

## **Perdura a imagética de Mario Carneiro em *Di Cavalcanti Di Glauber*?**

**Is it possible to still find Mario Carneiro's aesthetic-photographic style which he created for the film *Di Cavalcanti Di Glauber* nowadays?**

**Miguel Freire<sup>1</sup>**

### **Resumo**

A leitura crítica recai sobre a permanência estética no cinema brasileiro da imagética foto-cinematográfica legada por Mario Carneiro no curta de Glauber Rocha *Di Cavalcanti*. Filmado em 1976 e ganhador do Prêmio Especial do Júri no XXX Festival de Cannes em 1977, o documentário celebra o pintor modernista Di Cavalcanti em alegórica cobertura de seu velório e sepultamento.

### **Palavras-chave:**

Fotografia, Mario Carneiro, Di Glauber, Morte.

### **Abstract**

This study is about the influence of Mario Carneiro's aesthetic photographic style which he created for the film *Di Cavalcanti* and whether this influence still exists today. Directed by Glauber Rocha in 1976, it was the winner of the XXX Cannes's Festival Special Prize in 1977. The documentary shows the funeral and burial of modernist painter Di Cavalcanti in the very personalized style of Glauber Rocha and Mario Carneiro.

### **Keywords:**

Photography, Mario Carneiro, Di Glauber, Death.

---

<sup>1</sup> Cineasta e Fotógrafo. Comunicador Social pelo IACS/UFF, Mestre em Comunicação e Doutor em Comunicação pelo PPGCOM/UFF. Pesquisador na área de imagem foto-cinematográfica e Professor do IACS/UFF.

## Resumo expandido

A leitura crítica recai sobre a permanência estética no cinema brasileiro da imagética foto-cinematográfica legada por Mario Carneiro no curta de Glauber Rocha *Di Cavalcanti*. Filmado em 1976 foi ganhador do Prêmio Especial do Júri no XXX Festival de Cannes, em 1977. O documentário celebra o pintor modernista Di Cavalcanti em alegórica cobertura de seu velório no Museu de Arte Moderna e sepultamento no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro.

O inusitado tratamento formal dado a temática morte por Glauber Rocha e Mario Carneiro é analisada no texto com suporte do pensamento de Phillippe Ariès e Norbert Elias em seus ensaios *A História da Morte no Ocidente* e *A Solidão dos Moribundos*. A fratura estilística e cultural que a muitos surpreendeu e a outros chocou encontra abrigo nas assertivas: “A morte romântica, retórica, é antes de tudo a morte do outro” (ARIÈS, 1977, p. 41) e “Os outros morrem eu não” (ELIAS, 2001, p.7).

Para ARIÈS (1977, p. 41 e *passim*) a afirmação que a morte é sempre do outro decorre das reflexões e tentativas de compreensão da morte, que somente são possíveis em relação à morte de outro sujeito, uma vez que, por ocasião da nossa própria morte, não somos mais agente ativo na cena. Para ELIAS (2001, p.7 e 98) “a morte é um problema dos vivos, os mortos não têm problemas.” Sobre os moribundos na sociedade ocidental contemporânea diz que as pessoas morrem solitárias, subjugadas pelo higienismo e envoltas em ensurdecido silêncio.

A metáfora barthiniana na qual a fotografia atua presentificando o passado, expondo o “retorno do morto” (BARTHES 1984, p.20) parece ter inspirado Glauber Rocha. Para celebrar Di Cavalcanti com imagens de sua morte, o diretor cinemanovista comanda: “1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12...corta. Agora dá um close na cara dele.” O plano não traz o pintor de volta ao mundo dos vivos, porém, no celulóide gravado por Mario Carneiro fica perpetuada sua trajetória artística, seu pensamento humanista e sua afeição pelos desprotegidos de riqueza material e socialmente excluídos por razões étnicas.

Para a permanência da imagem artística e humana de Di Cavalcanti uma simples documentação cinematográfica bastaria. O diferencial que é inoculado na memória coletiva pelo curta glauberiano reside, primordialmente, na inventividade da narrativa, na inovação da linguagem cinematográfica dentro da obra fílmica.

Como um dos inúmeros questionamentos que o filme propõe cabe perguntar: por quê o diretor de fotografia, sendo ele pintor, gravador e arquiteto, dominante das regras fotográficas da sensitometria e da colorimetria, sacou da câmera o filtro nº85 em direta desobediência às recomendações técnicas do fabricante da emulsão? O filtro nº 85, em gelatina ou cristal âmbar, é utilizado para transformar a temperatura da luz incidente de 5500° kelvin (daylight) para 3200K (tungsten), corrigindo, assim, a tonalidade das cores de acordo com o balanceamento do negativo determinado pelo fabricante. Pela data da filmagem acreditamos que o negativo usado foi o Eastman Color 5247 da Kodak, emulsão de sensibilidade 125/80 ASA, balanceada para 3200K.

Mario Carneiro, em entrevista concedida ao autor em 12/10/2004 relatou como convenceu Glauber Rocha da quebra dos padrões técnico e estético que causaria com a retirada do filtro de correção de temperatura de cor. Filmando com luz natural (daylight) o resultado da ausência do filtro nº85 introduziria uma tonalidade arroxeadada no matiz do fotograma de tal forma que o aproximaria da cor macilenta que domina o rosto dos mortos. Mario disse que Glauber adorou essa idéia.

A câmera na mão que trabalha em movimentos similares ao pincel de Di Cavalcanti, apontada, entre outros autores, por Tetê Mattos em seu ensaio *A imaginação cinematográfica em Di-Glauber* MATTOS in TEXEIRA (2004, p.174), é outro exemplo das fraturas estilísticas usadas em profusão por Glauber Rocha e Mario Carneiro em *Di Cavalcanti Di Glauber*, sobre as quais o texto se debruça.

## 1. Nada existe fora de contexto

Ao fazermos uma leitura crítica da imagética fotográfica gravada por Mario Carneiro no filme de curta-metragem dirigido por Glauber Rocha que recebeu os títulos: *Di-Glauber; Di Cavalcanti*; o extenso: *Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera; somente a ingratidão, essa pantera, foi sua companheira inseparável*; e o diminuto: *Di* estamos imbuídos da crença de que as expressões artísticas não acontecem dissociadas do ambiente sócio, econômico e político no qual aparecem, ou melhor, do contexto histórico no qual são desenvolvidas, apresentadas e apreciadas.

As filmagens do curta glauberiano foram realizadas em outubro de 1976, quando faleceu o pintor modernista Emiliano Di Cavalcanti<sup>2</sup>. O Brasil sob os ditames do general Ernesto Geisel ainda sofria a agruras da ditadura militar instalada pelo golpe de 1964. Nem mesmo conquistando o Prêmio Especial do Júri no XXX Festival de Cannes de 1977, ano no qual também foi lançado no Brasil, *Di* teve facilidades em sua colocação nos cinemas e televisões comerciais. Mais tarde, a pedido da família do pintor, foi interdito pela justiça tendo sua exibição proibida em todo o território nacional.

A imprensa e as expressões artísticas, em especial o teatro e o cinema, tinham convivência difícil com a censura vigente. Glauber Rocha e Mario Carneiro eram cineastas identificados com o Cinema Novo<sup>3</sup> e, portanto, críticos antagônicos ao governo de então.

Se não nominavam a si mesmos ideólogos do marxismo-leninismo, como eram vistos pela linha dura do governo militar, aceitavam de bom grado o pertencimento a um grupo considerado utopista, com ressaltadas preocupações sociais. Estamos usando conceitos de ideologia e utopia dissertados por Paul Ricoeur em sua obra seminal *Tempo e Narrativa*. O filósofo francês afirma que “As utopias são assumidas pelos autores, ao passo que as ideologias são negadas pelos seus. O ideólogo nunca é a nossa própria posição, é sempre a atitude de outras pessoas.” RICOEUR (1986 p. 68).

### 1.1 Ideologia e Utopia

---

<sup>2</sup> Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo - Di Cavalcanti, importante pintor modernista brasileiro foi também cartunista, desenhista ilustrador, escritor, jornalista e poeta. Organizou e participou da Semana de Arte Moderna de 1922. Carioca de projeção internacional nasceu em 6/9/1907 e morreu em 26/10/1976 na cidade do Rio de Janeiro.

<sup>3</sup> Cinema Novo - movimento de expressão artística cinematográfica que ganhou notoriedade no Brasil e exterior no início dos anos 1960. Reuniu jovens cineastas, muitos dos quais intelectuais ligados à crítica cinematográfica e aos estudos da cinematografia, que pretendiam revolucionar a estética, a temática e a maneira de produzir e difundir filmes no país.

Ainda com RICOUER (1986 p. 70) anuímos os preceitos de ideologia com base na metáfora apresentada pelo jovem Marx, na qual a imagem invertida, refletida no interior da câmara fotográfica ou mesmo na retina do olho guarda com o objeto refletor a mesma relação que a ideologia mantém com a realidade ou “praxis”. Ou seja, neste estudo, entenderemos os processos ideológicos dentro do corredor paradigmático que trata ideologia como “a produção de imagem invertida” da realidade.

Com relação a utopia voltamos a Tomás Morus para destacar a ilha de Utopia como um não lugar, como espaço de identidade cultural apenas imaginado, território onde feneceu o uso público da propriedade privada e nasceram ideais de socialização dos bens materiais e da convivência harmônica e pacífica entre os pares conterrâneos. Para RICOUER (1986 p. 87) a ilha de Utopia se encontra em “nenhures”, não pode ser encontrada em lugar físico, real. Para ele utopia “é a capacidade de conceber um lugar vazio a partir do qual olhamos para nós mesmos”.

## **2. Filmando a morte do outro**

Embora a questão central dessa reflexão seja a permanência estética no cinema brasileiro da imagética foto-cinematográfica legada por Mario Carneiro no curta de Glauber Rocha, não podemos fugir de referências a temática que motivou a realização do filme. O documentário celebra o pintor modernista Di Cavalcanti em alegórica cobertura de seu velório no Museu de Arte Moderna, recompõe fragmentos de sua trajetória pessoal e artística com performances e depoimentos em uma galeria de arte e em um apartamento de um amigo de Glauber e, por fim, registra o sepultamento no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro.

O inusitado tratamento formal dado a temática morte por Glauber Rocha e Mario Carneiro é analisada no texto com suporte do pensamento de Philippe Ariès e de Norbert Elias em seus ensaios *A História da Morte no Ocidente* e *A Solidão dos Moribundos*. A fratura estilística e cultural que a muitos surpreendeu e a outros chocou encontra abrigo nas assertivas: “A morte romântica, retórica, é antes de tudo a morte do outro” (ARIÈS, 1977, p. 41) e “Os outros morrem eu não” (ELIAS, 2001, p.7).

Para ARIÈS (1977, p. 41 e *passim*) a afirmação que a morte é sempre do outro decorre das reflexões e tentativas de compreensão da morte, que somente são possíveis em relação à morte de outro sujeito, uma vez que, por ocasião da nossa própria morte, não somos mais agente ativo na cena.

Para ELIAS (2001, p.7 e 98) “a morte é um problema dos vivos, os mortos não têm problemas.” Sobre os moribundos na sociedade ocidental contemporânea ele diz que as pessoas morrem solitárias, subjugadas pelo higienismo e envoltas em ensurdecedor silêncio. A trilha sonora de *Di* quebra de forma abrupta o constrangedor silêncio imposto pelo ritual fúnebre tradicional. O brado de Glauber enfrenta a monástica ordem de calar, tenta falar mais alto.

A metáfora barthiniana (BARTHES 1984, p.20) na qual a fotografia atua presentificando o passado, expondo o “retorno do morto” parece ter inspirado Glauber Rocha. Para celebrar Di Cavalcanti com imagens de sua morte, o diretor cinemanovista comanda: “1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12...corta. Agora dá um close na cara dele.” O plano não traz o pintor de volta ao mundo dos vivos, porém, no celulóide gravado por Mario Carneiro fica perpetuada sua trajetória artística, seu pensamento humanista e sua afeição pelos desprotegidos de riqueza material e socialmente excluídos por razões étnicas. Se não é a ressurreição em carne e osso do pintor é, com certeza, um exuberante desenho espectral de sua trajetória em vida.

Para a permanência da imagem artística e humana de Di Cavalcanti uma simples documentação cinematográfica bastaria. O diferencial que é inoculado na memória coletiva pelo curta glauberiano reside, primordialmente, na inventividade da narrativa, na inovação da linguagem cinematográfica dentro da obra fílmica. Sem demérito às outras categorias constitutivas do fazer cinematográfico destacamos a fotografia como pilar central no qual se sustenta a materialização dos sonhos de mudança, engenho e criação do diretor em *Di*.

### **3. Fotografando a morte do outro**

Como um dos inúmeros questionamentos que o filme propõe cabe perguntar primeiro a razão pela qual o diretor de fotografia, sendo ele pintor, gravador e arquiteto, dominante das regras fotográficas da sensitometria e da colorimetria, sacou da câmera o filtro nº85 em direta desobediência às recomendações técnicas do fabricante da emulsão? O filtro nº 85, em gelatina ou cristal âmbar, é utilizado para transformar a temperatura da luz incidente de 5500° kelvin (daylight) para 3200K (tungsten), corrigindo, assim, a tonalidade das cores de acordo com o balanceamento do negativo determinado pela indústria de filmes cinematográficos<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Pela data da filmagem acreditamos que o negativo usado foi o Eastman Color 5247 da Kodak, emulsão de sensibilidade 125/80 ASA, balanceada para 3200K ou similar da Fuji com mesma designação de

Mario Carneiro, em entrevista concedida ao autor, em 12/10/2004, relatou como convenceu Glauber Rocha da quebra dos padrões técnico e estético que causaria com a retirada do filtro de correção de temperatura de cor. Filmando com luz natural (daylight) o resultado da ausência do filtro nº85 introduziria uma tonalidade arroxeadada no matiz do fotograma, de tal forma que o aproximaria da cor macilenta que domina o rosto dos mortos. Mario nos disse que Glauber adorou essa idéia.

A câmera que se move no espaço em movimentos similares ao pincel de Di Cavalcanti, apontada, entre outros autores, por Tetê Mattos em seu ensaio *A imaginação cinematográfica em Di-Glauber* MATTOS in TEXEIRA (2004, p.174), é outro exemplo das fraturas estilísticas usadas em profusão por Glauber Rocha e Mario Carneiro em *Di*. A dispensa do tripé como acessório da câmera cinematográfica não acarreta uma economia significativa nos custos da produção, porém, o uso da câmera na mão cria uma agilidade de procedimentos no set de filmagem que além de resultar em corte de gastos representativos no orçamento, introduz um tratamento estético específico que ficou emblemático no movimento cinemanovista. Como já sabemos a frase: uma câmera na mão e uma idéia na cabeça, atribuída a Glauber Rocha, serviu de slogan ao Cinema Novo brasileiro.

As condições austeras e improvisadas da produção quando da captação das imagens foram determinantes no resultado fotográfico. Mario Carneiro não procurou encobrir os poucos recursos técnicos e materiais que dispunha para fazer a documentação foto-cinematográfica, pelo contrário, ele expôs no filme as carências lumínicas e de maquinarias, transmutando a privação de recursos em estilo personalizado de tratamento da imagética fílmica. Sem condição para equilibrar com refletores artificiais a intensa luz natural vinda sol que invade as áreas cobertas do set de filmagem no cenário do MAM, Mario optou por compor o quadro fotográfico com forte e inusual contraste entre os claros e escuros da cena.

A mistura de ambientes em exterior e interior é uma constante no cenário onde ocorreram as ações do velório, o Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro. Nos planos abertos do velório o fundo traz sempre uma explosão de luz clara que penetra a cena, tornado silhueta as figuras de pessoas e objetos. A composição intra-quadro mostra o recorte de castiçais e cruces metálicas enegrecidos pelas sombras em contrastaste com a

---

balanceamento cromático. A suposição se baseia na exígua disponibilidade de negativos ofertados no mercado brasileiro na época. Podemos afirmar que a maioria esmagadora dos filmes realizados em 35mm no país, naquela década, foram filmados com negativo da KODAK, empresa fabricante que exercia uma espécie de monopólio no mercado de emulsões cinematográficas.

exuberante luz vinda do fundo, enquanto a tela é atravessada pelo espectro sombrio das pessoas que circulam em torno do morto. O efeito de iluminação na imagem remete o espectador a um clima da transcendência, de transposição do mundo real para o mundo místico, espiritual. Jacques Aumont em seu ensaio *O olho interminável* classifica essa qualidade da luz como “simbólica”. Diz que essa forma de iluminar a cena tem função de ligar a imagem a um sentido, que a imagem assim iluminada “toca sempre o sobrenatural, a graça e a transcendência.” AUMONT (2004, p.173).

Mesmo fotografando um documentário, gênero que poderia indicar a feitura de uma imagem realista do fato acontecido, Mario Carneiro impõe na imagética doada ao curta metragem de Glauber uma visão subjetiva, podemos mesmo dizer: intimista, experimental, modernista e inovadora. Usamos o termo moderno sabendo que o modernismo é anterior a essa manifestação. Estamos considerando, como para Gilles Deleuze apud VANOYE; GOLIOT-LETÉ (1994, p.34), entre outros pensadores, que o cinema moderno encontra suas origens na Europa do pós-guerra, com o neo-realismo italiano. Os filmes neo-realistas, assim como os franceses da *nouvelle vague* e os integrantes do próprio cinema novo brasileiro, a despeito da ausência de recursos e mesmo fazendo uso da carência de meios materiais, imprimiram uma forma própria de expressão, cunharam uma nova estética para o desenvolvimento da narrativa.

Como sabemos, em 1976, Mario Carneiro já era um experiente e laureado diretor de fotografia com assinatura em vinte filmes de longa metragem e, em outro tanto de filmes de curta e média metragem, segundo filmografia levantada em FREIRE (2006, p.141). Criação e experimentação foram as principais linhas condutoras do partido adotado pelo curta de Glauber Rocha, Mario Carneiro não fugiu à regra desejada pelo diretor. Para além da reportagem noticiosa do fato fúnebre, o filme entende com FLUSSER (2002, p. 56-57) que “fotografia é hierofania: o sacro nela transparece”. O espectador sente que as explicações textuais são inúteis se comparadas com o que é visto. Não deseja relatos sobre causa e efeito do ocorrido, sabe que a imagem na cena transmite sensorialmente o real. “E como tal realidade é mágica, a fotografia não a transmite; é ela a própria realidade.

### **3.1 Um salto na concepção imagética**

A negação da imagem como meio preciso e exato de reprodutibilidade do mundo real foi adotada por Mario Carneiro em uma espécie de desconstrução imagética dos objetos e pessoas em cena. Discrepância cromática, desfoque, quebra das regras de

ouro da composição e rudimentares, hesitantes, repetitivos e trêmulos movimentos de câmera são, todos, aspectos naturais de primarismo operacional, que foram inseridos propositalmente pelo diretor de fotografia no tratamento imagético. Este conjunto de intermediações não convencionais e, contrário a técnica tradicional estamos chamando de desconstrução fotográfica.

Não é possível imaginar maior pecado que alterar cores em quadros pictóricos de um mestre das artes plásticas como Di Cavalcanti. Era preciso uma justificativa plausível. Para a psicóloga Leila Dupret em seu ensaio *Errar é Humano* existem erros que demandam sanções e outros que apenas precisam de superações, entretanto ambos necessitam de correções. Existe, porém, um terceiro tipo de erro, uma falha que dispensa correção e implica em transformação. A cincada ou deslize “passa a ser algo possível de ser aproveitado enquanto tal. Em uma palavra o erro se transforma em acerto.” (DUPRET, 1999, p.143) Temos a certeza que Mario Carneiro interferiu de maneira inusitada nos quadros do pintor morto para, junto com Glauber Rocha, tomar emprestado ares modernistas naturais de Cavalcanti para o filme em sua homenagem.

O resultado conseguido caminha junto com o pensamento de Philippe Dubois em seu ensaio *O ato Fotográfico* no qual o pesquisador afirma que em se tratando de fotografia o princípio de realidade pode ser designado como “impressão” ou “efeito”. DUBOIS (1993, p.26) cunha como assertiva que “a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real.” DUBOIS (1993, p.26).

### **3.2 Desconstruindo a fotogenia**

Como já mencionamos anteriormente as imagens que entrelaçaram os planos do velório ocorreram em uma galeria de arte e em um apartamento na zona sul do Rio de Janeiro que pertencia a um amigo do cineasta Glauber Rocha. Elas constituem um conjunto fotográfico desconfortável para os olhos do espectador por conta dos estouros de luz, inclinações no enquadramento, desfoques e dos tremidos e abruptos movimentos de câmera. A montagem em cascata juntando panorâmicas (chicotes)<sup>5</sup> com travellings de aproximação e afastamento nos quais as imagens aparecem dissolvidas e borradas contribuem para o desconforto. É possível notar que Mario Carneiro, em especial nesse seguimento do curta, procura abandonar o documental fotográfico para inserir sua

---

<sup>5</sup> Estamos denominando chicote o movimento de câmera no qual ela gira velozmente em torno de um eixo imaginário vertical ou horizontal, portanto, uma panorâmica feita em grande velocidade.

proposta imagética no campo da obra de arte. As dificuldades de entendimento ou aceitação da fotografia como obra de arte, embora tenham diminuído a partir da década de 1980, ainda persistem, tornando praticamente impermeável a entrada do fotógrafo no restrito mundo das artes plásticas. André Rouillé em seu tratado *A fotografia entre documento e arte contemporânea* relata que “a fusão arte-fotografia aparece como resultado de um longo declínio dos valores materiais e artesanais da arte.” Para ele, o embate da arte tradicional ocorre com propostas que abandonam a forma material e se constituem em preceitos imateriais feitos para o olhar, para o pensamento ou para suscitar atitudes. ROUILLÉ (2009, p. 22 e 354).

No primeiro cenário - o velório no MAM, a fotografia se aproxima do simbólico, nos cenários intermediários - galeria de arte e apartamento, a desconstrução imagética domina a estética fotográfica. No cenário final - o cemitério, o filme ganha estilo de reportagem.

A última sequência do curta – o sepultamento no cemitério de São João Batista, foi decupada em 20 planos. O plano que a antecede é um close de Di estampado no *Jornal do Brasil*. A sequência começa com uma primeira panorâmica vinda do céu para enquadrar o pórtico do cemitério. Mais duas panorâmicas horizontais da direita para esquerda juntadas por corte no eixo, que faz a imagem saltar de plano geral para plano de conjunto, mostram a entrada do cemitério e a chegada do furgão negro que traz o caixão. As tomadas pouco se diferenciam das tradicionais coberturas jornalísticas as quais estamos acostumados a assistir no cinema ou TV. Esse intróito, com imagens acompanhadas da leitura de texto do crítico Frederico de Moraes, constitui uma pausa para respiração do espectador. Porém, no quarto plano dessa última sequência, nos deparamos novamente com o estilo inovador do diretor e de seu fotógrafo Mario Carneiro que enquadra o caixão de Cavalcanti em fortíssimo contra luz que vaza através do pórtico do cemitério.

### **3.3 A reportagem do ponto de vista de Di**

Nos planos seguintes, com tratamento lumínico que seria classificado por AUMONT (2004, p. 174) como “luz dramática”, por estruturar o espaço como cênico e usar as fontes de iluminação na busca da “verossimilização”, a câmera de Mario Carneiro, depois de acompanhar o ator Joel Barcellos e a modelo Marina Montini seguindo o féretro, faz os últimos onze planos em plongé, como se fosse do ponto de vista do espírito desencarnado de Di Cavalcanti. O morto tudo vê, desde o diretor que

desfila ao lado de seu caixão como descrito na narração do próprio Glauber no início do filme, até a azaração ou paquera do ator na viúva musa, como é de costume nos velórios da literatura brasileira.

Vale anotar que os figurinos de Joel Barcellos – um ícone do cinema novo e de Marina Montini – a musa do pintor, são em tons de bege claro e branco respectivamente, ressaltando as personagens em meio ao público que compareceu em trajes mais escuros e sóbrios.

#### **4. Permanências no tempo**

As temporalidades sobrepostas, dobradas e invertidas que Gluaber Rocha usa na edição de seu filme, nos lembram que a leitura histórica ou a apreciação das expressões artísticas devem ser feitas considerando, pelo menos, três momentos: o instante da ocorrência do fato; a época da criação do enunciado – texto ou outra forma de expressão e, por último, a hora na qual acontece a leitura ou a apreciação – chamada de tempo de hoje ou do agora. Podemos considerar o tempo, porém, sua extensão fica contida na mente de quem o imagina, sua medida esbarra na aporia trazida por Santo Agostinho: quando meço o tempo “não estou medindo o futuro, porque o futuro não existe ainda; nem o presente porque ele não pode ser estendido; nem o passado, porque ele já não existe.” STRATHERN (1999, P. 57).

Trazendo de volta a pergunta se perdura a imagética de Mario Carneiro impressa em *Di Cavalcanti* podemos dizer que se ela transcende no tempo não deve ser procurada na aparência formal. Os resultados gravados em imagens naquele momento traduziram conceitos e resultaram de um *modus operandi* específico do fazer cinematográfico por um grupo de jovens brasileiros, no início da segunda metade do século passado, em especial por seu mais proeminente diretor Glauber Rocha. Cuidado e atenção com a temporalidade no escrutínio da imagética cinemanovista pode nos livrar de erros grosseiros quando nos impede de caminharmos no passado enxergando com os olhos do presente. Vale lembrar, como alertou o filósofo Paul Ricoeur que olhamos o passado com olhos dos deuses, pois sabemos o futuro daqueles que lá atrás viveram, de forma própria entenderam o mundo e naquela época se expressaram. RICOEUR (1994, *passim*).

## **Bibliografia**

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, São Pulo: Papyrus, 1993.

DUPRET, Leila. *Errar é humano*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Stamp, 1999.  
ISBN 85-900907-1-X

ELIAS, Norbert. *A Solidão dos Moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FREIRE, Miguel. *Uma luz brasileira: a contribuição de Mario Carneiro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS), Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói – Rio de Janeiro, 2006.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

MORUS, Tomás. *Utopia*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

STRATHERN, Paul. *Santo Agostinho em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo I)*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. *Ideologia e utopia*. Lisboa: Edições 70, 1986.  
ISBN-972-44-0739-X

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Pulo: Summus, 2004

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.