

*DI CAVALCANTI DI GLAUBER: UN ENTIERRO FESTIVO PARA EL MODERNISMO*¹

Carolina Serra Azul
Universidad de São Paulo
São Paulo, Brasil
carolserrazul@gmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo analizará el cortometraje *Di-Glauber*, realizado por el cineasta Glauber Rocha en 1976, año de la muerte del pintor Di Cavalcanti, uno de los creadores de la Semana de Arte Moderno de 1922. En esta película, Glauber Rocha filma el funeral de su amigo Di Cavalcanti de una manera muy peculiar, sin respetar las normas sociales propias de un funeral. Además, en la edición, Glauber Rocha introdujo cantos elocuentes y sambas, que comentan las imágenes del funeral. Para reflexionar sobre *Di-Glauber*, este artículo se divide en dos partes: la primera analiza brevemente la obra de Di Cavalcanti y su relación con el modernismo brasileño; la segunda se aproxima al cortometraje de Glauber Rocha, buscando interpretar el modo *sui generis* en que presenta el funeral del pintor.

PALABRAS CLAVE: cine brasileño, modernismo brasileño, Semana de Arte Moderno de 1922, Glauber Rocha, Di Cavalcanti.

DI CAVALCANTI DI GLAUBER: A FUNERAL PARTY FOR MODERNISM

This article examines Glauber Rocha's short film *Di-Glauber*, made in 1976, when the painter Di Cavalcanti, one of the creators of the 1922 Brazilian Modern Art Week, passed away. In this work, Glauber Rocha films the funeral of his friend Di Cavalcanti in a very peculiar way, without respecting social norms concerning funerals. In addition, during the editing process, Glauber Rocha inserts eloquent songs and "sambas", which comment on the funeral images. In order to reflect upon *Di-Glauber*, this article is divided into two parts: the first briefly

¹ Traducción de artículo de Jorge Manzi Cembrano

discusses Di Cavalcanti's work and its relationship with Brazilian modernism; the second one approaches Glauber Rocha's short film and seeks to interpret the *sui generis* way in which he focuses on the funeral of the painter.

Keywords Brazilian cinema, Brazilian Modernism, 1922 Modern Art Week, Glauber Rocha, Di Cavalcanti.

Recepción: 15/05/2022

Aprobación: 29/06/2022

I. DI CAVALCANTI, UN MODERNISTA DE PRIMERA HORA

Sencilla, una planta de café figura en la portada del programa de la Semana de Arte Moderno de 1922. El color carmesí de los granos, representado mediante pequeñas manchas de tamaños diferentes, encuadran el nombre del evento, que también aparece en la portada: la *S* de semana y la *A* final de moderna están dibujadas en ese color, así como el año de la embestida colectiva del grupo contra el arte académico, 1922.

Como es sabido, una parte de la oligarquía cafetera paulista, principalmente aquella ligada a Paulo Prado, financió la Semana de Arte Moderno y, como evidencia la portada del programa, tal financiamiento no fue encubierto, ni era motivo de vergüenza: la mercancía café –que “llegó a ser el principal artículo de comercio internacional *del mundo*” (Schwarz, *Que horas são?* 22)– es la imagen escogida por los modernistas de primera hora como metonimia de su empeño renovador en el ámbito del arte. Sin embargo, no hay nada elocuente, ni heroico, en la representación de esta mercancía tan apreciada por los artistas de 1922; la planta de café aparece, como comentamos, de manera sencilla. Se trata de una representación bastante modernista: las líneas que configuran las ramas, tan tortuosas como frágiles, se muestran como dibujo; respecto de los granos, el uso del color rojo de manera intensa y casi autónoma indica una relación indiscutiblemente modernista con las formas de representación.

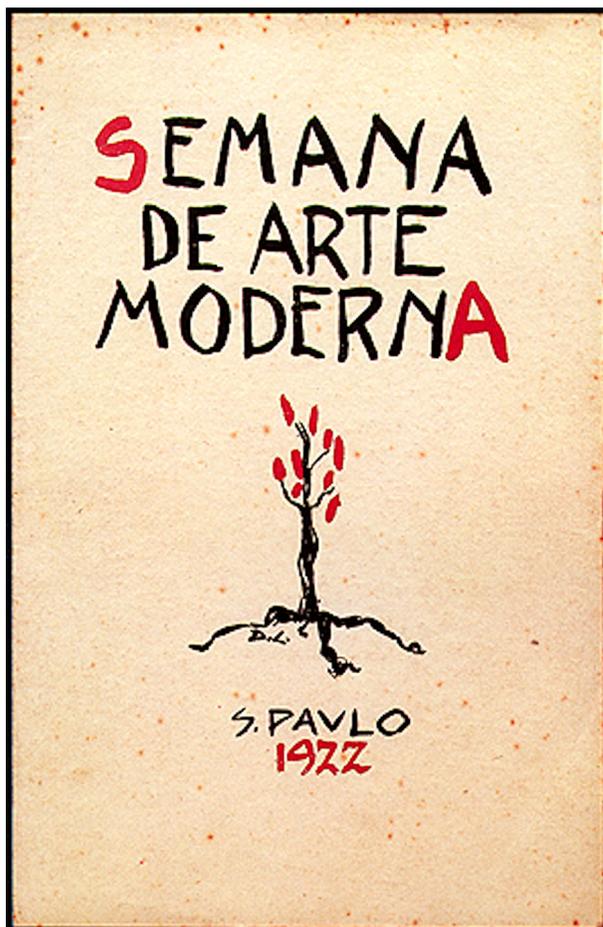


Figura 1: portada del programa de la Semana de Arte Moderno de 1922, cuyo dibujo es de Di Cavalcanti.

Fuente: enciclopedia.itaucultural.org.br

Desde una mirada *après coup*, no es una exageración decir que en esta portada, ideada y ejecutada por el carioca Di Cavalcanti², se condensan algunos elementos del ideario que fue lanzado como una semilla en el

² Di Cavalcanti es el nombre artístico elegido por Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo.

suelo del arte brasileño por el evento realizado en el Teatro Municipal de la ciudad de São Paulo en 1922, entre ellos la posibilidad de un progreso inocente: tal como el café (y sustentado materialmente por él), el arte brasileño podría tener un lugar activo en la dinámica internacional por medio de la movilización de las especificidades del país combinadas con las innovaciones de las vanguardias europeas. En ese sentido, Roberto Schwarz recuerda un poema significativo de la fase Pau-Brasil (un poco posterior a la Semana) de Oswald de Andrade:

“A felicidade anda a pé / Na Praça Antonio Prado / São 10 horas azuis / O café vai alto como a manhã de arranha-céus / Cigarros Tietê / Automóveis / A cidade sem mitos”³. La plenitud moderna (e idealizada) de las sensaciones, sin pecado, superstición o conflicto [...] tan características de la inocencia cultivada por Oswald, vienen en la cima de la prosperidad del café. Son una emanación de poder, lo que les cualifica la ingenuidad, sin anularla. El privilegio económico no le quita la fuerza poética a la despreocupación que este propicia: las posesiones del transeúnte son un aspecto sugerente, y dan a su satisfacción algo de la fragilidad de la gran suerte (las cotizaciones en alza pueden bajar). (Schwarz, *Qué horas são?* 23-24)

Aunque la portada ideada y ejecutada por Di Cavalcanti tenga relación con el comentario de Schwarz sobre el poema de Oswald –el café, mercancía central en el ámbito del capitalismo mundial de aquel período, representado de manera sencilla–, el pintor desarrollará a lo largo de los años veinte, y más allá, una estética propia, marcada por aproximaciones y sobre todo por diferenciaciones respecto de la estética pau-brasil de Oswald y Tarsila do Amaral (quienes, por su parte, también se distanciarán de los modos de representación pau-brasil, como indica el giro antropofágico del final de la década de 1920). En 1923, un año después de la Semana, Di Cavalcanti viaja a París y entra en profundo contacto con obras de artistas como Henri Matisse y Pablo Picasso, hecho que marcará definitivamente su obra. El crítico Mário Pedrosa afirma que la obra de Di se aproxima “al Picasso de los primeros tiempos del cubismo, el creador ciclópico de las figuras macizas de la época

³ “La felicidad va a pie / En la Plaza Antonio Prado / Son las 10 horas azules / El café va alto como la mañana de rascacielos / Cigarros Tietê / Automóviles / La ciudad sin mitos” (Nota del traductor: esta y las restantes traducciones de citas en lengua extranjera que aparecen en el artículo son de mi autoría).

rosa y negra” y, aunque retrate la “pereza solar brasileña”, Cavalcanti huye de lo “bonito, de lo festivo alegre” (230-1).

Es un hecho que, habiendo sido partícipe e ideador de la Semana⁴, Di estará, a lo largo de toda su carrera, profunda y fundamentalmente ligado a las investigaciones estéticas posibilitadas por la semana y a uno de sus legados para el arte brasileño: el sondaje del otro en términos de clase social, del Brasil no oficial. Hoy, cien años después, tal vez resulte difícil captar algún grado de radicalidad en la actitud de artistas que buscaban retratar, en telas y páginas, a la población pobre de su propio país, una vez que tales artistas eran, en su mayoría, integrantes o relacionados con las élites, y en la década de 1920 el sondaje del otro de clase se limitaba al ámbito cultural. No obstante, se trataba de un esfuerzo colectivo de desalienación por parte de los artistas frente a la realidad brasileña y, no mucho más tarde, en la década de 1930, muchos de ellos pasarán a arremeter directamente contra la sociedad de clases —el propio Di Cavalcanti se afiliará al Partido Comunista de Brasil en 1928—.

Ciertamente, el movimiento de *ida* al pueblo de los primeros modernistas no está libre de contradicciones, por el contrario, está repleto de ellas. Según Mário Pedrosa, Di:

Es el primero, en Brasil, en ofrecernos la representación plástica de tipos brasileños bien caracterizados, como la mulata de las fiestas populares [*mafuás*] urbanas, los sambistas entonces anónimos de los cerros [*morros*], los héroes aún ignorados del carnaval callejero de la Plaza *Once*, los pesados barqueros y pescadores de los puertos suburbanos como el de Maria Angu. (230-31)

Efectivamente, el pintor presenta una suerte de cartografía urbana, mapeando los personajes que componen la mayor parte de las ciudades brasileñas. Ahora bien, recordemos un elemento que marca la producción de muchas obras modernistas —y no solo las de primera hora—: la división entre sujeto y objeto,

⁴ En la célebre conferencia “El movimiento modernista”, de 1942, Mário de Andrade menciona el nombre de Di Cavalcanti como uno de los posibles ideadores de la Semana de Arte Moderno: “Y alguien lanzó la idea de hacer una semana de arte moderno, con exposiciones de artes plásticas, conciertos, lecturas de libros y conferencias explicativas. ¿Fue el propio Graça Aranha? ¿Fue Di Cavalcanti?” (*Aspectos da literatura brasileira* 235). En *Artes plásticas na Semana de 22*, a partir de testimonios de Manuel Bandeira y del propio Di Cavalcanti, Aracy Amaral confirma la hipótesis de que fue el pintor carioca el ideador de la Semana (123-8).

entre el artista letrado, generalmente formado por una cultura europea –que, desde comienzos de siglo, buscaba *desprovincializarse*⁵–, y su otro de clase, objeto de representación, generalmente apartado del universo cultural que el artista que lo representa busca reformar o revolucionar por medio de la incorporación de elementos de la cultura de ese otro-objeto-representado. Tal escisión cultural entre el artista-sujeto y el otro-objeto, eco de una sociedad escindida, se inscribe y produce sentidos diversos en las obras de quienes se lanzaron a la investigación del país en aquellos (y en otros) tiempos. Di Cavalcanti, que sondea, investiga y representa los modos de vida de la parte más pobre de la población brasileña, produce obras maestras, donde las subjetividades y la dignidad de las figuras representadas se evidencian de modo conmovedor. No obstante, también existen diferentes telas del artista en que desigualdades y estereotipos que deberían ser cuestionados resultan reafirmados; y no es extraño que en una misma tela las dos instancias que acabamos de describir entren en colisión. Tales contradicciones, apreciadas por el tipo de proyecto estético al que el pintor se volcaba, se tornan especialmente evidentes en el caso de las *mulatas*, tema recurrente en la obra de Di; de hecho, se trata de su tema por excelencia.

Veamos la obra *Samba* (1925), una de las más importantes de la carrera de Di y del modernismo brasileño. Se trata de una representación del más famoso ritmo brasileño, materializado por Cavalcanti en cuerpos que podrían estar en un *bloco* de carnaval callejero, o en una rueda de samba⁶. Tal representación es compleja en todos sus aspectos, comenzando por la figura azul de la izquierda que, triste, reposa la cabeza en una de sus manos: la tristeza forma parte del ritual festivo tanto como la alegría –en ese sentido, no parece accidental que los tonos de las vestimentas de esta figura remitan a la fase *bleu et rose* de Picasso, en que el español sondea figuras melancólicas e imágenes de la precariedad–. En el centro de la tela, con uno de los senos expuestos y una falda transparente amarilla-solar cubriendo parcialmente

⁵ La expresión es de Mário Pedrosa, al notar que, desde comienzos del siglo XX, artistas europeos admiten que “fuera de Europa puede haber otras culturas dignas de aprecio” (223).

⁶ Nota del traductor: en Brasil, *bloco de carnaval de rua* corresponde a una agrupación de personas que se reúne para celebrar el carnaval, bailando en torno a una banda musical y/o caja de sonido que se desplaza por las calles de la ciudad. Por su parte, *roda de samba* corresponde a las personas que se reúnen en torno a un conjunto de músicos que tocan libremente un repertorio de sambas, en un ambiente de improvisación y distensión. Por lo general, se realizan en bares populares o en la casa de los músicos.

la voluminosa cadera, una de las *mulatas* mira hacia el frente. A su lado izquierdo, figura otra mujer, también con uno de sus senos expuestos. Así como muchos modernistas, Di Cavalcanti actualiza temas tradicionales, pues el cuerpo femenino parcialmente desnudo, exhibiendo solamente un seno, es una constante del arte occidental –podemos pensar, para detenernos solo en un ejemplo, en la célebre Venus de Botticelli–. Todo el gesto de la mujer que figura en el centro del cuadro de Di Cavalcanti, de falda amarilla, parece remitir a esa Venus.



Figura 2: Samba (1925), de Di Cavalcanti.

Fuente: enciclopedia.itaucultural.org.br

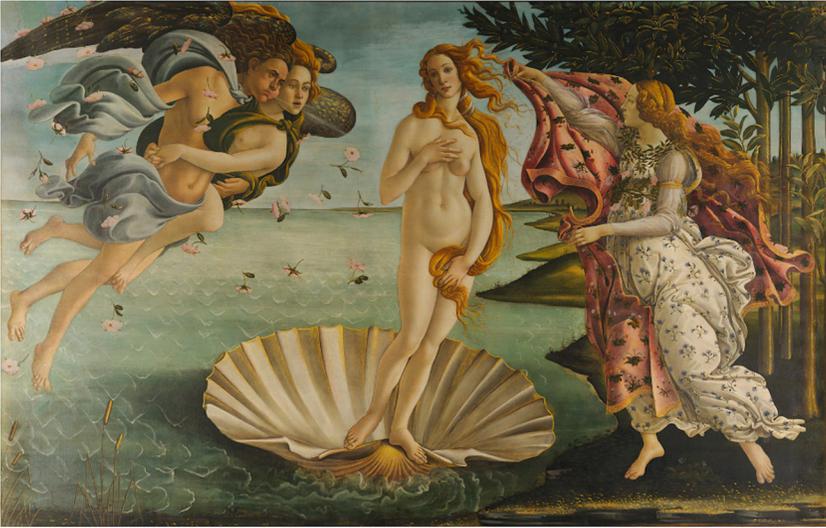


Figura 3: El nacimiento de Venus (1483-1485), de Sandro Botticelli.

Fuente: Google Arts & Culture

Existen también otros ecos del Renacimiento en la tela de Di, por lo general retrabajados por el pintor brasileño. Por ejemplo, como en Leonardo da Vinci, existe una integración armónica entre las figuras humanas y la naturaleza que, amena, aparece al fondo; no obstante, en *Samba* tal integración entre figuras y fondo no se da por medio del esfumado, ni por la construcción tonal⁷. Cavalcanti integra personajes humanos y naturaleza brasileña recurriendo a la construcción cubista, en la medida en que la forma redondeada de las cabezas de los personajes establece un *continuum* con los cerros verdes y azulados.

⁷ Sobre la integración entre figuras humanas y naturaleza en Leonardo da Vinci, Rodrigo Naves comenta: “El crítico e historiador italiano Giulio Carlo Argan, en *Historia del arte italiano*, dice que es inútil interrogar la famosa sonrisa de la *Gioconda* para saber qué sentimientos recorrerían su alma. Su placer proviene de la condición de ‘perfecto equilibrio en el mundo natural’. Y esa armonía, además de ser una concepción sobre la naturaleza, determina simultáneamente el estatuto de la pintura de Leonardo da Vinci. Ella no se sobrepone al mundo. Al contrario, es una continuidad de él. En la tela, de manera sintética, se expone la génesis del equilibrio del mundo. Y ese equilibrio es la luz. Más precisamente, una graduación de luz. La invención del *sfumato* (un sombreado altamente sutil) por Da Vinci es presidida por una necesidad intrínseca a su raciocinio. Es el sombreado que dirige la integración armónica de todas las partes” (51).

Comento estos ecos renacentistas presentes en la tela modernista de Di Cavalcanti pues ellos indican que el pintor brasileño tiende a sacralizar y a mitificar a las *foliãs*⁸ que, no por azar, se sitúan en el centro del cuadro. Las sambistas, mujeres del pueblo, son sagradas como madonas, y también son diosas de la belleza y del amor. En este sentido, Di desplaza el ideal de belleza cristalizado en la tradición del arte occidental ya que, en *Samba*, las diosas son negras (o *mulatas*, para retomar el término valorado por la obra de Di).

En *La cultura del Renacimiento en Italia*, Jacob Burckhardt parafrasea una obra del siglo XVI, de Firenzuola, acerca de la belleza femenina. En las palabras de Burckhardt, en *Della belezza delle donne*,

Firenzuola define las expresiones que los colores dan a la piel y a los cabellos y muestra preferencia por el *biondo* como el más bello color de cabello [...] exige de los cabellos que sean espesos [...] de la piel, que sea clara, luminosa [...] los párpados más bellos, blancos, con venas rojas pequeñitas, casi imperceptibles [...]. Las sienes son más bellas cuando blancas [...] el empeine (según parece), alto y el color, blanco como alabastro. Los brazos deben ser blancos, enrojeciéndose ligeramente en sus porciones superiores. (252-3)

Basta conocer mínimamente la tradición occidental del arte para afirmar que tal ideal de belleza femenina –*blanco*, como el tratado de Firenzuola reitera excesivamente– perduró por siglos en las representaciones pictóricas. Como es sabido, tal ideal comenzó a ser cuestionado en Europa de manera más vehemente a mediados del siglo XIX y, de manera más radical, a inicios del siglo XX. Sobre la revolucionaria tela *Les demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso, Giulio Carlo Argan comenta:

La composición se subvierte, los rostros de las dos últimas mujeres se tornan máscaras horribles y absurdas, fetiches. Ocurre que entra en el campo otro factor, el interés de Picasso por la escultura negra. Sin embargo, no se trata de un encuentro ocasional [...] Picasso no fue el primero en descubrir la escultura negra; ya habían llegado los *fauves* y los expresionistas [...] era un modo de eludir el problema histórico; y el problema histórico no era la escultura negra, y sí la

⁸ Nota del traductor: manteniéndonos en el mundo del carnaval brasileño, a los participantes se les suele llamar *foliões*, o, en femenino, *foliãs*, es decir, quienes están inmersos o caen en la *folia* (farra, jolgorio) carnavalesca. Una posible traducción para *foliãs* sería fiesteras, carnavaleras, parranderas.

crisis de la cultura europea, forzada a buscar nuevos valores fuera de su propio campo. (426)

Como puede notarse, al abordar la tela de Picasso, Argan trata la composición de la obra de manera más general y, en ese sentido, la influencia de la escultura negra va más allá de la representación de las figuras femeninas, aunque las involucre. El crítico italiano remata su análisis de *Les demoiselles* afirmando que, en esta obra, Picasso busca establecer una relación dialéctica entre las conquistas del arte occidental, cuya expresión más avanzada sería Cézanne, y otras formas de representación, como las encontradas en el continente africano, que podrían actuar “como elemento de ruptura de un límite histórico, como factor revolucionario” (426).

En *Samba*, Di Cavalcanti participa en este movimiento de revisión y esfuerzo de superación de los límites del arte occidental, con la diferencia –ventajosa, en el caso del modernismo de 1920– de estar situado *fuera de Europa*. Como ya notó Antonio Candido, nuestros modernistas no necesitaban emprender, como Gauguin⁹, viajes hacia otros continentes para revisar formas de composición e ideales de belleza: bastaba con dar un paso más allá de su clase y, en una rueda de samba o en un *bloco* de carnaval, se podía vislumbrar una Venus Negra. En “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, Candido comenta:

En nuestra cultura [brasileña] existe una ambigüedad fundamental: la de ser un pueblo *latino*, de herencia cultural europea, pero étnicamente mestizo, situado en el trópico, influenciado por culturas primitivas, amerindias y africanas. Esta ambigüedad dio siempre a las afirmaciones particularistas un tono avergonzado, que generalmente se resolvía mediante la idealización [...] El Modernismo rompe con este estado de cosas. Nuestras *deficiencias*, supuestas o reales, son reinterpretadas como *superioridades* [...] no se ignora el papel que el arte primitivo,

⁹ Como es sabido, Gauguin viaja hacia Martinica y hacia la Polinesia para emprender su investigación estética. Al respecto, escribe Argan: “En la poética de Gauguin, se siente fuertemente una exigencia ética que lleva a una inversión directa de las situaciones (y no a fútiles evasiones). Si, para dar un sentido activo a la función de la imaginación, es necesario distanciarse de la sociedad moderna, es porque en ella no hay más espacio ni tiempo para la imaginación. Su voluntad de ‘rejuvenecer’ en una mítica barbarie sugiere al mundo ‘civilizado’ que este debería invertir su ruta. Y tal sugerencia resultaba particularmente oportuna en un momento en que el mundo ‘civilizado’ fundamentaba su progreso en la no-civilización, el escándalo moral del colonialismo. ¿Cómo no percibir que Gauguin, al salir a buscar –y no llevar– la civilización entre los mitos indígenas de la Polinesia, estaba condenando la barbarie esencial del colonialismo?” (130-1).

el folclore, la etnografía tuvieron en la definición de las estéticas modernas, muy atentas a los elementos arcaicos y populares restringidos por el academicismo. Ahora bien, en el Brasil las culturas primitivas se mezclan con la vida cotidiana o son reminiscencias aún vivas de un pasado reciente. Las terribles osadías de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristan Tzara, eran, en el fondo, más coherentes con nuestra herencia cultural que con la de ellos. La familiaridad que teníamos con el fetichismo negro, con los *calungas*¹⁰, con los ex-votos, de la poesía folclórica nos predisponía a aceptar y asimilar procesos artísticos que en Europa representaban una ruptura profunda con el medio social y las tradiciones espirituales. (127-8)¹¹

Pero, como ya indicamos, la búsqueda del artista brasileño por la representar a su otro de clase está plagada de contradicciones. A pesar del cuestionamiento del *status quo* artístico por parte de Di Cavalcanti, la configuración pictórica de la belleza de las mujeres negras y *mulatas*, generalmente habitantes de localidades pobres o, como en *Samba*, participantes de fiestas populares, termina reforzando un *status quo* social: el de la mujer racializada “prestadora de servicios sexuales”. La expresión entre comillas es de Lélia Gonzalez, quien afirma:

¹⁰ Nota del traductor: *calungas* puede referir a divinidades de las religiones y rituales afro-brasileños, así como al fetiche de esas divinidades.

¹¹ A pesar del acierto del juicio crítico de Candido respecto al primer modernismo brasileño, se percibe que hace uso de algunos términos datados, como primitivo. En el ámbito de la crítica brasileña que toma en consideración las articulaciones entre literatura y sociedad, una revisión de tales términos empleados por Candido ya fue realizada. Por ejemplo, en “A carroça, o bonde e o poeta modernista [La carreta, el tranvía y el poeta modernista]”, Roberto Schwarz da continuidad al punto de vista de Candido, pero reformulando los problemas desde la perspectiva del materialismo histórico: “Nuestra realidad sociológica no dejaba de poner lado a lado los rasgos burgueses y preburgueses, en configuraciones innumerables, y hasta hoy no hay cómo salir de casa sin toparse con ellas. Esta dualidad, cuyos dilemas remontan hasta la Independencia y desde entonces se imponen inexorablemente al brasileño culto, suscitó actitudes diversas; tal vez no sea exageración afirmar que ella animó la parte fundamental de nuestra tradición literaria [...] con Oswald [de Andrade] el tema, comúnmente asociado al atraso y a las desgracias nacionales, adquiere una forma sorprendentemente optimista, incluso eufórica: el Brasil preburgués, casi virgen de puritanismo y cálculo económico, asimila de forma sabia y poética las ventajas del progreso, *prefigurando a la humanidad pos-burguesa*, libre de represiones y fraterna [...] Un *ufanismo* crítico, si es posible decirlo así” (*Que horas são?* 12-3). Agradezco a João Cândido Maia por la conversación que me permitió formular esta nota.

Al caracterizar la función de la esclava en el sistema productivo (prestación de bienes y servicios) de la sociedad esclavista, Heleieth Saffioti muestra su articulación con la prestación de servicios sexuales [...] constatamos que el engendramiento de la *mulata* y de la doméstica se realizó a partir de la mucama. Y, en tal sentido, no es accidental que, en el [diccionario] *Aurélio*, la otra función de la mucama esté entre paréntesis. Debe ser ocultada, reprimida, retirada de escena. Pero eso no significa que no esté ahí, con su encanto perturbador. Y el momento privilegiado en que su presencia se manifiesta es justamente el de la *exaltación mítica de la mulata en esos paréntesis que son el carnaval*. // Respecto a la doméstica, ella no es sino la mucama permitida, la de prestación de bienes y servicios, o sea, el burro de carga que carga a su familia y a la de otros sobre sus espaldas. De allí que ella sea el lado opuesto de la exaltación; porque está en el cotidiano. (82, cursivas mías)

Si, en el contexto de la esclavitud, la mucama ejercía trabajos domésticos y sexuales –lo que también podríamos llamar violación, ya que se dan en un contexto de privación total de libertad– Gonzalez, que escribe en la década de 1980, muestra cómo la sociedad brasileña conserva tales funciones y sublima, de cierta manera, la explotación sexual durante el carnaval, cuando la mujer racializada es exaltada míticamente y “sale de las columnas policiales para ser promovida a portada de revista, foco principal de la TV, del cine, entre otros” (91).

Entre 1925, año de la pintura *Samba*, y la década de 1980, cuando Lélia Gonzalez publica su artículo, hay un pasaje temporal que debe ser considerado en varios aspectos. Como comentamos, en la década de 1920 los modernistas brasileños tenían un proyecto específico y pionero de construcción cultural del país, y elementos como la industria cultural (que incluye a la industria del carnaval) no existían en aquel momento con la magnitud que tienen en nuestros días. Pero puede decirse que la abolición de la esclavitud, que tuvo lugar en 1888, aún era reciente en aquellos años veinte; es relevante recordar que la esclavitud en Brasil duró nada menos que tres siglos, y no es posible imaginar que una gama de elementos de la sociabilidad engendrados por ella no estuviesen vivos cuando los modernistas emprenden sus osadías culturales al inicio del siglo XX (y, según Gonzalez, continuaban vivos en 1980, como indica la reflexión que acabamos de comentar). Así, en la Venus negra de Di Cavalcanti, aunque de forma sublimada, resuenan los siglos de sexualización,

con tendencia explotadora, de las mujeres racializadas en suelo brasileño¹².

Ahora bien, volvamos nuestros ojos hacia la mirada de la Venus de Di: aunque su mirada sea evasiva, como la de la Venus de Botticelli, la figura brasileña mira directamente hacia el frente; como una *ninfa moderna de Manet*, ella mira *hacia afuera del cuadro*, sugiriendo una mirada *hacia el espectador*, es decir, la mujer racializada, figura central de la tela *Samba*, es un objeto para ser mirado, pero también es un sujeto que mira. En este sentido, la mirada de la *mulata* incita al espectador a sondear algo más allá de su sexualidad: como figura que mira hacia fuera de la tela, hacia el mundo objetivo que existe fuera de la obra, la mujer representada se muestra precisamente como representación; el universo de *Samba* no se cierra sobre sí mismo y, al contrario de las obras renacentistas con las cuales la hemos

¹² La cuestión de la explotación sexual de las mujeres racializadas y su articulación con el pasado esclavista es abordada directamente por algunas obras modernistas. Por ejemplo, Carlos Drummond de Andrade, en *Alguma poesia* [*Alguna poesía*] (1930), libro que se configura como resultado directo de las experiencias estéticas engendradas por la Semana de 1922, compone el poema “Iniciação Amorosa [Iniciación Amorosa]”, en que el yo poético narra una interacción sexual con la empleada doméstica, morena: “O sol lá em cima, / as folhas no meio, / o dia era quente. / E como eu não tinha nada que fazer vivia namorando as pernas morenas da lavadeira. // Um dia ela veio para a rede, / se enroscou nos meus braços, me deu um abraço [...] Depois fui para a cama / febre 30 graus febre. / Uma lavadeira imensa, com duas tetas imensas, girava no espaço verde” (29). Más tarde, a fines de los años sesenta, el poeta elabora el conjunto de poemas *Boitempo* [*Buey tiempo*], en que rememora su infancia y el pasado de su familia. El tema de la interacción sexual entre hombres blancos y mujeres negras es abordado nuevamente, pero esta vez la perspectiva crítica de los poemas es indiscutible, ya que Drummond destaca el aspecto violento y explotador de la sociabilidad del trabajo doméstico engendrado por la esclavitud: “A negra para tudo / a negra para todos / a negra para capinar plantar / regar / colher carregar empilhar no paiol / ensacar / lavar passar remendar costurar cozinhar / rachar lenha / limpar a bunda dos nhozinhos / trepar. // A negra para tudo / nada que não seja tudo tudo tudo / até o minuto de / (único trabalho para seu proveito exclusivo) / morrer” (887). Nota del traductor: ofrezco las siguientes traducciones libres de los poemas de Drummond, sin consideración especial a la métrica: “Iniciación Amorosa”: “El sol allá arriba, / las hojas al medio, / el día era caluroso. / Y como yo no tenía nada que hacer vivía enamorando las piernas morenas de la lavandera. // Un día ella vino para la hamaca, / se enroscó en mis brazos, me dio un abrazo [...] Después me fui a la cama / fiebre 30 grados fiebre. / Una lavandera inmensa, con dos tetas inmensas, giraba en el espacio verde”. De *Boitempo*: “La negra para todo / la negra para todos / la negra para desmalezar plantar / regar / coger cargar apilar en el granero / ensacar / lavar planchar remendar costurar cocinar / cortar leña / limpiar el trasero de los señoritos / follar. // La negra para todo / nada que no sea todo todo todo / hasta el minuto de / (único trabajo para su provecho exclusivo) / morir”.

comparado, no es transparente¹³, sino que presupone el mundo externo, evidenciando el aspecto de construcción de la obra. En la mirada de la Venus negra de Di, cargada de cierto *ennui* moderno, están plasmadas cuestiones como “la imposibilidad de decidir si el espectador es el sujeto o el objeto de la visión, si está dentro o fuera de la pintura, en definitiva, respecto del nuevo registro de la mirada y del cuerpo, la cualidad de *facingness* que el elemento aportaba a la pintura” (Salzstein 100)¹⁴.

En este breve análisis de algunos aspectos de la tela *Samba*, intentamos ofrecer una medida de la complejidad de las cuestiones que gravitan en torno al primer modernismo brasileño: reformar la cultura oficial del país por medio de la interacción con culturas provenientes de estratos sociales diferentes (teniendo en cuenta el origen adinerado de la mayor parte de los artistas que participaron en la Semana de 1922), lo que engendra una serie de contradicciones y, entre limitaciones y avances, que activaron una figuración del país que tendría consecuencias tan diversas como duraderas. El documental de Glauber Rocha que analizaremos a continuación se configura como una de esas consecuencias; como veremos, el cineasta saca conclusiones bastante específicas respecto del arte brasileño y del país a partir de la muerte (y de la obra) de Di Cavalcanti.

¹³ Sobre el ideal de transparencia apreciado por las obras del Renacimiento, como las de Leonardo da Vinci, Rodrigo Naves comenta: “el ideal de transparencia acababa transformando el mundo en un ojo que contenía en sí todo el conjunto posible de imágenes. Plenamente diáfano, ese ojo de cristal se identificaba, en último análisis, con el trayecto de la visión, con el camino ‘recorrido’ por la luz hasta sensibilizar la retina. Un ojo saludable es aquel que rigurosamente no se ve, es decir, nada en su trayecto lo fuerza a volverse sobre sí mismo” (58).

¹⁴ La frase “ninfa moderna de Manet” también es de Sônia Salzstein. La crítica sondea los lugares del espectador teniendo como referencia la obra de Édouard Manet, pintor moderno creador de técnicas pictóricas que, más tarde, serían radicalizadas por artistas ligados a las vanguardias históricas. Sobre la figura femenina en la célebre tela *Le Déjeuner sur l’herbe*, Salzstein afirma: “la mirada de la mujer desnuda en Manet apunta con complicidad a un presunto observador externo, ignorando sus compañías masculinas de idilio campestre y además: creando un mundo invisible de complicidades con la proyectada instancia externa al espacio narrativo” (96-7).

II. ¡DI MURIÓ, VIVA DI!

En 1976, Di Cavalcanti muere, dejando como legado una sólida obra que tuvo como puntapié inicial la Semana de 1922. Como era inevitable, a lo largo de su carrera el pintor se sirvió de técnicas y experimentaciones estéticas diferentes, siempre ligadas al modernismo, y continuó sondeando los temas que le interesaban en los años veinte: la población brasileña más pobre, principalmente la urbana, sus modos de vida, sus festividades y sus formas de trabajo, entre otros.

Al enterarse de la muerte de Di Cavalcanti, el cineasta Glauber Rocha, que era amigo del pintor, súbitamente recoge los instrumentos para realizar una grabación¹⁵: se dirige hacia el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Río de Janeiro, donde el cuerpo de Di sería velado, y allá emprende la realización de un cortometraje documental cuya importancia para la historia del cine brasileño es hoy indiscutible. La idiosincrasia que marca el cortometraje se insinúa ya desde el título —o los títulos, ya que hay más de uno—: *Di-Glauber o Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera, somente a ingratidão —esta pantera— foi tua companheira inseparável!*¹⁶ En estos títulos, sobre todo si pensamos en uno como desdoblamiento del otro, encontramos una de las marcas características del cine de Glauber Rocha, “la interminable acumulación de elementos, con una sucesión de detalles que desafía la síntesis” (Xavier 129)¹⁷, característica que también está presente en las imágenes y en el montaje de *Di* —vale la pena indicar que, en su correspondencia, Glauber se refería al filme con esta forma breve, *Di*, que contrasta con uno de los nombres públicos del documental—¹⁸.

¹⁵ Reflexionando sobre la dimensión histórica en las obras de Glauber Rocha, Mateus Araújo afirma que “existieron las urgencias [históricas] más inmediatas, frente a las cuales era ‘tomar o dejar’, filmando en el mismo momento o perdiendo para siempre la ocasión: las marchas [*paradas*] históricas de 1968 contra la Dictadura en Río de Janeiro (filmadas en 1968), la Revolución de los Claveles en Portugal en 1974 (*As armas e o povo*), marchas y comicios de la izquierda romana en 1975 (*Claro*), la muerte de Di Cavalcanti en 1976 (*Di*)” (s. p.).

¹⁶ “*Nadie fue al formidable entierro de su última quimera, solamente la ingratitud —esa pantera— ¡fue tu compañera inseparable!*”

¹⁷ Agradezco a Mateus Araújo por sugerirme el artículo “Glauber Rocha: o desejo da história”, de Ismail Xavier, citado aquí y en otros momentos del artículo.

¹⁸ La correspondencia de Glauber Rocha fue organizada por Ivana Bentes en *Cartas ao mundo*. Destaco que parte considerable de la bibliografía crítica sobre Glauber Rocha suele referirse al filme simplemente como *Di*. Por ejemplo, en la edición organizada por Bentes,

El título *Di-Glauber* funciona como un juego de palabras: podemos pensar, por ejemplo, que, de forma condensada y elíptica, se refiere a una aproximación específica a la figura del pintor Di Cavalcanti por parte del cineasta Glauber Rocha –veremos *un Di Cavalcanti*, el *de Glauber*, *di Glauber*–. Esta podría ser una lectura válida del título, considerando que el modo en que el cineasta aborda el velorio de su amigo es, como mínimo, *sui generis*. Adicionalmente, si nos detenemos con atención en la grafía del título –*Di-Glauber*–, podemos notar que Glauber agrega parte del nombre artístico del pintor a su propio nombre, *fundándose con él*. A lo largo del desarrollo del cortometraje, se verifica que, de hecho, las trayectorias de Di y Glauber parecen amalgamadas en diversos momentos, sea por la amistad, por el debate teórico-artístico o incluso por el hecho de que el documental configura tanto al pintor como al cineasta como *personajes* de cierta coyuntura cultural brasileña.

Respecto al otro título, que podemos escuchar al inicio del cortometraje narrado por la voz en *off* de Glauber (quien, además, realiza la locución durante todo el documental) –*Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera, somente a ingratidão –esta pantera– foi tua companheira inseparável!*–, se trata de la primera estrofa del soneto “Versos íntimos”, publicado en 1912 por Augusto dos Anjos, poeta paraibano. Tal vez “Versos íntimos” sea el más célebre poema del autor que, a su vez, es un poeta célebre por tratar del tema de la muerte; sus poemas:

recurren al léxico de las ciencias naturales de su época [finales del siglo XIX e inicios del XX] para poner en escena procesos materiales de la evolución de la naturaleza, especializándose en la representación de estilo bajo, negativa, horrible, siempre magníficamente bien hecha, de la materia orgánica en varios estadios de descomposición. (Hansen 17-8)

Cuando Glauber retoma los versos de Augusto dos Anjos para configurar uno de los títulos del filme, precisamente aquel que es integrado a la forma filmica mediante la voz en *off* del director, realiza la primera de varias provocaciones que compondrán su documental sobre la muerte de Di; en determinado momento del filme, entre los innúmeros materiales sonoros e imagéticos movilizados por Glauber, aparece una auténtica noticia de periódico

que cuenta con detalladas fichas técnicas de todos los filmes del director, el título oficial del filme que estamos comentando figura como *Di*, mientras que *Di-Glauber* y *Ninguém assistiu ao formidável enterro* (...) aparecen como “otros títulos” del mismo documental.

que informaba tanto sobre la grabación de Glauber en el velorio como sobre el hecho de que “foram poucos os amigos no adeus a Di Cavalcanti, sepultado ontem no Cemitério São João Batista”¹⁹ (7’10”). De este modo, el largo título tomado del soneto “Versos íntimos” podría ser una alusión provocativa al hecho de que no hubo muchas personas en el entierro del célebre pintor. Todavía respecto al título, notemos que cuando la voz en *off* de Glauber lo explicita, al inicio del documental (43”), no nos presenta con exactitud los versos de Augusto dos Anjos, sino que realiza una pequeña alteración: Glauber dice “ninguém assistirá [nadie irá] ao formidável enterro”, y no “Ninguém assistiu” (nadie fue), como en el original.

En el portugués de Brasil, el verbo *assistir*, además de significar comparecer, es uno de los sinónimos del verbo *ver*; dado que un cineasta realiza un filme para ser *visto*, podemos imaginar que la alteración realizada por Glauber al verso acaba incidiendo sobre sí mismo y sobre el documental; esta hipótesis se adensa cuando recordamos la fusión *Di-Glauber* a la que aludimos anteriormente: el filme es sobre Di, pero también es sobre Glauber. Por otra parte, es extraño que Glauber use el verbo en futuro, *assistirá*, siendo que el velorio de Di ya ocurrió; evidentemente el cambio en el tiempo verbal podría haber ocurrido accidentalmente, es decir, el cineasta habría errado el verso de Augusto de Anjos al momento de narrarlo. No obstante, como nos enseñan los surrealistas, los azares también pueden producir objetividad²⁰: cuando, en el título del documental, Glauber Rocha afirma que “ninguém assistirá ao formidável enterro”, entierro que, a su vez, está siendo filmado por él, podemos pensar en una provocación adicional, esta vez burlándose de sí mismo: nadie va a ver este documental.

En este sentido, el juego provocativo de Glauber —o *blague*, para usar un término apreciado por el modernismo— sería, de algún modo, profético: al inicio del filme (55”), justo después de narrar el verso-título de Augusto dos Anjos, el director-locutor enumera noticias de periódicos que evidencian que la familia de Di Cavalcanti se incomodó con la filmación durante el entierro.

¹⁹ “hubo pocos los amigos en el adiós a Di Cavalcanti, sepultado ayer en el Cementerio São João Batista”

²⁰ Sobre el *hasard objectif* de los surrealistas, ver *O cometa incandescente – romantismo, surrealismo, subversão*, de Michael Löwy (2020). De manera resumida, el acto de crear mediante el azar, como en el famoso modo compositivo de poemas *cadavre exquis*, se relaciona con el punto de vista estético-filosófico de los surrealistas franceses de inicios del siglo XX, que buscaban criticar la racionalidad burguesa: habría otras formas de producir arte y conocimiento más allá de la lógica que no se critica a sí misma.

De hecho, poco tiempo después, la familia prohibiría judicialmente la película, prohibición que solo pudo ser revertida en el año 2000, principalmente gracias al trabajo de José Mauro Gnaspini. En su tesis de magister, Gnaspini no solo analizó el cortometraje *Di-Glauber*, sino que defendió la exhibición pública del documental, valiéndose de argumentos jurídicos –pues, aun cuando la tesis haya sido defendida en el departamento de Cinema, Radio y Televisión de la Universidad de São Paulo, el autor es también abogado, y movilizó sus conocimientos en el área para impugnar la prohibición del filme–. De este modo, aunque fue premiado por el Festival de Cannes poco después de su lanzamiento, *Di* no entró en un circuito comercial, y solo hace veinte años logró circular libremente ante un público más amplio.

Volviendo a la cuestión de la burla de sí mismo, hay en ella algo de la actitud del *artista maldito* –aquel que no está integrado a la sociedad, pero que la critica vehementemente y, muchas veces, desagrada a su público de manera deliberada–. Como es sabido, no son pocas las veces en que el artista moderno se ha identificado con el artista maldito; al menos desde el Romanticismo, muchos artistas emprenden estéticas profundamente marcadas por la negatividad, es decir, por formas de cuestionar el *status quo* que, muchas veces, hieren la sensibilidad de aquellos que ven un cuadro, que leen un poema – “‘Soy el espíritu que niega’, es así que el demonio se define en el *Fausto*, de Goethe”. La referencia a la autodefinition demoníaca es de Antonio Candido, que añade que existe en el “gusto romántico” un aprecio por el “sentimiento que se opone, por el acto que parece ir contra la corriente” (*O albatroz e o chinês* 64).

Tal vez el prototipo del artista maldito sea Charles Baudelaire, en cuya poesía se encuentran rasgos románticos y del simbolismo; más allá de la relación de la poesía baudelaireana con determinadas escuelas literarias, es relevante destacar que su estética fue una de las fundadoras de la modernidad en la literatura, incluso en lo que concierne a la relación entre artista y público. Al analizar el célebre poema que abre *Las flores del mal*, “Al lector”, Walter Benjamin nota que Baudelaire “contó con lectores que se ven en dificultades frente a la lectura de un poema lírico”; se trata de un público lector con poca “fuerza de voluntad” y “capacidad de concentración”, “el más *ingrato* de los públicos” (105, cursivas mías). Ahora bien, recordemos que en el verso de Augusto dos Anjos movilizado por Glauber Rocha la única compañera de aquel que muere es justamente la *ingratitude* –a estas alturas, resulta evidente que el *ethos* maldito asumido por Glauber en su documental va más allá de la hipótesis que formulamos respecto del uso, en la abertura del filme, del

verbo *assistir*-. Tal *ethos* se insinúa en la propia elección de un fragmento de “Versos íntimos” como uno de los títulos de la obra. Al respecto, cabe recordar que la poesía de Augusto dos Anjos está profundamente influenciada por la de Baudelaire; Antonio Candido caracteriza al poeta paraibano, junto a otros nombres, como uno de los primeros baudelaireanos en contexto brasileño, ya que dos Anjos lleva “al extremo ciertos componentes de amargura, sentido de la descomposición y castigo de la carne, que se consideraban originarias de él [Baudelaire]” (*A educação pela noite* 27).

Considerando que el director bahiano realiza un filme sobre la muerte de uno de los más grandes pintores modernistas de Brasil, podría decirse que la movilización del espectro del artista maldito por Glauber Rocha, así como otras idiosincrasias plasmadas en *Di-Glauber*, buscan distanciarse de una aproximación celebratoria [*ufanista*²¹] y grandilocuente al material filmado. Expusimos aquí algunos elementos narrados por Rocha, con voz en *off*, al inicio del cortometraje (uno de los títulos del filme y la enumeración de noticias de diarios). Inicialmente, esa narración se superpone a un plano secuencia en que la cámara, a la altura de los autos que transitan por una avenida, muestra la fachada del Museo de Arte Moderna de Río de Janeiro, donde se vela a Di Cavalcanti. A pesar de la dimensión épica conferida por pasajes de “Floresta do Amazonas [Selva del Amazonas]”, música de Villa-Lobos que acompaña la narración de Glauber²², el museo se filma de manera bastante simple y cotidiana: aparecen tanto los autos estacionados frente al museo como algunas barreras, probablemente puestas allí por alguna obra en curso, que cubren parcialmente la fachada. Es decir, una de las capas de la dinámica entre sonido e imagen –la música de Villa-Lobos– apunta hacia un aspecto grandioso y grave de la cultura brasileña (recordemos que el compositor, cuya obra aparece también de forma central en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [*Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*] y en *Terra em Transe*

²¹ Nota del traductor: aunque en español existe el verbo “ufanar”, a diferencia del portugués no se utiliza como adjetivo (ufanista) o sustantivo (ufanismo). Hemos marcado en el artículo la aparición de estos usos en portugués, pues el término ha sido relevante en la bibliografía crítica sobre modernismo, una vez que Roberto Schwarz en “A carroça, o bonde...” caracterizó al movimiento pau-brasil de Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral como un posible “ufanismo crítico” (13). Cuando aparece sustantivado, hemos optado por dejar el término tal como en portugués.

²² Ismail Xavier destaca el rechazo de Glauber “por la llamada ‘música de fondo’”, indicando que, en sus filmes, la música generalmente funciona como “comentario explícito” (128). Como veremos, tal aspecto se torna evidente también en *Di-Glauber*.

[*Tierra en Transe*], participó activamente en la Semana de Arte Moderno de 1922). Por otra parte, el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, donde Di era velado, aparece como un elemento común de la ciudad, un lugar que podría ser visto por cualquier transeúnte apurado sin notar que allí estuviese ocurriendo algo especial.

Es relevante destacar que, en 1978 –dos años después de la grabación de Glauber en el sitio–, el MAM y su acervo serían víctimas de uno de los mayores incendios ocurridos en la historia de la museología occidental. El incendio puede ser considerado índice de la “inestabilidad de nuestras economías, así como de la indiferencia de las autoridades hacia la cultura” (*Textos do Trópico de Capricórnio* 216). La cita es de Aracy Amaral, que comenta la situación de los museos de arte en el tercer mundo²³. Amaral elabora este juicio en 1986, es decir, en el año en que la dictadura brasileña acaba; por lo tanto, sus reflexiones sobre los museos del país están asociadas a hechos ocurridos durante tales gobiernos –en ese sentido, la crítica menciona el incendio en el MAM-Río, que continuaba cerrado diez años después de la tragedia–. Todavía respecto de museos brasileños, Amaral caracteriza su situación de la siguiente manera: “Es una realidad inestable, sin una infraestructura confiable, con un desarrollo que, cuando ocurre, puede ser episódico, por ráfagas, confrontándose siempre con el fantasma de la discontinuidad, el temor de paralización o de retroceso” (*Textos* 216).

Augusto dos Anjos y su maldición, la indignación de la familia del pintor-objeto del filme, dignidad épica, un museo de arte moderno en situación precaria en medio de una metrópolis: en pocos minutos, ya al inicio del cortometraje, Glauber Rocha sitúa la muerte de Di Cavalcanti y algunos elementos que orbitan en torno al pintor –nada menos que una parte relevante del modernismo brasileño– en movimiento, y la observa bajo perspectivas diferentes, sin mitificaciones o desprecio.

Respecto de la falta de *ufanismo* en Glauber o, en otras palabras, respecto de la configuración de un *ufanismo bastante crítico*²⁴, se trata de un aspecto importante, considerando que *Di-Glauber* es el primer filme que el cineasta realiza en suelo brasileño después de su autoexilio –como es sabido, a inicios de los años 1970, frente a una de las fases más violentas de la dictadura militar

²³ Agradezco a Renan Nuernberger la sugerencia del artículo de Aracy Amaral respecto de la situación de los museos brasileños en la década de 1980.

²⁴ Como puede notarse, retomo nuevamente una formulación de Roberto Schwarz acerca de Oswald de Andrade, ya citada en una nota anterior.

que asolaba a Brasil desde 1964—. El cineasta pasa, entonces, temporadas en países como España, Estados Unidos, Cuba, Francia, Italia, México y República del Congo, realizando filmes y/o involucrándose intensamente con el cine. Cuando retorna a Brasil, consigue financiamiento de Embrafilme —una empresa creada por el gobierno militar para promover el desarrollo del cine nacional— con el objetivo de finalizar y estrenar *Di-Glauber*. Sin embargo, el cortometraje muestra que, en el caso de Glauber, el financiamiento del Estado dictatorial no es sinónimo de sumisión: como hemos podido ver, el cineasta todo cuestiona al mismo tiempo que todo celebra —el país, su tradición cultural modernista, Di Cavalcanti—. La incomodidad de la familia del pintor y la subsecuente prohibición judicial de exhibir el filme lo distancia de toda celebración inocua del arte nacional; en *Di-Glauber* todo aquello que es sagrado debe ser profanado, todo aquello que muere debe ser celebrado para que pueda renacer. Veamos.

Hasta aquí, hemos destacado cierto aspecto maldito, posición bastante moderna, presente en el documental de Rocha: el filme presenta momentos grotescos, horribles, que van al encuentro de la temática mórbida de Augusto dos Anjos. Uno de los momentos más grotescos, tal vez el más agresivo con el espectador, ocurre cuando la cámara, en *close-up*, pasea sobre el ataúd de Di Cavalcanti, auscultando las bellas flores rojas —color, por lo demás, bastante utilizado por Di en sus cuadros— que reposan sobre el cuerpo muerto del pintor. En el montaje, la imagen es acompañada, adicionalmente, por la música grandiosa de Villa-Lobos, pero la locución de Glauber nada tiene de elocuente: lanza frases que mimetizan la dirección de un filme —“2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, corta!”—, que son narradas al modo de una locución futbolística, o de un comercial de TV, o de forma que evoque a un presentador de programa de entretenimiento (una técnica de narración *en off* similar a la que acabamos de describir fue utilizada por Rogério Sganzerla en el filme *O Bandido da Luz Vermelha* [*El bandido de la luz roja*], de 1969).



Figura 4: fotograma del cortometraje Di-Glauber; se trata del momento en que el cineasta enfoca el rostro muerto de Di Cavalcanti

La secuencia llega a su punto cúlmine cuando la cámara enfoca el rostro muerto de Di Cavalcanti, mientras, con el mismo tono que describimos arriba, Glauber ordena: “agora dá um close na cara dele”²⁵. La falta de decoro sumada a la imagen chocante de la cara sin vida del pintor evidencia que el director bahiano “profana ostensivamente el entierro” de su amigo; la expresión entre comillas es de Ismail Xavier, que interpreta la dimensión escandalosa de la grabación de Glauber como una “oposición a la mercantilización y al ‘desencantamiento del mundo’ realizados por la burguesía” (141). En *Di-Glauber*, la imagen de la muerte es refregada en la cara del espectador sin rodeos; ahora bien, Glauber mezcla Augusto de Anjos con la *blague* modernista, al modo de un Oswald de Andrade: la imagen muestra, sin decoro ni elocuencia, el cuerpo muerto de un célebre pintor modernista, y el sonido presenta algo semejante a un locutor sacado de algún producto de la industria cultural, evidenciando que, en los años setenta, todo podía ser convertido en espectáculo, en mercancía.

²⁵ “ahora saca un *close* de su cara”

Por otra parte, ¿no es la conversión de todo lo que existe en mercancía, la supresión de las cualidades de personas y objetos en busca de la equivalencia universal de todas las cosas, la profanación por excelencia en la sociedad capitalista? Al modo de los malditos, Glauber Rocha mimetiza tal profanación, pero realiza esta mimesis de manera radical: como un expresionista, deforma el ritual del entierro para que podamos enfocarlo mejor; si el gran modernista muerto no es tratado con respeto por el director, con esto Glauber estaría apenas repitiendo, de manera radical, la profanación que el propio avance del capitalismo impuso al movimiento modernista y a cierta tradición cultural brasileña que, de diversas formas, le da continuidad. En este sentido, la secuencia de poco menos de un minuto, que comienza en 8'27", resulta significativa: el propio cineasta Glauber Rocha aparece en escena —y esta no será su única participación a lo largo del filme— al lado de Cacá Diegues, Miguel Faria y Roberto Pires, todos directores ligados al movimiento brasileño del Cinema Novo. Juntos, los directores manipulan una serie de papeles: entre almanaques y revistas de variedades, aparecen también materiales importantes ligados a la cultura brasileña orientada a pensar el país, como las novelas *Maira y Reflexos de Baile* [*Reflejos de baile*], de Darcy Ribeiro y Antonio Callado, respectivamente, ambas publicados en 1976, y el semanario *O Pasquim*, ligado a la tradición de izquierda, entre otros.

Los cineastas seleccionan hojas de diferentes publicaciones y las pegan en un espejo, donde se reflejan tanto sus propias imágenes como la cámara que graba el filme; en este momento, no solo las figuras de Di Cavalcanti y de Glauber Rocha están amalgamadas, sino una serie de materiales y movimientos culturales, entre ellos la literatura y el cine nacionales. El grupo de cineastas manipula las hojas sin cuidado o reverencia, las arrancan, las doblan para pegarlas en el espejo que también refleja sus imágenes; la cultura brasileña, aquel grupo de cineastas, novelistas, periodistas de *O Pasquim*, el propio cortometraje *Di-Glauber* (recordemos que la cámara aparece en el espejo), todo puede ser cortado, manipulado, retirado de un lugar y pegado en otro. Como si los materiales de la cultura brasileña fuesen chatarra [*sucata*].

La manipulación de materiales realizada por Glauber recuerda métodos utilizados mucho tiempo atrás por las vanguardias históricas; no obstante, podemos pensar también en una tendencia más específica, anticonvencional, apreciada en la década de 1970 en Brasil. Al respecto, recordemos los comentarios que Antonio Candido elabora en 1972 sobre la poesía de Waly Salomão, que pueden ayudarnos a enmarcar las operaciones estéticas utilizadas por Glauber en su documental:

Es el caso de un tipo de literatura violentamente anticonvencional, que parece hecha con chatarra [*sucata*] de cultura, como, entre otros, el curioso *Me segura que eu vou dar um troço*, recientemente publicado por Wally Sailormoon, pseudónimo con juego de palabras, a la moda, de Wadi Salomão. En él se cruzan la protesta, el desacato, el testimonio, el desahogo, el relato, – todo en un lenguaje basado generalmente en la asociación libre y en la enumeración caótica, formada por frases coloquiales, jerga “hippie”, obscenidades, largas frases interrumpidas, elipses violentas, transiciones abruptas, resultando en un movimiento bastante vivo [...] Aquí, no corresponde hablar de memorias, ni de relato, ni de ficción, ni de poesía, ni incluso de estilo. Es la literatura antiliteraria, expresando una especie de erupción inconformista. (“A Literatura Brasileira” 13, cursivas mías).

Según el diccionario *Aurélio*, entre las definiciones de chatarra [*sucata*] tenemos, además de “cosas que caen” y “desechos”, “pieza metálica inutilizada por el uso o por la oxidación y que puede ser refundida para su utilización posterior”, es decir, la chatarra puede ser reciclada. Aquí hemos llegado al otro lado de las profanaciones realizadas por Glauber Rocha: no se trata *únicamente* de una duplicación mórbida, radicalizada, de la falta de respeto de la cultura burguesa por el valor de uso de objetos diversos; no se trata *únicamente* de provocaciones que buscan minar toda representación celebratoria [*ufanista*] grandilocuente. En *Di-Glauber* existe también el aspecto *positivo* de la profanación. En este sentido, el cortometraje *Di-Glauber* puede ser entendido como una obra compuesta a partir de la chatarra de la cultura brasileña, chatarra que Rocha recoge de la obra de Augusto dos Anjos, pasando centralmente por la Semana de 1922, encaminándose hacia la escritura de sus contemporáneos, como Darcy Ribeiro y Antonio Callado. En cierto sentido, Glauber nos dice: si las obras de un poeta moderno, un pintor modernista, de grupos de cineastas, de periodistas y de novelistas, pueden ser manipuladas, sacadas de sus contextos originales para componer otra cosa, algo que vive y que piensa, que así sea.

Pero ¿por qué –cuando Glauber filma *Di*, la cultura brasileña, sobre todo aquella que, bajo diferentes tendencias, buscó meditar sobre las posibilidades de construir un país menos desigual, más integrado– en 1976 no resultaba posible aproximarse a tal arte sino en cuanto material, en cuanto chatarra que puede ser retrabajada? La respuesta está en uno de los materiales que Glauber moviliza en *Di* –en uno de los poemas que Vinicius de Moraes escribió para *Di*

Cavalcanti, y que Glauber lee en su locución *en off*, apropiándose del poema como si la voz lírica del poeta fuese suya—. En determinado momento (3'50"), podemos escuchar los versos de Vinicius en la voz del director-locutor: "Tudo aquilo que prezamos / O povo, a arte, a cultura / Vemos sendo desfigurado / Pelos homens do passado / Que por terror ao futuro / Optaram pela tortura"²⁶. Se trata de una referencia a la dictadura cívico-militar que, incluso bajo la expectativa de la apertura política que tardaría aún 10 años en tornarse efectiva, gobernaba el país, y bloqueó, mediante persecuciones que terminaron en tortura y/o asesinato, censuras, imposibilidades de financiamiento, a parte de la cultura brasileña que estaba dispuesta a construir un país moderno y menos desigual. En el contexto brasileño, bajo la dictadura militar, de forma irreversible, modernización y mercantilización total de la vida se tornaron términos equivalentes.

En el prefacio de la edición impresa de la dramaturgia *Gota d'agua* [*Gota de agua*] (1975), obra contemporánea a *Di-Glauber*; los autores Chico Buarque y Paulo Pontes formulan con bastante exactitud la coyuntura cultural en los años sesenta. Buarque y Pontes describen la dinámica cultural en el Brasil pregolpe y presentan los cortes y bloqueos realizados en ese ámbito por el régimen militar:

Poco más de quince años de democracia [1946-1963] fueron capaces de generar el proceso de intercomunicación entre las clases sociales no comprometidas con la expropiación de la riqueza nacional y un sector cada vez más amplio de la clase media se unía a las capas populares para formar un perfil de pueblo brasileño ideológicamente más complejo [...]. La alianza resultó en una de las fases más creativas de la cultura brasileña, en este siglo. Fue de allí que surgió nuestra mejor dramaturgia [...] de esa alianza surgieron el [teatro] *Arena*, el *Oficina*, el *Opinião*; surgió el *Cinema Novo*; surgió la mejor música popular brasileña; el pensamiento económico maduró; nació una sociología interesada en descubrir salidas para el impasse del tercer mundo [...]

A partir de 1964, la presión de dos fuerzas convergentes interrumpió el proceso: el autoritarismo, impidiendo el diálogo abierto de la intelectualidad con las capas populares; y la acelerada *modernización* del proceso productivo, incorporando y dando carácter industrial,

²⁶ "Todo aquello que apreciamos / El pueblo, el arte, la cultura / Lo vemos siendo desfigurado / Por los hombres del pasado / Que por terror al futuro / Optaron por la tortura"

inmediato, a la producción de cultura. La interrupción dejó a la cultura brasileña olvidada. (13)²⁷

De manera insumisa, Glauber Rocha se niega a descartar una tradición que buscó imaginar un país cultural y socialmente menos desigual, y, como estamos viendo, manipula tal tradición en su cortometraje; el director no ignora los duros golpes sufridos desde 1964 –incluso, la muerte y entierro vacío de Di Cavalcanti no dejan de ser una metonimia de las pérdidas sufridas por una cultura que buscaba ser comprometida–. Pero es justamente en las culturas populares, como hicieron los modernistas de 1922, que Glauber busca los medios para construir algo nuevo desde nuestra chatarra cultural. Al analizar el filme *A Idade da Terra* [*La edad de la Tierra*] (1980), Ismail Xavier comenta:

Fuerzas de la vida, regeneración, nueva etapa histórica. Fuerzas de la muerte, del orden decadente, del imperialismo. Este es el conflicto recurrente que es sintetizado en el fresco a la Glauber de *A Idade da Terra* [...] la metáfora mayor de la explotación imperial se cristaliza en la imagen bíblica del pueblo esclavizado a trabajar en la construcción de túmulos [...] // En contraposición, la vida se anuncia en la mitología popular, en ese mundo sensual y visualmente exuberante de la fiesta de calle, del carnaval, de la procesión, de todo lo que, por la energía del rito, reúne a la población y marca su resistencia al referente técnico e instrumental del progreso burgués. (126-7).

Mutatis mutandis, la formulación de Xavier puede ser movilizada para pensar en *Di-Glauber*: No obstante, en el documental de 1976 *Eros y Tánatos* interactúan de forma más equilibrada. Como estamos viendo, al filmar el entierro del pintor, Glauber también realiza una fiesta: la variada banda sonora cuenta no solo con el elocuente Villa-Lobos, sino con músicas que tratan de la tristeza y del luto con alegre belleza, como el *choro* “Lamento”, de Pixinguinha, y el samba “Velório do Heitor”, de Paulinho da Viola; samba que, a pesar de tratar sobre el luto de una familia, se desarrolla como una divertida historia [*causo*].

También tenemos las escenas, filmadas *a posteriori* e incorporadas al montaje, en las cuales el actor Antônio Pitanga baila alegremente frente a

²⁷ El análisis de Paulo Pontes y Chico Buarque converge con la reflexión realizada por Roberto Schwarz en el ensayo “Cultura e Política 1964-1969”.

las obras pictóricas de Di Cavalcanti –que son examinadas a lo largo del documental, dejando que hablen por sí mismas, con todo lo que tienen de melancólico y de festivo–. Además, podría pensarse que la alegre presencia de Antônio Pitanga, una figura muy importante para el teatro y para el cine brasileños, un actor negro, sea una de las maneras con las que Glauber Rocha busca cristalizar y comentar las contradicciones plasmadas en las telas de Di Cavalcanti: el hombre negro que baila no es un objeto, sino un sujeto, una figura activa en la cultura brasileña, que baila, sonríe y encara al espectador que ve el documental. En ese sentido, también llama la atención cómo la cámara busca, durante el entierro, a la figura de Marina Montini, unas de las musas *mulatas* de Di. Aunque Montini no demostrase la alegría de Pitanga –pues estaba acompañando el ataúd de su amigo Di–, la cámara insiste en mostrarla en movimiento, captando sus sensaciones: la *mulata* de Di Cavalcanti es una persona, que está presente en el entierro, que sufre con la partida de su amigo, que tiene nombre y sentimientos, se trata de un sujeto, y no de un objeto.

Equilibrando pulsión de vida y pulsión de muerte, *blague* y crítica ácida, profanación y homenaje serio, Glauber Rocha transforma *Di-Glauber* en un verdadero *gurufim*. Según la historiadora Juliana Bonomo,

Otra fuerte influencia [en los ritos funerarios de Brasil] de la cultura africana, especialmente de los esclavos *bantos* llegados de África Occidental y Central, es el *gurufim*. El folclorista Edison Carneiro lo describe como una actividad de distensión [*brincadeira*] que tenía lugar en las favelas de Río de Janeiro y de São Paulo durante el velorio del muerto. Câmara Cascudo cree que el término *gurufim* es una prosodia popular de delfín, este, a su vez, relacionado con el delfín mediterráneo, que llevaba las almas de los muertos por el mar hacia el otro mundo. Como parte del “juego para provocar distensión en el velorio”, alrededor de medianoche, alguien entona a la salida: “*gurufim* ya no está aquí... / *gurufim* se fue a alta mar...”. Los participantes responden en coro: “se fue a alta mar...”. Cada persona representa un pez y, cuando es nombrada, responde, indicando a otra: “*gurufim* tiene hambre... / ¡*gurufim* no come! / ¿quién come entonces? / ¡quien come es el tiburón! / ¡tiburón no come! / ¿quién come entonces?”²⁸ [...] Ese ritual fue muy popular en las comunidades pobres de Río

²⁸ Versión original: “*gurufim* já não está aqui... / *gurufim* foi pro altomar...”; “*gurufim* tá com fome... / *gurufim* não come! / quem come então? / quem come é tubarão! / tubarão não come! / quem come então?”.

de Janeiro hasta los años sesenta. Según el sambista Wilson das Neves: “velorio de pobres se llama *gurufim*. Y el verdadero *gurufim* termina siempre en samba. Es una fiesta de despedida para que el alma del muerto continúe feliz hacia el cielo [...] Entre los *gurufim* memorables están los de Paulo Portela, que murió en 1982, además de las rondas de cerveza y cachaza, hubo discursos sobre injusticia social y derechos de autor. Lejos de ser una falta de respeto con el fallecido y con su familia, el último adiós con bebida, música y baile ya no es tan común como antiguamente, siendo recordado con cariño por los más viejos. (s. p.)

En una de las secuencias finales del cortometraje, el *gurufim sui generis* –el *gurufim* Di Glauber– sigue su curso: ya en el cementerio, el filme muestra el ataúd de Di Cavalcanti siendo dejado en el túmulo; en ese momento, la banda sonora es la canción (muy animada y festiva) “Umbabarauma”, de Jorge Ben Jor. Hoy la canción es famosa, incluso a nivel internacional, pero en la época era un lanzamiento, un material contemporáneo, que abre el álbum *África Brasil*, de 1976. Mientras el ataúd de Di desciende bajo la música del *samba-groove* de Jorge Ben, el montaje intercala la imagen del ataúd con uno de los innumerables retratos de *mulatas* del pintor carioca; la alternancia entre la imagen del ataúd y la imagen de la *mulata* es muy veloz. En ese momento, la fiesta emprendida por Glauber Rocha conduce a su amigo Di Cavalcanti, con alegría, hacia el cielo, para usar la expresión empleada por el sambista Wilson das Neves en la cita anterior. Pero Di Cavalcanti no va solo: la intercalación del montaje sugiere una identificación entre el cuerpo muerto del pintor y una de sus obras, en la que figura la mujer brasileña racializada.

Del entierro, Glauber busca extraer la potencia vital de Eros, pero realizando una serie de críticas, para lo cual, como hemos visto, moviliza parte de la tradición moderna que apuesta por la negatividad. Di Cavalcanti se va, y con él sus *mulatas*; de manera metonímica, una parte significativa del modernismo brasileño, con sus aciertos y contradicciones, está muerto, pero también es celebrado. A su manera, Glauber Rocha realiza una especie de insubordinación modernista en los setenta: como un Mário de Andrade, que transforma su Macunaíma muerto en una constelación –recordemos, además, que una de las matrices compositivas de la rapsodia *Macunaíma* es el baile popular *Bumba-meu-boi*, que trata de *muerte y resurrección* (Mello e Souza 12)–, como ese Mário, Glauber apuesta en el poder renovador de la fiesta, capaz de vencer la muerte en la memoria y en las posibilidades de recrear. Del cuerpo muerto de Di Cavalcanti, de la cultura brasileña transformada

en chatarra [*sucateada*] por la dictadura, del modernismo sofocado por la industria cultural, Glauber Rocha extrae una masa moldeable, a partir de la cual insistirá en construir un cine comprometido con la imaginación, que pudiese saltar por encima del capitalismo.

BIBLIOGRAFÍA

- AMARAL, ARACY. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- . *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ANDRADE, CARLOS DRUMMOND DE. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- ANDRADE, MÁRIO DE. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ubu, 2017.
- . “O movimento modernista”. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. 231-55.
- ARAÚJO, MATEUS. “Figurações da história em Glauber Rocha”. *A Terra é Redonda*, 15 de septiembre de 2021. <https://aterraeredonda.com.br/figuracoes-da-historia-em-glauber-rocha/>
- ARGAN, GIULIO CARLO. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *As flores do mal*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2019.
- BENJAMIN, WALTER. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BONOMO, JULIANA RESENDE. “Alimentando o luto: as memórias e as transformações das comidas de velório em Minas Gerais”. *XII Encontro Regional de História Oral – Alteridades em tempos de (in)certeza: escutas sensíveis*, septiembre de 2017. <http://www.sudeste2017.historiaoral.org.br/site/anaiscomplementares2?AREA=9#J>
- BUARQUE, CHICO E PAULO PONTES. *Gota d'água*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- BURCKHARDT, JACOB CHRISTOPH. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CANDIDO, ANTONIO. “A Literatura Brasileira em 1972”. *Revista Iberoamericana* 98-99 (1977): 5-16.
- . “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008. 117-46.
- . “Os primeiros baudelairianos”. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 27-46.
- . “Romantismo, negatividade, modernidade”. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. 63-70.

- HANSEN, JOÃO ADOLFO. “Eu, semelhante a um cachorro de Atalaia”. Augusto dos Anjos. *Eu*. São Paulo: Edições Narval / Biblioteca Mário de Andrade, 2015.
- GNASPINI, JOSÉ MAURO. *Di-Glauber: filme como funeral reprodutível*. Tesis de magister. Universidad de São Paulo, 2003.
- GONZALEZ, LÉLIA. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. 74-93.
- LÖWY, MICHAEL. *O cometa incandescente – romantismo, surrealismo, subversão*. São Paulo: 100/cabeças, 2020.
- MELLO E SOUZA, GILDA DE. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003.
- NAVES, RODRIGO. *Dois artistas das sombras: El Greco / Oswaldo Goeldi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- PEDROSA, MÁRIO. “Semana de Arte Moderna”. *Arte. Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 217-35.
- ROCHA, GLAUBER. *Cartas ao mundo*. Comp. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SALZSTEIN, SÔNIA. “Manet: os lugares do espectador”. Georges Bataille. *Manet*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020. 92-123.
- SCHWARZ, ROBERTO. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 11-28.
- . “Cultura e política, 1964-1969”. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. 61-92.
- XAVIER, ISMAIL. “Glauber Rocha: o desejo da história”. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 117-43.