

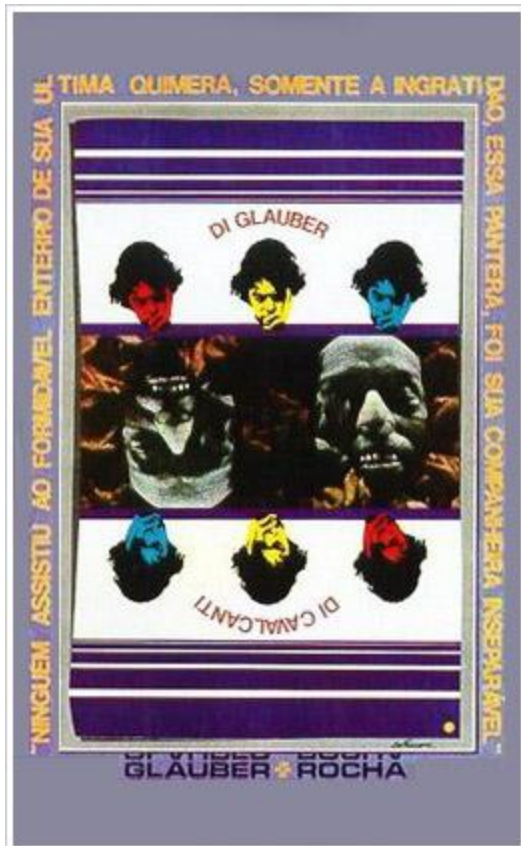
## Di - Glauber: un documental onírico

Estevão Garcia

### Resumen

El presente artículo se propone a analizar la relación dialógica artístico-cultural y antropofágica efectuada por Glauber Rocha al pintor Di Cavalcanti en el momento de su muerte a través de la realización del corto metraje documental *Di - Glauber*. Aquí el cine es un espacio ritualista donde se concreta, a partir de su propio aparato y de sus potencialidades intervencionistas, la inversión de los rituales fúnebres. Dichos rituales son llevados a cabo por una sociedad que oficialmente se sitúa en una dirección opuesta de la sensibilidad dionisiaca presente en la personalidad, en la vida y en la obra de Di. Glauber, por tanto, rescata y reivindica esta sensibilidad en el velatorio del artista, lo que provoca reacciones discordantes. El ritual de inversión carnavalesca también es un ritual antropofágico ya que el cine además de ser fundamentalmente ritualista y desestabilizador del *status quo* también es el lugar donde se hace la absorción de lo que hay de valioso en el *otro* por las manos del *yo*. La asimilación del imaginario y de la fuerza popular existente en la obra del pintor hecha por el cineasta marca el estilo de la película: notablemente sensorial, convulsivo y onírico. Tales características del cine de Glauber Rocha, presentes en toda su filmografía, adquieren nueva configuración y dimensión a partir de un determinado momento de su obra. Por tanto, nos pareció necesario situar *Di - Glauber* en el interior de su carrera cinematográfica y ubicarla como un prolongamiento y desarrollo de ciertos conceptos elaborados a partir de la realización de *Cabezas cortadas* y de la escritura del manifiesto *Estética do sonho / Estética del sueño*. *Di - Glauber* amplía términos como “magia”, “irracionalismo liberador” y “mística popular” y los amalgama en el propio acto de filmar.

**Palabras clave:** Glauber Rocha, cine brasileño, estética del inconsciente, el cine como ritual, diálogos artísticos y culturales.



*Di*, cortometraje documental de Glauber Rocha es una película que presenta distintos títulos. Ellos son: ***Di***, ***Di Cavalcanti***, ***Ninguém assistiu ao Formidável enterro de sua quimera, somente a ingratidão, essa pantera, foi sua companheira inseparável*** y ***Di -Glauber***. Los dos primeros resultan los más convencionales porque simplemente repiten en el título el nombre del artista biografiado. Como un documental biográfico corriente, anuncia en su título su objeto de registro / análisis / homenaje. Este procedimiento se revela válido en muchos casos, ya que a un posible espectador interesado en una determinada personalidad biografiada por el cine, el rápido reconocimiento de su nombre en el título lo llevará de forma más simplificada a la compra (en el caso del DVD) o a su inmediata asistencia (en el caso de las salas de exhibición). Cuando en el título de un documental biográfico no aparece el nombre de su biografiado el contacto del espectador con la película necesitará ser intermediada por otros medios: críticas, reseñas y sinopsis publicadas en los periódicos o a través del material de divulgación (carteles, anuncios espectaculares, spots en la televisión) que tratándose del cine documental son prácticamente inexistentes. Por tanto está claro que en términos comerciales la mención del personaje retratado en el título es más estratégica y facilita para el espectador medio su aproximación a la película. Si por un lado, estos dos primeros títulos del corto de Glauber son los más “comerciales”, el tercero es su extremo opuesto. A pesar de ser el más anti-comercial, se trata del título original del filme. La película no es conocida internacionalmente por este título, pero en muchas fuentes<sup>1</sup> ese es considerado su verdadero título. En la realidad el hecho de ser ese el título original del corto está probado en el propio filme. En el primer plano del cortometraje la voz *over* de Glauber recita los créditos y dice: “*Di Cavalcanti: título do filme: Ninguém assistirá ao Formidável enterro de sua quimera, somente a ingratidão, aquela pantera, foi sua companheira inseparável.*”<sup>2</sup>

Su definición como “anti-comercial” oriunda, entre otros factores, de su extensión. Además del título no presentar directa o explícita relación con *Di Cavalcanti*, el largo tamaño dificulta su retención en la memoria del espectador. Esto resulta dificultoso tanto para la persona interesada en ver la película, que posiblemente no se recordará del nombre, como para la que ya la vio y que no sabrá divulgarlo para los demás eventuales interesados. Pero, olvidemos por un momento esta problemática comercial de los títulos (que más adelante veremos si es aplicable para esta película) y discutamos qué este largo título puede significar.

Habíamos dicho que se trata de un fragmento del poema de Augusto dos Anjos, fragmento leído en la película por el propio Glauber, que asume el comando de la locución. La investigadora Tête Mattos en su texto sobre ***Di-Glauber*** atribuye la relación dialógica del corto con el poema a una posible convergencia de temperamentos establecida entre el cineasta y el poeta pre-modernista.<sup>3</sup> Según la autora los dos artistas son dotados de personalidades inquietas y sería justamente esta “inquietud” el motivo de la identificación de Glauber con el poeta y consecuentemente el motivo de su elección en insertar el poema en el filme. No discordamos de dicha identificación, que en realidad pensamos configurase más allá de la presencia común de la inquietud y de la necesidad de romper con las reglas establecidas, es decir, del sentimiento trasgresor y subversivo existente en la personalidad de todo verdadero artista visionario. El espíritu trasgresor además de no ser el único eslabón entre esos dos creadores tampoco explica totalmente el uso del fragmento de *Versos Íntimos*. Pensamos que el verso también traduce la reacción provocada por la propia existencia de la película. Su existencia como performance, como elemento de intervención en una situación dada (el velatorio), en otras palabras, su simple existencia como filme provoca un conflicto y un embate.



Luego en el primer plano del filme, escuchamos la voz *over* del cineasta leyendo este fragmento mientras en la imagen vemos un *travelling* lateral (el fotógrafo filma dentro de un auto en movimiento) que registra los alrededores del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (local donde fue realizado el velatorio del pintor). Tras recitar el título-poema, Glauber lee los titulares de los periódicos que noticiaron el escándalo provocado por su filmación en el velatorio. Hay que señalar que unido a la narración *over* del director escuchamos en la banda sonora un fragmento de la sinfonía *Floresta do Amazonas* de Heitor Villa Lobos.

Podemos afirmar que ya en los primeros instantes del filme nos es ofrecida una abundancia sensorial, un acumulo de datos en convulsión: la voz elocuente del narrador que lee los textos (el poema y los titulares) de manera demasiado rápida, la sinfonía delirante de Villa Lobos donde se utiliza cantos indígenas y el *travelling* lateral que describe el constante movimiento del mundo exterior (las afueras del “escenario” en que la película se desarrollará). Tanto la lectura del poema como la de los titulares cumplen la misma función: sintetizar lo que ocurrió con la profanación / filmación del velatorio de Di Cavalcanti. Las dos lecturas son complementarias, siendo los titulares en la realidad la versión “concreta” de lo que sugiere el poema por medio del lenguaje poético-metafórico. Escuchamos a través de los versos de Augusto dos Anjos: “Nadie asistió al formidable entierro de su última quimera, solamente la ingratitud, esa pantera, fue su compañera inseparable”.<sup>4</sup> Se trata de un comentario explícito sobre la reacción negativa de la familia del pintor a la intervención de Glauber y su equipo de rodaje. La familia de Di no entendió el homenaje de Glauber y lo consideró ofensivo a la memoria del fallecido. La ingratitud, para Glauber, es el sentimiento que envuelve la familia y los amigos conservadores del pintor que además de no supieren comprender su homenaje-celebración (elaborado en el mismo lenguaje carnavalesco del “pintor de las mulatas”)<sup>5</sup> no han entendido verdaderamente el arte de Di Cavalcanti.

Si Di celebraba la vida en su pintura, la vida también necesita estar presente en su muerte. Si en el arte de Di había una profusión de colores, de sensaciones, si en su arte explotaba la fiesta y la alegría, estos elementos también deberían estar en el momento de su muerte. En las palabras de Glauber:

A morte é um tema festivo para os mexicanos, e qualquer protestante essencialista como eu não a considera tragedia. Em *Terra em transe* o poeta Paulo Martins recitava que convivemos com a morte... etc... dentro de la a carne se devora – e o cangaceiro Corisco, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* morre profetizando a ressurreição do sertão no mar que vira sertão que vira mar...

Matei muitos personagens? Eles morreram por conta própria, engendrados e sacrificados por suas próprias contradições: cada massacre dialético que enceno e monto se autodefine na síntese fílmica, e do expurgo sobram as metáforas vitais.

As armas de fogo, facas e lanças são os objetos mortais usados por meus personagens, mas a rainha Soledad bebe

simbolicamente veneno no final de *Cabezas cortadas* e os mercenários de *O leão de sete cabeças* são enforcados. Em *Câncer*, Antônio Pitanga estrangula Hugo Carvana, assim como Carvana se suicida em *Terra em transe*. Em *Claro* foi usado um canhão para matar um mercenário no Vietnã e dois personagens morrem afogados em *Barravento*, além das multidões incalculáveis massacradas por Sebastião, Corisco, Diaz, etc.

Filmar meu amigo Di morto é um ato de humor modernista-surrealista que se permite entre artistas renascentes: Fênix / Di nunca morreu. No caso o filme é uma celebração que liberta o morto de sua hipócrita-trágica condição. A Festa, o Quarup – a ressurreição que transcende a burocracia do cemitério. Porque enterrar as pessoas com lágrimas e flores comerciais?

Meu filme, cujo título, dado por Alex Viany, é *Di-Glauber*, expõe duas fases do ritual: o velório do Museu de Arte Moderna e o sepultamento no Cemitério São João Batista. É assim que sepultamos nossos mortos.

Chocado pela tristeza de um ato que devia ser festivo em todos os casos ( e sobretudo no caso de um gênio popular como Emiliano di Cavalcanti) projetei o Ritual Alternativo; Meu Funeral Poético, como Di gostaria que fosse, lui... o símbolo da Vida...

No campo metafórico transpsicanalítico materializo a vitória de São Jorge sobre o Dragão. E, no caso de uma produção independente, por falta de tempo e dinheiro, e dada a urgência do trabalho, eu interpreto São Jorge (desdobrado em Joel Barcelos e Antônio Pitanga) e Di-O Dragão. Mas curiosamente Eu Sou Orfeo Negro (Pitanga) e Marina Montini, dublamente Eurídice (musa de Di), é a Morte. Meus flash-backs são meu espelho e o espelho ocupam a segunda parte do filme, inspirado pelo *Reflexos do baile* de Antônio Callado, e Mayra de Darcy Ribeiro. Celebrando Di recupero o seu cadáver, e o filme, que não é didático, contribui para perpetuar a mensagem do Grande Pintor e do Grande Pajé Tupan Ará, Babaraúna Ponta-de-Lança Africano, Gloria da Raça Brazyleira!

A descoberta poética do final do século será a materialização da Eternidade. [6 u tema festivo](#)

La extensión de nuestra cita se justifica. En este texto escrito especialmente para la exhibición del corto en la cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en marzo de 1977, Glauber hace un recuento de la utilización del tema de la muerte en su filmografía y lo ubica en relación a **Di**. Para Glauber, filmar su amigo muerto, es decir, interaccionarse con la muerte de su amigo Di es un acto de "humor modernista-surrealista". La muerte de Di no puede ser vista por los ojos de los ritos fúnebres convencionales. La muerte de Di no puede ser sentida como una tragedia o como algo extremadamente triste. A través del acto de filmar, Glauber propone una inversión ritualista. La sobriedad y la discreción del luto, el color negro de los trajes fúnebres burgueses son reemplazados por la celebración carnavalesca. Esta celebración libera el muerto de su condición trágica y sombría y le revela su verdadera esencia. A través del ritual mágico y sagrado del cine, Glauber y su equipo de filmación invaden el velatorio del pintor e instalan un "Ritual Alternativo", un auténtico "Funeral Poético". El acto de filmar es un acto poético, trasgresor, subversivo y performático. La performance del equipo técnico desestabiliza el orden y la disciplina del velatorio. Gracias al cine, todo ya está fuera de su lugar habitual. La cámara de Glauber no puede, como una cámara de noticiero televisivo, mantenerse lejos del ataúd. Su cámara necesita romper el "respeto" ceremonioso y captar en *close up* el rostro del muerto. Se trata de un cine de la aproximación, no del distanciamiento. Se trata de un cine de la aproximación afectiva-ritualista, no del distanciamiento crítico. Glauber afirma que su película no es didáctica y que desea perpetuar el mensaje emanado por la obra del pintor.



Este sentido de perpetuación del mensaje de Di a través del cine fue percibida y analizada por el crítico Sérvulo Siqueira,<sup>7</sup> que divide la película en dos partes. Aunque el corto haya sido filmado en cuatro locaciones: el velatorio del pintor en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro; el entierro en el cementerio *São João Batista*; la exposición de cuadros del pintor y el departamento de Glauber, diseñase en la película dos espacios principales y preponderantes: el velatorio y el entierro, es decir, “las dos fases del ritual”. Tanto las imágenes de la exposición como las del departamento de Glauber son flashes que se intercalan con la secuencia del velatorio, eje central, según el crítico, de la primera parte del filme. Aquí es donde se concreta la evocación de la personalidad, de la obra y del pasado de Di Cavalcanti. El centro organizador de estas imágenes fragmentarias estaría representado por el ataúd donde descansa el cuerpo del pintor. Su evocación es realizada por la lectura de periódicos (sobretudo la materia de Edison Brenner); por la lectura del poema *Balada de Di Cavalcanti* de Vincius de Moraes; a través de las imágenes de los cuadros y de la actuación de Antônio Pitanga (símbolo de la sensualidad negra presente en la obra del pintor) y por la memoria afectiva del propio director que se recuerda de los encuentros que tuvo con Di. Por tanto vemos una mezcla de materiales heterogéneos que van desde el homenaje hecho por un periodista en el momento de la muerte del artista, el poema homenaje de Vinicus de Moraes escrito como motivo de celebración a los sesenta y cinco años de Di en 1962, su obra viva (los cuadros) y la performance delante ella hecha por Pitanga, al recuerdo personal de Glauber. En la profusión de imágenes aún constatamos homenajes a otros muertos como a los ex presidentes Juscelino Kubitscheck y Jango y a Paulo Pontes. Esta primera parte, en la interpretación de Siqueira, termina cuando la narración sale del espacio del velatorio. La segunda y última parte empieza, por tanto, con la imagen de la fachada del cementerio *São João Batista*. Aquí es donde se concretaría la recuperación del cadáver del artista. Su resurrección se establece a través de *Babaraúna*, el punta de lanza africano celebrado en la canción de Jorge Ben que ahora escuchamos en la banda sonora. Glauber reinterpreta la mítica visión indígena al percibir la muerte como un paso para el verdadero ser y la mezcla con la mitología africana. Por intermedio del sincretismo de los mitos indígenas y africanos completase un ciclo de la vida del pintor para dar inicio a otro ciclo en el cual la personalidad del guerrero muerto no va a ser olvidada sino alabada como ejemplo mítico y el mensaje de su arte perpetuada para las nuevas generaciones.

El objetivo del cineasta de aproximarse a través de su corto al universo artístico de Di Cavalcanti y así eternizar su mensaje nos revela una intención clave de la película: promover un dialogo. El dialogo ya se establece por la entrada del equipo de rodaje en el velatorio y por el intento de traer la fiesta y la alegría a un acto que, según Glauber, no debería ser triste. Di Cavalcanti es un genio de la cultura popular, la fiesta y el carnaval siempre estuvieron presentes en su obra y en su personalidad, por tanto, al introducirlas en su velatorio, Glauber está dialogando de forma coherente con el universo estético de su amigo. Este dialogo-homenaje de un artista para otro artista, este dialogo entre Glauber y Di es resumido en el cuarto título del corto: ***Di - Glauber***. Este título, cuya autoría Glauber en el texto *Di (Das) Mortes* atribuye al crítico, historiador del cine y cineasta Alex Viany, es en nuestra opinión lo que mejor representa la película. De los cuatro títulos del corto que mencionamos este sería el más acertado. Aunque el título ***Ninguém assistiu ao Formidável enterro de sua quimera, somente a ingratitude, essa pantera, foi sua***



**companheira inseparável** nos remite directamente al escándalo provocado por la filmación y de manera “profética” también nos puede remitir al escándalo provocado por la posterior exhibición del corto y su prohibición<sup>8</sup> por la justicia a pedido de la hija del pintor; el cuarto título resume el filme de manera precisa.

**Di - Glauber** no es un título tan comercial como **Di** o **Di Cavalcanti** pero cumple una función comercial ya que contiene el nombre del personaje biografiado y así automáticamente anuncia para el espectador el tema / objeto del documental. Sin embargo, además de documental **Di** es un corto metraje, por tanto, su difusión es dos veces limitada. Si el documental tiene una penetración en las salas comerciales infinitamente menor que las películas de ficción, a veces consigue entrar en el circuito exhibidor. Ya en relación al corto no podemos afirmar lo mismo. La penetración del corto (sea de ficción o documental) en las salas de exhibición convencionales es aún más limitada que la del largo documental. El espacio para la difusión del corto metraje ha estado, desafortunadamente, restringido a festivales y a cineclubs. Por tanto, la lógica comercial aplicada a los títulos a que nos referimos no es exactamente válida en este caso. A pesar de poseer una difusión más reducida, el objetivo del corto también es comunicarse con su público, aunque éste sea menor. En esta fase de su filmografía, Glauber objetivaba comunicarse con el espectador a través de los sentidos y de la sensorialidad y **Di**, su pequeña obra maestra cumple bien este papel. La película ganó el premio especial del jurado en el Festival de Cannes de 1977 e inmediatamente después fue exhibida en la TVE (Televisión educativa de Río de Janeiro). Dos años más tarde, en junio de 1979, estrenó en las carteleras comerciales de Brasil como complemento de **Cabezas cortadas** (España / Brasil, 1970).



Por tanto, antes de ser prohibida por la justicia, **Di** sólo fue exhibida públicamente en la mencionada función de la cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en marzo de 1977, en el Festival de Cannes en mayo del mismo año, en la TVE luego después de Cannes y en junio de 1979 como complemento de **Cabezas cortadas**. Es necesario indicar que la película fue prohibida mientras estaba en cartelera y que **Cabezas cortadas** siguió su reducido periodo en las salas de exhibición sin su corto metraje-complemento. Tomando en consideración lo que acabamos de decir, podemos concluir que **Di** es una película muy poco vista. **Di**, a pesar de haber sido premiada en uno de los principales festivales de cine del mundo y de ser considerada como una de las grandes obras maestras de su director, es en general poco conocida. **Di** es la primera película que Glauber realiza en Brasil después de seis años de exilio europeo (1970-1976) y pertenece a la fase menos conocida del cineasta. La fase menos conocida de Glauber abarca sus películas europeas (principalmente) hasta su último filme **A idade da terra / La edad de la tierra** (Brasil, 1981). Podemos afirmar que **Cabezas cortadas** inaugura una nueva etapa en la filmografía de Glauber. Esta película es un auténtico parte aguas en la obra del director y el hecho de ser exhibida en los cines junto con **Di** no fue mera casualidad. **Di** es una película que se inserta totalmente en la *Estética del sueño*, manifiesto que Glauber escribe y presenta bajo la forma de conferencia en la Universidad de Columbia en enero de 1971, pocos meses después de la conclusión de **Cabezas cortadas**. Una pregunta que necesitamos hacer es: ¿por qué esta etapa de la filmografía de Glauber es tan poco conocida y comentada?

Glauber es frecuentemente definido, hasta por los que no conocen su obra completa, de cineasta “político”, que hace “crítica social”, “anti-imperialista” o “hermético”, como si estas etiquetas fuesen suficientes para la comprensión de su complejidad como cineasta. La persistencia de estos clichés ocurre porque la etapa internacional de su filmografía ha sido muy poco difundida, incluso en Brasil. Nunca fue distribuida en VHS y no ha sido, hasta el momento, comercializada en DVD. Tampoco ha tenido la suerte de ser programada en cineclubs o en ciclos en centros culturales, debido a las pocas copias en 35 mm disponibles. Esta inexistente difusión de la fase internacional de Glauber promueve el total desconocimiento sobre ella.



Tal olvido por parte de los historiadores y estudiosos se revela muchas veces en su eliminación (cuando la fase del exilio ni siquiera es mencionada) o en una descripción muy breve y superficial basada en otros materiales escritos. Parece que la mayoría de los historiadores no saben que Glauber dirigió cuatro filmes fuera del Brasil: ***Der leone have sept cabeças / El león de siete cabezas*** (Francia / Italia / Congo, 1970), ***Cabezas cortadas, História do Brasil / Historia de Brasil*** (codirigido con Marcos Medeiros, Cuba / Italia, 1973) y ***Claro*** (Italia, 1975). Tampoco se comenta que en su etapa de regreso al Brasil el cineasta filmó dos cortos documentales sobre dos importantes personalidades de la cultura brasileña: Emiliano Di Cavalcanti en ***Di*** y el escritor Jorge Amado en ***Jorgeamado no cinema*** (Brasil, 1978). Por esta razón la obra de Glauber es interpretada solamente o principalmente a través de sus tres películas más conocidas: ***Deus e o diabo na terra do sol / Dios y el diablo en la tierra del sol*** (Brasil, 1963), ***Terra em transe / Tierra en transe*** (Brasil, 1967) y ***O dragão da maldade contra o santo guerreiro / Antonio das mortes*** (Brasil, 1969). Al condensar, generalmente, los diez largos y los cinco cortos de Glauber en sus tres largos más conocidos, la historiografía está cometiendo el grave error de tomar la parte por el todo. Está implícitamente admitiendo que las películas del periodo ulterior, que ella no conoce, siguen el mismo planteamiento estético y político. Las películas del exilio nos revelan otro Glauber, un Glauber distinto del anterior. Son parte de un proceso largo y continuo, marcado por los cambios operados en el interior del campo cinematográfico y en los meandros de la Historia. Por tanto, es necesario que comentemos este proceso de ruptura.

Antes de exiliarse, Glauber había tenido algunos problemas con el régimen militar: había sido detenido junto a siete compañeros en 1965, había visto cómo ***Tierra en transe*** fue prohibida en 1967 y en este mismo año, su departamento fue invadido por la policía.<sup>9</sup> En 1969, después de obtener el premio de mejor dirección por ***Antonio das mortes*** en el Festival de Cannes, recibe dos propuestas de trabajo. La primera provino de Claude-Antoine, productor de su última película; se trataba de un proyecto que se realizaría en África. La segunda le fue ofrecida por el productor español Pere Fages, que lo invita a hacer una película en España con total libertad y 100 mil dólares de presupuesto.<sup>10</sup> Esta es la fase más productiva de Glauber, pues dirige dos filmes en menos de un año y se inserta en el mercado internacional del cine de autor. En el transcurso de estas experiencias, Glauber percibe la imposibilidad de continuar en Brasil su proyecto de cine iniciado en la década anterior. Ve que ahora el momento es otro. Sabe que la radicalización estética de sus propuestas, llevadas a cabo por la generación del Cinema Marginal, continúa. Sabe que la represión en Brasil es más violenta que nunca. Todo esto le hace sentirse obligado a realizar

una serie de redefiniciones. Entre ellas, la que marcará una nueva etapa en su trayectoria, está su renovada comprensión de lo que sería un auténtico arte revolucionario: “Arte Revolucionária foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 e continuará a ser nesta década. Acho, porém, que a mudança de muitas condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo dos conceitos de arte revolucionaria”.<sup>11</sup>

Ese “continuo desarrollo” será concretado por el autor a través de la inserción de determinados términos en su vocabulario. Conceptos como “magia”, “sinrazón”, “mística religiosa” e “irracionalismo liberador” serán incorporados por su pensamiento cinematográfico. Tal desplazamiento - será demarcado por la realización de *Cabezas cortadas* en el plano práctico, y por la escritura del manifiesto *Estética del sueño* en el plano teórico.

Declarando que es imposible medir la eficacia política de un filme, Glauber afirma que el cine es: “para os cinéfilos e para o público, sobretudo um provocador onírico, um excitante como a droga. O público busca no cinema uma visão do realismo que é absolutamente onírica, até nos filmes mais naturalistas”.<sup>12</sup>

Buscando una nueva interacción con el espectador y con las masas populares, “uma aproximação mais sensitiva e menos intelectual”,<sup>13</sup> Glauber se alejará del discurso eminentemente “político” de sus películas anteriores. Se vislumbra aquí, una distinta concepción de arte político revolucionario en el que el imperativo mayor es la definitiva ruptura con los racionalismos colonizadores. Glauber, con la elaboración de *Estética del sueño* “liberta-se das amarras políticas, proclama a liberdade individual do artista e a primazia da arte no interior do processo revolucionario.”<sup>14</sup> El arte, particularmente el cine, no deberá más subordinarse a la política y si tornarse un instrumento libertador a través de la sinrazón. Su potencia política residiría justamente ahí: “El sueño es lo único derecho que no se puede prohibir”. Asociando razón a opresión y sinrazón a revolución, el cineasta propone un dialogo con el misticismo, “punto vital de la pobreza”. Siendo el misticismo “el único lenguaje que trasciende el esquema racional de la opresión” tenemos la constatación de que la “revolução é uma magia porque é o imprevisto dentro da razão dominadora”.<sup>15</sup>

Glauber en 1970 hace una declaración que es la síntesis de sus reevaluaciones:

“há um grande equívoco sobre o cinema político. De modo algum o cinema é politicamente conseqüente apenas quando se torna um meio de propaganda constante do sistema. (...) Hoje há quem pense que o filme político seja um documentário sobre a guerrilha. Mas não basta filmar comícios, guerras, greves, para crer que se faz um filme político. (...) A expressão “cinema político” é de tal modo datada que hoje Hollywood reclama diretores de “filmes políticos” (...) O cinema é um meio de expressão que abre perspectivas para a consciência”.<sup>16</sup>

Más que transformar una realidad social, el director en este momento, estaba preocupado en transformar la conciencia, o mejor dicho, el inconsciente del Hombre. Según sus palabras: “o que o inconsciente comunica ao consciente em termos de símbolos na experiência individual do sonho pode ser desenvolvido pelo cinema como experiência coletiva.”<sup>17</sup> “É necessário liberar o inconsciente coletivo em um espetáculo audiovisual integral.”<sup>18</sup> El cine es un instrumento de transformación por medio de imágenes oníricas y reveladoras, es un flujo irracional: “Você sonha e no sonho vê imagens, coisas que se sucedem. Quando você escreve uma poesia, um conto ou faz um filme, não faz mais que a materialização deste sonho, deste produto do inconsciente que não é controlado pela razão.”<sup>19</sup>





Para Arnaldo Carrilho, la importancia del manifiesto *Estética del sueño* está en el hecho de que a través de él Glauber se desvincula: “a) da razão dominante, ou das tipologias norte-americanas, soviéticas, euros-ocidentais ou chinas; b) do cinema político de origem libertário do terceiro mundo como *La hora de los hornos*, c) do próprio *Cinema Novo* socio-estetizante.”<sup>20</sup>

De hecho, en este manifiesto Glauber firma su independencia y declara que el peor enemigo del arte revolucionario es su mediocridad y que “diante da evolução sutil dos conceitos reformistas da ideologia imperialista, o artista deve oferecer respostas revolucionárias capazes de não aceitar, em nenhuma hipótese, as evasivas propostas”.<sup>21</sup> El artista también deberá identificar los distintos tipos de arte revolucionario. El autor entonces propone tres categorías: a) El arte revolucionario útil al activismo político, b) El arte revolucionario lanzado a la apertura de nuevas discusiones y c) El arte revolucionario rechazado por la izquierda e instrumentado por la derecha.

La primera categoría es ejemplificada por la película ***La hora de los hornos*** de Fernando Solanas. Documental militante producido clandestinamente y proyectado principalmente en sindicatos y organizaciones obreras, ***La hora de los hornos*** es según Glauber, “un típico panfleto de información, agitación y polémica”. Su carácter panfletario y estratégico es notorio, como también es notoria la superación de sus potencialidades como cine. La segunda categoría está representada por los filmes del Cinema Novo, ahí el autor incluye sus propias películas. Y en el último grupo el ejemplo es la obra de Jorge Luis Borges. Después de dicha categorización y de los ejemplos ofrecidos, el autor expone su concepto de arte revolucionario: “Uma obra de *arte revolucionaria* deveria não só atuar de modo imediatamente político, como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica.”<sup>22</sup>

Si el manifiesto *Estética da fome / Estética del hambre* fue su comprensión racional de la pobreza en 1965, aunque el título de su nuevo manifiesto se llame *Estética del sueño* el autor rehúsa hablar de cualquier estética. Para él la plena vivencia es más importante que los conceptos filosóficos. Resulta evidente que los postulados aquí defendidos son distintos a los de 1965, pero para tener una mejor comprensión de esta ruptura y de esta apertura para un nuevo

camino señalaremos de manera breve los puntos expuestos en *Estética del hambre*: la relación colonizador / colonizado, el cine como instrumento de afirmación de la cultura nacional, la relación cine / industria y la creación de un nuevo cine.

El manifiesto es profundamente influido por las teorías de Frantz Fanon<sup>23</sup> y transpone al cine las proposiciones del autor antillano en relación a la lucha armada anticolonialista. Para Fanon, el renacimiento de una cultura nacional se realiza en el instante de lucha de un pueblo por su liberación. No existiría otra forma de lucha por la cultura que no fuese la de la guerra popular. Siendo el estatuto político de la sociedad brasileña distinto del instituido en África al presentar otras relaciones ante la dominación externa, el cineasta articula estas ideas en el campo cultural, cinematográfico en particular, proclamando en el plano simbólico la misma violencia que Fanon convocaba en el plano real. Si en África la lucha trabada contra el opresor era todavía física, América Latina estaba en otra etapa de la dominación, en una “forma mais aprimorada do colonizador”.<sup>24</sup> Esta etapa de dominación es ante todo cultural.

Contra esa colonización cultural impuesta por el colonizador y asimilada por la élite, Glauber propone “personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras”.<sup>25</sup> En oposición a esa táctica que expone la verdadera cara del hombre subdesarrollado, estaría la “tendência ao digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais”.<sup>26</sup> Encontramos aquí la negación del digestivo, del fácilmente absorbido y del contemplativo por una estética de la agresión, por una estética de la violencia. La violencia, nacida a partir del hambre del tercer mundo es el signo de nuestra identidad y la identidad de una nueva estética, totalmente alejada de la del cine hegemónico. La agresión que emana de la pantalla es aquí vista como un estímulo para la transformación del espectador. En *Estética del sueño* sólo la violencia ya no es suficiente como rebelión o expresión de la pobreza: hay que propiciar el misticismo y el delirio del sueño.

Glauber afirma que “A pobreza é a carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psicicamente de tal forma que este pobre se converte em um animal de duas cabeças: uma é fatalista e submissa à razão que o explora como escravo. A outra, na medida em que o pobre não pode explicar o absurdo de sua própria pobreza, é naturalmente mística.”<sup>27</sup> El misticismo liberador se configura como la única salida para la expresión del oprimido del Tercer Mundo (ya no la violencia, síntoma de su miseria) y también como elemento de oposición a los racionalismos colonizadores. En *Estética del sueño* el autor sustituye el término “colonizador” presente en *Estética del hambre* por el concepto “racionalismos colonizadores”. El concepto no se refiere sólo a los difusores de la ideología dominante (a la derecha) sino también a los sectores dichos revolucionarios cuya “razón de izquierda se revela heredada de la razón revolucionaria europea”. Para el autor esa “colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir.”<sup>28</sup>



En este pasaje encontramos otra idea fundamental de *Estética del sueño*: la percepción de que el arte es un espacio especial y peculiar de lucha, y no un mero prolongamiento de los conflictos llevados a cabo en la sociedad. El arte es un terreno específico de lucha y es en este terreno en el que Glauber afirma situarse. El autor define y delimita su campo de acción: el arte, pero no cualquier arte, sino un arte revolucionario. Dentro de las tres categorías de arte revolucionario descritas en el texto, Glauber dice encuadrarse en el arte revolucionario “lanzado en la apertura de nuevas discusiones”. Es decir, el autor no cree en el arte útil al activismo político, en el arte que está exclusivamente a servicio de causas políticas o en el arte como instrumento de la política. Glauber clama por la libertad del arte y la total independencia del artista.

Como la reflexión teórica y la realización son para Glauber una unidad de acción, simbiosis donde no se puede delimitar con precisión donde empieza una y donde termina la otra, no importa si la escrita de *Estética del sueño* nació durante la experiencia de *Cabezas cortadas* o si el manifiesto nació de la reflexión sobre esta película. En relación a *Cabezas cortadas* el cineasta declara:

O cinema é um instrumento que permite materializar o inconsciente, e é esse inconsciente materializado que aparece na tela. *Cabeças cortadas* é um filme que deve ser visto através de símbolos e significantes. É um filme estruturalista. Reduzi toda história ao significante. (...) cada vez que vejo o filme encontro novas explicações. Há todo um arco de sugestões. Deixei que o trabalho seguisse a estrutura do sonho.” 29

Las formas y la estructura del sueño y del delirio componen el marco delimitador entre esta película y las anteriores, son la clave de la ruptura:

Essa vontade de entrar em territórios desconhecidos levou-me a entrar em *Cabeças cortadas*. Pois se *O leão de sete cabeças* era um filme feito sobre a exterioridade, em uma tentativa de explicar a história de um ponto de vista materialista, *Cabeças cortadas*, como o próprio título diz, corta essa tese materialista. É um filme feito sobre o

terreno do delírio, na interioridade, no território da própria loucura (...). É como se fosse a filmagem de um sonho. Porque *Deus e o diabo*, *Terra em transe* e todos esses filmes são a materialização de sonhos culturais; em *Cabeças cortadas* a matéria é a do inconsciente puro, a fantasmagoria cultural vem em segundo plano, como complemento do fluxo da interiorização.<sup>30</sup>

O en otras palabras, la estética del inconsciente explota en la filmografía de Glauber a partir de **Cabezas cortadas**. *Di* está situada exactamente en el terreno del delirio, de la interioridad, de la locura y del inconsciente puro. Según el manifiesto *Estética del sueño* el arte es ante todo la expresión de la sinrazón, el inconsciente es la fuerza colectiva que el artista debe captar y devolver a la comunidad a través de la creación de su arte. Para Glauber, Di Cavalcanti fue un artista revolucionario en este sentido porque supo como pocos captar el alma popular del brasileño y devolver al público una síntesis de su inconsciente, materializado en sus cuadros. No se trata de realizar un documental biográfico tradicional sobre Di y su obra porque no es desde la información desde donde se realiza el homenaje de Glauber. El director rebasa el mero acumulo informativo constituido por fechas y datos. El cineasta los rebasa pero no los suprime totalmente. A través de su narración, Glauber describe de manera breve algunos datos biográficos mientras vemos en la imagen algunos cuadros del pintor. Los datos biográficos son rápidamente proferidos así como tampoco merece demasiada preocupación examinar el estilo de Di y su ubicación en la tradición del arte modernista brasileño. Para Glauber, todas estas referencias se imponen como un registro rápido, como algo que está presente pero que no representa el punto clave de su homenaje. Su homenaje se elabora desde la asimilación de la atmosfera, de los colores, de las formas, de los contornos, de los matices, de los tonos y de las pinceladas de una obra pictórica que su cine quiere perpetuar.



Glauber desea celebrar el país en la figura del pintor, recuperar a través de la muerte de Di los signos de una identidad cultural que siempre le preocupó. Estos signos presentes en la obra de Di son re-trabajados en su corto. Estos signos y el estilo de Di son deglutidos como en un ritual antropofágico. Glauber desea filmar como Di pintaba. Como ha dicho Ismail Xavier: "En este estilo y en los contenidos de la cultura evocados por la imagen y el sonido, el cineasta hace el gesto antropofágico de incorporación del legado del pintor. Entiende su film como una comunión por la cual se apropia de las virtudes del muerto y da continuidad a lo que él representa"<sup>31</sup>Glauber se apropia de lo que admira en el arte de Di y lo re-elabora en audiovisual. De esta imitación-asimilación-absorción audiovisual hecha por el cineasta a partir de la obra del pintor se construye el dialogo, se construye **Di - Glauber**. Di y Glauber, Glauber y Di, Di - Glauber. El dialogo se resulta en fusión. Las dos partes se funden, se mezclan, se entrelazan. Glauber se auto-expone, no se esconde, no se disfraza. Glauber asume del comienzo al fin del filme que el homenaje parte de él y que él está en constante relación con el otro que es el propio **Di**. Es como sentir que el concepto de influencia en el arte no es externo sino interno. Es decir, la influencia no está presente en el otro, la influencia es la presencia de ti mismo en este otro. La operación sería recuperar los elementos tuyos que están en este otro, traerlos de nuevo para si y así crear. **Di - Glauber** celebra ante todo el acto creativo, la innovación y sacralización-renovación de la energía

creadora. Única energía capaz de vencer la muerte.

## CITAS

1 En el sitio oficial del *Tempo Glauber* (museo y centro cultural responsable por la conservación de la obra del cineasta) este es considerado el título original: <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/di.htm>, (acceso 11/9/2009).

2 En la lectura del título, tomado de *Versos Íntimos* de Augusto dos Anjos, Glauber cambia dos palabras del poema original: “*assistirá*” y “*aquela*”; el correcto, y que se mantiene en todos los impresos de la película, es: “*Ninguém assistiu ao Formidável enterro de sua quimera, somente a ingratidão, essa pantera, foi sua companheira inseparável*”.

3 Tête Mattos, “*A imaginação cinematográfica em Di-Glauber*”, en: Francisco Elinaldo Teixeira (Ed.), *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*, São Paulo, Summus, 2004, pág.157.

4 Traducción mía, todas las traducciones del portugués al español presentes en este ensayo son de su autor .

5 Como Di Cavalcanti es conocido.

6 “La muerte es un tema festivo para los mexicanos, y cualquier protestante esencialista como yo no la considera tragedia. En *Tierra en trance* el poeta Paulo Martins recitaba que convivimos con la muerte... etc... dentro de ella la carne si devora –y el *cangaceiro* Corisco, en *Dios y el Diablo en Tierra del Sol* muere profetizando la resurrección del *sertão* en el mar que se vuelve *sertão* que se vuelve mar...”

¿He matado muchos personajes? Ellos murieron por su propia cuenta, engendrados y sacrificados por sus propias contradicciones: cada masacre dialectico que escenifico y monto se autodefine en la síntesis fílmica, y del expurgo sobran las metáforas vitales. Las armas de fuego, cutillos, lanzas son los objetos mortales usados por mis personajes, pero la reina Soledad bebe simbólicamente veneno en el final de *Cabezas cortadas* y los mercenarios de *El león de siete cabezas* son ahorcados. En *Cáncer*, Antônio Pitanga estrangula Hugo Carvana, así como Carvana se suicida en *Tierra en trance*. En *Claro* fue usado un cañón para matar un mercenario en el Vietnam y dos personajes mueren ahogados en *Barravento*, además de las multitudes incalculables masacradas por Sebastião, Corisco, Diaz, etc. Filmar mi amigo Di muerto es un acto de humor modernista-surrealista que si permite entre artistas renacientes: Fénix / Di nunca ha muerto. En el caso la película es una celebración que libera el muerto de su hipócrita-trágica condición. La Fiesta, el *Quarup* – la resurrección que trasciende la burocracia del cementerio. ¿Porque enterrar a las personas con lágrimas y flores comerciales? Mi película, cuyo título, dado por Alex Vianny, es *Di-Glauber*, expone dos fases del ritual: El velatorio del Museo de Arte Moderno y el entierro en el Cementerio São João Batista. Es así que sepultamos nuestros muertos. Chocado 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 fuera,... el símbolo de la Vida... En el campo metafórico transpsicanalítico materializo la victoria de São Jorge sobre el Dragón. Y, en el caso de una producción independiente, por falta de tiempo y dinero, y dada la urgencia de trabajo, yo interpreto São Jorge (desdoblado en Joel Barcelos y Antônio Pitanga) y Di-El Dragón. Pero curiosamente *Eu Sou Orfeo Negro* (Pitanga) y Marina Montini, duplamente Eurídice (musa de Di), es la Morte. Mis *flash-backs* son mi espejo y el espejo ocupa la segunda parte de la película, inspirado por el *Reflexos do baile* de Antônio Callado, y *Maíra* de Darcy Ribeiro. Al celebrar Di recupero su cadáver, y la película, que no es didáctica, contribuye para perpetuar el mensaje del Gran Pintor y del Gran *Pajé Tupan Ará*, *Babaraúna* Punta-de-Lanza Africano, ¡Gloria de la Raza Brasileña! La descubierta poética del final del siglo será la materialización de la Eternidad”. Glauber Rocha, *Di (Das) Mortes*. Texto mimeografiado y distribuido en la función de la película el 11 de marzo de 1977. Disponible en: <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/di.htm>, (acceso: 11/9/2009)

7 Sérvulo Siqueira, “*Di Cavalcanti e o documentário*”, en: *Filme e Cultura*, núm. 34, enero /marzo de 1980.



8 La exhibición pública de *Di* fue prohibida por la justicia brasileña en 1979 atendiendo a la sentencia pronunciada por el juez de la Séptima Sala de lo Civil en respuesta al recurso de amparo presentado por la hija del pintor, Elizabeth Cavalcanti. La prohibición de la película está en vigor hasta el día de hoy aunque se puede bajarla por internet y verla por el youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=p7GegIT-yBM>, (acceso: 12/9/2009).

9 Ivana Bentes, “O devorador de mitos”en: Glauber Rocha, *Cartas ao mundo*, Ivana Bentes (Ed.), São Paulo, Companhia das letras, 1997, pág. 41.

10 Augusto M. Torres, *Glauber Rocha y Cabezas cortadas*, Barcelona, Anagrama, 1970, pág. 68.

11 “Arte Revolucionario fue la palabra de orden en el Tercer Mundo en los años 60 y continuará siendo en esta década. Pero, creo que el cambio de muchas condiciones políticas y mentales exige un desarrollo continuo de los conceptos de arte revolucionario”, Glauber Rocha, *Eztetyka do sonho 71 en Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac Naif, 2004, pág. 249.

12 “para los cinéfilos y para el público sobre todo, un provocador onírico, un excitante como la droga. El público busca hasta en los filmes más naturalistas, una visión del realismo que es absolutamente onírica”, Glauber Rocha, E. Viani, *Intrevista (in Tre Tempi)*, cad. no 1, VI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pésaro, Roma, 1970, págs. 20-21, APUD Claudio M. Vallentinetti, *Glauber, um olhar europeu*, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Prefeitura do Rio, 2002, pág. 138.

13 “una aproximación más sensitiva y menos intelectual”, Glauber Rocha, “*Eztetyka do sonho 71*”en: *Revolução do Cinema Novo*, op.cit. pág. 249.

14 “se libera de las amarras políticas, proclama la libertad individual del artista y el privilegio del arte en el interior del proceso revolucionario”, Geraldo Sarno, *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*, Río de Janeiro, Ciec/Riofilme, 1993, pág. 45.

15 “revolución es una magia porque es el imprevisto dentro de la razón dominadora”, Glauber Rocha, op.cit., pág. 250.

16 “hay un gran equívoco sobre el cine político. De ninguna manera el cine es sólo políticamente consecuente cuando se convierte en un medio de propaganda constante del sistema. (...) Hoy hay quien piensa que el filme político es un documental sobre la guerrilla. Pero no basta filmar mítines, guerras, huelgas, para creer que se está haciendo un filme político. (...) El término “cine político” está actualmente tan superado que Hollywood está convocando nuevos directores de “filmes políticos”. (...) El cine es un medio de expresión que abre perspectivas para la consciencia.”, Glauber Rocha, E. Viani: *Intrevista (in Tre Tempi)*, cad. no 1, VI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pésaro, Roma, 1970, págs. 20-21, APUD, Cláudio M. Vallentinetti, op.cit, págs.137-138.

17 “lo que el inconsciente comunica al consciente en términos de símbolos en la experiencia individual del sueño puede ser desarrollado por el cine como experiencia colectiva”, Raquel Gerber, *O mito da civilização atlântica, Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente*, Petrópolis, Editora Vozes, 1982.

18 “Es necesario liberar el inconsciente colectivo en un espectáculo audiovisual integral”, *Glauber por Glauber, Semanário Crítica*, 1-7 de septiembre de 1975, APUD, José Carlos Avellar, *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanijés, Alea – Teorias de cinema na América Latina*, Rio de Janeiro / São Paulo, Ed. 34, Edusp, 1995, pág. 97.

19 “Uno sueña y en su sueño ve imágenes, cosas que suceden. Cuando uno escribe una poesía, un cuento o hace una película, no hace más que la realización de este sueño, de este producto del inconsciente que no es controlado por la razón”, *Conversazioni con Glauber Rocha*, APUD, José Carlos Avellar, op.cit, pág. 97.

20 “se desvincula: a) de la razón dominante, o de las tipologías norteamericanas, soviéticas, euro-occidentales o chinas; b) del cine político de origen libertario del tercer mundo como *La hora de los hornos*, c) del propio *Cinema*

Novo socio-estetizante.” Arnaldo Carrilho, *Da fome à falta de razão: O discurso (geo) político de Glauber*, en: Sylvie Pierre: *Glauber Rocha*, Campinas, Papyrus, 1996, pág. 242.

21 “delante de la evolución sutil de los conceptos reformistas de la ideología imperialista, el artista debe ofrecer respuestas revolucionarias capaces de no aceptar, en ninguna hipótesis, las evasivas propuestas.”, Glauber Rocha, *Eztetyka do sonho 71*, op.cit, pág. 249.

22 “Una obra de *arte revolucionario* debería no sólo actuar de modo inmediatamente político, como también promover la especulación filosófica, creando una estética del eterno movimiento humano rumbo a su integración cósmica”, Ídem. (Las cursivas son del autor).

23 Un análisis sobre el influjo de las teorías de Frantz Fanon en el manifiesto *Estética del hambre* puede ser encontrado en Fabián Núñez, *Humberto Mauro: um olhar brasileiro, A construção de um pensamento nacionalista cinematográfico no Brasil*. Tesis de maestría presentada en el posgrado de comunicación de la Universidade Federal Fluminense, Niteroi, 2003.

24 “forma más desarrollada del colonizador”, Glauber Rocha, “*Eztetyka da Fome 65*”, en: *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naif, 2004, pág. 64.

25 “personajes comiendo tierra, personajes comendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras”, Glauber Rocha, op.cit, pág. 65.

26 “corriente del digestivo, preconizada por el crítico-mor de la Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, en casas bonitas, andando en carros de lujo; filmes alegres, cómicos, ligeros, sin mensajes, de objetivos puramente industriales”, Glauber Rocha, *Ibidem*. Carlos Lacerda fue el primer gobernador electo del recién creado Estado da Guanabara. Estado creado con la transferencia del distrito federal de la ciudad de Río de Janeiro para Brasilia en 1960. Sin embargo, en 1975, el gobierno militar decide unir los estados de Río de Janeiro (RJ), cuya capital era Niterói, y de la Guanabara, transformando la ciudad de Río en la capital del estado homónimo. Político conservador, Lacerda fue un adversario histórico del presidente Getúlio Vargas y de sus herederos políticos. Apoyó el Golpe de 1964, pero luego discordó de los rumbos tomados por el gobierno militar.

27 “La pobreza es la carga autodestructiva máxima de cada hombre y repercute psíquicamente de tal forma que este pobre se convierte en un animal de dos cabezas: una es fatalista y sumisa, a la razón que lo explota como esclavo. La otra, en la medida en que el pobre no puede explicar el absurdo de su propia pobreza, es naturalmente mística.” Glauber Rocha, *Eztetyka do sonho 71*, op.cit, pág. 250.

28 “colonización, en tal nivel, imposibilita una ideología revolucionaria integral que tendría en el arte su expresión mayor, porque solamente el arte puede aproximarse al hombre en la profundidad que el sueño de esta comprensión pueda permitir”, Ídem.

29 “El cine es un instrumento que permite materializar el inconsciente, y es este inconsciente materializado el que aparece en la pantalla. *Cabezas cortadas* es una película que debe ser vista a través de símbolos y significantes. Es una película estructuralista. He reducido toda historia al significante. Tenemos moros, indios, América Latina colonizada, España mora, encuentro de varios mundos (...) Siempre que veo el filme encuentro nuevas explicaciones. Hay en él una gama de sugerencias. Permití que mi trabajo siguiese la estructura del sueño”, Glauber Rocha, entrevista de Cícero Sandroni, *Jornal do Brasil*, 8 de junio de 1979.

30 Este deseo de entrar en territorios ignorados me llevó a entrar en *Cabezas cortadas*. Porque si *Der Leone Have Sept Cabeças* era una película hecha sobre la exterioridad en un intento de explicar la historia desde un punto de vista materialista, *Cabezas cortadas*, como el propio título lo dice, corta esta tesis materialista. Es una película hecha en el terreno del delirio, en la interioridad, en el territorio de mi propia locura (...) Es como si se tratara de la filmación de un sueño. Porque *Deus e o diabo*, *Terra em transe* y todas estas películas son la materialización de sueños culturales; ya en *Cabezas cortadas* la materia es la del inconsciente puro, la fantasmagoría cultural viene en

un segundo plano, complementando el flujo de la interiorización. Glauber Rocha, *A passagem das mitologias*, Entrevista de João Lopesen: Sylvie Pierre, *Glauber Rocha*, op.cit, pág. 203.

31 Ismail Xavier, “*Di’ en*: Paulo Antonio Paranaguá (Ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003, pág.358.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERNADET, Jean-Claude, *A voz do outro en: Anos 70: Cinema*, Rio de Janeiro, Europa, 1980.
- GARDIES, René, *Glauber Rocha: Política, mito e linguagem, en: Glauber*, traducción Júlio César Montenegro, R J, Paz e Terra, 2ª ed., 1991.
- NÚÑEZ, Fabián Humberto Mauro: *um olhar brasileiro, A construção de um pensamento nacionalista cinematográfico no Brasil*. Tesis de maestría, posgrado de comunicación de la Universidade Federal Fluminense, Niteroi, 2003.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Ed.):  
*Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra. 2003.  
*Le cinéma brésilien*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1987.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PIERRE, Sylvie, *Glauber Rocha*, Campinas, Papyrus, 1996.
- RAMOS, Fernão (Ed), *História do cinema brasileiro*, 2 ed. São Paulo, Art, 1990.
- RAMOS, Fernão y MIRANDA, Luiz Felipe (Eds.), *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo, Senac, 2000.
- ROCHA, Glauber:  
*Cartas ao Mundo*, Ivana Bentes (Ed.), São Paulo, Companhia das Letras, 1997.  
*Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac Naif, 2004.  
*O Século do Cinema*, São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- SARNO, Geraldo, *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*, Rio de Janeiro, Ciec/Riofilme, 1993.
- SIQUEIRA, Sérvulo, *Di Cavalcanti e o documentário en: Filme e Cultura*, núm. 34, enero /marzo de 1980.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Ed.), *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*, São Paulo, Summus, 2004.
- TORRES, Augusto Martinez, *Glauber Rocha y Cabezas Cortadas*, Barcelona, Anagrama, 1970.
- VALENTINETTI, Cláudio M., *Glauber, um olhar europeu*, São Paulo, Instituto Lina Bo y P.M Bardi, 2002.
- XAVIER, Ismail:  
*Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1993.  
*O cinema brasileiro moderno*, São Paulo, Paz e Terra, 2001.

Internet:

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

**Estevão Garcia.** Es director, guionista, crítico, investigador y profesor de cine. Licenciado en cine por la Universidade Federal Fluminense, Niterói, Río de Janeiro, Brasil. Maestro en estudios cinematográficos por la Universidad de Guadalajara, México. Fue becario de la Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno de México (2008-2010). Guionista y director de los cortometrajes “*O latido do cachorro altera o percuso das nuvens*” (2005) y “*Que Cavação é Essa?*” (2008). Trabajó como crítico de cine para diversos medios de prensa de Brasil y coordinó por cuatro años la programación del Cineclub Sala Oscura, Sesión Latina, en la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.