

Di Glauber–Di Cavalcanti: analytical path of a poetic homage

In this essay, we propose to review the strategies with which the tribute to Emiliano Di Cavalcanti is articulated in the film Di Glauber–Di Cavalcanti. Confirming the relevance of the narrative code, including an analysis of the lexematic content of the narration, will be key to developing our analytical path, enabling us to unravel the complex framework through which the sense of the film is conveyed.

Keywords

Semiotics, film analysis, narrative code, lexematic content, Glauber Rocha, Brazilian art

Di Glauber–Di Cavalcanti: trayecto analítico de un homenaje poético

En el presente ensayo nos proponemos revisar las distintas estrategias por medio de las cuales el homenaje en Di Glauber–Di Cavalcanti se articula. Confirmar la pertinencia del código narrativo y la inclusión del análisis del contenido lexemático de la narración, será la clave para impulsar nuestro trayecto analítico y lo que nos permitirá desentrañar aquel complejo entramado a través del cual el sentido del filme se vehicula.

Keywords

Semiótica, análisis fílmico, código narrativo, Glauber Rocha, arte brasileño

Introducción

Di Cavalcanti-Di Glauber, cuyo nombre original fuera *Ninguém assistirá ao formidável Enterro de tua última quimera. Somente a Ingratidão - aquela pantera - Foi a tua companheira inseparável*, es un cortometraje del director bahiano Glauber Rocha (1940-1980) concebido como su homenaje póstumo a uno de los más connotados artistas plásticos latinoamericanos: Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976).

El filme, compuesto con fragmentos de piezas musicales, literarias y plásticas, adscritas, todas ellas, a la cultura brasileña, específicamente, a la cultura popular carioca, es vehiculado por el relato del cineasta, cuyo contenido, acerca de la génesis del propio filme, es nutrido por el texto crítico de Frederico Moraes, los comentarios del periodista Edison Brenner relativos a la muerte del pintor, los “Versos Íntimos” del poeta Augusto dos Anjos y la “Balada do Di Cavalcanti” de Vinícius de Moraes. En este contexto cabrá mencionar las obras “Floresta do Amazonas” de Heitor Villa-Lobos, el choro “Lamento de Pixinguinha”¹, así como la participación de Antônio Pitanga, actor representativo del cine brasileño de la segunda mitad del siglo XX.

El montaje, conformado por diversos elementos que podrán, en una primera instancia, inscribir el filme en el género documental, tiene como eje central las filmaciones realizadas en el marco de las honras fúnebres, que tuvieron lugar en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro [MAM/RJ], y su sepelio, en el cementerio *São João Baptista*. Sin embargo, dichas imágenes se articulan en una interacción con elementos de carácter representacional, como veremos más adelante, siendo éste el recurso más determinante en la configuración del ejercicio poético, entre la diversidad de los que componen el universo del filme.

En el presente ensayo nos proponemos revisar las distintas estrategias que posibilitan la articulación del homenaje en un medio como el cine, “caso polar, esto es, donde se interrelacionan más instancias de vehiculización de la información” (Del Villar, 2000, p.7). El Código Narrativo, clave para impulsar nuestro trayecto analítico, contempla la inclusión del contenido lexemático, lo que nos permitirá acceder a aquel complejo entramado que ha sostenido el sentido del filme.

El Código Narrativo y el análisis del contenido lexemático

Di Cavalcanti - Di Glauber, filmado con cámara 35mm a color, inicia con un paneo a la fachada del MAM/RJ, un día del año 1976, número que se puede observar en los muros que de forma provisoria recubren la fachada del edificio. Las primeras imágenes se suceden de forma paralela a la voz del *narrador*, quien da inicio a su relato con la presentación del título del documental y la lectura de un encabezado del *Jornal do Brasil*, publicado dos días después de la muerte del pintor. Tras un cambio de secuencia pero no de énfasis en el relato, el narrador representa al director del filme dirigiendo el movimiento de la cámara que registra

¹ Alfredo da Rocha Viana o Pixinguinha (1897-1973), compositor brasileño de música popular, gana un gran reconocimiento por su contribución a la definición del choro, género de la música popular brasileña.

un acercamiento a las manos del cadáver del pintor en su lecho de muerte, para llegar a un primer plano de su rostro inerte, de nariz tamponada de algodón.

Este paralelismo entre la narración y el relato visual, que conforma dos ejes actuando de forma independiente, consigue articular el sentido de un homenaje concreto a la vez que poético y, por sobre todo, vertiginoso, cualidad distintiva de la obra de Rocha que es desarrollada en profundidad a partir de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, filme donde la cultura popular, una vez más, dialoga con la poética del cineasta.

El relato del narrador, profuso en informaciones que, según una primera apreciación, resultan inconexas, es alternado – a veces interrumpido – por el relato musical, el que se construye en base a diversos referentes, en su mayoría, representativos de la condición carioca y popular del homenajeado. Dicha alternancia, y hasta el modo atropellado en que el narrador se expresa, articulan el *código sonoro* que será de total relevancia dentro del filme, a la hora de acentuar, a través del montaje, su estilo fragmentario, que se completa a través de la puesta en imágenes. Según el teórico Rafael del Villar (2000), el código sonoro ha sido definido

[...] como la música de las palabras, la música ruido y la música-música. La pertinencia de este código está basada en el saber acumulado respecto a la percepción musical... Serían los protocolos perceptivos los que hacen de la música un código y no el ser significante sonoro. (p.15)

La conformación del código sonoro a partir de la selección musical y de la propia musicalidad del relato del narrador, tendrá su contraparte en el código narrativo, el que, con autonomía del código sonoro, incluye “las palabras en su desarrollo lexical”, las que, en el caso del homenaje que revisamos, se vinculan al ejercicio de concatenación de las imágenes emergentes, vehiculando el sentido del filme. El código narrativo, que en la propuesta considera el contenido lexemático, es definido

[...] como puesta en escena de sujetos (y/o objeto) en sus acciones, gestualidades, proximidades, vestuario, escenografía y palabras, radica en que la historia (lo que se narra) es un elemento básico en la lectura de un texto audiovisual. (Del Villar, 2000, p.14)

Si la inclusión “de las palabras en su contenido lexemático son vitales para comprender la historia” (Del Villar, 2000, p.14), en el caso de la obra que revisamos supone la posibilidad de abordar una puesta en imágenes intrincada, cuyas formas propician su carácter artístico por sobre su potencial comunicativo, pese a la gran cantidad de información que el filme pone a disposición del espectador. En este punto cabe precisar, siguiendo a Del Villar, que

[los códigos] no son una mera manifestación de la operatoria técnica que genera la información audiovisual; a la inversa, ellos se interrelacionan con otros, son prácticas o sistemas significantes, y si operan como forma de transmisión de la información es porque perceptivamente una cultura o una sub-cultura le asigna el carácter de espacio de representación (Del Villar, 2000, p.11)

La necesidad de un análisis capaz de abarcar de forma conjunta los elementos que conforman la obra, y que cobra

una mayor relevancia ante el texto fílmico por la gran variedad de materias de la expresión que se dan lugar en su articulación, nos emplaza al establecimiento de jerarquías de sentido. Para el caso del filme en cuestión, un análisis disociado de cada uno de los elementos que lo articulan, en una primera instancia, responderá a la propia estructura argumentativa, teniendo en cuenta el cariz fraccionario, al modo de un collage, si se quiere, con que se compone el homenaje y, a su vez, el ejercicio poético del cineasta. Sin embargo, el desglose para la identificación y el análisis de los elementos que componen el filme, en una segunda instancia, reclama una lectura sistematizada y relacional de los códigos con los cuales el filme se organiza, a fin de abordarlo de una manera global.

Como dicen Aumont y Marie, los códigos están interrelacionados en su funcionamiento y dicha interrelación no es universal, sino que depende de cada texto concreto... los códigos deben entenderse como susceptibles de relaciones entre códigos, generándose así vehiculaciones de información producidas por cada código, como otras producidas por la interconexión de códigos (Del Villar, 2000, p.11)

A partir del análisis del contenido lexemático podemos afirmar que la emergencia de los elementos intertextuales que conforman la narración, se enmarca en las referencias al propio filme, y que el *narrador* emplea para su relato. La participación de Rocha en un rol de narrador homodiegético posibilita este despliegue, frente a una obra que se construye a través del relato de su propia articulación.

Para ejemplificar, haremos mención del relato acerca de la génesis del homenaje, que se remonta a un antiguo pedido de Di Cavalcanti, al que el cineasta no pudo responder a causa de diversos compromisos laborales. Según nos relata la voice-over, que como hemos dicho, la ejecuta el propio Rocha, habría recibido un llamado telefónico desde Río de Janeiro, en donde el pintor le decía: "quiero que vengas aquí a filmarme". Luego del llamado y tras un último encuentro en un restaurante en París, Rocha recibiría, una mañana, la "impactante noticia del fallecimiento" del artista, evento que habría hecho surgir en Rocha la necesidad de un homenaje personal, desde el cine.

Otro elemento a destacar y que analizaremos en detalle en las próximas páginas, es la alusión a la incomodidad que la filmación – realizada durante el velatorio y funeral del artista – ocasionó entre los deudos, y que es declarada a través de los medios de prensa nacionales. Será con la lectura reiterativa de un título del *Jornal do Brasil*, con fecha 28 de octubre de 1976, que esto se deje en evidencia: "filmación causa espanto e irrita a hija y amigos"; elemento contextual, *extra fílmico* y de carácter documental, que es aprovechado por el narrador para delimitar el campo de acción de la obra en relación al homenaje. La inclusión de dicho elemento *extra fílmico* permite, a su vez, demostrar un total dominio de todo cuanto al tema del filme respecta, lo que crea la ilusión, en el espectador, de encontrarse ante una obra de estructura omnicompreensiva. Dicha capacidad de abordarse a sí mismo, en su totalidad, fuerza en el cortometraje un hiperrealismo equiparable al género documental.

Los elementos anteriormente destacados, que podemos considerar constitutivos del sentido documental de la cinta, difieren de aquellos que remiten de manera directa a los aspectos formales del propio cortometraje y que nos

permiten hablar del ejercicio poético que Rocha desarrolla. Un ejemplo de la autorreferencia es la voz del narrador, representando al director del filme en el acto de filmación: *un, dos, tres, cuatro... once, doce, corta, ahora da un pulso en su cara... un, dos, tres, cuatro... once, doce, corta... casaca azul claro, camisa sport cuadrículada, zapatos marrón, cineasta Glauber Rocha está parado al lado del cajón de Di Cavalcanti en el velorio en el Museo de Arte Moderno.*

Como puede verse en la transcripción, la imagen es construida en base a la descripción del narrador, que sitúa al cineasta al lado del difunto – de cuerpo presente – pese a no formar parte del registro visual. La imagen que el narrador describe, cobra realidad en secuencias posteriores, cuando vemos a Rocha de camisa cuadrículada y casaca azul claro, caminando junto al féretro de Di Cavalcanti, en procesión hacia su entierro.

El ejercicio poético que el cortometraje confirma, y que se evidencia en el análisis que nos abocamos a exponer, encontrará su marco en una definición ofrecida por Umberto Eco, en la cual nos explica que

La característica del mensaje poético consiste en poseer una ambigüedad de estructura que, estimulando interpretaciones múltiples, obliga a fijar la atención en su propia estructura. El mensaje puede comunicar significados precisos, pero la primera comunicación siempre se refiere a sí mismo. (Eco, 1965, p.109)

El análisis del contenido lexemático, como parte del código narrativo, nos permite acceder al enrevesado montaje que el cortometraje propone. Su estilo fragmentado, realizado por cortes abruptos a la secuencia y por una concatenación de imágenes en donde la celebración de la vida del pintor se liga a la ceremonia de su muerte; la intervención del cineasta, inmiscuido en el espacio profílmico en representación de su rol como director, y la participación de los actores Joel Barcellos y Marina Montini que refuerzan esta estrategia confundiendo entre los deudos; conforman una estructura que sostiene el ejercicio estético del filme y a través de la cual el entramado poético del mensaje se articula.

Esta estrategia de fisonomía fragmentaria y autorreferencial que posibilita la articulación del mensaje del filme, podría explicarse en palabras de Jakobson como "dar intensidad al mensaje en cuanto a tal, puesto el acento por cuenta propia en el mensaje, he aquí lo que caracteriza la función poética del lenguaje" (ctd en Eco, 1965, p.110). En consecuencia, resulta preponderante el énfasis puesto en el ritmo del filme, el que, como ya anticipamos, es transversal a los códigos fílmicos que lo constituyen, pero que en lo relativo a la puesta en imágenes, gana un especial interés.

La figura del autor en la obra

Probablemente una de las mayores dificultades que se nos presenta a la hora de analizar un cortometraje de estas características, sea la aparente ausencia de límites entre la presencia del autor de la obra y la figura del enunciador, este último, presente en el voice-over o la voz del narrador. Si bien es cierto que el filme actualmente lleva por título una evocación a las dos personalidades en torno de las cuales gira, como lo son la del homenajeado y la del cineasta, no fue ésta, en origen, la opción escogida por Rocha, quien

apostó por un extracto del poema “Versos Íntimos” del brasileño Augusto dos Anjos (1884-1914) como título del proyecto. En otras palabras, el protagonismo de Rocha en el filme, atribuible, en buena medida, al *paratexto*, no estuvo necesariamente contemplado a la altura del rodaje. Esto, que puede parecer un dato anecdótico, cobra relevancia a la hora del análisis, puesto que si bien la figura de Glauber Rocha es ineludible en la conformación de la diégesis, la utilización de su nombre en el título del filme, confrontado al de Emiliano Di Cavalcanti, predispone al *enunciatorio*, en su recepción, a una lectura que rebasa los límites de lo dispuesto por el *enunciador*. De esta manera, estaríamos ante una transformación que tiene lugar a raíz de la inclusión de un elemento externo, añadido con posterioridad por la crítica brasileña, que atribuyó al cortometraje el nombre con que actualmente se le conoce.

Por otra parte, la gradual personificación del narrador que surge de manera fragmentaria – en la sala del museo con la cara cubierta por un catálogo, hasta completarse en la presencia del cineasta junto al féretro – nos invita a reflexionar sobre la difusa frontera con que el filme delimita el campo de lo real y de lo representado, y con ello, preguntarnos sobre cuál deberá ser el abordaje a la hora de analizar una figura tan controvertida como la del narrador, en un texto donde la presencia del autor cobra realidad de forma decisiva y penetrante. En *Di Cavalcanti - Di Glauber*, la figura del enunciador se construye sobre la referencia a la figura del autor, y si bien este no es un fenómeno inédito, nos invita a pensar en la necesidad de incluir, a la hora del análisis que nos convoca, elementos de los que la semiótica ha aspirado a prescindir.

En otras palabras, considerando la manera en que la figura del enunciador se articula, podrían calificarse de innecesarias las referencias que hacemos a la figura del cineasta, en su rol extra-diegético. Sin embargo, tomando en cuenta los difusos contornos que dibujan la representación de la realidad en un filme como *Di Glauber-Di Cavalcanti*, así como la tan necesaria conversación que la semiótica sostiene con otras disciplinas, nos hemos decidido por mencionarlo; por otra parte, probablemente sea en esta alusión a la realidad, tan cara al cortometraje, que encontraremos un buen aliado para demostrar algunos de los postulados que atraviesan este análisis.

El ritmo como clave autoral

Sin duda es *Di Cavalcanti-Di Glauber* un filme en donde el torrente glauberiano se patentiza. Y es el ritmo el elemento que gana preeminencia, cumpliendo, a su vez, la función de delimitar los dominios de la obra artística y del homenaje personal. La voz del autor, encarnada en la figura del narrador, es desenfadada y se desenvuelve en torno de un relato que se funda en su espontaneidad. La individualidad de Rocha, en el despliegue del homenaje a una figura fundamental de la plástica brasileña, a día de hoy cobra un relieve mayor, ante el peso de su propia trascendencia. De este modo, el cariz intimista de su homenaje, evidenciado en su frenético ritmo, tan característico del temperamento del cineasta, deja traslucir algunos trazos de su sensibilidad. En otras palabras,

El director demuestra su individualidad sobre todo por su sensibilidad de cara al tiempo, por medio del ritmo. El ritmo adorna su obra con características de estilo. El ritmo no se construye pensando arbitrariamente ni de forma meramente especulativa. En el cine, el ritmo surge orgánicamente, en correspondencia al sentimiento de la vida que tiene el propio director, en correspondencia a su “búsqueda del tiempo” (Tarkovski, 2002, p.147)

Y es a través del código de organización de la imagen secuencial, que el ritmo se deja ver con toda su fuerza y vitalidad, haciendo evidente la posibilidad de interpretar este homenaje como una celebración a la vida del artista sempiterno.

...:Por qué incluimos en un mismo código a los encuadres, planos, angulaciones de toma, movimientos de cámara y montaje de edición? Los incluimos en cuanto el cine como la televisión, son fundamentalmente secuenciales. El carácter secuencial le permite diferenciarse de la fotografía y la pintura. (Del Villar, 2000, p.14)

En palabras de Del Villar, “la secuencialidad en cine y televisión consiste precisamente en alterar los encuadres, planos y angulaciones de toma, sea por movimiento de cámara, sea por el montaje. De allí el papel organizador de éste último” (2000, p.45)

Si revisamos la configuración del ejercicio poético, en su condición de mensaje, podremos ver como

[...] la estructuración de los signos puede tender a coordinar no sólo un orden de significantes, sino también un conjunto de emociones o de meras percepciones... En la medida en que el autor exige que el mensaje sea decodificado para conseguir un significado unívoco y preciso, exactamente correspondiente a cuanto ha intentado comunicar, introducirá él mismo elementos de refuerzo, de reiteración, que ayuden a establecer sin equívocos, ya sean las referencias semánticas de los términos, ya las relaciones sintácticas entre ellos: el mensaje será, pues, tanto más unívoco cuanto más ‘redundante’” (Eco, 1965, p.110)

Y son los elementos de reiteración empleados por el autor a lo largo del filme, los que le permiten delimitar el campo de sentido en el que su mensaje se adscribe. En este contexto podemos afirmar que el ritmo actúa como una fuerza catalizadora y que es a través de él que se transparenta la intención del artista de homenajear, con su propia vida afanosa e irreverente, la vida que se va. Este gesto personal nos permitirá aprehender la obra más allá de las interpretaciones que podamos proponer al lector, más aún si tenemos en cuenta la gran cantidad de referencias y de relaciones sintácticas que el filme ofrece y que resultan difíciles de decodificar, suponiendo, inclusive, una limitación para el abordaje analítico. Esto último se hace evidente, por ejemplo, en los propios efectos sonoros utilizados, los que interactúan como si de un segundo narrador se tratase. Dichos efectos que intencionadamente diseccionan el relato oral, atropellando las palabras con palabras, con música o simplemente con un tránsito entre lo uno y lo otro, acaban por anular toda posibilidad de inteligibilizar, de forma inmediata, la operación narrativa y de sentido. Como un mecanismo que permite al filme actuar sobre el campo emotivo del enunciador, el relato sonoro genera, a su vez,

el distanciamiento necesario para comprender que, pese a todos los ambages y ese simulacro de realidad que el filme postula, nos encontramos frente a un homenaje contenido en 480 metros de celuloide de 35mm.

Di Cavalcanti en la obra

Llama la atención, a primera vista, que el único registro audiovisual que se exhibe del homenajeado, a lo largo de los dieciocho minutos de película, sea aquel en su lecho de muerte.

La controversia que la exposición del cadáver de Di Cavalcanti provocó, se hizo eco hasta nuestros días con el secuestro de la cinta a manos del poder judicial brasileño, como consecuencia del recurso de amparo interpuesto por la hija adoptiva del pintor, Elizabeth di Cavalcanti, alegando daños morales. Será sólo hacia el año 2003 que la prohibición de su exhibición quedara en suspenso, con la tesis de maestría del abogado José Mauro Gnaspini "Di-Glauber: filme como funeral reproductível" (2003), presentada en la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo [ECA- USP], y cuya investigación demostró las irregularidades del proceso judicial, concluyendo que la cinta nunca cayó en interdicción.

Si bien el alegato de daños morales es una cuestión que atañe exclusivamente a la familia y a la sociedad brasileña de su época, la pregunta que cabe plantearnos respecto de la decisión del cineasta de incluir la imagen del fallecido es: ¿actúa la exposición del cadáver como uno más de los significantes que vehiculan el sentido dentro del filme? Esto, en el caso de querer justificar lo que, a nuestro juicio, no precisa de una justificación mayor a la que se da por los otros significantes textuales.

La propuesta del autor, en esta línea, es la de presentarnos al artista a través de su legado plástico, utilizando, para ello, imágenes de sus lienzos y extractos de textos, críticos o literarios, alusivos a su producción; ambos recursos filtrados por la poética autoral de Rocha y las características propias del homenaje.

En relación al legado plástico de Di Cavalcanti, son exhibidas, de manera indistinta, pinturas, grabados y dibujos, algunos de ellos filmados durante su exhibición en el MNAM/RJ, mientras que otros, desde catálogos y libros compilatorios. Es así como, según el discurso de Rocha, el Emiliano Di Cavalcanti que se nos muestra, es aquel que dedicó su obra a exaltar la construcción de una nueva identidad nacional y que vio en la imagen del mulato el símbolo de una reivindicación identitaria. La condición mestiza del pueblo brasileño atravesó su obra y su valorización y exacerbación de las cualidades de ésta, se convirtió en una de sus mayores herencias, en términos ideológicos, a la plástica brasileña y latinoamericana.

Las tomas de las obras de Di Cavalcanti, según se observa, fueron realizadas con cámara en mano. Es de esta manera que los planos ofrecen detalles de algunas de ellas, sin por ello prescindir del movimiento presuroso, tan caro a la estética del filme. Tomas en círculos, laberínticas, otras quietas; por medio de ellas se nos presenta el contenido de un libro, donde vemos más obras del mismo tenor: mulatas, gente de pueblo. Y luego, como un personaje salido de una de las obras exhibidas, el actor afro-brasileño Antônio Pitanga², el objeto del signo al que la obra del pintor remite, bailando samba en la sala del museo, actuando a su vez

como una prolongación del movimiento de cámara en el campo profílmico, o si se quiere, personificando la obra de Di Cavalcanti, otorgando así la vitalidad necesaria al homenaje de una vida.

En el plano de las referencias literarias, el filme se vale del poema *Balada do Di Cavalcanti* de Vinícius de Moraes, para entregarnos datos concretos de la biografía del homenajeado:

Na rua do Riachuelo
Nasceste, a 6 de setembro
Do ano noventa e sete.
Infante, foste criado
No bairro de São Cristóvão
Na chácara do avô materno
Emiliano Rosa de Senna (De Moraes, 1966, líneas 2-8)

y otros tantos que hacen alusión al contexto en que la vida artística de Di Cavalcanti se desarrolló: "No ano de trinta e oito / Em Paris te descobri / Rimos e bebemos muito (23-25)", así como también nos sitúa en el marco de la vanguardia a la que perteneció: "E no México, te lembras? / Com Neruda e com Siqueiros / E a linda Maria Asúnsolo (35-36)".

El tono emotivo del poema, escrito para celebrar los sesenta y seis años del artista, contribuye a reafirmar la noción de que nos encontramos frente a la celebración de una vida valiosa, aprovechada en su plenitud. En entrevistas tras el estreno y posterior prohibición del cortometraje, Rocha hizo hincapié en cómo la muerte es un tema festivo para culturas como la mexicana, ya referida en el poema de Vinícius de Moraes. Además, justifica, en su condición de protestante, una visión de la muerte distinta de la que parecía imponerse en el funeral.

"Chocado pela tristeza de um ato que deveria ser festivo em todos os casos (e, sobretudo no caso de um gênio popular como Emiliano di Cavalcanti) projetei o Ritual Alternativo; seu Funeral Poético, como Di gostaria que fosse, lui... o símbolo da Vida..." (Rocha, 1977)³

Junto con la intervención de Antônio Pitanga antes mencionada, la obra cuenta con la participación de dos actores en las escenas relativas al velorio y funeral, los que se confunden entre los deudos captados en las imágenes del registro documental. Los actores son Joel Barcellos y Marina Montini, quien también se desempeñó como modelo de Emiliano di Cavalcanti en su último período creativo. Si bien es cierto que es el propio lenguaje fílmico el que nos permite intuir que estamos frente a un simulacro de la realidad – o en un intento de camuflar la ficción en ella – ya sea por la duración de las secuencias en las que los actores participan, por su proxémica en el contexto de la ceremonia o por los propios códigos de encuadres, este signo, que por los contemporáneos a su exhibición pudo ser

² Actor brasileño, participó en filmes de gran relevancia dentro del movimiento cinemanovista como *Barravento*. *O Pagador de promessas*. *A Idade da Terra*, entre otros.

³ Di (Das) Mortes. Glauber Rocha. Texto mimeografiado, distribuido en la sesión del filme el 11 de marzo de 1977 en la Cinemateca del MAM/RJ

interpretado sin mayor dificultad, a día de hoy conforma un significativo de difícil decodificación y que requiere de competencias culturales adicionales y específicas.

Es en ese mismo marco que el personaje de Marina Montini se construye, en correspondencia con los rasgos y la gestualidad que su rol de “musa inspiradora” podría contemplar: vestida de blanco, el cabello contenido por un pañuelo y el rostro oculto tras sus gafas oscuras, revelando una actitud cargada de sensualidad y de misterio. Es luego de sucesivas lecturas que podemos reconocer su participación como uno más de los signos que vehiculan el sentido del filme. El personaje de Marina Montini, interpretándose a sí misma, como a un deudo, es potenciado por una popular “marchinha de carnaval”⁴ que irrumpe en el relato. Su estribillo con frases como: “O teu cabelo não nega mulata... Tens um sabor bem do Brasil”, resonando junto a la secuencia que tiene a Montini por protagonista, enlazada, a su vez, con citas al texto que Frederico Morais escribiera con motivo de la retrospectiva del pintor, en el Museu de Arte Moderna de São Paulo [MAM/SP] hacia el año 1971, terminan por completar la intervención de la “musa de Di”:

Em nenhum outro artista brasileiro, a mulata recebeu tratamento pictórico tão alto e tão digno. Sem paternalismos, sem menosprezo. Di deu-lhe a dignidade da madona renascentista, madonizou a nossa mulata, o que não é o mesmo que mulatizar a madona, como o fez Athayde no céu barroco de Minas. (Morais, 1971)

Por un lado, al igual que el personaje de Pitanga, la participación de la actriz viene a representar el objeto del signo “mulata”, que opera en la obra de Di Cavalcanti, a la vez que sirve para potenciar la correlación entre el universo ficcional del filme y el registro documental. En este sentido, la presencia de Marina Montini puede ser interpretada como el homenaje de despedida que los propios personajes que la obra de Di Cavalcanti reivindicó, rinden al artista.

De esta manera, el filme que inicia con la oscura secuencia del cadáver de Di, sienta las bases para el renacimiento del artista a través de sus propias cenizas, lo que para los efectos del homenaje se traduce en la perpetuación de su legado a través de fragmentos, extensiones de su vida que trascenderán su muerte física.

Es importante enfatizar, ya a modo de conclusión, que la referida ficción de la obra – que acaba por alejarla del género documental – se articula en base a los elementos de la realidad escogidos por Rocha para significar en la construcción del espacio profílmico, así como por aquellos fragmentos de realidad que, en términos poco rigurosos, podemos llamar de “realidad intervenida”. Será precisamente esa realidad intervenida que presenciamos en el cortejo fúnebre del año 1976, la que, con sus límites difusos, sirva de eje para la articulación del enunciado del cortometraje, el que, para ser comprendido en la actualidad, reclama la inclusión de elementos externos a la obra. De esta manera, la articulación del código narrativo, que se nutre de elementos intertextuales, probablemente sea

lo que nos permita salirnos de los límites estructurales del filme a la hora del análisis, un ejercicio ineludible, teniendo en cuenta que, por su propia constitución, el filme nos obliga a sumergirnos en el infinito universo del homenajeado. En este sentido, la densidad que el código narrativo concede al filme, permite que éste se erija como un organismo vivo e inspirador, capaz de sugerir nuevas interpretaciones a partir de sí mismo y de sus propios referentes, interpretaciones que podrán ir aumentando, conforme el paso del tiempo.

⁴ Marcha de Carnaval o “marchinha” es un género musical que predominó en el carnaval brasileño entre los años 1920 y 1960, y que tiene su referente en las marchas populares portuguesas. La utilizada en la banda del filme corresponde a “Teu cabelo nega mulata” del compositor brasileño Lamartine Babo (1904-1963)

Referências

- BLANCO, D. (2006). **Vigencia de la semiótica**. Contraxto: revista de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, ISSN 1025-9945, N°. 14, 11-40
- DE MORAES, V. (1966) "**Balada de Di Cavalcanti**" <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/>>, Recuperado entre los meses de julio y agosto de 2013.
- DEL VILLAR, R. (1997). **Trayectos en semiótica fílmico/televisiva**. Santiago: Dolmen Ediciones.
- (2000). **La materialidad a través de la cual se transmite la información en el texto audiovisual o la problemática de los códigos**. Recuperado el 10 de diciembre de 2019 de la base de datos de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile.
- ECO, U. (1965). **Apocalípticos e Integrados**. Milán: Bompiani & C.S.p.A.
- TARKOVSKI, A. (2002). **Esculpir en el tiempo**. Madrid: Ediciones Rialp.
- Tempo Glauber. Recuperado entre los meses de junio y agosto de 2013 de <http://www.tempoglauber.com.br>

Audiovisual

- MOREIRA, R (productor) y ROCHA, G. (director) 1977. **Di Cavalcanti - Di Glauber**. [Cinta documental], Brasil.: Embrafilme.

