



Di-Glauber: o documentário performativo e o trabalho de luto como afirmação da vida

ISMAIL XAVIER

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (1980) e em Cinema Studies - New York University (1982). Professor associado da Universidade de São Paulo.

Resumo: : Este artigo analisa o documentário que Glauber Rocha realizou a partir de sua intervenção no funeral de Di Cavalcanti, morto em outubro de 1976; o objetivo é caracterizar a multiplicidade de tons presente no discurso performativo do cineasta e sua interação com a trilha musical e os registros de imagem, fragmentos que a montagem nuclear (termo do próprio Glauber) justapõe de forma descontínua. Atenção especial é dada à teatralidade implicada em seu movimento de identificação com o pintor na composição deste ritual de despedida.

Palavras-chave: Documentário. Performance. Teatralidade. Ritual. Cinema Novo. Modernismo. Cinema. Pintura.

Abstract: This article focuses on Glauber Rocha's documentary film partially shot during his intervention in Di Cavalcanti's funeral in October 1976; the aim is to characterize the multiplicity of tones found in the filmmaker's performing speech and its interaction with the musical score and the set of images registered at the time, material that the nuclear montage (in Rocha's own words) juxtaposes in a rather discontinuous manner. Special attention is given to the theatricality implied in Rocha's identification with the painter in the composition of this farewell ritual.

Keywords: Documentary film. Performance. Theatricality. Ritual. Cinema Novo. Brazilian Modernism. Film. Painting.

Résumé: Cet article analyse le documentaire réalisé par Rocha lors de son intervention dans les funérailles de Di Cavalcanti, mort en octobre 1976. Le but est de montrer la multiplicité de tons présente dans le discours performatif du cinéaste et son interaction avec la bande son et la bande image, des fragments qu'un montage nucléaire (terme crée par Rocha) juxtapose. Une attention particulière est donnée à la théâtralité et à son identification au peintre dans ce rituel d'adieux.

Mots-clés: Documentaire. Performance. Théâtralité. Riteuel. Cinéma novo. Modernisme. Cinéma. peinture.

Nota explicativa: Este artigo é reprodução, com pontuais modificações feitas neste ano, de um texto escrito em 2008, a pedido de Paulo Paranaguá, como verbete de Enciclopédia sobre o Documentário na América Latina publicada na Espanha. Dialogo aqui com outras versões de meus comentários ao filme e com a Tese de Doutorado defendida na ECA-USP, em 2003, por José Mauro Gnaspini (“*Di-Glauber: o filme como funeral reprodutível*”), tese orientada por Rubens Machado Junior. O documentário foi deflagrado pela intensidade e sentido de urgência da reação do cineasta à morte de Di Cavalcanti, amigo cujo funeral foi palco de uma performance de Glauber entendida pela família do pintor como uma invasão ofensiva. Interditado para exibição pública, é hoje obra depositada na Cinemateca Brasileira, “entrada” de catálogo de arquivo impedida de circular em seu formato e suporte originais (película 35 mm). O filme teria ficado totalmente subtraído da vida cultural ao longo destes anos não fora o salto tecnológico que nos oferece acesso a imagem-som por vias digitais, com as devidas limitações de resultado. Deste modo, nem a Cinemateca como arquivo da memória audiovisual do país nem o filme tiveram até aqui a possibilidade de cumprir plenamente a sua vocação.

* * *

Di-Glauber, cujo título original é *Ninguém Assistirá Ao Formidável Enterro Da Tua Última Quimera, Somente A Ingratidão, Aquela Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável! - Di Cavalcanti di Glauber*, reafirma o cinema de Glauber Rocha como um laboratório dramático onde vale o sentido de urgência do seu próprio gesto criativo, neste caso face à morte do renomado pintor, seu amigo.

Tão logo se enterrou do fato, no dia 27 de outubro de 1976, ele buscou a câmera, montou a equipe e dirigiu-se o mais rápido possível ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde se velava o corpo de Emiliano Di Cavalcanti. Sem licença para filmar, adentrou o recinto e registrou as imagens que geraram controvérsia, numa experiência onde o imperativo da expressão cultural prevaleceu sobre a noção de decoro, e a nova forma de fazer o trabalho de luto questionou a fronteira entre o público e o privado.

1. No caso de *Di*, ao contrário da tragédia clássica, a lei da Polis sancionou o direito da família. Lançado em sessão da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 11 de março de 1977, o filme teve proibida sua exibição pública em 1979.

Tal transgressão foi tomada como uma ofensa pela família. O conflito chegou aos jornais e depois à justiça, resultando na sentença de proibição do filme. Glauber perdeu a causa da exibição, mas deixou a sua marca típica de provocação, re-editando, em nova chave, os litígios que lembram o contexto da *polis* grega e um motivo recorrente na tragédia clássica. Vale a oposição entre os direitos da família – enterrar seus mortos em paz – e os direitos da cultura – celebrar a figura ilustre cuja morte gera sentidos que ultrapassam a dor dos que reivindicam os laços de sangue.¹

O filme trabalha, desde seu início, as tensões presentes no ato transgressor que se afina ao traço glauberiano de um cinema de intensidades. Tudo começa com a câmera em movimento em frente ao Museu, imagem pontuada por uma peça musical de Villa-Lobos que dramatiza o momento. A voz do cineasta já oferece as coordenadas do evento em comunicação direta com os espectadores, citando versos do poeta Augusto dos Anjos (o poeta da morte na tradição simbolista brasileira). Há uma opção estética pela primazia do Eu e de sua relação com o homenageado, algo patente na fala ininterrupta, variável no tom e no registro, e também patente na faixa de imagem, onde prevalece o fluxo, sem pausas, da câmera em movimento e dos cortes rápidos. Tal dinamismo aponta para o lado visceral da resposta de Glauber que procura nos contagiar com a retórica adotada. É preciso que todos nós internalizemos o drama implicado nessa morte que o cineasta exorciza ao lembrar os feitos do amigo, as anedotas, o significado da obra deste modernista de primeira hora. O seu epitáfio, ao invés do discurso melancólico ao lado do caixão numa tarde de chuva, valoriza a exuberância, imitando o universo das cores do pintor, privilegiando a vitalidade. Di Cavalcanti morto no caixão, Glauber se aproxima sem cerimônia e cria o escândalo ao transfigurar o desespero em festa comunitária que ele promove em seu filme como um sacerdote laico-midiático que incorpora, com bem humorada impertinência, uma multiplicidade de discursos que se atropelam na trilha sonora. Sua autêntica desmedida assume, em várias passagens, um tom paródico, ao imitar o locutor de rádio em transmissão esportiva, ou ao comentar a sua própria “invasão” e a reação da família estampada nos jornais. Estes no dia seguinte comentaram o escândalo, preocupados inclusive

em descrever a roupa que Glauber trajava na ocasião, esta que vemos em certo momento, a camisa xadrez – arlequinal, como diria Mário de Andrade – em contraste com os demais.

Em clara filiação modernista, o filme ostenta a mistura de gêneros: hagiografia, memória, reportagem; e deixa entrever, em sua montagem toda feita de fragmentos, os esboços de um filme didático sobre a obra do pintor, opção que Glauber recusa. A forma acadêmica de percepção é aqui substituída por um senso de proliferação, afirmação da energia acumulada numa obra a que o filme quer dar ressonância. Os distintos registros de fala deixam claro que a intervenção da voz se dá a partir da sala de montagem, pois não há som direto, entrevistas, depoimentos, ou mesmo a documentação sonora do que vemos na imagem, notadamente na cena do velório do pintor.

Temos, então, as imagens, sujeitas à manipulação bem evidente, e o comentário em voz *over* que lê poemas, faz paródia da narração radiofônica e relata episódios vividos pelo próprio Glauber em sua relação com Di, não faltando a citação de críticos de arte cujos fragmentos são manipulados por Glauber para a reafirmação dos seus pontos de vista.

Ao falar do pintor, ele fala de si mesmo, faz do ritual induzido pela morte do amigo documentário-performativo que o tempo todo, no som e na imagem, diz “Eu”. A voz do cineasta prevalece, seja nas dramatizações, seja quando simula – com bom humor – uma manifestação de Di Cavalcanti ao proclamar a alto e bom som “As vozes do túmulo – Di Cavalcanti: sou um gênio, um velho, uma glória nacional; não enche o meu saco!”

Glauber sabe da polêmica dos críticos de arte, conhece as oscilações do prestígio do amigo, canonizado como um dos participantes da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo – um marco do modernismo literário e da pintura moderna brasileira, evento e proposta estética que Cinema Novo incorporou, trazendo aspectos de seu ideário para seus filmes, quarenta anos depois. De forma alusiva, ele reconhece a polêmica, mas dispensa os argumentos colocando na boca de Di Cavalcanti falecido esta proclamação que é outra forma de se referir a ele próprio como núcleo de uma polêmica estética e política então em curso. Enfim, as batalhas que ele travava no momento de distensão da ditadura militar e de deslocamento do clima cultural do país. Enfim, se

podemos tomar *Di-Glauber* como um manifesto, ou um ato de humor modernista-surrealista, como ele mesmo disse, é preciso lembrar que o modernismo no Brasil, como em outros lugares, não é uma coisa única e homogênea, e Glauber tomou a figura de Di para afirmar a sua versão do modernismo, o que era legítimo, porém não um consenso.

A estratégia é fazer o discurso em primeira pessoa e, não só para referir-se ao pintor, mas projetar o “eu” na relação com um “tu”, interlocutor, que é o próprio Di, como já o havia feito Vinicius de Moraes no longo poema que Glauber lê enquanto assistimos ao desfile de quadros e desenhos trazidos pela montagem, o poema escrito em 1963, “A Balada do Di Cavalcanti”, pelo poeta e compositor, parceiro de Antonio Carlos Jobim na construção da Bossa Nova.

A reivindicação de empatia e a exacerbação lírica solicitam este apoio da palavra de Vinicius de Moraes, bem como a ressonância trazida pela música de Villa-Lobos e dos compositores populares que evocam temas da vida mundana afinados à obra de Di Cavalcanti, como Pixinguinha (o choro) e Lamartine Babo (a marcha carnavalesca, “O teu cabelo não nega mulata”).

Com tais apoios, Glauber compõe o ritual à sua maneira, feito para celebrar uma memória cultural que entende como patrimônio da tribo, tal como sempre entendeu a sua própria vida e obra, pois tudo nele sempre foi um desejo de fundir o pessoal e o coletivo, um mundo de intimidades a escancarar. Não poderia, portanto, hesitar no registro ostensivo daquilo que, para muitos, deveria permanecer em solene recato, como as feições rígidas da morte desenhadas no rosto do amigo, incluído esse detalhe grotesco do algodão nas narinas. Ele fez o oposto da maquiagem da morte; foi direto ao rosto desarmado de Di, aos dentes já aparentes produzindo um efeito de sorriso, como depois irá às imagens dos quadros e desenhos que comparecem em *flashes*, como que em transe, numa reflexão sobre a morte que se alimenta de um imaginário barroco em que se mesclam a obsessão pelo cadáver e o sentido de exaltação da vida, homenagem e apropriação de um legado indispensável.

Gesto de apropriação, *Di-Glauber* não filma um evento. Aí, o cinema é o evento. E se constrói através do que ele denominou montagem nuclear, ou colagem nuclear, inspirado

livremente na tipologia de Eisenstein. Acrescentou, nesta, mais um termo para falar da justaposição rápida de imagens e sons, feita de cortes secos, de palavras que se atropelam, e interpelam. Trabalho de que resulta um corpo que se expõe como o recolhimento de um fluxo que não se pode conter, tal como uma reação em cadeia. Resulta a justaposição acelerada que torna este filme um exemplo de radicalização de efeitos de choque já presentes em momentos anteriores do cinema de Glauber, pois como observou Eduardo Escorel, o principal montador de seus filmes nos anos 60-70, a frase recorrente do cineasta na sala de montagem era: “vamos parabolizar”, o que significava quebrar a evolução linear, romper a continuidade narrativa e reconstruir a sequência dentro de outra lógica.

A constante ruptura, a alteração brusca de registro, o fluxo ininterrupto de falas e de imagens rápidas, a descontinuidade e os movimentos de câmera na mão expressam, em *Di-Glauber*, não propriamente um olhar agitado, mas um corpo agitado, pois é disto que se trata. Glauber se põe inteiro nesta montagem, como se fosse necessário compensar o imperativo de repouso ligado à morte – combater a ideia de descansar que não deixa de ser uma desqualificação da vida – com um movimento enérgico, bem humorado, carnavalesco, afirmando um cineasta incansável, a buscar os efeitos de câmera como uma extensão do corpo, neste caso, do diretor de fotografia Mário Carneiro. Retoma, assim, o procedimento que se fez tão típico ao cinema moderno em sua conexão profunda com o documentário, mas também em conexão com o cinema em primeira pessoa por excelência – o cinema de Stan Brakhage – em sua exploração de texturas e cores, formas de experiência sensorial geradas pelo movimento rápido que achata a imagem e se rebate sobre o próprio gesto do cineasta. *Di-Glauber* é pleno de movimentos que se esboçam, mas não se completam, cortes rápidos. A agitação incessante não deixa as obras e os objetos se separarem dos corpos. Seja o do próprio Glauber, seja o de Antonio Pitanga. Os flashes deste ator a gingar e sem completar os gestos, repetem a iconografia do malandro, uma evocação do mundo de Di no movimento, na dança, não na contemplação tranquila das obras que aqui aparecem em reproduções, expondo os sinais de uma apropriação pela indústria cultural que vale aqui pela expansão, sinal de um artista de ressonância coletiva, um ícone

a que o poema de Vinicius de Moraes oferece as qualificações do boêmio, do amante da vida, do pintor dos tipos populares, da mulata como tipo nacional, da festa e do carnaval (Glauber insiste em focalizar, no velório e no enterro, a mulata Marina Montini, conhecido modelo de Di).

Em contraste, as imagens em que há mais estabilidade (planos mais longos) são as do velório no MAM, revelando um espaço em que a família faz o seu ritual, com o protocolo usual nos funerais: consternação, imobilidade, silêncio. Mas a performance do cineasta subverte o tom, não só no saguão do MAM, com câmera e equipe, mas na própria forma como depois vai caminhar ao lado do caixão no cemitério, como quem passeia sem os sinais de constrição da dor e do respeito. Contra a solenidade e a gravidade do momento, ele administra outro funeral, mais dionisíaco, exuberante, ao som de marchas carnavalescas ou mesmo do samba de Paulinho da Viola que fala do funeral do Heitor, onde o valor do falecido impôs respeito porque era bom trabalhador, onde houve choro e ladainha, mas que terminou em confusão.

O olhar sempre em movimento traz, às vezes, a visão de uma gravura original ou de um quadro colhidas em exposição que havia na ocasião em uma Galeria do Rio, mas reiteradamente faz desfilar reproduções das obras, numa avalanche de imagens em torno do legado do pintor que se alterna com a contenção das pessoas filmadas no Museu. Nesse espaço do velório, é a fala de Glauber que agita o quadro imóvel e tenta expulsar a dor. Tudo aí parece trair o colorido e a vitalidade do homenageado, e é preciso partir para o revide, fazer aí repercutir o universo das mulatas de Di Cavalcanti. Movimento que culmina quando, chegados ao cemitério, ouvimos o som afro de Jorge Ben, e aceitamos as imagens do caixão que desce para a tumba como se fosse um dado comunitário, traço de união.

Nesta tônica de empatia e expansão do Eu presente no filme, a identificação com o pintor falecido gera o impulso de autobiografia que encontra a figura mediadora em outro ícone de Glauber: Roberto Rossellini. Nas anedotas mundanas que imprimem às vezes um tom de camaradagem à conversa do cineasta, compondo o dueto entre o cineasta e o pintor, há o momento em que ele narra o seu primeiro encontro com Di Cavalcanti, em 1958, quando este acompanhou Rossellini

em viagem à Bahia, e o jornalista Glauber Rocha, então com 19 anos, foi escalado para uma reportagem sobre a presença do ilustre italiano. O que seria mais um traço de memória afetiva assume aqui um caráter emblemático quando o cineasta comenta a impressão que lhe causaram os gestos de Rossellini. Este filmava muito com uma câmera 16mm, ressaltando sua rapidez e sua capacidade de se exprimir no contato com o que era, para ele, um dado novo de cultura. Glauber arremata: foi aí que aprendi a força de uma câmera na mão e uma ideia na cabeça.

Tal sugestão, que tem tudo a ver com a futura gênese do Cinema Novo, vem cimentar a constelação cultural que está na raiz do sentimento de urgência que permeia todo o filme. Compõe mais um elo da cadeia, ou da montagem nuclear, que nos leva ao comentário sobre a pincelada de Di Cavalcanti, tão rápida, intuitiva e reveladora quanto o registro do cineasta italiano. E para fechar o círculo de afinidades eletivas, Glauber faz o seu filme *Di* no mesmo estilo vertiginoso que tudo condensa em rápidas pinceladas. A câmera tateia, explora superfícies; a montagem é agressiva, evita, como observei, aquele desfile de quadros que daria ensejo para uma atitude contemplativa. Tudo é presentificação da energia criadora, fixação de uma memória do pintor associada ao movimento, à vivacidade do gesto, ao interesse pelo mundo.

Vale aí a auto-exposição do cineasta no trabalho de luto peculiar, porque festivo, frenético, disposto a imitar o clima de uma tarde de futebol ou de uma noite de samba. Em tal estilo, e nos conteúdos de cultura evocados por som e imagem, o cineasta faz o gesto antropofágico de incorporação do legado do pintor. Entende o seu filme como uma comunhão pela qual se apropria das virtudes do morto e dá continuidade ao que ele representa. Trata-se de um ritual que celebra o país na figura do pintor, repõe nesta morte o signo de uma identidade cultural que sempre preocupou o cineasta, naquele momento ainda marcado pelo retorno recente, após longa temporada fora do país. Num lance típico de Glauber, o *ethos* nacional compõe o eixo do ritual de celebração em chave modernista, embora não haja empenho em situar de modo preciso o estilo e o lugar de *Di* dentro desta tradição. Para Glauber, tais referências se impõem como um registro rápido, porque não é de informação que se faz a sua homenagem, mas de imitação das

formas e dos tons de uma obra pictórica que seu cinema quer reavivar. Celebração de uma afinidade cuja proclamação pública ele julgou imperativa naquele instante.

Filme inovador, *Di* é uma das grandes obras do documentário brasileiro. A par desta análise imanente (me concentrei na ordem interna do filme), é um filme de 1976-77 que solicita, em contrapartida, um trabalho de inserção no quadro maior do documentário da época, momento em que já estavam consolidadas as experiências de ruptura com os clássicos dos anos 60 (ligados ao cinema direto e ao cinema-verdade), filmes que traziam um viés político ou antropológico de “descoberta” da realidade social brasileira, notadamente de seus espaços de pobreza onde também se inventariou as formas de resistência da cultura popular. Desde a virada dos anos 60 para os 70, cineastas como Ana Carolina, Paulo Rufino, Arthur Omar e Aloysio Raulino haviam trabalhado, em diferentes direções, o que, grosso modo, passou a ser chamado de documentário reflexivo. O dado particular naquela conjuntura do cinema brasileiro foi a postura radical dos cineastas na negação da transparência e do efeito-de-verdade contido em formas clássicas de representação, uma recusa da tradição do documentário com viés antropológico que se expressou na fórmula de Arthur Omar: o anti-documentário, plataforma de um cinema experimental que não descartava o diálogo com filmes de Glauber, como *Pátio* (1959) e *Câncer* (1968).

Em seu retorno ao Brasil, não seria próprio ao autor de *Terra em Transe* colocar a sua primeira intervenção em descompasso com o teor de invenção alcançado pelos melhores cineastas então em atividade; pelo contrário, ele recolheu esses influxos, fez o balanço de sua própria obra e – através do pintor – tratou de avançar a experiência do documentário em primeira pessoa, com seus toques de autobiografia e seu teatro do Eu, nos termos do seu próprio cinema.

Em suma, o filme traz a marca de Glauber e sua lida com a montagem entendida como um cotejo dramático entre a voz e a imagem, o olhar e o gesto. Combina o registro informal e a força do ritual, a profanação do que é tabu na cultura e a sacralização do que é energia transformadora, afirmação da vida, traços que deixou impressos em seu estilo.

Data do recebimento:
15 de junho de 2015

Data da aceitação:
10 de setembro de 2015