

## EL BARROCO COMO EL SIGNO DE LA CONTEMPORANEIDAD EN EL CINE DE GLAUBER ROCHA

JOLANTA REKAWEK  
*Universidad Estatal de Feira de Santana*



**Resumen:** El tema de los elementos del barroco en el cine del director brasileño, Glauber Rocha (1939-1981) se ha consolidado como un tema habitual en los debates dedicados a su obra. En esta comunicación no pretendemos negar en el cine de Glauber la reminiscencia del barroco entendido como la retomada de un estilo proveniente de la matriz estética europea. Deseamos señalar apenas que esta marca podría igualmente atribuirse a una *mimesis* del mestizaje brasileño. De manera que lo que podría parecer original, bizarro o exagerado sería apenas el reflejo de una realidad donde pondera la complejidad efervescente consumada en los vastos repertorios de memoria. El cine de Glauber Rocha, ejemplificado en las películas *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) y *Barravento* (1961), sería entonces el relato de un país contemporáneo donde sus marcas identitarias se interfieren, se seducen y se combaten a la vez. El cineasta brasileño intenta abordar esta complejidad que puede ser reconocida desde la matriz cultural y filosófica europea apenas como una reminiscencia del barroco, pero también puede ser contemplada desde las perspectivas provenientes de otras matrices culturales, entre ellas: africana e indígena. En la matriz africana encontramos el valioso concepto de la *encrucijada* que significa un lugar de intersecciones y, por consiguiente, de mediación, intercambio que cataliza el conocimiento. Contemplando la obra de Glauber también con los conceptos teóricos operacionales oriundos de las matrices estéticas extra-europeas, podemos apreciar su cine como una visión soberana de la realidad brasileña donde la tradición funciona como marca que identifica la contemporaneidad.

**Palabras clave:** Glauber Rocha, barroco, espectacularidad, memoria, oralitura.

Hablar del barroco en el cine del director brasileño, Glauber Rocha (1939-1981) se ha asentado como un tema habitual en los debates dedicados a su obra, que como un arma de doble filo, relata el Brasil delatándolo al mismo tiempo. En esta comunicación no pretendemos negar en el cine de Glauber la reminiscencia del barroco entendido como la retomada de un estilo proveniente de la matriz cultural europea. Deseamos señalar apenas que esta marca podría igualmente atribuirse a una *mimesis* del mestizaje brasileño, de la mezcla de matrices culturales que fluctúan de manera híbrida en un palimpsesto consolidado como realidad. Para los efectos de esta comunicación retomamos la palabra “barroco” en sólo una de sus diversas dimensiones, aquella que apunta una premeditada y exuberante espectacularidad. Cabe esclarecer que entendemos la *espectacularidad*, tal como la plantea una nueva perspectiva científica, ideada por los investigadores franceses y brasileños, dedicados al campo de artes escénicas,

surgida en 1995 en París y llamada etnoescenología. Según esta perspectiva inspirada en la fenomenología husserliana y también en la reflexión de Maurice Merleau-Ponty, el mirar el mundo se vuelve un recurso metodológico del conocimiento. No obstante, la etnoescenología discrepa de la visión unidimensional de la mirada extendiéndola a todos los sentidos (Santos, 2007: 70-74). En este contexto podemos citar a Wim Wenders que en el documental *Janela da alma* (*Ventana del alma*) dice que “Afortunadamente la mayoría de nosotros es capaz de ver con los oídos, de oír con el cerebro, con el estómago y con el alma. Creo que vemos, en parte, con los ojos, pero no exclusivamente” (Wenders en Jardim, Carvalho, 2001)

La *espectacularidad* instaurada a través de nuestra capacidad y disposición de ver, intrínsecamente ligadas a todas las dimensiones del cuerpo, incluida nuestra historicidad, se articula a través de las *prácticas y comportamientos humanos espectaculares organizados* (no necesariamente relacionados con los códigos de representación típicos del teatro convencional) entendiendo por ellas aquellas que son extraídas de la banalidad cotidiana, premeditadas, organizadas en función de ser vistas y repetidas. La perspectiva etnoescenológica intenta abordar la complejidad de formas de articulación de la cultura y de la memoria individual y colectiva que no han sido contempladas hasta entonces por la ciencia, y si lo fueran serían apenas tachadas de “teatrales” o incluidas en el campo de la danza. De manera que, la nueva perspectiva de las *prácticas espectaculares organizadas* de los individuos y comunidades que viven en el mundo, podría enriquecer el análisis de la espectacularidad, incluida la espectacularidad del barroco, dialogando con aquella cuyo significado fue acuñado por las matrices culturales y filosóficas consagradas convencionalmente. Lo que aparentemente ostenta elementos originales, bizarros, exuberantes, rebuscados y apuntados como reminiscencia del barroco europeo, podría ser contemplado, por otro lado, como algo intrínseco, natural y tradicionalmente perpetuado en culturas híbridas, mestizas, como p. ej. la brasileña.

De ahí que proponemos observar la espectacularidad plausible en la obra del cineasta brasileño Glauber Rocha, no sólo como una reactualización del barroco europeo, sino sobre todo como el reflejo de una realidad donde pondera la complejidad efervescente de las raíces inmersas en el espacio contenido entre los extremos. El cine de Glauber Rocha sería entonces el relato de un país contemporáneo donde sus múltiples marcas identitarias se interfieren, se seducen y se combaten a la vez. El cineasta brasileño intenta abordar esta complejidad que puede ser contemplada desde las perspectivas provenientes no sólo de la matriz cultural y filosófica europea sino también de otras como p. ej. la africana y la indígena.

En la matriz cultural africana encontramos el valioso concepto de la *encrucijada*, recordado por Leda Martins, que significa un lugar donde se cruzan diversas instancias y sistemas como mediadores y catalizadores del conocimiento. Derivada de la esfera del rito y por consiguiente, de la memoria social y de sus explícitas prácticas espectaculares, la *encrucijada* “es el lugar radial del centramiento y descentramiento, intersecciones y desvíos, texto y traducciones, confluencias y alteraciones, influencias y divergencias, fusiones y rupturas, multiplicidad y convergencia, unidad y pluralidad, origen y diseminación” (Martins, 2003: 70-71)<sup>1</sup>.

Contemplando la obra de Glauber con los conceptos teóricos operacionales oriundos de las matrices filosóficas y culturales extra-europeas, como p. ej. la *encrucijada*, podemos

<sup>1</sup> Todas las traducciones del original en portugués son nuestras.

apreciar su cine como una visión soberana de la realidad brasileña donde la tradición funciona como marca que se perpetua eternamente e identifica la contemporaneidad.

En este trabajo pretendemos detenernos ante las prácticas espectaculares de las comunidades culturales que viven en Brasil, filmadas por Rocha, que bien podrían incluirse entre varias manifestaciones consideradas *barrocas* por su intensa dimensión espectacular. Podemos dar el ejemplo de la película *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969)<sup>2</sup> donde varias escenas y secuencias han sido definidas como teatrales provenientes de una *tradicción* de la representación barroca, llevada al Brasil por los jesuitas. La trama de la película cuenta la historia de Antonio das Mortes, un profesional matador de bandoleros, solicitado para matar al último bandolero, Coirana, que había invadido un pequeño pueblo en el interior de Bahía (estado nordestino del Brasil). Antonio desafía a Coirana, que representa la causa de los oprimidos, lo mata en un duelo, pero no canta victoria sino sufre una crisis de valores y se va del lugar como un héroe sin destino.

La película está repleta de las escenas colectivas en las que participan los *beatos*<sup>3</sup> y los *cangaçeiros*<sup>4</sup> que ejecutan toda una variedad de *performances*, tal como la entienden Diana Taylor y Leda Martins, es decir como una forma de transmisión del saber articulada por la memoria corporal y relacionada con la memoria social. A través de estas partituras del cuerpo manifiestas en danzas, cantos, movimientos, ropas, adornos, habilidad cinética, el director extrapola la convención realista de la narrativa y le otorga una espectacularidad peculiar, que puede remitir al barroco en el sentido en que nos hace pensar en una premeditada intención del cineasta de organizar todos los recursos en función de causar un impacto intenso en el espectador.

A la hora de observar cómo Glauber Rocha explora este tipo de articulación de la memoria colectiva en forma de una *práctica espectacular organizada*, es oportuno citar un fragmento de la carta dirigida en 1971 al productor cubano, Alfredo Guevara, en la cual el director brasileño comenta la película *Ganga Zumba* (1963), realizada por su amigo y correligionario de *Cinema Novo*<sup>5</sup>, Cacá Diegues:

Vi en Sestri Levante, 1965, a las delegaciones africanas salir emocionadas de la exhibición de *Ganga Zumba* y abrazar a Diegues. Era muy diferente de la reacción de los brasileños de izquierda que tenían vergüenza de admitir una cultura negra que fuese *revolucionaria y no folclórica*. Una cultura negra que “cortaba cabezas de los blancos opresores” y afirmaba superioridad cultural en gritos, música y danzas. (Bentes, 1997: 403)

En el mismo sentido se pueden observar las secuencias donde interviene la multitud compuesta por los autóctonos en *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, representando

<sup>2</sup> Con la cual Glauber Rocha ganó el premio al mejor director en el festival de Cannes en 1969.

<sup>3</sup> Personas muy pobres que seguían a los líderes carismáticos formando comunidades místicas alternativas al sistema social injusto.

<sup>4</sup> Bandoleros que, por un lado, eran considerados como criminales, y, por otro, hombres valientes luchando contra un sistema opresor que relegaba a la mayoría de la población a la extrema miseria.

<sup>5</sup> Movimiento de los jóvenes cineastas brasileños, inspirados en Nelson Pereira dos Santos y liderados por Glauber Rocha, surgido al final de los 50 del siglo pasado, que pretendía llevar adelante una propuesta soberana del cine brasileño actualizado con las novedades en el mundo.

al pueblo oprimido como los *beatos* y *cangaceiros*. Sus intervenciones no están guiadas por una narrativa en clave realista sino que están configuradas como prácticas espectaculares: cantos y danzas, inspirados en los *repertorios de memoria* que son preservados por el pueblo brasileño bajo formas múltiples. Utilizamos el término *repertorios de memoria* según lo entiende Diana Taylor al analizar la memoria social y formas de transmisión del saber retomando el discurso de Pierre Nora que estableció una diferencia entre *ambientes de memoria* (*milieux de mémoire*) y *lugares de memoria* (*lieux de mémoire*). Los *lugares de memoria* son, para Nora, los lugares donde la memoria estaría corporificada deliberadamente para preservar el sentido de la continuidad histórica (museos, archivos, bibliotecas, parques temáticos, etc.). Y los *ambientes de memoria* serían los contextos reales donde la memoria es vivenciada espontáneamente por la sociedad (Nora, 1985: 1) Dialogando con Nora, Taylor propone el concepto del *repertorio de memoria* que:

[...], tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto –en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible. El repertorio requiere presencia– la gente participa en la producción y reproducción de saber al ‘estar allí’ y ser parte de esa transmisión. (Taylor, 2003: 2)

Por consiguiente, el *repertorio de memoria*, de por sí, implica la espectacularidad ya que constituye una forma de transmitir el saber social a través del cuerpo y está organizado en función de ser visto y compartido con un colectivo que es capaz de decodificarlo. Y es justamente lo que podemos observar en una secuencia de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) donde aparentemente todo indica que el código de representación espectacularizada fue un acto previamente deliberado, tal como suele ocurrir en el teatro o en un plató en el cine. Ahí están: el escenario improvisado en la plaza pública del poblado, la interpretación de los actores inspirados en una modalidad de la *literatura de cordel* cantada, llamada, los *desafios*, y principalmente la lucha en forma de danza que a pesar de inclinarse hacia su elemento lúdico, comporta finalmente el golpe mortal. Esta impactante secuencia podría lógicamente relacionarse con la premeditada espectacularidad barroca, idea interesante, si no hubiera sido desmentida por el director.

En Antonio das Mortes hay una secuencia que me gusta más, aquella del combate entre el *cangaceiro* y Antonio das Mortes. Bueno, pues. Esto no es una puesta en escena que yo inventé. Yo tenía que volver a las cuatro de la tarde y no hacía más sol. Entonces dije: “No vamos a rodar esto ahora, estamos cansados...”. Y luego, al día siguiente, a las siete de la mañana, dije al equipo: “bueno, vamos a rodar el combate de San Jorge contra el dragón”. Hablé con ellos, y había una anciana que dijo: “¡Ah! El combate, me acuerdo, conozco una canción.” En el momento en que ella se puso a cantar todos nos dispusimos a ver el combate. Al mismo tiempo ciertos actores empezaron a moverse bajo efectos de la música y yo he visto la representación. Puse allí a los actores, los personajes de la película. Aquella fue mi única intervención. Yo era a la vez espectador y participante. Todos ellos encontraron su lugar naturalmente. Rodamos todo un plano, no fue necesario cortar, aquello era muy verdadero, incluso en el momento cuando Antonio hiere al *cangaceiro*: son ellos que decidieron que fuera así. Esto no es

## El barroco como el signo de la contemporaneidad en el cine de Glauber Rocha

espontaneidad, es un trabajo relacionado con las raíces profundas de la representación. (Rocha en Delahaye, Kast, Narboni, 1969: 33)

Las raíces de la representación, a las que se refiere Rocha, podrían encuadrarse en el otro concepto teórico operacional propuesto por Leda Martins, que es la *oralitura*. Martins pretende abordar con este concepto las partituras performáticas, la particular grafía del cuerpo y de la voz, que tiene como una marca significativa la alteración del lenguaje, propia de los sujetos y culturas confrontados con condiciones sociales adversarias en las que no podían confluír naturalmente sus múltiples identificaciones e identidades, como es el caso de los afro-descendientes en Brasil. Martins asocia la *oralitura* no tanto a los actos verbales de la articulación de cultura que habitualmente son denominados con el término de la *oralidad*, sino que la restringe a

lo que en su performance indica la presencia de un trazo residual, estilístico, mnemónico, culturalmente constituyente, inscrito en la grafía del cuerpo en movimiento, en la vocalidad. Como un estilete, este trazo cinético inscribe saberes, valores, visiones del mundo y estilos. La oralitura es del campo de la performance, su ancla; una grafía, un lenguaje, sea dibujada en la letra performática de la palabra o en los volteos del cuerpo. (Martins, 2003: 81)

En este sentido, nos parece oportuno reflexionar sobre la prácticas espectaculares inseridas en el cine de Glauber Rocha como exponentes de la *oralitura* donde se manifiesta aquella alteración significativa del lenguaje a través del cuerpo y de la voz, capaz de instaurar visiones del universo y del ser humano alternas a las que son impuestas por la realidad circundante. Para ilustrarlo podemos remitirnos a otra película de Glauber Rocha, su *opera prima*, *Barravento* (1961)<sup>6</sup>. En esta película el joven Glauber, inspirado por la ideología marxista, pretende despacharse con la religión del *candomblé*, que, según él, significaba un retraso en el proceso de la liberación de las masas oprimidas. El cineasta no logra su propósito justamente debido a una poderosa magia de las prácticas espectaculares organizadas como el *candomblé*, la samba de rueda y la *capoeira*, delante de las cuales Glauber se ve obligado a desistir de los artefactos que normalmente le habría impuesto el intento de “persuasión barroca”. Hay en esta película una secuencia espectacular donde los habitantes de una villa, a pocos kilómetros de Salvador, improvisan una rueda de samba en medio de la plaza para festejar la llegada de un paisano que se había ido a vivir en la ciudad. Para celebrar el hecho de que pronunciamos esta comunicación en Polonia, no podemos, en este momento, resistir a la tentación de citar a Jerzy Grotowski que evoca la palabra *r e s p i c i o*, que “es una palabra latina que significa el respeto a las cosas, eh ahí la función del testigo real; no meter la nariz con su miserable papel, con aquella insistente demostración ‘yo también’, sino ser testigo – o sea no olvidar, no olvidar por encima de todo” (1990: 66-67) Grotowski se refería de esta manera a la situación original del espectador que, para él, era la del testigo que está en *osmosis* con el actor. Esta natural convivencia espectacular, patente en la secuencia de *Barravento* y gracias a la cual un espectador común no es capaz de distinguir a los

<sup>6</sup> Con la que ganó el festival de Karlove Vary en 1962.

actores profesionales de los autóctonos, nos hace relacionar la observación de nuestro inolvidable maestro, afortunadamente consagrado, con la idea del *cuerpo como lugar de memoria*, apuntada por Leda Martins. Según ella, el cuerpo es un local donde el *corpus cultural* oficia sus diversos saberes en un proceso de *metamorfosis* constante.

En las tradiciones rituales afro-brasileñas arlequinadas por sus diversos cruzamientos simbólicos constituyentes, el cuerpo es un cuerpo de aderezos: movimientos, voz, coreografías, propiedades de lenguaje, figurines, dibujos en la piel y en el pelo, adornos y aderezos graffian este cuerpo/corpus, estilística y metonímicamente, como locus y ambiente del saber y de la memoria. Los sujetos y sus formas artísticas que de ahí emergen son tejidos de memoria, escriben historia. (Martins, 2003: 82)

De esta manera, los habitantes de la villa, filmados por Glauber Rocha, eran perfectamente capaces de insertarse en una ceremonia cultural con sus *cuerpos como lugares de memoria* re-actualizando los saberes legados por el *corpus cultural* del cual forman parte igual a sus ancestrales y los que están por venir, y que, por excelencia, les ha atribuido la función de ser testigos, o sea aquella de no olvidar, como dijo Grotowski.

Haciendo transitar el concepto del cuerpo *como lugar de memoria*, tan brillantemente acuñado por una africana brasileña, queremos recordar otro cuerpo visceralmente sabio e irreverente: es aquel cuerpo singular que nunca había olvidado esta ciudad en que estamos, Varsovia, el cuerpo que la ha reconocido, evocado e instaurado gracias al poder de su memoria retro- y prospectiva. “Ciudad que se ha levantado de las cenizas”... dicen. No, la ciudad que ha permanecido siempre inscrita en millares de *cuerpos como lugares de memoria*. Gracias a ellos hoy estamos aquí.

Volviendo al tema específico de nuestra comunicación en que comentamos la secuencia de la *samba de roda*, que fue importada al Brasil, como otras formas de ocio, junto con la música sacra de los bantos, jejés, y nagôs desde África, queremos destacar que la misma significa un saber perene graffiado por el *corpus cultural*. Re-combinada por un cuerpo singular, esta práctica espectacular se vuelve un recurso contra la pasividad y la soledad de los individuos que participando activamente se convierten en una colectividad creativa, alterna y contestataria al aludir a una matriz cultural y filosófica que le era negada como referencia deseable.

En el mismo plano de alteridad se sitúan las prácticas espectaculares protagonizados por los *beatos* y *cangaceiros* en *O dragão contra o santo guerreiro* manifestándose como *oralitura* que alterna el *agon* real de la narrativa centrada en el conflicto entre la élite y la multitud oprimida. Esta espectacularidad patente en *O dragão* se aliaría al discurso ideológico de Glauber implicando el intento premeditado de persuadir, que en el caso de Rocha, sería la inminencia de la revolución del oprimido contra las injusticias de la élite colonizada y colonizadora. Glauber habla abiertamente de esta necesidad histórica en la ya mencionada carta a su productor. “Antônio das Mortes, por todos os Santos e Orixás, amém! – tenta responder outro capítulo, porque precisamos também dos santos e orixás para fazer nossa revolução, que há de ser sangrenta, messiânica, mística, apocalíptica e decisiva para a crise política do século XX” (Bentes, 1997: 411-412).

De hecho, la violencia para Rocha, es un factor imprescindible para transmitir la imagen del mundo contemporáneo sobre el que habla: un mundo miserable, hambriento, y lleno de vio-

lencia. Es a través de la violencia considerada no como un efecto especial, sino como elemento fundamental del lenguaje artístico que el mundo, en el cual opera *Cinema Novo*, se hace visible. Glauber formuló claramente esta idea en su manifiesto *La Estética del Hambre* presentado en Génova en 1965 durante las discusiones de la retrospectiva sobre el *Cinema Novo*.

[...] nuestra originalidad es nuestra hambre y nuestra mayor miseria es que esta hambre siendo sentida no es comprendida. [...] Así, solamente una cultura de hambre minando sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente: y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia. [...] una estética de violencia antes de ser primitiva es revolucionaria, es ahí donde está el punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado: solamente concienciando su única posibilidad, *la violencia*, el colonizador puede comprender, por el horror, la fuerza de la cultura que explora. (Rocha, 1981: 30-31)

Concluyendo nuestras reflexiones sobre los elementos del barroco en el cine de Glauber Rocha, pretendemos apuntar que no negamos sus lazos con en el concepto del barroco acuñado por la matriz estética europea. No obstante, apuntamos la posibilidad de contemplar la vigorosa espectacularidad en la obra del cineasta brasileño desde los conceptos teóricos operacionales oriundos de las matrices extra-europeas. En este contexto se puede entender la opinión del amigo de Glauber Rocha, el periodista Zuenir Ventura, según el cual, el barroco, que él identifica etimológicamente con una gran pérola con defecto, forma parte del alma brasileira:

El barroco no fue. Él es todavía, continúa presente en casi todas las manifestaciones de la cultura brasileña, desde la arquitectura hasta la pintura, de la comida a la moda, pasando por el fútbol y por el cuerpo femenino. Nada más barroco que los pechos de Gisele Bündchen. (Ventura, 2000: 1)

Así que penetrando en vastos *repertorios de memoria* de las comunidades culturales manifiestos en prácticas espectaculares organizadas, en *cuerpos como lugares de memoria*, en *oralitura* Glauber Rocha no sólo remite al barroco europeo sino que también hace justicia a una riqueza efervescente del mestizaje de un pueblo formado por diversas matrices. De manera que los elementos que han sido contemplados habitualmente como síntomas del barroco en su obra serían signos de una tradición en constante metamorfosis, que re-actualiza el pasado a la vez que con su *glamour* espectacular identifica la esencia de la contemporaneidad.

## BIBLIOGRAFÍA

BENTES, Ivana, ed. (1997) *Cartas ao mundo / Glauber Rocha*. San Pablo, Companhia das Letras.  
BIÃO, Armino Jorge de Carvalho (2009) *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador, P&A Gráfica e Editora.

- DELAHAYE, Michel, KAST, Pierre, NARBONI, Jean (1969) "Entretien avec Glauber Rocha". *Cahiers du Cinema* (París). 214: 23-40.
- GROTOWSKI, Jerzy (1990) *Teksty z lat 1965-1969*. Wrocław, Wydawnictwo Centralnego Programu Badań Podstawowych.
- MARTINS, Leda (1997) *Afrofotografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. San Pablo, Perspectiva/Belo Horizonte/Mazza Edições.
- , (2003) "Performances do tempo e da memória: os congados". *Revista O Percevejo* (Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade Federal do Rio de Janeiro UNIRIO). 11 (12): 68-98.
- , (2006) Participación en la tertulia sobre *Memoria y Referencia Cultural (Identidade e Negritude)* promovida por el Núcleo de Referência Cultural de la Fundação Cultural do Estado da Bahia el 12 de junio, Salvador.
- NORA, Pierre (1984) "Entre a memória e a história: os lugares de memória". Trad. Patrícia Farias. Traducido del original francés publicado en: *Les lieux de mémoire*, vol. 1 (La République). Paris, Gallimard: 18-34.
- ROCHA, Glauber (1971) "Entrevista". *Diário Popular*. Lisboa, 24 de junio.
- , (1975) "La última entrevista de Glauber Rocha en Cuba (a Jaime Sarusky)". *Folha de São Paulo*, 14 de diciembre.
- , (1981) *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro, Alhambra.
- SANTOS, Adailton (2007) "O desmascaramento categorial do sujeito". En: Armindo Jorge de Calvalho Bião (coord.) *Artes do corpo e do espetáculo: questões da etnocenologia*. Salvador, P&A Editora: 55-76.
- TAYLOR, Diana (2003) "Performance y memoria social. El archivo y el repertorio". NYU. En: *The Archive and Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Duke University Press. Disponible en: <http://hemi.nyu.edu/esp/seminar/peru/call/workgroups/perfsocmemtdtaylor.shtml>.
- VENTURA, Zuenir (2000) "O barroco é estilo ou será a alma do Brasil? Ele está presente até nos seios da Gisele Bündchen". *Época, Globo*. 113. Disponible en: <http://epoca.globo.com/edic/20000717/zuenir.htm>
- ZUMTHOR, Paul (2000) *Performance, recepção, leitura*. San Pablo, EDUC.

**Películas:**

- CARVALHO, Walter, JARDIM, João. *Janela da alma* (2001), Brasil.
- ROCHA, Glauber. *Barravento* (1961), Brasil.
- , *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), Brasil.

