

Gláuber: esa estética precaria, fea y violenta...

Ha sido, probablemente, uno de los mayores artistas latinoamericanos en el siglo: esa opinión puede parecer apresurada pero puede —también— ser confirmada con el tiempo. La personalidad de Gláuber no se reduce a los films que dirigió. Su influencia sobre toda una generación, su vehemencia polémica, sus actitudes personales fueron un revulsivo quizás lúcido, muy a menudo intuitivo hasta parecer arbitrario. Loco o genial: los calificativos sobre Gláuber no admitieron opiniones intermedias. Si el cine brasileño es hoy el más creativo e importante de América Latina, en gran parte se le debe a él y, en parte, a sus films. Esta revisión crítica intenta, hasta donde es posible, ser un reflejo de su importancia para la cultura latinoamericana, de los significados e intenciones de su obra, de su aporte como creador. Una obra que rompió muchas convenciones y se planteó como una permanente interrogante.

Fue una tragedia nacional. La muerte de Gláuber Rocha eliminó de las primeras planas de la prensa brasileña las principales noticias locales e internacionales. *Jornal do Brasil* tituló la carátula del Caderno B "Gláuber Rocha, 1939 † 1981: O homem é mais forte do que a morte...". Lo que *O Estado de São Paulo* imaginó fue "a morte do genial, louco, amado e odiado Gláuber Rocha". La carátula de *Manchete* desplazó a una línea al pie una imponente cobertura ("O satânico Sr. Moon; uma cerimônia secreta da seita do Bhagwan em São Paulo") y colocó a toda la tapa una foto color de Gláuber con el título sobreimpreso "O drama e a glória de um artista". La noticia era increíble: nadie en Brasil podía admitir que uno de los creadores más vitales del país hubiera muerto, el sábado 22 de agosto, a los 42 años. El domingo el cortejo fúnebre se desplegó a lo largo de varias cuadras por el centro de Río. La "clase cinematográfica" (es decir, la gente de cine) despidió a Gláuber como él lo hubiera hecho: camarógrafos y cineastas, sonrientes, filmaron su cuerpo en el ataúd, como Gláuber en el velorio de Di Cavalcanti, "un acto de humor modernista-surrealista que se permite entre artistas renascentes". En las cuatro páginas que le insume a *Jornal do Brasil* la cobertura de la muerte de Gláuber aparecen declaraciones de los realizadores más no-

torios del cine brasileño y de críticos realmente exigentes. Todos coinciden: "El más importante cineasta del Brasil", "El mito del demoledor y el genio del constructor", "El cine desgarrado". Se leen también reproches: "Fue asesinado por la mediocridad brasileña, por la falta de visión, por la falta de grandeza de este país" lloró Arnaldo Jabor, o lo que afirmó Cacá Diegues ("Siento que era demasiado bueno para un país que no lo aprovechó; los brasileños deben tener conciencia de esta tragedia, la más grave en el plano cultural: murió porque no consiguió convivir con la miseria del mundo y del país"). Hélio Peregrino, una personalidad brasileña en el psicoanálisis, fue quien resumió con mayor precisión la idea que la cultura se hizo de él: "Estoy físicamente arrasado; Gláuber Rocha fue uno de los pocos

GLAUBER
Según Satut
y Dios y el diablo



genios brasileños, con una extraordinaria sensibilidad para captar el tumulto y las contradicciones del país".

El sábado 22 de agosto Brasil quedó de pronto paralizado. Quien había muerto no era el Rey Pelé. Ni una estrella de la televisión o el cine. Era, simplemente, un director cinematográfico con fama de loco, que se había ido del país en 1968 como protesta contra el gobierno militar, que había regresado hace cinco años y cuya obra de exilio todavía es parcialmente desconocida en Brasil. Ese sábado las radios y televisores de Río ocuparon sus espacios centrales con reportajes, testimonios y documentos sobre ese director de cine. Y lo insólito, medio país se olvidó de Botafogo y Fluminense que jugaban ese fin de semana. Hubo gente llorando por las calles. Y antes que el cuerpo de Gláuber llegara al Parque Lage, donde sería velado, los cineastas brasileños y Embrafilme habían decidido hacer el largometraje de su muerte. Por la tarde en el parque, Norma Bengel acusó a los médicos portugueses de incompetentes, el presidente de Embrafilme —sin consulta previa con las autoridades superiores— firmó ante la prensa la liberación de Di Cavalcanti, que la censura había prohibido ("En este momento no hay dudas, quien quiera exhibirlo que lo exhiba") mientras Márcio Aurélio Marcondes, superintendente, intentaba de apuro reunir fragmentos de los films de Gláuber que las cadenas de televisión necesitaban para sus emisiones. Las pantallas de los televisores a las 4 de la tarde recogían entre sollozos el diagnóstico de Ana Maria Magalhães: "Gláuber somatizó al Brasil, y murió de un cuadro clínico semejante a la enfermedad brasileña". Hugo Carviana a esa hora llegaba con las latas de material virgen bajo el brazo para la película que (para entonces ya con apoyo oficial) habría de filmar Silvio Tendler. El equipo de camarógrafos, sonidistas y técnicos: Johnny Howard, Walter Carvalho, Cristiano Macial, Henrique Santos. La primera secuencia fue la de Gláuber Rocha colocado en el cajón, pantalones ceniza y camisa a cuadros. En la muñeca de su brazo derecho una cinta del Bonfim. La despedida de la viuda, la actriz Paula Gaetán y sus hijos, ante el cuerpo presente de Gláuber, fue un cartón manuscrito:



GLAUBER FILMA LA MUERTE DE DI Di Cavalcanti, secuencia cuestionada



SUS AMIGOS FILMAN LA MUERTE DE GLAUBER En el Parque Lage, con una sonrisa

El populismo sólo comunica analfabetismo

El cine, insertado en el proceso cultural, deberá ser en última instancia el lenguaje de una civilización. ¿Pero de qué civilización? País "em transe", Brasil es un país indigenista/vanaglorioso, romántico/abolicionista, simbolista/naturalista, realista / parnasiano, republicano / positivista, anárquico/antropofágico, nacional-popular/reformista, concretista/subdesarrollado, revolucionario / conformista, tropical/estructuralista, etc. El conocimiento de las oscilaciones de nuestra cultura tan plena de supraestructuras (pues nos referimos a un "arte producido por élites, muy distinto del arte popular producido por el pueblo") no resulta suficiente para saber quiénes somos. ¿Quiénes somos? ¿Qué cine tenemos? El público nada quiere saber de todo esto; el público va al cine para divertirse, pero encuentra en la pantalla un film nacional que le exige un enorme esfuerzo para establecer un diálogo con el cineasta que, a su vez, también hace un gran esfuerzo

para hablarle al público... ¡en otro lenguaje!

Las discusiones sobre este lenguaje son extensas y reveladoras. El Cinema Novo, rechazando el cine de imitación y eligiendo otra forma de expresión, ha rechazado también el camino más fácil de este otro lenguaje típico del llamado arte nacionalista, el "populismo", reflejo de una actitud política típicamente nuestra. Como el caudillo, el artista se siente padre del pueblo: la palabra de orden es "hablar con simpleza para que el pueblo entienda".

A mi parecer, es una falta de respeto hacia el público, con todo lo subdesarrollado que éste pueda ser, "crear cosas simples para un pueblo simple". El pueblo no es simple. Aún siendo enfermo, hambriento y analfabeto, el pueblo es complejo. El artista paternalista idealiza los tipos populares como sujetos fantásticos que aún en la miseria poseen su filosofía, y pobrecitos, tienen sólo la necesi-

dad de formarse un poco de "conciencia política", a fin de que puedan de un día al otro invertir el proceso histórico.

El primitivismo de este concepto es todavía más nocivo que el arte de imitación, porque el arte de imitación tiene por lo menos la valentía de saberse tal y justifica la "industria del gusto artístico" con objetivos de lucro.

El arte populista, en cambio, trata de justificar su primitivismo con una "buena conciencia". El artista populista afirma siempre: "no soy un intelectual, estoy con el pueblo, mi arte es bello porque comunica", etc. Pero ¿qué comunica? Comunica en general las alienaciones mismas del pueblo. Comunica al pueblo su mismo analfabetismo, su misma vulgaridad, nacida de una miseria que lo lleva a considerar la vida con desprecio. ♦

Gláuber Rocha (1968, citado por Alberto Híjar en Hacia un tercer cine, México, 1972)

"Trituraron tu cuerpo, pero no tus ideas y tu obra".

LOS DICHOS Y LOS HECHOS. — Opinó sobre todo tema posible con una vehemencia que con frecuencia pareció agresividad, pero posiblemente sus escritos sobre cine y cultura brasileña fueron los más lúcidos. Es cierto que sus últimos impulsos no tenían que ver necesariamente con el arte ("Soy candidato a la presidencia de la República como alternativa del PDS en 1984. Esta actitud es mi respuesta dialéctica de reacción a las campañas que se hacen contra mí") y también es cierto que sus propuestas fueron más bien interrogantes abiertas. Cineasta, crítico, novelista, poeta, periodista, intelectual, sus ansias de vivir se vertieron en una caótica profusión de ideas a menudo en desorden. Una sistematización tentativa de todo eso:

— **Estética.** Plantea una cultura del hambre, que es una forma de pobreza social, de ausencia del individuo latinoamericano de su sociedad. La mayor originalidad del cine latinoamericano ha de ser el hambre, sin que por ello se entienda un cine pobre, porque "al minar las estructuras, las supera cuantitativamente". De donde concluye que la más

auténtica manifestación del hambre es la violencia, que no es signo de primitivismo, y que fundamenta su "estética de la violencia", que está impregnada "de un amor brutal como la violencia misma".

— **Antropofagia.** Como propuesta de defensa del mercado cinematográfico nacional propone que los realizadores latinoamericanos olviden las culturas dominantes y sean "antropófagos y dialécticos". Propone "hacer las cosas de tal manera que el pueblo colonizado, por la estética comercial/popular (Hollywood), por la estética populista/demagógica (Moscu), por la estética burguesa/artística (Europa), pueda ver, oír y comprender una estética revolucionaria popular". De inmediato reconoce que la estética a crear es todavía una utopía. Pero se puede empezar por rechazar el paternalismo, la solidaridad sentimental, la humillación, la agresividad gratuita, los consejos.

— **Populismo.** Su rechazo del populismo es terminante, "porque en profundidad el populismo cultiva sólo los 'valores culturales' de una sociedad subdesarrollada". Y: "Estos 'valores' no valen nada; nuestra cultura, producto de una incapacidad artesanal, de la pereza, del analfabetismo, de la im-

tente política de un inmovilismo social, es una 'cultura año cero'. ¡Fuego a las bibliotecas, entonces!"

— **La magia.** La frase misma es explícita: "El cine mágico vivirá independientemente de la crítica, como una profecía visionaria de la revolución antropológica. Expulsado de la mediocre historia política y cultural de Brasil, el cine mágico renace de las cenizas del cinema novo a través del misticismo liberador latinoamericano para convertirse en un cine sin contexto, producido por cineastas iluminados. El cineasta es el hombre que se ha liberado de la cultura del cine, del dogmatismo político de la razón castradora. Una práctica radical —la única capaz de reencontrar la fantasía del cine; la única capaz de reencontrarse con las masas mediante el lenguaje afectivo. Que al cine no se lo llame mágico. Es una magia más allá de la técnica."

— **Mixigenación.** Las anteriores propuestas empiezan en el 65 y llegan hasta el 71. Las últimas están contenidas desde hace un par de años en la banda sonora de *A idade da terra*, dichas desmañadamente por él mismo, sin puntuación: "Son veinte treinta millones cuarenta millones cincuenta millones de años en una antropología que la ciencia la física o la antropología o la arqueología todas estas ciencias que materializan deseos. Hasta la misma lengua se pierde el portugués es una lengua que no expresa bien conocimientos que tenemos de un pasado desmemoriado son quinientos años de civilización blanca portuguesa europea mezclada con indios y negros".

Aunque las ideas parecen contradictorias, la actitud es la misma. En el 65, en un texto sobre la estética del hambre preparado para la *Resenha* de Génova, Gláuber defiende un cine precario hecho con una idea en la cabeza y una cámara en la mano y se refiere a "nuestros films feos y tristes, gritados y desesperados, donde no siempre la razón habló más alto". La idea de exaltación cultural, aceptando y asumiendo previamente la cultura propia, dicha como una queja, es la misma idea que plantea al borde de la década del 80, quince años después. En los dos ex-



TERRA EM TRANSE
Contexto actual en El Dorado, inexistente



ANTONIO DAS MORTES
El retorno al Dragao da Maldade

El intelectual eq

El cine es una cultura de la superestructura capitalista. El autor es enemigo de esta cultura, predica su destrucción, si es un anarquista como Buñuel, o su domesticación, si es un anarquista como Godard; la contempla en su propia destrucción, si es un burgués desesperado como Antonioni o se consume en ella, en protesta pasional, si es un místico como Rossellini; o predica un nuevo orden, si es un comunista como Visconti o como Armand Gatti.

En el Brasil, donde se consolida una estructura capitalista en las contradicciones del submundo agrario y metropolitano, el cine ha sido una desastrosa alianza entre autores sin madurar y capitalistas aficionados. Hasta hoy, con raras excepciones, el cine fue producido por la pequeña burguesía, ansiosa de superación provinciana, o por grupos financieros con intenciones de mecenazgo. En pequeños ejemplos, situados a partir de los dos últimos años, comienza a surgir una conciencia cinematográfica de las clases productoras que, orgánicamente, ya convierte aficionados en artesanos y, en consecuencia, aleja a los autores para el mar-

tremos, esas ideas producen el discurso ordenado y más o menos coherente de **Dios y el diablo en la tierra del sol** y al final de esa evolución el desorden instintivo de **A idade da terra**. El primero concluye que la tierra es del hombre, no de Dios ni del diablo, porque los poderes más fuertes son los poderes del pueblo. El último apunta la victoria sobre la muerte, casi metafísicamente, porque *"la muerte es una estructuración determinada por un código fatalista quizás de orígenes sexuales"*. Ninguna de esas conclusiones son respuestas terminantes y se parecen a preguntas no contestadas. Una razón es obvia: la seguridad del artista de que el papel de los intelectuales consiste en producir una cultura subversiva e inculta. Sus films contribuyeron a esa tarea y en cierto modo cada uno abrió un camino nuevo, como si toda la obra de Gláuber fuera apenas una sucesión de intentos que todos sumados debieran producir el efecto de liberación cultural, el descubrimiento final de una identidad cultural fea, precaria, muy diferente por cierto de las formas de una cultura sometida, populista o de imitación. La búsqueda de esa identidad cultural latinoamericana y brasileña era en sí un desafío que impulsó a toda una generación en Brasil. Fue también un desafío para el propio Gláuber, que sus films nunca pudieron agotar.

FILMS PRECARIOS.— Los espectadores europeos fueron deslumbrados por **Dios y el diablo** y no la entendieron. La película parecía potente, cargada de símbolos, extraña y distante. Los espectadores latinoamericanos la vieron y pocos la entendieron: para muchos era una alegoría vasta, confusa e instintiva, reducible a un esquema intelectual y a una propuesta nítida. Una parte de los espectadores brasileños, quizás por intuición, se identificó con el film como un acto mágico. La violencia, la muerte, la reaparición cíclica, pudieron entenderse como un acto ritual y como una manifestación de formas de ser. Pero esa propuesta pareció poco accesible: tras una codificación de apariencia convencional y tras imágenes exteriormente realistas, circulaba una realidad cargada por

una lógica que subvertía la lógica cartesiana culta. Cangaceiros, sus cazadores, Corisco, el sertão, la violencia primitiva, parecían referirse a un folklore domesticado, pero esas imágenes estaban colocadas en medio de un flujo de asociaciones y sentimientos en todo caso desconcertante.

Terra em transe también fue desconcertante, porque imaginaba en un país latinoamericano no identificado (El Dorado) una intriga política, con periodista que lucha contra la corrupción, la insensibilidad política, la miseria y la pobreza cultural, los políticos de oposición. Muchos pretendían que Gláuber opinara sobre el presente brasileño, donde había ocurrido un golpe militar. Y quienes esperaban encontrar en **Antonio das Mortes** una continuación de **Dios y el diablo** permanecieron de nuevo en el desconcierto porque este film utilizaba al personaje en otro contexto, contratado por un latifundista para combatir a cangaceiros varios y todos iguales, cuyos líderes dicen ser la reencarnación de Lampião y de Zumbi. Si se analiza linealmente **Dios y el diablo** puede contarse como la historia del vaquero Manuel y su esposa Rosa, perdidos entre un dios negro y un dios blanco, hasta que el hombre se convierte en beato, acosado por el matador de cangaceiros y por misteriosos designios religiosos con mezcla de cristianismo y paganismo. Pero esos tres films, que mantienen cierta unidad entre sí y corresponden a un período de afirmación de un cine precario y de una estética de la violencia, no se resuelven en sus propuestas argumentales. **Dios y el diablo** no es el tropicalismo ni el esquematismo de ideas, sino el chisporroteo de tensiones (violentas) convertido en una visión poética cuyos sentidos están en el enfrentamiento con Antonio das Mortes, la llanura calcinada, esa visión de la tierra árida que sin embargo es propia, con una aceptación del hombre sin dioses. **Terra em transe** no quería ser una alegoría explícita sino una descripción muy subjetiva de una parte de la vida nacional (cultural) común a América Latina y violenta: son una forma de violencia el hambre, el analfabetismo, la

FILMOGRAFIA GLAUBER ROCHA

CORTOMETRAJES

- 1958 - **O pátio** (t.l. El patio). Director, Gláuber Rocha. Libreto y fotografía, Gláuber Rocha. sobre "Joglaresca". Colaborador, Rogério Duarte.
- 1959 - **A praça** (t.l. La plaza). Director, Gláuber Rocha. Libreto, Gláuber Rocha, Rogério Duarte.
- 1966 - **Maranhão 66** (t.l. Maranhão 66). Director, Gláuber Rocha. Libreto de Gláuber Rocha.
- 1966 - **Amazonas, Amazonas** (t.l. Amazonas, Amazonas). Director, Gláuber Rocha. Libreto de Gláuber Rocha. Para TV Globo. 10'.
- 1971 - **Letícia** (t.l. Leticia). Director, Gláuber Rocha. Fotografía (color), Gláuber Rocha. En Italia. Super 8.
- 1972 - **Mossa no Marrocos** (t.l. Mossa de Marruecos). Director, Gláuber Rocha. En Marruecos. Super 8.
- 1972 - **Super paloma**. Director, Gláuber Rocha. Fotografía (color), Gláuber Rocha. En Cuba. Super 8.
- 1974 - **Viagem com Juliet Berto** (t.l. Viaje con Juliet Berto). Director, Gláuber Rocha. Fotografía (color), Gláuber Rocha. Con Juliet Berto. En Cuba. Super 8.
- 1977 - **Di Cavalcanti** (t.l. Di Cavalcanti). Director, Gláuber Rocha. Libreto de Gláuber Rocha. Fotografía (color), Mario Carneiro. Montaje, Ricardo Miranda. 20'.
- 1979 - **Jorjamao no cinema** (t.l. Jorge Amado en el cine). Director, Gláuber Rocha. Para Televisão Educativa. 30'.

LARGOMETRAJES

- 1961 - **Barravento** (t.l. Barravento). Director, Gláuber Rocha. Libreto de Gláuber Rocha, Luis Paulino dos Santos, José Telles de Magalhães. Fotografía, Tony Rabatony, Valdemar Lima. Música, folklore negro de Bahía. Montaje, Nelson Pereira dos Santos. Con Luis Maranhão, Antônio Luiz Sampaio, Antônio Pitanga, Aldo Teixeira, Luci Carvalho. 70'.
- 1964 - **Dios y el diablo en la tierra del sol** (Deus e o diabo na terra do sol). Director, Gláuber Rocha. Libreto de Gláuber Rocha. Fotografía, Valdemar Lima. Música, Heitor Villa Lobos, Sérgio Ricardo. Con Geraldo do Rey, Ioná Magalhães, Othon Bastos, Lidio Silva, Maurício do Vale, Sônia dos Humildes. 115'.
- 1967 - **Terra em transe** (t.l. Tierra en cambio). Director, Gláuber Rocha. Libreto de Gláuber Rocha, Rex Schindler. Fotografía, Hélio Silva. Música, Remo Usai. Con Agildo Ribeiro, Arassari de Oliveira, Adriano Lisboa, Geraldo do Rey. Antônio Pitanga. 105'.
- 1969 - **Antonio das Mortes** (O dragão da maldade contra o santo guerreiro). Director, Gláuber Rocha. Libreto de Gláuber Rocha. Fotografía (color), Alfonso

equivocado y las garras del monstruo

gen del aficionado. Por eso surgen los núcleos de producciones independientes como único medio de supervivencia de los autores.

No habiendo antes profesionalización, las nuevas generaciones, definidas así para el cine, procedieron movidas por una indeclinable motivación vocacional: en 1960, el cuadro disponible de directores nuevos en el cine brasileño estaba compuesto todo de "autores"; en 1962 surgió una nueva ola de directores improvisados, salidos del teatro, de la televisión y de la chanchada que llenaron los huecos aparecidos por el aumento de producción. Lo que determinó esta expansión fue la mentalidad creada por la publicidad (polémica pública) del grupo de autores no conformistas que, en 1960, se reunía en el despacho de Nelson Pereira dos Santos: el término "cinema novo", nacido entonces, se transformó en cintillo promocional de las grandes productoras y de los nuevos financiadores que llegaron al cine atraídos por la súbita novedad del negocio. El autor, claro está, comió las migajas; manteniéndose como

aficionado con recursos imposibles no consiguió realizar películas que llegasen al público en la medida en que le llegaban las películas comerciales lanzadas como "cine nuevo"; perdió terreno, se quedó al margen analizando las contradicciones, exasperado y naturalmente debilitado. En bloque, reorganizado en este año, los autores volverán a la práctica y ahora, muerta la chanchada, luchan con un enemigo más fuerte, transformado por esa muerte. Los mitos de Zé Trindade y de Oscarito fueron sustituidos por los mitos del escándalo de la mujer desnuda y del regionalismo pintoresco de brujería y de sombrero de cuero. El público, sin preparación, quedó súbitamente dominado por las películas imitativas del cine norteamericano de los años cuarenta, caracterizado por el "western" (lugar común espúreo usado en la temática del "cangaco") y en el gangster lugar común ídem de las películas metropolitanas: el público, reaccionando inconscientemente contra el lenguaje pobre de la copia, atacó principalmente contra los temas: el cangaco o la favela, zonas temáticas importantes en el proceso social brasi-

leño, son condenados antes incluso de una manifestación cinematográfica de mayor importancia. Cercenado en relación a los temas, populares, intrínsecamente evidenciados en su aspecto político; cercenado en cuanto a este lenguaje, esquematizado, extrínsecamente exigido como gramática de comunicación norteamericana del espectáculo, el autor brasileño se encontró prácticamente en un callejón sin salida. El desarrollo industrial del cine brasileño, atrasado medio siglo, contará con un estancamiento cultural de treinta años. Los equívocos incorporados a la industria, agenciados por los intelectuales desprovistos de un concepto moderno del cine, añaden un nuevo dedo a las garras del monstruo. El intelectual equivocado imprime un falso sello artístico al cine nacional, y lo impone como verdad aceptada sin discusión, más bien con aplauso, por la crítica que justifica el cine comercial y da al público un falso concepto de cultura. ♦ Gláuber Rocha

en Revisão crítica do cinema brasileiro, Rio de Janeiro, 1964)



A IDADE DA TERRA

Hasta los tiempos presentes

- so Beato. Música, Marlos Nobre, Walter Queiroz, Sérgio Ricardo. Con Maurício do Valle, Odette Lara, Othon Bastos, Joffre Soares, Hugo Carvana, Rosa Maria Penna. 104'.
- 1970 - **Der leone have sept cabezas** (t.l. El león tiene siete cabezas). Director, Gláuber Rocha. Libreto de Gláuber Rocha, Gianni Amico. Fotografía (color), Guido Cosulich. Música, temas congoleños. Con Rada Rassimov, Giulio Brogi, Gabriele Tinti, Jean-Pierre Léaud, Aldo Bixio, Bayak. En Congo Brazzaville. 103'.
- 1970 - **Cabezas cortadas**. Director, Gláuber Rocha. Libreto de Gláuber Rocha. Fotografía (color), Jaime de Casas. Música, Eduardo Escorel. Con Francisco Rabal, Pierre Clémenti, Rosa María Peña, Ema Cohen, Marta May. En España. 95'.
- 1972 - **Cáncer**. Director, Gláuber Rocha. Libreto de Gláuber Rocha. Fotografía (color y blanco y negro), Luis Felipe Esperanza. Documental. En Cuba. 70'.
- 1976 - **O claro** (t.l. ¡Claro!). Director, Gláuber Rocha. Libreto de Gláuber Rocha. Fotografía (color). Con actores no profesionales. En Italia.
- 1976 - **História do Brasil** (t.l. Historia del Brasil). Director, Gláuber Rocha. Libreto de Gláuber Rocha, Marcos Medeiros. Fotografía adicional, Marcos Medeiros. Documental de archivo. En Cuba, Italia, Brasil. 150'.
- 1978 - **A idade da terra** (t.l. La edad de la tierra). Director, Gláuber Rocha. Libreto de Gláuber Rocha. Fotografía (CinemaScope, color). Roberto Pires, Pedro de Moraes. Música, Rogério Duarte. Con Tarcísio Meira, Jeca Valadão, Norma Bengell, Antônio Pitanga, Geraldo del Rey, Maurício do Valle.

COMO PRODUCTOR

- 1961 - **A grande feira** (t.l. La gran feria). Director, Roberto Pires. Libreto de Roberto Pires sobre argumento de Rex Schindler. Fotografía, Hélio Silva. Con Geraldo del Rey, Helene Inés, Luisa Maranhão, Antônio Pitanga, Milton Gaúcho, Roberto Ferreira.
- 1965 - **El chico del ingenio** (Menino do engenho). Director, Walter Lima Jr. Libreto de Walter Lima Jr. sobre novela de José Lins do Rêgo. Fotografía, Raynald Barros. Música, Pedro Santos. Con Geraldo del Rey, Anney Rocha, Rodolfo Arena, Savie Rolin, Antônio Pitanga. 86'.
- 1966 - **A grande cidade** (t.l. La gran ciudad). Director, Carlos Diegues. Libreto de Carlos Diegues. Fotografía, Fernando Duarte. Con Leonardo Vilar, Anney Rocha, Antônio Pitanga, Joel Barcellos, Hugo Carvana.
- 1969 - **Brasil ano 2000** (t.l. Brasil año 2000). Director, Walter Lima Jr. Libreto de Walter Lima Jr. Fotografía (color), Guido Cosulich. Música, Gilberto Gil. Con Anney Rocha, Enio Gonçalves, Iracema de Alercar, Zieminski, Manfred Colasanti, Hélio Fernando, Jackson de Souza.

COMO LIBRETISTA

- 1974 - **La nascita degli dei** (t.l. El nacimiento de los dioses). Para RAI-TV. En Italia. 60'.

corrupción, y quienes acusaron a Gláuber de auxiliar a los golpistas brasileños destruyendo la imagen de los políticos, simplemente convertían en símbolos unívocos a los personajes, cuando todo el film intentaba ser una amplia referencia a un sector de la vida social. **Antonio das Mortes**, más discutible, abandonaba la magia, pero por sobre todo su planteo quedaba flotando la amargura de varias injusticias (manifestación de la violencia, en última instancia) empezando por la conversión del personaje en eje de la historia, armado de un rifle justiciero. Desde otro punto de vista era una descodificación de la tradición de películas y novelas de cangaceiros, una vía para "desfolklorizar" una parte de esa cultura alienada y dependiente, convertida en mito, como paso previo para la aceptación de la fea y dolida cultura propia.

Entre cada uno de esos títulos no hay otra relación que la destrucción crítica y la afirmación de una propuesta abierta, que en **Dios y el diablo** es por cierto más explícita (la confianza en el hombre, en el pueblo) y que en **Antonio das Mortes** surge después del rechazo del personaje principal. Pero hasta donde cada uno de esos films puede ser admitido como algo más que un borrador, es una zona dudosa y especulativa. Para la crítica europea, que prescinde de las motivaciones culturales y polémicas, son obras completas y magistrales. Para un espectador brasileño (y latinoamericano) son películas donde importa lo formal, la apertura de posibilidades no exploradas, el impulso a una búsqueda, quizás a una experiencia de identificación popular.

LA EVOLUCION POSTERIOR.— Hasta cierto punto no hay una ruptura entre el cine que Gláuber hace en Brasil y el que hará después de su exilio. Con excepción de **El león de siete cabezas**, el resto de esa obra es profundamente brasileño, incluida una monumental historia del Brasil que compagina sobre films documentales y noticiarios a lo largo de tres años y cuatro países, casi sin financiación. **El león** tiene un título original en cinco idiomas, **Der** (alemán) **leone** (italiano) **Have** (inglés) **sept** (francés) **cabezas** (portugués), que corresponden a los cuatro países coproductores y a la nacionalidad brasileña del autor. Fue rodado en el África Negra, Congo Brazzaville, y ha sido descrito como una aglomeración de negros, mercenarios, poetas, aventureros, guerrilleros, Che

Guevara y mucha violencia. También ha sido mal visto por quienes entendieron que esa mitología era una forma de implantar una visión brasileña o latinoamericana en el África Negra, pero ese juicio también es provisorio. En los hechos la película fue producida para la televisión de Alemania Federal donde tuvo algunas exhibiciones y para una posterior distribución cinematográfica que se redujo a unos pocos circuitos de arte europeos.

La continuidad la retoma **Cabezas cortadas**. Del misticismo apasionado de **Dios y el diablo**, el autor deriva a actitudes rituales: el ritual de la política en **Terra em transe** y de allí al ritual de **Antonio das Mortes**. El ritual negro aplicado a la política y el católico a **Antonio**, para desmistificarlos. **Cabezas cortadas** vuelve a los personajes de **Terra em transe** de la misma manera que **Antonio das Mortes** recuperaba los de **Dios y el diablo**. Dos generaciones después —describe Raquel Gerber en **Filme cultura**, enero 1980— el protagonista de **Terra em transe** aparece en un castillo de San Pedro de Rocha en España, semejante a la montaña del Monte Santo de **Dios y el diablo**. Desde allí llama por teléfono a El Dorado sin que pase mucho hasta que Pierre Clémenti aparece como la muerte. Será el ángel exterminador que había asomado en personajes de Bahía en **Barravento**, su primera película, y que se corporizaría en el bandido Corisco, Manuel y el profesor de **Antonio das Mortes**, y luego como el guerrillero en **El león de siete cabezas**. En **Antonio** ese personaje cambiaba de fisonomía, era el superviviente casi mágico. Y ese mismo personaje que se prolonga y revive para interceptar la vida resucitada del periodista de **Terra em transe**, es el ejecutante de muertes y venganzas en **Cabezas cortadas**. El film, estrenado en Brasil hace poco, parece una reafirmación de la estética de la violencia, como confirmación de la muerte que está presente en el centro de todos sus films. En **Terra em transe** el periodista protagonista ha sido herido de muerte y desde esa agonía recuerda una historia que es todo el film. En **Cabezas** la réplica de ese personaje construye su muerte en un escenario suntuoso y lúgubre. Más que en los antecedentes, las emociones y deseos reemplazan un orden lógico. Lo recurrente es la decadencia del poder, su corrupción y su muerte.

En **Di Cavalcanti** la muerte está registrada documentalmente (es el artista quien muere y es Gláuber quien lo documenta). La obsesión se transforma en lo que Gláuber llamó "*la cibernetica del mundo que me rodea*" con **A idade da terra**. Los mitos y los rituales adquieren otra clave: el tema, para el autor, es "*el mito fundamental*". Para descubrirlo recorre la trayectoria del hombre (esos "*veinte treinta millones cuarenta millones cincuenta millones de años*") desde el descubrimiento del fuego hasta hoy, como si fuera un cuadro de la vida, del mundo, de la política, a través de la Biblia, la magia y la ciencia. Los personajes se vuelven reiterativos: hay varias personificaciones de Cristo, identificable por un collar de dientes, que a su vez hunde al personaje en el ritual negro.

Para una parte de los espectadores el film debe ser descifrado como una alegoría, una trampa que ya había dificultado la comprensión de **Terra em transe**. Para otros fue una nueva locura, rechazada casi masivamente. Salvo la defensa personal de Gláuber, pocos admitieron que esta historia de la humanidad tuviera mucho que ver con una estética y una cultura propias, identificables y qui-

zás violentas. Caben empero dos vías de aproximación: una, psicoanalítica, garantiza que en toda su carrera el director ha practicado la violencia o ha reiterado los significados de la muerte como forma de matar la figura paterna. El padre personal, pero también el padre cultural (la cultura de las metrópolis), y al mismo tiempo su fascinación ante la muerte. Ese ejercicio de afirmación personal se traduce en **A idade da terra** en esta visión de la trayectoria del hombre en el planeta reducida a un mito desechable. La otra aproximación posible es a partir de un planteo teórico: la mezcla de **A idade da terra** es la violencia que el film (y Gláuber) ejerce sobre esa cultura milenaria. Es decir, se trata de una nueva forma de rechazar las "recetas culturales". Como rechaza el tropicalismo, el populismo o la estética colonizadora o demagógica, rechaza también la historia cultural, que es supuestamente la del hombre blanco europeo, como camino para quedar con las manos libres a una aceptación de esa precaria cultura propia. Esa cultura propia, razona Gláuber, desnuda y tal cual es, sería aborrecible para un europeo culto. ¿Por qué entonces no aborrecer, nosotros latinoamericanos, de esa cultura europea que quiere identificarse como la historia de la cultura humana?

LAS IDEAS.— La formulación de estas películas y la de algunos de sus cortos es realmente apasionada. El autor convierte la realidad en un ámbito privilegiado donde mitos, fantasmas y rituales pueden ser lanzados contra el espectador, y donde cada intento es una variante y una propuesta. Lo agreste (el sertão, sus veredas, la soledad ciudadana), la reiteración de vengadores (Antonio, el guerrero), la mixigenación (cultos blancos, rituales negros), son entonces meras apariencias de continuidad. Pero lo que propone, quizás a su pesar, es una instancia de rechazo. De allí a su ubicación como un ideólogo tercermundista no hay mucha distancia. Pero curiosamente quien se proponga descubrir una línea coherente de pensamiento (una ideología) tras lo escrito, dicho y filmado por el director puede llegar a cualquier conclusión. En los últimos tres años, en Brasil, Gláuber había sido acusado de revolucionario tercermundista al mismo tiempo que de fascista y colaboracionista. De esas contradicciones deriva su fama de loco y también de visionario. Lo que en la pasión polémica muchos perdieron de vista fue, sin embargo, la tremenda vitalidad, el incentivo que su propia obra lanzó sobre todo el cine y la cultura brasileña. Eso está en la actitud y en la forma de sus films, pero sólo ahora parece posible intentar una relectura de una obra rica, contradictoria y por cierto conflictiva, o violenta si se prefiere.

Uno de los títulos con que la prensa brasileña anunció su muerte terminaba diciendo: "*para quienes quedan, el vacío es una soledad inmensa*". Ni el cine ni el arte brasileño y en cierto modo latinoamericano de hoy sería lo que es, de no haber existido Gláuber Rocha. Cámara en mano el equipo que filmó su muerte, procedía a fines de agosto a otro ritual, el del arte, la desmistificación de la muerte. En los rostros de esos cineastas había una sonrisa frente al ataúd. Quizás fueran los únicos que habían comprendido al artista muerto, mientras fuera actores, amigos personales, directores, autoridades nacionales lloraban en medio del desconcierto. Como dice una de las frases de **A idade da terra**, "*el hombre es más fuerte que la muerte*". ♦ M. Martínez Carril