar. Se for imprescindível, ele passa a noite toda acordado. Diretor de produção não assiste a filmagens; vai e volta no carro dele, grita com a equipe técnica, impõe disciplina aos atores histéricos, diz ao diretor para andar depressa.

Parece fácil o esquema, mas executar é difícil. Um plano de produção não depende apenas do plano, depende do dinamismo do diretor de produção, de sua calma, de sua energia e de sua previdência. No Brasil há bons diretores de produção, mas como Santi eu nunca tinha visto. Foi por causa dele que consegui filmar em vinte e dois dias uma quase superprodução. Por causa dele e por causa do Miguel Samba, um congolês músico, poeta e ex-militar que o Departamento de Cultura colocou à minha disposição. Santi e Samba superaram rapidamente os problemas raciais e se puseram lado a lado na produção. A equipe italiana era ótima: o fotógrafo era o Guido Cosulich, que fotografou no Brasil *O Desafio*, *Macunaíma* e *Brasil Ano 2000*, isto é, um fotógrafo típico do cinema novo, gênero Dib Lufri ou Afonso Beato.

Os atores italianos, todos de primeira: Giulio Brogi vinha do Piccolo Teatro de Milano; Rada Rassimov vinha de pequenas pontas em busca de uma chance; Gabrielle Tinti vinha de Norma Bengell, ou seja, falando português e integradíssimo comigo e com Hugo Carvana, que vinha do Brasil com André, meu assistente, e com o fantástico José Ventura no comando do som. De Berlim veio o simpático René Koldhoffer, que descobri em *Crepúsculo dos Deuses*, de Visconti, velho experimentado em 35 peças de Brecht, esclerosado de tanto academicismo e que quase morre de alegria ao trabalhar improvisando, longe das regras e dos preconceitos. E, da França, veio o maravilhoso e desastrado Jean-Pierre Léaud, que (...) antes de começar as filmagens (...) teve uma crise de vedetismo no restaurante e (...), aos gritos: - Quero filmar! Quero filmar logo porque tenho muita energia e não posso viver sem uma câmara diante de mim! (...) Os africanos ficaram apavorados, riam, corriam e chamavam a polícia porque pensavam que o filme já tinha começado: nunca antes havia sido feito um filme em Brazzaville. Quando Léaud viu que ia embora mesmo, ficou dócil, eu o mandei pedir desculpas a todos os funcionários do Hotel Cosmos e, desse dia em diante, a paz reinou na equipe até o último dia, quando Léaud deu outro de vedete.

Mas aí ninguém ligou e ele, um ator genial, um caráter de ouro, compreendeu que em cinema de terceiro mundo não tem hora e vez para complexo de Marlon Brando.

Começamos a filmar num lugar que era a mistura de Milagres com candomblé da Bahia: uma comunidade de místicos chamada Croix Goma, onde um africano cristianizado criou um sincretismo religioso. Começamos pelo mais difícil, botando os atores para representar dentro dos ritos, entrando com a câmara, a equipe em pânico, os atores surpreendidos porque não tinham roteiro, eu gritando na loucura do improviso: tenho a impressão de que filmar de improviso é como Garrincha entrando numa área com quatro adversários pela frente e a torcida gritando gol, gol! Em princípio não explico nada para o fotógrafo, a não ser o seguinte: câmara no tripé ou na mão, fixa ou no carrinho e lente número tal. O pessoal da fotografia começa a trabalhar, chamo o assistente e digo: - Vá dizer para aquele ator que venha de cima devagar e depois diga para aquele outro para entrar pelo lado, correndo, e diga para que quando eles se encontrarem um fala com o outro, etc. Depois que o assistente explica as coisas eu vou ver os atores e explico tudo ao contrário. Faço um diálogo com cada um, deixando-os inventarem bastante para ficar à vontade. O Ventura, imperceptível, está sempre com microfone na boca do ator e só me diz se o cara deve falar mais alto ou mais baixo, que ali tem muita interferência de ventos e ruídos. Então, o pessoal da fotografia diz que está tudo pronto, aí perco a cabeça e mando filmar sempre, rindo e gritando: - Vai de qualquer jeito que depois O Escorel resolve na montagem! Nem sempre dá certo. Raras vezes se acerta de primeira, mas esta correria serve para esquentar a equipe e botar cada um participando do filme do jeito que pode. Cinema velho é justamente desenhar tudo, ficar horas iluminando, cansando os atores com explicações freudianas e sociais, exigindo objetos inúteis e depois filmar como se estivesse numa missa. Eu - mas isto não é conselho para ninguém seguir - prefiro filmar a alma dos atores, isto é, filmá-los quando eles estão certos de que estão criando no momento de filmar, embora antes de filmar não soubessem nada do que ia acontecer. Mas acontece - e, por isso, os atores e fotógrafos toparam meu método sem complexos - que eu não sei também como é que vai ser filmada a cena prevista. Carvana, Othon Bastos, Pitanga, Geraldo del Rey e outros que já me conhecem vão logo dizendo:

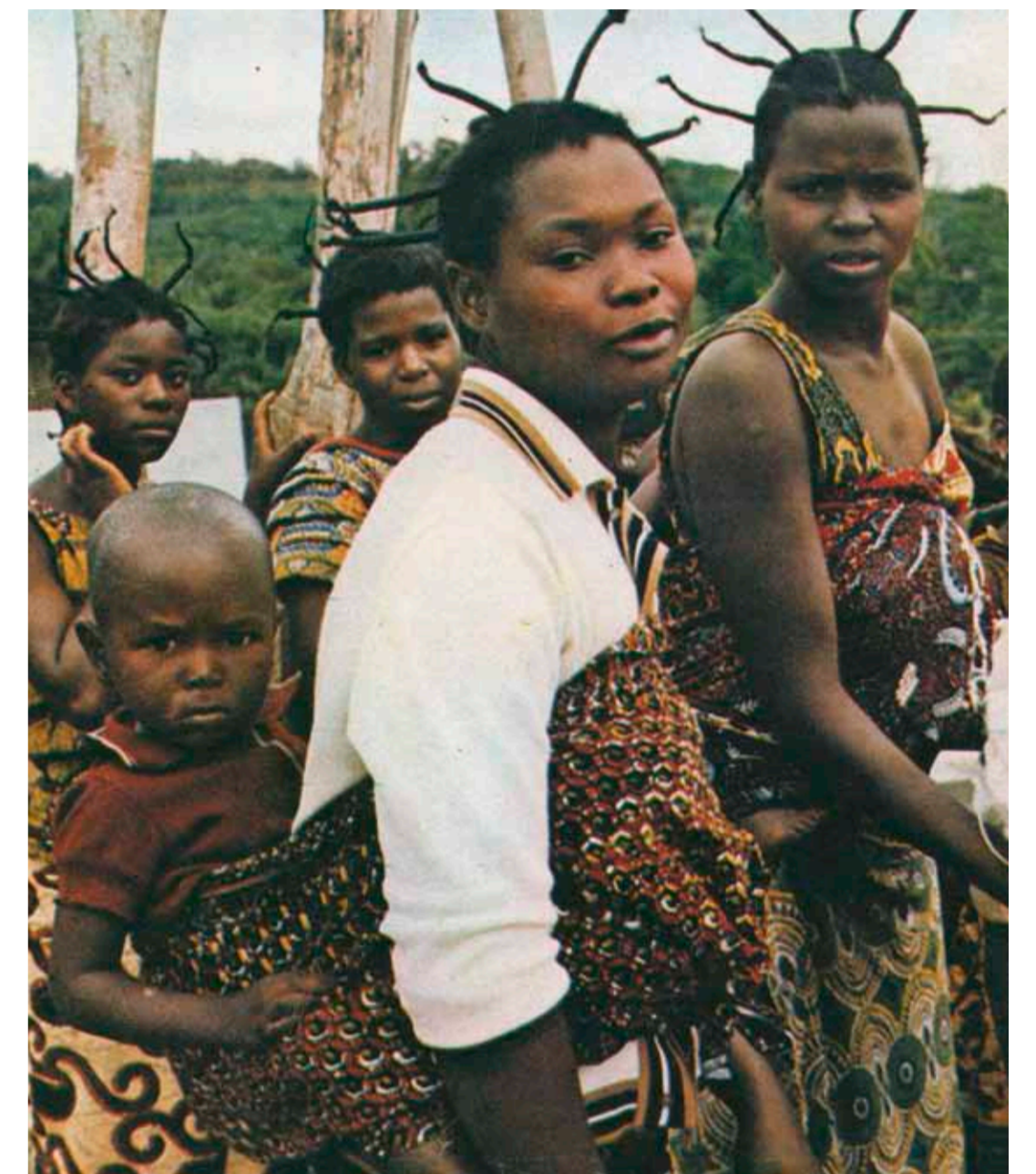
- Deixa o Glauburu em paz que já está para começar!

Na África, Carvana serviu para esfriar um pouco os atores contando histórias. No terceiro dia a turma estava na maior moral, enfrentando quilômetros de selva sem protestar e perfeitamente integrada com os atores congolezes. Baiak, e o extraordinário André Sogolo que, vencendo o racismo e a timidez, desabrochou com graça e leveza.

O *Leão de Sete Cabeças* é um filme adaptado livremente do livro do Apocalipse, da Bíblia, me desculpem a pretensão. Mas eu disse "livremente", isto é, a história de uma besta coberta de ouro que domina todos os povos, tribos e nações e a história das bestas auxiliares e das bestas dominadas que se revoltam contra a besta de ouro da violência. Simples como poderia inventar um menino, Homero ou Jorge Luís Borges. Entre as bestas circula um padre desgarrado do catolicismo tradicional que tenta, em paroxismo crescente separar o joio do trigo. O resto só vendo para gostar ou detestar como foi com Terra em Transe. Filmei setenta cenas



Giulio Brogi (Pablo), e Gabrielle Tinti (Agente Americano).

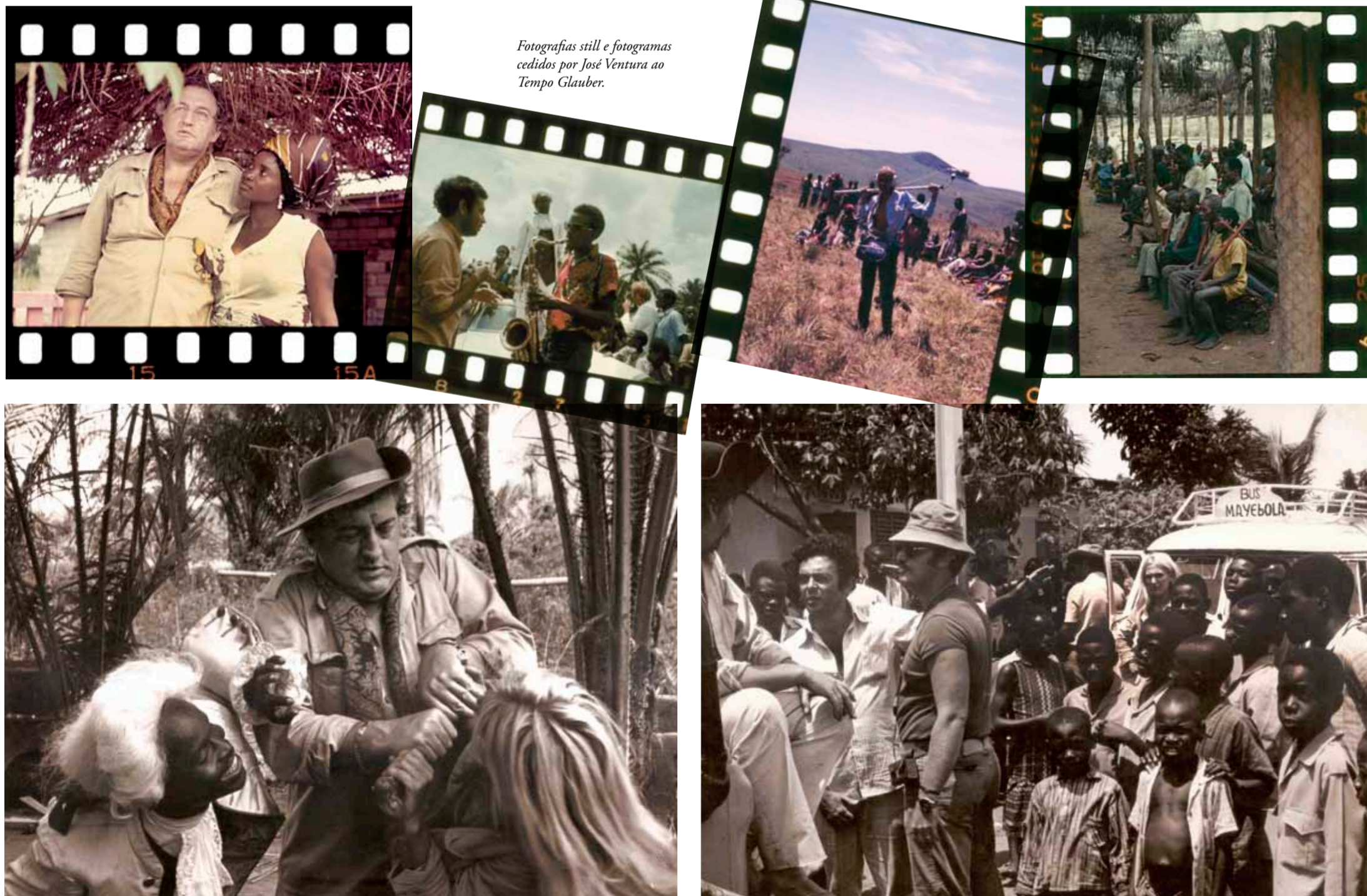


Povo do Congo Brazzaville.

em cores, algumas fixas, outras em movimento, algumas realistas, outras poéticas, etc. A música e os diálogos foram gravados na hora e depois, em Roma, passei dois meses com o Eduardo Escorel, selecionando, cortando e juntando as cenas.

Durante a montagem. Inverto meu processo de trabalho. Com Escorel eu penso, medito, discuto, estudo as teorias de montagem de Eisenstein e deixo o filme ficar em banho-maria até que, pela dialética (perdoem o termo) ele se autodetermina como estrutura dramática, isto é, como narrativa ou expressão que vai nascendo da oposição de uma cena a outra. Cenas ótimas na mixagem vão para a lata de lixo, cenas ruins na filmagem ganham valor extraordinário. Depois, no estúdio de som, misturando diálogo, ruídos e música, a chamada mixagem, a hora da verdade. Ali o filme se decide, ali eu boto pra quebrar, tomo emprestadas as lições do mestre Marlos Nobre, fabrico a ópera em cima das imagens, fabrico também o silêncio. Uma hora para mixar um rolo de dez minutos vale também três dias para mixar outro rolo porque cinema moderno é IMAGEM E SOM e para se entender um filme hoje É PRECISO VER E OUVIR. O *Leão* está pronto. Meu juízo? A dramaticidade de Deus e o Diabo, com a banda sonora de Barravento, com o radicalismo de Terra em Transe, com a poesia do Dragão e um algo mais que só a África lhe dá. Quando vi a primeira projeção estava tranqüilo. Meu caminho se autodetermina; a crítica, pr6 ou contra, não altera mais nada. Minha Bíblia são as teorias do velho imortal Eisenstein e outro dia sonhei com ele.

P.S. - Importante: neste filme africano não se vêem animais.



Fotografias still e fotografias cedidas por José Ventura ao Tempo Glauber.

René Koldhoffer (Governador), Baiack (Zumbi) e Rada Rassimov (Marlene).

Glauber Rocha durante as filmagens no Congo-Brazzaville.

Glauber, leão de múltiplas cabeças

Marcio Meirelles

Der Leone Have Sept Cabeças. Muitas línguas, subversão de línguas, uma nova língua. Glauber, leão de muitas cabeças, juntou alemão, italiano, inglês e espanhol para falar de África, de Brasil, da Bahia, em última instância. Criou uma nova língua para falar de si.

Porque mesmo em seu exílio, vivendo sua própria diáspora e filmando pelo mundo - como esteve no Congo produzindo "O Leão de Sete Cabeças" - Glauber sempre falava de si, da sua condição, do seu país. O Brasil era seu tema recorrente, sua inspiração. No Leão, ele trata de colonizadores e colonizados, de opressão e subdesenvolvimento; o Terceiro Mundo no foco e o Brasil ali, na periferia da sua visão. Sempre presente.

É com grande honra e felicidade que nós celebramos a volta ao mundo de "O Leão de Sete Cabeças", agora restaurado com o apoio da Secretaria de Cultura do Governo da Bahia. Essa é uma ação que, para nós, significa não somente investimento público na preservação e difusão da memória de Glauber, mas uma ação que demonstra, de maneira simbólica, que a Bahia se reaproxima de um dos seus filhos mais caros.

Esse reencontro - ou novo encontro - com Glauber é cada vez mais possível porque boa parte de sua obra e do seu pensamento estão

disponíveis para acesso do público, assim como estará "O Leão", até então e por quase 30 anos inacessível.

Neste ano de 2010, celebramos 100 anos de cinema. Vimos investindo na preservação de nossa memória audiovisual. Além desse filme de Glauber, apoiamos o restauro do primeiro longa-metragem baiano, Redenção, de Roberto Pires, por quem Glauber tinha grande deferência. Estamos apoiando também com recursos do Fundo de Cultura da Bahia a restauração de parte do acervo de Alexandre Robatto Filho, pioneiro do cinema baiano. São ações pontuais, mas que integram um programa de preservação do patrimônio audiovisual da Bahia. Estamos avançando.

Cabe aqui registrar o interesse e apoio da Cinemateca Brasileira, na pessoa de seu diretor Carlos Magalhães e de sua equipe, nessa determinação de restaurar nossa história.

Nesse contexto, comemoramos o lançamento da nova cópia de "O Leão".

Glauber continua vivo, um pensamento vivo, em ebulição. Um pensamento inesgotável, perturbador, ainda pouco compreendido no Brasil e no mundo.

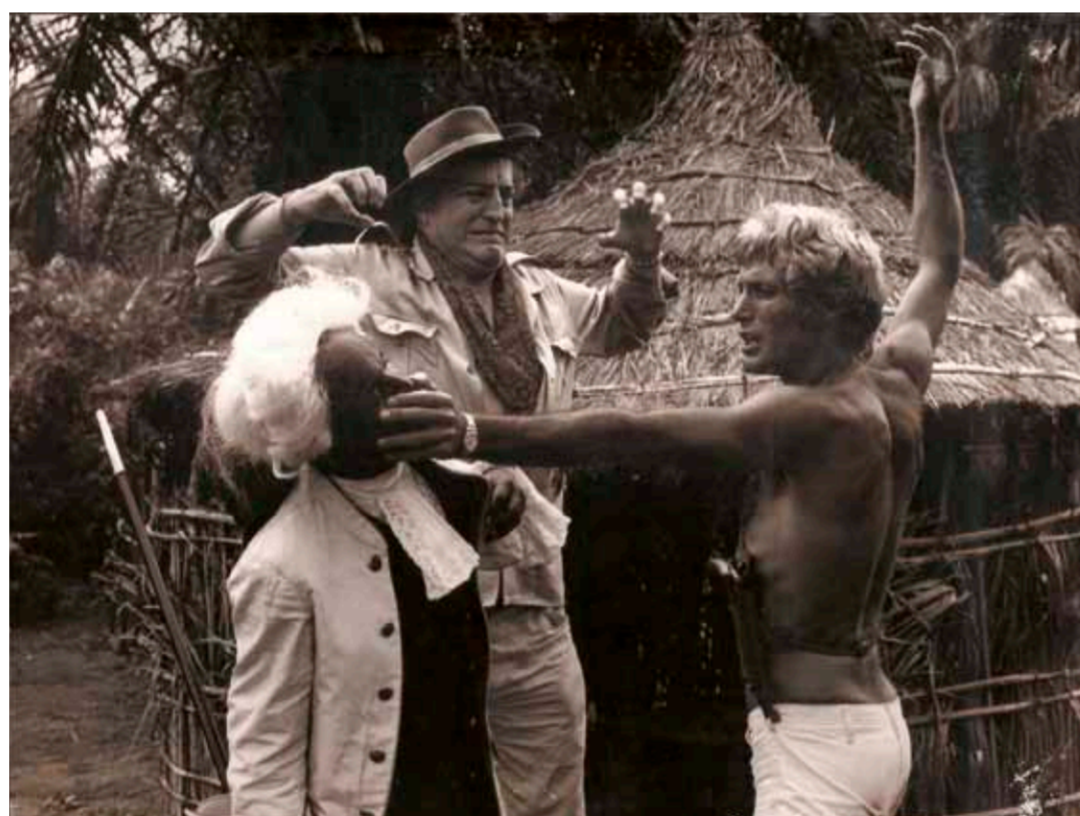
Fico feliz ao ver que ele está voltando definitivamente à Bahia.



Giulio Brogi (Pablo), René Koldhoffer (Governador) e Gabrielle Tinti (Agente Americano).



Rada Rassimov (Marlene) e Giulio Brogi (Pablo) em cena de O Leão de Sete Cabeças.



René Koldhoffer (Governador), Baiack (Zumbi) e Gabrielle Tinti (Agente Americano).



As filmagens no Congo-Bruxaville.

Parceria pela valorização da cultura e memória do cinema brasileiro

Mateus Damasceno, Presidente ABCV-ABD/Ba

A relevância histórica da obra de Glauber Rocha para a cultura brasileira é o principal argumento para esta iniciativa. Refiro-me a restauração do filme O Leão de Sete Cabeças, de 1971, que após sua "redescoberta" em estado precário de conservação, enfim encontra-se disponível ao público e aos amantes do cinema brasileiro.

Em verdade, esta iniciativa é mais que uma ação de valorização da cultura brasileira. Revela também o amadurecimento da política pública da cultura aplicada no Estado da Bahia, que sincroniza governo e sociedade civil numa articulação positiva para o desenvolvimento da cinematografia local, potencializando, dentre os diversos segmentos da cadeia audiovisual, a difusão, a preservação e a memória do maior expoente do nosso cinema.

Este projeto deve ser destacado também pela motivação, participação e integridade de colegas que ao longo desta empreitada aportaram contribuições especiais e fortaleceram a classe audiovisual, aqui representada pela Associação Baiana de Cinema e Vídeo (ABCV-ABD/Ba). Uma ação conjunta que impulsionou este gesto histórico de justa homenagem a Glauber e o devido reco-

nhecimento de sua importância para as novas gerações de realizadores de todo Brasil.

O processo de restauração de O Leão de Sete Cabeças, com responsabilidades assumidas por cada instituição parceira, é uma ação inédita dentro da ABCV. A proposta, conduzida sensivelmente à entidade por Solange Lima, presidente da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), e abraçada, de pronto, por Lula Oliveira, presidente da ABCV durante os primeiros passos do projeto, atringe o seu êxito valendo-se da cumplicidade e compromisso coletivo na realização de atividades de interesse público.

A parceria entre a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, a Associação Baiana de Cinema e Vídeo e a Associação dos Amigos do Tempo Glauber - AATG colhe seu primeiro fruto e semeia grande expectativa em torno de projetos, na Bahia e no Brasil, que amplifiquem o lastro de participação da sociedade na construção da política cultural, em prol da memória audiovisual como patrimônio cultural. Afinal, tão importante quanto produzir novos filmes é não deixar que se percam o acervo e a história do cinema nacional.

O processo de restauro de Der Leone Have Sept Cabeças

Paloma Rocha.

COLEÇÃO GLAUBER ROCHA é um Projeto de restauração, difusão digital e cinematográfica iniciado em 2003, que com o patrocínio da Petrobras e através da Lei Rouanet, já restaurou em tecnologia digital de alta definição, os clássicos: Barravento (1960), Terra em Transe (1967), O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969) e A Idade da Terra (1977), lançados no cinema e em DVDs duplos em 2008.

O restauro do filme Der Leone Have Sept Cabeças prossegue com este projeto e inicia a fase de recuperação de filmes que Glauber Rocha dirigiu fora do Brasil entre 1970 e 1975, durante o período de seu exílio político. Além do Leão, Cabeças Cortadas, Claro, História do Brasil e As Armas e o Povo integram as coproduções glauberianas com italianos e espanhóis; por este motivo os negativos destes filmes estão até hoje fora do Brasil.

Em 2006, o Tempo Glauber, instituição fundada por Lúcia Rocha - mãe do cineasta - e que preserva e divulga esta obra, iniciou a prospecção internacional e localizou na Cineteca Nazionale de Roma o internegativo do Leão de Sete Cabeças. Ainda não temos o paradeiro correto dos negativos dos outros filmes citados, com exceção do As Armas e o Povo, que está sob a guarda da Cinemateca Portuguesa.

Em 2007, Joel Pizzini e eu estivemos no Festival de Veneza para exibir os filmes A Idade da Terra restaurado e Anabazys. Lá nos encontramos com Fulvio Baglivi, funcionário da Cineteca Nazionale, que atestou a existência do internegativo do Leão nos arquivos romanos.

Coincidentemente nesta mesma época, fui procurada por Márcio Meirelles, Secretário de Cultura do Estado da Bahia, com a proposta de restaurar um filme de Glauber Rocha, que ao lado do restauro de Redenção, do cineasta Roberto Pires, inauguram uma nova fase na política de preservação do audiovisual baiano.

Imediatamente, o Tempo Glauber buscou um parceiro para abrigar o projeto e encontrou na ABCV- Associação Baiana de Cinema e Vídeo, então presidida por Lula

Oliveira, o proponente ideal, que unindo forças à Cardim Projetos, dirigida por Marcia Cardim, viabilizaram a produção com o Fundo de Cultura da Bahia.

Fundamental neste e outros projetos do Tempo Glauber é a parceria com a Cinemateca Brasileira, e seus diretores Carlos Magalhães e Patrícia di Filippi, que estabeleceram com Cineteca Nazionale di Roma todas as tratativas de transferência dos materiais para o Brasil.

Para a nossa grata surpresa as latas que chegaram da Itália continham o negativo original - não o internegativo como descrito na documentação enviada.

A Cinemateca Brasileira também estabeleceu os parâmetros técnicos para o restauro fotográfico e digital da imagem e do som, supervisionou todas as etapas do restauro e inaugurou seu scanner 4K com o projeto do Leão.

O restauro digital de imagem foi realizado nos Estúdios Mega, coordenado por Fábio Fracacchini, Adenilson Cunha e equipe que, ao longo de nove meses de dedicação, recuperaram o filme fotograma-a-fotograma. Embora o negativo original estivesse bem preservado, o desgaste da perfuração provocava trepidações na imagem. Para corrigir este problema foram realizados inúmeros testes com filtros de estabilização até alcançarmos o resultado apresentado nesta versão.

Trabalho especial na marcação de luz, realizado pelo fotógrafo Luís Abramo e pelo colorista Rogério Moraes que se depararam com a dramaticidade de cores do sol africano em tempo nublado. O negativo original trazia diversos problemas como sequências sub-expostas de difícil recuperação.

Os recursos digitais hoje disponíveis foram usados com muito critério, evitando artefatos digitais, prevalecendo o método e os resultados que o diretor e o fotógrafo Guido Cosulich utilizou na época que a obra foi realizada.

O restauro do som é um capítulo a parte. Foi realizado pela JLS Facilidades Sonoras por José Luiz Sasso e Sobral Pinto.

As cópias do Leão que circulavam no Brasil eram dubladas em italiano com legendas em português. Existiam poucas cópias com o som original "poliglota". A nossa proposta é relançar uma versão restaurada do filme com o som original, legendada em português e depois com legendas em outros idiomas. O negativo de som da Cineteca Nazionale é dublado em Italiano. Havia na Cineteca uma cópia do filme com o som original legendada em inglês, em estado avançado de deterioração. Apesar disto, a Cinemateca Brasileira processou a transcrição ótica deste som, que se tornou a nossa base para o restauro. Infelizmente, por conta dos encolhimentos na cópia, de sua perfuração desgastada e outros, o som estava comprometida em diversos trechos. Quando pensávamos que estava tudo perdido, nos lembramos de um telecine UMATIC feito em 1987 para exibição na TV Bandeirantes. As fitas estavam na Cinemateca Brasileira com o som original, sob o número 001. Uma alegria enorme quando eu e Sara Rocha, minha filha, encontramos este material, pois ele, dava voz à primeira aparição do personagem Zumbi, durante o ritual. Outros trechos do filme foram recuperados e desta maneira pudemos recompor trilha do filme na íntegra.

O LaboratórioMegaColor, confeccionou o novo internegativo e cópias 35mm e fica aqui os nossos agradecimentos à Sílvia Levy, Jony H.H Sugo, Joaquim R. Santana, Nório Oshikawa, e toda sua equipe.

Os diálogos foram transcritos do original por Ruy Gardnier e as legendas revisados por Hélène Rocha Veber, também minha filha.

Assim, em 2010, no 43º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, faremos a primeira exibição pública do filme Der Leone Have Sept Cabeças em cópia 35mm restaurada com seu som original poliglota e legendado em português.

Contamos com a colaboração fundamental de José Ventura, técnico de som direto do filme, que nos cedeu fotos originais do set de filmagem e dois exemplares da Revista "Manchete" contendo matérias exclusivas sobre o filme, reproduzidas neste jornal.

Queremos ainda agradecer a Elizabeth Carvalho que nos cedeu 63 minutos de entrevista sonora inédita com Glauber, realizada por ela no set do Leão em 1979.

Este material chegou ao Tempo Glauber pelas mãos de Geneton Moraes Neto, pouco antes de concluirmos o restauro, e será utilizado no documentário que acompanhará o filme no lançamento em DVD.

Trabalhar com a preservação da obra de Glauber é lidar com o imponderável. O processo vem em ondas, as vezes como um furacão, transformando o Sertão em Mar. Não espera, não pondera, quer ressurgir, reunindo forças e afetos, amigos e colaboradores que indicam os caminhos e as soluções políticas, técnicas e econômicas. Surgem textos, bilhetes, áudios, a equipe do Tempo Glauber já sabe e fica todo mundo ligado. A concentração é total e o sincronismo é perfeito. Glauber foi generoso até nisto. Deixou tudo pronto, escrito, dito e ditado. Como dizem Gil e Caetano, com Glauber "é preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte".

Uma vez me perguntaram, o porquê de tanta dedicação a este processo e eu respondi: - Quero ressuscitar meu pai. Pensei: é legítimo, afinal sou filha dele. Hoje penso que conseguimos ao tornar sua obra pública.

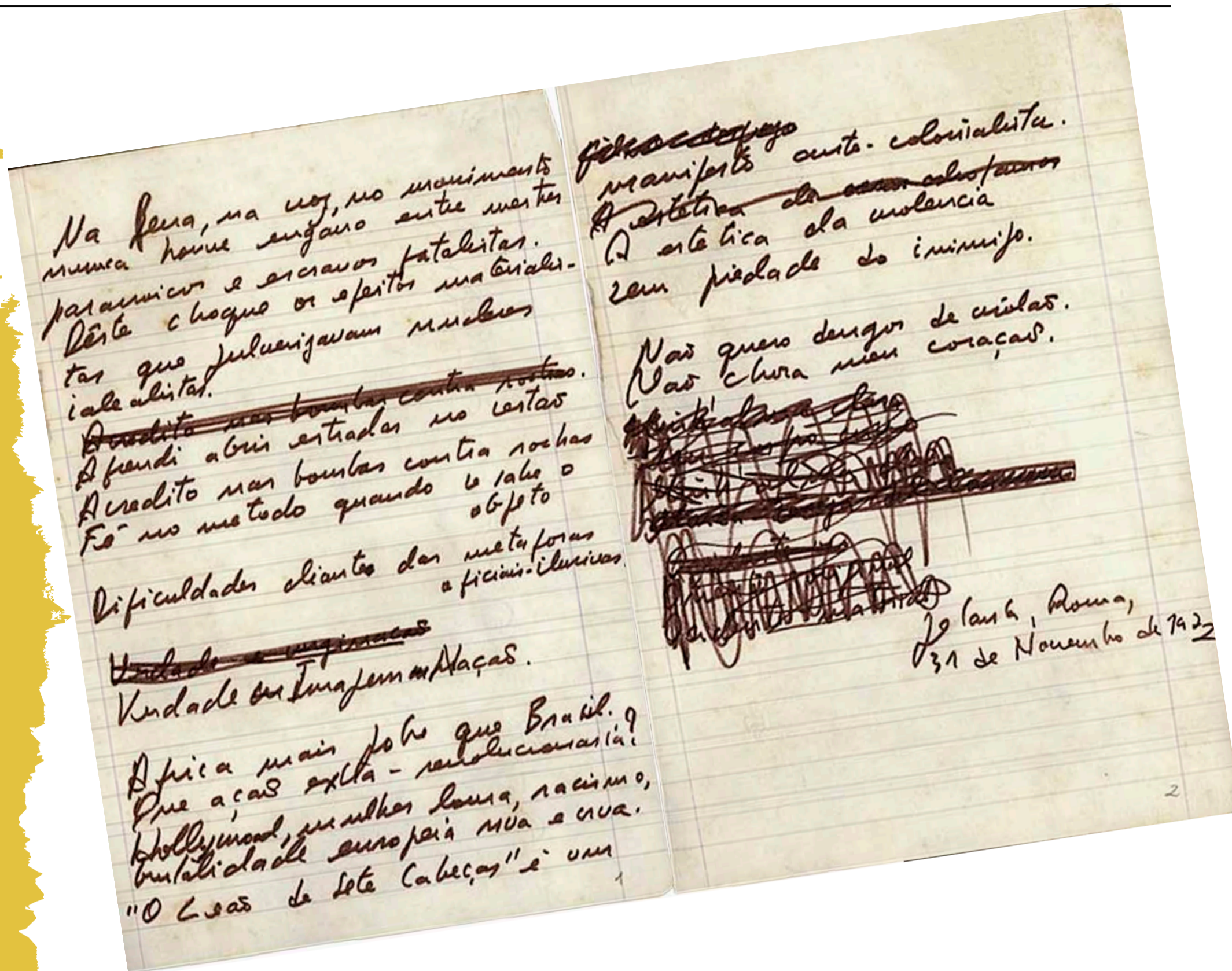
Meus agradecimentos afetuosos à Sara e Lucia Rocha, minha filha e avó, ao incansável Joel Pizzini e a toda minha família.

Salve Burú
Paloma Rocha

Nossos sinceros agradecimentos a produtora Solange Lima e Mateus Damasceno, a orientação Pola Ribeiro, Sofia Federico, Gorette Randam, Ciro Salles, Carlos Paiva, Umbelino Brasil, Marise Bertha, Orlando Senna, Joel Pizzini, Hélène Veber, Luís Abramo, Adriana Ribeiro e a equipe do Tempo Glauber com Sara Rocha, Alex Calheiros, Anna Karinne Balallai, Ruy Gardnier, Rebecca Ramos, Patrick Werneck, e ao montador Alexandre Gwaz.



Rada Rassimov (Marlene), Jean- Pierre Léaud (Pregador) e Gabrielle Tinti (Agente Americano) em cena de O Leão de Sete Cabeças.



Na pena, na voz, no movimento,
nunca houve engano entre mestres
paranóicos e escravos fatalistas.
Dêste choque os efeitos materialistas
que pulverizavam mulheres idealistas.
Aprendi abrir estradas no sertão
Acredito nas bombas contra rochas
Fé no método quando se sabe o objeto
Dificuldades diante das metáforas
oficiais-ilusivas
Verdade ou Imagem Nação
África mais pobre que Brasil.
Que ação extra-revolucionária?
Hollywood, mulher louca, racismo,
brutalidade europeia nua e crua.
"O Leão de Sete Cabeças" é um

manifesto anti-colonialista.
A estética da violência
sem piedade do inimigo.

Não quero dengos de violão.
Não chora meu coração.

Glauber, Roma,
31 de Novembro de 1972

Jornal: Direção Geral: PALOMA ROCHA; Projeto Editorial: PALOMA ROCHA e JOEL PIZZINI; Coordenação de Produção: SARA ROCHA;
Projeto Gráfico: ADRIANA RIBEIRO; Revisão: RUY GARDNIER; Produção Tempo Glauber: SARA ROCHA; Pesquisa iconográfica: ANNA KARINNE BALLALAI.

