



**UFG**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS (FCS)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES  
CULTURAIS**

**NANCY DE MELO BATISTA PEREIRA**

**A POÉTICA DA PERFORMANCE EM DI CAVALCANTI DE GLAUBER  
ROCHA**

**GOIÂNIA  
2024**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

### 2. Nome completo do autor

Nancy de Melo Batista Pereira

### 3. Título do trabalho

A POÉTICA DA PERFORMANCE EM DI CAVALCANTI DE GLAUBER ROCHA

### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Abdala Junior, Professor do Magistério Superior**, em 26/08/2024, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nancy De Melo Batista Pereira, Discente**, em 29/08/2024, às 15:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4768503** e o código CRC **6D265251**.

**NANCY DE MELO BATISTA PEREIRA**

**A POÉTICA DA PERFORMANCE EM DI CAVALCANTI DE GLAUBER  
ROCHA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Doutora em Performances Culturais.

Área de Concentração: Performances Culturais

Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas da Performance.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Abdala Júnior.

**GOIÂNIA  
2024**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Pereira, Nancy de Melo Batista  
A POÉTICA DA PERFORMANCE EM DI CAVALCANTI DE  
GLAUBER ROCHA [manuscrito] / Nancy de Melo Batista Pereira. –  
2024.  
150, CL f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Abdala Júnior.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de  
Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em  
Performances

Culturais, Goiânia, 2024.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Performances Culturais, Artes Performáticas, Cinema, Artes  
Plásticas. . 2. Performances Culturais. 3. Artes Performáticas. 4. Cinema. 5.  
Artes Plásticas. I. Abdala Júnior, Roberto, orient. II. Título.

CDU 1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

### ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 08 da sessão de Defesa de Tese de Nancy de Melo Batista Pereira que confere o título de Doutora em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte e três dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte quatro, a partir das oito horas e trinta minutos, por meio de videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “A POÉTICA DA PERFORMANCE EM DI CAVALCANTI DE GLAUBER ROCHA”. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador, Professor Doutor Roberto Abdala Junior (UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Eduardo José Reinato (PUC GO), membro titular externo; Professor Doutor Flávio Vilas-Bôas Trovão (UFR), membro titular externo; Professor Doutor Daniel Christino (UFG), membro titular interno; Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Roberto Abdala Junior, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

#### TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Abdala Junior, Professor do Magistério Superior**, em 26/08/2024, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo José Reinato, Usuário Externo**, em 27/08/2024, às 10:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Christino, Professor do Magistério Superior**, em 03/09/2024, às 14:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Robson Correa De Camargo, Usuário Externo**, em 04/09/2024, às 04:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cleomar De Sousa Rocha, Coordenador de Pós-Graduação**, em 07/10/2024, às 12:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4768426** e o código CRC **00ACABB7**.



## **DEDICATÓRIA**

Ao meu marido Adriano e minha filha Amanda, por todo apoio que me deram.  
Agradeço também, a Félix (in memoriam) e ao Lori (in memoriam), pela inspiração.

## **AGRADECIMENTOS**

Quero agradecer de forma especial a todas aqueles que estiveram presentes no decorrer de cada etapa da minha vida acadêmica, meus alunos da Pontifícia Universidade Católica de Goiás e meus colegas da turma do Doutorado, especialmente, Allan Lourenço da Silva, Luciano Diogo de Oliveira Freitas e Marcelo Fecunde Faria, meus colegas da Puc Goiás dos cursos de Design e Arquitetura e Urbanismo e meu orientador Dr. Roberto Abdala Júnior.

Agradeço, ainda, à minha família, com quem aprendi seguir e me manter firme diante das adversidades da vida, com apoio em cada jornada enfrentada no dia a dia.

Meu agradecimento, na mesma proporção, é dedicado a cada professor do Pós-Graduação em Performances Culturais, da Universidade Federal de Goiás (UFG), responsáveis por nos transmitir tantos conhecimentos relevantes aos seus Discentes e contribuindo positiva e expressivamente para o aprimoramento de nossos currículos acadêmicos e profissionais.

*“Quase todos os meios cinematográficos se podem relacionar com uma modalidade do movimento, e quase todas as técnicas do movimento tendem para a intensidade. De facto, a câmara, quer pelos seus movimentos próprios, quer pelos movimentos dos sucessivos planos, pode permitir-se o nunca perder de vista, enquadrar sempre e pôr em destaque o elemento emocionante. Pode sempre focar em função da mais alta intensidade. As suas circunvoluções, as suas múltiplas preensões (diferentes ângulos de visão) em volta do sujeito, realizam, por outro lado, uma autêntica envolvência afetiva.”*

(Edgar Morin, 1970).

## RESUMO

A tese se propõe a fazer uma interlocução entre cinema e história da arte através do filme *Di, Di Cavalcanti ou Di Glauber*, que surgiu posteriormente a toda a experiência cinemanovista de Glauber Rocha na sua produção e direção de filmes, dentro e fora do Brasil na perspectiva de um cinema revolucionário capaz de transformar as mentes a partir da relação cinema e espectador, com ênfase na *performance* do drama e da narrativa glauberiana. Trabalhando os conceitos das *Performances Culturais* a partir de bases poéticas e estéticas, vinculando a possibilidade de uma condução técnica no domínio da linguagem cinematográfica que aborda uma narrativa voltada para as artes plásticas elaboradas no contexto do filme “*Di Cavalcanti*” de Glauber Rocha (1977). Em seu documentário curta-metragem, Glauber registra o velório e sepultamento de seu amigo Di Cavalcanti, uma homenagem considerada por sua filha como um ato ofensivo que decorre em sua proibição desde 1979, apesar de sua premiação em Cannes. Procurando estabelecer relações entre o documentário de Glauber a pintura de Di Cavalcanti e todo o seu caráter performático de construção de linguagem como também em *performances* culturais, surgem como uma possibilidade de análise devido a situações que se encontram relacionadas ao próprio funeral de Di Cavalcanti e a intenção de desenvolver um filme sobre ele de maneira inusitada e espontânea. A intenção de *diálogo* com a cultura histórica de época é tão compreensível, da maneira que o filme representa, que alguns aspectos se tornam evidentes, quando a cena basta como elemento de comunicação. Apontam para um exemplo da prática da análise fílmica, os sistemas dialógicos e as *performances* culturais.

**Palavras-chave:** *Performances* Culturais, Artes Performáticas, Cinema, Artes Plásticas.

## RÉSUMÉ

La thèse propose de créer un dialogue entre cinéma et histoire de l'art à travers le film *Di, Di Cavalcanti ou Di Glauber*, né de toute l'expérience cinémanoviste de Glauber Rocha dans sa production et réalisation de films, à l'intérieur et à l'extérieur du Brésil dans la perspective d'un cinéma révolutionnaire capable de transformation des esprits basée sur la relation entre le cinéma et le spectateur, en mettant l'accent sur la représentation dramatique et la narration glaubérienne. Travailler sur les concepts de Performances Culturelles à partir de bases poétiques et esthétiques, en liant la possibilité d'une approche technique dans le domaine du langage cinématographique qui aborde un récit axé sur les arts visuels créé dans le contexte du film « *Di Cavalcanti* » de Glauber Rocha (1977) . Dans son court documentaire, Glauber raconte la veillée et l'enterrement de son ami Di Cavalcanti, un hommage considéré par sa fille comme un acte offensant interdit depuis 1979, malgré son prix à Cannes. Cherchant à établir des relations entre le documentaire de Glauber, la peinture de Di Cavalcanti et tout son caractère performatif de construction linguistique ainsi que de performances culturelles, ils apparaissent comme une possibilité d'analyse en raison de situations liées aux propres funérailles de Di Cavalcanti et à l'intention de développer un film. sur lui d'une manière inhabituelle et spontanée. L'intention de dialoguer avec la culture historique de l'époque est si compréhensible, dans la manière dont le film la représente, que certains aspects deviennent évidents, lorsque la scène suffit comme élément de communication. Ils donnent un exemple de pratique de l'analyse cinématographique, des systèmes dialogiques et des performances culturelles.

**Mots clés:** *Performances* culturelles, Arts de la *performance*, Cinéma, Arts visuels.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>1 QUESTÕES E DEBATES CONCEITUAIS ORIENTADORES DA PESQUISA</b> .....	<b>18</b>
1.1 <i>Performance</i> e Linguagem .....	22
1.2 Cinema e <i>Performance</i> .....	25
<b>2 DI CAVALCANTI: <i>PERFORMANCE</i> E DRAMA SOCIAL EM GLAUBER ROCHA</b> .....	<b>312</b>
2.1 Revolução e <i>Performance</i> .....	389
<b>3 CONCEITOS TEÓRICOS DE <i>PERFORMANCES</i> CULTURAIS EM “DI”</b> .....	<b>46</b>
3.1 <i>Performance</i> , Fala e Cinema (Carlson, Zumthor, Bakhtin) .....	48
3.1.1 Cinema, pintura, dispositivo .....	58
3.2 A Arte e o Cinema .....	61
<b>4 DI CAVALCANTI, DI GLAUBER</b> .....	<b>76</b>
4.1 Sequência - Hall do Museu de Arte Moderna (MAM), Rio de Janeiro .....	87
4.2 Sequência de Pinturas e Antônio Pitanga.....	93
4.2.1 Quadros e movimentos .....	103
4.3 Recorte de Jornais, Di e Rossellini - Flash-Backs no Espelho .....	114
4.4 Sequência – Partida do MAM-RJ para Cemitério São João Batista.....	126
4.5 Sequência de Imagens de Jornais - Fotos e Texto .....	129
4.6 Sequência do Cortejo - Cemitério.....	133
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>139</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIORÁFICAS</b> .....	<b>143</b>

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – <i>Maternidade</i> , 1949 (Di Cavalcanti, Óleo sobre tela, 100,00 cm x 81,00 cm) .....	33
<b>Figura 2</b> – Mulher Deitada e Cachorro, 1954 (Di Cavalcanti, Óleo sobre tela, 79,00 cm x 95,00 cm).....	33
<b>Figura 3</b> – Tabela do livro de Edgar Morin (“O cinema e o homem imaginário”). ....	35
<b>Figura 4</b> – “Antônio Pitanga em Barravento, 1962”. ....	37
<b>Figura 5</b> – Glauber Rocha “dirigindo” o velório de Di Cavalcanti, em 1976. ....	50
<b>Figura 6</b> – Cartaz de Terra em Transe (1967).....	62
<b>Figura 7</b> – “Ressurreição do retábulo de Tornabuoni” (1490), Gemaldegalerie, Berlin, Bigordi Domenico Ghirlandaio (1448-1494). ....	65
<b>Figura 8</b> – “Lamentação de Cristo”, 1618, Peter Paul Rubens (1577-1640).....	65
<b>Figura 9</b> – Clóvis Bornay e Paulo Autran, frame do filme Terra em Transe. ....	66
<b>Figura 10</b> – Paulo Autran, frame do filme Terra em Transe. ....	67
<b>Figura 11</b> – Frames do filme Terra em Transe: em sentido horário - Glauber Rocha, Paulo César Peréio, José Marinho, Jardel Filho, Maurício do Valle, José Lewgoy, Paulo Autran, Paulo Gracindo. ....	71
<b>Figura 12</b> – Joffre Soares, José Lewgoy e Zózimo Bulbul (1920-2003) .....	74
<b>Figura 13</b> – Ioná Magalhães em Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964). ....	74
<b>Figura 14</b> – Cartaz do filme "Di Cavalcanti ou Di Glauber: ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera, somente a ingratidão. Essa Pantera, foi sua Companheira Inseparável" (1977), autor Catinari, De Glauber Rocha, também chamado de "Di Cavalcanti, Di Rocha". ....	76
<b>Figura 15</b> – Tapumes e vigas de concreto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. ....	83
<b>Figura 16</b> – Frames do plano sequência inicial: Fachada lateral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pedestres, carros estacionados e trânsito.....	85
<b>Figura 17</b> – Clássicos da Arquitetura: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. .	85
<b>Figura 18</b> – Frame enquadrando a face de Di Cavalcanti rodeado de rosas vermelhas. .....	88

<b>Figura 19</b> – Plano sequência do corpo de Di Cavalcanti, dos pés até a cabeça, emoldurada de rosas vermelhas que cobrem todo o seu corpo em seu caixão.....	88
<b>Figura 20</b> – A lamentação pelo morto, 700a.C. ....	91
<b>Figura 21</b> – Vaso grego no estilo geométrico. ....	91
<b>Figura 22</b> – Lamentação sobre o Cristo Morto, 1475 - 1478. ....	92
<b>Figura 23</b> – Lamentação Minha mãe morrendo (Série Trágica), 1947. ....	92
<b>Figura 24</b> – Frame 1' 53" - Di Cavalcanti, Di Rocha, 1977, Antônio Pitanga - São Jorge / Orfeu Negro.....	93
<b>Figura 25</b> – Em 10 segundos, início da declamação da poesia de Vinícius de Moraes por Glauber e <i>performance</i> de Antônio Pitanga, o primeiro ator acendendo o cigarro não foi creditado. ....	95
<b>Figura 26</b> – Transição da <i>performance</i> de Antônio Pitanga para as pinturas de Di Cavalcanti, seu velório enquadrando a paisagem externa e a silhueta do público e cruz centralizada. ....	97
<b>Figura 27</b> – Frame 2' 03", Pintura, Di Cavalcanti; Frame 2' 04" MAC - Rio de Janeiro, Cruz e pessoas velando Di Cavalcanti, interior do Museu preparado para o velório do artista; Frame 2' 09" Cruz esboçada, não finalizada de Di Cavalcanti;Frame 2' 13" - Figura de mulher, Di Cavalcanti; Frame 2' 6" - Pintura, Di Cavalcanti; Frame 2' 21" - Imagem da poesia, Balada de Di Cavalcanti, de Vinícius de Moraes. ....	98
<b>Figura 28</b> – Sequência de imagens durante a declamação da primeira poesia de Vinícius de Moraes, traz imagens de catálogos, da poesia impressa e de pinturas de Di Cavalcanti. ....	99
<b>Figura 29</b> – Sequência de cena do velório e as pinturas "dançando", alternando catálogo e pinturas. ....	100
<b>Figura 30</b> – Detalhe da <i>Assunção de Nossa Senhora</i> também é conhecida como <i>Glorificação da Virgem Maria</i> ou <i>Coroação de Nossa Senhora da Porciúncula</i> , Manuel da Costa Ataíde ou Mestre Ataíde, 1812, na Igreja de São Francisco de Ouro Preto. ....	102
<b>Figura 31</b> – Sequência de imagens de casarios e mulatas. ....	103
<b>Figura 32</b> – Pablo Picasso - Erosmemória, 1968. ....	104
<b>Figura 33</b> – Sequência de movimentação da câmera sobre os quadros enquanto centraliza e aproxima de alguns deles, casarios e mulatas. ....	107
<b>Figura 34</b> – Sequência de declamações e pinturas de Di Cavalcanti: casarios, corpos, objetos e velório. ....	110

<b>Figura 35</b> – Obra “As Mulatas” (1962), na parede do terceiro andar do Palácio do Planalto. ....	111
<b>Figura 36</b> – Frames com catálogos de Di Cavalcanti com sincronia dos movimentos das páginas e movimento de câmera.....	112
<b>Figura 37</b> – "Manifesto Antropófago" na <i>Revista de Antropofagia</i> de Oswald de Andrade em 1928. A imagem ao centro é um desenho de contorno da artista brasileira Tarsila do Amaral de sua pintura de 1928 "Abaporu".....	113
<b>Figura 38</b> – Frames dos recortes de jornais e revistas, plano sequência.....	116
<b>Figura 39</b> – Frame 7' 03": Câmera passa por jornal com foto de Di, texto do jornal ao lado de foto de Di. ....	117
<b>Figura 40</b> – Sequência de frames no apartamento de Glauber de discussão sobre as definições de recortes e momentos da execução da colagem.....	120
<b>Figura 41</b> – Frame 8' 58" - Glauber mostra capa do Pasquim.....	122
<b>Figura 42</b> – Frame 9' 04" - Glauber segura o livro Maíra, de Darcy Ribeiro. ....	123
<b>Figura 43</b> – Frame 10' 46" - Caixão de Di fechado.....	127
<b>Figura 44</b> – Frame 11' 08" - Saída do caixão carregado por amigos, à frente da cena está o ator Joel Barcelos (1936-2018). ....	128
<b>Figura 45</b> – Frame 11' 57" - Manchete em Jornal.....	130
<b>Figura 46</b> – Frame 12' 01" - Texto sobre obra de Di Cavalcanti, jornais e fita crepe. ....	131
<b>Figura 47</b> – a) Frame 14' 01" - Cortejo levando o caixão de Di para o túmulo; gura b) - Frame 14' 04" - Glauber Rocha ao lado do caixão de Di Cavalcanti, no cortejo que leva seu caixão para o sepultamento; c) - Frame 14' 54" - Marina Montini ao centro, foi modelo de Di Cavalcanti e participa do cortejo dentro do cemitério ao mesmo tempo que performa para o filme de Glauber Rocha; d) - Frame 15' 10" - Flores e pétalas jogadas no caixão de Di, já dentro do túmulo; e) - Frame 15' 45" - Final do curta metragem, câmera filma imagens e anotações em deslocamento; f) - Frame 15' 59" - Créditos do curta e a palavra Fim, manuscritos em papéis ao lado de fotos apresentados pelo deslocamento da Câmera.....	134
<b>Figura 48</b> – Frame do filme “Di Cavalcanti” - sequência final, foto da matéria do Jornal do Brasil. ....	136
<b>Figura 49</b> – Artigo de Fernanda Pedrosa no Jornal do Brasil em 1979. ....	138

## INTRODUÇÃO

No ano de 2009, a abertura do FICA, um renomado Festival Internacional de Cinema Ambiental, contou com a presença de Jean Claude Bernardet (1936-), renomado crítico de cinema. No decorrer do evento, foi anunciado o lançamento do filme "FilmeFOBIA" (2009), dirigido por Kiko Goifman, que tinha o objetivo de explorar as fobias mais profundas de indivíduos dispostos a enfrentar seus medos mais intensos. Logo de início, Bernardet deixou claro que não gostaria de falar sobre "o que é o documentário", mas sobre o que mais o interessava no momento acerca do cinema que seria sua *Performance*, podendo ser entendido de muitas maneiras e com propósitos diversificados, provavelmente para ampliar o debate e buscar novas perspectivas de discussão e compreensão.

Enquanto se afastava dos conceitos de um ensino organizado e detalhado, sugeri uma interpretação pessoal do que se desenrola em sua história. Surgiu, então, uma expectativa de captar o conceito da atuação cinematográfica, através de uma análise artística e poética. Antes de conhecer Bernardet, fui convidada por um colega do cursinho para visitar o CREA, que sediava as exposições de filmes do Cineclub de Antônio das Mortes, em Goiânia. Em uma dessas visitas, assisti a uma palestra de Rubens Machado, que, à época, talvez já fosse professor da ECA-USP, ou ainda estivesse iniciando um doutorado em Paris com Jacques Aumont. Ele fez uma breve introdução sobre o filme que seria exibido, "O pátio" (1959), um curta-metragem de Glauber Rocha, filme este apresentando muitos elementos que seriam vistos depois em "Terra em Transe" (1967).

Após assistir ao filme, discuti sobre os aspectos estéticos da obra e aprofundou-se na análise baseada na teoria de Heinrich Wölflin, que consistia em examinar formalmente as imagens, seguindo um princípio de formas interconectadas presentes nas pinturas barrocas italianas. Sua análise percorreu desde a época do Brasil colonial e a influência das missões jesuíticas nas pinturas barrocas com temas religiosos, até as criações Glauberianas – conseguindo absorver influências europeias e criar uma arte crítica em relação a essas influências.

Trata-se, pois, de algo que sempre esteve na minha memória. Naquele período, eu estava com dezenove anos e não havia um curso de cinema em Goiás, então, decidi entrar na faculdade de Artes Visuais no Instituto de Artes. Sempre tive

habilidade para desenhar e acabei reencontrando Wölflin durante as aulas do meu adorado professor de História da Arte, Adelmo Café (1929-2023), onde também atuei como monitora. Após concluir o mestrado em Cultura Visual na UFG (2006), participei de uma especialização em cinema, a qual não concluí, tendo como um dos professores o Rubens Machado. Curiosamente, não o reconheci e comentei com ele que dentre toda a bibliografia utilizada em suas aulas, eu conhecia apenas o livro de Wölflin "Conceitos Fundamentais da História da Arte". Lembrei-me, também, de uma palestra que assisti, sem saber que era ministrada por ele. Ao revelar sua identidade, tanto eu quanto Carlos Cipriano, que à época era coordenador da pós-graduação na Faculdade Cambury, ficamos surpresos.

Meu pai costumava prever o desfecho dos filmes nos primeiros três minutos. Quando eu tinha 13 anos, descobri que ele, que era jornalista, também foi crítico de cinema em Goiás. Enquanto eu respondia palavras cruzadas sobre filmes dos anos 50, ele sabia todas as respostas. Em 2006, ele foi premiado no festival anual de cinema em Goiânia, o Goiânia Mostra Curtas, por ter sido o primeiro crítico de cinema da região. Essa informação não era do nosso conhecimento, mas Benfica, em seu livro sobre o cinema em Goiás, menciona que meu pai foi o primeiro crítico em determinado momento, embora outros também tenham existido, deixando uma dúvida, mesmo com a medalha.

Esses três momentos foram determinantes para minha trajetória até aqui. Quando comecei o doutorado em *Performances Culturais*, eu não tinha clareza do caminho a seguir. Foi somente através das orientações do professor Abdala que consegui enxergar as diversas possibilidades e os desafios do meu trabalho. Durante o início da quarentena, devido à pandemia de Covid-19, em março de 2020, Abdala organizou um grupo de estudos para discutirmos as ideias de Bakhtin (Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem). Esse grupo durou mais de um ano e transformou um período de angústia e sofrimento em debates semanais, essenciais para o desenvolvimento das minhas ideias. Uma vez mais me deparei com os ensinamentos de Wölflin sobre os princípios fundamentais da história da arte durante meus estudos.

Durante meu doutorado, desde o início, me interessei pelos elementos artísticos envolvidos na criação da linguagem utilizada no cinema. Inicialmente, foquei nas diferentes maneiras como os movimentos da câmera podem ser empregados como forma de expressão dentro da narrativa cinematográfica. Foi fundamental

realizar análises detalhadas dos filmes para estabelecer diretrizes na construção da linguagem visual das produções cinematográficas. Após uma extensa análise de filmes, foi possível concluir que o documentário "Di", um curta-metragem dirigido por Glauber Rocha, trouxe uma nova abordagem para a questão inicial. O filme proporcionou uma relação autêntica entre questões de *performances* culturais, *performance* artística e história da arte, além de levantar outras questões relevantes.

No primeiro capítulo, se desenvolve uma análise por um viés essencial em todos filmes e seus aspectos narrativos interligados com a trama, que, neste caso, consideramos a *performance* cultural que se encontra na discussão principal do filme, e que, na maioria das vezes, em diversos autores, encontramos comentários reticentes ao fato de Glauber Rocha interferir em seu arroubo criativo cinematográfico, no funeral de Di Cavalcanti, criando um contraste muito grande de um comportamento esperado diante de tal acontecimento.

Talvez, sem reconhecer o poder poético da linguagem de Glauber, seria difícil compreender o que estava prestes a acontecer. Ao explorar as conexões entre *Performance* e Linguagem ou *Performance* e expressão artística, o documentário não conta com atores em atuações tradicionais, mas, sim, com *performances* de atores interagindo de forma espontânea com o ambiente e as pessoas presentes que, muitas vezes, não compreendem completamente o que está ocorrendo no momento.

Ao longo de sua obra cinematográfica, Glauber Rocha não apenas investiga a ideia de converter eventos cotidianos em algo mais expressivo em sua linguagem, como também aborda de forma ousada a maneira de se expressar. Em uma tentativa de prestar uma última homenagem a Di Cavalcanti, Glauber Rocha conduz uma equipe reduzida e capacitada a compreender a produção dos registros, o desenvolvimento do material para posterior edição e publicação de um filme - que serviria como uma espécie de "substituto" de um convite feito por Di Cavalcanti, em determinado momento. Nas palavras de Glauber, ele narra como o convite foi feito e como, infelizmente, não pôde comparecer à casa de Di Cavalcanti naquela ocasião.

Toda transformação, a partir dos relatos do sepultamento, resultam em circunstâncias inovadoras em relação à concepção, não apenas de filme documental, mas de como é possível alterar um rito frequente e comum no contexto de um enterro de um artista e de um artista buscando criar, a partir desse enterro, as situações de *performance* por meio desse ritual de despedida ou desse drama social que é possível de ser visto em Glauber Rocha e em seu filme sobre Di Cavalcanti, que se transforma,

posteriormente, em uma manifestação de arte performática pela atuação de Antônio Pitanga e de outro ator que participa do próprio cortejo, antes e depois de chegar ao cemitério, e da forma como ele retrata uma de suas musas inspiradoras e modelo, presente em seu funeral.

No segundo capítulo, procura-se entender o percurso, através de autores que estão à frente nas análises da obra de Glauber - como Ismail Xavier e Maurício Cardoso. Na maioria das vezes, os textos sobre Glauber Rocha buscam compreender o seu percurso dentro do Cinema Novo, movimento brasileiro que se equipara ao Neorealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa, em sua perspectiva revolucionária. De certa maneira, Glauber é reconhecido por vários escritores como um líder, porém, ele se desliga desse grupo ao buscar novas vivências para além do território brasileiro, a filmagem de *Di Cavalcanti* acontece posteriormente a essa fase. É possível constatar que Glauber traz consigo um repertório do cinema emergente do Brasil e harmoniza toda essa bagagem de forma natural e próxima, sua forma de expressão se mescla com essa nova fase em que ele retorna ao Brasil.

Ainda no segundo capítulo, desenvolve-se uma análise de como os aspectos performáticos de Glauber estão entrelaçados com sua narrativa, pois é nesse segundo capítulo que se apresenta esse enlace, com sua própria maneira de criar e fazer com que a narrativa inspire sua poética, fazendo uso de dados performáticos em *performances* culturais, expressando-se através de sua linguagem e da inserção da *performance* artística em alguns momentos.

O terceiro capítulo apresenta, de maneira mais direta, como autores mais propriamente ligados às *performances* culturais dialogam com a expressividade do filme de Glauber Rocha, apresentando a maneira como se encontra o drama social, a partir de Turner, e como os aspectos da fala performática de Glauber condiz com as teorias de Zumthor. Bakhtin cita Wölfflin, à medida em que se volta para o discurso alheio e traz a plasticidade da teoria da História da Arte de Wölfflin como uma maneira de perceber melhor a interatividade dos discursos, o que também pode ser usado para pensar as imagens de Glauber.

O quarto capítulo traz uma análise do ponto de vista buscado através das *performances* culturais, sem necessariamente remeter a uma análise cinematográfica, entendendo o filme de Glauber como uma síntese expressivamente maior do que um ato ofensivo ou um arroubo criativo de Glauber. Todo o percurso que desenvolve ao longo do filme promove digressões através da poesia de Vinícius de Moraes,

apresentando desde o velório de Di Cavalcanti e, mais tarde, ao cemitério e ao enterro, e, através dele mesmo, suas lembranças ou memórias e sua relação com o pintor, um pouco do que foi o seu encontro com Di Cavalcanti - até mesmo algumas alusões à posição dele como artista em relação a história da arte, quando cita Fernando de Moraes. Assim, procura ver a expressão artística de Glauber Rocha para além de uma medida proibitiva que, até hoje, afasta seu filme dos cinemas e dos streamings.

## 1 QUESTÕES E DEBATES CONCEITUAIS ORIENTADORES DA PESQUISA

Desde que Richard Bauman (1940), em seu primeiro livro, destacou a importância da poética, seus mecanismos e sua influência na *Performance*, enquanto forma de comunicação (Langdon, 2007), percebe-se que a ideia está ligada à experiência de atuação em conjunto com seu aspecto estético e poético. Assim, as *performances* e os estudos culturais, que proporcionam uma abordagem interdisciplinar, se conectam ao objetivo deste trabalho, concentrado em explorar a relação entre cinema e artes plásticas, em análise de como os filmes se relacionam com as artes visuais, a representação e a narrativa. O cinema visto não por sua teoria, mas pela possibilidade de criar narrativas e performar a arte, em seu caráter poético (instauração da linguagem), estético (especulativo)<sup>1</sup>, biográfico, se tratando da vida do artista e sua arte, ou mesmo paralelo a contextos dialógicos.

Como as *Performances* Culturais influenciam e se entrelaçam com a Poética Cinematográfica e a Arte da *Performance* enquanto manifestações artísticas? Diversos aspectos culturais, práticas rituais e habilidades artísticas podem ser encarados como forma de expressão (Carlson, 2009, p. 6), assim como qualquer ato artístico pode ser visto como uma maneira de se descobrir ou apenas apreciar a arte, desenvolvendo uma linguagem que surge a partir de uma prática artística, criando imagens. A apresentação é desenvolvida durante sua manifestação, explorando a beleza do processo como sua linguagem artística. A análise do filme *Di Cavalcanti*, de Glauber Rocha (1939-1981), foi escolhida como foco deste trabalho, devido ao curta-

---

<sup>1</sup> Estética e poética. A distinção entre estética e poética é particularmente importante e representa, entre outras coisas, uma precaução metodológica cuja negligência conduz a resultados lamentáveis. Se nos lembrarmos que a estética tem um caráter filosófico e especulativo enquanto que a poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo, não deveremos tomar como estética uma doutrina que é, essencialmente, uma poética, isto é, tomar como conceito de arte aquilo que não quer ou não pode ser senão um determinado programa de arte. Uma doutrina que se propõe traduzir em normas ou modos operativos um determinado gosto pessoal ou histórico, somente por uma radical deturpação pode apresentar-se ou ser interpretada como uma teoria que se esforça por atingir a universalidade e propor um conceito geral de arte; aquilo que é legítimo quando entendido como programa de arte torna-se absurdo se se pretende valer como conceito de arte. Apresentar ou tomar por geral e universal aquilo que é particular e histórico, por especulativo aquilo que é operativo e normativo, por teoria filosófica da arte aquilo que é programa de arte, significa confundir os planos: impingir ou interpretar como estéticas aquelas que não são senão poéticas, permanecer na esfera do gosto, pretendendo encontrar-se na da filosofia, ou transferir para a esfera da filosofia aquilo que só vale na esfera do gosto (Pareyson, 1997, p. 15).

metragem documental que Glauber produziu após receber a notícia do falecimento de seu amigo Di Cavalcanti (1897-1976).

Esse filme curta-metragem, intitulado "Di Cavalcanti" e dirigido por Glauber Rocha, foi identificado durante a pesquisa realizada para a tese de doutorado. Junto com ele, foram analisados diversos filmes que se relacionam com os fundamentos desta pesquisa sobre o cinema, explorando uma narrativa sobre as artes visuais e seus artistas, buscando abordar a construção poética tanto nas artes plásticas quanto na originalidade de sua linguagem cinematográfica.

Alguns exemplos dessas obras cinematográficas incluem: Heitor dos Prazeres (1966), dirigido por Antônio Carlos da Fontoura, é um documentário de curta metragem que descreve de maneira concisa a trajetória do pintor e sua relação com o mercado de arte; No Limiar da Eternidade (Título original: At Eternity's Gate, 2018), dirigido por Julian Schnabel, explora-se a intimidade do artista (Van Gogh) com seu processo criativo e técnica. Schnabel, que também é reconhecido no mundo das artes visuais contemporâneas, possui um olhar profundo sobre os elementos poéticos da pintura, como demonstrado, anteriormente, em Basquiat (Título original, 1996), outro filme biográfico dirigido por ele; Retratos de Goya (Título original: Goya's Ghosts, 2006), dirigido por Milos Forman, destaca o artista diante de dois posicionamentos opostos, como o pintor oficial da nobreza espanhola e como um artista comprometido em revelar os paradoxos da sociedade em suas obras.

A forma como enxerga a realidade e a urgência de registrar as atrocidades, resultam em questionamentos e debates que, em determinado momento, gerarão sensações de isolamento e quase insanidade; A Caverna dos Sonhos Esquecidos (Título original: Cave of Forgotten Dreams, 2007), dirigido por Werner Herzog, é um documentário que investiga as imagens da caverna de Chauvet, na França, revelando detalhes analisados por pesquisadores que descobrem novas interpretações sobre a expressão e técnica utilizadas por homens e mulheres pré-históricos. Dentre as diversas opções de títulos avaliadas, a seleção do curta, documentário de Glauber, se destacou não apenas por ser nacional, mas por explorar a arte brasileira de forma abrangente, com influências visuais, literárias e musicais do Brasil.

Rituais de passagem associados à morte desempenham um papel fundamental na maioria das culturas, ajudando as pessoas a navegar por um dos momentos mais desafiadores e significativos de suas vidas. Esses rituais refletem e são moldados pelas tradições culturais, crenças religiosas e valores sociais de comunidades. O

registro do velório de Di Cavalcanti se torna um documentário, curta-metragem, desenvolvido após longa estadia de Glauber no exterior, sendo que, ao mesmo tempo que registra o velório, cortejo e sepultamento de Di Cavalcanti, revela uma série de estratégias do cinema de Glauber advindos da experiência da narração, fragmentação de imagens e “comentários musicais” (Cardoso, 2017).

Síntese de uma expressão ligada ao conceito de *Performances* Culturais, Glauber Rocha e seu filme “Di Cavalcanti” ou “Di Glauber” (1977) traz, em sua composição de situações culturais, a articulação entre música, poesia, pintura e cinema, criando uma interlocução (rituais e artes performáticas) dessas linguagens à teatralidade, à declamação, à dança. O termo “drama social” refere-se a uma representação ou expressão dramática de eventos e sentimentos da vida real em um contexto social e cultural, elementos fundamentais na linguagem de Glauber. Transforma a materialização do que se poderia dizer a *performance* do dispositivo, através da “câmera na mão”, somada à sua edição “parabolizada” ou “parabólica”.

A *performance* do dispositivo, como se pensou inicialmente no projeto do doutorado, se inicia com a *performance* do corpo de quem maneja a câmera ou de quem pensa, programa, decupa e realiza, de maneira imagética, o processo da *mise en scène* (colocar em cena, tradução ao pé da letra). Muito antes das propostas do Cinema Novo brasileiro, Nouvelle Vague e Neorealismo italiano, o cinema de vanguarda construtivista soviético já trazia esta proposta de uma nova postura frente às técnicas e tecnologias e suas possibilidades de inventividade plástica.

A base dessa revolução estética está na recusa da mimese realista, iniciada pelo suprematismo. Dessa recusa, desenvolveu-se uma apurada autorreflexão sobre a arte como trabalho, oposta à concepção simbolista, segundo a qual o artista era quase que um médium, que, por meio de símbolos herméticos com poder de comoção inconsciente, expressava sua mais secreta subjetividade e, por meio dela, uma outra realidade, invisível e essencial. Contra esse artista espiritual, os construtivistas propunham o artista-engenheiro, que desprezava a expressão lírica e concentrava-se na tarefa da construção da obra - mais um objeto entre os objetos do mundo. A revista LEF (Frente Esquerdista das Artes), proeminente publicação construtivista que, em sua fase mais radical, foi dirigida por Maiakovski e Brik, chegou a defender como programa universal a “factografia”; a arte feita apenas de registros e reconstrução dos fatos presentes e dos elementos materiais do mundo (Saraiva, 2006, p. 114).

Embasado em propostas artísticas que envolvem a poesia e a pintura construtivista - que explora uma nova postura artística de vanguarda -, surge a

experiência do cinema de Dziga Vertov (1896-1954), no filme “Um Homem com a Câmera” (Título original: *Chelovek s kino-apparatom*, 1929) que, juntamente com Eisenstein (1898-1948), foi um dos principais realizadores do cinema construtivista soviético (Saraiva, 2006). Ao mesmo tempo que apresenta as transformações da sociedade soviética, Vertov documenta as ações e movimentos do cameraman, suas diversas possibilidades de registros fílmicos, apresenta a maneira artesanal de como se dava a montagem dos filmes, cortando e unindo a própria película cinematográfica, e como as possibilidades de edição da imagem fílmica migraram da experiência fotográfica, da maneira como faziam os pré-rafaelitas, com suas fotomontagens, inspiradas em afrescos medievais, como temática e alusão técnica.

Buscar uma abordagem que se desenvolve juntamente com um contexto histórico de vida e obra de artistas plásticos, não necessariamente de forma linear, envolve a maneira que a composição cênica fílmica se volta para as referências pictóricas e quando obedece a este critério. Permite-se trazer referências plásticas de um meio tão distinto como a pintura a óleo europeia ou brasileira, ou nossa assimilação de uma arte acadêmica colonial, às instâncias de elaboração cênica como: escaleta, roteiro, decupagem, *storyboard*, direção fílmica, direção de arte, direção de fotografia, cenografia, design, arquitetura, atuação, compondo a imagem/movimento do filme ou *mise-en-scène*?

Considerando que a *mise en scène*<sup>2</sup> possui um caráter holístico (Rabiger, 2007), a percepção de suas múltiplas instâncias e possibilidades se torna uma análise acerca da diegese fílmica, ou seja, representada visualmente pela diegese, que é o próprio filme, realidade que surge das nossas próprias projeções e identificações que se soma à nossa percepção da obra (Metz, 2006). Dentro deste contexto e analisando a questão da Interdisciplinaridade, Multidisciplinaridade e Transdisciplinaridade, percebe-se que buscar a condição não disciplinar promove uma estrutura dialógica entre os campos de conhecimento artístico do cinema e das artes plásticas.

---

<sup>2</sup> MISE EN SCÈNE: organisation matérielle de la représentation d'une pièce, d'un opéra (choix des décors, places, mouvements et jeu des acteurs, etc.). P scénographie. Mise en scène au cinéma, à la télévision. P réalisation. Fig. Il a fait toute une mise en scène. *LE PETIT ROBERT: Version électronique du Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. (organização material da representação de uma peça, de uma ópera, (escolha de cenários, lugares, movimentos e atuação dos atores, etc. P cenografia. Dirigido no cinema, na televisão. P realização. Fig. Ele deu um show e tanto.)

## 1.1 *Performance* e Linguagem

Na esfera da *performance*, é viável realizar uma análise em momentos adormecidos, ocultos ou disfarçados da cultura e revelar novas abordagens e *insights* presentes na criação cinematográfica, por meio do desenvolvimento de sua abordagem criativa. A análise da interação social, explorada pelo filme de Glauber, não demonstra situações performáticas propriamente ditas, mas expressa, de maneira metafórica e simbólica, por meio de sua linguagem, que pode ser considerada única, ao inserir-se no contexto de um velório de um renomado artista, um cineasta admirado pelo pintor, não apenas como um amigo presente no funeral, mas acompanhado por uma equipe de filmagem, registrando em suas imagens, o que viria a se tornar uma homenagem, por vezes incompreendida.

A linguagem cinematográfica, assim como qualquer outra linguagem artística, desperta e suscita diferentes reações no espectador. No entanto, nem sempre as emoções procuradas no cinema são exatamente aquelas pretendidas pelos cineastas. Ainda assim, é possível buscar em um filme todos os elementos já presentes na interação entre arte e apreciação. Os filmes mais comerciais, inicialmente voltados para o mercado e que ultrapassam a notoriedade do cinema independente, apresentam propostas marcadas pela busca por lucro e pela conquista de um público cada vez maior. O posicionamento contra essa abordagem comercial perpassa toda a obra de Glauber Rocha, que almeja um cinema revolucionário, tanto em sua narração quanto na construção de suas imagens. Ao longo de sua trajetória, suas ideias foram se tornando cada vez mais radicais, a ponto de Glauber deixar de ser celebrado até mesmo nos festivais de cinema europeus que o haviam premiado em diversas ocasiões.

A estética visual, encontrada nas plasticidades das manifestações artísticas, não é uma produção estéril desligada dos contextos sociais, das entranhas dos momentos históricos e das possibilidades tecnológicas, mas se mostra engendradora como manifestações estéticas e poéticas de cada período e culturas. Através delas, são consolidados gostos e estilos de época, pois o gosto é histórico (Pareyson, 1997), sendo que, dizer estética de forma mais objetiva, abrange um campo mais amplo da produção de representação visual. Em sua estética, o filme de Glauber, do começo ao fim, transgride todas as referências dos filmes do mercado e também as referências nacionais ligadas ao próprio autor que, neste caso, se refere aos filmes “Deus e o

Diabo na terra do Sol” (1964) e “Terra em Transe” (1967). Estes filmes são um ponto de partida para conhecer a obra de Glauber Rocha, mas ainda não trazem todas as referências que surgem no corpo do documentário “Di Glauber” (1977).

Os elementos, no tocante ao que se considera imagem fílmica, luz, cores, aos tecidos, texturas, volumes, corpos e à espacialidade, compõe a estética do filme, que sempre foi abordada pela sua teoria inicial, desde surgimento do cinema. E, como parte desta estética fílmica, a cenografia é um campo de aplicação de conhecimento interdisciplinar, somando História da Arte, Arquitetura, Design, Figurino, Texturas, Cores, assim como toda a composição da contextualização da *mise-en-scène*. No conjunto das Narrativas Audiovisuais, a *mise em scène*, na qual se dá forma “às representações dentro do espaço-tempo da cena” (Bordwell, 2008), a instância criativa do projeto estético é essencial para determinar a aparência visual da obra videográfica e/ou cinematográfica. Elementos cênicos, como a arquitetura, objetos, obras de arte e figurino, interagem entre si e contribuem para a narrativa textual e visual. Eles fazem parte da trama de filmes que vão além do roteiro tradicional, já que produções baseadas em propostas mais experimentais, por vezes, não seguem um roteiro estruturado, como é o caso do filme "Di", que não possui nem mesmo um esboço prévio.

De acordo com Susanne Langer (2011), o Cinema não se encaixa na categoria de Artes Plásticas, uma vez que sua linguagem é baseada em um tempo específico percebido pelos espectadores, ao contrário das artes plásticas que tradicionalmente focam na presença material e espacial. O estudo do Cinema se direciona para seu próprio universo, fazendo parte de um campo expandido do Audiovisual que também abrange linguagens das artes visuais, como a videoarte e o cinema experimental. Um exemplo disso é o filme "Di Cavalcanti", que faz parte do movimento do Cinema Novo e do Cinema Experimental Brasileiro, utilizando câmeras Super 8 a partir dos anos 70.

Busca-se aprimorar o entendimento do conceito interdisciplinar das *Performances Culturais*, conforme discutido por autores como Bauman, Abdala, Lage e Langdon, ao estabelecer uma conexão com os princípios da filosofia da linguagem de Bakhtin, principalmente no que diz respeito aos seus sistemas dialógicos e enunciados. Investigamos a viabilidade de estabelecer associações entre diálogos verbais e visuais no contexto narrativo, com um foco mais específico na encenação. Esta ligação entre linguagem verbal e visual se torna clara, especialmente quando o filme introduz um conceito unificador capaz de guiar todas as expressões poéticas.

Segundo Jacques Aumont (1942-) em seu livro "Cinema e Pintura: a visão infinita" de 2011, o cinema e a pintura podem ser comparados no aspecto da composição visual e das formas de expressão artística independentes influenciadas pela pintura moderna. Para Aumont, a conexão entre as artes plásticas e o cinema não é exatamente a mesma que a trazida por Ricciotto Canudo (1877-1923), ao chamar o cinema de "sétima arte", mas, sim, como uma linguagem visual única, que pode ser tanto influenciada pelo mercado quanto independente dele.

Os debates foram retomados com o cinema, primeiro para que fosse aceito como arte, depois, com mais dificuldade para dar-lhe como arte, uma definição diferencial. É conhecida a frase de Ricciotto Canudo, que enuncia em seu livro *L'usage aux images* (1927) não apenas que o cinema é uma arte, pelo menos potencial, mas que por vir após as artes tradicionais (em número de seis para Canudo) é a sétima. Essa ideia (*sic*) do cinema "síntese das outras artes" teve grande prestígio. É evidentemente absurda se for tomada ao pé da letra, e manifesta sobretudo a dificuldade que houve para definir uma estética adaptada a uma forma de arte inteiramente nova (Aumont, 305, 1993).

Aumont, em muitas de suas obras, especificamente "O olho imaginário" e "A imagem", faz a ponte com a teoria de Bazin, que também aborda heranças pictóricas, e sua obra, que trata de uma formação da teoria do cinema e embasa grande parte da compreensão do que é o cinema como dispositivo arquitetônico, onde se projeta o filme e o percebe como dispositivo de captação das imagens, ou seja, a câmera.

A conceituação de "dispositivo" foi elaborada por Giorgio Agamben (2009), ao explicar didaticamente, desde sua origem, a evolução do emprego do termo "dispositivo" e sua ideia que trata da dinâmica de poder e controle na sociedade atual. A mesma conceituação também pode ser encontrada em Michel Foucault e Philippe Dubois, que creditam uma definição mais precisa a Agamben, em conferência em Goiânia (FAV-UFG, 2012), destacando sua contribuição para a própria interpretação de seu sentido e compreensão.

Assim como Benjamin realiza uma análise aprofundada da relação entre ideologia e cinema, examinando as ramificações socioculturais do surgimento da indústria cinematográfica no meio das massas, em seu famoso ensaio "A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica", Jean-Louis Baudry (2021), em sua teoria do dispositivo cinematográfico, defende que o cinema vai além de ser apenas uma forma de entretenimento originada de princípios científicos, sendo também um

mecanismo que exerce influência ativa sobre a percepção e a consciência do espectador por se tratar de uma produção ideológica.

## 1.2 Cinema e *Performance*

O cinema, durante sua fase inicial de crescimento (Costa, 2005), começa a desenvolver sua parte visual com base no teatro, em uma época em que não havia uma divisão de responsabilidades tão clara como viria a existir mais adiante, enquanto evolui de um processo artesanal para um processo industrial. Nesse contexto, o cinema passa a abranger um maior número de funções e a interação entre diferentes áreas do conhecimento se torna essencial para o sucesso de um projeto. A teoria do cinema examina uma variedade de perspectivas teóricas, explorando tanto a parte estética quanto a experiência sensorial e perceptiva. Ela trata de diversos temas, que vão desde a composição das cenas até a elaboração dos cenários, oferecendo uma ampla gama de possibilidades.

Este trabalho busca um domínio maior de todas as instâncias em que as referências das *Performances* Culturais se fazem presentes na construção da linguagem cinematográfica. Pretende-se, com todos os levantamentos e análises, perceber como o processo de criação imagética se vale de nossas heranças e identidades visuais no cinema, onde tudo pode ser editado e reeditado (Bourriaud, 2019), suas ferramentas culturais (Wertsch) e paradigmas indiciários (Ginzburg), suas construções poéticas e estéticas (Abdala; Bauman).

A linha de pesquisa “Teorias e Práticas da *Performance*” se apresenta como uma proposta mais adequada um projeto que pretende fazer um mergulho na construção da linguagem fílmica, relacionando a um conteúdo artístico e poético, por pretender relatar justamente o *modus operandi* da *performance* como construção de linguagem em “Di Cavalcanti”, de Glauber Rocha (1977).

A pesquisa em *Performances* se torna um novo paradigma para as artes em geral, tratando de seus dispositivos imagéticos e novas possibilidades que surgem a cada dia, desde a videoarte ao cinema experimental, inicialmente analógicos, até os aparatos emergentes das imagens digitais. Mas o principal interesse está na poética da *performance*, enfatizando forma linguística, função social e o significado cultural. E, assim como Bauman (2008), que teve parte dos seus estudos voltados para “as vozes do mercado”, este trabalho também enfatiza na poética da ação, de maneira

que a construção da linguagem é seu interesse principal, mas, questiona-se: a ação poética faz com que toda *performance* seja performativa?

Com a intenção de articular o conceito chave interdisciplinar das *Performances Culturais* com os campos de conhecimento abordados na disciplina Correntes Teóricas e Metodológicas em *Performances Culturais*, este trabalho procura versar sobre ponto de vista de alguns autores estudados que dizem respeito diretamente ao estudo que envolve cinema, imagem, diegese (JACQUES AUMONT e MICHEL MARIE) e *mise-en-scène*.

A micro-história e o método do paradigma indiciário em Ginzburg (1989), no qual o texto estudado em “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” (Paradigma Indiciário (caça), Paradigma implícito; subentendido, que se entende, mas que não foi expresso) possibilita, para que, através dele, seja possível assimilar, no contexto diegético, os elementos-chave para uma leitura visual da imagem fílmica: luz, cores, tecidos, texturas, volumes, corpos, espacialidade na composição da estética do filme, que sempre foi abordada desde surgimento do cinema pela sua teoria inicial e como parte desta estética fílmica.

Bauman e Langdon, trazem das *Performances Culturais*, um contexto de possibilidades da construção poética em ação e estéticas, compondo a ação performática, identificando a *performance* como ato poético, aspecto este estudado no texto “A poética do Mercado” (2008), onde defende “a poética da *performance*, com ênfase especial nas relações que ligam a forma linguística, a função social e o significado cultural, e que toda poética é uma *performance*, antropologia dialógica, *Performance* e sua diversidade como paradigma analítico; das preocupações sobre como captar em textos fixos os mecanismos poéticos das *performances* orais (Langdon, 1999).

Abdala e Lage trazem cinema e *performance* como modelo de exame cinematográfico, analisando técnicas “dialógicas” empregadas na linguagem cinematográfica e seus aspectos das narrativas cinematográficas visando as “*Performances Culturais*”. Os temas e questões que caracterizam os filmes presentes se devem à diegese e à *mise-en-scène* cinematográfica, de maneira mais específica, pelo apelo que eles fazem ao contexto sociocultural e histórico imediato, assim como a maneira como eles interagem com seu artigo, que explora como alguns filmes combinam com o público e sua cultura.

A particularidade de objetos cênicos, mencionando silenciosamente sobre elementos não visíveis, traz de alguma maneira a memória e referências a partir de sua presença, como se apresenta a manifestação de um indício e o que se torna indicioso, pode se relacionar a um fato ou a uma circunstância. Os sinais, quando bem observados, de maneira não ingênua, conduzem às deduções ou suposições que podem nos aproximar a uma verdade.

Em seu capítulo 6 do livro “A Interação verbal”, Bakhtin (1997) inicia uma crítica à influência existente da cultura clássica, como cultura estrangeira que se torna a partir do subjetivismo individualista presente no Romantismo, que foi uma reação que coexistiu ao Neoclassicismo, representante do poder cultural do Renascimento e Classicismo. Ainda que seja uma abordagem literária, podemos transpor, com o devido cuidado, a uma abordagem plástica e visual, de como o cinema, ou a pintura e literatura moderna brasileira que através do antropofagismo, sublima a cultura também estrangeira através de uma “catarse fisiológica”. Por sua vez, este subjetivismo individualista e de um ato “puramente individual”, engendra a expressão como categoria geral ou de nível superior, englobando o ato de fala que é a enunciação, o enunciado.

A análise cultural e social, fundamentada na *performance*, faz parte do campo teórico da antropologia e disciplinas afins, como folclore, linguística, estudos culturais e comunicação, que contribuem para a construção de diferentes conceitos e perspectivas disciplinares. A antropologia, a partir dessas abordagens, concentra-se na *performance* como um conjunto de eventos, tais como rituais, festivais, feiras, espetáculos e mercados, que exemplificam o que entendemos por *Performances Culturais* (Singer, 1972), “eventos de display” (Abrahams, 1982) ou encenações (Abrahams, 1977).

A função poética, juntamente com a pesquisa performativa, reside em destacar as características formais do ato de expressão, de tal maneira, que elas chamam atenção para si, sua organização formal e o próprio ato de forma da fala, mesmo que de maneira efêmera, a ação poética quando é involuntária. A poética não diz respeito à apreensão ou análise da obra já concebida, como é a estética (Pareyson, 1997), nem também da obra que pretende plasmar, mas a obra que se instaura a partir das ações técnicas, tecnológicas do domínio do artista, ou seja, é uma reflexão sobre a obra e sua potência.

A antropologia da *performance*, que surge nas interfaces de estudos do ritual, do teatro e da interação social, amplia questões clássicas do primeiro, para tratar de um conjunto de gêneros performativos encontrados em todas as sociedades do mundo globalizado, incluindo ritual, teatro, música, dança, festas, narrativas, esportes, movimentos sociais e políticos e encenações da vida cotidiana. Assim, ocorre o estabelecimento das preocupações com a estética e a poética (Langdon, 2007) como centrais ao campo das *Performances* Culturais. Hoje, várias pessoas são influenciadas por essa linha de estudo, engajando-se na avaliação dos elementos estéticos, bem como na criação de métodos para documentar os discursos verbais e orais em documentos escritos que sejam capazes de representar fielmente a essência do evento e seus elementos não verbais.

A *Performance*, como forma de comunicação, se destaca pela sua expressividade e conteúdo poético, muitas vezes, dispensando o uso das palavras. Assim como Bakhtin (1968) analisa a construção do texto (romance), os estudos nessa abordagem se concentram em como as *performances* são elaboradas pelos envolvidos, considerando as particularidades do evento artístico e do ato artístico. A *performance*, em sua essência, é caracterizada por uma circunstância na qual a expressão poética prevalece no ato de comunicação. A vivência, também conhecida como experiência, desempenha um papel crucial na atuação e é resultante dos elementos poéticos e estéticos envolvidos.

As pesquisas sobre atuação se concentram em eventos que estão ligados ao tempo e ao espaço. Chamam atenção para o temporário, o emergente, a poética, o contingente, formador de expectativas e a sensação de estranhamento comum também da linguagem artística, compondo a própria linguagem em seus “atos performáticos” gerando estados de não lugar e, por isso mesmo, criando “momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação”, como se fosse uma espécie de instrução que estabelece o momento da *performance*, chamando a atenção dos participantes à *performance*, o próprio público ao redor.

Atualmente, sua área tem o objetivo de analisar os shows ao vivo de forma crítica, como “espaços de reflexão” que envolvem diferentes estilos, contextos e ideologias em conflito (Bauman; Briggs, 1990). Estes autores, ao mesmo tempo, argumentam que os estudos de poética e de *performance* compõem o espaço da *performance* na perspectiva crítica da antropologia contemporânea. Para eles, os conceitos de “dialogicidade” e gêneros de fala de Bakhtin (1980), de acordo com as

“práticas discursivas” - características de grupos especiais, remete a seus aspectos políticos. Além dos próprios questionamentos, Bauman e Briggs se juntam ao movimento de Turner, ao explorar os aspectos em ascensão das apresentações ao redor do mundo diversificado e globalizado, destacando especialmente a crescente importância da cultura em eventos denominados "multiculturais". Dessa forma, as pesquisas sobre *performance* ajudam no avanço da "antropologia dialógica", ao abordar como registrar em formas estáticas os elementos artísticos das apresentações verbais (Langdon, 1999).

Para Turner (2005) e Schechner (1992), definir a *performance* como um comportamento intensificado, que tem o público incluído às artes performáticas, a política, a medicina e a religião, torna a *performance* um tipo de evento pertencente à expressão estética. Trata da participação plena de todos os presentes no evento para criar a experiência. Não puramente a ação normativa (poética), nem de uma leitura semântica dos símbolos, mas de uma interação na qual o significado emerge do contexto (Schieffelin *apud* Langdon, 1985).

Diferenciando as *performances* como narrativa, em função do seu caráter estético e seu apelo à própria experiência estética, evidenciam como o dispositivo cinematográfico, a partir de análises e sequências de alguns clássicos da cinematografia, conferem significados a essas obras que superam a condição de crônicas de época. Isso ocorre devido à aparência visual, aos assuntos abordados e aos temas que os filmes apresentam, com histórias sobre manifestações culturais e suas consequências específicas, de que forma suas narrativas sugerem uma conexão com a história cultural da audiência, visando a produção de *performances* significativas (Abdala; Lage, 2013).

Exploram os conceitos de "diálogos" ou princípios dialógicos, conforme explicado por Bakhtin, enquanto recurso que une elementos visuais e sonoros típicos do cinema, permitindo que a experiência narrativa da obra seja plenamente concretizada. Quando a intenção de dialogar com a cultura de determinada época é clara, da forma como o filme retrata, certos aspectos se destacam, tornando a cena suficiente como meio de comunicação. Isso exemplifica a prática da análise cinematográfica, dos sistemas dialógicos e das expressões culturais.

Por fim, este estudo visa estabelecer uma ligação entre o cinema e a história da arte, por meio do filme *Di, Di Cavalcanti, Di Glauber*, que apareceu após todo o movimento cinemanovista de Glauber Rocha - em sua criação e direção de filmes,

tanto no Brasil quanto no exterior, em busca de um cinema revolucionário que pudesse impactar as mentes através da interação entre cinema e espectador, destacando a importância da atuação dramática e da narrativa característica de Glauber.

## 2 DI CAVALCANTI: *PERFORMANCE* E DRAMA SOCIAL EM GLAUBER ROCHA

Na intenção de explorar as conexões entre *performance*, cinema e artes visuais, todas as estradas levaram a Glauber Rocha (1939-1981) e, em especial, ao seu filme "Di", que, por meio de seus movimentos e edição, é capaz de proporcionar uma experiência sensorial profunda para o público. Há várias referências ao seu pensamento poético como uma extensão de uma tradição antropofágica e diversos autores que discutem abertamente sua consciência e atitude de coragem e inovação ao abordar os temas da cultura brasileira.

Conforme dispõe Edgar Morin (1970), grande parte das formas de cinema estão relacionadas com o movimento, sendo que a maioria das técnicas de movimento tendem para a intensidade. De fato, a câmera, seja por seus próprios movimentos ou pelos movimentos dos diferentes planos, pode manter o foco constante, sempre enquadrando e destacando o elemento emocionante. Sempre é possível se concentrar na máxima intensidade. Suas voltas, suas várias abordagens (diferentes pontos de vista) em torno do objeto, criam, por outro lado, uma verdadeira imersão emocional.

É possível, também, vincular a atualidade das vertentes dos pensamentos decoloniais, que já se faziam presentes na sua concepção cinematográfica, que fugiam do contexto mercadológico de um cinema brasileiro que procurava seguir à sombra das produções hollywoodianas. Essa atualidade do pensamento decolonial de Glauber Rocha pertence à sua condição de artista e intelectual, que domina um conhecimento literário e plástico da cultura brasileira que se vincula às produções modernistas e modernas brasileiras.

A pesquisa inicial, na qual se faziam presentes filmes de diversas concepções cinematográficas, conectados através de narrativas voltadas para as artes plásticas e seus autores, à análise da concepção poética cinematográfica como contexto performático, fez com que a observação deste estudo se voltasse para as possibilidades dos movimentos de câmera, planos e pontos de vistas, assim como toda a diversidade de ações poéticas que culminam na concepção do filme. O efeito plástico do cinema revelado pela imagem diegética instaura um vínculo com a tradição

de expressões plásticas, partindo de uma *mise-en-scène* teatral através da interpretação e dando continuidade narrativa por meio da composição cênica.

A arte da *performance*, que pode ser compreendida nas linguagens corporais da dança, teatro e artes visuais, tanto quanto situações de *Performances* Culturais como rituais de passagens, dramas sociais, a poética como *modus operandi* da conduta criadora e construção da linguagem, se unem no contexto diegético Glauberiano. As inovações derivadas da linguagem de Glauber, narrando situações típicas de um Brasil desinteressante a um olhar do mercado do cinema da época em que surgiu, nos anos 60, se caracteriza pela essência da revelação de um Brasil real, verdadeiro, frente à maioria da população brasileira. Sua visibilidade passa rapidamente a ser alavancada pelo sucesso internacional, somado ao estrondoso impacto de sua linguagem no território brasileiro.

Ao contrário da representatividade de personagens afro-brasileiros nas produções de Glauber, e da importância da mulher negra ou mestiça na arte de Di Cavalcanti, com o passar do tempo, essa presença foi alvo de críticas que, gradativamente, menosprezavam suas contribuições, onde Bortoloti (2023, p. 20) descreve: *“Mas o termo mulata - que vem da palavra ‘mula’ - evidencia o preconceito por trás do elogio. E a obra do pintor, cheia de personagens femininas nuas e deitadas, ganhou com o tempo um resquício racista e sexista”*.

Apesar de o termo “mulata” ser comumente associado à obra de Di Cavalcanti, é possível observar semelhanças temáticas e estilísticas com a obra de Glauber, embora não se deva fazer comparações diretas, já que essas linguagens surgiram em momentos diferentes, destacando o caráter pioneiro da linguagem de Di.

Foi a este propósito que o pintor dedicou todo o seu talento e arte, e conseguiu fazê-lo com proximidade, pois era ele próprio um homem do povo. Di retirou das manifestações culturais e dos tipos humanos da periferia elementos pictóricos e cores próprias para produzir uma pintura que dialogasse com a arte contemporânea à época e que fosse também original de sua terra. Além disso, escolheu a mulher de pele negra ou mestiça - então popularizada como “mulata” - para ser um símbolo de identidade nacional, conferindo a esse ícone um lugar de consagração, geralmente dedicado às musas na pintura clássica. Em releituras de quadros de grandes mestres, a figura feminina negra surgia no lugar da deusa Vênus ou da mãe de Cristo (Bortoloti, 2023, p. 18).

Abaixo, na Figura 1, apresenta-se a obra “Maternidade”, de Di Cavalcanti, caracterizada por pintura à óleo sobre tela, seguida da Figura 2, apresentando a obra “Mulher Deitada e Cachorro, 1954”, também de autoria de Di Cavalcanti e em pintura à óleo sobre tela:



**Figura 1** – *Maternidade*, 1949 (Di Cavalcanti, Óleo sobre tela, 100,00 cm x 81,00 cm)  
Fonte: Acervo Banco Itaú (2024).



**Figura 2** – *Mulher Deitada e Cachorro*, 1954 (Di Cavalcanti, Óleo sobre tela, 79,00 cm x 95,00 cm)  
Fonte: Acervo Banco Itaú (2024).

No Brasil, a presença da figura negra representa uma identidade verdadeiramente brasileira que não busca, necessariamente, uma síntese formal africana, como apresentada em propostas de artistas como Henri Matisse e Pablo Picasso, ambos apaixonados e colecionadores de máscaras africanas. Isso cria uma situação de modernidade única, distinta daquela refletida no cinema de Glauber

Rocha, que herda um quadro diacrônico de modernidade tanto em nível nacional quanto internacional.

Da mesma maneira, no cinema, se forja uma “tradição” no chamado cinema clássico, que apenas em algumas décadas incorporou fórmulas que sintetizam a composição de bons filmes, palatáveis ao gosto do grande público, juntamente com o sucesso comercial do que se configurou como uma indústria do cinema. No Brasil, este cinema comercial já é considerado um padrão hollywoodiano, tendo sido desenvolvido por companhias cinematográficas como Atlântida e Vera Cruz.

O Cinema Novo se insurgiu contra o “cinema digestivo”, dos filmes alegres, puramente industriais, povoados de gente rica, grandes casas e automóveis de luxo. A relevância internacional do Cinema Novo estaria no “seu alto nível de compromisso com a verdade”, herança da literatura de 30 que também expressou o miserabilismo, mas, se antes foi “escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político” (Cardoso, 2017, p. 208).

Analisando o manifesto de Glauber “A estética da fome”, Cardoso (2017) descreve o contraste que se encontra entre a abordagem de um cinema “caça níquel” produzido pelas companhias cinematográficas dos anos 40/50 e o Cinema Novo, com seu realismo crítico, sempre apontando para os dramas sociais, e a verdade da maioria da sociedade brasileira. Neste contexto, aos poucos, através de sua obra, podemos entender sob qual experiência se deu o filme *Di Cavalcanti*.

Se torna fundamental para este trabalho fugir do tão criticado “glauberismo” gratuito, já que tratar de Glauber em si não faz a excelência de um trabalho, mas procurar entender como se vinculam aspectos das *performances* culturais, assim como da arte da *performance* e sua poética avessa às convenções do cinema clássico, como os corpos e encenações de Glauber criam tensões performáticas na construção de sua *mise-en-scène*.

Somando a intenção de analisar a arte cinematográfica e sua influência sobre obras visuais, podemos refletir sobre quais elementos de ambos os processos criativos, um voltado para a representação visual e o outro para a linguagem do cinema, se conectam para criar a interação no contexto da narrativa. São duas formas de criação que buscam explorar o imaginário, moldado pela experiência pessoal, influências culturais e artísticas. As artes são moldadas a partir da criatividade do

artista e, neste contexto, a cultura também reflete a identidade de uma comunidade imaginativa.

Com o surgimento do cinematógrafo em 1895, a partir das primeiras exibições de pequenos filmes dos irmãos Lumière, até as primeiras manifestações do Cinema Novo Brasileiro, nos anos 50, nos deparamos, em pouco mais de 50 anos de existência, com uma "tradição" de um cinema comercial, que passa a ser chamado de cinema "clássico", por seu formato linear e convencional, por apresentar uma história compreensível para um amplo público, para propostas que desafiam uma abordagem considerada clássica. Surgiu, então, o cinema de vanguarda, que se relaciona com as propostas das vanguardas artísticas europeias, questionando a linguagem estabelecida que surgiu a partir da influência das normas clássicas e/ou classicistas, e radicalizando, por meio dessa oposição à Academia de Belas Artes parisiense, por exemplo, sua linguagem, transformando seus princípios estéticos e poéticos em experimentações mais arrojadas.

*Técnicas de excitação da participação afectiva*

Excitação afectiva determinada pela fotografia animada (cinematógrafo Lumière)	Imagem Sombra-Reflexo-Duplo Mundo ao alcance da mão Movimento real Imaginário
Excitação afectiva determinada pelas técnicas do cinema	Mobilidade da câmara Sucessão de planos Procura do elemento comovente Aceleração Ritmos, tempos Música Assimilação de um meio ou de uma situação por preensão Envolvências (movimentos e posições da câmara) Lentidão e esmagamento do tempo Fascinação macroscópica (grande plano) Iluminação { sombras luzes Ângulos de filmagem { plongée contre-plongée etc.

**Figura 3** – Tabela do livro de Edgar Morin ("O cinema e o homem imaginário").  
Fonte: Moraes (1970).

Assim como a análise poética exercida por Aristóteles (384 a.C. -322 a.C.) quando cria a Poética (335 a.C.) (Duarte, 2011), no período clássico da Antiguidade, que no Brasil corresponde a um período posterior ao chamado Pré-colombiano, a nossa civilização de Povos Originários, Edgar Morin (1970) apresenta com o quadro acima de “Técnicas de Excitação de Participação Afetiva” onde demonstra como as estratégias da formação da linguagem no cinema constrói a possibilidade de uma representação o próprio imaginário. A mobilidade e sucessão de planos, como produtora de “excitação afetiva”, apresenta a ideia de como, antes de um resultado estético, a poética do filme determina sua expressão e sua recepção. Um cinema revolucionário, como Glauber pretendia sua produção, passava por essa experiência de que a construção da linguagem também é um elemento transformador da percepção do público.

Seu trabalho na criação de filmes, que rompem com o estilo tradicional e comercial do cinema, ao utilizar movimentos de câmera de forma inovadora, resulta em uma abordagem mais dramática e visualmente criativa. Isso busca provocar uma interpretação diferente, através de sua visão artística única, revelando uma identidade emocional que se conecta com sua postura ideológica revolucionária. Até Glauber realizar o longa-metragem “Di”, é possível acompanhar todo o percurso de sua trajetória no movimento do Cinema Novo brasileiro, que culmina em 1975. Entre os filmes Barravento (1962) e Claro (1975), sua filmografia se consolida a partir de uma reflexão elaborada, principalmente, a partir de uma abordagem cinematográfica que apresenta o Brasil em perspectivas totalmente distintas das produções comerciais de Hollywood.

Sua atitude revolucionária contrasta com as ideias de realismo crítico presentes na Nouvelle Vague francesa e no Neorrealismo italiano e, em certos momentos, é inspirada pelo cinema surrealista de Buñuel (Cardoso, 2017). Os princípios de um cinema inovador, tanto em termos de linguagem quanto de tecnologia, estão passando por mudanças temáticas de um mundo pós-guerra para transformações poéticas que se alinham a um novo olhar, deslocando o foco de uma câmera fixa para a liberdade de movê-la manualmente, criando a identidade de um cinema revolucionário de grande impacto.

A Figura 4, a seguir, apresenta a obra “Antônio Pitanga em Barravento, 1962”, em fotografia cinematográfica:



**Figura 4** – “Antônio Pitanga em Barravento, 1962”.  
Fonte: IMDB (2024).

Em *Barravento* (Prêmio Opera Prima, Festival de Karlovy Vary, Tchecoslováquia, 1962), encontramos um cinema que ultrapassa os limites da própria cor, pois, como linguagem preto e branco, traz uma nova dimensão para às praias dos pescadores, com seus planos abertos e a sensação sublimática da fragilidade das jangadas, embarcação rudimentar que desafia a coragem dos homens e seu um único meio de vida. O contexto de precariedade e de exploração da força de trabalho coloca, a todo momento, um confronto entre justiça dos homens e fé divina, fazendo da força mística uma maneira de buscar o enfrentamento da subsistência e colocando uma trama que conduz ao questionamento do que está em jogo, de fato, na subserviência e situação de penúria da classe trabalhadora.

“Deus e o diabo na terra do sol” (1964) e “Terra em transe” (1967), compõem uma sequência pela qual Glauber Rocha se projeta mundialmente, sua linguagem inova a referência das próprias vanguardas do cinema, a *mise-en-scène* de Glauber Rocha reinventa a plasticidade da imagem cinematográfica. Quando recebeu o prêmio de melhor diretor e melhor *mise-en-scène* no Festival de Cannes, em 1969, pelo filme “Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro” (1969), já havia lançado seu manifesto “A Estética da Fome” (1965), que foi traduzido em alguns países por “A estética da violência” (Cardoso, 2017).

Atravessando espaços emblemáticos, seu cinema procurou dialogar criticamente com as grandes formas da memória social e do imaginário popular para alcançar uma representação apta a superar o que ele entendia como limitações do teatro psicológico burguês. Seu cerimonial, tenso e descontínuo na montagem, compõe, a cada passo, um dueto entre a câmera e os atores que ora incorpora o impulso épico de Bertolt Brecht, ora a intensidade do gesto própria ao teatro da crueldade, de Antonin Artaud (Xavier, 2007, p. 10).

Procurando confrontar valores sociais e políticos e levar aos filmes que produzia propostas de cunho revolucionário/didático é que Glauber se aproxima do que ele chamou Cinema Tricontinental. Em seu livro “O cinema Tricontinental de Glauber: política estética e revolução” (2017), Maurício Cardoso analisa os principais filmes que Glauber produziu fora do Brasil para desenvolver seu projeto ideológico que possui referências em alguns de seus textos desde 1967. Glauber narra Di Cavalcanti, da mesma maneira que fez em História do Brasil (1973), criando relações entre as imagens e a banda sonora ou comentários musicais, articulando as imagens de telas e desenhos de Di Cavalcanti, enquanto declama os poemas de Vinícius de Moraes.

Esse jogo entre algumas encenações de Joel Barcellos e Antônio Pitanga celebra a vida de Di Cavalcanti, criando um contraste entre o início do documentário quando a face de Di é desvelada, literalmente. O ato de entrar no funeral com a intenção de fotografar causou desconforto entre as pessoas presentes. Talvez, Glauber tenha optado pelo local errado para prestar suas condolências ao amigo falecido, da mesma forma que, talvez, tenha confiado em sua arte, provocando uma tensão que resultou em incompreensão e desrespeito aos valores estabelecidos, mesmo diante do constrangimento.

## **2.1 Revolução e *Performance***

A *performance* artística de Glauber vai de encontro a muitas outras propostas performáticas de artistas que se voltaram para uma ruptura cada vez mais radical com um meio artístico vigente, principalmente se contarmos com todas as propostas de atos performáticos dadaístas desde os cafés em Zurique, especificamente Cabaré Voltaire, rompendo com todas as expectativas de expressões artísticas direcionadas para o mercado e salões de arte europeus.

Em *Di* (Glauber, 1977), o cinema não filma o evento, o cinema é o evento: o gesto de filmar o funeral de Di Cavalcanti é o que se discute no vaivém das imagens e, principalmente, na fala ininterrupta do autor; esta desloca sempre o que seria um comentário convencional sobre a obra do pintor enquanto essa repica na tela em *flashes*, reproduções manuseadas, fragmentos (Xavier, 2001, p. 103).

Quando Ismail Xavier fala do filme *Di* (Glauber, 1977), oferece uma perspectiva contrária sobre o papel do cinema na representação dos acontecimentos, já que afirma que “o cinema não filma o evento, mas o cinema é o evento”, como se transformasse o caráter de lamentação do morto em sua celebração; como se dissesse, ‘ele ainda está aqui, me deixe trabalhar’ –, uma coisa que acontecia nas fotografias dos mortos no século XIX, quando as pessoas consideravam corpo do morto um momento para a última fotografia. Então, pode-se considerar o caráter intrínseco e transformador da própria ação de filmar, sendo que no caso específico do filme, o gesto limita-se a registrar o funeral de Di Cavalcanti, não apenas para documentar um evento, mas se torna o próprio evento.

Durante a criação das sequências que retratam o enterro, fica evidente que a discussão principal não se restringe às imagens em si, abordando, na mesma medida, a constante narrativa do diretor que acompanha as cenas e modifica a interpretação tradicional da obra do artista. Nesse sentido, o filme vai além da simples reprodução do acontecimento ao apresentar em forma de *flashes*, reproduções fragmentadas e manipuladas, que desafiam a compreensão convencional da obra de Di Cavalcanti. Esta abordagem sugere que o cinema tem o poder de representar a realidade, mas, além disto, também pode reinterpretá-la e redefini-la através das lentes do cineasta. O ato de filmar torna-se, assim, uma forma de intervenção artística que pode alterar significativamente a percepção e a compreensão do acontecimento retratado.

A maneira como é desenvolvido o processo de captação das imagens, atuação do diretor na própria *mise-en-scène*, e todo o fluxo da narrativa de *Di*, que registra o desenvolvimento de seu próprio filme, apresenta uma proposta chamada de metacinema (Xavier, 2001), que potencializa, desta maneira a quebra dos conceitos do cinema tradicional e comercial, pois desconstrói a ideia linear de uma narrativa, a partir de uma *mise-en-scène*, trazendo a estética da fragmentação e apresentando o processo de desenvolvimento do filme, que podemos chamar a estética do processo. A experimentação estética que, neste caso, remete ao Modernismo dos anos 1920 e ao cinema brasileiro das décadas de 1960 e 1970, foi apreendida por todos os

processos pelos quais os artistas modernos inventam novas expressões e reinventam as linguagens tradicionais.

Em parte inspirado nas vanguardas históricas europeias do início do século, o Modernismo de 1920 criou a matriz decisiva dessa articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética que foi retrabalhada pelo cinema nos anos 60 em sua resposta aos desafios do seu tempo. Foram estas preocupações modernistas que definiram o melhor estilo do cinema de autor, o que resultou na realização de filmes sem dúvida complexos demais para quem pedia uma arte pedagógica. Ou seja, no Cinema Novo e, de forma mais acentuada, no Cinema Marginal, a tendência a um "cinema de poesia" favorecia a dimensão expressiva que, sem prejuízo da política e adensando o campo de debate, colocava no centro as determinações subjetivas, a *performance* do autor, este que Glauber desenhava como a antítese da indústria (Xavier, 24, 2001).

A vanguarda europeia exerceu grande influência sobre o começo da trajetória artística de Di Cavalcanti no início do século XX, período marcado pelo modernismo. Ele buscou uma forma de expressão artística que, ao mesmo tempo, estivesse enraizada na cultura nacional e trouxesse inovação em termos de estilo e forma. Essa procura por uma identidade cultural própria e por experimentações estéticas, que rompessem com a expressão frágil dos artistas acadêmicos brasileiros, também teve impacto no cinema brasileiro, especialmente no Cinema Novo e no Cinema Marginal. Mesmo que Di Cavalcanti tenha sido registrado após esse período, em sua produção mais significativa ele carrega a influência desse movimento, como um traço próprio.

Sob a liderança de Glauber Rocha, o movimento Cinema Novo procurava uma expressão cinematográfica genuinamente brasileira, capaz de discutir de maneira urgente questões sociais e políticas, ultrapassando em coragem e impacto social as artes plásticas. Esses diretores abandonaram as formas narrativas tradicionais, além de inovarem nas técnicas de produção cinematográfica para construir um cinema mais íntimo e expressivo.

O Cinema Marginal, que não se vinculava mais a propostas comerciais ou apoio de empresas cinematográficas, foi ainda mais radical em sua abordagem, questionando não apenas as normas estéticas tradicionais, mas também as estruturas sociais e políticas durante a época da ditadura militar. Os cineastas marginais almejavam plena liberdade de expressão e a quebra total das convenções estabelecidas, algo também perseguido e atingido por Glauber Rocha, que destacava a importância do "cinema de poesia", revolucionando a linguagem desses movimentos

cinematográficos ao enfatizar a expressão artística e a subjetividade autoral, resultando em filmes complexos para aqueles que buscavam uma arte mais profunda e de difícil compreensão.

A valorização da expressão permitiu que o cinema nacional brasileiro abordasse questões políticas e sociais de maneira mais intensa e instigante, desafiando tanto a estrutura cinematográfica quanto o panorama político e cultural estabelecido. Com isso, Xavier (2001) apresenta uma análise da influência do modernismo no desenvolvimento do cinema brasileiro, ressaltando como as preocupações modernistas influenciaram o estilo e a abordagem dos cineastas do Cinema Novo e do Cinema Marginal, resultando em uma produção cinematográfica provocativa.

Nesta tônica de empatia e expansão do Eu presente no filme, a identificação com o pintor falecido gera o impulso de autobiografia que encontra a figura mediadora em outro ícone de Glauber: Roberto Rossellini. Nas anedotas mundanas que imprimem às vezes um tom de camaradagem à conversa do cineasta, compondo o dueto entre o cineasta e o pintor, há o momento em que ele narra o seu primeiro encontro com Di Cavalcanti, em 1958, quando este acompanhou Rossellini Di-Glauber / Ismail Xavier em viagem à Bahia, e o jornalista Glauber Rocha, então com 19 anos, foi escalado para uma reportagem sobre a presença do ilustre italiano. O que seria mais um traço de memória afetiva assume aqui um caráter emblemático quando o cineasta comenta a impressão que lhe causaram os gestos de Rossellini. Este filmava muito com uma câmera 16mm, ressaltando sua rapidez e sua capacidade de se exprimir no contato com o que era, para ele, um dado novo de cultura. Glauber arremata: foi aí que aprendi a força de uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. (Xavier, 2015, p. 128-9).

Na análise de Ismail Xavier, é possível observar a conexão entre o cineasta Glauber Rocha, o pintor Di Cavalcanti e o cineasta Roberto Rossellini, em um momento específico do filme. Xavier explora a influência autobiográfica desse encontro na vida de Glauber, relacionando-o com sua própria história e vivências pessoais. O primeiro encontro de Rocha com Di Cavalcanti em 1958, durante uma viagem à Bahia com Rossellini, é destacado como um momento emblemático na vida do cineasta. O fato de Rossellini filmar com uma câmera 16mm e a rapidez com que ele se expressava diante de novas culturas, impressionou Glauber profundamente. A frase final de Glauber, "foi aí que aprendi a força de uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", ressalta a influência desse encontro em sua própria abordagem cinematográfica.

A revelação de momentos específicos na trajetória de vida e na produção artística de Glauber Rocha, ganha interpretações simbólicas e marcantes, relacionando-se com suas vivências pessoais, com sua percepção estética e sua identidade como diretor de cinema. A relação entre o cineasta Glauber Rocha e o meio cultural que o cercava em sua conexão com o artista plástico Di Cavalcanti e o cineasta Roberto Rossellini, notadamente, demonstra como Rocha, ao abordar o trabalho do pintor, está, na verdade, refletindo sobre sua própria trajetória, utilizando o contexto da morte do amigo como uma forma de expressão íntima.

Ao falar do pintor, ele fala de si mesmo, faz do ritual induzido pela morte do amigo documentário-performativo que o tempo todo, no som e na imagem, diz "Eu". A voz do cineasta prevalece, seja nas dramatizações, seja quando simula - com bom humor - uma manifestação de Di Cavalcanti ao proclamar a alto e bom som "As vozes do túmulo - Di Cavalcanti: sou um gênio, um velho, uma glória nacional; não enche o meu saco!" (Xavier, 2015, p. 125).

Xavier caracteriza o procedimento como um documentário de atuação, no qual Rocha aproveita o falecimento de Di Cavalcanti, para se mostrar, sempre reiterando sua própria existência por meio de elementos visuais e sonoros que proclamam "Eu". A voz do diretor é preponderante, tanto nas encenações quanto nas imitações cômicas de Di Cavalcanti, nas quais Rocha impõe sua própria voz, manifestando-se por meio das supostas falas do pintor já falecido.

O fragmento ressalta, ainda, a capacidade de Glauber em entrelaçar humor e reflexão, como vemos na parte em que ele imita a voz de Di Cavalcanti, de forma irônica, rejeitando a grandiosidade e exaltando sua própria originalidade de modo irreverente. Isso evidencia um laço pessoal entre Rocha e Di Cavalcanti, bem como uma maneira de Glauber afirmar sua própria singularidade e visão artística, através da figura do pintor, onde as figuras que ele menciona são mais do que simples objetos de contemplação, são reflexos de sua própria personalidade e criatividade.

Uma obra de arte não se explica. Um poema você lê e sente. Um quadro você vê. Filme que se explica é filme que tem história para contar. Seria cabotino eu tentar explicar o filme, se ele é colocado como um corpo novo, um objeto não identificado. Trata-se de novas visões, captações até metafísicas que marcam uma revolução na minha obra. Do filme «Di Cavalcanti» para cá eu rompi com o cinema teatral e ficcional que fiz de «Barravento» até «Claro» (Rocha, 2004, p. 469-70).

A resposta de Glauber à entrevista de Reali Júnior, do O Estado de São Paulo, revela uma perspectiva ousada e provocativa sobre a natureza da arte cinematográfica. Sua afirmação inicial, "Uma obra de arte não se explica", encapsula uma visão que desafia a tradicional abordagem crítica, sugerindo que a verdadeira essência de uma obra não pode ser reduzida a uma simples explicação verbal. A citação inicial "Uma obra de arte não se explica. Um poema você lê e sente. Um quadro você vê. Filme que se explica é filme que tem história para contar" já estabelece uma abordagem interessante sobre a natureza da arte, sugerindo que a verdadeira essência de uma obra não reside na explicação verbal, mas sim na experiência sensorial e emocional que ela evoca (Rocha, 2004).

Ao comparar um poema que se lê e sente, a um quadro que se vê, Glauber Rocha enfatiza a natureza sensorial e emocional da experiência artística. Ele sugere que tentar explicar um filme é limitar sua profundidade e complexidade, pois uma obra de arte genuína transcende palavras e conceitos pré-definidos. A analogia do filme como "um corpo novo, um objeto não identificado", reforça a ideia de que cada obra de arte é única e desafia tentativas simplistas de interpretação. Essa visão está alinhada com o pensamento inovador de Glauber Rocha, procurando sempre quebrar padrões estabelecidos e descobrir novas maneiras de se expressar no cinema. Ele destaca que é impossível descrever completamente um filme, enfatizando que a arte, em sua essência, vai além das palavras e conceitos pré-estabelecidos. Ao descrever o filme como um "corpo novo, um objeto não identificado", ele sugere que cada obra de arte é única, desafiando tentativas simplistas de compreensão.

Ao mencionar "novas visões, captações até metafísicas", o cineasta evoca uma busca por uma compreensão mais profunda da realidade. Sua obra é descrita como uma revolução, marcando uma ruptura com o cinema teatral e ficcional do passado. A referência à sua própria evolução desde "Di Cavalcanti" até o presente revela não apenas uma mudança pessoal, mas também uma transformação na própria natureza de sua obra. Glauber Rocha parece estar rejeitando a noção de um cinema convencional, em favor de uma abordagem mais autêntica e inovadora, que possa capturar a essência da experiência humana de uma maneira mais direta e visceral.

No final das contas, a reação de Glauber Rocha à entrevista de Reali Júnior reflete sua profunda e intensa paixão pela arte cinematográfica. Sua recusa em usar palavras para explicar, associado à preferência por uma abordagem sensorial e emocional intensa, questiona as regras tradicionais, convidando o público a explorar

de forma profunda sua própria interpretação e vivência pessoal da obra de arte. A menção de "novas visões, captações até metafísicas" indica uma ruptura com convenções anteriores e uma busca por uma expressão mais holística e ampliada. Isso sugere um desejo do autor de ir além dos limites do cinema tradicional, explorando novas formas de narrativa e representação visual.

Ao mencionar sua própria evolução como cineasta, desde "Di Cavalcanti" até o presente, o autor destaca uma mudança pessoal e uma transformação na própria natureza de sua obra. Da referência ao rompimento com o cinema teatral e ficcional, sugere uma busca por uma abordagem mais autêntica e inovadora, que possa capturar a essência da experiência humana de uma maneira mais direta e visceral. O texto reflete sobre a natureza da arte cinematográfica e a busca por uma expressão mais profunda e autêntica. Ao desafiar a ideia de que uma obra de arte pode ser totalmente explicada ou compreendida verbalmente, o autor sugere que a verdadeira essência da arte reside na experiência sensorial e emocional que ela proporciona.

A configuração geral do filme obedece a quatro grandes blocos narrativos, cuja visão refere-se basicamente à mudança da banda sonora, de modo que, em cada bloco o esquema entre som e imagem tende a produzir modulações próprias que dialogam no conjunto da obra. [...] é essencialmente narrativo, marcado pela voz *over* cronológica e onipresente; trata-se do bloco predominante não apenas em termos de tempo, mas também de conteúdo histórico e de relações possíveis entre imagem e som (Cardoso, 2017, p. 149).

A análise de Maurício Cardoso sobre o filme "História do Brasil" (1973), de Glauber Rocha, oferece uma perspectiva penetrante sobre a estrutura narrativa e estética da obra. Cardoso destaca a configuração geral do filme em quatro grandes blocos narrativos, cada um caracterizado pela mudança na banda sonora. Essa escolha estilística enfatiza a importância do som na experiência cinematográfica, sugerindo, ainda, uma progressão temática e emocional ao longo da obra.

A observação de Cardoso de que "em cada bloco o esquema entre som e imagem tende a produzir modulações próprias que dialogam no conjunto da obra", é crucial para entender a complexidade da narrativa de Glauber Rocha. Essa abordagem metódica revela como a interação entre som e imagem não é apenas um acessório, mas, sim, um elemento vital na criação de significado e atmosfera.

O autor destaca, ainda, que o bloco narrativo predominante é "essencialmente narrativo", caracterizado pela presença dominante de uma voz *over* cronológica e

onipresente. Essa voz *over* serve como uma espécie de guia para o espectador, fornecendo um contexto histórico e orientação dentro do filme. Ao enfatizar a narrativa cronológica, Glauber Rocha apresenta uma visão linear da história do Brasil, destacando eventos e figuras históricas de forma sequencial.

Porém, é essencial destacar que Cardoso não se restringe a uma análise puramente formal do filme. Ele admite que a organização da narrativa não se resume apenas a aspectos técnicos do cinema, mas também evidencia um conteúdo histórico e conexões significativas entre imagem e som. Essa abordagem mais abrangente aprofunda nossa percepção do filme, ressaltando sua importância como uma expressão artística e, também, como um comentário impactante sobre a história e a identidade do Brasil.

Maurício Cardoso apresenta uma visão aguçada e ampla da organização narrativa e estilística do longa-metragem "História do Brasil" dirigido por Glauber Rocha. Sua análise minuciosa e perspicaz resalta a relação entre som e imagem, também evidente no filme *Di Cavalcanti*, além de ressaltar a relevância do contexto histórico para a interpretação da obra. Esta avaliação contribui de forma significativa para a nossa apreciação e compreensão do filme, ressaltando sua complexidade e profundidade como uma expressão artística no cinema.

### 3 CONCEITOS TEÓRICOS DE *PERFORMANCES* CULTURAIS EM “DI”

Bauman e Zumthor examinam a linguagem falada e sua expressão artística, que abrangem tanto elementos verbais quanto não verbais, a apresentação oral e seus padrões linguísticos e sociais, destacando a importância da função poética como principal ação na interação comunicativa, destacando a distinção entre forma e conteúdo, conforme explicado por Bauman (1975), ao mencionar os elementos essenciais que incluem: a maneira de se relacionar com os outros; os participantes e suas formas apropriadas de se expressar; a percepção e avaliação dos presentes; e a qualidade da experiência provocada pela *performance*. A fala performática de Glauber surge, inicialmente, através de uma análise sobre a narrativa e o papel crucial desempenhado pela função poética.

Por meio da investigação de Bauman e Zumthor sobre a expressão verbal e poética, Glauber, presente em seu próprio filme e em sua narração em *off*, investigou os elementos verbais e os elementos não verbais da comunicação em seu filme "Di Cavalcanti". Da mesma maneira, a atuação oral de Glauber e seus padrões linguísticos e sociais podem ser analisados à luz da diferenciação entre forma e conteúdo, conforme ressaltado por Bauman.

Ao enaltecer a importância da função poética como elemento central no ato de comunicação, torna-se evidente a intrincada relação entre forma e conteúdo na obra de arte de Glauber. Seu discurso e produções cinematográficas não se limitam a transmitir informações, mas despertam sentimentos, pensamentos e reações no público, ilustrando os conceitos fundamentais abordados por Bauman. Glauber Rocha, como um ícone da cultura brasileira, também impactou os padrões estabelecidos de comunicação e comportamento interpessoal, influenciando a percepção e avaliação da audiência diante de suas obras.

A excelência da experiência provocada pela atuação de Glauber Rocha, seja por meio de seus filmes ou de seus discursos, demonstra a força e a profundidade da interligação entre forma e conteúdo na comunicação. Sua forma de expressão poética não só educa, mas também modifica, desafiando padrões e incentivando a reflexão crítica e original. Assim, ao examinar as palavras de Glauber Rocha, à luz das teorias

de Bauman e Zumthor, consegue-se compreender, de maneira mais abrangente, a amplitude e a intrincada natureza da comunicação como uma manifestação poética.

No texto "*Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs*", Langdon (2007) descreve como a abordagem de Bauman sobre *Performance* recai sobre a posição em que a poética e estética se encontram destacadas. Menciona Jakobson (1960), quando apresenta a ideia de estranhamento como novas experiências da realidade a partir de um olhar não cotidiano capaz de manifestar a possibilidade de novas manifestações na relação cultura-sociedade-*performance*, presente na análise da *performance* na Antropologia.

A obra de Glauber Rocha pode ser profundamente compreendida à luz da reflexão sobre o caráter estético e poético, conforme discutido no texto "*Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs*" por Langdon (2007). Segundo Langdon, que discute do seu pensamento sobre a *performance* a partir de Bauman, a *performance* acontece quando uma ação possui seu diferencial no aspecto poético, dando ênfase na ação e na práxis como um diferencial performático.

A análise de Bauman acerca da *Performance* evidencia a conexão entre o poético e o estético, o que se destaca de maneira relevante na produção de Glauber. Ao levar em conta os conceitos de Jakobson (1960) sobre a sensação de estranhamento, podemos observar como o trabalho de Glauber Rocha se distancia do comum, proporcionando ao espectador novas visões e vivências da realidade. O sentimento de estranheza torna-se frequente em obras que introduzem novos modelos de apreciação e desfrute por parte do público.

Tanto Bauman e Briggs exploram a ideia de *performance* no campo da Antropologia, quanto a obra de Glauber Rocha também o fez, sendo interpretada como uma expressão cultural e social que desafia as normas estabelecidas e introduz novas perspectivas sobre a relação entre cultura, sociedade e a arte do cinema. Seus filmes, caracterizados por um estilo único e um discurso provocador, convidam o público a adentrar em realidades paralelas, onde a fronteira entre realidade e imaginação se misturam e questões sociais e políticas são exploradas de maneira visceral e inovadora.

Através de sua produção cinematográfica, Glauber Rocha não apenas narra histórias, mas também cria experiências estéticas e poéticas que transcendem o espaço da tela, ecoando na consciência e sensibilidade do espectador. Esse impacto

de sua obra é percebido tanto no Brasil quanto no exterior. Com uma abordagem inovadora e experimental, utilizando técnicas visuais ousadas, muitas vezes, ele incorpora a concepção de estranhamento proposta por Jakobson, incentivando a plateia a questionar suas percepções convencionais e a enxergar o mundo de maneira diferente.

Desta forma, ao analisar o trabalho de Glauber Rocha à luz das teorias de Bauman, Briggs e Jakobson, pode-se identificá-lo como um "provocador cultural", cujo impacto permanece como fonte de inspiração e questionamento para as atuais e futuras gerações. Seu trabalho vai além do simples entretenimento encontrado no cinema convencional, proporcionando um espaço para reflexão, diálogo e mudança, o que pode desafiar a visão popular, pois o que se aos aspectos estético e poético, estes estão interligados, formando uma narrativa coesa e impactante.

### **3.1 Performance, Fala e Cinema (Carlson, Zumthor, Bakhtin)**

Turner sugere que tanto os conflitos sociais quanto as atividades sociais, juntamente com outros tipos de processos unitários, são compostos por sequências de eventos sociais que possuem uma organização temporal. Essa organização temporal se distingue das estruturas intemporais, como as conceituais, cognitivas e sintáticas, por ser baseada principalmente nas relações temporais em vez das relações espaciais.

Dramas sociais e empreendimentos sociais - bem como outros tipos de unidades processuais - representam sequências de eventos sociais, que, vistas respectivamente por um observador, podem ser mostradas como tendo uma estrutura. Esta estrutura "temporal", diferentemente da estrutura atemporal (incluindo estruturas "conceituais", "cognitivas" e "sintáticas") é organizada primeiramente pelas relações no tempo, ao invés de no espaço, embora, é claro, esquemas cognitivos sejam, eles mesmos, o resultado de um processo mental e possuam qualidades processuais. Se fôssemos capazes de deter os processos sociais como se eles fossem um filme e, então, examinássemos o "still" - as relações sociais coexistentes em uma comunidade -, nós provavelmente descobriríamos que as estruturas temporais eram incompletas, abertas, não-consumadas. (Turner, 2008, p. 31).

Turner apresenta um ponto de vista interessante sobre como as interações sociais são vistas e representadas. Ele faz uma comparação, dizendo que observar

as relações sociais é como analisar uma cena congelada de um filme, pois, ao analisar esse "still", seria possível perceber que as estruturas temporais são incompletas, abertas e em constante evolução. Isso sugere que as interações sociais não são fixas, mas sim dinâmicas e em constante mudança.

A perspectiva de Turner questiona a ideia de estruturas sociais rígidas e imutáveis, ressaltando a flexibilidade e a mudança das relações sociais ao longo do tempo. Sua abordagem propõe uma compreensão mais dinâmica e em constante evolução da vida em sociedade, destacando a relevância das conexões e dos contextos temporais na constituição das estruturas sociais. Dessa forma, a interação entre os conceitos de Turner e o filme "Di Cavalcanti" proporciona uma análise aprofundada sobre a complexidade dos vínculos humanos e a capacidade do cinema de capturar a essência dessas interações por meio de sua estrutura temporal singular. Essa reflexão nos convida a ponderar sobre como o tempo influencia e modela as vivências humanas em sociedade e como a sétima arte pode auxiliar na compreensão dessa dinâmica complexa.

Há numerosas variações possíveis no que diz respeito à sequência de fases e ao peso que elas possuem no drama. Volto a afirmar que, numa sequência rápida de dramas sociais é difícil dizer se o que se está observado, em um dado momento é uma ruptura, uma crise na qual se escolhem lados, formam-se coalizões e fissuras se espalham e se aprofundam por uma série de relações coordenadas e contíguas entre pessoas e grupos ou aplicação de um dispositivo regenerador (Turner, 2008, p. 72).

Turner mostra, de forma penetrante, como as interações sociais são complexas e repletas de dramas envolventes. Ele ressalta a multiplicidade de opções disponíveis em cada etapa e a relevância que cada uma delas possui para o desenvolvimento do enredo social. Turner aponta para a dificuldade em identificar, em meio a uma sucessão veloz de dramas sociais, a possibilidade de se estar presenciando uma quebra, uma crise que dá origem a conflitos, a formação de alianças e o surgimento de divisões que se alastram e se intensificam em uma série de relações interligadas e próximas entre indivíduos e grupos, ou se trata-se de uma estratégia regeneradora.

Destaca a flexibilidade e a imprevisibilidade dos acontecimentos sociais, nos quais as circunstâncias podem mudar rapidamente de um jeito para outro. Ele indica que, diante dessa flexibilidade, pode ser complicado para os observadores identificarem exatamente a natureza dos acontecimentos em curso e o impacto que

terão nas relações sociais. Essa reflexão de Turner ecoa a ideia de que a dinâmica social é complexa e está sujeita a diversas influências e mudanças inesperadas. Sua análise nos faz lembrar da importância de levar em conta a complexidade e a diversidade das interações sociais ao tentar compreender os conflitos que ocorrem nelas. Esse entendimento mais profundo pode auxiliar na formulação de estratégias mais eficazes para lidar com os desafios e desavenças que surgem nas relações sociais e nos grupos humanos.

Analisar a estrutura temporal das sequências de eventos sociais pode proporcionar uma nova perspectiva ao filme "Di Cavalcanti" de Glauber Rocha, especialmente a cena de abertura que retrata o velório de Di Cavalcanti. Neste momento, somos surpreendidos por uma situação chocante e inesperada, quando Glauber decide registrar seu amigo falecido no caixão. Na Figura 5, verifica-se Glauber Rocha "dirigindo" o velório de Di Cavalcanti, no ano de 1976:



**Figura 5** – Glauber Rocha “dirigindo” o velório de Di Cavalcanti, em 1976.  
Fonte: Brito (2017).

A cena inicial de “Di Cavalcanti” gera uma intensa sensação de tensão e constrangimento entre os presentes no velório, ecoando as palavras de Turner sobre as relações sociais e sua estrutura temporal. Ao desafiar as normas sociais e culturais, Glauber convida a examinar a dinâmica complexa das interações humanas, especialmente em momentos de desequilíbrio e ruptura. A presença de Glauber e sua equipe no velório subverte as expectativas do público e dos personagens, destacando a natureza fluida e dinâmica das relações sociais. Enquanto os presentes tentam

entender e lidar com essa situação inusitada, somos levados a refletir sobre como as relações sociais são moldadas pelo tempo e pelas circunstâncias.

O curta-metragem "Di Cavalcanti", revela-se como um exemplo marcante do caráter performático do cineasta, que transcende os limites do cinema para explorar a linguagem visual de maneira singular. A natureza performática da obra pode ser identificada também a partir do pensamento de Marvin Carlson (2009) como um ponto de partida para contextualizar a abordagem de Glauber Rocha.

Várias tentativas têm sido feitas para se definir a qualidade especial desse tipo de *performance*. Alguns comentaristas têm enfatizado sua corporalidade, falando de *performance* "incorporada", e contrastando-a, por exemplo, com o cinema ou as artes plásticas, mas não, é claro, com o vasto conjunto de *performance* social e cultural. Outros, de maneira semelhante, enfatizam a importância da "presença", ênfase que, como vimos, tem sido seriamente qualificada pela pós-moderna estética da ausência e pela atenção crescente à citação própria da teoria de *performance* pós-moderna (Carlson, 2009, p. 223).

Carlson ressalta a complexidade da *performance* e a diversidade de tentativas de defini-la. Ele destaca a importância da presença física e da corporalidade, conceitos essenciais para compreender a abordagem de Glauber Rocha em "Di Cavalcanti", que vai além da simples narrativa visual, incorporando elementos cênicos que abrangem não só os atores, mas também a própria linguagem do cinema. Sua abordagem cinematográfica envolve a corporalidade não apenas dos personagens, mas também do próprio ambiente cinematográfico, utilizando movimentos de câmera, edição e composição visual para proporcionar uma experiência da estética do processo de filmagem.

A presença de Glauber Rocha é sentida em sua *mise-en-scène*, assim como na forma como ele manipula a câmera, referência cinemanovista, as obras de Di Cavalcanti, sua declamação e leitura de notícias de sua própria intervenção no velório. Sua presença é evidente na maneira como ele utiliza o espaço visual. Ao mesmo tempo, a obra de Glauber transcende as limitações de sua presença física, tornando-se uma espécie de *performance* cultural e social sempre intrínseca ao seu trabalho. Sua abordagem e ousadia desafia as convenções cinematográficas estabelecidas, incorporando elementos de teatro, música e artes visuais para criar uma experiência multifacetada.

Assim, "Di Cavalcanti" de Glauber Rocha, se destaca como uma obra profundamente performática, que vai além da mera representação visual para explorar as possibilidades expressivas do meio cinematográfico. Sua abordagem incorpora elementos de corporalidade, presença e inovação estética, refletindo não apenas uma visão artística singular, mas também uma profunda compreensão da linguagem cinematográfica e seu potencial performático.

A linguagem de Glauber Rocha, marcada por sua estética inovadora e engajamento político, constitui um terreno fértil para a análise da performatividade e da poética. Em seu filme "Di Cavalcanti" (1977), essa análise se torna ainda mais pertinente quando iluminada pela perspectiva da poética da *performance* proposta por Richard Bauman, que define a poética da *performance* como "um modo de analisar a linguagem em uso que se concentra nas relações entre a forma linguística, a função social e o significado cultural" (Bauman, 1992, p. 4). Essa perspectiva se aplica de forma singular à obra de Glauber, onde a linguagem cinematográfica transcende a mera comunicação para se tornar um instrumento de expressão poética e política.

Em "Di Cavalcanti", a performatividade se manifesta em diversos aspectos, a começar pela própria figura de Glauber, que se coloca em cena como personagem e narrador, contando sua história e tecendo reflexões sobre a arte e a vida do artista. A encenação de sua trajetória, marcada por momentos da declamação de poemas de Vinícius de Moraes, se configura como uma *performance* biográfica que convida o espectador a participar de um diálogo sobre a identidade brasileira, que se manifesta em diversas possibilidades buscadas pelo olhar do artista.

Outrossim, tem-se que a linguagem cinematográfica utilizada por Glauber também contribui para a construção da performatividade do filme. A edição dinâmica, o jogo de câmera e a utilização de recursos como o *close-up* e a voz em *off*, criam um ritmo pulsante que envolve o espectador e o coloca em uma posição ativa na construção do significado. A poética da *performance* em "Di Cavalcante" se revela, também, na relação entre a forma linguística, a função social e o significado cultural. O filme utiliza-se de elementos da cultura popular brasileira, como a música, a dança e a religiosidade, para construir uma narrativa que dialoga com a história do país e seus conflitos sociais.

A fala poética de Glauber narrando através da poesia de Vinícius de Moraes, permeada por metáforas, ironias e digressões, reflete a riqueza da cultura popular e sua capacidade de expressão. Ao analisarmos "Di Cavalcanti" sob a ótica da poética

da *performance* de Bauman, podemos compreender como o cinema de Glauber Rocha se configura como uma forma de arte singular que combina estética inovadora, engajamento político e profunda reflexão sobre a cultura brasileira. A performatividade e a poética do filme convidam o espectador a participar de um diálogo ativo sobre a identidade nacional e seus valores.

No filme "Di Cavalcanti", Glauber Rocha utiliza a linguagem do cinema de maneira poética, construindo uma narrativa visual que vai além da simples representação para se transformar em uma forma única de expressão artística. Assim como Bauman ressalta a importância da poesia nas interações nos mercados públicos, Rocha utiliza a *performance* cinematográfica como uma ferramenta para "manipular imagens", combinando elementos visuais, sonoros e narrativos para desenvolver sua própria linguagem. A poesia da atuação em "Di Cavalcanti" não se restringe apenas às falas dos personagens, mas se revela também na composição visual, nos movimentos de câmera e na trilha sonora. Cada elemento é planejado minuciosamente para provocar uma reação emocional e intelectual no público, resultando em uma experiência estética que vai além das palavras. Sendo assim, "Di Cavalcanti" de Glauber Rocha não se destaca apenas como um filme, mas como uma obra de arte que captura a essência da *performance* e da poesia.

Muitas culturas no mundo codificaram os aspectos não verbais da *performance* e a promoveram abertamente como fonte de eficácia textual. Em outros termos, *performance* implica competência. Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na *performance*, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo (Zumthor, 2018, p. 31).

Em "Di Cavalcanti", Glauber Rocha se faz presente de forma marcante, através de sua fala e narração, tornando-se uma parte essencial da experiência cinematográfica. Paul Zumthor, ao discutir a competência na *performance*, oferece um *insight* que nos ajuda a compreender a presença e a narrativa de Rocha neste contexto, no qual Glauber transcende a mera função de diretor, ao assumir um papel central na *performance* cinematográfica. Sua presença física e narrativa permeia a obra, impregnando-a de força poética. A análise da performatividade de Glauber, à luz da perspectiva de Paul Zumthor sobre a competência performática, revela a profunda imbricação entre saber-fazer e saber-ser na construção do significado do filme.

Zumthor destaca que a *performance* implica competência como *savoir-faire* e como um "saber-ser" que envolve uma presença e uma conduta específicas. No caso de Glauber Rocha em "Di Cavalcanti", sua presença e sua narrativa não são meramente técnicas, mas, sim, uma expressão de sua própria identidade artística e visão de mundo. Glauber narra o filme em primeira pessoa, estabelecendo uma relação direta com o espectador. Sua voz guia a narrativa, conferindo-lhe um caráter pessoal e confessional. Através da narração, além de informar, Glauber interpreta e reinterpreta a história de Di Cavalcanti, tecendo comentários sobre a arte, a política e a cultura brasileira, infunde o filme com sua própria energia e paixão. Ele comunica por meio de suas palavras e, também, através da forma como as expressa, transmitindo uma intensidade e convicção que ecoam de forma impactante.

Glauber não se restringe apenas a contar histórias, mas também se apresenta como um personagem ativo. Sua presença física é fundamental para criar a atmosfera do filme. A *performance* de Glauber em "Di Cavalcanti" vai além da interação com o público. Ademais, a habilidade de Rocha como contador de histórias ultrapassa o simples domínio técnico da linguagem. Ele incorpora uma série de valores que estão presentes em seu próprio corpo, transmitindo informações sobre a história ou os personagens, bem como sua própria visão sobre questões sociais, políticas e culturais.

A performatividade de Glauber em "Di Cavalcanti" se configura como uma expressão de sua competência performática, definida por Zumthor como "*um saber-ser que implica e comanda uma presença e uma conduta*" (Zumthor, 2018, p. 31). Por meio de sua presença física, narração e interação com o público, Glauber demonstra um domínio completo da linguagem do cinema, utilizando-a para transmitir suas ideias e estabelecer um diálogo com o espectador. Dessa forma, a presença e as palavras de Glauber Rocha em "Di Cavalcanti" não são apenas aspectos técnicos da atuação cinematográfica, mas, sim, expressões de sua habilidade como artista e pensador. Sua voz ecoa como um orientador e crítico, acrescentando profundidade à experiência do espectador e inserindo novas camadas de significado ao filme. A atuação de Glauber em "Di Cavalcanti" revela a conexão entre conhecimento prático e identidade. Sua competência técnica na linguagem do cinema se mescla com sua personalidade marcante e sua visão de mundo, resultando em uma obra única que transcende os limites da narrativa convencional.

Durante a obra "Di Cavalcanti", a voz de Glauber Rocha se entrelaça com as bandas musicais e as trilhas sonoras, criando juntas a narrativa. Essa característica do diretor é mencionada por Stam, que ressalta a conexão entre o cinema brasileiro e o carnaval, proporcionando um contexto valioso para compreender a obra de Rocha. Glauber Rocha, um ícone do Cinema Novo, foi além das fronteiras do cinema ao utilizar a música como forma de crítica social e inovação estética. As bandas selecionadas para seus filmes não apenas funcionavam como trilha sonora, mas como elementos narrativos que ampliavam mensagens e subvertiam expectativas.

A concepção de Bakhtin do carnavalesco constitui um instrumento particularmente adequado para a investigação do cinema brasileiro, que sempre foi profundamente impregnado pelos valores culturais associados ao carnaval. As formas dessa presença carnavalesca vão desde a incorporação, no filme, de atividades carnavalescas reais - incorporação essa que caracterizou desde as primeiras "panorâmicas" do início do século até *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha (1980) - e de alusões mais difusas, através da música ou do vestuário, até a adoção de estratégias de paródia e de inversão sem nenhuma alusão direta ao carnaval (Stam, 1992, p. 53).

*A Idade da Terra* possui imagens como Tarcísio Meira caminhando entre uma escola de samba na avenida, o que representa, de maneira mais direta, a referência do carnaval brasileiro. Durante toda a sua trajetória, Glauber Rocha demonstra a sensibilidade em estabelecer uma conexão entre a trilha sonora de seus filmes, não se limitando a apenas complementar as cenas, mas sim adicionando uma nova camada de significado, frequentemente trazendo à tona elementos carnavalescos.

Desde suas primeiras obras, como "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964), até "A Idade da Terra" (1980), Rocha incorporou elementos do carnaval brasileiro em seus filmes. Seja através da inclusão de atividades carnavalescas reais nas cenas, ou através de alusões mais sutis na música e no figurino, o cinema de Rocha transpira a energia e a exuberância do carnaval.

A música desempenha um papel essencial na ambientação do ambiente. Rocha costuma optar por trilhas sonoras que mesclam ritmos tradicionais brasileiros com elementos mais experimentais, resultando em uma fusão inovadora que reflete a diversidade e a energia do carnaval. Essa escolha musical complementa as imagens visuais e as enriquece, acrescentando novas camadas de significado e profundidade cultural. A ideia de Robert Stam sobre o carnaval em Bakhtin se encaixa perfeitamente

no cinema de Glauber. A irreverência, a paródia e a subversão presentes em seus filmes desafiam a estrutura social e dão voz à expressão popular.

Além disso, Rocha emprega estratégias de paródia e inversão, que são intrínsecas ao espírito carnavalesco. Seja através da subversão de convenções cinematográficas ou da desconstrução de estereótipos sociais, seus filmes frequentemente desafiam as expectativas do público, convidando-os a questionar as normas estabelecidas e a refletir sobre questões mais profundas. A conexão entre o cinema de Glauber Rocha e o carnaval brasileiro é evidente em suas representações visuais e em suas escolhas musicais e narrativas. Ao incorporar elementos carnavalescos em suas obras, Rocha celebra a rica cultura brasileira e utiliza o carnaval como uma lente através da qual ele pode explorar questões sociais, políticas e culturais de forma provocativa e inovadora.

O filme "Di Cavalcanti", de Glauber Rocha, transcende a mera biografia do pintor modernista, pois Glauber fala de si, como um "teatro do Eu" (Xavier, 2015, p. 130), ao mesmo tempo em que também traz outros personagens para sua fala, para se tornar uma sinfonia carnavalesca em celuloide. Através da montagem frenética, da paleta de cores vibrantes e da trilha sonora irreverente, Glauber cria um retrato caleidoscópico do Brasil, permeado pelas contradições e alegorias do carnaval.

As marchinhas carnavalescas, como "O Teu Cabelo Não Nega" de Lamartine Babo e Irmãos Valença e "Carnaval Acabou" de Paulinho da Viola, servem como mais do que meras músicas de fundo. *"Até o momento, na história da reflexão sobre o cinema ' Bakhtin tem sido considerado o teórico do carnaval e das inversões rituais tais como refletidos nas diegeses dos filmes"* (Stam, 1992, p. 59). Elas se tornam elementos narrativos que amplificam as mensagens do filme e convidam o espectador a mergulhar na exuberância e na melancolia da cultura brasileira.

Enquanto Stam aborda a importância de Bakhtin na análise do cinema, ele destaca a relevância do filme "Di", que utiliza a teoria do carnaval como forma de interpretação da obra de Glauber. A película destaca a irreverência carnavalesca, muito presente na vida de Di Cavalcanti e na cultura do Brasil. As cenas de foliões alegres e fantasiados contrastam com a seriedade da elite brasileira, retratada por políticos e intelectuais. A música desempenha um papel crucial nesse contexto, com as marchinhas carnavalescas subvertendo a sociedade e permitindo a expressão popular. Através da música, o povo desafia as normas e valores estabelecidos, apropriando-se do espaço público.

Em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de 1963, Glauber propôs um cinema livre, revolucionário e insolente sem histórias, refletores ou elenco de milhares de pessoas. Em vez de ser um esteta do absurdo, por um lado, ou um nacionalista romântico, por outro, a tarefa do cineasta era ser simplesmente revolucionário. Sob influência de Brecht, Glauber postulou o que poderia ser denominado um "transe-brechtianismo", isto é, um brechtianismo filtrado e transformado por uma complexa cultura afromestiça que excedia o racionalismo da estética brechtiana. O cinema deveria ser não apenas dialético, mas "antropofágico" - uma referência à temática canibalista do modernismo brasileiro dos anos 20 - e deveria promover a desalienação de um gosto espectral colonizado pela estética comercial-popular de Hollywood, pela estética populista-demagógica do bloco socialista e pela estética burguesa do cinema de arte europeu (Stam, 1992, p. 115).

Stam, ao analisar o cinema de Glauber Rocha, ressalta a maneira revolucionária e inovadora com que o cineasta brasileiro desafiou as normas estabelecidas e propôs nova forma de expressão cinematográfica, inspirada na realidade latino-americana. Stam destaca a relevância das teorias de Rocha, que combinavam teoria, crítica, poesia e roteiro, tendo sido um pioneiro ao estabelecer uma abordagem no cinema que refletia a realidade social e econômica da América Latina e buscava transformá-la através da sétima arte.

A ideia da "estética da fome" apresentada por Rocha é de grande importância, já que reflete sua visão de um cinema que não apenas aborda questões relacionadas à pobreza e à fome, mas que também carece de recursos e meios de produção. Para Rocha, a pobreza material era um reflexo da pobreza existente no mundo real, e ele via a violência como a mais nobre manifestação cultural da fome. Além disso, Glauber propôs um cinema rebelde, revolucionário e desafiador, que confrontava as convenções narrativas tradicionais e buscava estimular uma mudança na forma como o público enxergava o mundo. Inspirado por Brecht e influenciado pela cultura afro-brasileira, Rocha defendia um cinema dialético e "antropofágico", que absorvia e transformava elementos do modernismo brasileiro dos anos 20, rompendo com as influências colonizadoras do cinema comercial e de arte.

Estas frases ressaltam a relevância do trabalho cinematográfico de Glauber Rocha como uma manifestação artística única e como um instrumento político e cultural que visava confrontar e modificar a realidade da América Latina. Rocha foi um visionário que enxergou no cinema um meio de diversão e uma maneira de resistir e

se libertar. Sua produção segue inspirando cineastas e intelectuais até os dias atuais, deixando uma marca duradoura na sétima arte global.

### 3.1.1 Cinema, pintura, dispositivo

Um dos aspectos importantes para este trabalho, seria articular cinema e *performance*, artes plásticas e cinema, assim como cinema e filosofia – este último para uma articulação conceitual dos conceitos iniciais. André Bazin e Jacques Aumont integram as discussões que discorrem longamente sobre a relação entre cinema e pintura, ou seja, conceitos do percurso histórico da arte.

A partir da reflexão de Rubens Machado no texto de apresentação do livro *“Olho Interminável”* (2004), de Jacques Aumont (1942), podemos rever as diversas possibilidades que a reflexão acerca do cinema pode gerar em várias linguagens artísticas e a partir delas procurar entender o que de fato traz de cinema e pintura no livro de Aumont, que foge das relações mais óbvias frequentemente encontradas na relação imagem e artes plásticas. Apresenta um paralelo entre *“A imagem”* (1990) – ensaio didático e *“O olho interminável”* (1989), que foi publicada antes do ensaio didático pois possuem o mesmo campo de investigação. Em seu livro *“Cinema e Pintura: o olho interminável”* (2011), Jacques Aumont faz a equiparação entre cinema e pintura não se dá na mera reprodução de técnicas pictóricas na composição cênica. A relação entre as duas artes reside na compreensão do cinema como linguagem autônoma, característica da pintura moderna.

Eu disse ao começar que é paradoxal para o cinema querer ser pictórico, porquanto tal reivindicação permanece no terreno das aparências plásticas. Imagem por imagem, é da imagem fotográfica que o filme está próximo, não em virtude de alguma ontologia, e sim porque assim decidiu a história do cinema. Não há tradução possível que faça a câmera equivaler ao pincel, o filme ao quadro: a tese de todo este livro foi, ao contrário, que só há equivalências eventuais na parte mais implícita da arte, que a relação entre cinema e pintura não é nem a “correspondência” nem a “filiação caras” às estéticas clássicas. Claro, é como arte que o cinema suscita o pensamento da pintura, mas como arte autônoma, como arte do cinema, mesmo cromo ou pompiere. Nada é mais inatual do que a ideia de “sétima arte”, se se quer entender com isso, para além da simples comodidade enumerativa, que ela seria, como queria Canudo, a soma-síntese de todas as outras. O que ensina a busca da pintura no cinema é, justamente, entre outras coisas, que este não contém aquela, mas a cinde, a explode e a radicaliza (Aumont, 2004, p. 242-3).

Aumont destaca a contradição de o cinema buscar se tornar pictórico, indicando que essa aspiração é apenas superficial, baseada unicamente na aparência visual. Ele enfatiza que, em termos de imagem, o cinema se assemelha mais à fotografia do que à pintura, não devido a uma característica fundamental, mas devido a escolhas históricas que influenciaram a evolução do cinema. Aumont argumenta que não existe uma correspondência direta entre a pintura e o cinema; eles são essencialmente diferentes, e qualquer semelhança é apenas ocasional e implícita.

Ao contrário da visão de Ricciotto Canudo, que considerava o cinema como a "sétima arte", Aumont propõe uma análise que reconhece o cinema como uma linguagem plástica singular, capaz de assumir tanto um viés mercadológico quanto uma postura independente. Em diversas obras, como "O olho imaginário" e "A imagem", Aumont estabelece um diálogo com a teoria de André Bazin, que também reconhece as heranças pictóricas presentes no cinema. A obra de Bazin contribui para a formação da teoria do cinema, elucidando a natureza do cinema como dispositivo arquitetônico (a sala de projeção) e como dispositivo de captação de imagens (a câmera).

A significação de "dispositividade", foi definida por Giorgio Agamben (2009), que descreve o histórico a partir de sua origem, de maneira clara, analisando a utilização da palavra "dispositivo" e seu conceito, em abordagem sobre a relação de poder e controle na sociedade contemporânea, que pode ser encontrada, também, em Michel Foucault e Philippe Dubois, que atribui a Agamben, em palestra em Goiânia (FAV-UFG, 2012), uma definição mais precisa, contribuindo para a própria utilização de seu significado e compreensão.

Segundo Baudry, o dispositivo cinematográfico não se resume apenas à exibição de imagens na tela, mas engloba também a edição, a iluminação, o áudio e até mesmo o ambiente físico da sala de cinema. Ele argumenta que esses elementos atuam de forma conjunta para criar uma sensação de realidade e imersão no espectador, levando-o a se conectar com o universo retratado na tela. Em resumo, Baudry enxerga o cinema como uma ferramenta que modela ativamente a experiência do espectador e influencia sua percepção da realidade, revelando as intrincadas nuances dos mecanismos cinematográficos e sua relação com a construção da realidade percebida.

Salienta-se que o cinema não se limita a copiar a realidade objetiva, mas funciona como um instrumento que tem um papel específico na representação dessa

realidade de forma particular. Esse papel vai além de simplesmente registrar a realidade, envolvendo, também, a capacidade de dar sentido a essa representação e de influenciar a percepção do público. Baudry destaca que o cinema não é apenas uma cópia da realidade, mas, sim, uma ferramenta pela qual a realidade é formatada e compreendida. Explora a disposição física dos elementos que compõem o cinema - projetor, sala escura e tela - e sua relação com conceitos filosóficos e psicanalíticos. Ele faz uma associação intrigante entre o ambiente da sala escura e a alegoria da caverna de Platão, sugerindo que o cinema reproduz de forma impressionante *a mise en scène* desse cenário, que é um modelo exemplar de transcendência e um ícone topológico do idealismo.

Além disso, Baudry estabelece uma ligação entre essa postura corporal e a teoria do espelho, indicando que o cinema tem o poder de desencadear reações psicológicas intensas e moldar a maneira como o espectador se enxerga e percebe o mundo ao seu redor. A interação entre as tecnologias cinematográficas e a formação da realidade percebida. Baudry sugere que o cinema seja repensado não apenas como uma forma de diversão, mas como uma ferramenta poderosa de influência e controle, capaz de moldar nossas percepções e entendimentos mais profundos sobre o mundo e sobre nós mesmos. Suas análises oferecem um ponto de partida para uma reflexão mais abrangente sobre o papel do cinema na sociedade e sua conexão com a formação da identidade e da consciência pessoal e coletiva.

O mecanismo ideológico em ação no cinema parece, pois, se concentrar na relação entre a câmera e o sujeito. O que se trata de saber é se a câmera permitirá ao sujeito se constituir e se apreender num modo particular de reflexão. A citação de Jaques Aumont, contextualizada com as ideias de Baudry, proporciona uma profunda reflexão sobre a relação entre cinema e pintura, desafiando conceitos arraigados sobre a natureza e o propósito dessas formas de arte.

Louis Baudry analisa o próprio aparato técnico do cinema. Ele descreve o dispositivo câmera/projetor/tela como um foco de ilusões que alimentam uma visão idealista e reacionária do mundo, enraizada na tradição ocidental desde Descartes. Baudry questiona as supostas objetividade e neutralidade do cinema, sugerindo que o próprio aparato técnico perpetua uma forma de consciência ilusória.

Aumont inicia sua reflexão apontando para a paradoxalidade de o cinema aspirar à condição de ser pictórico, considerando que essa reivindicação permanece superficial, ancorada apenas nas aparências visuais. Ele ressalta que, imagem por

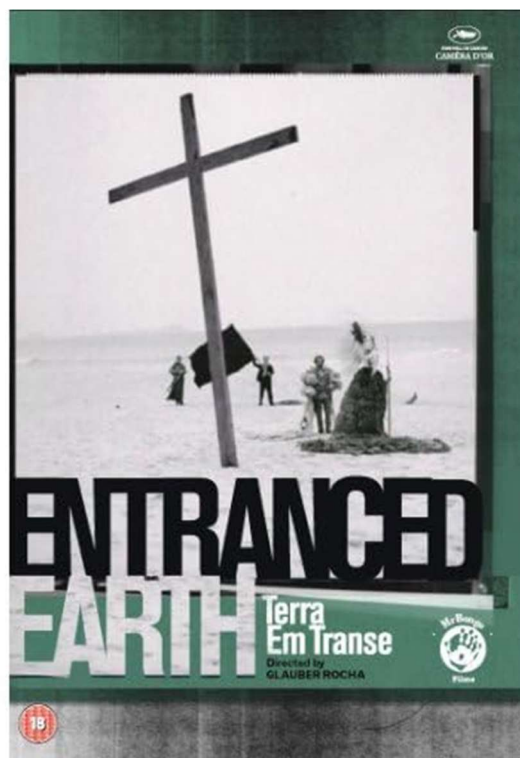
imagem, o cinema está mais próximo da imagem fotográfica do que da pintura, não por alguma característica ontológica, mas sim por decisões históricas que moldaram a evolução da sétima arte. Aumont argumenta que não há uma tradução direta entre os meios da pintura e do cinema; eles são intrinsecamente diferentes, e qualquer equivalência é apenas eventual e implícita. O autor contesta a noção de que o cinema seja a "sétima arte" que abarca todas as outras formas de expressão artística. Em contrapartida, ele sustenta a independência do cinema como uma forma de arte única, que se inspira na pintura não para copiá-la, mas como uma expressão autêntica e própria. Aumont ressalta que o cinema não absorve a pintura, mas a separa, a amplifica e a subverte, desafiando, assim, as expectativas e os padrões estéticos estabelecidos.

Assim, a junção dos conceitos de Aumont e Baudry proporciona uma análise abrangente e diversificada da ligação entre cinema e pintura, colocando em xeque conceitos tradicionais e evidenciando as complexidades e contradições presentes na arte cinematográfica. Essas ponderações estimulam o leitor a rever sua compreensão do cinema como um meio de diversão, mas, para além disso, como uma manifestação artística intimamente relacionada às questões essenciais da percepção e da representação.

### **3.2 A Arte e o Cinema**

Os elementos visuais considerados como textos visuais elaboram através de seu enunciado, com sua abordagem ampliada e suas ações responsivas, o contexto cenográfico de expressão dialógica, que no cinema tem a participação da câmera como espaço dramático, de *"materialização da instância narradora"* (Aumont, 2004, p. 75). O mesmo pode ser encontrado em um contexto essencialmente dialógico nas análises de *Performances Culturais*, considerada por Robert Stam (1992) como sendo de grande relevância tanto para o cinema quanto para os estudos culturais.

Na Figura 6, abaixo, encontra-se a representação do "Cartaz de Terra em Transe – 1967":



**Figura 6** – Cartaz de Terra em Transe (1967)  
Fonte: IMDB (2024).

*“Em Terra em Transe” (1967), Glauber Rocha constrói uma alegoria sobre a política nacional e apresenta uma versão satírica da chegada de Pedro Álvares Cabral à costa brasileira”* (SHOHAT; STAM, Robert, 112, 2006). Ella Shohat e Robert Stam trazem à tona reflexões sobre a interconexão entre o cinema e os estudos culturais, especialmente destacando o que se pode considerar de natureza dialógica presente nas análises das *performances* culturais. Stam, em sua obra, enfatiza a relevância desse contexto para compreender não apenas o cinema, mas também a cultura, de forma mais ampla.

Quando falam sobre o filme "Terra em Transe" (1967) de Glauber Rocha, Shohat e Stam destacam a relação entre o cinema e a situação política do Brasil. A obra de Glauber é vista como uma alegoria, uma história que vai além da simples representação da realidade para transmitir significados simbólicos mais profundos.

Na trama, a chegada de Pedro Álvares Cabral ao território brasileiro é revisitada de maneira satírica, com críticas à política nacional e à construção da identidade do país. Isso demonstra como o cinema pode ser um espaço de reflexão e questionamento das narrativas predominantes, revelando aspectos escondidos ou menosprezados da cultura e da história. Ao destacar a importância da dimensão dialógica nos estudos culturais, Stam ressalta a relevância de analisar não apenas o

filme em si, mas, também, o contexto cultural mais abrangente em que ele se encontra.

O livro “Marxismo e Filosofia da Linguagem”, de Mikhail Bakhtin<sup>3</sup> (1895-1975), traduzido diretamente do russo de sua edição original de 1929 por Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo, participa do chamado Círculo de Bakhtin, e alimenta a controvérsia de que seria ou não Bakhtin autor do livro supracitado, já que divide a mesma publicação no Brasil com outra edição, em que a autoria é atribuída ao próprio Mikhail Bakhtin (1895-1975). Conforme John Lechte (2003), Bakhtin passou a maior parte de sua existência na penumbra e, apesar disso, foi detido por motivos políticos sob alegações de associação com atividades clandestinas da Igreja Ortodoxa Russa, em 1929, levantando a possibilidade de que certos textos tenham sido lançados sob os nomes de seus colegas V. Volóchinov e P. N. Medviédev.

Um dos princípios da filosofia da linguagem de Bakhtin que fundamentam a sua relação com as *Performances* Culturais, enquanto manifestação de uma poética da cultura popular, parte do dialogismo, do conceito de diálogo ou relações dialógicas - enquanto uma abertura para o outro -, e a ação engendrada pela reação responsiva, trazendo como objeto da investigação o enunciado que “*sempre responde a algo e orientasse para uma resposta*” (Grillo; Américo, 2017, p. 357). Com o objetivo de aplicar os mesmos elementos de contextualização do diálogo oral em um diálogo visual, esta pesquisa investiga a representação e ambiente narrativo em busca de uma relação entre a expressão sociocultural e histórica.

Ao mesmo tempo que a análise das formas do discurso se desenvolvem em MFL<sup>4</sup>, o próprio texto bakhtiniano levará os princípios adotados às questões verbais e dialógicas do discurso alheio<sup>5</sup> que se encontram presentes nas análises das

---

<sup>3</sup> A obra “Marxismo e Filosofia da Linguagem” se encontra em um contexto de autoria em disputa, característica mencionada por Katerina Clark e Michael Holquist, no livro Mikhail Bakhtin, pois o nome de Valentin Volóchinov (1895-1936), pertencente ao Círculo de Bakhtin, também é apontado como autor devido a inconstância da situação de vida de Bakhtin.

<sup>4</sup> Marxismo e Filosofia da Linguagem, substituído pela sigla MFL.

<sup>5</sup> Discurso alheio (Tchujáia Rietch, p. 246-62; 317-9) - é a presença do discurso ou enunciado alheio no discurso ou enunciado do autor. Ao ser transferido para o contexto autoral, o discurso alheio mantém o seu conteúdo objetivo e rudimentos da sua integridade linguística. O contexto autoral, por sua vez, elabora as normas estilísticas, sintáticas e composicionais da assimilação parcial do discurso alheio, estabelecendo, dessa forma, uma reação ativa a ele. Discurso alheio e contexto autoral encontram-se em uma inter-relação dinâmica constante. As formas sintáticas estáveis de transmissão do discurso alheio (por exemplo, o discurso direto e o indireto) surgem e se constituem, por um lado, sob a influência das tendências predominantes de percepção do discurso alheio, mas, por outro, por terem se formado e estarem presentes na língua, essas formas exercem uma influência reguladora, estimuladora ou inibidora sobre o desenvolvimento das tendências de percepção avaliativa, determinando sua direção (Grillo; Vólkova, 2020, p. 354).

condições plásticas se referindo à configuração da imagem Barroca e Renascentista, associadas ao “estilo linear” e “estilo pictórico” presentes na obra “Conceitos Fundamentais da História da Arte” de Heinrich Wölfflin, publicada primeiramente em 1915 e mencionada como um trabalho da crítica da arte, presente no Capítulo 2 da Parte III de MFL.

A rede de conexões própria do caráter Interdisciplinar das *Performances* Culturais e seu comportamento dialógico, se apresenta aqui na interação entre Filosofia da Linguagem, História/Crítica da Arte e Cinema – filmes e sequências cinematográficas. Para além das propostas multidisciplinares, que apresentam as interlocuções teórico-metodológicas, percebe-se a complexidade da intersubjetividade presente na própria interação apresentada em MFL, através da dinâmica da inter-relação de contexto autoral e transmissão do discurso alheio, chamados por Bakhtin, a partir dos termos criados por Wölfflin, de “estilo linear”<sup>6</sup> (Renascimento) e “estilo pictórico”<sup>7</sup> (Barroco).

As referências de Wölfflin (2000), utilizadas por Bakhtin (Volóchinov, 2020), oferecem uma análise sobre a natureza da arte e da linguagem, destacando a dicotomia entre o linear e o pictórico, assim como entre o discurso autoral e o alheio. Nas imagens abaixo, pode-se ver na primeira um exemplo de pintura Renascentista de Ghirlandaio, mestre de Michelângelo, e suas formas delineadas pela condição inicial do desenho, individualizando os elementos da composição da pintura, na segunda imagem um detalhe da pintura de Rubens e suas formas que trazem a ênfase na mancha cromática e a ausência de contornos definidos, produzindo uma imagem integrada e oscilante (Wölfflin, 2000) - abordagens nas Figuras 7 e 8.

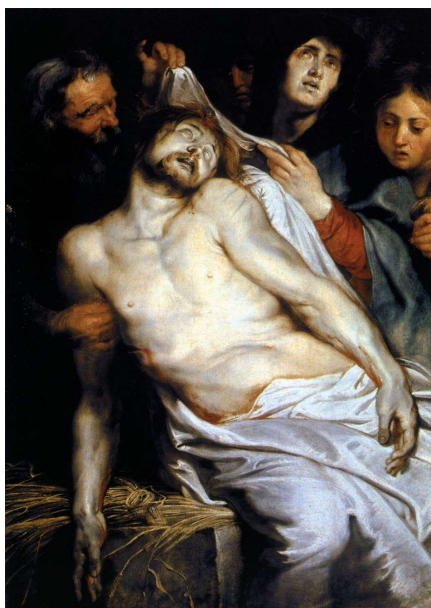
---

<sup>6</sup> Estilo linear (linéini stil, pp. 257, 262) - termo emprestado da obra de Heinrich Wölfflin, *Conceitos fundamentais da história da arte* ( ed. bras.: tradução de João Azenha Jr., São Paulo, Martins Fontes, 2006), na qual é empregado na análise das artes plásticas. Em MFL, o estilo linear é utilizado para descrever e analisar uma tendência de transmissão do discurso alheio que se caracteriza, externamente, por manter contornos bem definidos entre o contexto autoral e o discurso alheio e, internamente, por homogeneizar as linguagens do autor e dos personagens. (Grillo; Vólkova, 2020, p. 354).

<sup>7</sup> Estilo pictórico (jivopísni stil, pp. 258, 262, 321) - expressão também emprestada da obra de Wölfflin. Em MFL, caracteriza o estilo de transmissão do discurso alheio em que, externamente, os contornos entre o contexto autoral e o discurso alheio tendem a ser apagados e, internamente, são individualizadas ao extremo as particularidades linguísticas do discurso alheio. (Grillo; Vólkova, 2020).



**Figura 7** – “Ressurreição do retábulo de Tornabuoni” (1490), Gemaldegalerie, Berlin, Bigordi Domenico Ghirlandaio (1448-1494).  
Fonte: Wikipedia (2024).



**Figura 8** – “Lamentação de Cristo”, 1618, Peter Paul Rubens (1577-1640).  
Fonte: Wikipedia (2024).

Wölfflin, ao analisar a diferença entre o estilo linear e o pictórico na arte, defende que ambos são formas de expressão, permitindo transmitir tudo de maneira única, cada um com sua própria abordagem e ponto de vista. Essa metáfora de idiomas é significativa, pois ressalta que tanto o estilo linear quanto o pictórico possuem qualidades e restrições específicas, sendo ambas formas válidas de comunicação artística. O estilo linear é associado ao equilíbrio e proporção (formas

fechadas), enquanto o pictórico é caracterizado pela emoção e movimento (formas abertas), destacando a importância de ambos na história da arte.

Neste estudo sobre a distinção entre o discurso autoral e o discurso alheio na arte pictórica de Wölfflin, é possível associar o cinema de Glauber Rocha à filosofia da linguagem. Mesmo sendo imagens em movimento, o cinema de Rocha é visto como uma manifestação que se encaixa no estilo Barroco. As análises de Rubens Machado Jr. (2005) podem ajudar a compreender melhor essa relação, para exemplificar as ambiguidades e os barroquismos encontrados em suas imagens.

Primeiramente, a influência barroca na estrutura das cenas de Glauber vem da presença marcante do estilo barroco tardio brasileiro, presente ao longo de toda a história do Brasil Colônia, e que foi adaptado para o cinema, resultando em uma fusão das duas formas de expressão "*tradições estéticas brasileiras*". O modo alegórico é destacado, frequentemente, como uma das principais qualidades da obra de Glauber, especialmente desde a divulgação do livro importante de Ismail Xavier, intitulado *Alegorias do subdesenvolvimento* (1993). A alegoria no Brasil é comumente associada à linguagem carnavalesca. Por exemplo, uma "alegoria de mão" é um objeto que, ao ser segurado, faz referência ao universo retratado pela imaginação do carnavalesco (Machado, 2005, p. 70). Assim, analisa-se a Figura 9:



**Figura 9** – Clóvis Bornay e Paulo Autran, frame do filme *Terra em Transe*.  
Fonte: Rocha (1967).

A partir desta imagem de *Terra em Transe* (Figura 9), pode-se observar como o simbólico está presente nas alegorias e ornamentos, que mesmo em sua aparência

carnavalesca remete à herança de composições Barrocas. De acordo com o “estilo pictórico”, em Wölfflin, percebe-se como as formas transitam de acordo com a visão pictórica que busca aquele movimento característico do Barroco que ultrapassa o conjunto de objetos na representação, onde os contornos não acentuados e a profusão das formas favorecem a ligação dos elementos formais da cena, pois unem as formas e propiciam uma maior movimentação, causando uma vibração e movimentação maior da imagem ou *mise-en-scène*.

O caráter dramático, próprio do estilo barroco, demonstra a potência das imagens de Glauber dando ênfase em sua crítica, ao mesmo tempo que remete ao período colonial, momento em que o barroco é trazido para o Brasil e se torna um símbolo da destruição das culturas dos povos originários. Da mesma maneira, a Figura 10, a seguir, de Porfírio Dias, personagem de Paulo Autran em *Terra em Transe* (1967), apresenta, como descrito por Machado (2005), um símbolo como a própria “alegoria do subdesenvolvimento”.



**Figura 10** – Paulo Autran, frame do filme *Terra em Transe*.  
Fonte: Rocha (1967).

Apresenta-se, plasticamente, a movimentação de uma composição em linha diagonal, puxando o olhar do observador para o centro da imagem que, ao mesmo tempo, encontra na expressão do personagem a ideia de poder a associação ao símbolo da igreja, trazendo a característica da forma aberta, que de acordo com Wölfflin caracteriza o estilo pictórico, próprio do estilo Barroco.

Para Bakhtin, o discurso autoral e alheio que possui um “estilo” de transmissão paralelo ao estilo pictórico, traz as seguintes características:

Na segunda tendência da dinâmica da mútua orientação entre o discurso autoral e o alheio, percebemos processos de caráter diametralmente opostos. A língua elabora um meio de introdução mais sutil e flexível da resposta e do comentário autoral ao discurso alheio. O contexto autoral tende à decomposição da integridade e do fechamento do discurso alheio, à sua dissolução e ao apagamento das suas fronteiras. Podemos chamar esse estilo de transmissão do discurso alheio de pictórico. Ele tende a apagar os contornos nítidos e exteriores da palavra alheia. Nesse caso, o próprio discurso é muito mais individualizado e a percepção dos diferentes aspectos do enunciado alheio pode ser extremamente aguçada. Percebe-se não apenas o seu sentido objetual, a afirmação nele contida, mas também todas as particularidades linguísticas da sua encarnação verbal (Volóchinov, 2018, p. 258).

Por sua vez, Bakhtin (Volóchinov) explora a dinâmica entre o discurso autoral e o alheio, introduzindo a noção de um estilo de transmissão do discurso alheio que eles chamam de "pictórico". Esse estilo tende a dissolver os limites entre o discurso próprio e o alheio, enfatizando a individualidade do discurso e permitindo uma percepção mais aguçada dos diferentes aspectos linguísticos contidos nele. Essa abordagem ressalta a complexidade da interação entre diferentes vozes no discurso, sugerindo que a compreensão completa requer uma apreciação tanto do conteúdo quanto da forma linguística.

Bakhtin traz valiosas reflexões sobre a essência da expressão humana e as diferentes maneiras de sua manifestação e interpretação. Ao analisar a variedade de perspectivas e linguagens na arte e na comunicação, amplia-se o entendimento das nuances da experiência humana.

A concepção bakhtiniana da influência do discurso de outras pessoas, ligada ao estilo visual e que reflete a presença do discurso ou declaração de terceiros no próprio discurso ou declaração do autor, resulta em um apagamento das fronteiras, de forma semelhante ao formalismo visual.

Dessa maneira, o discurso alheio se mescla e se integra ao discurso autoral. Neste mesmo contexto, tem-se o discurso de Glauber, com sua "Estética da Fome", que possibilita a união dos elementos visuais e plásticos de sua linguagem para criar uma conexão coerente entre a narrativa verbal e os elementos visuais.

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro, na maioria, não entendem. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto - que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (Rocha, 2004, p. 65-6).

A partir do conceito desenvolvido por Glauber Rocha, "o Manifesto: Uma Estética da Fome (1965)", compreende-se que sua linguagem apresenta uma identidade que reflete a realidade da maioria dos habitantes do Brasil e se destaca pelo seu caráter inovador, que não se baseia em nenhum padrão visual ou estético que não esteja relacionado à cultura local. Ao contrário, busca expressar uma identidade própria, diferenciando-se do mercado internacional do cinema, que exerce forte influência também na produção cinematográfica nacional.

A citação do Manifesto de Glauber, "Estética da Fome", de 1965, ecoa como um grito de resistência e uma provocação à complacência estética que permeava o cinema brasileiro da época. Rocha, ao afirmar que a fome é compreendida de maneira diferente pelo europeu e pelo brasileiro, denuncia uma realidade profundamente enraizada na experiência nacional.

Enquanto para o europeu a fome é vista como um exótico surrealismo tropical, para o brasileiro é uma vergonha nacional, uma vergonha que, muitas vezes, é silenciada, mascarada pela falta de voz e pela ausência de uma compreensão verdadeira de suas origens.

A fome, nesse contexto, não é apenas uma questão de necessidade física, mas, além disso, se refere a uma fome de justiça, de representação, de reconhecimento. Glauber argumenta que a fome não pode ser curada por simples planejamentos de gabinete ou por remendos estéticos, mas requer uma abordagem mais profunda e radical. Aqui, ele aponta para a necessidade de uma "cultura da fome", uma consciência enraizada nas próprias estruturas sociais e culturais do país, uma consciência que pode se manifestar, em última instância, na forma de violência.

O grau de consciência, de clareza e de constituição da vivência está proporcionalmente relacionado à orientação social. De fato, mesmo uma tomada de consciência simples e imprecisa de alguma sensação, por exemplo, da fome, não pode ser expressa para fora sem uma forma ideológica. Toda tomada de consciência precisa do discurso interior, da entonação interior e do estilo interior embrionário, uma vez que é possível tomar consciência da própria fome de modo suplicante, aflito, irritado, inconformado. É claro que aqui enumeramos somente as orientações mais grosseiras e fortes da entonação interior, quando na verdade uma vivência pode ter uma entonação bastante sutil e complexa (Volóchinov, 2018, p. 207).

Enfatizando os aspectos sociais e políticos presentes na estética de Glauber, além disso, valorizando a relevância da reflexão interior, da entonação e do estilo como meios de manifestação ideológica. A fome, nessa abordagem, não é apenas uma realidade física, mas, sobretudo, uma experiência profundamente enraizada na experiência coletiva, moldada por ideologias e narrativas sociais.

Ao apresentar o ponto de vista de Bakhtin sobre a conexão entre consciência, diálogo interno e contexto social, é possível compreender de maneira mais ampla a complexidade da vivência da fome e sua manifestação. Bakhtin defende que toda reflexão consciente é influenciada por uma ideologia específica, uma entonação interna e um estilo interno em desenvolvimento. Essas nuances na expressão da fome refletem as diferentes realidades sociais e culturais e as múltiplas maneiras pelas quais a fome é experimentada e interpretada pelos sujeitos.

Tanto a citação de Glauber quanto a perspectiva de Bakhtin, nos convidam a refletir não apenas sobre a fome como uma realidade material, mas, além disso, como uma experiência profundamente enraizada na psique coletiva e mediada por ideologias, narrativas e formas de expressão. A fome, nesse contexto, não é apenas uma questão de falta de alimentos, sendo, também, uma questão de falta de representação, de reconhecimento e de justiça social.

A definição de seu estilo como Estética da Fome, apresenta em Glauber sua coerência com uma identidade de uma linguagem cinematográfica do terceiro mundo, capaz de compreender e aprofundar em sua crítica social a partir justamente do que é mencionado por Bakhtin (Volóchinov, 2018), como a tomada de consciência do discurso interior, e que mesmo a imprecisão da sensação de fome constitui a expressão de uma forma ideológica. Com essa maneira de transitar entre um formalismo verbal e um repertório visual, o pensamento bakhtiniano revela a poética

de Glauber Rocha que é construída de maneira intrínseca a sua composição plástica e verbal.

O que vem a ser chamado de composição plástica, procura fazer um recorte na criação imagética cinematográfica, apresentando o que, de fato, o cinema moderno trouxe de inovação. São momentos que, assim como o Manifesto Antropófago, revelaram expressões artísticas, capazes de elucidar o problema de uma estilística brasileira, que se encontra em sua verdade poética – algo que se afine com uma essência real e não “ocidental”.



**Figura 11** – Frames do filme Terra em Transe: em sentido horário - Glauber Rocha, Paulo César Peréio, José Marinho, Jardel Filho, Maurício do Valle, José Lewgoy, Paulo Autran, Paulo Gracindo.  
Fonte: Rocha (1967).

As abordagens de análise cultural e social orientadas pela noção de *Performance* participam do repertório teórico da antropologia e disciplinas adjacentes como folclore, linguística, estudos culturais e comunicação que compõem o aspecto disciplinar de diversos conceitos e perspectivas distintas. A partir destas abordagens a antropologia enfoca a *performance* como evento como (Bauman, 2008): “*rituais, festivais, feiras, espetáculos, mercados, que são exemplos do que chamamos Performances Culturais (Singer,1972), “eventos de display” (Abrams,1982) ou encenações (Abrams,1977)*”.

A pesquisa em *performances* proporciona um novo paradigma para as artes em geral, tratando de seus dispositivos imagéticos e das novas possibilidades que surgem a cada dia, desde a videoarte e o cinema experimental, inicialmente

analógicos, até os aparatos emergentes das imagens digitais. No entanto, o principal foco de interesse reside na Poética da *Performance*, que enfatiza a forma linguística, a função social e o significado cultural, como ressaltado por Bauman (2008), cujos estudos estão voltados para o mercado. Este trabalho destaca a Poética da Ação, colocando a construção da linguagem como seu interesse principal, enquanto a ação poética orienta o sentido da análise em *Performance*.

A função poética reside em destacar as características formais do ato de expressão, de tal maneira que elas chamem atenção para si, sua organização formal e para o próprio ato de forma de falar, mesmo que de maneira efêmera, a ação poética quando é involuntária. A poética não diz respeito à apreensão ou análise da obra-feita, nem também a obra ainda por fazer, mas à obra sendo feita, ou seja, é uma reflexão sobre a instauração da obra.

A Antropologia da *Performance*, que surge nas interfaces de estudos do ritual, do teatro e da interação social, amplia questões clássicas do primeiro para tratar de um conjunto de gêneros performativos encontrados em todas as sociedades do mundo globalizado, incluindo ritual, teatro, música, dança, festas, narrativas, esportes, movimentos sociais e políticos e encenações da vida cotidiana. Estabelecendo as preocupações com a estética e a poética, sendo estes os temas centrais no campo das *Performances Culturais*.

Já existem muitos influenciados por esta linha de pesquisa, que se dedicam não só a análise dos aspectos estéticos, como também às estratégias de registro das manifestações verbais/orais em textos fixos que possam refletir fielmente a poética do evento e seus aspectos não-verbais. Como comunicação, a *Performance* é uma categoria que se diferencia em função, muitas vezes, da ausência da fala e por sua função expressiva ou “poética”, seguindo a definição de Bauman (2008).

Da mesma maneira que Bakhtin (1968) dirige sua atenção para como o texto (Romance) é construído, os estudos desta abordagem dirigem seu interesse para como o dialogismo das *performances* são construídas pelos participantes do evento, examinando as condições diferentes do evento artístico e do ato artístico. A *performance*, primariamente, é diferente por uma situação em que a função poética é dominante no “evento de comunicação”. A experiência, que se pode chamar, também, de vivência, é um elemento importante invocado pela *performance* e é uma consequência dos mecanismos poéticos e estéticos. Os estudos de *Performance* se voltam para eventos relacionados à condição temporal e espacial.

Chamam atenção para o temporário, o emergente, a poética, o contingente, formador de expectativas e a sensação de estranhamento comum, também, da linguagem artística, compondo a própria linguagem em seus “atos performáticos” gerando estados de não lugar, e por isso mesmo, criando “momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação”, como se fosse uma espécie de instrução que estabelece o momento da *performance*, chamando a atenção dos participantes à *performance*, o próprio público ao redor.

Seu campo, na atualidade, visa examinar criticamente os próprios eventos performáticos como “arenas reflexivas” de recursos estilísticos diversificados, contextualizações e ideologias conflitantes. Bauman e Briggs (1990), ao mesmo tempo, argumentam que os estudos de poética e de *performance* compõem o espaço da *performance* na perspectiva crítica da antropologia contemporânea. Para eles, os conceitos de “dialogicidade” e gêneros de fala de Bakhtin (1980), de acordo com as “práticas discursivas” características de grupos especiais, remete aos seus aspectos políticos.

Além de seus próprios questionamentos, Bauman e Briggs dialogam com o movimento de Turner, ao se voltarem para os aspectos emergentes dos eventos de *performance* no mundo heterogêneo e globalizado, dando ênfase, sobretudo à emergência da cultura em eventos conhecidos como “multiculturais”. Assim, os estudos da *performance* contribuem para o desenvolvimento da “antropologia dialógica” através das preocupações sobre como captar em textos fixos os elementos poéticos das *performances* orais (Langdon, 1999).

Para Turner (2005) e Schechner (1992), definir a *performance* como um comportamento intensificado, que tem o público incluído às artes performáticas, a política, a medicina e a religião, torna a *performance* um tipo de evento pertencente à expressão estética. Trata-se da participação plena de todos os presentes no evento para criar a experiência e não puramente à ação normativa (poética), nem de uma leitura semântica dos símbolos, mas de uma interação na qual o significado emerge do contexto (Schieffelin, 1985). Apresentam os “diálogos” no sentido bakhtiniano e como um dispositivo que articula recursos audiovisuais característicos da linguagem cinematográfica, reduzindo a apreciação crítica por parte do público, proporcionando para que a fruição diegética da obra se realize satisfatoriamente.

A satisfação se encontra quando a intenção de *diálogo* com a cultura histórica de época é tão compreensível e sua proposta de denúncia que o filme representa é

tão clara que estes aspectos nem mesmo precisam ser debatidos, quando a cena basta como elemento de comunicação. Apontam para um exemplo da prática da análise fílmica e os sistemas dialógicos e as *performances* culturais. Analisa-se à representatividade performática apresentada nas imagens da Figura 12, a seguir:



**Figura 12** – Joffre Soares, José Lewgoy e Zózimo Bulbul (1920-2003)  
Fonte: Rocha (1967).



**Figura 13** – Ioná Magalhães em Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964).  
Fonte: Bouwhuis (2018).

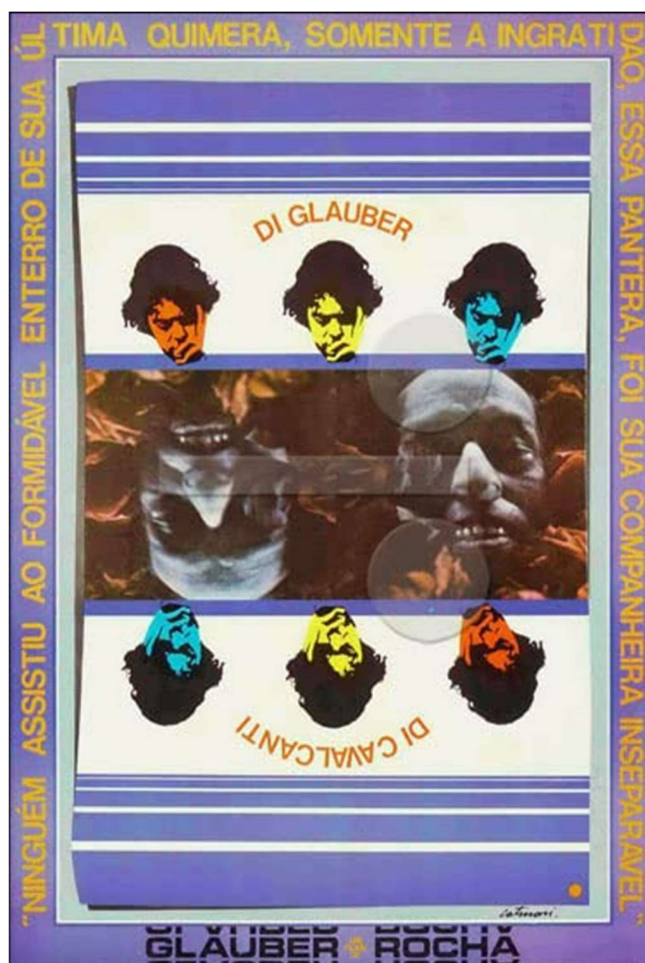
A disciplina Teorias e Práticas da *Performance*, possibilitou que a compreensão das *Performances* Culturais iniciasse um processo de amadurecimento e introduziu a discussão sobre questões da Interdisciplinaridade, ampliando a percepção geral e necessária presentes de suas propostas, possibilitando uma maior pertinência que serão fundamentais para a tese. A partir dos textos apresentados foi possível a aproximação de autores que são significativos ao objeto desta pesquisa que tem como desafio articular os contextos, principalmente os que partem de uma base textual passíveis de serem articulados com elementos visuais.

A vasta tradição teórica do cinema e seu pensamento estético, relacionando a um conteúdo artístico e poético, por pretender relatar justamente o *modus operandi* da construção de linguagem do autor do cinema pesquisado, passa a ser definida, agora, sobre essa base teórica e dialógica que une as *Performances*, o cinema, as poéticas, sua forma e conteúdo.

## 4 DI CAVALCANTI, DI GLAUBER

Para exemplificar essa ideia, iremos examinar trechos de alguns clássicos do cinema, destacando que por estarem enquadrados nessa categoria, conferem interpretações a essas produções que vão além, em sentido estrito, de meros relatos históricos. Isso acontece - como nos propomos a demonstrar - não apenas devido à beleza visual, aos temas e questionamentos abordados pelos filmes, mas, principalmente, pela forma como suas narrativas sugerem uma relação simbólica com a cultura do passado, buscando criar experiências significativas (Abdala, 2013).

Neste prisma, salienta-se que o autor é o principal guardião da autenticidade: seu estilo é um código moral, sua produção visual é um posicionamento político (Glauber, 2003).



**Figura 14** – Cartaz do filme "Di Cavalcanti ou Di Glauber: ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera, somente a ingratião. Essa Pantera, foi sua Companhia Inseparável" (1977), autor Catinari, De Glauber Rocha, também chamado de "Di Cavalcanti, Di Rocha".

Fonte: BCC (2024).

O filme “Di Glauber” ou “Di Cavalcanti, Di Glauber” possui, pelo menos, três títulos, mas seu título original citado no início do filme pelo narrador, o próprio Glauber Rocha, é: Ninguém assistirá ao formidável enterro da tua última quimera; somente a ingratidão, aquela pantera, foi a tua companheira inseparável. Levemente diferente da primeira estrofe do “Versos Íntimos” de Augusto dos Anjos (1884-1914):

Versos Íntimos (1912), Augusto dos Anjos  
 Vês! Ninguém assistiu ao formidável  
 Enterro de tua última quimera.  
 Somente a Ingratidão – esta pantera –  
 Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à lama que te espera!  
 O Homem, que, nesta terra miserável,  
 Mora entre feras, sente inevitável  
 Necessidade de também ser fera.

Toma um fósforo. Acende teu cigarro!

O beijo, amigo, é a véspera do escarro,  
 A mão que afaga é a mesma que apedreja.

Se a alguém causa inda pena a tua chaga,  
 Apedreja essa mão vil que te afaga,  
 Escarra nessa boca que te beija!

Uma narração diferente, pois traz Glauber Rocha, em voz *over*, narrando os fatos e o impacto, nele mesmo, da morte de Di Cavalcanti. Assim, ele une os contextos das notícias, das imagens filmadas e das ações do próprio filme e da própria câmera. Aqui, a estética de sua narração remete a fala de nosso vendedor, no texto de Bauman (2008), porque ela anuncia, chama à atenção, carrega a expressão como seu teor poético de lamentação do amigo morto e, talvez, de indignação pela não compreensão da sua maneira, considerada impulsiva e desrespeitosa, de declarar seu amor e admiração por Di Cavalcanti.

Juntamente com a reflexão sobre a estética e a ética do cinema, oferece um ponto de partida para analisar a interação entre a obra cinematográfica e o contexto histórico-cultural. Abdala e a frase de Glauber Rocha, quando analisadas em conjunto, oferecem uma visão abrangente do cinema como forma de arte e expressão cultural. O cinema, através da *performance*, da estética e da *mise-en-scène*, pode transcender a mera crônica de época e se tornar um poderoso instrumento de comunicação e reflexão sobre a história e a sociedade.

Essa interação vai além das temáticas e estilos estéticos, adentrando em uma esfera ética e política, como colocado por Glauber. Para ele, a estética cinematográfica não é meramente uma questão de beleza visual, mas sim uma expressão de valores éticos e uma plataforma para a disseminação de ideias políticas. Nesse sentido, a "*mise-en-scène*" não é apenas uma composição visual, mas também, um manifesto político.

Glauber destaca a importância de compreender o cinema como uma forma de expressão que transcende o entretenimento puro, carregando consigo uma responsabilidade ética e política. A narrativa cinematográfica, então, torna-se um veículo para a transmissão de mensagens e reflexões sobre a sociedade e seu contexto histórico.

A referência à narração de Glauber Rocha sobre a morte de Di Cavalcanti exemplifica essa concepção. A estética de sua fala não é apenas uma questão de expressão poética, mas sim um meio de provocar uma resposta emocional e intelectual no espectador. Sua narrativa vai além das imagens filmadas, conectando-se com os acontecimentos históricos e com a própria natureza do filme e da câmera, incorporando elementos da vida real à experiência cinematográfica.

Assim, a análise dessas citações e reflexões faz um convite a se repensar o cinema não apenas como uma forma de entretenimento, mas como uma forma de arte e comunicação que pode desempenhar um papel significativo na configuração da consciência histórica e na promoção de mudanças sociais e políticas. É através dessa perspectiva que se pode apreciar plenamente o potencial do cinema como uma ferramenta poderosa para a expressão e a transformação.

Uma vez instalada, a supremacia do sagrado no cinema de Glauber dos anos 70 possui dimensões diversas. Com a força do simbólico na experiência social em primeiro plano, o ritual coletivo pode ser o núcleo da discussão política, como acontece em *Di* (1976). Neste filme, o gesto liberador e subversivo do cineasta é o próprio ato de filmar (Xavier, 2001, p. 152).

Xavier observa que, nesse período, o cinema de Glauber Rocha assume uma dimensão ritualística e simbólica, onde o ato de filmar em si se torna um gesto libertador e subversivo. O filme "*Di*" é mencionado como exemplo dessa abordagem, onde o ato de filmar é o próprio cerne da discussão, enfatizando a importância do cinema como uma forma de expressão e intervenção social.

É na poética da *performance* de um ritual coletivo que uma exibição virtuosa é apresentada por Richard Bauman (2008), em seu texto “Poética do Mercado Público: gritos de vendedores no México e em Cuba”, onde se encontra um exemplo da estética representada pelo seu código poético, sendo, também, um “ritual coletivo, onde a experiência social está em primeiro plano. A referência ao texto de Bauman sugere uma conexão entre a estética da fala de Glauber Rocha e a expressão eloquente e emotiva de um vendedor.

A voz *over* de Rocha é descrita como anunciadora, capaz de chamar a atenção do espectador e carregada de uma poesia que expressa tanto o lamento pela perda quanto a indignação pela incompreensão da personalidade e do legado de Di Cavalcanti. Quando enaltece toda a glória de Di Cavalcanti, através da poesia de Vinícius de Moraes, Glauber une a experiência de seu encontro subvertendo as condições de um velório e todo um conhecimento sobre seu apogeu confrontado com as primeiras Bienais de São Paulo quando, de acordo com sua narrativa, o artista passa a ser menos reverenciado.

É sob o espírito da monumentalidade que se pode interpretar o cruzamento das presenças de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959), tocado desde o início do filme e durante toda primeira sequência de imagens, ambos participantes da Semana de Arte Moderna (1922), jovens artistas, com Villa-Lobos, não citado pelo narrador do filme, o próprio Glauber (1939-1981).

No lançamento do filme no cinema do próprio Museu de Arte Moderna (MAM - RJ), Glauber Rocha entrega o panfleto mimeografado de sua autoria chamado “Di (Das) Mortes” (1977), apresentando a resistência de suas ideias perante ao gesto disruptivo de adentrar no velório de Di Cavalcanti e insistir em permanecer, assim como dirigir a presença de atores que conheceram Di, mas, ao mesmo tempo, performam “amigos no velório”, que não se importam com a presença da câmera.

A morte é um tema festivo pros mexicanos, e qualquer protestante essencialista como eu não a considera tragedia . . [sic] Em Terra em Transe o poeta Paulo Martins recitava que convivemos com a morte...etc... dentro dela a carne se devora – e o cangaceiro Corisco, em Deus e o Diabo na Terra do Sol, morre profetizando a ressurreição do sertão no mar que vira sertão que vira mar...

Matei muitos personagens? Eles morreram por conta própria, engendrados e sacrificados por suas próprias contradições: cada massacre dialético que enceno e monto se autodefine na síntese fílmica, e do expurgo sobram as metáforas vitais.

As armas de fogo, facas e lanças são os objetos mortais usados por meus personagens, mas a rainha Soledad bebe simbolicamente veneno no final de Cabeças Cortadas e os mercenários de O Leão de Sete Cabeças são enforcados. Em Câncer, Antônio Pitanga estrangula Hugo Carvana, assim como Carvana se suicida em Terra em Transe. Em Claro foi usado um canhão para matar um mercenário no Vietnam e dois personagens morrem afogados em Barravento, além das multidões incalculáveis massacradas por Sebastião, Corisco, Diaz, etc.

Filmar meu amigo Di morto é um ato 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. A Festa, o Quarup – a ressurreição que transcende a burocracia do cemitério. Por que enterrar as pessoas com lágrimas e flores comerciais? Meu filme, cujo título, dado por Alex Viany, é Di-Glauber, expõe duas fases do ritual: o velório no Museu de Arte Moderna e o sepultamento no Cemitério São João Batista. É assim que sepultamos nossos mortos.

Chocado pela tristeza de um ato que deveria ser festivo em todos os casos (e sobretudo no caso de um gênio popular como Emiliano di Cavalcanti) projetei o Ritual Alternativo; Meu Funeral Poético, como Di gostaria que fosse, lui. . . o símbolo da Vida...

No campo metafórico transpsicanalítico materializo a vitória de São Jorge sobre o Dragão. E, no caso de uma produção independente, por falta de tempo e dinheiro, e dada a urgência do trabalho, eu interpreto São Jorge (desdobrado em Joel Barcelos e Antônio Pitanga) e Di-O Dragão. Mas curiosamente Eu Sou Orfeu Negro (Pitanga) e Marina Montini, dublamente Eurídice (musZa de Di), é a Morte. Meus flash-backs são meu espelho e o espelho ocupa a segunda parte do filme, inspirado pelo Reflexos do Baile, de Antônio Callado, e Mayra, de Darcy Ribeiro. Celebrando Di recupero o seu cadáver, e o filme, que não é didático, contribui para perpetuar a mensagem do Grande Pintor e do Grande Pajé Tupan Ará, Babaraúna Ponta-de-Lança Africano, Glória da Raça Brasileira! [sic].

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

Neste panfleto entregue no lançamento do filme Glauber, pode-se considerar que existe uma síntese de sua proposta poética e a necessidade de apresentá-lo formaliza a identificação de etapas essenciais encontradas em Di. Sua aparição rompanete no Museu de Arte Moderna é relatada por Cristina Lemos (Ribeiro, 2023), que menciona o comparecimento de Glauber que chega com um microfone e dizendo o que mais tarde ele repetirá em sua voz over no filme já editado, bem no início do curta-metragem. Ainda em seu panfleto, Glauber menciona a relação de seu ato de filmar o velório de Di com o surrealismo ou mais precisamente "humor modernista-surrealista", pois possui convicção de sua linguagem como herança das tradições vanguardistas. Glusberg (2011), considera o Surrealismo, o Dadaísmo, a Bauhaus assim como o Futurismo italiano a pré-história das *performances* que surgirão no início dos anos setenta.

*As performances* (ou *protoperformances*) geralmente nasciam de exercícios de improvisação ou de ações espontâneas. Mas havia, ao mesmo tempo, uma incorporação das técnicas do teatro, da mímica, da dança, da fotografia, da música e do cinema (que era, nessa época, uma nova mídia - os irmãos Louis e Auguste Lumière tinham apresentado seu invento no fim de dezembro de 1895) (Glusberg, 2011, p. 12).

Desta maneira é que se pode considerar a linguagem de Glauber nesse documentário ou não ficção, como uma linguagem também da arte da *performance*, já que encontramos nela todos os elementos que desembocaram nos movimentos de *performance*. Glauber vai desenvolver uma ação espontânea como improvisação nos gestos, na fala e no dispositivo cinematográfico.

A origem das *performances* artísticas que emergiram no trabalho de Glauber destaca a diversidade de influências que contribuíram para o desenvolvimento dessas *performances*, que surgiram a partir de improvisações e ações espontâneas, bem como incorporaram técnicas do teatro, da mímica, da dança, da fotografia, da música e, significativamente, do cinema - uma mídia então em ascensão. A relação entre seu ato de filmar o velório de Di Cavalcanti e o surrealismo, mais especificamente o "humor modernista-surrealista", revela sua consciência da linguagem cinematográfica como uma herança das tradições vanguardistas.

Essa conexão entre o cinema e o surrealismo, ou vanguardas, de maneira geral, ilustra como Rocha via sua própria prática cinematográfica como parte de um

movimento mais amplo de experimentação artística e ruptura com as convenções estabelecidas.

A contribuição de Glusberg reside em situar o surrealismo, o dadaísmo, a Bauhaus e o futurismo italiano como a pré-história das *performances* europeias, à qual se soma a ação antropofágica de Glauber. Esses movimentos artísticos do século XX, caracterizados por sua inovação, provocação e desafio às normas estabelecidas, lançaram as bases para o surgimento das *performances* posteriores. Tais *performances* buscavam explorar novas formas de expressão e interação com o público, rompendo com as convenções tradicionais e abrindo caminho para uma experimentação artística radical.

A continuidade e a evolução das tradições artísticas, ao longo do tempo, demonstram como as influências do passado continuam a moldar e inspirar a produção artística contemporânea.

Essa perspectiva histórica oferece uma compreensão mais profunda das *performances* dos anos setenta, contextualizando-as dentro de um cenário mais amplo de experimentação artística e inovação estética. Destacam a importância da intertextualidade e da continuidade histórica na compreensão das práticas artísticas contemporâneas, ao mesmo tempo em que reconhecem a natureza fluída e mutável da criatividade humana ao longo do tempo. Essas reflexões enriquecem a compreensão da arte como um processo dinâmico e em constante evolução, enraizado em tradições passadas, mas sempre aberto a novas possibilidades e interpretações.

Apresenta-se imagens em Frame Di Glauber, 1977, referente aos “Tapumes e vigas de concreto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”, conforme Figura 15, a seguir:



**Figura 15** – Tapumes e vigas de concreto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.  
Fonte: Rocha (1977).

O filme Di Cavalcanti, se faz performático em vários sentidos, o cinema de Glauber ou o próprio estilo cinemanovista, retoma de maneira diferenciada, pelo próprio desenvolvimento das câmeras que se adaptaram cada vez mais a situações mais dinâmicas de filmagens (Jullier; Marie, 2009), algo que se deu, de maneira mais remota, nos filmes de Dziga Vertov (1896-1954), em que apresenta a atuação do kinoman. No filme “O homem com uma câmera” (1929), tem-se a presença do *cameraman* ou *kinoman*, que se coloca de maneira adequada, de acordo com as tomadas de cena, e que tem suas ações registradas pelo filme, em metalinguagem do cinema construtivista de vanguarda.

O fato, no entanto, não deve nos impedir de dizer que ficções, em sua generalidade, não trabalham com locução, e que a voz fora-de-campo fazendo asserções no modo over, possui um aspecto estrutural na história da tradição narrativa chamada documentário. Aspecto estrutural que não tem a mesma dimensão na história da tradição narrativa chamada ficcional (Ramos, 2008, p. 27).

Ramos (2008), destaca a presença da voz fora-de-campo como um aspecto estrutural do documentário, contrastando-a com a menor frequência de sua utilização na ficção. Essa voz assume a função de narrar os eventos, fornecer informações e interpretar a realidade, criando um efeito de verdade e objetividade. No entanto, é importante reconhecer que a voz narrativa não é um mero veículo de informação. Ela também é um instrumento de construção de sentidos, capaz de influenciar a

percepção do espectador sobre os eventos apresentados. Através da escolha de palavras, entonação e ritmo, o narrador pode direcionar a interpretação do público e moldar sua compreensão da realidade.

O filme *Di Cavalcanti* é descrito como performático em vários sentidos, destacando a maneira como o cinema de Glauber Rocha, dentro do estilo cinemanovista, incorpora elementos de *performance*. Isso é ilustrado pelo próprio desenvolvimento das técnicas cinematográficas, que se adaptaram para capturar situações dinâmicas de filmagem. Essa adaptação das câmeras para uma abordagem mais móvel e envolvente é comparada aos filmes de Dziga Vertov, especialmente seu filme "O Homem com uma Câmera", de 1929.

No filme de Vertov, a presença do cameraman - ou kinoman, é destacada como um elemento central da narrativa. Essa figura, além de realizar as filmagens, se torna parte da obra cinematográfica, registrando suas próprias ações e interagindo com o ambiente ao seu redor. Essa metalinguagem do cinema construtivista de vanguarda é semelhante à abordagem do filme *Di Cavalcanti*, onde a presença da câmera e sua interação com os personagens e o ambiente contribuem para a natureza performática da obra.

Carlson (2009) analisa a natureza da *performance* e sua relação com o cinema, em tentativas de definir a qualidade especial da *performance*, destacando duas perspectivas principais: a ênfase na corporalidade e na presença. Ele observa que essas noções foram desafiadas pela estética pós-moderna da ausência e pela teoria de *performance* pós-moderna, que enfatizam a citação e a intertextualidade. A relação entre *performance* e cinema se torna, assim, evidente através desses exemplos, mostra como o cinema incorpora elementos de *performance* para criar uma experiência visual e narrativa única. Essa interseção entre *performance* e cinema destaca a natureza multifacetada da arte e a maneira como diferentes formas de expressão se influenciam e se complementam ao longo do tempo.

No início, o filme *Di Cavalcanti*, pode-se considerar uma sequência de *travellings* seguida de panorâmica, que na verdade é um só plano, ou um plano sequência inicial, enquanto Glauber narra a partir de Augusto dos Anjos e a leitura da matéria de Edison Brenner, sobre a morte de Di Cavalcanti e a intromissão do próprio Glauber no velório. "Di", faz uma varredura da paisagem, comum em propostas amadoras, experimentais ou mesmo de caráter cinemanovista, neste caso. Onde a linguagem é o próprio conceito de construção poética como proposta estética, ou seja,

a estética de seu filme é a percepção de como o próprio filme foi feito, como estética do processo.



**Figura 16** – Frames do plano sequência inicial: Fachada lateral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pedestres, carros estacionados e trânsito.  
Fonte: Trechos do filme “Di Cavalcanti” (2024).

No caminho do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, uma sequência de imagens em *travelling*, feitas a partir de um carro, de acordo com a maneira que se comporta a câmera, pode-se perceber que está na rua e depois de filmar os carros, todos estacionados subindo na calçada de uma das fachadas laterais do Museu de Arte Moderna-RJ, onde se apresenta carros como: Kombi, Fusca, Caravan, Variant, Opala, Passat, Corcel, Dodge Dart, num cenário tipicamente dos anos 70, o carro se afasta e segue em outra direção, onde registra, ao fundo, uma arquitetura brutalista (MAM-Rio de Janeiro) que compõe um cenário urbano de uma cidade moderna.



**Figura 17** – Clássicos da Arquitetura: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.  
Fonte: Migliani (2018).

Bauman (2008), enquanto enfatiza a beleza da arte performática, com foco especial nas conexões entre a linguagem utilizada, a influência social e o simbolismo cultural, também explora o que acontece após a apresentação cultural, ao pesquisar espaços públicos e as *performances* em si, interessando-se pela arte de agir através das palavras.

Em sua fala, Glauber não está simplesmente narrando. Poderíamos dizer ser a fala de um vendedor, que estaria num mercado. Quem viu Glauber na televisão, falando e ao mesmo tempo se aproximando da câmera para falar, com criança no colo ou simplesmente gesticulando sabe que em sua enunciação ou ato de fala, estava sempre um pensamento pronto a ser transmitido. Em “Di Cavalcanti”, Glauber caminha com sua fala, parece em movimento constante, não abre mão de dizer e escancarar que corre para filmar a morte do amigo que o havia convidado para uma visita que nunca aconteceu, para filmá-lo justamente. E assim, ele parte para sua última visita a Di Cavalcanti. Não se importa em não ser bem vindo, pois o artista não pede licença para fazer sua arte, entra com equipe pequena e sua voz *over* descreve, em alguns momentos aos berros, “toda” saga de Di Cavalcanti como pintor brasileiro e cosmopolita ao mesmo tempo, pois “Di transou em todas”, estava num patamar não somente de artista brasileiro, mas de um artista internacional.

A voz narrativa no documentário pode ser vista como uma forma de *performance*, na medida em que busca produzir efeitos específicos no espectador. O narrador, ao utilizar sua voz para narrar e interpretar a realidade, está performando um papel social com o objetivo de influenciar a percepção do público. Da mesma forma, a performatividade na vida social pode ser analisada à luz da voz narrativa. As ações dos indivíduos, ao buscarem reconhecimento e validação, podem ser interpretadas como *performances* que visam construir uma narrativa particular sobre si mesmos e seus papéis na sociedade.

Ao pretender apresentar a verdade, utiliza-se de técnicas da performatividade na vida social demonstra como a realidade é constantemente reinterpretada e ressignificada pelos indivíduos em suas *performances*. Ao reconhecer a natureza performativa da voz narrativa e da vida social, é possível desenvolver uma compreensão mais complexa da construção de sentidos e da relação entre o indivíduo e a realidade.

Di Cavalcanti morreu em 26 de outubro de 1976. Glauber gravou as cenas e editou o filme “Ninguém Assistiu ao Formidável Enterro de sua Quimera, Somente a

Ingratidão, Essa Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável” que foi lançado em 1977 e chamado de “Di Glauber” por Alex Viany (GPESC UFRGS, 2023), tendo ganhado o prêmio do júri do Festival de Canne de 1977.

Em 1979, a 7ª Vara Cível concedeu liminar a um mandado de segurança impetrado por Elizabeth, vetando a exibição do filme. A decisão vale até hoje, mas o vídeo pode ser encontrado na internet. A iniciativa partiu da família de Glauber (Acervo - O Globo, 2023).

Logo depois de lançado o filme, Elizabeth Di Cavalcanti, filha adotiva do pintor, iniciou sua batalha para a proibição do filme “Di Cavalcanti”, de Glauber Rocha. O filme, atualmente, pode ser visto em duas versões no Youtube, com e sem legenda. A versão legendada, utilizada neste trabalho, possui 16:02 minutos sendo um pouco maior que a outra que vai somente até um pouco mais de 15 minutos, ou seja, a versão original que, de acordo com sites como *Internet Movie Database* ou IMDB, possui 18 minutos, não se encontra disponível.

#### **4.1 Sequência - Hall do Museu de Arte Moderna (MAM), Rio de Janeiro**

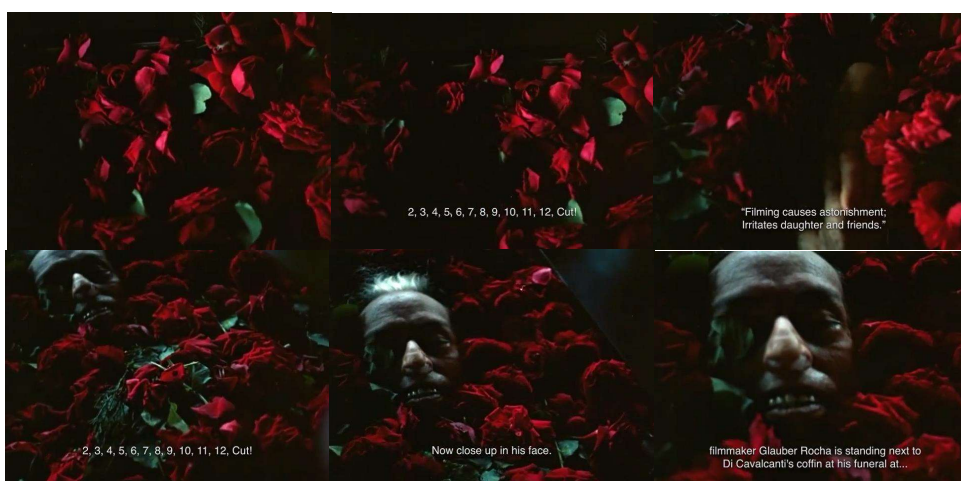
Na sequência inicial, assistindo desde o primeiro momento do filme, nota-se tocar o som de Villa-Lobos, Floresta Amazônica: Overture (1958), quando passa por uma das fachadas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a todo momento. Quando voltam as imagens do velório, inicia-se a narração de Glauber, em uma contagem ao adentrar com a câmera no hall de entrada do museu, focada desde o início da filmagem da parte interna, no caixão de Di Cavalcanti, nas rosas vermelhas cobrindo seu corpo, até chegar o seu rosto de cadáver com os dentes à mostra.

Neste filme, não existe a relação de corte ou *raccord* que estabeleça a montagem de “campo-contra-campo” (Burch, 2006), que comporia uma sequência de diálogo entre personagens ou mesmo uma decupagem das cenas relacionando tempo e espaço de maneira coerente em uma montagem convencional. À maneira do Cinema Novo que, por sua vez, se alinha com os princípios cinematográficos da Nouvelle Vague francesa, os movimentos de câmera expressam os próprios pensamentos de Glauber, a fluidez de seu processo criativo.



**Figura 18** – Frame enquadrando a face de Di Cavalcanti rodeado de rosas vermelhas.  
Fonte: GPESC UFRGS (2023).

O filme possui essa materialidade da película registrada, antes mesmo de ser roteirizado, pois é a partir da captação espontânea e do ímpeto de gravar as cenas do velório de Di Cavalcanti que, posteriormente, o filme teria sido editado, sendo esta informação uma interpretação dos fatos ocorridos e mencionados pelo próprio Glauber em seu panfleto de lançamento da obra.



**Figura 19** – Plano sequência do corpo de Di Cavalcanti, dos pés até a cabeça, emoldurada de rosas vermelhas que cobrem todo o seu corpo em seu caixão.  
Fonte: GPESC UFRGS (2023).

Bertoloti (2023), descreve que, no saguão do museu, era evidente a presença de mais homens de terno e mulheres vestidas de preto, todos impassíveis diante da confusão, dos gritos da equipe e da câmera movendo-se livremente por todo o espaço. Afinal, Glauber Rocha era um renomado cineasta internacionalmente reconhecido e premiado, acompanhado por Mário Carneiro, um respeitado diretor de fotografia, alto

e formal, com cabelos grisalhos e camisa social por dentro da calça, carregando a câmera nos ombros.

Somente o marechal Cordeiro de Farias, circunspecto militar, foi capaz de dizer palavras mais ásperas ao produtor, que lhe pedira para repetir a "cena" da despedida diante do caixão. Entre os incidentes do velório, o mais dramático deu-se quando Glauber ficou ao lado do corpo e instruiu o cinegrafista a focar os detalhes: os sapatos pretos, as mãos enrugadas, o tronco submerso em flores vermelhas. Cobrindo o rosto havia um véu branco, em respeito à memória do artista vaidoso, que nos últimos meses se recusava a encontrar qualquer amigo, para que ninguém o visse acabado pela doença. O diretor arrancou o véu - gesto simbólico da revelação - e expôs o rosto descarnado, a enorme fileira de dentes que se projetava para fora da boca, a imagem cadavérica da morte desnudada (Bertoloti, 2023, p. 15).

Bertoloti oferece uma perspectiva intrigante sobre os dramas sociais e sua representação através da *performance* de Glauber ao adentrar no velório de Di Cavalcanti ao descrever um evento específico, o velório de um artista famoso, onde o cineasta Glauber desempenha um papel ativo na direção das filmagens, instruindo o cinegrafista a focar nos detalhes do corpo do falecido, revelando sua imagem cadavérica de forma crua e simbólica. Esse momento dramático é destacado pela sua natureza "anarmônica" (Turner, 2008), um conflito entre a intimidade da morte e a exposição pública.

Por sua vez, Frederick Bailey (citado por Turner, 2008), oferece uma definição mais ampla de dramas sociais, descrevendo-os como unidades de processo anarmônico ou desarmônico que surgem em situações de conflito. Ele destaca a natureza simbólica dos confrontos sociais, onde uma violação dramática pode ocorrer como um "*estopim simbólico de um confronto ou embate*". Turner ressalta que essas violações simbólicas frequentemente têm uma motivação altruísta, mesmo que possam parecer egoístas à primeira vista.

Ao relacionar essas duas perspectivas, verifica-se como o evento descrito por Bertoloti no velório de Di Cavalcanti pode ser visto como uma representação de um drama social, onde Glauber Rocha, agindo em nome de uma expressão artística e talvez de uma crítica social, revela de forma ousada e simbólica a verdade nua da morte. Este gesto pode ser interpretado como uma violação dramática que expõe as tensões entre a intimidade e a espetacularização da morte, entre o respeito à memória do falecido e a busca pela verdade e pela autenticidade artística.

Essas reflexões nos convidam a considerar não apenas o evento específico descrito por Bertoloti, mas também os dramas sociais mais amplos que permeiam a sociedade e que são frequentemente explorados e representados através da *performance*, do cinema e de outras formas de expressão artística. Ao fazer isso, nos desafiam a refletir sobre as complexas dinâmicas sociais e humanas que moldam nossas vidas e experiências.

A imagem de Di Cavalcanti em seu caixão, capturada por Glauber Rocha em "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro", se insere em uma rica tradição da pintura que representa corpos mortos. Desde as representações de Cristo morto na cruz até as obras de Goya e David, a morte tem sido um tema recorrente na arte, servindo para diversos propósitos. No caso de Di Cavalcanti, a imagem de sua morte transcende a mera documentação de um fato. Ela se torna uma poderosa metáfora para a morte da arte brasileira, sufocada pela repressão e pelo conservadorismo da época. A posição do corpo, com os braços cruzados sobre o peito, evoca a imagem de Cristo morto, reforçando a ideia de sacrifício e martírio.

Ao mesmo tempo, a imagem de Di Cavalcanti também dialoga com a tradição moderna da pintura. A paleta de cores vibrantes e a distorção da perspectiva ou ausência, pois se trata de um *close* ao final do plano sequência, conferem à imagem um caráter expressionista que intensifica a dramaticidade da cena ao abrir mão da estética da beleza. Ao registrar Di Cavalcanti em seu caixão, Glauber Rocha não apenas registra um momento histórico, mas também faz uma crítica contundente à realidade sociopolítica do Brasil da época, utilizando uma estética do sublime onde a ausência do deleite estético se aproxima de uma avaliação moral da obra. A imagem se torna um símbolo da resistência artística contra a opressão de uma linguagem tradicional, um lembrete da importância da liberdade de expressão e da criatividade buscados pelas tendências modernas e contemporâneas.

Na tradição moderna da pintura, ou muito antes, encontram-se corpos mortos representados, a partir de representações de Cristo morto retirado da cruz, em esculturas e pinturas. Mas, voltando à tradição moderna, desde o romantismo, em Goya, por exemplo, são encontradas diversas representações em sua série "Desastres de Guerra", ou mesmo na morte de Marat, também citado no capítulo anterior, sendo uma pintura neoclássica. Analisa-se as imagens constantes das Figuras 20 e 21, a seguir:



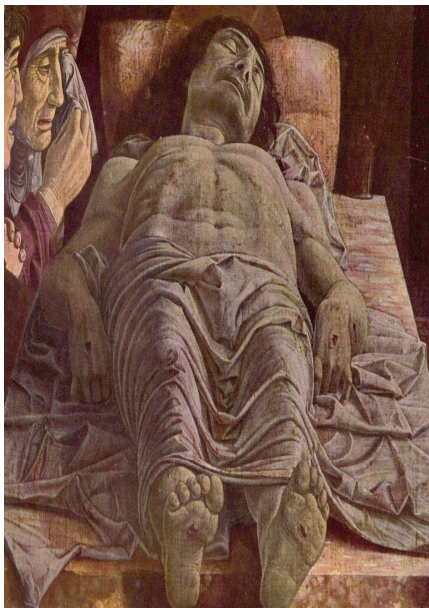
**Figura 20** – A lamentação pelo morto, 700a.C.  
Fonte: Gombrich (2015).



**Figura 21** – Vaso grego no estilo geométrico.  
Fonte: Gombrich (2015)

No entanto, com a diferença de nem sempre se tratar de um corpo sendo velado, na representação de vasos funerários gregos, são encontradas diversas representações não somente de velório, mas de corpos sendo levados pelo cortejo. O que mais tarde também se encontrará no filme de Glauber.

Apresentando imagem Cristo morto (Figura 22) deitado num catre, sendo velado, seu corpo se torna venerado sem que exista a ideia de um caráter mórbido para a representação de seu corpo morto, um corpo santo, retirado da cruz, normalmente é considerado a ideia de uma sublimação. Assim como é sublime a representação da Pietá de Michelângelo, e todas as formas de veneração da morte de Cristo, pois a condição da morte traz uma reflexão moral e não necessariamente o deleite estético.



**Figura 22** – Lamentação sobre o Cristo Morto, 1475 - 1478.  
Fonte: Mantegna (2024).

Neste prisma, a Figura 23 é representativa sobre o tema, apresentando a representação da imagem da mãe morta de Flávio de Carvalho:



**Figura 23** – Lamentação Minha mãe morrendo (Série Trágica), 1947.  
Fonte: Resende (2011)

Quando Flávio de Carvalho representa sua mãe no momento da morte, cria imagens sublimáticas, mórbidas, como todo sublime, uma antítese do belo, que apresenta o grotesco, o horrível, o nojento, sendo uma outra categoria do estético. Fez os desenhos num impulso de observação, depois de ser chamado às pressas no hospital, onde sua mãe agonizava. Assim como todas as pinturas, desenhos e todas as representações da arte moderna que representam atrocidades do século XX como a fome, no quadro “Retirantes” (1944), de Cândido Portinari ou da guerra como a

Guernica (1937), de Pablo Picasso, e toda pintura expressionista que desde a primeira década do século XX, já havia abandonado a beleza, por completo, como um dos cânones da arte acadêmica a serem rechaçados pelas vanguardas.

#### 4.2 Sequência de Pinturas e Antônio Pitanga

Começa nesta sequência, um aspecto dialógico que, embora já aconteça desde o início do filme com Glauber como locutor de rádio, ou em alguns momentos mais alegórico - como um narrador um programa de TV (Chacrinha) que passa a ser marcado pela relação declamação poética e pintura, expressão vocal e o movimento da câmera sobre pinturas, imagens de pinturas, catálogos e recortes de jornais, apelando para uma visão panorâmica das imagens pictóricas produzidas por Di Cavalcanti; apresenta um domínio extremo de sua representação, assim como Glauber narrador, diretor e roteirista do filme “Di Cavalcanti”.



**Figura 24** – Frame 1’ 53” - Di Cavalcanti, Di Rocha, 1977, Antônio Pitanga - São Jorge / Orfeu Negro.

Fonte: Rocha (1977).

Antônio Pitanga surge como se saltasse das imagens de Di Cavalcanti, dando vida a todos seus personagens ao som de Pixinguinha, com gestos de sambista ele dança como seria os passos de um Parangolé, obra performática de Hélio Oiticica, produzida entre os anos 60 e 70 (1937-1980), passando de um caráter sublimático, o corpo sepultado, para a expressão da beleza e da vida, toda proposta de Glauber que filma como *performance*, fala como *performance*, levando esse conceito para a edição das imagens da organização de recortes ou catálogos sendo folheados. O registro de

todas as suas ações é gravado em sequência que seguem um fluxo de pensamentos e de lembranças.

### BALADA DE DI CAVALCANTI

Rio de Janeiro , 2004

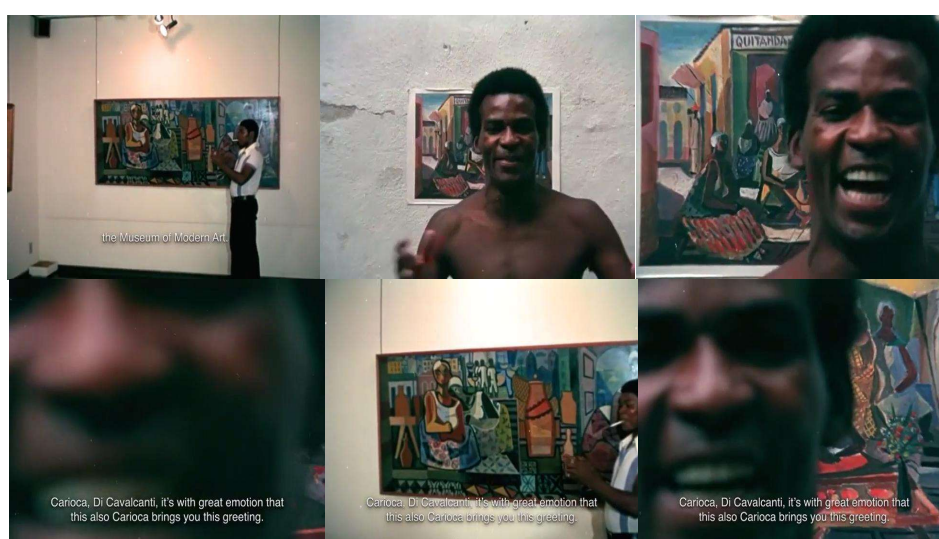
Nos sessenta e cinco anos do pintor  
mais jovem do Brasil

Carioca Di Cavalcanti  
É com a maior emoção  
Que este também carioca  
Te traz esta saudação.  
É de todo o coração  
Poeta Di Cavalcanti  
Que este também poetante  
Te faz esta sagração.  
Amigo Di Cavalcanti  
Amigo de muito instante  
De alegria e de aflição  
Nos teus treze lustros idos  
Cinco foram bem vividos  
Bem vividos e bebidos  
Na companhia constante  
Deste também teu irmão.  
Quantos amigos já idos!  
Quantos ainda partirão!  
Mestre pintor Emiliano  
Augusto Cavalcanti  
De Albuquerque: ou melhor Di  
Um ano segue a outro ano  
Diz o vulgo por aí  
E daí? se mais humano  
Fica um homem (igual a ti!)  
Mesmo entrando pelo cano?  
Se pode dizer: vivi!?  
Viveste, Di Cavalcanti  
Foste amigo e foste amante  
Não há outro igual a ti  
Juntos bebemos champagne  
Uísque, vinho, parati  
Juntos rimos e choramos  
No México e em Paris  
Juntos tivemos e amamos  
Mulheres daqui e dali  
Maria... quantas Marias...  
(Fiquei mesmo por aí.)  
Que bom seria, Emiliano  
Se Ovalle estivesse aqui!  
Que bom seria se Noemia  
Braço dado  
(Vê minha mão como treme... )  
Viesse abraçar-te, Di!  
(Moraes, 2023)

Esta sequência se inicia a partir do momento que se encerra o trecho da Floresta do Amazonas (Abertura), de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) quando somado às notícias do velório Glauber acrescenta dados da decupagem, e começa Lamentos (música que nos anos 60 que foi letrada por Vinicius de Moraes), de Pixinguinha (1897-1973), no momento de declamação por Glauber, narrador de poesias de Vinicius de Moraes, embora a todo momento que retorna a cena do velório é dada continuidade à “Floresta do Amazonas”.

[...] a voz humana constitui em toda cultura um fenômeno central. Colocar-se, por assim dizer, no interior desse fenômeno é ocupar necessariamente um ponto privilegiado, a partir do qual as perspectivas contemplam a totalidade do que está na base dessas culturas, na fonte da energia que as anima, irradiando todos os aspectos de sua realidade (Zumthor, 2018, p. 10).

Da mesma forma que a abordagem poética de Glauber Rocha se assemelha à elaboração poética dos comerciantes estudados por Bauman, pode-se pensar na investigação das expressões culturais como um estudo de Zumthor (2018), onde a conexão entre o aspecto poético da poesia escrita e sua versão em áudio, que não está mais ligada ao local físico de sua execução, mas sim à capacidade de ser revisitada por meio de sua gravação, torna-se reiterável e de natureza abstrata por não depender da presença física.



**Figura 25** – Em 10 segundos, início da declamação da poesia de Vinicius de Moraes por Glauber e performance de Antônio Pitanga, o primeiro ator acendendo o cigarro não foi creditado.

Fonte: Zumthor (2018).

O que se torna presente, neste momento é a aparição de Antônio Pitanga (1939) que a partir de uma *performance* gestual, uma dança, sendo chamado de São Jorge ou Orfeu Negro por Glauber, em seu panfleto de lançamento do filme, se torna uma personificação dos personagens de Di Cavalcanti, por sua beleza, por sua cor idêntica aos personagens do quadro ao seu lado.

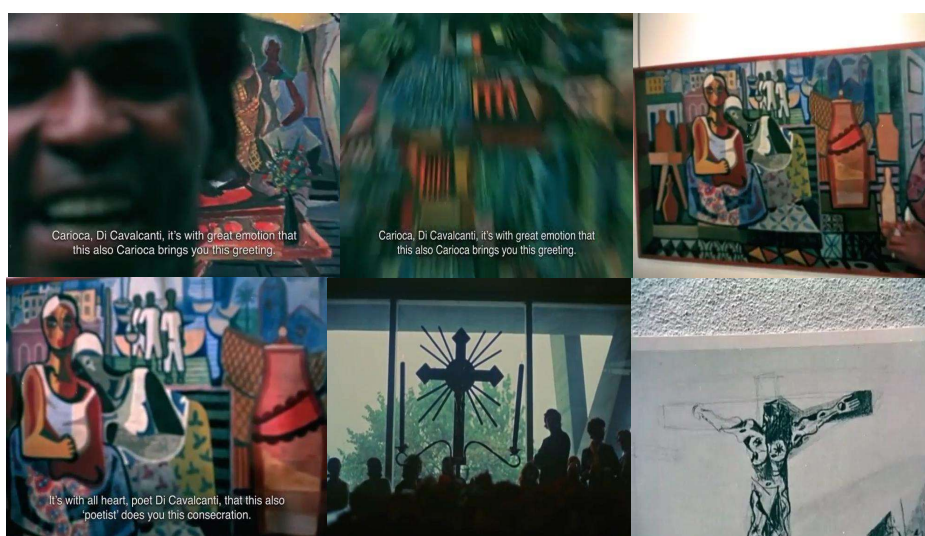
Por que *performance*? A seguir explicaremos os diferentes significados dessa palavra de origem latina, adotada por esse movimento artístico que surge no início dos anos setenta. Como uma série de outras tendências recentes originadas e desenvolvidas nos Estados Unidos, ou então exportadas para lá, esse movimento é batizado com um nome de origem inglesa. É interessante apontar, a priori, que essa palavra inevitavelmente tem duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo, no sentido de algo para ser visto (Glusberg, 2011, p. 42).

A presença performática e os aspectos espontâneos são traçados de maneira consciente em relação à obra de Di, em uma perspectiva de intermídia que orienta a narrativa de suas obras para além de seus quadros, transforma em movimento, música e palavras, articulando os princípios performáticos que tomavam corpo em obras de Klein, Beuys, Kaprow, Oiticica, Pape - além de toda uma longa lista de artistas performáticos que não cediam às normas do mercado da arte. Mesmo sendo um artista de grande sucesso de mercado, Di Cavalcanti trazia uma potência muito maior em sua poética pictórica.

Glusberg ao comentar sobre a presença performática e suas conotações faz um convite à reflexão sobre a natureza e a evolução do movimento artístico conhecido como *performance*. Apresentando a dualidade presente na palavra "*performance*", Glusberg destaca sua origem latina e sua adoção pelo movimento artístico que emergiu nos anos setenta, principalmente nos Estados Unidos, aponta para a riqueza semântica da palavra "*performance*", que inevitavelmente carrega consigo duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo visual.

Essa dualidade sugere que a *performance* artística é sobre ações físicas ou ações visuais isoladas, mas, além disto, envolve a interação entre a presença do artista e a experiência sensorial do espectador, sugerindo que a *performance* não se restringe apenas ao visual, mas também incorpora elementos de movimento, música e palavras. Nesse sentido, a obra de Di Cavalcanti se torna uma representação estática e uma experiência dinâmica e multissensorial.

Artistas performáticos como Klein, Beuys, Kaprow, Oiticica e Pape, Glusberg ressaltam a diversidade e a influência desse movimento na arte contemporânea. Esses artistas desafiaram as normas do mercado da arte, buscando novas formas de expressão que transcendem os limites tradicionais da galeria ou do museu, nos convida a repensar a *performance* como uma forma de arte que vai além das convenções estéticas e comerciais, explorando novas fronteiras da expressão humana e da experiência sensorial.



**Figura 26** – Transição da *performance* de Antônio Pitanga para as pinturas de Di Cavalcanti, seu velório enquadrando a paisagem externa e a silhueta do público e cruz centralizada.

Fonte: Zumthor (2018).

Na poesia declamada, surgem em muitos momentos recriações de Glauber que modificam a poesia de Vinícius de Moraes, assim como ele o faz no título em algumas palavras da poesia de Augusto dos Anjos. Ao final desta poesia abaixo, haverá uma pequena modificação. Em seguida, Glauber lê outra manchete sobre sua intromissão no velório de Di Cavalcanti e, depois, segue a Leitura da “Amigo Di Cavalcanti”, que também terá algumas pequenas modificações da narração.

Glauber intensifica a decupagem, que faz com que uma série de enquadramentos se sucedam e a câmera chega a girar sobre algumas das pinturas, fazendo um vai e vem, ao mesmo tempo em que transfere a ginga de seu personagem, personificado neste momento por Antônio Pitanga, produzindo intermídia (Glusberg, 2007) e um “Estética da Ginga” (2007), tomando emprestado o título do livro de Paola Berenstein, que trata da possibilidade de locomoção nas

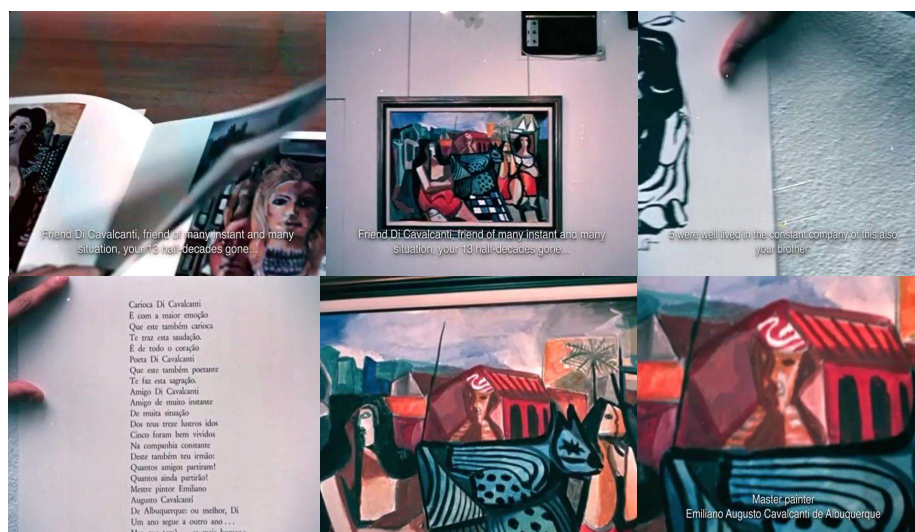
favelas cariocas, sua arquitetura, relacionando-os com os Parangolés, que só existem ao serem movimentados por passos de sambistas, de Hélio Oiticica.



**Figura 27** – Frame 2' 03", Pintura, Di Cavalcanti; Frame 2' 04" MAC - Rio de Janeiro, Cruz e pessoas velando Di Cavalcanti, interior do Museu preparado para o velório do artista; Frame 2' 09" Cruz esboçada, não finalizada de Di Cavalcanti; Frame 2' 13" - Figura de mulher, Di Cavalcanti; Frame 2' 6" - Pintura, Di Cavalcanti; Frame 2' 21" - Imagem da poesia, Balada de Di Cavalcanti, de Vinícius de Moraes.

Fonte: Rocha (1977).

Ao começar sua declamação do poema de Vinícius de Moraes “Balada de Di Cavalcanti”, seguido de “Amigo Di Cavalcanti” - o primeiro publicado em 1963, na edição “Di Cavalcante”, de Mestres do Desenho, da Editora Cultrix, Glauber articula as duas categorias de declamação oral reiterável de acordo com Zumthor, quando pode-se ouvir e rever o poema, sua imagem e declamação, somado às pintura de Di Cavalcanti que surgem numa elaboração de *mise-en-scène*, sugerindo um apelo musical, mas não exatamente à música “Lamentos” de Pixinguinha.



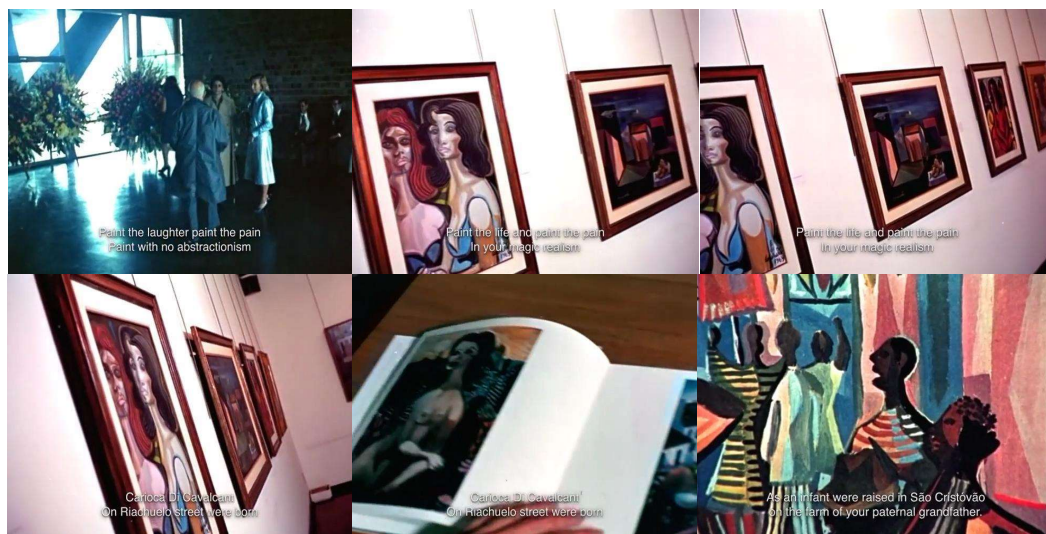
**Figura 28** – Sequência de imagens durante a declamação da primeira poesia de Vinícius de Moraes, traz imagens de catálogos, da poesia impressa e de pinturas de Di Cavalcanti.

Fonte: Rocha (1977).

No entanto, salienta-se que o samba, o carnaval, as cores, o ritmo, fazem com que as pinturas dançam, pois, a câmera também dança, requebra e cai para um lado e para o outro. Não é um simples movimento de câmera, Glauber “faz com a câmera o Di fazia com o pincel”, como ele dirá mais tarde sobre Rossellini.

A partir do momento que se volta à cena do velório, retorna como fundo musical a suíte sinfônica de Heitor Villa Lôbos (Rio de Janeiro, 5 de março de 1887 — Rio de Janeiro - 17 de novembro de 1959), que também foi integrante da Semana de Arte Moderna, “Floresta Amazônica”, composta originalmente para o filme “Green Mansions”, de 1959 (A flor que não morreu, título brasileiro), sua última composição.

Neste momento, quando também na aparição da primeira pintura, temos a percepção dos movimentos da câmera na mão. O significado disto se distancia bastante da nossa referência hoje de câmera (celular) na mão, quando temos a experiência da falta do tripé e temos uma imagem trepidante. A câmera na mão simboliza uma estrutura e estratégia fílmica de carregar a câmera cinematográfica, ação alinhada com a *Nouvelle Vague* francesa e o movimento cinemanovista brasileiro, pode-se considerar um princípio poético de sua opção já que aparentemente, em nenhum momento do documentário e, por isso, talvez, Cinema Verdade (Jean Rouch), a câmera estará organizada em um tripé.



**Figura 29** – Sequência de cena do velório e as pinturas "dançando", alternando catálogo e pinturas.  
Fonte: Rocha (1977).

Excluindo a ideia de compleição, se encontra caráter performático da câmera de Glauber. Misto de paixão cinematográfica e sentido ideológico de apresentar através de uma urgência de captação de imagens. Di Cavalcante morreu e Glauber não o encontrou mais, apesar de seu telefonema, o convidando para fazer uma filmagem sobre si e sua obra. Aquele momento único onde, ainda que morto, sua memória de um último encontro e de um comentário/desabafo, Glauber cita seu telefonema, Frederico de Moraes e Lourival Gomes Machado.

Frederico de Moraes é citado através de seu comentário “mulatização da Madonna e madonização da mulata”, se fizermos uma busca na internet desta passagem, primeiramente surgirá o texto do próprio filme, e com um pouco mais de insistência alguma referência sobre as palavras de Frederico de Moraes. Já Lourival Gomes Machado (1917-1967), remete ao barroco brasileiro, ou melhor, à Arquitetura Colonial Brasileira, sobre a qual Machado é uma das principais referências. Quando cita Mestre Ataíde, ou melhor “a mulatização de nossa senhora” ou “*Madonna*”, mais ao final do filme, que remete a sua obra, já que Ataíde é conhecido por seus anjos e figuras Santas ou bíblicas, famoso por suas quadraturas ilusionistas, ou perspectivas com a função de propiciar a ideia de infinito nos tetos das igrejas barrocas, com traços negros, ou seja, do chão, o observador vê anjos de cachinhos dourados assim como todas as referências europeias de cultura cristã.

No entanto, ao aproximar das imagens, restauradores, ou, quem sabe, incluindo até mesmo os olhares mais críticos do século XVIII, XIX, XX, XXI, puderam ou podem perceber que negros esbranquiçados, assim como fazem os algoritmos das

redes sociais hoje, mas num teor crítico e metafórico que embasava muitas imagens barrocas, muitas vezes imperceptíveis para o público.

No cinema, as metáforas aparecerão essencialmente pelo viés do enquadramento e da montagem, e se associarão frequentemente a anúncios (que previnem discretamente o espectador sobre o que vai acontecer, a fim de lhe dar a sensação da coerência do filme na sua totalidade) e chamadas (que funcionam em outro sentido, do presente para o passado). Entretanto, às vezes é difícil determinar as metáforas que dependem do estilo e aquelas que não dependem dele (Jullier; Marie, 2009, p. 58).

Embora a citação de Laurent Jullier e Michel Marie, acima se trate da imagem fílmica e ofereça uma perspectiva sobre a percepção das imagens ao longo do tempo, traça paralelos entre a maneira como diferentes épocas interpretam e representam a realidade visualmente, podemos considerá-la uma análise narrativa. O barroco como arte da Contra Reforma desenvolve o que a igreja já havia determinado desde seus primórdios: *“Lembremos o ensinamento do Papa Gregório, o Grande, de que “a pintura’ pode fazer pelo analfabeto o que a escrita faz pelos que sabem ler”* (Gombrich, 2015, p. 121).

Sua expansão, propiciada pelas Missões Jesuíticas, sempre recebeu orientações muito específicas sobre a produção de imagens que possuíam uma missão didática. Ao mesmo tempo que a imagem pictórica barroca também possui como característica não só a anamorfose como também o princípio ilusionístico, a busca da sensação de infinito que ao mesmo tempo era capaz de enaltecer o fervor religioso.



**Figura 30** – Detalhe da *Assunção de Nossa Senhora* também é conhecida como *Glorificação da Virgem Maria* ou *Coroação de Nossa Senhora da Porciúncula*, Manuel da Costa Ataíde ou Mestre Ataíde, 1812, na Igreja de São Francisco de Ouro Preto.  
Fonte: Wikipédia (2024).

Muitos desses artistas geniais, como Ataíde, lançam mão de critérios que passam a ser usados em outras linguagens que não existiam à sua época, porque os meios se modificam, mas a inventividade, a criatividade, o espírito crítico, juntamente com um domínio técnico ou tecnológico de produção de imagens, podem ser atingidos em qualquer época. Normalmente, são dosados com ousadia, coragem, autoconhecimento e conhecimento do que é de fato a nossa realidade.

O parágrafo seguinte expande essa reflexão para o cinema, destacando como as metáforas são construídas através do enquadramento, da montagem e até mesmo de elementos como anúncios e chamadas, que orientam sutilmente o espectador e constroem a coerência narrativa do filme. A distinção entre metáforas que dependem do estilo e aquelas que não dependem dele ressalta a complexidade da linguagem visual e como diferentes elementos podem contribuir para a construção de significado.

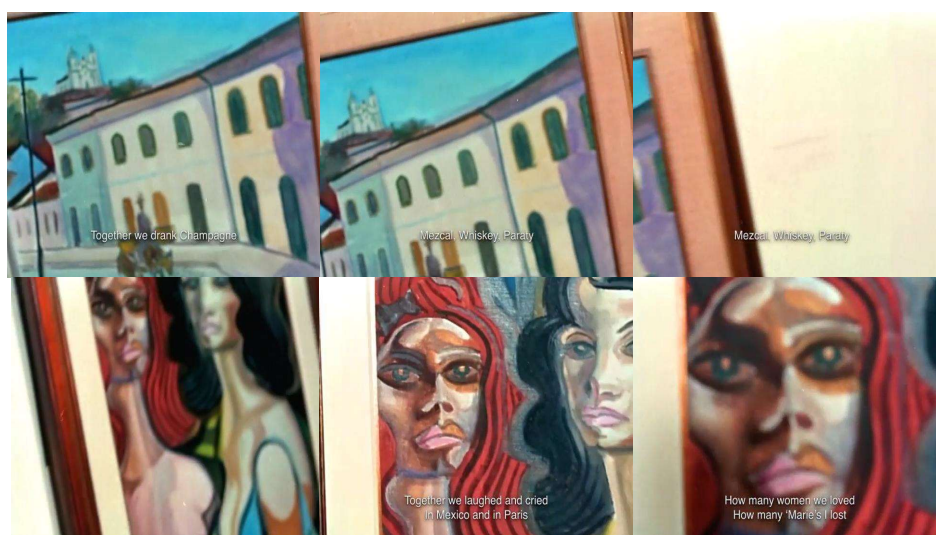
A ideia de que artistas geniais como Ataíde, apesar de pertencerem a épocas passadas, utilizam critérios que transcendem sua própria era, demonstra a

atemporalidade da inventividade, da criatividade e do espírito crítico na produção de imagens. Esses critérios, embasados no conhecimento técnico ou tecnológico, são moldados pela coragem, ousadia e profundo entendimento da realidade, elementos que permanecem relevantes independentemente do contexto histórico.

#### 4.2.1 Quadros e movimentos

O olhar errante capturado como se fosse uma câmera subjetiva, é resultado dos enquadramentos imprevisíveis, que por breves momentos imergem nas imagens das obras de arte, recuam, giram, mudam para outras cenas de pinturas. Residências, mulheres, metrópoles, a intimidade de seus personagens, o isolamento de alguns, a sensualidade provocada por uma iluminação de vanguarda, luz da fantasia e maestria na técnica de pintura. A certeza, maestria poética e estética, das composições de Di Cavalcanti evidenciam um clima e um universo singular de representação de corpos coloridos, tridimensionais e vibrantes.

Impõe-se analisar o caso das obras com sequência de imagens de casarios e mulatas (Figura 31):



**Figura 31** – Sequência de imagens de casarios e mulatas.

Fonte: Rocha (1977).

Sua paixão pela beleza da mulher brasileira é evidente, e Glauber vai, em alguns momentos, repetir: “A mulata!” A relação pintor e modelo passa a ser observada de maneira cada vez mais crítica pelos artistas modernos. Existe uma sensualidade que vai além da sua representação, Picasso, em sua série de desenhos

que traz para a representação a presença do pintor, da modelo e uma figura do clero, episcopal, com vestimenta de rituais litúrgicos, põe em debate nas suas imagens que a sensualidade já se faz presente na própria relação “modelo e pintor”, que de maneira hipócrita e o peso da moral cristã, a beleza do corpo feminino, sua nudez que sempre esteve em maior evidência que a nudez masculina, quer criar a ideia de que o nú artístico se faz a partir de uma observação fria e calculista.



**Figura 32** – Pablo Picasso - Erosmemória, 1968.  
Fonte: Rocha (1977).

Nas palavras de Vinícius de Moraes, sua poesia de amor arrebatado pelas mulheres, trazem essa mesma paixão moderna por um amor verdadeiramente carnal, presente na vida e não somente como inspiração etérea e abstrata, talvez, Glauber faça uma síntese de dois artistas brasileiros que compartilhavam da mesma paixão boêmia e transformaram suas linguagens num testemunho único, de uma maneira brasileira poética e imagética. Quando a cena retorna para o velório de Di Cavalcanti, volta a sinfonia de Villa Lobos, com total exatidão, em que o conceito apoteótico e monumental é dado ao drama do velório e se resgata o momento dramático da perda de um dos nossos grandes artistas, assim como é dramático o confronto de Glauber com pessoas estarecidas com a morte de Di Cavalcanti que, sem a compreensão da potência de sua obra, jamais se sentiriam honrados com sua presença. Segue trecho de narração de Di Cavalcanti sobre Glauber Rocha (1977):

Dá distância para filmar dos pés até a cabeça.  
 Agora dá uma panorâmica geral, enquadra o caixão no centro, depois começa a filmar da esquerda para a direita. Aqui devagarinho... 1 2 3!  
 Mandou parar. Di está morto. Só terminaria uma hora e vinte e três minutos depois no cemitério São João Batista. Quando Elizabeth, uma amiga da família, pediu a Glauber para parar com esse espetáculo mórbido, logo, ele explicou: não se preocupa, essa é a minha homenagem a um amigo que morreu. Estou aqui filmando a minha homenagem ao amigo Di Cavalcanti, agora dá licença que eu preciso trabalhar!

Juntos bebemos champagne  
 Mescal, Uísque, Paraty  
 Juntos rimos e choramos  
 No México e em Paris  
 quantas mulheres amamos  
 Quantas Marias perdi  
 A muitas eu disse yes  
 A muitas disseste oui  
 Nos separamos de tantas  
 Mas nunca nos separamos (Rocha, 1977)

Nestes últimos versos, seguidos da descrição da decupagem, se dá uma das modificações muito inspiradas que Glauber faz ao declamar a poesia de Vinícius de Moraes. É como se Glauber tornasse os versos de Vinícius mais bem humorados inspirados pelo momento de declamação.

*A performance* se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma "emergência", um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos (Zumthor, 2018, p. 30).

Zumthor oferece uma análise multifacetada sobre a interseção entre arte, cultura e contexto histórico, utilizando como por exemplo, a poesia de Vinícius de Moraes e Glauber Rocha, bem como a cena do velório de Di Cavalcanti. A referência inicial a Vinícius de Moraes e sua poesia, contrastada com a paixão moderna por um amor carnal, estabelece um paralelo interessante entre a expressão artística e a vida real. Essa mesma paixão é identificada em Glauber Rocha e Di Cavalcanti, com dois artistas brasileiros compartilhando uma paixão boêmia e cujas obras refletem uma estética poética e imagética singularmente brasileira.

O retorno à cena do velório de Di Cavalcanti, acompanhado pela sinfonia de Villa Lobos, ressalta a dimensão dramática desse momento e sua importância dentro do contexto cultural brasileiro. A narrativa evoca não apenas a perda de um grande

artista, mas também o confronto de Glauber com pessoas que talvez não compreendam completamente a magnitude da obra de Di Cavalcanti. A obra de Zumthor adiciona uma camada adicional de complexidade, ao destacar a *performance* como uma manifestação que transcende seu contexto original, tornando-se uma "emergência" dentro desse contexto, se elevando além dele. Esse fenômeno criativo atinge uma plenitude que o torna excepcional, ultrapassando as fronteiras do curso comum dos acontecimentos. No geral, o parágrafo e a citação de Zumthor oferecem uma análise perspicaz sobre a interação entre arte, cultura e contexto histórico, destacando como a expressão artística pode ser tanto um reflexo quanto uma transcendência das realidades culturais e situacionais em que surge.

Sempre criando uma unidade em suas escolhas, Glauber incorpora sua presença de várias maneiras em seu filme, onde se pode considerar seus personagens não somente como os participantes da cena enquanto documentário, mas também os compositores das músicas, os personagens representados nas pinturas de Di Cavalcanti, os jornalistas escritores das notícias também narradas, as poesias, sua própria presença em algumas cenas, sua auto descrição narrada no plano sequência do caixão de Di.

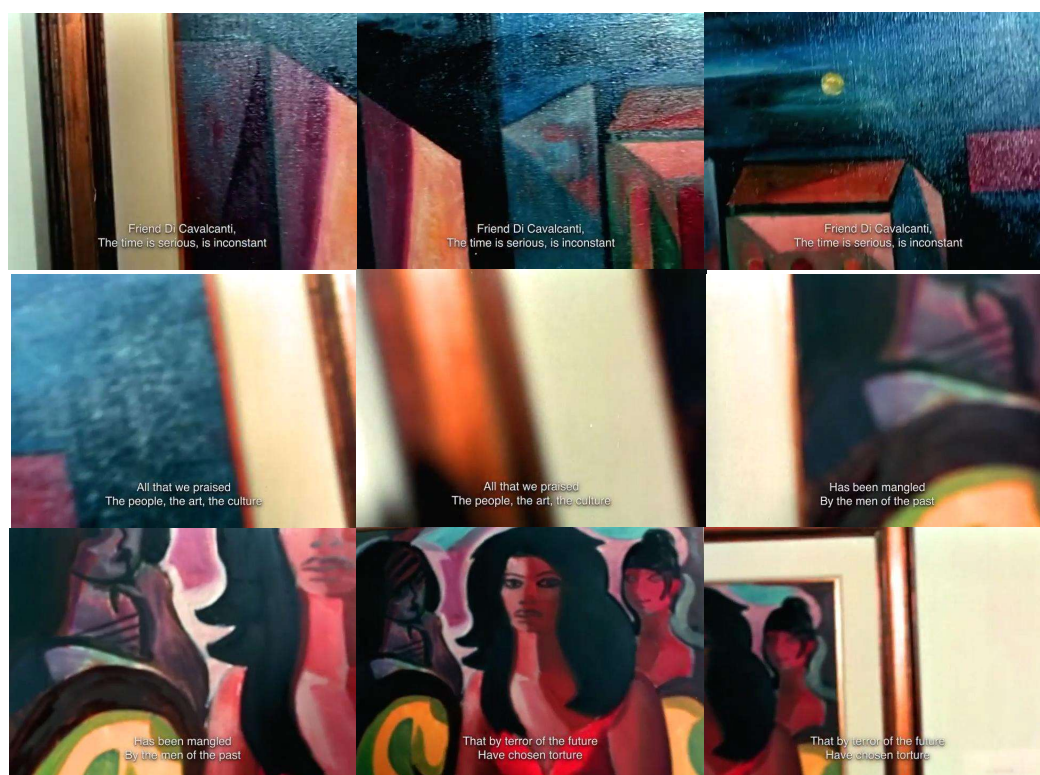
Orson Welles - dentro de uma estilística própria ao conjunto de procedimentos narrativos que aparece com o que chamamos de cinema direto - encarna a figura do personagem cineasta que personifica (chama a si) o corpo-a-corpo com o mundo, interferindo ativamente e estabelecendo asserções que seguem a modalidade exibicionista do sujeito-da-câmera (Ver também Moore, Varda de Os catadores e eu, Rouch de Crônica de um verão, Coutinho de Cabra, Glauber em Di-Glauber, 1977) (Ramos, 2008, p. 50).

A citação de Paul Zumthor e Fernão Ramos oferece uma visão sobre a natureza da *performance* dentro de um contexto cultural e situacional. Ao descrever a *performance* como uma "emergência", os autores destacam sua capacidade de surgir dentro de um determinado contexto cultural, mas ao mesmo tempo transcender esse contexto e encontrar seu próprio lugar. Essa visão enfatiza a dinâmica complexa entre a *performance* e seu ambiente, sugerindo que algo único e extraordinário é criado quando esses elementos se encontram. A ideia de que a *performance* é uma "emergência" ressalta sua natureza efêmera e única. Ela não é apenas uma resposta passiva ao contexto cultural, mas sim uma manifestação ativa que pode transformar e redefinir esse contexto. Ao atingir a plenitude, a *performance* é capaz de ultrapassar

os limites convencionais dos acontecimentos, deixando uma marca indelével na cultura e na história.

Fernão Ramos, por sua vez, oferece um exemplo concreto dessa dinâmica entre *performance* e contexto cultural, utilizando Orson Welles como caso de estudo. Ramos descreve como Welles, dentro do contexto do cinema direto, personifica o cineasta que se envolve diretamente com o mundo ao seu redor. Welles não apenas filma, mas também interfere ativamente na narrativa, estabelecendo uma relação íntima e dinâmica com seus sujeitos. Essa abordagem exemplifica a maneira como a *performance* pode influenciar e ser influenciada pelo contexto cultural em que ocorre. No geral, a citação de Zumthor e Ramos oferece uma análise sobre a natureza da *performance* e sua relação com o contexto cultural.

Ao destacar a capacidade da *performance* de emergir e transcender, os autores nos convidam a refletir sobre o poder transformador e evocativo da arte em todas as suas formas. Mesmo que esteja presente em poucas cenas, sua narração está sempre presente e divide o espaço sonoro do documentário somente com as letras das músicas que para ele compõe também a narratividade, sendo elas citadas em seu panfleto de lançamento do filme.



**Figura 33** – Sequência de movimentação da câmera sobre os quadros enquanto centraliza e aproxima de alguns deles, casarios e mulatas.

Fonte: Rocha (1977).

Aqui se inicia a poesia “Amigo Di Cavalcanti”, de Vinícius de Moraes, publicada de maneira avulsa, provavelmente em 1964, pois faz alusão à ditadura militar, com partes das estrofes modificadas pela narração fluente de Glauber Rocha.

AMIGO DI CAVALCANTI...

Rio de Janeiro,

São Paulo, nos 66 anos do pintor mais jovem do Brasil

Amigo Di Cavalcanti

A hora é grave e

inconstante.

Tudo aquilo que prezamos

O povo, a arte, a cultura

Vemos sendo desfigurado

Pelos homens do passado

Que por terror ao futuro

Optaram pela tortura.

Poeta Di Cavalcanti

Nossas coisas bem-amadas

Neste mesmo exato instante

Estão sendo desfiguradas.

Hay que luchar, Cavalcanti

Como diria Neruda.

Por isso, pinta, pintor

Pinta, pinta, pinta, pinta

Pinta o ódio e pinta o amor

Com o sangue de tua tinta

Pinta as mulheres de cor

Na sua desgraça distinta

Pinta o fruto e pinta a flor

Pinta tudo que não minta

Pinta o riso e pinta a dor

Pinta sem abstracionismo

Pinta a Vida, pintador

No teu mágico realismo!

Carioca Di Cavalcanti:

Na rua do Riachuelo

Nascestes, a 6 de setembro

Do ano noventa e sete.

Infante, foste criado

No bairro de São Cristóvão

Na chácara do avô materno

Emiliano Rosa de Senna

(Nome de avô de pintor!)

Orgulhoso proprietário

Do antigo morro do Pinto

(Quem sabe não vem de herança

O teu amor às mulatas?)

Logo os bairros se renovam:

Botafogo, Glória (hotel)

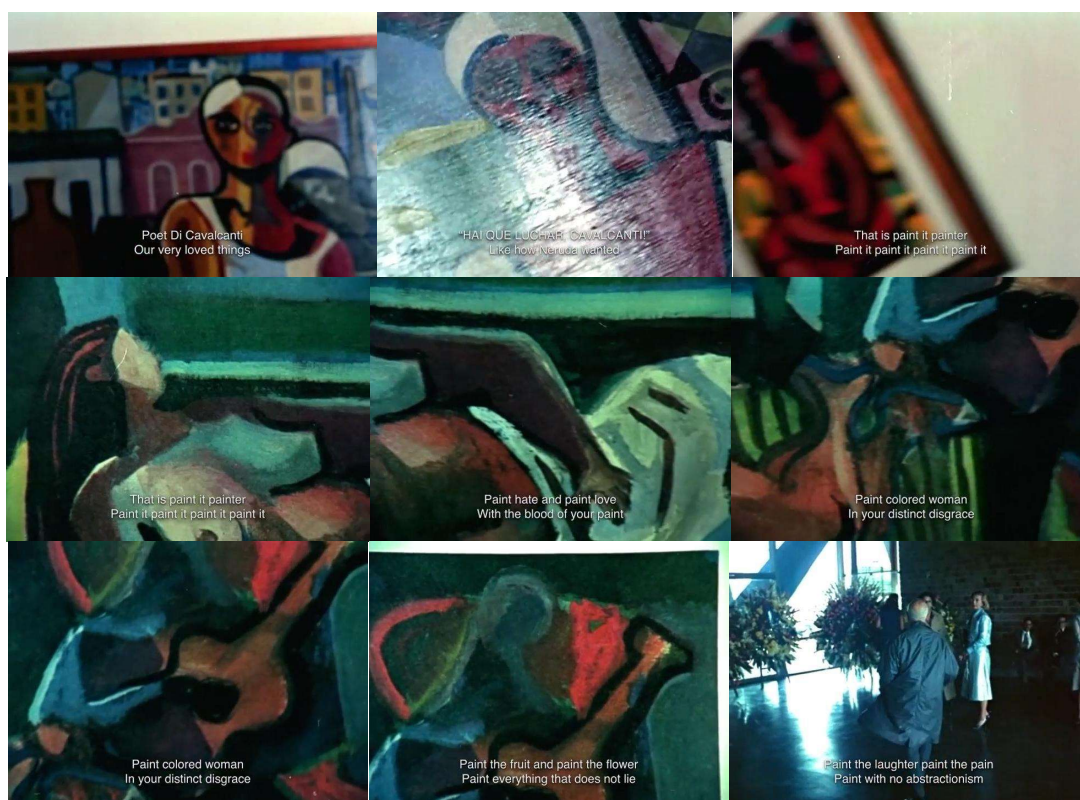
Copacabana e Catete

(O Catete de onde nunca  
Deverias ter saído  
E ao qual agora voltaste  
Humilde e reconhecido).  
Moraste no hotel Central  
E no hotel dos Estrangeiros:  
Ambos desaparecidos  
E onde à tarde, entre os amigos  
Tomavas, e com que gosto  
O melhor uísque do mundo!  
Paquetá, um céu profundo  
Que não sabe onde acabar  
Viu-te muito passear  
Ó genial vagabundo!  
- Quantas vezes foste à Europa  
Dize-me, grão-vagamundo?

No ano de trinta e oito  
Em Paris te descobri  
Rimos e bebemos muito  
Nos bares de por ali  
Lembras-te, Dí? Consue-  
Lo de Saint-Exupéry  
Saía sempre conosco  
E mais o sargento Thyrso  
Que uma noite lá, por pouco  
Não sai no braço comigo.  
Como foste meu irmão!  
Como eu fiquei teu amigo!  
E no México, te lembras?  
Com Neruda e com Siqueiros  
E a linda Maria Asúnsolo  
Que tenia blanco el pelo  
Bebemos tanta tequilla  
Que até dava gosto ver-nos  
A comer com gulodice  
Um prato de tacos pleno!  
Mais de setecentas luas  
Ungiram tua cabeça  
Que hoje é branca como a Lua  
Mas continua travessa...  
Que bom existas, pintor  
Enamorado das ruas  
Que bom vivas, que bom sejas  
Que bom lutes e construas:  
Poeta o mais carioca  
Pintor o mais brasileiro  
Entidade a mais dileta  
Do meu Rio de Janeiro  
- Perdão, meu irmão poeta:  
Nosso Rio de Janeiro!

nos 66 anos do pintor mais jovem do Brasil.  
(Moraes, 2023)

Enquanto declama, ao longo das duas poesias de Vinícius de Moraes recitadas, a presença do corpo dançando é transposta para a câmera que dança ou o corpo do sujeito-câmera que produz um intenso movimento de deslocamento do dispositivo. Nesse momento, as palavras do poeta fazem uma alusão ao governo militar, que, atualmente, inspirou as atrocidades e vandalismos do dia 08 de janeiro de 2023, dos ataques movidos pelos mesmos sentimentos.

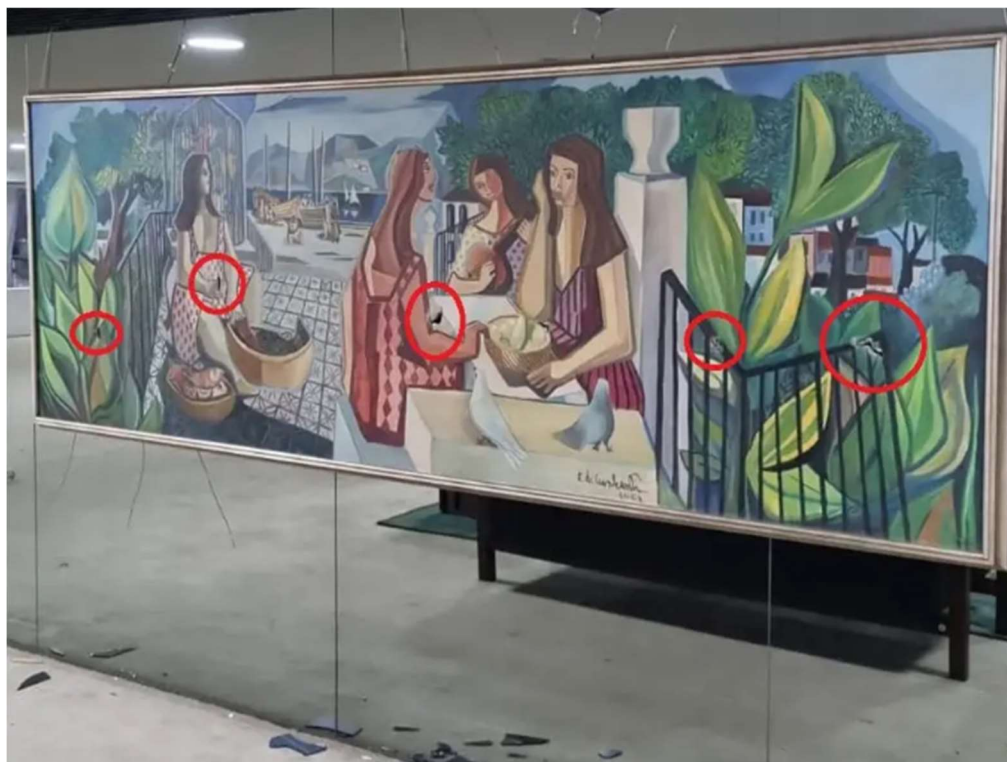


**Figura 34** – Sequência de declamações e pinturas de Di Cavalcanti: casarios, corpos, objetos e velório.

Fonte: Rocha (1977).

Di Cavalcanti, como um artista que se despontou a partir dos anos 40 como uma produção naturalista/realista (Chiarelli, 2002), e pintava “sem abstracionismo”, com influências cubistas e expressionistas, movimentos também não abstratos, se tornou uma referência desde sua participação na centenária Semana de Arte Moderna (1922). Sua temática na pintura está sempre relacionada às características próprias do homem e a mulher brasileira com características formais de um expressionismo europeu, trazendo cenas do cotidiano em cores vivas próprias da luz brasileira, sempre fiel às questões de um primeiro momento do modernismo brasileiro, Di Cavalcanti será a partir do anos 50, menos festejado pela crítica brasileira, coincidindo

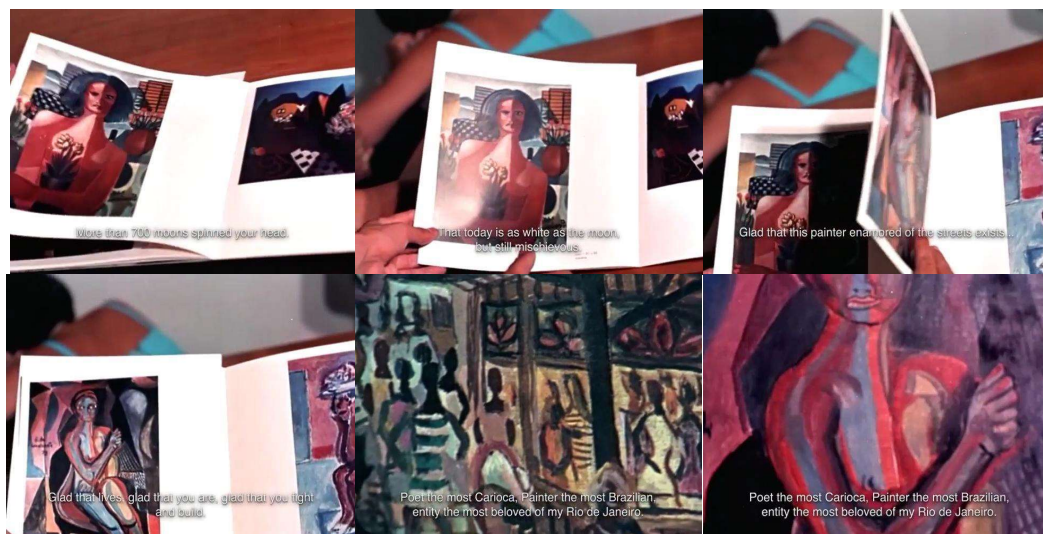
com as primeiras bienais de São Paulo, voltadas para propostas abstracionistas, ainda que Di se mantenha forte no mercado brasileiro.



**Figura 35** – Obra “As Mulatas” (1962), na parede do terceiro andar do Palácio do Planalto.  
Fonte: Rocha (1977).

A alusão ao governo militar é apresentada como algo presente, tanto no momento em que foi escrita a poesia, como no ano em que Glauber filma o velório de Di Cavalcanti, morto em 26 de outubro de 1976, pois Vladimir Herzog foi morto em 25 de outubro de 1975 - somente um ano antes; e a Anistia dos brasileiros exilados ainda chegaria em 1979. Di morreu sem ver os primeiros momentos da redemocratização brasileira e sua obra é atacada num momento de fragilidade em que uma nova democratização retoma num clima de constante ameaça.

No momento em que a poesia toca em elementos da cidade, a câmera salta para elementos de casario e escadarias, hora apresentando uma visão panorâmica das pinturas, hora ampliando detalhes configurando a percepção pictórica para uma visão detalhista da paisagem.



**Figura 36** – Frames com catálogos de Di Cavalcanti com sincronia dos movimentos das páginas e movimento de câmera.

Fonte: Rocha (1977).

Considerado por Rafael Cardoso, autor do recém lançado “Modernidade em Preto e Branco - Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945” (2022), Di Cavalcanti, um dos nomes mais ilustres da cultura brasileira do século XX, juntamente com Anita Malfatti, Victor Brecheret, os escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade, o compositor Villa-Lobos e tantos outros que compuseram a concepção e apresentações em todas as linguagens apresentadas na Semana de Arte Moderna, “foi um dos principais artífices da Semana de Arte Moderna” (Cardoso, 2022, p. 23). O acontecimento gerou muitas suposições sobre o/a possível idealizador(a) do evento e que foi patrocinado por personalidades proeminentes da burguesia paulista.

O percurso de Di Cavalcanti está vinculado à sua atuação como ilustrador, Cardoso (2022) cita sua presença em revistas brasileiras, como por exemplo “O Malho”, que contava com as ilustrações de Di Cavalcanti e a compreensão que ele tinha dos arquétipos do que é chamado da pequena África, maneira como a elite brasileira se referia às favelas, e como as próprias criações de Di serviram como exemplo do que seria a cultura afro-brasileira para pintores, como Tarsila do Amaral, com mais familiaridade com as ruas Paris do que com a realidade brasileira.

Sua proximidade e filiação ao PCB em 1929, formalizou um afastamento como as publicações da revista antropofágica, que se considerava anti-bolchevique. No entanto a temática da maior parte das ilustrações de Di Cavalcanti o aproximou de uma crítica estrangeira com grande interesse nos temas da verdade social brasileira, sendo as publicações das revistas dos anos 20 e 30 um elo perdido da propagação

das artistas modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922, que aconteceu de maneira singela em alguns dias da semana de comemoração do centenário da Independência do Brasil, mas que a partir dos anos 1945 se torna considerada o ponto de partida das manifestações modernistas brasileiras.



Figura 37 – "Manifesto Antropófago" na *Revista de Antropofagia* de Oswald de Andrade em 1928. A imagem ao centro é um desenho de contorno da artista brasileira Tarsila do Amaral de sua pintura de 1928 "Abaporu".

Fonte: Rocha (1977).

Embora sejam diferentes o contexto cinematográfico e o contexto das Artes Plásticas, Di Cavalcanti talvez seja um dos primeiros artistas que contemplou a estratégia desenvolvida por Oswald de Andrade, antes e depois do seu Manifesto Antropofágico, que utilizada pelos artistas que eram capazes de entender que a arte europeia nunca foi uma referência e ser seguida, mas questionada e transformada. E que Glauber Rocha, num meio cinematográfico, resgata a herança antropofagista e a

partir desta se conecta com a produção de Di Cavalcanti que forma as bases para esse desenvolvimento da produção plástica brasileira que se perdeu enquanto discurso.

O “Antropofagismo”, ou seu Manifesto, nunca gerou um movimento antropofagista ou artistas antropofágicos, talvez possa ser considerado um marco, mas não a instauração de um movimento, que de fato nunca aconteceu. Glauber Rocha através de sua consciência criadora e crítica, resgata a essência antropofágica, não somente por causa de Di Glauber (1977), que se aproxima de uma linguagem essencialmente diferenciada de propostas cinematográficas da época em que filma seu polêmico documentário, em toda sua obra, se identifica com produções que se plasmaram buscando um modelo de cinema que, por sua vez, foge das propostas comerciais baseadas em filmes estrangeiros.

#### **4.3 Recorte de Jornais, Di e Rossellini - Flash-Backs no Espelho**

Nesta nova sequência, se inicia uma etapa em que Glauber não narra mais através da leitura das notícias de sua presença no velório, e encerra a leitura do segundo poema de Vinícius de Moraes (Amigo Di Cavalcanti), a mudança é bem marcada como uma etapa em que suas memórias vêm à tona juntamente com a justificativa de filmar “Di” em seu último momento, pois deixou de filmá-lo quando o próprio Di o convidou para que fizesse um filme a seu respeito.

Conforme Stam (1992), a ideia de dialogismo, que é abrangente e interdisciplinar, ao ser analisada em um contexto cultural como um filme, não se limita apenas às conversas entre os personagens no filme, mas também engloba a relação entre o filme e obras cinematográficas anteriores. Além disso, inclui a interação de gêneros e vozes sociais dentro do filme, e também a conexão entre diferentes elementos, como a música e a imagem.

Ao som de Lamartine Babo, “O teu cabelo não nega”, dos irmãos Valença (João e Raul), se inicia um plano sequência de recortes de jornais e revistas, destacando-se que “Canções são inseridas nos filmes com finalidades que vão além da comercial, articuladas às narrativas ora de forma mais sofisticada em termos dramáticos que em décadas anteriores, ora mais televisiva, quando voltadas para o entretenimento” (Souza, 2023, p. 85). Chamadas de comentários musicais por Cardoso (2017), as músicas presentes na obra de Glauber estão sempre associadas tematicamente ou

articuladas às narrativas, de acordo com o comentário de Souza, com as imagens que algumas vezes traz um caráter irônico, pois as cenas do documentário acontecem posteriormente à celebração de muitas composições, como se a realidade comentasse, inversamente às músicas.

Glauber Rocha utiliza a linguagem cinematográfica de forma inovadora para criar um retrato vibrante e multifacetado do Brasil. As marchinhas carnavalescas, como elementos narrativos essenciais, contribuem para a construção de um filme que celebra a cultura popular e questiona as desigualdades sociais. A relação entre o filme "Di Cavalcanti", dirigido por Glauber Rocha, e as marchinhas carnavalescas, como "O teu cabelo não nega" de Lamartine Babo e Irmãos Valença, e "O Carnaval acabou" de Paulinho da Viola, oferece uma interessante intersecção entre a linguagem visual e musical, a citação de Robert Stam, que destaca Bakhtin como teórico do carnaval e das inversões rituais nos filmes, fornece um quadro teórico relevante para entender essa relação.

Da mesma forma, "O Carnaval acabou", de Paulinho da Viola, traz uma tonalidade mais melancólica, sugerindo uma reflexão sobre o fim da festa e o retorno à realidade cotidiana. Assim como o carnaval é um momento de subversão das normas sociais e hierarquias estabelecidas, a inclusão dessas marchinhas na trilha sonora pode ser vista como uma forma de subverter as expectativas do público e desafiar as convenções narrativas tradicionais. O uso de marchinhas carnavalescas, como parte da trilha sonora de "Di Cavalcanti", oferece uma oportunidade única para explorar a intersecção entre a linguagem visual e musical, enquanto também ressalta a importância do carnaval como um tema central na cultura brasileira. Essas escolhas musicais, convidam o espectador a refletir não apenas sobre a vida e a obra de Di Cavalcanti, mas também sobre as complexidades e as contradições da identidade cultural brasileira.

Como uma colagem dadaísta é que se comporta a sequência dos recortes um ao lado do outro, transformado pelo deslocamento da câmera que passa da esquerda para direita onde Glauber discorre sobre como conheceu Di Cavalcanti na Bahia, em 1958. A conexão entre os recortes e a cultura do cabaré é evidente, remontando à influência do Dadaísmo e as *performances* no Cabaré Voltaire, em Genebra, que serviram como incubadora para os ideais dadaístas. Nota-se que as cenas apresentadas no filme transportam o espectador para esse ambiente de experimentação artística e provocação cultural.



**Figura 38** – Frames dos recortes de jornais e revistas, plano sequência.

Fonte: Rocha (1977).

A situação das "colagens", ou melhor, dos recortes, é colocada novamente em panorama, assim como as obras de Di, anteriormente, enquanto a câmera se desloca. Vê-se, em Di e na notícia da presença de Glauber no Velório, neste clima de carnaval, autobiografia de Glauber, contando como se conheceram, em 1958. A "colagem" de imagens, justapostas e transformadas pelo movimento da câmera, cria um panorama caleidoscópico que captura a essência do carnaval e da autobiografia.

A obra cinematográfica em questão nos leva a uma viagem através do tempo e do espaço, como se fosse uma colagem dadaísta em movimento. A sequência de recortes, um ao lado do outro, reflete a técnica dadaísta de montagem, enquanto a câmera se desloca da esquerda para a direita, revelando diferentes elementos da narrativa. Entrelaçada com a presença das pinturas de Di Cavalcanti, revela não apenas um encontro fortuito, mas sim uma convergência de mentes criativas em um momento de efervescência cultural. É como se as atividades no cabaré se manifestassem novamente através das palavras e memórias compartilhadas por Glauber, evocando um espírito de rebeldia e inovação que permeia toda a obra

A interação entre o Futurismo e o Dadaísmo é ressaltada, sobretudo em sua postura de oposição às normas estabelecidas e ao tradicionalismo (Carlson, 2009). Essa ligação não é apenas evidente em suas atividades incomuns e declarações provocativas, mas também na forma como ambos os movimentos desafiaram as normas artísticas e sociais de seu tempo. Portanto, a narrativa cinematográfica, semelhante a uma colagem dadaísta em movimento, nos encoraja a investigar as

semelhanças entre passado e presente, entre arte e vida, enquanto mergulhamos em um universo onde a inovação e a rebeldia caminham juntas.

Essa fragmentação, característica do Dadaísmo, reflete a natureza caótica e efêmera do carnaval. A desordem e o nonsense reinam, desafiando as convenções e subvertendo a ordem tradicional. A própria narrativa de Glauber é fragmentada, composta por flashes de memória e digressões poéticas. A influência do Dadaísmo se manifesta também na escolha de imagens e sons. A música carnavalesca e as leituras de poesia ecoam as *performances* no Cabaré Voltaire, berço do movimento. O estilo anti-conformista e irreverente de Tristan Tzara encontra eco na postura iconoclasta de Glauber.



**Figura 39** – Frame 7' 03": Câmera passa por jornal com foto de Di, texto do jornal ao lado de foto de Di.

Fonte: Rocha (1977).

Enquanto narra alguns de seus encontros com Di Cavalcanti, Glauber Rocha, paralelamente, coloca as notícias do velório e referências de sua própria fala, mencionando Di Cavalcanti, ora nomeado como adido cultural de Jango, sem muita explicação. Mas, a partir desta informação, elabora o círculo de conhecidos e amigos de Di e sua inserção na intelectualidade europeia.

O Di Cavalcanti eu conheci na Bahia em 1958, o Di Cavalcante apareceu ao lado do Roberto Rossellini, cineasta italiano muito famoso na época, não porque tinha filmado Roma, Cidade Aberta, Paisá, ou outros grandes filmes do neo-realismo italiano, mas porque tinha sido casado com Ingrid Bergman, e o seu divórcio com a mulher, e a fofoca

que gerou uma opinião do papa, e o Alberto Cavalcanti, digo, o Roberto Rossellini ficou famosíssimo, inclusive aqui no terceiro mundo. E convidado por Assis Chateaubriand, que era um dos caciques das artes brasileiras, inclusive do Museu de artes de São Paulo, da TV Tupi Grande Associada do Brasil, convidou Roberto Rossellini para vir ao Brasil (Glauber Rocha, Narração de Di Cavalcanti, 1977).

Embora em sua fala mencione a popularidade de Roberto Rossellini mais em função de seu casamento e divórcio de Ingrid Bergman, também cita alguns de seus filmes, o neorrealismo italiano - que foi uma influência para a Nouvelle Vague francesa e que, por sua vez, influencia o Cinema Novo Brasileiro.

Di Cavalcanti, como Jorge Amado, Oscar Niemeyer, Villa-Lobos, faz parte deste Olimpiato Modernista que ficou internacionalmente famoso, com amizades em várias partes do mundo. Daí, sendo repórter do Diário de Notícia da Bahia, fui destacado para entrevistar Roberto Rossellini e lá conheci o Di Cavalcanti, que me apresentou o próprio Roberto com a câmera 16mm, saindo pela rua na Bahia e filmando rapidamente uns sarcófagos e outros batuques das ruínas portuguesas barrocas da Bahia, com uma rapidez impressionante. Nunca vi ninguém filmar tão rápido. Aliás, ali eu saquei realmente o negócio de uma ideia na cabeça e uma câmera na mão. Quer dizer, o Rossellini, realmente, fazia com uma câmera de 16 o que o Di Cavalcanti faria com um pincel. Filmando a sepultá-lo numa laje marmórea dentro do santo Antônio, Convento do Carmo, ali, não sei direito aonde pela Bahia, zona norte, ali, zona cristã (Glauber Rocha, Narração de Di Cavalcanti, 1977)

A narrativa de Glauber sobre seus encontros com Di Cavalcanti nos transporta para um momento de efervescência cultural e intercâmbio artístico. Através de suas palavras, somos levados a um panorama multifacetado, onde o encontro entre o cineasta italiano Roberto Rossellini e o renomado artista brasileiro Di Cavalcanti se torna o epicentro de uma série de conexões e influências.

Neste contexto, observa-se que o relato destaca os eventos em si, além das ramificações culturais e sociais que os rodeiam. O encontro entre Rossellini e Cavalcanti, mediado por Rocha, é apresentado como um momento revelador, onde a arte transcende fronteiras e se manifesta em diferentes formas e mídias. A menção ao casamento de Rossellini com Ingrid Bergman e seu subsequente divórcio, que gerou controvérsia até mesmo entre as altas esferas da Igreja Católica, adiciona ironia à narrativa já que afirma que a fama de Rossellini, impulsionada por suas realizações cinematográficas e também por sua vida pessoal tumultuada, é apresentada como parte integrante de sua persona pública.

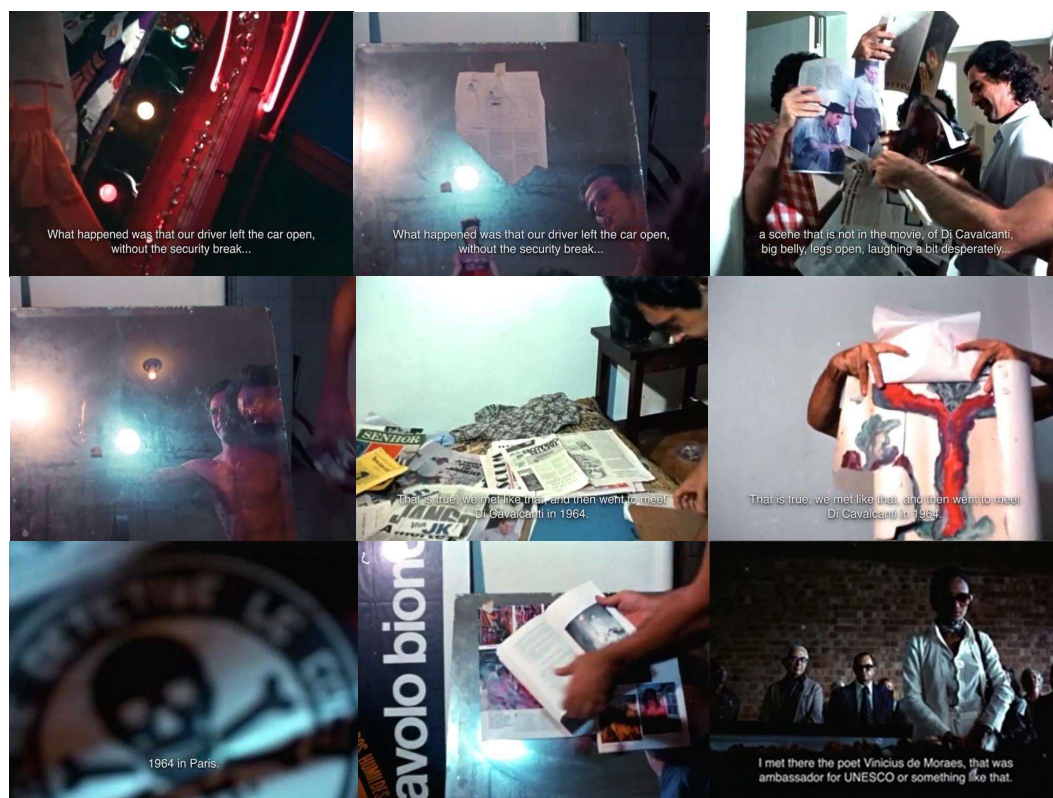
O contraste entre a velocidade com que Rossellini manuseava sua câmera de 16mm e a habilidade de Di Cavalcanti com o pincel destaca a capacidade de ambos os artistas de capturar a essência de seu ambiente de maneiras distintas, mas igualmente impactantes. Enquanto Rossellini imortaliza cenas da Bahia em filme, Di Cavalcanti as retrata em suas telas, criando um diálogo visual único entre cinema e arte plástica.

Por meio dessas narrativas entrelaçadas, Glauber oferece uma visão privilegiada de um momento crucial na história cultural brasileira e internacional. Seus encontros com Di Cavalcanti e Roberto Rossellini não são eventos isolados, mas pontos de convergência em uma teia complexa de influências e interações artísticas. É através dessas histórias que somos convidados a refletir sobre a natureza da arte e sua capacidade de transcender fronteiras geográficas e temporais.

A sequência considerada de colagens, vem seguida de imagens que apresentam o momento da escolha das revistas e livros e jornais pesquisados por Glauber e seu grupo de amigos, mais tarde isto será continuado sobre um espelho que ao mesmo tempo que enquadra reflete e produz a continuidade das escolhas em metalinguagem dos reflexos de quem está selecionando e colando imagens ou notícias, bem como alguns objetos.

Segundo Glusberg, desde sua origem, a *performance* possui na colagem uma manifestação de ação sobre um suporte e estava presente no surrealismo, futurismo e cubismo.





**Figura 40** – Sequência de frames no apartamento de Glauber de discussão sobre as definições de recortes e momentos da execução da colagem.

Fonte: Rocha (1977).

Encontra-se, nesta sequência acima, um processo de seleção e imagem da discussão onde todos na cena seguram edições de revistas e livros, mostrando capas de revistas e livros, colando páginas no espelho, pinturas. Ainda toca Lamartine Babo, em clima de carnaval, como o que promete em seu panfleto de lançamento do filme, Glauber festeja todas as glórias da carreira de Di e sua relevância para o cenário artístico brasileiro. Pois não há o que lamentar, festejar a vida de Di que alcançou o sucesso e reconhecimento almejado por todos os artistas, fazia dele um privilegiado.

De acordo com eles, atos performáticos constituem momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação, são momentos sinalizados para estabelecer o evento da *performance*, chamando a atenção dos participantes. O cinema, por seu caráter tecnológico, não apresenta os mesmos sinais ligados às tradições orais, como o caso do rito e do teatro. Ele rompe com a comunicação cotidiana recorrendo a outros mecanismos e procedimentos (Abdala; Lage, 2013).

A sequência revela um verdadeiro espetáculo visual e sonoro, onde o cinema se entrelaça com a arte performática, para criar uma experiência única e envolvente. Sob a direção de Glauber Rocha, somos imersos em um mundo onde a seleção cuidadosa de imagens e a trilha sonora festiva se combinam para celebrar a vida e a obra de Di Cavalcanti, um ícone do cenário artístico brasileiro. A cena é uma ode à criatividade e à expressão artística, com os personagens segurando revistas, livros e pinturas, colando páginas no espelho, enquanto a música de Lamartine Babo ecoa ao fundo, criando um ambiente de festa e celebração. É como se o próprio filme se tornasse uma *performance*, marcando um momento de ruptura com o fluxo normal de comunicação e convocando a atenção do espectador para o evento cinematográfico em si.

A citação de Abdala e Lage acrescenta uma camada de reflexão sobre o papel do cinema como uma forma de arte que rompe com as tradições orais e teatrais. Enquanto o teatro e os rituais têm seus próprios sinais e ritmos, o cinema utiliza mecanismos e procedimentos únicos para comunicar sua mensagem e cativar seu público. Nesse sentido, a sequência descrita exemplifica a capacidade do cinema de transcender as limitações das formas de expressão tradicionais e criar um espaço onde a imaginação pode florescer livremente.

Ao citar nomes como Picasso, Braque, Diego Rivera e Matisse, Glauber Rocha não apenas reconhece a importância de Di Cavalcanti dentro do contexto da arte mundial, mas também situa sua contribuição dentro de um panorama mais amplo da história da arte moderna. É uma homenagem não apenas a um indivíduo, mas a todo um movimento artístico que desafiou convenções e expandiu os horizontes da criatividade. Assim, a sequência descrita não é apenas um momento isolado no filme, mas sim um microcosmo de sua temática central: a celebração da vida, da arte e da liberdade criativa em todas as suas formas. É uma experiência que nos convida a refletir sobre o poder transformador da arte e sua capacidade de unir pessoas e culturas em um espírito de comunhão e celebração.



**Figura 41** – Frame 8' 58" - Glauber mostra capa do Pasquim.

Fonte: Rocha (1977).

Glauber, ao segurar o Pasquim, independente da manchete sobre o cinema brasileiro, posiciona um elemento temporal simbólico que representa um momento da ditadura militar brasileira onde a imprensa já se manifesta de maneira crítica e contundente, enfrentando as adversidades das situações de assassinatos, perseguições e prisões, denunciando e divulgando as atrocidades do regime militar, no momento em que narra seu encontro com Di no ano do golpe militar.

Em sua narrativa, Glauber, retrata não apenas a genialidade artística de Di Cavalcanti, mas também sua complexa relação com o cenário cultural brasileiro e internacional. Através de sua voz, somos transportados para um encontro em Paris, em 1964, onde o pintor brasileiro se envolve com figuras emblemáticas como Vinicius de Moraes e busca conexões com intelectuais como Jean-Paul Sartre.

A citação de Jairo Ferreira ressalta a importância de Di Cavalcanti como um ícone da arte brasileira e como uma figura de destaque no contexto internacional, equiparando sua relevância à de Picasso para a Espanha. Ele o apresenta como um artista cosmopolita, que transitava com desenvoltura entre diferentes culturas e movimentos artísticos. Ao mesmo tempo, destaca sua profunda ligação com o Brasil, evidenciada em sua obra por meio da temática nacionalista e da valorização da cultura popular.



**Figura 42** – Frame 9' 04" - Glauber segura o livro *Maíra*, de Darcy Ribeiro.

Fonte: Rocha (1977).

Na imagem acima, Glauber e sua equipe dialogam sobre, provavelmente seleção de textos e recortes a serem apresentados posteriormente, na sua estética do processo, Glauber, que segura o livro de Darcy Ribeiro, *Maíra* (1989), evidencia detalhes das soluções e decisões que constroem seu filme, fazendo desta construção da sua linguagem como o próprio código poético do filme, ou seja, trazer como estética a precariedade de seu baixo, ou nenhum, orçamento, inicialmente, para desenvolver sua filmagem.

Ferreira (1977), salienta que, em uma cena do filme "O Reino dos Espelhos", Glauber exhibe seus amigos Cacá Diegues, Miguel Farias Jr. e Roberto Pires segurando cópias dos livros "Reflexos do Baile", de Antônio Callado e "Maíra", de Darcy Ribeiro. A filmagem ocorreu em sua residência, em Ipanema, diante de um espelho, onde também são exibidos recortes de jornais relatando a morte do ex-presidente Juscelino Kubitschek e João Goulart, do dramaturgo Paulo Pontes e de Regina Rosemburgo Leclery - "junto com Di, cinco mortos célebres", declara o diretor de cinema.

Nessa sequência, intitulada "O Reino dos Espelhos", Glauber Rocha utiliza recursos cinematográficos para aprofundar a reflexão sobre a vida e a morte. Filmado em seu próprio apartamento em Ipanema, o diretor posiciona seus colegas segurando exemplares de obras literárias significativas, enquanto recortes de jornais noticiam a passagem de figuras proeminentes da época, como Juscelino Kubitschek, João

Goulart, Paulo Pontes e Regina Roseburgo Leclery. Essa montagem, combinada com a voz marcante de Glauber, cria uma atmosfera densa que ressoa com o tema da mortalidade e da efemeridade da vida.

Por meio de sua habilidade narrativa e sua sensibilidade visual, Glauber Rocha não apenas celebra a obra de Di Cavalcanti, mas também contextualiza sua importância dentro de um panorama mais amplo, tanto nacional quanto internacional. O curta-metragem não só homenageia o legado do pintor, tornando-se uma peça única e multifacetada no cenário do cinema documental brasileiro.

Finalizada a sequência chamada de "O Reino dos Espelhos" de acordo com a matéria de jornal sobre o filme de Jairo Ferreira, Glauber volta às imagens das pinturas e do encerramento do velório no MAM-RJ, enquanto narra seu encontro com Di em Paris, quando foi nomeado adido cultural do governo de João Goulart e nessas ações imagéticas que se repetem o dialogismo da cena se volta para "O velório do Heitor" de Paulinho da Viola, no momento em que Joel Barcelos está à frente carregando o caixão de Di de saída para o cemitério São João Batista.

No entanto, Dalila quer apenas que o Juiz reconheça seu domínio sobre o filme, cuja posse requer que seja outorgada a ela, como depositária legal, até o final do litígio. Ela é contra a apreensão do filme, quase todo feito durante o velório do pintor, no Museu de Arte Moderna. Para ela, o filme é cultural, "documentário que nada mais é que uma homenagem de um dos maiores cineastas brasileiros". Segundo a biógrafa, o próprio Di era contrário a omissões de sua obra. Pouco antes de morrer, conta ela, o pintor, contrariando determinações de sua filha, que impedia visitas, chamou um fotógrafo do JORNAL DO BRASIL e pediu que o fotografasse sorrindo. Por causa de "atitudes neuróticas e antipáticas" de Elizabeth, Di morreu na solidão e teve um velório vazio, afirma sua biógrafa (Pedrosa, 1979)

Quando Glauber fala sobre seus encontros breves e marcantes com Di Cavalcanti, contrasta com a matéria jornalística de Fernanda Pedrosa, que lança luz sobre os conflitos em torno da posse de um filme documentário sobre o pintor. Enquanto Rocha reflete sobre sua conexão pessoal com Di Cavalcanti e a inspiração para criar uma obra cinematográfica em sua homenagem, Pedrosa traz à tona as disputas legais e familiares que cercam a obra do artista após sua morte.

Por outro lado, a matéria de Pedrosa aborda as controvérsias em torno da posse do filme documentário sobre Di Cavalcanti. A luta pelo controle da obra, evidenciada pelo embate entre Dalila, que busca o reconhecimento de seu domínio

sobre o filme, e outros envolvidos, lança luz sobre os interesses e rivalidades que permeiam o legado de Di Cavalcanti. A descrição das tensões familiares e das disputas legais revela um aspecto mais complexo e sombrio por trás da figura pública do pintor.

Ao contrastar as duas narrativas, somos confrontados com diferentes facetas da mesma história. Enquanto Rocha celebra a vida e a arte de Di Cavalcanti através de uma lente pessoal e artística, Pedrosa nos convida a considerar as complexidades e os conflitos que envolvem a preservação e o controle do legado de um dos maiores artistas brasileiros. Essas perspectivas complementares nos oferecem uma visão mais abrangente e nuançada do impacto duradouro de Di Cavalcanti no cenário cultural brasileiro.

A narração de Glauber Rocha sobre seu encontro com Di Cavalcanti e a subsequente inspiração para criar um filme em sua homenagem revela a profundidade do impacto que o pintor teve sobre ele. Rocha compartilha momentos fugazes de interação com o artista, desde um convite para filmá-lo no Rio até um encontro casual em um restaurante em Paris. Esses encontros breves, permeados pelo dinamismo da vida e das obrigações, deixam uma marca indelével na memória de Rocha. A morte de Di Cavalcanti se torna um catalisador para Rocha, despertando nele o desejo de capturar a essência e a voz do pintor através do cinema. A decisão de criar um filme sobre Di Cavalcanti, com a participação de Vinícius de Moraes, através de seu poema, revela o profundo respeito e admiração que Rocha nutria pelo artista.

Nessa narrativa, Glauber presta homenagem a Di Cavalcanti e compartilha seu próprio processo criativo e sua conexão emocional com o tema. É como se a morte de Di Cavalcanti não fosse apenas o fim de uma vida, mas também o início de uma jornada criativa para preservar sua memória e sua contribuição para a arte brasileira. Essa citação ilustra a importância de Di Cavalcanti como figura influente no cenário cultural, mas, também, ressalta a capacidade de Rocha de transformar experiências pessoais em obras de arte significativas e impactantes. O filme que ele se propõe a criar é um tributo e uma tentativa de capturar a essência de um artista multifacetado e eternizar sua voz para as gerações futuras.

Glauber, revela a importância singular de Di Cavalcanti em sua própria jornada criativa, destacando momentos de interação e admiração mútua entre os dois artistas. A decisão de Rocha de fazer um filme sobre Di Cavalcanti é impulsionada pelo reconhecimento da genialidade do pintor e pelo impacto emocional de sua morte. A

presença de Vinicius de Moraes, contribuindo com um poema inédito para o filme, adiciona uma camada de profundidade à homenagem planejada por Rocha. Todas as "desventuras" do filme de Glauber, depois de lançado, vão acarretar em sua proibição, já no ano de 1979, em decorrência da intervenção de sua filha, que inicia uma batalha judicial, por considerar um desrespeito à memória de seu pai. Nem sua premiação em Cannes, com o Prêmio do Júri de curta-metragem, nem mesmo a defesa de pessoas próximas a Di Cavalcanti, como sua biógrafa Dalila Luciana – extraída de relato em matéria de jornal, foram suficientes.

#### **4.4 Sequência – Partida do MAM-RJ para Cemitério São João Batista**

O velório de Di Cavalcanti se configura como um poderoso exemplo de "drama social", conceito elaborado por Victor Turner (32, 2008). Através da análise das fases do drama social, é possível desvendar as complexas relações de poder e conflito presentes na cena. A morte de Di Cavalcanti marca o início da fase de separação. O artista, figura central de grande importância para a cultura brasileira, é separado da vida e da comunidade artística. A cena do velório se torna um espaço de liminaridade, onde os personagens se encontram - amigos e parentes, por outro lado, manifestam sua dor e luto de forma discreta.

Através da lente do "drama social", revela as tensões e os conflitos subjacentes à cena do velório, onde as emoções se misturam à disputa pelo controle da narrativa em torno do falecido artista. Ao destacar as fases do drama social, o autor oferece uma análise perspicaz das complexas relações de poder e conflito presentes no evento, evidenciando as sutilezas e as nuances da expressão coletiva de luto e homenagem. A análise da cena do velório de Di Cavalcanti à luz do conceito de "drama social" de Turner revela como a estrutura do drama fornece um "tubo" e um "registro de chaminé" ao "fogo" das emoções e conflitos sociais. As fases da separação, liminaridade e agregação, moldam a narrativa da cena e contribuem para a compreensão das relações de poder e conflito presentes na sociedade brasileira.

Bertoloti (2023) apresenta, de forma intensa e realista, a cerimônia fúnebre e sepultamento de Di Cavalcanti, não só evidenciando a manifestação coletiva de tristeza, mas também os conflitos mascarados e as disputas pelo controle da narrativa em torno do renomado artista. O autor ressalta a dualidade entre a glorificação do legado de Di Cavalcanti, conforme retratado no filme de curta-metragem de Glauber

Rocha, e as críticas à representação melancólica do pintor na obra, expressas pela filha do falecido. Situa o funeral de Di Cavalcanti no contexto teórico de Turner, ressaltando a passagem da vida para a morte como um momento de transição, caracterizado pela indefinição e pela demonstração pública de luto.



**Figura 43** – Frame 10' 46" - Caixão de Di fechado.  
Fonte: Rocha (1977).

Bortoloti descreve vividamente o processo criativo de Glauber Rocha ao retratar o funeral e enterro de Di Cavalcanti, ao comentar como Glauber intercala a leitura do poema com notícias, histórias e críticas sobre o pintor, criando uma mistura complexa que atualiza a percepção do público sobre a obra de Di Cavalcanti.

Glauber intercalou a leitura do poema com notícias de jornal, histórias da amizade entre o pintor e o cineasta e textos críticos sobre a obra de Di Cavalcanti, que, naquela mixórdia, ganharam uma singular atualização. Sobre essas falas, sobrepôs imagens do velório, de Joel Barcelos carregando o caixão, de Antônio Pitanga dançando capoeira diante dos quadros, do delirante enterro onde um samba substitui a marcha fúnebre: "O teu cabelo não nega", de Lamartine Babo e dos irmãos Raul e João Valença. No ano seguinte, antes que o público brasileiro decidisse se era vanguarda ou deboche, Glauber exibiu o filme no Festival de Cannes, na França. Foi um dos mais aplaudidos da edição e recebeu o prêmio de Melhor Curta-Metragem de um júri renomado com presidência de Roberto Rossellini, o cineasta italiano (Bortoloti, 2023, p. 25).

As imagens do velório e do delirante enterro, acompanhadas pelo som de um samba (O velório do Heitor, de Paulinho da Viola), acrescentam camadas de

significado à narrativa, estratégia muito usada por Glauber, que consegue inserir bandas musicais que se encaixam quase perfeitamente nos momentos de seu filme. A exibição do filme em Cannes, onde foi aclamado e premiado com o prêmio de Melhor Curta-Metragem, destaca sua relevância e impacto não apenas no Brasil, mas também internacionalmente.

Por outro lado, em suas análises, Turner explora a ideia de estruturas de fases no drama social, enfatizando que estas não são apenas produtos do instinto humano, mas sim modelos e metáforas internalizados pelos atores sociais. Ele compara essas estruturas a uma lareira, um tubo e um registro de chaminé, que fornecem uma forma e direção à ação humana. Essas estruturas são fundamentais para entendermos como as pessoas se relacionam e interagem em sociedade, fornecendo uma base estável para a dinâmica social.



**Figura 44** – Frame 11' 08" - Saída do caixão carregado por amigos, à frente da cena está o ator Joel Barcelos (1936-2018).

Fonte: Rocha (1977).

Ao analisar todo o contexto, percebe-se como o filme de Glauber Rocha sobre Di Cavalcanti se encaixa em uma estrutura social mais ampla, tanto no contexto brasileiro quanto internacional. O filme não apenas reflete e atualiza a percepção do público sobre o pintor e sua obra, mas também é moldado por estruturas culturais e sociais mais amplas que influenciam a criação e recepção da arte. “*Di por Di - as vozes do túmulo: sou um gênio, um velho, uma glória nacional, não me encham o saco!!!*” (Glauber Rocha, Narração de Di Cavalcanti, 1977).

Bertoloti aborda a relação entre Di Cavalcanti e Glauber Rocha, dois ícones da cultura brasileira, destacando como suas personalidades distintas foram convergidas e afirmadas através do curta-metragem realizado pelo cineasta em homenagem ao pintor. Comenta que apesar das diferenças, Glauber conseguiu articular uma narrativa que unia essas duas figuras de maneira contemporânea, reafirmando seu próprio lugar no cenário cultural do país. No entanto, a falta de cortesia no retrato de Di Cavalcanti no filme resultou na proibição de sua exibição pela Justiça, devido à representação considerada deprimente do falecido pintor. Apesar disso, o filme permanece disponível na internet, permitindo que os interessados possam assisti-lo. Esse episódio marca um dos últimos grandes momentos de Glauber Rocha, que faleceu alguns anos depois.

Além de discutir o filme e sua controvérsia legal, no Prólogo de seu livro, Bertoloti (2023) propõe uma análise da contemporaneidade de Di Cavalcanti, evidenciando como certos pontos menos explorados de sua vida revelam sua importância até os dias de hoje. Argumenta que, apesar do tempo transcorrido, o legado do artista permanece latente por meio da avaliação crítica de sua história e criações, incentivando os espectadores a relembrar sua trajetória e influência.

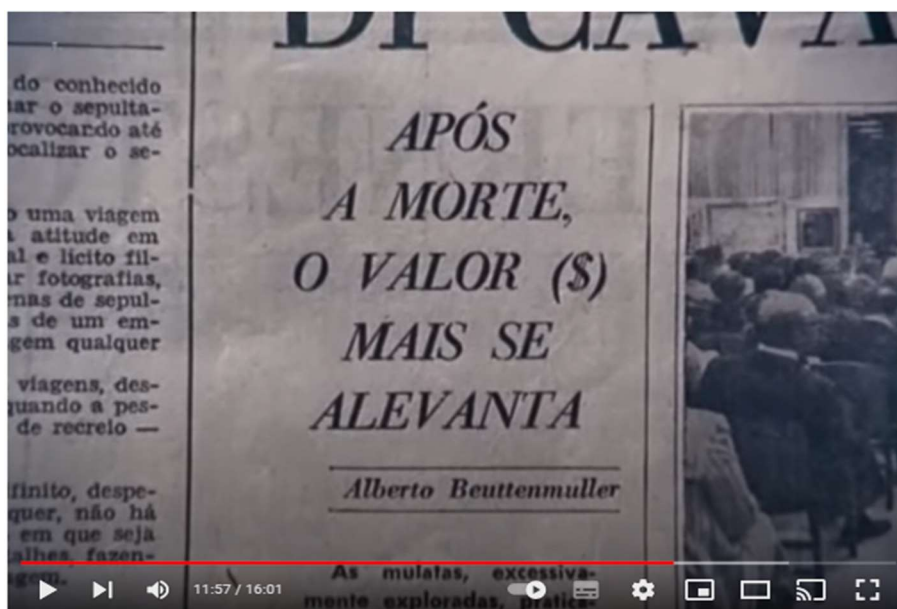
#### **4.5 Sequência de Imagens de Jornais - Fotos e Texto**

Nesta sequência, a câmera se movimenta de maneira aparentemente aleatória, no entanto focaliza textos jornalísticos noticiando tanto a morte de Di Cavalcanti, como também a intervenção de Glauber Rocha no velório, desde o momento que ele surge com sua equipe obstinadamente para realizar sua última homenagem a Di, capturando não apenas o evento em si, mas também os bastidores emocionais e simbólicos que cercam a despedida do artista.

Resumindo, o segredo do cinema consiste em colocar muitos índices de realidade em imagens que, embora assim enriquecidas, não deixam de ser percebidas como imagens. Imagens pobres demais não nutrem suficientemente o imaginário para que delas ele consiga extrair uma realidade (Metz, 2006, p. 28).

Metz (2006) adiciona uma camada de reflexão sobre a natureza do cinema e seu poder de criar uma realidade vívida através de imagens, destaca a importância de enriquecer as imagens com índices de realidade, mas ressalta que mesmo quando

enriquecidas, essas imagens continuam sendo percebidas como imagens, sendo a qualidade das imagens, crucial para nutrir o imaginário do espectador e permitir que ele extraia uma realidade da experiência cinematográfica.



**Figura 45** – Frame 11' 57" - Manchete em Jornal.

Fonte: Rocha (1977).

Através de sua capacidade de combinar elementos visuais e narrativos, percebe-se como o cinema cria uma experiência imersiva que desafia nossa percepção da realidade. A movimentação da câmera na cena descrita no parágrafo, aparentemente aleatória, combinada com a focalização em textos jornalísticos, cria uma atmosfera de urgência e significado, enriquecendo a experiência visual e emocional do espectador.

O pensamento de Turner (2008) e o filme "Di Cavalcanti" nos oferece uma análise sobre a natureza intrincada das interações sociais e a influência do tempo nessas dinâmicas. É um convite à reflexão sobre como as relações sociais são moldadas e transformadas ao longo do tempo, e como o cinema pode nos ajudar a compreender melhor essa complexa teia de interações e emoções. A visão de Turner sobre a dinâmica dos *dramas sociais* desafia concepções estáticas de estruturas sociais, enfatizando a fluidez e a mutabilidade das relações humanas ao longo do tempo. Em sua análise, Turner destaca a complexidade das interações sociais, ressaltando a diversidade de possibilidades na sequência de fases e na importância que cada uma delas assume no desenvolvimento desses dramas.

Nos convida a refletir sobre a dificuldade em discernir, em uma rápida sucessão de dramas sociais, se estamos testemunhando uma ruptura que gera crises, divisões e coalizões entre pessoas e grupos, ou se estamos presenciando a aplicação de dispositivos regeneradores. Essa incerteza revela a natureza dinâmica e imprevisível das interações sociais, onde as relações se transformam e se reconfiguram constantemente. Ao relacionar a abordagem de Turner com o filme "Di Cavalcanti", percebemos como o cinema pode capturar essa complexidade das relações humanas através de sua estrutura temporal única. O filme de Glauber Rocha sobre o pintor Di Cavalcanti não apenas retrata a vida e obra do artista, mas também reflete as mudanças e os conflitos que permeiam as relações sociais e culturais da época.



**Figura 46** – Frame 12' 01" - Texto sobre obra de Di Cavalcanti, jornais e fita crepe.  
Fonte: Rocha (1977).

Para Turner (2008), a dinâmica dos *dramas sociais* e a narrativa do filme "Di Cavalcanti" de Glauber Rocha se entrelaçam de maneira intrigante, oferecendo uma visão profunda sobre as complexidades das relações humanas e culturais. Turner nos convida a refletir sobre a dificuldade em discernir, em uma rápida sucessão de *dramas sociais*, se estamos testemunhando uma ruptura que gera crises e divisões, ou se estamos presenciando a aplicação de novos dispositivos. Essa incerteza revela a natureza dinâmica e imprevisível das interações sociais, onde as relações se transformam e se reconfiguram constantemente.

Di Cavalcanti: lírico, romântico, sensual, carioca principalmente...  
 Frederico de Moraes, o Globo, quarta-feira: Di, nunca foi um realista!...  
 (Glauber Rocha, Narração de Di Cavalcanti, 1977).  
 Emiliano di Cavalcanti, que faleceu ontem aos 79 anos depois de longa  
 enfermidade...  
 ... há talvez Braque...  
 ...não bastasse ter sido, segundo seu próprio...  
 recentemente, aliás, se disse um realista  
 há talvez Picasso  
 a talvez...  
 a arte brasileira  
 há talvez Gauguin  
 realizadores da semana de arte moderna no teatro municipal em São  
 Paulo, o que desarrumou definitivamente o edifício da arte acadêmica  
 no Brasil,  
 Sua própria pintura, sobretudo aquela realizada até o final da década  
 de 40, pode ser considerada uma das contribuições mais importantes  
 do Brasil à cultura visual de nosso século, especialmente no âmbito do  
 continente latinoamericano.  
 Se a partir da criação da Bienal de São Paulo em 1951, sua arte  
 começa a declinar em termos simetricamente opostos a Volpi, cujo  
 prestígio é ascendente desde o momento que dividiu o ex-eco ...  
 ...grandes indagações metafísicas!  
 ...o maior prêmio da bienal em 1953, trinta anos de pintura, da melhor  
 pintura, são mais que suficientes para definir o piso de sua...  
 ...há talvez Diogo de Rivera, sicano!  
 ...contribuição para arte brasileira e continental.  
 influências:  
 Em tudo o que foi escrito sobre a pintura de Di, teremos no capítulo  
 das influências recebidas, uma árvore genealógica de raízes  
 profundas e distantes e bastante intrincada nos seus galhos e  
 ramificações...  
 ...alma brasileira!  
 ...existenciais!  
 (Glauber Rocha, Narração de Di Cavalcanti, 1977)

Ao relacionar essa abordagem com o filme de Glauber Rocha, percebemos como o cinema pode capturar essa complexidade das relações humanas através de sua estrutura temporal única. A narrativa de Glauber Rocha sobre Di Cavalcanti nos oferece uma visão multifacetada do artista e de seu contexto cultural. Através de uma narrativa fragmentada e poética, Glauber apresenta a vida e obra de Di Cavalcanti, refletindo as mudanças e os conflitos que permeiam as relações sociais e culturais da época. A narração fragmentada, intercalada com imagens e sons, evoca a atmosfera vibrante e contraditória do cenário artístico e político em que Di Cavalcanti estava inserido.

As citações presentes na narrativa, que variam desde descrições líricas do artista até análises críticas de sua obra e influências, destacam a riqueza e a

complexidade da figura de Di Cavalcanti. Rocha nos convida a refletir não apenas sobre o legado artístico do pintor, mas também sobre seu impacto na cultura brasileira e latino-americana como um todo.

Ao unir o pensamento de Turner (2008) sobre as dinâmicas sociais e a narrativa do filme de Glauber Rocha, somos levados a uma reflexão sobre as interações humanas e culturais, e sobre como o cinema pode nos ajudar a compreender melhor essa complexa teia de relações e experiências. É um convite à contemplação e ao questionamento, revelando as múltiplas camadas de significado que permeiam tanto as relações sociais quanto as expressões artísticas.

#### **4.6 Sequência do Cortejo - Cemitério**

A fala final de Glauber Rocha em seu filme "Di Cavalcanti" encapsula a essência da obra e oferece uma reflexão sobre a identidade cultural brasileira e a influência da história da arte na obra do pintor. Ao mencionar artistas renascentistas como Tiziano, Michelangelo, Giotto e Cimabue, Glauber contextualiza a obra de Di Cavalcanti dentro de uma tradição artística que remonta séculos atrás, mostrando como o artista brasileiro foi influenciado por esses mestres europeus.

O cineasta então traça paralelos entre a obra de Di Cavalcanti e o barroco brasileiro, destacando a conexão intrínseca entre a pintura do artista e a realidade brasileira.



**Figura 47** – a) Frame 14' 01" - Cortejo levando o caixão de Di para o túmulo; gura b) - Frame 14' 04" - Glauber Rocha ao lado do caixão de Di Cavalcanti, no cortejo que leva seu caixão para o sepultamento; c) - Frame 14' 54" - Marina Montini ao centro, foi modelo de Di Cavalcanti e participa do cortejo dentro do cemitério ao mesmo tempo que performa para o filme de Glauber Rocha; d) - Frame 15' 10" - Flores e pétalas jogadas no caixão de Di, já dentro do túmulo; e) - Frame 15' 45" - Final do curta metragem, câmera filma imagens e anotações em deslocamento; f) - Frame 15' 59" - Créditos do curta e a palavra Fim, manuscritos em papéis ao lado de fotos apresentados pelo deslocamento da Câmera.

Fonte: Rocha (1977).

Ao comparar a "mulatização" de Nossa Senhora na Capela Franciscana de Ouro Preto, comentada anteriormente, com a representação de mulatas na obra de Di Cavalcanti, Rocha ressalta a complexidade da identidade brasileira, formada por uma mistura de influências lusitanas, africanas, indígenas e moçárabes. Essa identidade multifacetada é refletida na arte de Di Cavalcanti, que captura a diversidade e a riqueza cultural do Brasil.

Além disso, a presença de Marina Montini como modelo e musa inspiradora de Di Cavalcanti, mesmo sem uma participação ativa no filme de Glauber Rocha, destaca a importância das mulheres na vida e na obra do pintor, e sua influência na representação da sensualidade e da feminilidade na arte brasileira. Por fim, as imagens do sepultamento de Di Cavalcanti apresentam o desfecho do ritual de passagem do pintor para a história, consolidando seu legado e sua contribuição para a cultura brasileira.

A fala final de Rocha, onde o cineasta expressa sua paixão pelas mulatas e sua angústia em relação ao futuro, adiciona uma camada de intimidade e vulnerabilidade ao filme, mostrando sua postura reflexiva por trás do artista e do diretor. Assim, a fala final de Glauber Rocha em "Di Cavalcanti" busca não apenas a "essência" da obra do pintor, mas também oferece uma reflexão sobre a identidade cultural brasileira e a

influência da história da arte. É um fechamento poderoso para um filme que celebra a vida e a obra de um dos maiores artistas brasileiros.

[...] as mais distantes remontam à renascença. O próprio artista confessava seu entusiasmo pelo sensual Tiziano e por Michelangelo, cuja obra conheceu quando viajou à Itália. Ou mesmo um pouco antes com Giotto e Cimabue. Do barroco falam muitos autores... (Glauber Rocha, Narração de Di Cavalcanti, 1977)

Em alguns momentos, percebe-se Glauber em cena, enquanto sua voz off finaliza a narração:

Lourival Gomes Machado diz que a pintura de Di Cavalcanti é uma expressão que apanhou em sua tessitura vital a realidade brasileira e com tal identidade de essência, que faz lembrar a milagrosa correspondência entre o barroco seco de Minas Gerais e a feição dessa província misteriosa. Talvez se pudesse ir mais longe. Há algo de semelhante entre a mulatização de Nossa Senhora nos céus da Capela Franciscana de Ouro Preto, levada a cabo por Athayde, e a madonização da mulata na pintura de Di Cavalcanti...  
Um Brasil lusitano, africano, indígena, moçarábico!  
Só Deus sabe o dia de minha morte, se vou entrar um dia para a academia brasileira de letras. Nunca pensei que ser candidato na ABL me desse tanta angústia.  
A mulata !  
Sempre tive pelas mulatas imensa paixão (Glauber Rocha, Narração de Di Cavalcanti, 1977)

Marina Montini não estava participando de maneira efetiva no filme de Glauber, no entanto, se torna um elemento chave de sua presença como modelo e musa inspiradora de Di. As imagens do sepultamento apresentam a consolidação do nosso drama social, o desfecho do ritual de passagem de Di Cavalcanti para a história. O filme de Glauber não poderia terminar de outra maneira, senão trazendo com recortes, como uma abordagem dadaísta, uma composição panorâmica da própria linguagem a ser construída, já que além dos próprios recortes de jornais, são apresentados fragmentos de anotações do casting do filme.

Desta maneira, sua montagem “nuclear” ou “parabólica” é vivenciada pelo público. Glauber desenvolve um “curta metragem de baixo orçamento” como muitos que surgirão mais tarde com o aparecimento da câmera Super 8, nos anos 60/70, que vai desencadear em propostas experimentais e nosso Cinema Marginal Brasileiro, que serão seguidos pelos vídeos experimentais, vídeo arte ou videoclipe sem nexos.



**Figura 48** – Frame do filme “Di Cavalcanti” - sequência final, foto da matéria do Jornal do Brasil. Fonte: Rocha (1977).

Todas as "desventuras" do filme de Glauber depois de lançado vão acarretar na sua proibição em 1979, em decorrência da intervenção de sua filha que inicia uma batalha judicial por considerar um desrespeito a memória de seu pai. Nem a sua premiação em Cannes, com o Prêmio do Júri de curta-metragem, nem a defesa de pessoas próximas a Di Cavalcanti, como sua biógrafa Dalila Luciana, como foi relatado em matéria de jornal.

A notícia da morte de Di Cavalcanti ecoou através dos corredores do mundo da arte brasileira como um golpe profundo, marcando o fim de uma era e o luto por um dos maiores nomes da pintura nacional. Seu falecimento foi um momento de reflexão sobre sua contribuição para a arte e sobre seu legado e influência duradoura. No entanto, além do impacto emocional de sua partida, a controvérsia em torno da posse de um filme feito durante seu velório adicionou uma camada adicional de drama e tensão ao cenário.

A disputa pela posse do filme, descrito como um documentário que homenageia Di Cavalcanti, é emblemática das complexidades legais e éticas que cercam o trabalho póstumo de artistas. Dalila, aparentemente, busca apenas reconhecimento de seu domínio sobre a obra, enfatizando sua importância cultural e o desejo de preservar o legado do pintor. No entanto, sua posição contrasta com as alegações da biógrafa Fernanda Pedrosa, que destaca o desejo do próprio Di Cavalcanti de não permitir omissões em sua obra. A narrativa de Pedrosa sobre os

últimos dias do pintor, incluindo sua morte solitária e o velório vazio devido a atitudes consideradas neuróticas e antipáticas de sua filha Elizabeth, adiciona um elemento de tragédia pessoal à disputa legal.

Essa controvérsia reflete não apenas as disputas comuns sobre a propriedade e preservação do legado de artistas, mas também questões mais amplas sobre a ética por trás do trabalho póstumo e a representação fiel da vida e obra de um indivíduo. Através da lente desses eventos, somos convidados a contemplar não apenas a importância da arte de Di Cavalcanti, mas também os desafios enfrentados na preservação e interpretação de seu legado em meio a conflitos familiares e jurídicos.

A notícia de sua morte, portanto, marca o fim de uma era e o início de uma nova fase na compreensão e preservação de sua obra para as gerações futuras.

No entanto, Dalila quer apenas que o Juiz reconheça seu domínio sobre o filme, cuja posse requer que seja outorgada a ela, como depositária legal, até o final do litígio. Ela é contra a apreensão do filme, quase todo feito durante o velório do pintor, no Museu de Arte Moderna. Para ela, o filme é cultural, "documentário que nada mais é que uma homenagem de um dos maiores cineastas brasileiros". Segundo a biógrafa, o próprio Di era contrário a omissões de sua obra. Pouco antes de morrer, conta ela, o pintor, contrariando determinações de sua filha, que impedia visitas, chamou um fotógrafo do JORNAL DO BRASIL e pediu que o fotografasse sorrindo. Por causa de "atitudes neuróticas e antipáticas" de Elizabeth, Di morreu na solidão e teve um velório vazio, afirma sua biógrafa (Pedrosa, 1979).

No entanto, a narrativa se complica com a intervenção da biógrafa Fernanda Pedrosa, que lança luz sobre os últimos dias de Di Cavalcanti e as contendas familiares que o cercaram. Pedrosa descreve um quadro sombrio, revelando as "atitudes neuróticas e antipáticas" de Elizabeth, filha do pintor, que teriam contribuído para sua morte solitária e um velório vazio. A imagem pública de Di Cavalcanti, já abatido pela doença, foi obscurecida ainda mais por um véu durante o velório, uma cena que se tornou emblemática da controvérsia.



Figura 49 – Artigo de Fernanda Pedrosa no Jornal do Brasil em 1979.

Fonte: Pedrosa (1979).

Assim, a notícia da morte de Di Cavalcanti se transformou em uma saga complexa, onde o luto pela perda de um dos grandes mestres da arte brasileira se misturou com disputas legais, contendas familiares e a ética do trabalho póstumo. A imagem publicada nos jornais da época, mostrando o rosto abatido de Di Cavalcanti coberto por um véu, permanece como um símbolo marcante desse momento conturbado na história da arte brasileira, enquanto as ações de Glauber Rocha continuam a gerar debate sobre os limites da arte e da ética.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise proposta neste trabalho, como ponto de partida, mergulhou-se no dialogismo entre cinema e artes visuais, utilizando a obra cinematográfica "Di Cavalcanti", de 1977. Ao explorar as relações entre cinema e artes plásticas, a pesquisa buscou oferecer uma nova perspectiva de apreciação fílmica, situada entre a essência interdisciplinar do cinema e sua narrativa. Dentro desse contexto, destaca-se a figura de Glauber Rocha, cineasta brasileiro conhecido por sua abordagem inovadora e sua influência nas artes visuais modernas brasileiras.

A referência ao antropofagismo brasileiro, manifesto liderado por Oswald de Andrade e inspirado na pintura "Abaporu", em 1928, de Tarsila do Amaral, ressalta a interconexão entre diferentes formas de expressão artística e a maneira como o movimento artístico influenciou a produção cinematográfica de Glauber Rocha. Através de uma abordagem intuitiva e performática, Glauber expressava sua compreensão única da linguagem cinematográfica, incorporando elementos das artes plásticas, através da pintura de Di Cavalcanti, em sua obra.

Aumont (2003, p.9) oferece uma reflexão sobre a natureza da ação no cinema, destacando-a como um componente fundamental da linguagem cinematográfica. Argumenta que, além das abordagens narrativas convencionais, pouca atenção foi dada à ação como *performance*, como movimento orientado e deliberado de um corpo. Essa perspectiva amplia a compreensão da experiência cinematográfica, sugerindo que a ação no cinema pode ser interpretada não apenas como parte do enredo, mas como uma expressão artística em si mesma.

A partir desta reflexão, destaca-se a relevância e a originalidade que lança luz sobre a interseção entre cinema, artes visuais e *performance* cultural. Ao conectar diferentes disciplinas e abordagens teóricas, a pesquisa procura apresentar uma visão da obra de Glauber Rocha que reafirma sua contribuição para o cenário cinematográfico e artístico brasileiro.

Ismail Xavier (1998) destaca a prevalência da ênfase na estrutura dramática e no desenvolvimento de personagens e conflitos nas produções cinematográficas contemporâneas. Essa abordagem é compreensível, dada a importância de uma narrativa sólida e envolvente para o sucesso comercial e crítico de um filme. No entanto, Xavier (1998) também nos lembra da importância de reconhecer o cinema

como uma arte visual e estilística, cujo impacto muitas vezes vem mais da composição de imagem do que do roteiro ou da fonte literária original.

"Di Cavalcanti" exemplifica essa ideia, ao apresentar uma narrativa visualmente rica e poeticamente elaborada. Glauber Rocha utiliza uma abordagem não convencional, intercalando imagens do pintor, suas obras e seu contexto histórico com elementos narrativos e reflexões poéticas. O filme se torna uma obra de arte em si mesma, uma celebração da estética e da expressão visual, que vai além das limitações da dramaturgia convencional. Percebemos como a diversidade de abordagens na produção cinematográfica pode resultar em obras de qualidade variada, mesmo quando partem do mesmo material de origem também diferenciado. Enquanto alguns filmes podem se beneficiar de uma construção dramática sólida, outros, como "Di Cavalcanti", encontram sua força na expressão visual e performática.

Portanto, "Di Cavalcanti" de Glauber Rocha nos convida a repensar as noções tradicionais de narrativa cinematográfica e a apreciar o cinema como uma forma de arte que vai além das estruturas dramáticas convencionais. É um lembrete poderoso da riqueza e da diversidade da linguagem cinematográfica e da importância de explorar novas abordagens estilísticas e poéticas na produção de filmes. A intersecção entre *performances*, estudos culturais e cinema abre um vasto campo de possibilidades para uma abordagem interdisciplinar que busca explorar as relações entre diferentes formas de expressão artística. Sendo assim, a relação entre cinema e artes plásticas emerge como um ponto focal de interesse, onde os filmes se entrelaçam com as práticas e discursos das artes visuais, tanto em termos de representação quanto de narrativa.

Jacques Aumont (2008) adiciona uma camada adicional de reflexão, ao destacar a complexidade da encenação cinematográfica e os paradoxos que permeiam a linguagem cinematográfica. Aumont descreve as cenas como diálogos ligados à investigação conduzida pelos protagonistas, revelando a importância do campo-contracampo, elemento que não consta na obra aqui tratada, na construção narrativa. Ele também destaca os movimentos de câmera como elementos que indicam e sublinham, além de conduzir a atenção do espectador, evidenciando o papel ativo do autor na criação da obra cinematográfica.

Nesse sentido, a riqueza e a complexidade da relação entre cinema e artes plásticas, bem como a importância de uma abordagem interdisciplinar para explorar essa intersecção de forma significativa. Ao unir *performances*, estudos culturais e

cinema, abre-se um vasto horizonte de possibilidades para compreender e apreciar as conexões e influências entre diferentes formas de expressão artística.

A proposta deste trabalho sofreu diversas reformulações até alcançar sua forma atual, que explora a convergência entre pesquisa em *performances* culturais e pesquisa poética. O filme "Di Cavalcanti", de Glauber Rocha, serve como estudo de caso, demonstrando como uma obra cinematográfica que transcende as convenções tradicionais da narrativa pode se configurar como uma rica expressão poética e estética do conceito de *performance*.

Em seu livro seminal "*Performance: Uma Introdução Crítica*" (2009), Marvin Carlson oferece uma análise abrangente do conceito de *performance*, abrangendo diversas áreas, incluindo o cinema. Em suas reflexões, Carlson (2009) fala sobre a relação entre cinema e *performance* quando argumenta que o cinema pode ser visto como uma forma de *performance*, pois envolve a apresentação de um conjunto de ações e comportamentos por parte de atores em frente a uma câmera.

Ele destaca que essa *performance* é mediada pela tecnologia cinematográfica, que molda a forma como os eventos são capturados e apresentados ao público, identifica diversos aspectos performativos do cinema, tais como: a atuação dos atores, que performam personagens e constroem uma narrativa através de suas ações e diálogos, a mise-en-scène, que envolve a composição da cena, incluindo cenários, figurinos, iluminação e outros elementos visuais, a edição, que manipula a ordem temporal dos eventos e cria um ritmo e uma estrutura específicos para o filme, a sonoplastia, que inclui música, efeitos sonoros e diálogos, contribuindo para a construção da atmosfera e do significado do filme. Destaca-se, também, a importância da relação entre o espectador e a *performance* no cinema, argumentando que o espectador não é um observador passivo, mas, sim, um participante ativo que constrói o significado do filme através de sua própria interpretação.

O cinema é como uma forma de arte complexa e multifacetada, que pode ser utilizada para diversos fins, como entreter, informar, educar e provocar reflexões. Ele argumenta que o cinema pode ser uma ferramenta poderosa para a expressão de ideias e emoções, e que a análise da *performance* cinematográfica pode contribuir para uma compreensão mais profunda da linguagem e da cultura. Assim, o impacto significativo que o cinema teve na sociedade, contribuiu para a formação de novas identidades e culturas, influenciando na forma como as pessoas se veem e se relacionam com o mundo.

As reflexões de Marvin Carlson sobre cinema e *performance* em "*Performance: Uma Introdução Crítica*", oferecem uma estrutura valiosa para a análise da linguagem cinematográfica e da relação entre o filme e o espectador. Através da análise da *performance* no cinema, é possível melhor compreender como os filmes são construídos, como significam e qual o seu impacto na sociedade. Carlson, ao abordar as ideias de Turner e Bakhtin sobre o conceito de carnaval e carnavalização, oferece uma interessante perspectiva sobre a natureza das *performances* culturais e suas implicações sociais.

Bakhtin, em seu estudo sobre Rabelais, destaca o carnaval como um espaço de suspensão das normas sociais estabelecidas, onde as leis e proibições do cotidiano são temporariamente deixadas de lado. Essa liberdade proporcionada pelo carnaval permite a emergência de novas formas de interação entre os indivíduos, que se contrapõem às hierarquias sociais rígidas do dia a dia. Essa visão do carnaval como um espaço aberto para experimentação e reinvenção social ressoa com a abordagem de Turner sobre os fenômenos liminares. Para Turner, esses rituais e eventos liminares, como o carnaval, representam momentos de transição e transformação na vida social, onde as estruturas habituais são temporariamente suspensas, dando lugar a novas possibilidades de interação e significado.

Ao aplicar essas ideias ao filme "Di Cavalcanti" de Glauber Rocha, percebemos como o cineasta utiliza conteúdos musicais e conceitos carnavalescos para criar uma narrativa que transcende as convenções cinematográficas tradicionais. Glauber Rocha, conhecido por sua abordagem inovadora e provocativa, incorpora elementos do carnaval brasileiro em seu filme, criando um espaço de liberdade e experimentação estética. Pode-se, assim, refletir sobre a maneira como o cinema e outras formas de expressão cultural podem se beneficiar da suspensão temporária das normas sociais, permitindo a emergência de novas perspectivas e significados. Essa interseção entre teoria da *performance*, estudos culturais e cinema, oferece percepções valiosas sobre a complexidade da experiência humana e as múltiplas maneiras pelas quais ela pode ser representada e interpretada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jaques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1994.
- \_\_\_\_\_. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- \_\_\_\_\_. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O cinema e a encenação**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- \_\_\_\_\_; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas (SP): Papirus, 2003.
- ABDALA, Roberto. O cinema como dispositivo semiótico: Uma análise das relações entre cinema e história. In: **Revista Brasileira de Cinema**, v. 16, n. 2, 2013.
- \_\_\_\_\_; LAGE, Micheline Madureira. História & cinema: performances e diálogos audiovisuais. **KARPA: revista de teatralidades e cultura visual**, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANJOS, A. **Eu e outras poesias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). Capítulo 7: Tema, significação e língua. In: **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, p. 133-141, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, p. 261-306, 1992.
- BAUMAN, Richard. **A poética do mercado público: gritos de vendedores no México e em Cuba**. Antropologia em primeira mão / Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC 2008, v. 103. (Tradução de palestra).
- \_\_\_\_\_. **Verbal Art as Performance**. Rowley, Mass, Newbury House Publishers, 1975.
- BANCO DE CONTEÚDOS CULTURAIS (BCC). Di Cavalcanti, Di Glauber. In: **BCC**, 2024. Disponível em: [http://www.bcc.org.br/cartazes/cartaz\\_fb/029704](http://www.bcc.org.br/cartazes/cartaz_fb/029704). Acesso em: 21.jun.2024
- BURCH, Noel. **A práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. São Paulo: Papirus Editora, 2008.

BORTOLOTTI, Marcelo. **Di Cavalcanti**: Modernista popular. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

BOUWHUIS, Tim. Recensie: Deus e o diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964). In: **TIM Bouwhuis - EEN Reactie Plaatsen**, 2018. Disponível em: <https://timbouwhuis.nl/recensie-deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol-glauber-rocha-1964/>. Acesso em: 21.jun.2024.

BRITO, Antônio Augusto. Sempre é tempo de Glauber. In: **Curtabotafogo**, 2017. Disponível em: <https://curtabotafogo.com.br/sempre-e-tempo-de-glauber/>. Acesso em: 21.jun.2024.

CAMARGO, Robson. Milton Singer e as *Performances* Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. in **Karpa.at**. Disponível em: <https://ufg.academia.edu/RobsonCamargo.2013>. Acesso em: 01.jun.2024.

CARDOSO, Maurício. **O cinema tricontinental de Glauber Rocha**: política estética e revolução (1969-1975). São Paulo: LiberArs, 2017.

CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução: Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARVALHO, Flávio. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9016/flavio-de-carvalho>. Acesso em: 01.jun.2024.

CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Cosac & Naify, São Paulo, 2001, p. 115-148.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DANTON. **O processo da revolução**. Direção: Andrzej Witold Wajda. Produção: Gaumont, TF1 Films Production. França/Polônia, 1982.

DAWSEY, J. C. Turne, Benjamin e antropologia da *performance*: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. **CAMPOS - Revista de Antropologia Social**, v. 7, n. 2, p. 17–25, 2006. ISSN 2317-6830. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/7322/5249>. Acesso em: 01.jun.2024.

DI CAVALCANTI. **Mestres do desenho**. Ed. Cultrix - S. Paulo. 1963. Poema introdutório de Vinícius de Moraes. Formato - 55 x 33 cm. Exemplar numerado (833/2000), com 10 lâminas do autor impressas em rotogravura.

\_\_\_\_\_. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FERREIRA, Jairo. **Cine: Di-Glauber, a Morte do Pintor.** Banco de Conteúdos Culturais. Folha de São Paulo (1977). Disponível em: <http://www.bcc.gov.br/textos/760394>. Acesso em: 01.jun.2024.

GLAUBER, Rocha. **c. Não-ficção, curta-metragem, 35mm, colorido, 480 metros, 18 minutos.** Rio de Janeiro: Embrafilme, 1977.

\_\_\_\_\_. **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>. Acesso em: 01.jun.2024.

\_\_\_\_\_. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance.** Do futurismo ao presente. Trad. Percival Panzoldo de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte.** 16 ed. Rio De Janeiro: Editora LTC - Livros Técnicos e Científicos, 2015.

GRILLO, Sheila; VÓLKOVA, E. A. **Glossário.** MFL, 2020. 354p

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** São Paulo: Edições 70, 2010.

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

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova chave.** Tradução de Ana M. Goldberger Coelho, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos, 44).

LEMONS, Cristina. Um lide inusitado de um repórter inesquecível. In: **Belisa Ribeiro: Memória viva do jornalismo brasileiro.** Disponível em: [http://www.belisaribeiro.com.br/site/index.php?conteudo=materias\\_view&materias\\_codigo=101](http://www.belisaribeiro.com.br/site/index.php?conteudo=materias_view&materias_codigo=101). Acesso em: 01.jun.2024.

LECHTE, John. **Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade.** Tradução: Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

LANGDON, Esther Jean. **Performance e sua diversidade como paradigma analítico: A contribuição da abordagem de Bauman e Briggs.** ILHA: Revista de Antropologia., v. 8, n. 1,2, p. 163-183, 2007.

LE PETIT, Robert: **Version électronique du Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.** Paris/Bruxelles: Dictionnaires Le Robert VUEF/ Bureau Van Dijk, [2001]. 1 CD-ROM. Version 2.1.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade.** São Paulo, Martim Fontes, 1988.

MACHADO, Rubens Júnior. Uma introdução ao barroquismo de Glauber Rocha: o espaço ambíguo de Terra em transe. **Comunicação e Informação**, v. 8, n. 1, p. 68-73, jan./jun. 2005.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MANTEGNA, Andrea. Lamentação sobre o Cristo Morto. **Wikipedia – Enciclopédia livre**, 2024. Disponível em: WikiArt.org\_files. Acesso em: 21.jun.2024.

MIGLIANI, Audrey. Clássicos da Arquitetura: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. In: **Afonso Eduardo Reidy**. 26.out.2018. ArchDaily Brasil. ISSN 0719-8906. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/758700/classicos-da-arquitetura-museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-afonso-eduardo-reidy>. Acesso em: 01.jun.2024.

MONTEIRO, R. H. **Descobertas múltiplas**. A fotografia no Brasil (1824-1833). Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.

MORAES, Vinícius. **Amigo Di Cavalcanti**. Disponível em: <https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/amigo-di-cavalcanti>. Acesso em: 01.jun.2024.

MORAES, Vinícius. **Balada de Di Cavalcanti**. Disponível em: <https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/balada-de-di-cavalcanti>. Acesso em: 01.jun.2024.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Tradução de Antonio-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

O GLOBO. **Filme de Glauber Rocha sobre enterro do pintor Di Cavalcanti foi censurado**. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/filme-de-glauber-rocha-sobre-enterro-do-pintor-di-cavalcanti-foi-censurado-10539863#ixzz7puXOIC31>. Acesso: 01.jun.2024.

PARANGOLÉ. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>. Acesso em: 01.jun.2024.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PARENTE, Lucas. Em transe: Muestra itinerante cine y vídeo latino-americano. In: **Entranse.BlogPost**, 2008. Disponível em: <http://en-transe.blogspot.com/2008/08/>. Acesso: 01.jun.2024.

PEDROSA, Fernanda. **Dona dos direitos sobre Di Desautoriza filha do pintor**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil (1979/07/07). Banco de Conteúdos Culturais (Cinemateca). Disponível em: <http://www.bcc.gov.br/textos/760400>. Acesso: 01.jun.2024.

RABIGER, Michael. **Direção de cinema: técnicas e estéticas**. Rio de Janeiro: Campus, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008.

RESENDE, Valdo. Flávio de Carvalho e a “Série Trágica”. In: **Valdo Resende Escritor**, 2011. Disponível em: <https://valdoresende.com/2011/11/02/flavio-de-carvalho-e-a-serie-tragica/>. Acesso em: 01.jun.2024.

RIBEIRO, Belisa. Israel, a delicada convivência entre três mundos. **Belisa Ribeiro**. Publicado em 2023. Disponível em: <http://belisaribeiro.com.br/>. Acesso em: 01.jun.2024.

ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome (Manifesto, 1965)**. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>. Acesso: 01.jun.2024.

\_\_\_\_\_. **Revolução do Cinema Novo**. Glauber Rocha. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SARAIVA, Leandro. **Montagem soviética**. In: MASCARELLO, Fernando. História do Cinema Mundial. Campinas: Papyrus, 2006.

SELVAGGI, G. **Picasso Erosmemória**. São Paulo, SP: Expressão, 1972.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOUZA, Geórgia Cynara Coelho de. **O compositor-camaleão: a música de André Abujamra no cinema brasileiro**. Goiânia: Cegraf UFG, 2023.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. SP: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. **Introdução à teoria do cinema**. Robert Stam. tradução Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas**. Niterói: EdUFF, 2008.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2020.

WERTSCH, James V. **La acción en el espacio social**. In: La mente em acción. Buenos Aires: Aique Grupo Editor S/A, 1999: 173-217.

WIKIPEDIA. Pala Tornabuoni. **Da Wikipedia, l'enciclopedia libera**. Disponível em: [https://it.wikipedia.org/wiki/Pala\\_Tornabuoni](https://it.wikipedia.org/wiki/Pala_Tornabuoni). Acesso em: 22.jun.2024.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais de história da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **Di-Glauber**: o documentário performativo e o trabalho de luto como afirmação da vida. In: **Devires**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 120-131, jul./dez. 2015.

\_\_\_\_\_. Inventar narrativas contemporâneas. In: **Cinemais**, n. 11. Rio de Janeiro: maio/junho, 1998. p. 81-123.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu, 2018.