

Di-Glauber: juntos en el arte y en la muerte

Resumen: A través del presente artículo nos proponemos entablar un puente de unificación del pensamiento estético del modernismo brasileño emergido en el área de la pintura y la literatura en la década del veinte con la última fase del movimiento *Cinema Novo*, por medio del análisis del cortometraje documental *Di* (Glauber Rocha, 1977). El examen de la propuesta experimental de este film nos permite indagar acerca de la trascendencia del proyecto de reivindicación de la memoria popular y de la identidad nacional a través de diferentes temporalidades que confluyeron en las figuras del pintor Emiliano Di Cavalcanti y el realizador Glauber Rocha.

Palabras clave: documental – modernismo – Cinema Novo – cultura – artista

Silvana Flores (Dra. en Historia y Teoría de las Artes – Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Becaria posdoctoral del Conicet. Miembro del Centro de Investigación de Nuevos Estudios sobre Cine (Ciyne) y de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (Asaeca).

silvana_1977@yahoo.com.ar

Durante el transcurso del siglo XX, Brasil se ha caracterizado por mantener una profusa correspondencia entre las diferentes áreas que componen la cultura nacional. Se trata de un país atravesado por diversos ejes de pensamiento, que transitaron entre el positivismo y el nacionalismo, primando las ideas de orden y progreso que adornan la bandera nacional, y la valoración del Estado como cuerpo organizador de la identidad. Los primeros decenios estuvieron particularmente provistos de una extrema riqueza en lo que respecta a la elaboración de nuevas perspectivas estético-ideológicas, las cuales se manifestaron tanto en la literatura, como en las artes plásticas. Esto se ha manifestado principalmente a través del desarrollo de una corriente de renovación cultural proveniente de la irrupción del movimiento modernista en los años veinte,¹ que introdujo, por medio de las artes aquí mencionadas, un nuevo conglomerado de ideas acerca de los cruces entre cultura popular y modernización, enfocándose principalmente en la reivindicación de las etnias originarias y cierta proclama nacionalista imbricada al mismo tiempo con una postura de recepción y transgresión de lo foráneo.

En medio de ese panorama cultural, emergieron una serie de artistas que, a través de sus obras, insertaron en la sociedad los tópicos que preocupaban a los intelectuales de la época en su debate entre la permanencia de la tradición y la instalación de la modernidad en el arte. Uno de ellos ha sido Emiliano Di Cavalcanti² (1897-1976), quien fuera uno de los impulsores y participantes de la célebre Semana de Arte Moderno de 1922. El pintor brasileño fue uno de los tantos precursores de un arte ligado a las raíces indígena y negra, en donde se hicieron presentes los personajes que conformarían, según su visión, el verdadero paisaje nacional: por sobre otros grupos étnicos, sus obras están marcadas específicamente por una fuerte presencia del mulato como símbolo primordial de la nacionalidad brasileña. Pero al mismo tiempo, a pesar de pretender elaborar un arte autóctono, no desdeñó establecer un vínculo con las influencias de la vanguardia europea, que aportarían el marco estilístico para su propósito de retratar a Brasil. De la misma manera que muchos artistas del período en América Latina, Di Cavalcanti pasó una temporada de formación en Europa, donde tuvo contacto con sus colegas de ultramar Pablo Picasso, Georges Braque y Fernand Léger, de quienes indudablemente adquirió cierto estilo cubista en la figuración de espacios y personajes.

El modernismo brasileño fue un movimiento que marcó tendencia en las siguientes generaciones de artistas, debido a que sus obras plantearon modos novedosos de abordar la heterogeneidad propia de un país con las dimensiones geográficas de Brasil. De hecho, la investigadora Andrea Giunta afirmaría al respecto que en la modernidad estética de esos años “convivieron preocupaciones nacionalistas, cosmopolitas o regionalistas actuando en cohesión o en tensión” (2005: 13), que se hicieron visibles en el arte latinoamericano, y en el realizado en Brasil en este período de su historia cultural.

Pero a pesar de que las artes de las primeras décadas del siglo XX estaban vinculadas de manera estrecha con el fervor cultural de la época, no ocurriría lo mismo contemporáneamente con el área de la cinematografía. Las películas producidas en Brasil durante estos primeros cinco decenios siguieron la manufactura industrial y estética proveniente del modelo hegemónico de Estados

Unidos, a saber, el cine de Hollywood, con sus correspondientes *star* y *studio system*, así como también convirtiéndose en reproductoras de los patrones narrativos y estéticos del país del norte. Este panorama se asemeja al observado en las otras naciones de América Latina, empecinadas en la imitación de los modelos extranjeros que históricamente hicieron eco en el gran público, con la limitación propia del poder de infraestructura evidentemente menor en los países de la periferia latinoamericana.

No fue sino hasta la década del sesenta que el cine brasileño comenzaría a reivindicar la confección de un arte basado en la autorreferencia de su propia historia cultural, estableciéndose una reactualización del proyecto artístico del modernismo de los años veinte. No es casual que los realizadores del *Cinema Novo*, especialmente en su última fase,³ hayan puesto su mirada en los escritos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade, entre otros aspectos estético-ideológicos introducidos en ese período.⁴ La referencia modernista del nuevo cine brasileño consistió en el reavivamiento de las temáticas concernientes a la identidad nacional y la búsqueda de los orígenes de la brasilidad, a través de la aparición de personajes tales como indios y negros, así como también los diversos sectores que componen el ámbito laboral. También se retornó al debate sobre la vinculación de lo autóctono con las influencias estéticas foráneas que gran parte de los artistas modernistas no dudaron en adaptar a los trópicos.

Realizadores como Joaquim Pedro de Andrade, en particular, ingresaron al campo cinematográfico inmersos de una formación literaria fornida, producto, en este caso, de los lazos de su padre con la historia cultural del país.⁵ Sin embargo, uno de los directores brasileños más prolíficos al respecto ha sido Glauber Rocha, quien se instituyó en una figura al mismo tiempo renovadora y polémica, en base a su llamativa personalidad y al vasto caudal de referencialidad literaria que incluyó en sus películas como un modo de analizar y proyectar el desarrollo histórico del país.

Glauber Rocha se sintió particularmente interesado en indagar en la cultura nordestina, de la cual procedía, habiendo escrito en su período de formación crítico-literaria durante los años cincuenta, varios ensayos acerca de autores

prominentes como João Guimarães Rosa y José Lins do Rego. De acuerdo al análisis de Tereza Ventura (2000), la literatura se convirtió en el instrumento del que se sirvió el cineasta para indagar sobre la cultura nacional. Su visión sobre la Historia estaría, entonces, marcada por un ímpetu poético. En particular, con las obras literarias de los años treinta, de gran raigambre social,⁶ Rocha fue impulsado a orientar su cinematografía hacia una postura de conciencia y movilización sobre las condiciones políticas de la nación.

En resumen, la trayectoria filmográfica de este realizador se resume en el proyecto de establecer un puente entre la herencia literaria y pictórica de Brasil, y la modernización de los patrones estéticos cinematográficos a partir de los años sesenta. Según Tereza Ventura, "Glauber defendía una estética que recuperase la tradición cultural brasileña y una estética revolucionaria que inventase una expresión propia de la cultura nacional" (2000: 156). Por esa causa, creemos que su cinematografía es un reflejo de una pugna estético-política entre el nacionalismo y la influencia cultural de la experiencia moderna cosmopolita, de la misma forma que aconteciera con sus antecesores del movimiento modernista.

Luego del retorno de su exilio de cinco años en Europa,⁷ Glauber Rocha se abocó a la producción de un cortometraje realizado de manera imprevista, debido a que su existencia responde a la súbita noticia de la muerte del pintor Emiliano Di Cavalcanti en octubre de 1976. Este documental, exhibido por primera vez en marzo de 1977 en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro,⁸ de apenas dieciocho minutos de duración, tan breve como su nombre, *Di*,⁹ lo indica, contiene de manera compacta un sinnúmero de expresiones culturales, históricas, políticas y estéticas que responden, sin duda, no sólo a la implicancia cultural del difunto artista sobre el país sino también a la personalidad multifacética del cineasta.

En el presente artículo, nos proponemos analizar la interrelación presente entre este movimiento cultural del que el pintor fue protagonista, con la cinematografía brasileña del período de renovación del *Cinema Novo* representada en *Di*, por medio del análisis de la dimensión informativa, reflexiva y regionalista que emerge de este cortometraje documental. Consideramos que la decisión del director de filmar el velatorio y entierro del artista nos permite inquirir en los fueros internos de

la cultura brasileña, de los que el *Cinema Novo*, desde sus inicios ha intentado descifrar. La constante búsqueda de Rocha, a lo largo de su filmografía, por desentrañar el origen mítico y étnico de su nación, encuentra en esta rememoración del movimiento modernista representado en Emiliano Di Cavalcanti una mirada introspectiva que aporta nuevos detalles acerca de esa exploración.

De la crónica al homenaje

Di se instituye como un film de características azarosas, surgido de la improvisación y la experimentación. El documental se asume inicialmente como una especie de crónica, que cubre cada uno de los pasos de la trayectoria final del pintor. Fue la noticia de su muerte, y el velatorio en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro lo que movilizó a Glauber Rocha a realizar este cortometraje. En ese sentido, la película posee un enfoque que podríamos denominar periodístico. El film se inicia con una voz *over* (la del propio director)¹⁰ entonada a modo de los tradicionales locutores radiales, la cual relata la repercusión de la filmación del entierro sobre la sociedad, de la misma manera que lo haría el conductor de un programa informativo. También adquiere, en otra instancia de la narración, el tono de los comentaristas deportivos, describiendo los movimientos de cámara efectuados como pases de jugadores de un partido de fútbol o una competencia similar. Sumado a esto, titulares de periódicos anunciando el rodaje del entierro forman parte de un intenso *collage* de imágenes que se mezclan con insertos que dan a conocer al espectador la obra artística de Di Cavalcanti. La cámara también registra los movimientos que componen los diferentes estadios del velatorio y el entierro: desde el pasaje de los visitantes junto al cajón, hasta el cierre del mismo y su ingreso al cementerio. Así, el dispositivo cinematográfico es transformado en un testigo ocular del evento, acompañado por los comentarios en audio de Rocha.

El reporte realizado por el cineasta está atravesado por su incursión polémica en un acontecimiento de características privadas. El subtítulo del cortometraje, afirmando que “*nadie asistió al formidable entierro de su última quimera*”¹¹ responde a la controversia generada por la aparición en el evento de la cámara de

Rocha y de la modelo que fuera musa inspiradora del difunto, la mulata Marina Montini, lo cual habría generado la prohibición del film.

En este sentido, el dispositivo se constituiría en una especie de instrumento intrusivo que borra los límites entre lo público y lo privado. El uso de la cámara en mano aporta además una sensación de urgencia que se corresponde con la necesidad de cubrir un hecho importante para la historia cultural de Brasil. Así, el arte cinematográfico asume el rol, en mano de Rocha, de un medio masivo de comunicación determinado a transmitir el impacto de la obra pictórica del difunto sobre los intereses populares.

El film está enmarcado, en su inicio y final, por el transcurrir del movimiento ciudadano, con autos transitando continuamente como en cualquier jornada de un espacio cosmopolita como Río de Janeiro. Las imágenes introductorias, que simbolizan la aceleración de la experiencia moderna son reemplazadas por la quietud de Di Cavalcanti en su ataúd, cubierto de rosas. El asfalto y la naturaleza, la velocidad y el silencio son algunos de los tantos polos opuestos que atrajeron a los modernistas y que plasmaron en sus obras literarias y pictóricas. Glauber Rocha aprovechó estos rasgos como los ejes de análisis que le permitieron desprenderse de un rol meramente informativo. A fin de cuentas, la noticia será el punto de partida para el principal propósito del film, que se resume en la celebración del proyecto estético-político de un antecesor que había sabido interpretar la memoria del pueblo.

El artista y su trascendencia

La película emerge entonces como un sentido homenaje realizado por un artista hacia un par al que admite admirar. En este caso, *Di* se instala como una declaración de identificación del cineasta con el difunto, estableciéndose así como un film autorreferencial, que descubre en la improvisada biografía del pintor un autorretrato de Rocha.

Nos encontramos, básicamente, con un documental alejado de los convencionalismos clásicos, e inserto en una multiplicidad de dimensiones, en donde el realizador no solamente se encarga de elaborar los enunciados filmicos

sino que también ocupa el espacio audiovisual e interviene en el hecho histórico. En él se superponen tanto las funciones de un texto interactivo (Glauber participando del entierro), como las de uno expositivo (Glauber enseñando al espectador la relevancia cultural de Di Cavalcanti para el país) y reflexivo (Glauber exhibiéndose continuamente), de acuerdo a alguna de las modalidades del documental elaboradas por Nichols (1997). La evidencia constante del sujeto de enunciación hace del director casi un protagonista de las acciones, encargado ya no de observar silenciosamente los eventos registrados con su cámara sino más bien de comentar verbosamente los mismos, y provocar una controversia con su presencia.

Ese metadiscurso está sintetizado, por lo tanto, en la relevancia de la figura del cineasta para la comprensión del mensaje cinematográfico, manifestada primordialmente a través de su narración por medio del recurso de la voz *over*. Glauber Rocha se encarga de dar a conocer los datos biográficos del pintor y los detalles sobre el entierro, contar anécdotas sobre su propia experiencia de vida con Di Cavalcanti, y proporcionar sus motivaciones acerca del rodaje, entre otras cuestiones. Este énfasis en relatar las particularidades sobre la realización del film evidencia también la autorreferencialidad aquí examinada.

En la segunda mitad del documental, Glauber Rocha emerge en la pantalla de manera visible. Ya no es su voz centralizando el discurso sobre la significación histórica y cultural del evento filmado, sino también su cuerpo, exhibido al espectador, de la misma manera que el velatorio descubre los restos del pintor. El director establece entonces un juego constante de ocultamiento y revelación de la identidad del artista. Un *travelling* horizontal y luego vertical, en la primera secuencia del film, atraviesa el cajón de Di Cavalcanti cubierto con flores, hasta detenerse en las manos y el rostro del cadáver. El cineasta expone entonces su retrato, del mismo modo que el museo (y el mismo cortometraje) exhibe, al mismo tiempo, sus obras pictóricas.¹²

Glauber Rocha se presenta corporalmente en la pantalla pero de manera fragmentada, al igual que el cuerpo del difunto: tapando su rostro con una revista o diario, o dejando vislumbrar uno de sus perfiles. También aparece con su torso

desnudo, a tono con la naturaleza tropical ilustrada en las pinturas de Di Cavalcanti. Finalmente, Glauber se revela de cuerpo completo una vez que está imposibilitada la exhibición del pintor, acompañando el ataúd cerrado en su ingreso al cementerio.

El cineasta se transforma entonces en una contrapartida del homenajeado. El empleo de la autorreferencialidad sería la estrategia propuesta por Rocha para hacer trascender la memoria del difunto (y junto con él, la del pueblo) en la vitalidad del realizador. En conclusión, Glauber Rocha propone evidenciar el artificio de su film prestando su cuerpo para inmortalizar a su amigo.

El cortometraje también adquiere un tono metadiscursivo por medio de la inclusión de constantes insertos de las obras pictóricas de Di Cavalcanti. Intercalados con las imágenes del velatorio, sus cuadros adquieren un lugar de preeminencia mientras el cineasta relata anécdotas y expresa su admiración por el pintor. Filmar los cuadros, colgados en las paredes de los museos o reproducidos en catálogos y revistas, aporta otro elemento de identificación entre la obra de ambos artistas.¹³

Es sabido que el *Cinema Novo*, movimiento del cual Glauber Rocha fue su representante más atractivo, ha tenido, desde su mismo origen, una intencionalidad política, a partir de la cual poder inquirir en la configuración del hombre brasileño, y producir conciencia social. A esta realidad, admitida tanto por sus cineastas como por los historiadores, la investigadora Raquel Gerber le aportó una característica innovadora, que concuerda con la personalidad mítica de Rocha. La autora propone al *Cinema Novo* como una “arqueología del sujeto” (1982: 25), a través de la cual la cultura brasileña es recreada, haciendo hincapié en sus aspectos inconscientes. Así, este homenaje a Di Cavalcanti responde no sólo a una revalorización del arte modernista brasileño y sus implicancias sociales y culturales, sino que también consistiría en una búsqueda personal del autor.¹⁴ Glauber Rocha siente a Di Cavalcanti como un aglutinador de la memoria del pueblo, y esa sería precisamente su intención autoral como participante del nuevo cine brasileño.

El film, por otra parte, no se propone como un acto biográfico en ocasión de la desaparición física del pintor. Se trata más bien de la celebración de su vida en el recuerdo personal y artístico de Rocha. El cineasta produjo, por tanto, la “muerte” y obra de Di Cavalcanti como “un acto de Humor Modernista-Surrealista que se permite entre artistas renacientes: Fénix/Di nunca murió” (en Gerber, 1982: 34). De esa manera, Glauber pretendió liberar al difunto de su condición, basándose en la concepción festiva de la muerte en el México antiguo.¹⁵

En su análisis de la obra de Glauber Rocha, la investigadora Raquel Gerber instala a la cinematografía de ese realizador como una estética del inconsciente: “... intenta en todas sus cintas alcanzar la dimensión de eternidad y, por extensión, la del inconsciente” (1982: 34). Así, la autora reconoce en su filmografía la existencia de una constante tensión dialéctica entre la vida y la muerte. Tal como ocurriera en los inicios del cine, este arte aparece en esta película en particular, como un mágico instrumento para conseguir la inmortalidad, que perpetúa la memoria de Di Cavalcanti y, al mismo tiempo, la del pueblo brasileño al que él representó figurativamente: “Glauber Rocha sacraliza el cine, confiriéndole un poder permanente –la dimensión de recuperación de la memoria” (Gerber, 1982: 36-37).

Del nacionalismo a la integración

Por último, este cortometraje perpetúa la propuesta estética e ideológica de Glauber Rocha iniciada desde su primer largometraje, *Barravento* (1961), que consiste esencialmente en la utilización del arte cinematográfico como medio de exploración de la realidad social de su país, y enfocándose principalmente en un programa nacionalista en primera instancia, y regionalista en consecuencia. Este se manifestó en una búsqueda de las raíces que permitirían establecer el reencuentro del hombre brasileño con sus orígenes étnicos y míticos. De esta manera, se estaría promoviendo un modo de contrarrestar la influencia imperialista sobre América Latina. El hecho de que *Di* fuera su primer film realizado en Brasil luego de su exilio no responde a una mera situación azarosa, sino que a su vez posee una trascendencia ineludible por tratarse de una película que reivindica el

trabajo de uno de los artistas más representativos de esa exploración estética sobre lo autóctono.

La aparición recurrente del actor negro Antônio Pitanga, con su torso desnudo y bailando alegremente, en medio de los insertos con imágenes de los cuadros de Di Cavalcanti remite a esa reivindicación de la cultura mulata presente en las pinturas allí exhibidas. En el mismo sentido es presentado el ingreso de Marina Montini: su pasaje junto al cajón es acompañado por los comentarios *over* de Rocha, y en un segundo plano sonoro, de una marcha carnavalesca titulada *O teu cabelo não nega*, que resalta a través de su letra esta mezcla particular de razas como una pertenencia cultural brasileña. Los ritmos alegres de la samba, que acompaña las imágenes del velatorio, concuerdan a su vez con la concepción festiva de la muerte propuesta por Rocha en este cortometraje, en base a la promoción de una cosmovisión sobre la trascendencia opuesta a la transmitida por la cultura occidental.

Mientras Glauber Rocha recita poéticamente su homenaje al pintor,¹⁶ su discurso se entremezcla con referencias a Pablo Neruda y David Alfaro Siqueiros, escritor chileno y muralista mexicano, respectivamente. Su mención, con citas en español, remite al afán integracionista presente en la literatura y pintura latinoamericana, que se repite en el cine moderno de la región, en particular en los films realizados por Rocha a partir de su exilio.

La obra de Di Cavalcanti es erigida, según el comentario *over*, como “una de las contribuciones más importantes de Brasil a la cultura visual de nuestro siglo, especialmente en el ámbito del continente latinoamericano”. De esa manera, su prestigio es comparado al de sus mencionados colegas de la región, dando a entender el impulso integrador de América Latina como un fenómeno que excede al momento de auge de la unificación cinematográfica representada por la filmografía de este realizador y sus colegas de la región.

En suma, si tenemos en cuenta la trayectoria de Glauber Rocha, podemos verificar que su modo de expresión respondió, en su mayor parte, al formato del cine argumental.¹⁷ Sus obras estuvieron siempre cargadas de representaciones ficcionales de los procesos históricos y culturales de la nación, haciendo hincapié

en los mitos y leyendas que definen la identidad originaria. La obra pictórica de Di Cavalcanti respondió a un patrón similar, por medio de la figuración de seres provenientes de los sectores populares, a saber, campesinos, remadores, músicos, bailarines de samba y el universo étnico del cual se compone la fisonomía brasileña. Eso produjo un punto de identificación entre ambos artistas, que permitió unificar, en este film, dos períodos diferentes del siglo XX en base a la preocupación por reivindicar la memoria del pueblo.

Conclusión

A través de un documental como *Di* asistimos no solamente al despliegue de la personalidad avasallante de un creador multifacético como Glauber Rocha, sino también al encuentro entre dos temporalidades que a pesar de la distancia encuentran puntos en común en base al deseo de revolucionar la estética con el fin de entablar una perspectiva nacionalista y regionalista que haga emerger la memoria popular. El *Cinema Novo*, desde sus inicios, estuvo encargado de incentivar el fervor en pos de la emergencia de reformas sociales y políticas en Brasil, que en la medida en que se fueron sucediendo los acontecimientos históricos que llevaron a la instalación de gobiernos dictatoriales en el país, derivó en la instalación de una revolución estética basada en los ideales modernistas de la recuperación de la identidad nacional, las tensiones por el cosmopolitismo, la alegoría y los procedimientos irónicos, que contrarrestan la postura oficial sobre la realidad, y las referencias a las etnias originarias como verdaderas representantes de la brasilidad.

El tercermundismo, y la integración de América Latina a partir de los años sesenta principalmente, aportaron a los valores del modernismo brasileño ingredientes que permitirían, en la mentalidad nacionalista de Glauber Rocha, ejercer un rol de resistencia ante la dominación política extranjera en el contexto del eurocentrismo. El nacimiento del movimiento tropicalista en la música en 1968 instaló un énfasis mayor en los mencionados aspectos que reavivaron la estética modernista en Brasil. El mismo cineasta afirmaría que la Semana de Arte Moderno

de 1922 fue el evento que inició la primera fase de la revolución cultural del país, de la cual el *Cinema Novo* sería el “capítulo 2” (2004: 166).

La concepción del modernismo de retornar a las raíces para contrarrestar la perspectiva oficial sobre los orígenes de la nación, se repite en el nuevo cine brasileño en su búsqueda de establecer un revisionismo histórico-político a través de los films. Una película como *Di*, debido a su funcionalidad como puente entre dos épocas y dos manifestaciones estéticas diferentes, se erige como un documento capaz de asumir esa actualización, en su triple rol de testificar acerca del rol del arte como transmisor de identidad, cuestionar el lugar ocupado por el artista en la elaboración simbólica de la nación y promover la concepción del arte como un instrumento de integración regional.

Bibliografía:

AA.VV. (2004), *Glauber Rocha. Del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*, Malba/Colección Constantini, Buenos Aires.

AA.VV. (2007), *Vida en movimiento. Joaquim Pedro de Andrade*, Malba/Colección Constantini, Buenos Aires.

Gerber, Raquel (1982), *O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha e a estética do inconsciente*, Editora Vozes, Rio de Janeiro.

Giunta, Andrea (Comp.) (2005), *Cándido Portinari y el sentido social del arte*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Laera, Alejandra y Aguilar, Gonzalo Moisés (Sel.) (2008), *Escritos antropófagos. Oswald de Andrade*, Corregidor, Buenos Aires.

Martínez Luque, Virginia (2005), “Tupy or not tupy: antropofagia, cultura e identidad”, en *Diálogos*, v.9, N°3.

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.

Rocha, Glauber (2004), *Revolução do Cinema Novo*, Cosac Naify, São Paulo.

Terán, Oscar (Coord.), (2004), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Texeira, Francisco Elinaldo (Org.) (2004), *Documentário no Brasil. Tradição e transformação*, Summus, São Paulo.

Ventura, Tereza (2000), *A poética polytica do Glauber Rocha*, Funarte, Rio de Janeiro.

Xavier, Ismail (2003), "Di", en Paranaguá, Paulo Antonio (Ed.), *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid.

www.tempoglauber.com.br

www.dicavalcanti.art.br

¹ El modernismo brasileño consistió en un movimiento artístico que emergió en 1922, con las experiencias culturales que se desprendieron de la Semana de Arte Moderno llevada a cabo entre el 13 y el 17 de febrero en el Teatro Municipal de São Paulo. Allí, presentaron sus trabajos escritores y pintores como Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, entre muchos otros. Resultó ser un evento polémico y escandaloso, debido a su carácter impulsor de innovaciones de las formas estéticas y de las propuestas ideológicas impulsadas hasta ese entonces en el arte de ese país. El modernismo se desplegó en dos fases que datan entre 1922 y 1930, y entre 1930 y 1945.

² Su nombre completo era Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo

³ El *Cinema Novo* puede periodizarse en cuatro etapas consistentes en una fase neorrealista, transcurrida entre 1955 y 1961, el ciclo del Nordeste (1961-1964), caracterizado por la aparición de films que retratan el espacio rural, un ciclo urbano, iniciado con la dictadura de 1964, y por último, entre 1968 y 1973 aproximadamente, una fase canibalista o tropicalista, vinculada al reavivamiento de la cultura modernista.

⁴ Véanse su *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) y su *Manifesto antropofágico* (1928), como textos que enunciaron una estrategia de resistencia y subversión ante el dominio cultural extranjero, así como los cuadros de pintores como Cândido Portinari, retratando la condición social de los trabajadores. Consideramos que este tipo de obras se han constituido en fuentes ineludibles para cineastas como Glauber Rocha, en su énfasis por reconstruir la memoria popular.

⁵ El padre de Joaquim Pedro de Andrade, Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898-1969) fue, entre otras actividades, el fundador del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional. Creciendo en medio de ese panorama cultural, Joaquim Pedro se inició en el cine a través de la realización de dos cortometrajes documentales sobre la vida de los escritores Gilberto Freyre y Manuel Bandeira: *O mestre de Apipucos* (1959) y *O poeta de Castelo* (1959), respectivamente.

⁶ Véase al respecto una novela como *Vidas secas* (Graciliano Ramos, 1938).

⁷ Glauber Rocha inició su exilio con un viaje a la ciudad de New York (Estados Unidos) en 1971, y recorrió varios países de América Latina como Chile, Uruguay y Cuba, en visitas esporádicas. La mayor parte de su estadía se dio en París y Roma, entre otros puntos europeos que recorrió. Su radicación definitiva en Brasil ocurrió en junio de 1975, aunque nunca dejó de ser un personaje itinerante hasta su fallecimiento en agosto de 1981.

⁸ Debido a una polémica con la hija adoptiva del pintor, un procedimiento legal inhabilitó la exhibición pública del film desde 1979.

⁹ La película también se conoce bajo el título de *Di-Glauber*.

¹⁰ La voz de Glauber Rocha acompaña el film en su totalidad, con la excepción de los créditos finales, en donde aparece también el relato de un actor siendo interrumpido por el cineasta, quien parece estar dirigiéndole y corrigiendo su modo de enunciar el texto narrado.

¹¹ El subtítulo continúa con la frase "*Solamente la ingratitud, esa pantera, fue su compañera inseparable*". Se trata del fragmento de un poema de Augusto dos Anjos.

¹² Es interesante mencionar que en ocasión de la muerte de Glauber Rocha, acaecida tempranamente en 1981, el documentalista brasileño Silvio Tendler filmó también el velatorio y entierro de Rocha, en un homenaje de características similares al realizado en 1977 con Emiliano Di Cavalcanti. Nos referimos al largometraje *Glauber, o Filme, Labirinto do Brasil*, estrenado en el año 2003. Al igual que lo que ocurriera con la familia del pintor, la madre de Rocha se opuso a la divulgación de las imágenes captadas en 1981.

¹³ De hecho, podríamos afirmar que Rocha establece una analogía entre el velatorio y una muestra pictórica.

¹⁴ El último período del *Cinema Novo*, del cual este film es un ejemplo tardío, consistió, como afirmamos previamente, en un suceso revitalizador del modernismo brasileño. No es casual que a través de una película como esta, que enfatiza el tópico de la muerte, se haya resucitado nuevamente ese fenómeno estético del cual Di Cavalcanti fue uno de sus principales protagonistas.

¹⁵ En un texto distribuido en la exhibición de la película el 11 de marzo de 1977 Glauber Rocha afirma: "La muerte es un tema festivo para los mexicanos, y cualquier protestante esencialista como yo no la considera tragedia. [...] Golpeado por la tristeza de un acto que debería ser festivo en todos los casos (y sobre todo en el caso de un genio popular como Emiliano di Cavalcanti) proyecté el Ritual Alternativo; Mi Funeral Poético, como a Di le gustaría que fuese [...] el símbolo de la Vida. [...] El descubrimiento poético del final de siglo será la materialización de la Eternidad" (Disponible en Internet en: <http://www.tempoglauber.com.br/flauber/Filmografia/di.htm>).

¹⁶ Uno de los textos recitados es el poema de Vinicius de Moraes llamado *Balada de Di*.

¹⁷ De las veinte películas realizadas por el cineasta, nueve fueron documentales. Además de *Di*, Glauber Rocha dirigió *Amazonas*, *Amazonas* (1966), *Maranhão 66* (1966), *1968* (1968), *Leticia em Marrocos* (1970), *Paloma*, *Paloma ou Super Paloma* (1972), *História do Brasil* (1974), el film colectivo *As armas e o povo* (1974/5), producido por el Sindicato de Trabalhadores da Produção do Cinema e Televisão, y *Jorjorado no cinema*

(1977).