

O CINEMA VERDADE DE JEAN ROUCH NO FILME *DI CAVALCANTI DI GLAUBER*

Eduardo Tulio Baggio¹

RESUMO: Este texto propõe uma análise do filme *Di Cavalcanti di Glauber*, dirigido por Glauber Rocha em 1976, sob o ponto-de-vista das teorias do cinema documentário. A análise percorre o caminho do reconhecimento das influências que Glauber Rocha e o Cinema Novo receberam. Tais influências aparecem na realização de um documentário específico que mostra características de interação, ou do Cinema Verdade, e que corresponde, em especial, aos pressupostos estabelecidos por Jean Rouch. O próprio modo de realização de *Di Cavalcanti di Glauber*, com a intervenção no enterro, os comentários de Glauber e a controvérsia gerada indicam o caminho interativo descrito teoricamente por Manuela Penafria.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; teorias do cinema; Glauber Rocha.

JEAN ROUCH'S "CINEMA VERDADE" OF *DI CAVALCANTI DI GLAUBER*

ABSTRACT: *This article offers a study of the film Di Cavalcanti di Glauber, directed by Glauber Rocha in 1976. The analysis focuses the documentary movie theories, covering the recognition and the influences that Glauber Rocha and Cinema Novo received. Such influences can be seen in the achievement of this specific documentary, which shows some interaction characteristics, or "Cinema Verdade" [Truth Cinema] and corresponds to assumptions that were established by Jean Roch. The production of Di Cavalcanti di Glauber, with the burrial intervention as well as Glauber's commentaries, and the debate he generated, point to an interactive path which is described theoretically by Manuela Penafria.*

KEYWORDS: *documentary; cinema theories; Glauber Rocha.*

Quando Glauber Rocha filmou o velório e o enterro de Di Cavalcanti, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Cemitério São João Batista respectivamente, suas influências eram claras. Mais de quinze anos tinham se passado do início do Cinema Novo Brasileiro, quando, as filmagens, em outubro de 1976, e a primeira exibição, em março de 1977 foram feitas. Mas existe uma relação direta entre o surgimento dos Cinemas Novos, as perspectivas de Jean Rouch para o cinema e as características do filme *Di Cavalcanti di Glauber*.

¹Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná - UTP; Professor Assistente da Faculdade de Artes do Paraná – FAP.

Os filmes ficcionais do Cinema Novo no Brasil, assim como no restante do mundo, tiveram influência marcante dos documentários do Cinema Verdade. Mais ainda, os documentários cinemanovistas, desde o pioneiro, Marimbás, de Vladimir Herzog, foram concebidos sob os pressupostos do que se chama documentário interativo ou Cinema Verdade. (PENAFRIA, 1999)

Mas Glauber Rocha demorou a se dedicar aos documentários. Os dois mais relevantes são de 1977, *Jorjamao no Cinema*, e *Ninguém Assistirá ao Enterro da tua Última Quimera, Somente a Ingratidão, Aquela Pantera, foi sua Companheira Inseparável! - Di Cavalcanti di Glauber*, título original que posteriormente foi simplificado para *Di Cavalcanti di Glauber*, e, ainda, passou a ser conhecido apenas como *Di*.

Di causou controvérsia desde sua realização. No dia seguinte ao enterro e, conseqüentemente, o dia seguinte das filmagens, o Jornal do Brasil noticiava: “filmagem causa espanto e irrita filha e amigos”. Glauber não perdeu a chance, incluiu esse e outros textos pesquisados no documentário, dizendo inclusive o jornal, o caderno e a página do texto. Posteriormente o filme teve exibição proibida no Brasil. Desde 1979, uma liminar concedida ao mandado de segurança impetrado pela filha do pintor, Elizabeth Di Cavalcanti, pela 7ª Vara Cível do Rio de Janeiro impede a exibição do documentário no Brasil.

As influências do Cinema Verdade, criado por Jean Rouch, no documentário *Di*, de Glauber Rocha podem ser entendidas mais facilmente a partir das relações entre o Cinema Novo no Brasil e o Cinema Verdade e suas características.

CINEMA VERDADE E JEAN ROUCH

Como desdobramento dos desenvolvimentos técnicos das câmeras mais ágeis e dos gravadores de som direto criados nos anos 50, e influenciado pelo Cinema Direto, surge no início da década de 60 um estilo marcante do cinema documentário, o Cinema Verdade.

O Cinema Verdade/Direto revoluciona a forma documentária, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, o aparecimento do gravador Nagra. Planos longos e imagem tremida com câmera na mão constituem o núcleo de seu estilo. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos havia, até então, negado ao documentário. Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos. (RAMOS, 2004, p.81-82)

Apesar de sua relação histórica com o Cinema Direto – inclusive sendo possível pela utilização dos mesmos recursos tecnológicos até então inexistentes –, o Cinema Verdade passou a fazer uso de entrevistas, especialmente de entrevistas com pessoas comuns, populares, tendo aí um dos seus principais procedimentos e o pressuposto ético fundamental, que é o de dar voz para as pessoas. Ou, em outra vertente, o Cinema Verdade busca a intervenção através de procedimentos que ficam explícitos no filme, a utilização de recursos narrativos que envolvem desde citações em forma de texto até a intervenção direta do documentarista diante da câmera.

Para Manuela Penafria, esse é o “documentário interativo”, onde existe uma “relação próxima entre o autor e o tema do filme. Esta relação passa pela presença física do autor no próprio filme.” (1999, p. 64) É desta forma, se bem que ainda pouco significativa que começa a surgir na tradição documentária a característica da reflexividade. A principal característica que diferencia o documentário de observação (Cinema Direto) do documentário interativo (Cinema Verdade ou “estilo de entrevistas”) é a intervenção, conduzida especialmente pela presença do autor e sua interação com o tema, seja por entrevistas ou comentários, que em última análise é um primeiro indício do surgimento do documentário reflexivo. (PENAFRIA, 1999, p. 65)

Nos anos 1970, vimos o surgimento de um terceiro estilo, que incorpora o discurso direto (no qual personagens ou narrador falam diretamente ao espectador), geralmente na forma de entrevistas. Numa infinidade de filmes políticos e feministas, os participantes se colocavam diante da câmera para dar seu testemunho. Às vezes profundamente reveladores, às vezes fragmentados e incompletos, esses filmes forneceram o modelo para o documentário contemporâneo. (NICHOLS, 2005, p.49)

No cinema verdade ou interativo é muito destacado o valor da presença da câmera e a destituição de alguns postulados do documentário de observação e do documentário de exposição.

A regra de ‘não olhar para a câmera’ tão cara aos autores do ‘cinema direto’ é ignorada. O mesmo acontece com o comentário em *off* que, quando usado, nunca se coloca acima da voz dos entrevistados. Em vez de uma voz em *off*, com autoridade única, os entrevistados dispensam a autoridade. Liberto da autoridade do comentário, o documentário tem outras opções: apresentar os depoimentos dos entrevistados com a surpreendente revelação de que de fato tudo se passou como eles dizem, contrapor diferentes testemunhos, etc. (PENAFRIA, 1999, p.67)

Muitos desses postulados do Cinema Verdade ainda são a base do pensamento sobre cinema documentário hoje em dia. “Ao nos depararmos com o discurso ideológico dominante hoje, que sustenta a produção documentária, podemos verificar que este discurso é um discurso que tem fortes raízes nas propostas e nos questionamentos do Cinema Verdade.” (RAMOS, 2004, p.83)

O Cinema Verdade tem em Jean Rouch seu fundador e, mais do que isso, seu idealizador. Rouch era engenheiro, doutor em letras, etnógrafo e explorador. Ligado ao centro de estudos de antropologia do Museu do Homem de Paris, já filmava suas viagens de exploração etnográfica desde a década de 40. Sob a influência do Cinema Direto e, principalmente, utilizando-se dos recém criados aparelhos de captação de som direto *Nagra* e de câmeras leves, Rouch filma em 1960, com a colaboração do sociólogo Edgar Morin, *Chronique d' un Été*. Esse filme mostra o comportamento e as opiniões dos moradores de Paris e inaugura o Cinema Verdade.

O termo não era novo, pois "kino pravda", título de um dos manifestos de Dziga Vertov, é exatamente cinema verdade. Rouch e Morin tem o mérito de sintetizar, nesse filme, influências de vários realizadores e propostas cinematográficas como Vertov, Flaherty, Ivens, o neo-realismo italiano e algumas idéias da também nascente *Nouvelle Vague*. (FRANCO, 2006)

Rouch também desenvolveu as possibilidades poéticas do documentário e explorou os limites entre o documentário e a ficção. O cinema sempre foi uma ferramenta para os estudos científicos de Jean Rouch, importante como registro e conseqüentemente, como material para o estudo etnográfico.

É muito importante observar que Jean Rouch usou o cinema como um registro científico precioso sem nunca abandonar as possibilidades poéticas da linguagem cinematográfica. Ao mesmo tempo o cinema foi para ele um instrumento de investigação e registro e uma linguagem aberta à experimentação. Foi esse recurso, nunca negado à poesia, que tornou sua obra tão universal e abrangente no tempo. Ainda que sempre tivesse sua câmera focada em culturas tão particulares. (FRANCO, 2006)

O Cinema Verdade fundado por Jean Rouch teve e tem muitos seguidores no Brasil, apesar de a característica principal do documentário brasileiro, pelo menos do documentário influenciado pelo Cinema Verdade, ser a do valor dado à entrevista e às marcas do realizador, e não tanto às experiências poéticas e de hibridação com a ficção.

O CINEMA VERDADE E O CINEMA NOVO

Especialmente no Brasil, o Cinema Verdade encontrou muito espaço, desde alguns filmes documentários pré Cinema Novo, que muitas vezes foram considerados os primeiros filmes cinemanovistas, como *Arraial do Cabo* (1959) de Paulo César Saraceni e *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha. Mas nestes filmes ainda não estava presente a principal característica do Cinema Verdade, a interação através da entrevista, pelo simples fato de que ainda não haviam chegado ao Brasil as câmeras leves e os equipamentos portáteis de captação de som direto. No que diz respeito ao estilo, ainda eram filmes documentários clássicos. Porém a proximidade com o Cinema Verdade se dá pelo interesse em mostrar o povo, sem no entanto, as condições tecnológicas que surgiriam a seguir e que permitiriam as entrevistas.

Da geração cinemanovista, Paulo César Saraceni é o primeiro a se aventurar, ainda em 1959, nesta direção com o pioneiro *Arraial do Cabo*, documentário sobre uma colônia de pescadores, a 25 km de Cabo Frio, dirigido em conjunto com Mario Carneiro. *Arraial do Cabo* deve ser considerado como marco na filmografia cinemanovista. É o primeiro documentário no qual sente-se com intensidade a atração pela imagem do povo, por sua fisionomia. Este é o filme onde já encontramos maduras as sementes dos dilemas e da estética cinemanovista, embora ainda distante das aventuras do Cinema Direto. Em *Arraial do Cabo* a imagem e a temática são novas, mas o estilo narrativo ainda pertence ao classicismo documentário.

No ano seguinte, na Paraíba, entre janeiro e março de 1960, Linduarte Noronha dirige *Aruanda*, outro marco nesta virada no Cinema Brasileiro. Filme sobre a festa do Rosário, em Santa Luzia do Sabugi, na Serra do Talhado, alto sertão da Paraíba, sua repercussão demonstra a dimensão que teve o documentarismo na afirmação da estética cinemanovista. *Aruanda* teve seu roteiro desenvolvido a partir de uma reportagem escrita por Linduarte Noronha. (RAMOS, 2004, p.83-84)

Em 1962, o cineasta sueco Arne Sucksdorff, reconhecido internacionalmente pelo seu trabalho com documentários, vem ao Brasil promover um seminário de cinema organizado pela UNESCO e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty. Sucksdorff traz duas câmeras leves e dois gravadores de som direto *Nagra*. Assistiram ao seminário cineastas que começavam a formar a geração cinemanovista, como Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel, Dib Lufti, Antonio Carlos Fontoura, Luiz Carlos Saldanha, Vladimir Herzog, Alberto Salvá, Domingos de Oliveira, Oswaldo Caldeira, David Neves e Gustavo Dahl. Após o seminário, foi realizado o filme *Marimbás*, que mostrava alguns pescadores que ainda sobreviviam da

pesca no Posto 6 da praia de Copacabana. Foi dirigido por Vladimir Herzog, e pela primeira vez, no Brasil, foram utilizados os gravadores *Nagra*. (RAMOS, 2004)

A Rockefeller Foundation, sob cujos auspícios Joaquim Pedro estudou na Inglaterra e nos USA, com uma doação maciça à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, permite a criação ali de um Setor de Filmes Documentários, pela compra de uma câmera *Arriflex* 35mm equipada e de um gravador *Nagra* (não acoplados). A Unesco e a Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores organizam, no Rio de Janeiro, um Seminário de Cinema, a ser ministrado pelo cineasta sueco Ame Sucksdorff. O referido cineasta chega ao Brasil trazendo em sua bagagem farto equipamento pessoal, dois *Nagras* inclusive. Um grupo de jovens de todo o Brasil tem a chance gratuita de se iniciar no segredo das novas (embora ainda pesadas...) técnicas cinematográficas.” (NEVES, acesso em 18/11/2003)

Posteriormente, a *Caravana Farkas* e outros filmes, especialmente os produzidos por Thomaz Farkas, como *Memória do Cangaço* (1964) de Paulo Gil Soares e *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, intensificaram o uso do som direto e as propostas do Cinema Verdade nos documentários brasileiros.

Ainda hoje, os documentários brasileiros são muito influenciados pelo Cinema Verdade. É o caso dos filmes de Eduardo Coutinho, considerado um dos mais importantes documentaristas brasileiros e que produz seguindo basicamente o estilo do Cinema Verdade.

CINEMA VERDADE EM *DI CAVALCANTI DI GLAUBER*

No filme *Di*, não só as características formais típicas do Cinema Verdade, como a câmera na mão, a utilização do som direto como recurso narrativo, a presença do diretor diante da câmera intervindo no filme remetem ao modelo de documentário desenvolvido por Jean Rouch, mas também, e principalmente, a idéia de filme dispositivo, em que o documentarista propõe uma ação envolvendo a câmera, filma e expõe suas intenções, chegando muitas vezes a ter características performáticas.

A primeira cena do filme exhibe o caminho que a equipe de filmagem percorre para chegar ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Demonstra assim o objetivo claro de expor os procedimentos de realização do filme, utilizar a lógica da “mosca na sopa”², defendida por Jean Rouch como a melhor

² A expressão “mosca na sopa” foi utilizada por cineastas do Cinema Verdade em oposição à expressão “mosca na parede” utilizada por cineastas do Cinema Direto norte-americano para caracterizar seu estilo de documentário, que eles acreditavam não gerar intervenção no tema, pois passavam despercebidos das pessoas tanto quanto uma mosca na parede. (PENAFRIA, 1999)

maneira de se desenvolver a narrativa de um filme documentário, ou seja, intervindo diretamente no tema do filme e deixando isso claro para o público.

As imagens dessa primeira cena são acompanhadas pela locução do próprio Glauber Rocha dizendo o título do filme e lendo trecho de jornais do dia seguinte das filmagens que repercutem o descontentamento da família com a intervenção durante o velório e o enterro. Glauber se coloca de maneira a destacar a sua visão como documentarista, indo ao encontro dos pressupostos de Jean Rouch.



Figura 1 – Imagem da 1ª cena do filme *Di Cavalcanti Di Glauber*

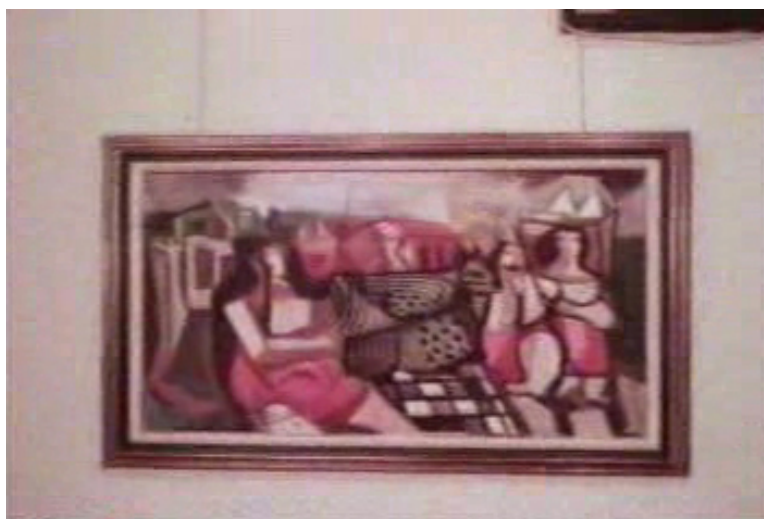
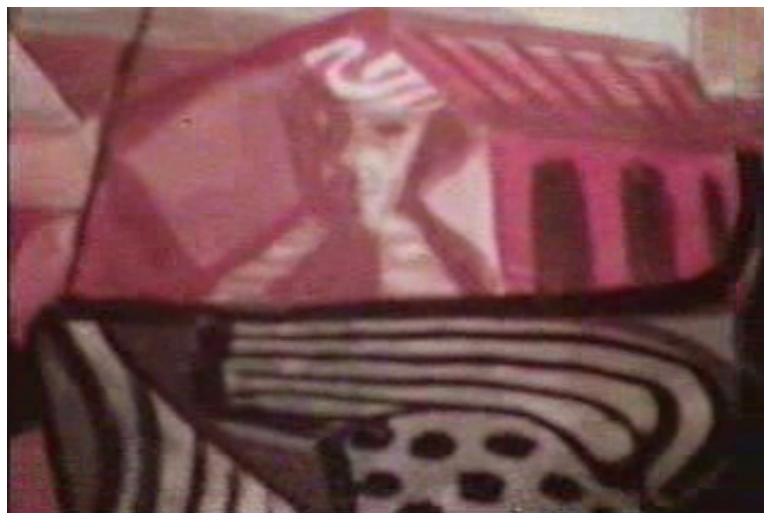


Figura 2 - Imagem da 1ª cena do filme *Di Cavalcanti di Glauber*

Na segunda e na terceira cenas, Glauber mostra o velório de Di Cavalcanti alternado através da montagem com imagens de obras do artista. As imagens das pinturas e desenhos de Di Cavalcanti mostram-se extremamente marcadas pela visão de um observador que busca parecer não articulado, destacam a característica fenomenológica tão cara ao Cinema Verdade, o estar da câmera diante do fato, sua indicialidade, ressaltada pela vibração da câmera na mão.



Figuras 3, 4 e 5 - Imagens da 2ª cena do filme *Di Cavalcanti* de Glauber



Figuras 6, 7 e 8 - Imagens da 3ª cena do filme *Di Cavalcanti* de Glauber

Nas cenas seguintes, Glauber Rocha manuseia um livro com reproduções de pinturas de Di Cavalcanti e faz questão de aparecer como manipulador do livro e, até, de colocar-se diante da câmera segurando o livro diante de seu rosto e tendo ao fundo outra pintura de Di. Mais do que nunca faz com que a relação de sua visão diante do fato seja explícita e coloca-se como realizador/interventor, sem deixar margem para dúvidas, é um filme que mostra a intervenção de Glauber Rocha no velório e no enterro de Di Cavalcanti e não um filme sobre o velório e o enterro de Di Cavalcanti.





Figuras 9, 10 e 11 - Imagens de cenas do filme *Di Cavalcanti di Glauber*

Somente nas cenas finais, o documentário *Di Cavalcanti di Glauber* ganha características que remetem a um modelo mais tradicional, típico da Escola Inglesa de Documentários, ao tornar-se, em seu texto *off*, mais didático e explicativo. Glauber Rocha empresta trechos de um artigo de Frederico de Moraes sobre Di Cavalcanti e o utiliza de maneira informacional tendo em paralelo as imagens do enterro no cemitério São João Batista.





Figuras 12, 13 e 14 - Imagens de cenas do filme *Di Cavalcanti* de Glauber

Os apontamentos deste texto buscam demonstrar, mesmo que inicialmente, o quanto o cinema brasileiro foi e ainda é influenciado pelo modelo francês de cinema documentário conhecido como Cinema Verdade, ou documentário interativo. Atualmente a pluralidade de realizações documentárias no Brasil tem trazido uma diversidade maior de influências e, principalmente, um início de direcionamento ao Cinema Direto norte-americano, ainda pouco explorado no Brasil.

Mas sem dúvidas, os documentaristas cinemanovistas, em especial Glauber Rocha, pareciam entender e concordar como ninguém com a famosa frase de Jean Rouch: “o Cinema Verdade não é a verdade no cinema, é a verdade do cinema” (FRANCO, 2006)

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. São Paulo: Livraria Martins, 1953.

FRANCO, Marília. *Jean Rouch. Site do Mnemocine*. <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/rouch.htm> (acesso em 30/06/2006).

NICHOLS, Bill. A Voz do Documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (org). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Senac, 2005. v. II. p. 47 - 67.

PENAFRIA, Manuela. *O Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? In: *Estudos de Cinema 2000 – SOCINE*. Sulina e FAMECOS, 2000.

_____. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p.81-96.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo : Cosac & Naify, 2003.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Filmica*. Campinas: Papirus, 1994.

VIEGAS, Manuela e BOTELHO, João. *O Cinema Realista Britânico*. Rio de Janeiro: Cinemateca Nacional, 1978.