

A parabolização do luto, oralidade barroca e inflexões ensaísticas em *Di-Glauber*

Ana Paula de Aquino Caixeta*

Resumo: Em *Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha, o enterro de Di Cavalcanti se torna palco para uma experiência cinematográfica transgressora conduzida pelo próprio realizador. Neste artigo, questionamos de que forma as materialidades visuais e sonoras do filme contribuem para a parabolização do processo de luto. Partimos da hipótese que isso se dá a partir do aspecto da “heautonomia” e outras inflexões ensaísticas.

Palavras-chave: *Di-glauber*; filme-ensaio; luto; collage; voz over; som no cinema.

Resumen: En *Di-Glauber* (1977) de Glauber Rocha, el entierro de Di Cavalcanti se convierte en el escenario de una experiencia cinematográfica transgresora conducida por el propio director. En este artículo, cuestionamos cómo las materialidades visuales y sonoras de la película contribuyen a la parabolización del proceso de duelo. Partimos de la hipótesis de que esto sucede desde el aspecto de la “heautonomía” y otras inflexiones ensayísticas.

Palabras llave: *Di-glauber*; cine-ensayo; duelo; collage; voz over; sonido en las películas.

Abstract: In *Di-Glauber* (1977) by Glauber Rocha, Di Cavalcanti’s burial becomes the stage for a transgressive cinematic experience conducted by the director himself. In this article, we question how the visual and sound materialities of the film contribute to the parabolization of the grieving process. We start from the hypothesis that this happens from the aspect of “heautonomy” and other essayistic inflections.

Keywords: *Di-glauber*; essay film; grief; collage; voice over; sound in the movies.

Résumé : Dans *Di-Glauber* (1977) de Glauber Rocha, l’enterrement de Di Cavalcanti devient le théâtre d’une expérience cinématographique transgressive menée par le réalisateur lui-même. Dans cet article, nous nous interrogeons sur la manière dont les matérialités visuelles et sonores du film contribuent à la parabolisation du processus de deuil. Nous partons de l’hypothèse que cela se produit sous l’aspect de la « heautonomie » et d’autres inflexions essayistiques.

Mots-clés : *Di-Glauber* ; film-essai ; deuil ; collage ; voix off ; le son dans les films.

* Doutoranda. Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes. 13.083-854, Campinas, São Paulo, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. E-mail: akinoanapaula@gmail.com

A descoberta poética do final do século será a materialização da Eternidade.
Glauber Rocha, 1977.

Introdução

Diante das subversões estético-formais e das ritualísticas fúnebres propostas pelo curta-metragem *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1977), que suscitaram análises multifacetadas a seu respeito, este artigo se questiona por quais vias as imagens visuais e sonoras desta obra transfiguram o processo de luto. Interessa-nos, assim, traçar por quais aspectos e comportamentos as materialidades filmicas rompem com tradições tanto cinematográficas quanto mortuárias.

A relevância desta obra de Glauber Rocha se expressa pela forma como consegue “ultrapassar as camadas clássica e moderna do documentário e emergir em solo pós-moderno com proposições estéticas de uma atualidade impressionante.” (Teixeira, 2023:193). Ela transita, deste modo, por distintos territórios cinematográficos e apresenta elementos que são comuns ao experimental, à vanguarda, ao documentário performativo e, até mesmo, ao ensaio. E, por mais que este último tenha se consolidado apenas na década de 1990, teóricos como Timothy Corrigan (2015) apontam para como mudanças paradigmáticas que ocorreram entre as décadas de 1960 e 1970 foram fundamentais para a conformação do ensaio no âmbito cinematográfico.

Por tais pressupostos, destacamos aqui a importância que as manifestações de cunho proto-ensaístico (Teixeira, 2023) presentes em *Di-Glauber* possuem para o cinema ensaio brasileiro a partir de ressonâncias estéticas e temáticas desta obra em filmes-ensaio contemporâneos. *Elena* (Petra Costa, 2012), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *A paixão de JL* (Carlos Nader, 2015) e *Babenco – Alguém tem que ouvir o coração e dizer parou* (Bárbara Paz, 2019) são alguns exemplos de filmes que, com uma frequência considerável, recorrem ao tratamento reflexivo da morte por inscrições subjetivas e heterogeneidades formais, características já latentes em *Di-Glauber*.

Vale afirmar que o intuito deste artigo não é o de indexar a obra, enclausurando-a em conceitos herméticos, nem sequer objetivamos a canonização desta enquanto filme-ensaio. Tais condutas iriam na contramão das propostas heréticas e abertas que o próprio ensaio implica. Ponderamos ser pertinente nos dedicarmos a esta empreitada analítica, pois, mesmo que a obra já tenha sido amplamente analisada por outros teóricos, consideramos incômoda a presença ainda escassa de uma filmografia brasileira – e mesmo latino-americana – nos debates acerca da consolidação do filme-ensaio como forma cinematográfica.

Nossa hipótese se baseia em três principais aspectos: o primeiro deles tende a ser o mais mencionado no que diz respeito a esta obra, que é o processo da montagem, ou *montagem nuclear*, como o próprio Rocha denomina no filme. Em um primeiro momento observamos o quanto as materialidades aparentam certa heteroge-

neidade, mesmo que o filme não lide com materiais de arquivos diversos e sim com filmagens tomadas em primeira mão. Acreditamos, deste modo, que este aspecto se consolida a partir de procedimentos em que as imagens visuais, captadas majoritariamente no velório do pintor, são duplamente fragmentadas. Isso pôde se dar tanto pelos rearranjos caleidoscópicos como foram dispostas na montagem quanto pela disjunção com relação às imagens sonoras. Assim, observamos que a montagem propende ao procedimento estético do *collage* que, ao invés de aplainar e linearizar imagens visuais e sonoras, expõe suas rupturas, enfatizando-as.

Em segundo, acreditamos ser relevante averiguar especificamente os comportamentos vocais do filme, quais são suas características e influências na composição das imagens sonoras e na formatação da obra como um todo. Pois, a maneira como a voz-over assumida por Rocha tende a transitar entre assuntos e entonações diversas em uma incontida oralidade, reforça ainda mais a fragmentação e remete aos conceitos de voz metacrítica (Rascaroli, 2009) e voz heteroglóssica (Lupton, 2011). Sendo que o primeiro conceito diz respeito ao distanciamento necessário por parte do realizador no processo de ressignificação de seus materiais e o segundo a um modo de ramificação vocal que almeja romper com uma narração autoritária, tornando-a mais dialógica e polifônica.

Por último, partimos do pressuposto que todas essas configurações aproximam *Di-Glauber* do quarto domínio do cinema, o do filme-ensaio. Francisco Elinaldo Teixeira pontua a forma como este filme faz parte de uma tríade específica dentro da cinematografia de Glauber Rocha, juntamente com *Câncer* (1972) e *Idade da terra* (1980), na qual “o senso de experimental se recobra e adensa, com o desvio para o ensaio filmico vindo se impor ao modo de uma presença marcante da subjetividade encarnada em corpo e voz, em pleno exercício de seu pensamento.” (Teixeira, 2015: 373). Por tal perspectiva, ponderamos também a possibilidade de o filme configurar um instrumento de luto e não apenas mera representação do ocorrido, justamente por causa desta ancoragem subjetiva do realizador, que faz de si mesmo palco para uma experiência reflexiva e que pensa a perda do amigo enquanto se permite afetar por ela. Um luto filmico que se faz enquanto se pensa. Assim, tendemos a crer que o caráter experimental de *Di-Glauber* extrapola o âmbito formal-estético e alcança também os processos de subjetivação, um experimentar a si mesmo na feitura de um filme realizado em pleno processo de luto.

Em suma, este trabalho se debruça sobre três principais eixos do curta-metragem: 1) a montagem, levando em consideração as noções do *collage* e da estética do fragmento ensaística; 2) os aspectos vocais, pela perspectiva teórica da voz-over metacrítica e heteroglóssica; e 3) os processos de subjetivação do filme pelo prisma do filme-ensaio.

Partindo de tais considerações, o primeiro tópico que compõe este artigo, “Por um luto ‘metodicamente sem método’”, faz referência à proposição de Theodor W. Adorno (2003) acerca da natureza herética do ensaio em suas raízes filosófico-literárias. Nele propomos uma revisão bibliográfica que perpassa algumas questões de ordem temática e teórica que o caráter caleidoscópico do filme suscita. Em “Montagem nuclear em *Di-Glauber: collage* e estética do fragmento” analisaremos os

procedimentos da montagem em diálogo com os conceitos de *collage* e da estética do fragmento ensaística. Já em “Oralidade barroca: a voz-over metacrítica e heteroglóssica”, a investigação parte do vococentrismo glauberiano para, então, estabelecer conexões com as teorias das vozes ensaísticas. “Parabolizar a perda, ensaiar o luto” propõe algumas considerações finais, para refletir os modos como *Di-Glauber* materializa um processo de luto cinematográfico para poder implodi-lo.

Como ficará mais evidente a partir do primeiro tópico, em obras como esta, que exercitam tão intensamente sua liberdade formal, as metodologias de análise muito herméticas não são capazes de contemplar suas diversas nuances. Por tal aspecto, este artigo parte das especificidades filmicas para só depois investigar quais ferramentas analíticas e teóricas são coerentes. Inspiramo-nos no procedimento metodológico proposto por Francisco Elinaldo Teixeira (2012) para análises de narrativas documentais, partindo da listagem dos materiais de composição da obra, dos seus modos de composição e, por fim, dos diálogos conceituais que se estabelecem.

Destarte, colocamos o filme em primeiro plano, identificando seus elementos que se sobressaem, e, em seguida, propomos cotejos com as teorias. Assim, nosso alicerce teórico se constitui por uma revisão bibliográfica igualmente heterogênea, que vai desde teóricos que se dedicaram a examinar os processos de luto e impactos da morte (Judith Butler, Julia Kristeva, Sigmund Freud, Vivian Sobchack); a teóricos do cinema experimental e das vanguardas (Peter Bürger, Francisco Elinaldo Teixeira); da montagem (Vincent Amiel, António Weinrichter, Sonia García López, Laura Gómez Vaquero); do som no cinema (Michel Chion); do ensaio (Theodor W. Adorno, Georg Lukács); do filme-ensaio (Timothy Corrigan, Francisco Elinaldo Teixeira); da voz no cinema ensaio (Laura Rascaroli, Catherine Lupton), entre outros tantos que ampliaram nossa reflexão.

Por um luto “metodicamente sem método”

Di-Glauber (1977) é um curta-metragem de Glauber Rocha feito em homenagem ao seu amigo e pintor modernista, Di Cavalcanti, que faleceu em 26 de outubro de 1976. A obra, que conta majoritariamente com imagens tomadas em primeira mão no velório do pintor e com sonoridades adicionadas na pós-produção, chama a atenção desde a profusão do seu título. *Ninguém assistiu ao formidável/ enterro de sua última quimera/ somente a Ingratidão - aquela pantera - / foi a tua companheira inseparável*, trecho pertencente ao poema *Versos íntimos* de Augusto dos Anjos – conhecido como “o poeta brasileiro da morte” – é lido por Rocha logo no início do filme e, além de um prefácio para a sua abordagem barroca da perda, também é tido como seu título oficial (Xavier, 2015). Apesar disso, de forma paralela, o filme também circulou intitulado por *Di*, *Di Cavalcanti* e *Di-Glauber*. Este último, sugerido pelo cineasta Alex Vianny (Rocha, 2009).

Optamos neste artigo pelo uso de *Di-Glauber*. Esta escolha se justifica, pois, mesmo que o trecho do poema seja considerado título oficial, teóricos brasileiros como Ismail Xavier (2015) e Francisco Elinaldo Teixeira (2015, 2023) fizeram referência ao filme por *Di-Glauber* em seus textos. Além disso, há também uma pre-

ferência que se dá no âmbito conceitual, por levarmos em consideração o descompromisso da obra com tons estritamente biográficos ou, até mesmo, autobiográficos, como veremos mais adiante. Portanto, a amálgama antropofágica proposta pelo título *Di-Glauber* nos interessa por remeter às metamorfoses e indiscernibilidades implicadas pela morte de um ente querido (Butler, 2003).

Segundo Glauber Rocha, em texto mimeografado distribuído na primeira projeção pública do filme em 11 de março de 1977 (Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro), o seu ato cinematográfico diante do falecimento do amigo era “de humor modernista-surrealista que se permite entre artistas renascentes: Fênix/Di nunca morreu. No caso o filme é uma celebração que liberta o morto de sua hipócrita-trágica condição.” (Rocha, 2009). Entretanto, a controversa ação performativa de Rocha, ao adentrar o enterro com toda sua equipe de filmagem, foi considerada um desrespeito ao luto familiar e, como consequência, a exibição do filme ficou interdita até 2004 devido a uma ação judicial requerida pela filha do pintor, após essa primeira projeção.

Mesmo que este texto possa, em alguma medida, justificar as intenções de seu rito, associando-o, inclusive, ao tratamento festivo da morte pela tradição mexicana; o ato do cineasta no MAM do Rio de Janeiro durante o enterro provocou o estranhamento e a indignação dos familiares do falecido. Isto se dá, pois, na cultura ocidental, a morte passou gradativamente por uma transição das esferas públicas para a privada (Ariès, 2012) e, mesmo em casos de figuras ilustres como Di Cavalcanti, os ritos que envolvem o sepultamento e a despedida de um ente tendem a ser dotados de uma solenidade pesarosa, na tentativa de preservar uma atmosfera intimista em respeito à dor dos familiares.

Este costume pôde se verificar até mesmo no enterro do próprio Glauber Rocha (22 de agosto de 1981), no qual a equipe do cineasta Sílvio Tendler realizava filmagens, mas receberam uma proibição direta da mãe de Glauber, Lúcia Rocha. Posteriormente em uma entrevista ela comentou o ocorrido:

E, enquanto eu conversava com ele, ali no caixão, me puseram o microfone na boca. Eu estava tão mal que nem percebi. (...) Eu me danei com aquilo e, quando o Sílvio me perguntou sobre o filme, disse que não deixava. Ele falou do caso do Di e tal, mas eu respondi: “Glauber é Glauber. Di é Di. E o Glauber tinha uma mãe no enterro. Se o Di tivesse, também não teria deixado”. (Jornal Folha de São Paulo, 1999)

Vivian Sobchack (2005), ao refletir a semiótica da morte no cinema documental, observa o quanto o processo de remoção da morte e do morrer dos olhares cotidianos consolidou uma espécie de tabu ao seu redor, tornando-a mais exótica, e até mais erótica, do que as representações de sexo nos filmes. Entende-se que na ficção a representação da morte ficaria contida pelas arestas das narrativas e seria capaz, a partir deste controle ficcional que “suaviza sua ameaça e real crueldade” (Sobchack, 2005: 132), de saciar uma curiosidade quase escopofílica do espectador diante deste

corpo morto/morrendo em tela, do qual teve seu olhar restringido socialmente. Por outro lado, nos documentários, ela implica uma série de debates éticos e, por isso, tende a ser evitada ou é problematizada.

Desta maneira, constata-se que a parabolização do luto feita por Glauber Rocha no filme *choca* não apenas pelas intervenções realizadas na esfera de despedida elaborada pela família do pintor. O impacto é acentuado pela cena em que o realizador se aproxima do caixão, filma o cadáver de Di Cavalcanti e, com a câmera, percorre desde suas mãos até as flores do arranjo fúnebre, culminando em um close no seu rosto sem vida [fig. 1]. Essas imagens, que dissecam o corpo morto, dispensam toda a problematização ética mencionada por Sobchack e optam, assim, por uma voracidade antropofágica intrínseca a este gesto.



[Fig. 1]

Vale pontuar que nossa proposta do termo “parabolização do luto” faz referência ao neologismo “parabolizar” criado por Rocha durante um processo de montagem, como descrito por Eduardo Escorel:

Foi ainda durante a montagem de *Terra em Transe* que Glauber cunhou o neologismo “parabolizar”, que servia para indicar toda inversão cronológica de solução de montagem que contrariasse a convenção. No caso, o que produzia um estado de euforia nele era toda “transformação linear no parabólico”, ou seja, toda passagem de uma figura geométrica, a linha, para outra, a parábola. O que nem eu nem ele sabíamos com toda a certeza, é que, segundo o Aurélio, o substantivo parábola vem do grego *paraballo*, que quer dizer atirar para o lado. Sem saber, estávamos lidando com o termo que descreve à perfeição tanto o cinema quanto a personalidade de Glauber: de fato, ele e seus filmes estilhaçavam, quer dizer, atiravam para os lados. (Escorel, 1991: 395)

Nesse sentido, parabolizar o processo de luto diz respeito a uma rejeição de sua padronização linear e um modo de contrariar as convenções. Assim, interessa-nos ressaltar como Rocha “estilhaça” a cerimônia de forma radical, transfigurando-a com a força avassaladora do seu ato cinematográfico, para reivindicar espaço para outros lutos possíveis.

À vista disso, a cena do caixão mencionada é desconcertante pelo caráter abjeto inerente à exposição do cadáver. Segundo Julia Kristeva, a abjeção é parte constituinte dos processos de subjetivação e diz respeito àquilo que o “Eu” expulsa de si mesmo por considerar “Outro” e por se apresentar enquanto ameaça às fronteiras que delimitam a própria subjetividade. “O cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é o máximo da abjeção. É a morte infectando a vida. Abjeto. (...) Estranheza imaginária e ameaça real, acena para nós e acaba nos engolfando.” (Kristeva, 1982: 4). Isto é, o cadáver nos abjeta, causando estranhamento e aversão, pelo modo como nos obriga a encarar nossa própria mortalidade.

Desse modo, a exposição do corpo morto de Di Cavalcanti logo na segunda cena do filme reforça o seu caráter transgressivo com relação às convenções ocidentais que circunscrevem a morte naquele momento. Em síntese, ao dizermos que o filme paraboliza o luto nos referimos à forma como ele se apropria do evento tradicional para, a partir da própria feitura fílmica, poder modificá-lo e propor um outro luto segundo a perspectiva glauberiana de uma versão menos “hipócrita-trágica” desta partida.

Se, por um lado, Rocha se apropria do enterro para viabilizar uma cerimônia alternativa, por outro, ele também cede ao filme sua própria subjetividade, utilizando-a como mais uma matéria-prima moldável a favor do discurso. Por isto, ao sublinharmos que o filme dispensa tons autobiográficos, enfatizamos a forma como o realizador empresta seu corpo e voz não para falar da sua dor pessoal diante da perda do amigo, mas para catalisar a transformação desejada.

Neste ponto a obra se aproxima dos processos de subjetivação ensaísticos, nos quais o sujeito parte de si, mas não permanece enclausurado egoicamente, pois vai além de si (Teixeira, 2015), guiando uma experiência reflexiva incitada e conduzida em uma arena pública. Ou seja, assim como o ensaísta provoca movimentações e mudanças, ele também está suscetível a elas.

Portanto, a cena do cadáver no caixão é emblemática, porque a partir dela é possível constatar que, desde este momento em que incita a abjeção, *Di-Glauber* mobiliza diversas estratégias retóricas que tensionam constantemente os limites da subjetividade. Além disso, é através desses arranjos que as transmutações engendradas pela feitura fílmica durante o funeral ganham evidência.

Vale ressaltar que a subversão do ritual fúnebre em *Di-Glauber* não fica restrita aos modos discursivos de representação e experimentação subjetiva da perda, pois apenas ganha corpo a partir de conformações estético-formais que materializam imageticamente essa proposta de ruptura. A montagem nuclear, por exemplo, constitui uma estrutura fílmica extremamente fragmentada, que remete tanto a influências vanguardistas, por seu comportamento como obra de arte não-orgânica capaz

de contaminar a vida; quanto indica também manifestações proto-ensaísticas, a partir da liberdade formal e multiplicidade de materiais que evoca na construção – ou melhor, desconstrução – deste luto.

Nesse sentido, as análises dos dois tópicos seguintes olham para esses “estilhaços” de materialidades irrompidos pela obra – que nem sempre se conectam de forma óbvia, mas que coexistem ali –, para poder refletir possíveis relações teóricas entre eles. Isto é, *Di-Glauber* é um objeto multiforme que exige, assim, ferramentas conceituais diversas para a sua investigação. Seguiremos com as análises estético-formais pela lógica “metodicamente, sem método”, respeitando a natureza herética do filme, a fim de elencar seus variados materiais e modos de composição, assim como estabelecer diálogos entre as diferentes vertentes teóricas que eles suscitam.

Montagem nuclear em *Di-Glauber*: collage e estética do fragmento

Como mencionado anteriormente, o filme é composto somente por filmagens feitas em 16mm tomadas em primeira mão no velório de Di Cavalcanti. Tal escolha de utilizar apenas essa fonte imagética poderia, em tese, amenizar o aspecto heterogêneo proveniente da variedade de suportes de captação. Isso geralmente ocorre em filmes que se utilizam de *found footage*, por exemplo, nos quais as imagens de arquivo reapropriadas possuem texturas distintas daquelas tomadas em primeira mão ou mesmo de outros arquivos e, ao serem postas lado a lado, colocam em evidência as suas suturas.

Entretanto, esta feitura não garante homogeneidade a *Di-Glauber*. Em um primeiro momento, averiguamos que isso se dá pela maneira como as filmagens, realizadas com a câmera na mão, percorrem diferentes situações e perpassam também por uma grande variedade de materiais de composição dispostos na frente da câmera. Temos então, desde planos com movimentos mais sutis de pessoas velando o corpo, a outros que transitam freneticamente entre os quadros expostos do pintor, com instabilidade focal, movimentos incertos e cortes abruptos, conduzindo de maneira errante nosso olhar pelas figuras do falecido artista.

Outro material de composição visual utilizado pelo filme e que colabora para tal heterogeneidade são os jornais impressos. Um deles apresenta como manchete a repercussão posterior ao velório de Di Cavalcanti. A maneira como os acontecimentos se entrelaçam e, por vezes, se confundem, expressa um descompromisso com uma estrutura orgânica, preocupada com uma lógica causal ou espaço-temporal.

Peter Bürger, em sua proposta de conceitualização das vanguardas, observa que a produção de uma obra de arte orgânica requer um manejo dos materiais “como se fosse algo de vivo, respeitando o seu significado conforme a forma que tomou em cada situação concreta da vida.” (Bürger, 1993: 119). Em contrapartida, a principal atividade de uma obra não-orgânica “consiste apenas em acabar com a vida dos materiais, arrancando-os ao contexto onde realizam a sua função e recebem o seu significado.” (Bürger, 1993: 119). O que se pode ponderar é que, em *Di-Glauber*, ma-

teriais de composição como os jornais são reordenados de maneira tal a reiterar sua qualidade de peças maleáveis na elaboração discursiva desejada, destituindo-lhes de um possível valor de documento ou prova factual.

Além desta composição com os jornais em tela, chama-nos a atenção também os planos seguintes em que Rocha está em um apartamento junto a um grupo de pessoas. Todos conversam e gesticulam segurando uma variedade de materiais impressos, revistas e fotografias [figuras 2 e 3]. A forma como eles repassam e exibem as figuras entre si, dispondo-as na frente da câmera, elabora uma espécie de mural expositivo. Há ali toda uma *mise-en-scène* que nos remete à reprodução do procedimento estético do *collage*. Isso ainda se reafirma em planos posteriores, nos quais uma série de materiais distintos são colados com fita adesiva na frente de um espelho [figuras 4 e 5].



[Fig. 2 e 3]



[Fig. 4 e 5]

“Regido pelos princípios de descentralização e dispersão, o *collage* ‘está dominado por múltiplas posições de observação: cada fragmento é móvel e aberto à interação com uma multidão de contextos semânticos, simbólicos, estéticos etc.’” (Elena, 2009: 217). Bastante aplicado pelos pintores cubistas, o *collage* é um exemplo de procedimento de montagem utilizado pelas artes de vanguarda para romper com o sentido de totalidade das artes orgânicas que, segundo Bürger (1993), pretendiam ocultar seus artificios. A incorporação de materiais de composição diversos, que por vezes não foram elaborados pelo próprio artista, sublinham a pluralidade semântica

desses fragmentos que são dispostos frente à câmera. Eles nem sempre se encaixam ou se complementam de maneira óbvia justamente por não serem provenientes de uma mesma fonte, mas coabitam naquela filmagem e propagam suas diversas camadas de sentido.

Estes planos nos quais Glauber Rocha e os demais presentes reproduzem a técnica do *collage* frente à câmera se torna significativo pelo “sentido de construção da obra como processo, o processo de criação enquanto tal irrompendo como material de composição filmica.” (Teixeira, 2012: 134). Ou seja, levando em consideração a heterogeneidade imagética anteriormente identificada, é possível verificar que o *collage* não se restringe a esta cena em que os objetos são combinados frente à câmera, ele é também um *modo* de composição assumido pelo filme, é um princípio de organização que rege a montagem de todas as demais materialidades filmicas.

Segundo Vincent Amiel, a montagem cinematográfica “obedece a duas lógicas, que por vezes se opõe e outras se complementam, que são a da planificação e a da colagem” (2010: 17). A primeira delas almeja o aspecto de unidade e continuidade, já na outra “cada fragmento ecoa a sua própria esfera de significação” (2010: 50). Assim, ao nomear seu processo de montagem enquanto nuclear ou *intelectual* – este último em referência ao procedimento eisensteiniano – Rocha explicita essa desconjuntura imagética a que a sua obra se propõe.

Mesmo que as imagens visuais tenham sido todas gravadas para o filme, elas se dispersam em temas e se embaralharam na montagem. Há, ainda, uma relação disjuntiva com as imagens sonoras, o que ocasiona uma dupla fragmentação. Isto é, além das filmagens apresentarem esferas de significação próprias – nem sempre estabelecendo conexões causais ou temporais entre si –, elas também se encontram apartadas das sonoridades que, em uma relação de *heautonomia*¹, ressaltam ainda mais o caráter fragmentário da obra.

Tais fatores colaboram para que qualquer sentido de planificação seja repellido, o que viabiliza a proposta de parabolização do luto mencionada anteriormente e, assim, o filme passa a configurar uma cerimônia paralela àquela oficial conduzida pelos familiares. Isto porque tal fragmentação estrutural traz à tona não apenas traços comuns à trajetória pluriartística de Di Cavalcanti em vida – que foi pintor, caricaturista, muralista, cenógrafo, escritor, jornalista e ilustrador –, mas também remete à forma como a imagem de uma pessoa falecida se torna cada vez mais inacessível, turva e instável na medida em que se tenta evocá-la (Halbwachs, 1990). Em outras palavras, seja em homenagem à vida multifacetada do artista falecido ou em correspondência ao efeito atordoador da perda, a parabolização do luto a partir do *collage* e da *heautonomia* das imagens filmicas propicia aquela outra perspectiva de ritual fúnebre almejada pelo realizador.

1. Gilles Deleuze (2005) propõe que é a partir do cinema moderno que a imagem sonora nasce por sua ruptura com a imagem visual e ganha um aspecto que o autor considera “*heautônomo*”, fazendo uso da terceira Crítica de Kant por uma diferenciação do sentido de “autônomo”. A relevância desta diferenciação se explica, pois, não necessariamente imagem sonora e visual devem ser pensadas em relação de independência uma da outra, o que se deve considerar é a presença de disparidades entre os elementos visuais e acústicos dentro de uma lógica que se configura genuinamente audiovisual.

Compreende-se, portanto, que a montagem nuclear de *Di-Glauber* recorre ao procedimento do *collage* de maneira a transcender a dimensão estética e influenciar também na constituição e organização discursiva. Instaure-se, assim, em todas as esferas filmicas, fazendo com que estas múltiplas disjunções estabeleçam relações conflituosas entre si ao permitir ver – e ouvir – suas incongruências polissêmicas.

Toda essa complexa tessitura do filme nos remete diretamente à “colcha de retalhos” que Theodor W. Adorno mencionou figurativamente ao elaborar seu entendimento acerca do ensaio. De acordo com ele “[o ensaio] pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. (...) A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso.” (Adorno, 2003: 35). Há entre a estética do fragmento ensaística (Almeida, 2009) e a parabolização do luto uma forte consonância, pela maneira como ambas incorporam as descontinuidades e rupturas. Nesse sentido, tal inflexão ensaística possibilita um tratamento reflexivo da perda que confronta o que há irrepresentável na morte e no morrer².

Por tais perspectivas, *Di-Glauber* se apropria do velório de Di Cavalcanti não a fim de reconstituir o evento e documentá-lo para a posteridade, mas sim para desconstruí-lo. E, com isso, se lança a uma reflexividade na qual alguns pedaços multifacetados da vida e da relação dos dois artistas se apresentam em complexidade e refutam a morbidez sólida da cerimônia tradicional. O filme celebra a vida ao incorporar suas impermanências, ao fluir vertiginosamente tanto pelas presenças quanto pelas ausências que o artista deixou no real e no simbólico.

Oralidade barroca: a voz-over metacrítica e heteroglóssica

Se anteriormente tecemos nossa discussão acerca do *collage* a partir de sua manifestação pelas imagens visuais, ponderamos que tal princípio também possa ser percebido a partir das materialidades sonoras. Sem nenhum momento de som direto, toda a composição acústica de *Di-Glauber* foi adicionada na pós-produção. Além do repertório musical, que conta com sinfonia (*Floresta Amazônica* de Heitor Villa-Lobos), marcha de carnaval (*O teu cabelo não engana* de Lamartine Babo) e sambas (*O velório do Heitor* de Paulinho da Viola e *Ponta-de-lança africano* de Jorge Benjor), as imagens sonoras do filme se destacam, sobretudo, pela intensa presença vocal de Rocha em voz-over.

Essa voz foi muito comparada a uma emissão radiofônica (Teixeira, 2012; Xavier, 2015), pelo modo como transita entre assuntos e modulações vocais, como se simulasse uma perambulação entre diversos canais à procura de um para sintonizar.

2. Para Freud (1996: 91-131) a morte está no limite do irrepresentável devido à ausência de registro vivencial que sustente sua representação. Freud, S. (1996). Inibições, sintoma e ansiedade (1926). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago.

Inconstante e errante, a voz segue apartada das imagens visuais, não para preenchê-las exclusivamente com informações factuais, mas para adicionar algumas percepções pessoais e comentários dos mais diversos.

Difere-se radicalmente da empreitada a qual se dedicava a *voz de Deus*, por exemplo. Muito comum nos documentários clássicos, essa outra modalidade de voz-over – também conhecida como *voz do saber* –, era didática, autoritária e eloquente, com intuito de convencer o espectador do seu ponto de vista. A partir da voz-over de Glauber, nota-se, ao contrário desta última, uma forte despreocupação com a oratória. É uma voz que se apresenta desapegada da significação verbal e que frequentemente renuncia sua própria inteligibilidade para explorar outras formas de expressão sonora.

O filme até pode se demonstrar vococêntrico, segundo a definição de Michel Chion (2011) na qual a voz é mais valorizada no desenho sonoro do que os demais sons (ruídos, músicas, paisagens sonoras e silêncio). Entretanto, ele está longe de ser verbocêntrico – termo este que faz menção, sobretudo, aos filmes do cinema clássico nos quais a voz se portava apenas como suporte verbal e todos os demais sons se organizavam em torno dela, para garantir a inteligibilidade das palavras pronunciadas. No caso da obra aqui analisada, a voz não se reduz somente ao verbal, experimentando também suas texturas sonoras e outros abstracionismos vocais.

Vale ressaltar como a escolha pelo som gravado no estúdio e não pelo som direto vai muito além das limitações implicadas pelo contexto do velório, como fora observado por Teixeira (2023). Observamos aqui como esta estratégia se alinha a uma postura de caráter ensaístico, que a teórica Laura Rascaroli designou como metacrítica ou metahistórica:

Mesmo aqueles cineastas ensaísticos que produzem suas próprias imagens, em vez de usar materiais de arquivo, de fato, ao sobrepor um comentário, distanciam-se das imagens e as examinam, quase “encontrando” e apresentando-as de novo, como objetos pré-existentes. (Rascaroli, 2009: 72).

Tal postura metacrítica, segundo a autora, refere-se então a um modo de tratamento das imagens que possibilita, até mesmo ao realizador que as produziu, ter uma abordagem não-orgânica do material. Esse distanciamento do sujeito ensaísta conduziria então ao movimento de “voltar a ver” proposto por António Weinrichter (2007), no qual se torna possível esvaziar as visualidades do seu sentido original para poder ressignificá-las a favor do discurso.

Como analisado anteriormente, a relação heautônoma estabelecida entre as filmagens do velório e a narração glauberiana – que repassa desde as suas experiências pessoais com o pintor até a repercussão negativa que as filmagens tiveram –, produzem uma cacofonia discursiva. Esta dissonância é mais uma das formas de desconstruir aquele evento em curso, em busca de sua ressignificação. Assim, sua incontida oralidade barroca se opõe e resiste a qualquer minuto de silêncio, mo-

dificando aquele acontecimento filmado, retirando-o de sua solenidade intimista e reservada em prol de uma homenagem fervorosa, capaz de provocar comentários dos mais diversos tipos.

Assim, a voz metacrítica pode ser compreendida como outro elemento que reforça o caráter de matéria-prima das imagens filmicas, que são reordenadas e reconfiguradas tanto pela montagem nuclear, quanto por essa inscrição vocal que as sobrepõe. Tais aspectos reiteram a já mencionada dupla fragmentação da obra, pois as descontinuidades se dão entre os diferentes blocos de visualidades e pela disjunção que estas estabelecem com as sonoridades, sobretudo, com esta oralidade barroca.

A ramificação discursiva que Rocha propõe, a partir da postura metacrítica desta voz-over desenfreada, remete a outro conceito, que também é comum ao domínio ensaístico: o da voz heteroglóssica. Segundo Catherine Lupton (2011), o discurso, quando construído de formas variadas, distancia-se de tons autoritários e monofônicos.

O que me interessa nesses filmes é um estilo distinto de comentário em voz-over, que eu chamo heteroglóssica, que corrói por dentro a autoridade notória da “voz de Deus” singular e onisciente do narrador documental. Isso é possível por meio da multiplicação de narradores ou personas que fornecem o comentário, adiando ou deslocando o que eles têm a dizer em formas variadas de discurso indireto – como a carta, a citação, a recordação ou a conversa – que afirmam seu status ficcional ou, pelo menos, ontologicamente ambíguo em relação às pessoas reais (inclusive e especialmente ao realizador) e fomentando indeterminações, tensões e desacordos entre eles. (Lupton, 2011: 159-160)

A nosso ver, tal heteroglossia identificada no filme pode ser compreendida também enquanto uma espécie de *collage* vocal, no qual, mesmo sendo proveniente de um mesmo enunciador, este assume o caráter rizomático³ do seu pensamento e se multiplica em diversas *personas* a partir da divagação entre assuntos desconexos e por entonações distintas. Reforçando, desse modo, alguns argumentos anteriores, Glauber Rocha empresta sua voz ao filme, mas não apenas para tecer um discurso pessoal e íntimo, e sim para multiplicar as narrativas de maneira a exibir as variadas influências e marcas deixadas por Di Cavalcanti.

Apesar de Lupton não ter citado Mikhail Bakhtin em sua conceitualização da voz heteroglóssica, acreditamos ser relevante mencionar a heteroglossia bakhtiniana, pela forma como esta aponta para a possibilidade de relações dialógicas se esta-

3. O aspecto rizomático do pensamento ensaístico ao qual nos referimos se baseia na noção de rizoma elaborada por Deleuze e Guattari, segundo a qual: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intremezzo, não há um centro. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e...e...e...’. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de um para a outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho em início nem fim, que rói as duas margens e adquire velocidade no meio.” Deleuze, G. e Guattari, F. (2009) *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1 São Paulo: Editora 34.

belecerem a partir dessa multiplicidade de vozes sociais e das variedades dos seus vínculos e inter-relacionamentos (Bakhtin, 1981). Com isso, a parabolização filmica do luto o redireciona de uma narrativa oficial e fechada, para um heterodiscurso que desvela o efeito polifônico da vida de Cavalcanti.

Parabolizar a perda, ensaiar o luto

Ao examinarmos as estratégias retóricas de *Di-Glauber*, foi possível averiguar que a obra se comporta como um *collage* cinematográfico, que a todo momento desmonta suas materialidades para depois remontá-las, a fim de inverter o ponto de vista e dar outros tons ao acontecimento. Por tal estratégia, o filme passa a se configurar como um outro processo de luto, muito distinto daquele que fora planejado dentro das tradições.

Glauber Rocha faz experimentações transgressoras no âmbito cinematográfico e na forma de se viver um luto. Assim, inscreve-se não para falar apenas de si mesmo e da dor da sua perda, mas para se colocar enquanto mais um instrumento na elaboração do discurso. Apresenta-se como ferramenta capaz de conduzir uma experiência reflexiva lutuosa, que dissecou essa ausência nas mais variadas instâncias e pelas marcas que ela deixa em vida. O apontamento que Georg Lukács tece acerca da forma como o ensaio promove o “reordenamento conceitual da vida” (2008: 1), ressoa fortemente nesta obra pela maneira como ela se propõe a confrontar e reelaborar a vida a partir da morte e da experiência de um luto filmico.

Como mencionado na introdução deste artigo, deparamo-nos, na contemporaneidade, com uma profusão de filmes brasileiros ensaísticos dedicados a refletir a morte do outro por um trânsito que oscila entre as esferas privadas e públicas. São obras que reivindicam para si a liberdade estético-formal e a inscrição subjetiva, comuns ao ensaio, para configurar distintos processos de luto cinematográficos, que se realizam *no* e *a partir* do próprio filme. Assim, parece-nos relevante reconhecer e sublinhar os aspectos pelos quais *Di-Glauber* é transgressor, não apenas do rito lutuoso, mas também da história do cinema brasileiro.

Dispensamos as indexações e canonizações, contudo, consideramos que tal viés analítico percorrido ao longo do artigo – que perpassou e colocou em relevo as diversas inflexões ensaísticas da obra –, seja pertinente para reafirmar uma gênese do cinema ensaio para além das perspectivas eurocêntricas. Este reconhecimento se faz necessário ao campo de estudos do quarto domínio cinematográfico, pois destaca não apenas o caráter múltiplo e fragmentário da estrutura do ensaio filmico, mas também das suas raízes constituintes.

Di-Glauber condensa, no formato de curta-metragem, as complexas fraturas e descontinuidades que a morte de um ente querido impõe. As memórias, os vestígios materiais deixados pela pessoa falecida, a dificuldade ao assumir e elaborar a perda, tudo se torna material reflexivo para um frenesi de ideias que se chocam e se confundem na urgência do registro das lembranças.

Todas essas configurações aqui analisadas – a heautonomia das imagens sonoras e visuais; o procedimento do *collage*; a voz-over com aspectos metacríticos e

heteroglóssicos; a inscrição subjetiva – são propícias para uma conformação reflexiva sobre a morte que não se limita à sua representação, tornando possível dissecá-la pela perspectiva de quem sofre com suas ausências. E, no caso específico desse filme, os efeitos da perda ganham a perspectiva glauberiana e irrompem todo e qualquer vazio silencioso com ruidosas imagens e sons.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. (2003). *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34.
- Almeida, R. (2017). Entre a chegada e a partida: reciclagens do cinema doméstico no filme-ensaio. *Matrizes*, 11(2) 271-286. São Paulo.
- Amiel, V. (2010). *Estética da montagem*. Lisboa: Edições texto & grafia.
- Ariès, P. (2012). *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bakhtin, M. (1981). Discourse in the Novel. In M. Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination: four essays by M. M. Bakhtin* (pp. 259-422), 1rd University of Texas Press: Texas.
- Bürger, P. (1993). *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega.
- Butler, J. (2003). Violence, mourning, politics. *Studies in gender and sexuality*, 4(1) 9-37. Philadelphia: Taylor & Francis.
- Chion, M. (2011). *A audiovisual: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.
- Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*. São Paulo: Papyrus.
- Deleuze, G. (2005). *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2009) *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1 São Paulo: Editora 34.
- Elena, A. (2009). Una estética del collage: documental, ensayo y vanguardia. In: Vaquero, L. G.; López, S. G. (Org.). *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*. Madri: Ocho y medio libros de cine.
- Escorel, E. (1991) Glauber, estrela parabólica. *Jornal da Tarde*, Caderno de Sábado. Apud, GOMES, Op. Cit., p. 395. GOMES, J. (1997) *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Freud, S. (1996). Inibições, sintoma e ansiedade (1926). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: editora Revista dos Tribunais.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- Lima, É. O. A. (2016). Caminhos e resistências de uma montagem nuclear. In: Sampaio S. et. al (orgs.). *Atas do V Encontro Anual da AIM*, 271- 279. Lisboa: AIM.
- Lukács, G. (2008) Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. *Revista UFG*, 10 (4). Goiânia.

- Lupton, C. (2011) Speaking Parts: Heteroglossic voice-over in the essay-film. In: Kramer, S. & Tode, T. (Org.). *Der Essayfilm: Ästhetik und aktualität*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Mattos, T. (2006). A imaginação cinematográfica em *Di-Glauber*. In: Teixeira, F. E. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. 2ª ed. São Paulo: Summus Editorial.
- Rascaroli, L. (2009). *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. New York: Wallflower Press.
- Sobchack, V. (2005). Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In F. Ramos (ed.), *Teoria Contemporânea do Cinema Vol. 2*. (pp. 127-158), São Paulo: Editora Senac.
- Teixeira, F. E. (2023). *Arqueologia do ensaio no cinema-audiovisual brasileiro* (formações e transformações). São Paulo: Hucitec Editora.
- Teixeira, F. E. (2012). *Cinemas “não narrativos”*: Experimental e documentário – passagens. São Paulo, SP: Alameda.
- Teixeira, F. E. (Org.). (2015). *O Ensaio no Cinema – Formação de um Quarto Domínio das Imagens na Cultura Audiovisual Contemporânea*. São Paulo: Hucitec.
- Rocha, G. (2009). *Di (Das) Mortes*. Texto mimeografado, distribuído na sessão do filme em 11 de março de 1977 na Cinemateca do MAM. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/gpesc/?p=124>
- Rocha, G. (2004). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rocha, L. (1999). Velório de Glauber também é filmado e proibido por sua mãe. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq11069913.htm>
- Vaquero, L. G.; López, S. G. (2009). *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*. Madri: Ocho y Medio Libros de Cine.
- Weinrichter, A. (2009). Notas sobre collage y cine. In: Vaquero, L. G.; López, S. G. (Org.). *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*. Madri: Ocho y Medio Libros de Cine.
- Weinrichter, A. (Org.). (2007). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Xavier, I. (2015). Di-Glauber: o documentário performativo e o trabalho de luto como afirmação da vida. *Devires - Cinema e Humanidades*, 12 (2), 120-131.

Filmografia

- A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader.
- Babenco – Alguém tem que ouvir o coração e dizer parou* (2019), de Bárbara Paz.
- Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro.
- Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha.
- Elena* (2012), de Petra Costa.
- Santiago* (2007), de João Moreira Salles.