

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

NATALIA BELASALMA DE OLIVEIRA

O Brasil em pedaços: aspectos do cinema de Arthur Omar

São Paulo
2019

NATALIA BELASALMA DE OLIVEIRA

O Brasil em pedaços: aspectos do cinema de Arthur Omar

Versão corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre
em Meios e Processos Audiovisuais

Área de Concentração: Meios e Processos
Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Mateus Araújo Silva

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Natalia Belasalma de
O Brasil em pedaços: aspectos do cinema de Arthur Omar /
Natalia Belasalma de Oliveira ; orientador, Mateus Araújo
Silva. -- São Paulo, 2019.
183 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Arthur Omar 2. cinema brasileiro moderno 3.
antidocumentário I. Araújo Silva, Mateus II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE APROVAÇÃO

Natalia Belasalma de Oliveira

O Brasil em pedaços: aspectos do cinema de Arthur Omar

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais

Banca Examinadora:

Prof. Dra.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pela bolsa concedida.

Às funcionárias e aos funcionários da Escola de Comunicações e Artes, da biblioteca dessa mesma escola e da Biblioteca Municipal Prefeito Prestes Maia.

Às professoras e aos professores, às colegas e parceiras da Escola de Dança de São Paulo.

Ao Prof. Dr. Mateus Araújo, pela orientação, pelo acolhimento e pelo diálogo preciosos, assim como pela amizade e pela parceria fortalecidas por este trabalho.

À Prof. Dr. Mariana Duccini e ao Prof. Dr. Rubens Machado, pelas precisas provocações durante o exame de qualificação.

À Lara Rivetti e ao Leonardo Nones, pelo amor e companheirismo inestimáveis.

Ao Guilherme Savioli, pela amizade mais sincera e pela parceria mais bonita.

Ao Renato Duque, por todo o lar.

Às tantas amigas e amigos, parceiras e parceiros de filmes, conversas, trocas e histórias; em especial Bruna Bertolino, Calac Nogueira, Camila Ribeiro, Carolina Cordeiro, Cassandra Reis, Érika Turci, Fabio Furtado, Filipe Valerim, Helena Albergaria, João Pedro Bim, Julia Ayumi, Livia Lima, Lorena Duarte, Lucas Baptista, Maiara Noda, Maria Chiaretti, Maria Livia Goes, Marilia Mencucini, Marina da Silva, Natalia Cerri, Olivia Tamie, Paulo Chicarelli, Paula Carolina Rocha, Pedro Moreira, Rafael Dornellas, Sérgio de Carvalho, Sônia Salzstein e Tais Hirata.

À minha família e em especial aos meus pais, Haroldo e Mara, e meu irmão, Gabriel, por serem fonte inesgotável de amor, estímulo e inspiração.

Esta pesquisa contou com o importante apoio de uma bolsa de estudos concedida pelo CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico durante o período de maio de 2017 a abril de 2019.

RESUMO

BELASALMA, N. **O Brasil em pedaços: aspectos do cinema de Arthur Omar.** 2019, 165p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Este trabalho investiga três dos primeiros filmes realizados por Arthur Omar: *Congo* (1972), *Triste Trópico* (1974) e *Música Barroca Mineira* (1981). Discutiremos de que maneira eles aliam experimentação com a linguagem cinematográfica e reflexão crítica sobre história do Brasil. Partindo do lastro do documentário, os três filmes abordam assuntos referentes ao universo simbólico nacional. *Congo* se volta aos autos dos congos; *Triste Trópico* mobiliza temas como Grandes Viagens, carnaval, messianismo e antropofagia; e *Música Barroca Mineira* investiga a produção musical mineira realizada no século XVIII. Representativos do cinema moderno brasileiro, os filmes serão analisados a partir das mediações que criam para tratar de arte e sociedade.

Palavras-chave: Omar, Arthur (1972-1981); cinema brasileiro moderno; documentário.

ABSTRACT

BELASALMA, N. **O Brasil em pedaços: aspectos do cinema de Arthur Omar.** 2019, 165p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

This work investigates three of the earlier films by Arthur Omar: *Congo* (1972), *Triste Trópico* (1974) and *Música Barroca Mineira* (1981). We will discuss in which way these films bring together an experimental side, the language of cinema and a critical reflection on Brazil's history. Starting up by their connection to the documentary tradition, the three of them approach a subject related to the national symbolical universe. *Congo* turns itself to Congos's traditional theater; *Triste Trópico* pulls together subjects like the Age of Discovery, carnival, messianism and anthropophagy; and *Música Barroca Mineira* investigates Minas Gerais's musical production from the 18th century. As landmarks of the modern brazilian cinema, each one of these films will be analysed through the means they create to deal with art and society.

Keywords: Omar, Arthur (1972-1981); modern brazilian cinema; documentary.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo 1 <i>Congo</i> e o modelo do antidocumentário.....	16
1.1. A ideia do antidocumentário.....	18
1.2. A prática do antidocumentário.....	27
1.3 A “voz do saber”.....	37
Capítulo 2 <i>Triste Trópico</i> e o fim do télos.....	50
2.1. Sistema em desalinho.....	53
2.2. Ordem <i>versus</i> desordem.....	74
2.3. Choque dos mundos.....	90
2.3.1. As viagens.....	92
2.3.2. O carnaval.....	100
2.3.3. Antropofagia.....	111
2.3.4. Messianismo.....	118
Capítulo 3 <i>Música Barroca Mineira</i> – o trabalho da arte.....	130
3.1. Variações de um mesmo tema.....	130
3.2. Um filme barroco?	134
3.3. Trabalho na arte, trabalho da arte.....	152
Considerações finais.....	166
Referências bibliográficas.....	173
Filmografia.....	181

INTRODUÇÃO

Dedicado a compreender o que de fato está implicado no exercício da análise, um teórico do cinema certa vez recorreu à etimologia do termo. Em franco gesto de justeza ao sentido da palavra que investigava, a decompôs: “*ana + luein*: résoudre, en remontant à l’envers” (AUMONT, 1996, p.26)¹ – algo que poderia ser entendido como: “resolver, do fim para o começo”. Método comum aos matemáticos, analisar consiste em nada menos do que supor a resolução de um problema por meio da demonstração do raciocínio. Pois sábio que era, o teórico atentou para a especificidade da atividade quando voltada ao campo das imagens: um quadro, um filme, uma representação pictórica qualquer já é a solução, o produto final, e ao analista não cabe supô-lo, posto que já está dado. Sendo assim, esse tipo de análise dedica-se menos a demonstrar ou refazer o caminho percorrido até a resolução do que propriamente constituir o problema inicial. “Qual é o problema? Qual problema eu posso inferir dessa ou dessas imagens? Qual problema ela coloca ou elas colocam, do qual são a solução?”² (AUMONT, 1996, p.26).

Essas são as perguntas que geraram esta pesquisa. Tal afirmação pode parecer por demais óbvia se as ponderações do crítico e teórico Jacques Aumont forem aceitas e assim considerarmos que todo trabalho de análise imanente parte dessas perguntas. Nossa reiteração, entretanto, deve-se à especificidade do modo como operam tais questões num trabalho voltado a filmes de expresso caráter experimental. Nestes, as indagações sobre os pontos de partida para a realização surgem como *parti pris* não só da investigação mais detida como já da apreensão espectral. Descompromissada ou atenta, a espectadora que assiste a curtas, médias ou longas-metragens menos afeitos à transparência da linguagem é logo induzida a se questionar sobre qual seria ou se até mesmo existiria um tema central ou o significado capaz de agregar as dúvidas surgidas ao longo do filme. Parte de uma profícua e instigante via de mão dupla, a obra nos atravessa com perguntas que, talvez como mecanismo de defesa ou aceitação do jogo, nós reconfiguramos: qual é o problema que você quer que eu identifique? É este mesmo o seu ponto nodal ou estás a me enganar? Seguras ou não de nossas deduções, o

¹ AUMONT, Jacques. Puissances de l’image, puissance de l’analyse. In : *À quoi pensent les films*. Paris : Nouvelles Éditions Séguier. 1996, p. 25-44.

² No original: “ (...) « quel est le problème ? » Quel problème puis-je poser à partir de cette ou ces images ? Quel problème pose-t-elle ou posent-elles, dont elles sont la solution ? ”.

importante é não se deixar impassível nem aceitar que a primeira resposta satisfaça todas as inquietações. É nesse sentido, portanto, que se realizará a presente análise. Nela, nos deteremos sobre uma parcela da obra de Arthur Omar – especificamente, três de seus filmes: *Congo* (1972)³, *Triste Trópico* (1974)⁴ e *Música Barroca Mineira* (1981)⁵. Tanto estes como os outros filmes do cineasta convocam a apreensão ativa e provam ser parte de suas próprias tessituras as perguntas expostas no começo de nosso texto. Tais questões, em verdade, coordenam os componentes fílmicos e as forças mobilizadoras do que na tela surge na forma de um plano, de uma música ou de uma sequência maior. Contudo, a notável inventividade que esse caráter investigativo atribui aos filmes não os isentou de ainda hoje serem muito pouco conhecidos.

A projeção de Arthur Omar no circuito artístico deu-se muito mais em função de seu trabalho com a fotografia do que com o cinema, uma condição talhada pelo próprio artista quando optou por se lançar ao meio jogando luz em seu ofício como fotógrafo e artista visual. Prova disso é o largo alcance atingido por sua *Antropologia da Face Gloriosa*⁶, série fotográfica exposta Brasil afora que, de certo modo, consagrou Omar no cenário da arte brasileira. E ainda hoje, quando decorridos vinte anos do lançamento do trabalho, *Antropologia...* ainda circula e faz seu autor ser constantemente convocado no debate a respeito da fotografia brasileira contemporânea. Somada a isso, essa notabilidade do fotógrafo Arthur Omar pode ainda ser constatada na facilidade de acesso às suas outras séries fotográficas. Transformadas em livros, circulam por entre o público interessado com difusão jamais alcançada pelos filmes. Estes, por outro lado, ainda carecem de cópias digitais e são exibidos apenas em situações de mostras e festivais de cinema. Então esbarrando na dificuldade de estabelecer um corpo a corpo vivo e constante com tais filmes, espectadores, críticos e interessados se veem quase impedidos de elaborar avaliações mais sistematizadas ou mesmo um juízo minucioso sobre cada um desses curtas e médias-metragens. E o que resulta desse quadro de

³ CONGO. Direção: Arthur Omar. Brasil, 1972, 35mm, BP, 11min. As informações foram extraídas do banco de dados presente no site da Cinemateca Brasileira, sessão nomeada como “Filmografia Brasileira”. Em face da impossibilidade de acesso direto e reprodução digital da cópia que consta na instituição, este trabalho lidou com uma versão que circula entre o público e que está disponível em: <https://youtu.be/DP53o3gnS0M>. Há, no entanto, desencontro entre a minutagem desta e da cópia depositada na Cinemateca por conta de sutis alterações de *frame rate* quando a película 35mm foi telecinada. Não houve, entretanto, perdas quanto ao conteúdo do filme em si, o que nos leva a sugerir ao leitor usar como parâmetro a versão *online* do filme. O mesmo se aplica à *Triste Trópico*.

⁴ TRISTE Trópico. Direção: Arthur Omar. Brasil, 1974, 35mm, COR e PB, 80 min (disponível em: <https://youtu.be/OVDhPgRDtPM>). Cabe aqui alertar que a versão do filme que circula na internet tem suas bordas *cropadas* e nos priva da totalidade das imagens.

⁵ MÚSICA Barroca Mineira. Direção: Arthur Omar. Brasil, 1981, 16mm, COR, 24min.

⁶ São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

relativo desconhecimento é a ausência de uma fortuna crítica mais robusta ou sistematizada sobre a obra do cineasta, um material que, se constituído, viria também preencher parte da lacuna bibliográfica sobre a produção não exatamente canônica da cinematografia moderna brasileira.

Nota-se que boa parte dos escritos a respeito de Omar prioriza analisar ou a inventividade com que o cineasta agencia (e dissocia) bandas sonora e imagética, ou os possíveis pontos tangenciais entre sua produção e o olhar antropológico. Parte do primeiro caso, por exemplo, Guiomar Ramos em sua dissertação de mestrado⁷ estuda como a faixa sonora dos filmes de Omar se organiza enquanto estrutura autônoma e espécie de partitura musical afinada às ideias de Eisenstein sobre a montagem vertical. Em respeito à ligação da obra do artista com o olhar antropológico, foram produzidos mais textos que tomam como objeto suas séries fotográficas do que os filmes em si. *Antropologia da Face Gloriosa* talvez seja o caso mais emblemático, dado que desde o título já levanta o interesse de estudiosos dedicados a pesquisar como as perspectivas antropológica e etnográfica aparecem na fatura artística. E além desse trabalho, suas outras séries *Viagem ao Afeganistão*⁸ e *Arthur Omar: o esplendor dos contrários*⁹ ganham análises desse mesmo teor.

A perspectiva antropológica, em verdade, é a mais recorrente dentro da fortuna crítica sobre o artista, pautando críticas de periódicos tanto quanto os textos de caráter mais acadêmico. Ela é, inclusive, usualmente mobilizada pela ideia de “êxtase”, noção que reúne boa parte das discussões acerca do olhar do fotógrafo/cineasta perante seus objetos, e convocada quando busca-se explicar a desorientação que toma conta de seus espectadores. E o protagonismo dessa perspectiva dentro da fortuna crítica sobre Omar pode ser verificado nos próprios títulos desses escritos: “Carnaval, etnografia e fotografia: Dimensões rituais na obra de Arthur Omar” (MENDONÇA, 2002)¹⁰; “Elementos antropológicos no processo de criação fotográfico de Arthur Omar”

⁷ RAMOS, Maria Guiomar Pessoa de Almeida. **Espaço fílmico sonoro em Arthur Omar**. 1995. 79 f + anexos. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo 1995.

⁸ São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

⁹ São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

¹⁰ MENDONÇA, João Martinho de. Carnaval, etnografia e fotografia: dimensões rituais na obra de Arthur Omar. **Revista Studium**, nº9, outono 2002. IAR, Unicamp, p.54-74 (disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/nove/7.html>)

(SOARES; SALLES, 2008)¹¹; “A busca infindável do êxtase absoluto” (MERTEN, 2000)¹²; “Arthur Omar ocupa todo o prédio do CCBB com êxtases e metáforas” (CHIODETO, 2001)¹³; “Arthur Omar cataloga êxtase brasileiro” (MACHADO, 1998)¹⁴. Essa pequena amostragem, inclusive, explicita o que vínhamos dizendo sobre a prioridade dada às séries fotográficas de Omar. Por outro lado, ela também aponta para uma segunda circunstância, norteadora das intenções deste nosso trabalho: percebe-se que quando voltam-se aos filmes, esses escritos raramente os veem como integrantes de uma cinematografia brasileira que, entre afinidades e discordâncias, pode e deve ser pensada enquanto conjunto. E levando em conta o recorte específico desta pesquisa, é também preciso dizer que os primeiros filmes de Omar raramente são entendidos como expressões deveras representativas da produção moderna feita no país.

Olhar para o cenário de nosso cinema moderno é perceber que, longe de ser uma seara homogênea, suas expressões se ramificam numa ampla diversidade de estilos. Para além da usual dicotomia estabelecida entre cinemas Novo e Marginal, os anos de 1950 a 1970 abrigaram uma pluralidade de outros cineastas que, críticos às estruturas da sociedade brasileira, se dedicaram a repensar as formas dessa linguagem. E levando em conta apenas a década de 1970, a gama de abordagens ali compreendida ainda hoje parece das mais heterogêneas já produzidas no país – suas expressões vão de adaptações literárias com roupagem dramática até a plasticidade do superoito, passando pelos filmes eróticos, pelo terror, pelo terror-erótico, pelas comédias de apelo popular, pelo experimental iluminado pela Estética da Fome, pelas obras de tom brechtiano e por tantas outras. Nem todas, evidentemente, podem ser reivindicadas enquanto manifestações de uma modernidade. Ainda assim, elas tangenciam e reconfiguram aspirações, gestos e assuntos básicos às inflexões provocadas pelo cinema feito naquela passagem dos 1950 aos 1960. E por mais que afastado dos círculos efetivamente formados (sejam eles produtoras como a Difilm, a Mapa Filmes e a Belair; ou grupos como o da Caravana Farkas ou a Boca do Lixo), Arthur Omar fora influenciado pelo

¹¹ SOARES, Camila Mangueira. SALLES, Cecília Almeida. Elementos antropológicos no processo de criação fotográfico de Arthur Omar. **Contemporanea**, dezembro de 2008 vol. 6, nº 2. (disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/issue/view/385>)

¹² MERTEN, Luiz Carlos. A busca infindável do êxtase absoluto. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, 27 jul. 2000, p. 80-81 (disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20000727-38999-nac-0080-cd2-d16-not>)

¹³ CHIODETO, Eder. Arthur Omar ocupa todo o prédio do CCBB com êxtases e metáforas. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 20 out. 2001. (disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2010200122.htm>)

¹⁴ MACHADO, Alvaro. Arthur Omar cataloga êxtase brasileiro. **Folha de São Paulo**, Ilustrada. 2 fev. 1998 (disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq02029830.htm>)

mesmo *zeitgeist* que embalava as criações de Glauber, Sganzerla, Tonacci, Bressane, Candeias e toda aquela geração. E assim como é dito dos canônicos filmes desses cineastas, aqueles que Omar realizou entre 1970 e 1980 tinham em seu horizonte a conjunção de experimentação com a linguagem cinematográfica e reflexão crítica sobre as estruturas do país. *Congo*, por exemplo; investiga o uso da palavra escrita na dinâmica cinematográfica e com isso aborda a invisibilidade imposta às manifestações afro-brasileiras. *Música Barroca Mineira* também: expõe o trabalho da narração fílmica de modo a criticar o uso de uma mão-de-obra escravizada na edificação da riqueza mineira do século XVIII. São, em suma, construções reveladoras de um gesto que torna inseparáveis problematização formal e contestação social. Não exclusiva dos dois curtas mencionados, essa disposição é partilhada por boa parte dos primeiros filmes de Arthur Omar e assim os torna afinados àquele cinema moderno de que vínhamos falando.

Omar, entretanto, parte de pressupostos distintos aos desses cineastas notadamente interessados na linguagem ficcional. Ainda que seus filmes não possam ser prévia e apressadamente definidos como documentais, eles se assentam em certo lastro do gênero. Na verdade, os que realizou entre 1971 e 1981 se aproximam de um estilo que poderia ser definido como documental-experimental. São eles¹⁵ *Congo* (1972), *Triste Trópico* (1974), *O anno de 1798* (1975), *Tesouro da Juventude* (1977), *Vocês* (1979) e *Música Barroca Mineira* (1981). A não ser por *Tesouro da Juventude* e *Vocês*, todos os outros investigam um objeto específico e o fazem mobilizando elementos do documentário tradicional: uns exploram de modo mais persistente a narração; outros, a música; as imagens de arquivo, e etc. Em Omar, porém, tais recursos não são fiadores de uma busca por objetividade ou de qualquer missão pedagógica supostamente incumbida ao filme documental. Além disso, eles raramente operam sob relação de identidade consigo mesmos e costumam, em verdade, questionar sua própria empregabilidade naquele registro fílmico. A narração, por exemplo, dificilmente endossa o conteúdo expresso e justamente serve de contraponto ao que emana das imagens. Os letreiros também, eles não se organizam enquanto argumentação lógica, e

¹⁵ Há ainda dois outros filmes realizados nesse início de 1970: *Sumidades Carnavalescas* (1971) e *Serafim Ponte Grande* (1975). Nenhum deles, porém, foi digitalizado, e suas cópias em 35mm não puderam ser consultadas, situação que impede-nos defini-los como dois outros documentários experimentais. Então como mero estímulo à especulação sobre seus estilos, transcrevemos respectivamente as sinopses de cada um deles (escritas pelo próprio Omar): “Sucessão sem fim de tipos e máscaras”; “adaptação carnavalesca, supersintética e não autorizada do romance homônimo de Oswald de Andrade. Teoria e prática oswaldiana num cinema sem modelos” (In: OMAR, Arthur. *A Lógica do Êxtase*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, np).

as músicas raramente ilustram as cenas exibidas. Em suma, é sempre inclinando à contradição que se articulam os elementos fílmicos. E esse uso transversal ou, digamos, heterodoxo dos recursos documentais gera filmes que não entregam um conhecimento pronto ao espectador. Ao contrário disso, eles miram a desnaturalização e o questionamento de noções pré-estabelecidas, sejam elas o uso de um procedimento fílmico ou determinado enfoque sobre um assunto. Se as evidências da congada são canções, passos e encenações, no filme não há sequer um adereço usado pelos foliões. Já a ideia do que viria a ser o “som” não é pautada por suas propriedades físicas, mas baseia-se na recepção sonora, essa experiência de definição imprecisa e extremamente particular a cada sujeito.

Ao contrário do que possa parecer e do que defende parte da fortuna crítica sobre Omar, tais filmes, porém, não são uma simples recusa do documentário. Evidente que a problematização dessa linguagem é uma marca da cinematografia do artista, mas de maneira nenhuma ela atua no sentido de resumir a obra de Omar à simples negação da forma e da experiência documental. Ao contrário disso, seus filmes (e principalmente os realizados nesses anos de 1970 e 1980) elucubram sobre as potências e fragilidades do documentário para então abrir novos caminhos ao gênero. E um desses caminhos Omar chamou de “antidocumentário”, abordagem alternativa ao estilo narrativo e teorizada num texto de eloquente título: “O antidocumentário, provisoriamente” (OMAR, 1997, p.179)¹⁶. Teoria e prática desse novo método (é assim que o classifica o próprio Omar) serão esmiuçadas no primeiro capítulo desta dissertação, quando analisaremos *Congo*, filme central para concepção do antidocumentário¹⁷. Mas para embasar nossas anteriores meditações sobre a veia experimental de Omar em sua lida com os elementos básicos do documentário, vale tecermos nesta introdução um breve comentário sobre o método elaborado pelo cineasta.

Ao ler o texto de Omar fica claro que seu antidocumentário surge de um incômodo efetivo com o modo dos realizadores interpelarem seus objetos. Na verdade,

¹⁶ OMAR, Arthur. **Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais**. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes : UENF, N°8, p. 179 – 203, 1997. Originalmente publicado em: **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 72, n°6, 1978, p. 405 – 418. É preciso frisar, porém, que a versão publicada na *Cinemais* aprofunda pontos que no texto original apareciam de modo mais categórico, porém não muito esmiuçados. Assim, os anos que separaram as duas publicações parecem ter servido à maturação das ideias do autor.

¹⁷ Segundo assume o próprio Omar em seu texto, “as questões levantadas neste ensaio [“O antidocumentário, provisoriamente”] (...) foram inspiradas na experiência de realização de *Congo* (1972)” (OMAR, 1997, p.179).

surge de um desconforto mais amplo e relacionado, diríamos, ao “uso” que o cinema faz do mundo. Omar critica a adoção feita pelo documentário da visão espetacular da realidade, perspectiva trabalhada e difundida pelo filme de ficção – “esse o segredo do filme documentário (forçado por sua filiação com o cinema narrativo de ficção): dar o objeto como espetáculo” (OMAR, 1997, p.182). E além da produção ficcional, o cineasta ainda aponta para um segundo alicerce do documentário, a ciência social, que, segundo Omar, também “nos dá o mundo como espetáculo, o oposto do mundo da ação” (OMAR, 1997, p.183). Tido como espetáculo, o objeto (no limite, o mundo) está distante do espectador; é algo a ser observado para então ser apreendido. Assim, esse objeto vai despertar no espectador “a ilusão de *conhecer*. De dominar, através do conhecimento, o que o filme exhibe” (OMAR, 1997, p. 182). Condenando essa postura de um sujeito que se coloca distante e acima do objeto, na medida em que busca dominá-lo através de um saber sobre ele, Omar propõe uma “desarticulação da linguagem do documentário, ou melhor, redistribuição dos elementos presentes no documentário tradicional” (OMAR, 1997, p.186). E essa nova ordenação faria surgir “espécies de antidocumentários” (OMAR, 1997, p.186), abordagem alternativa à espetacular porque se relaciona com seu tema de modo mais fluido (para usar os termos de Omar) e constitui objetos em aberto para o espectador refletir. De forma resumida, “o *anti-documentário* procuraria se deixar fecundar pelo tema, construindo-se numa combinação livre de seus elementos” (OMAR, 1997, p.186).

Se os filmes analisados nesta dissertação são antidocumentários ou não é algo a ser discutido em breve. Por enquanto, cabe-nos ressaltar que todos eles se apoiam numa inquietação básica ao novo método: o mundo, os assuntos, os temas e objetos não são entendidos *a priori*. Ou seja, eles nunca serão abordados enquanto fatos já dados, já conhecidos e, portanto, definidos. Eis, portanto, uma questão fundamental a quem busca aproximar-se desses curtas e médias-metragens: a consciência de que eles não constroem representações idênticas a seus objetos. Os filmes vão, a todo instante, questionar e duvidar da aparência das coisas; eles não depositarão na evidência do real a chave para a compreensão das questões investigadas. Ao contrário disso, vão incansavelmente expor as fissuras da mediação entre experiência e aparato cinematográfico, uma qualidade que lhes atribui fulgurante caráter investigativo. São filmes baseados numa incansável curiosidade que origina formas sempre inconformadas com os significados e conceitos pré-definidos. É inclusive por isso que ao longo deste trabalho a leitora ou o leitor não raro topará com diversas interpretações de um mesmo

plano ou sequência dos filmes. As articulações entre som e imagem, assim como as composições internas a cada uma das bandas, raramente suscitam leitura única. Elas, na verdade, oferecem a seus espectadores diversas possibilidades de compreensão do assunto abordado e assim afirmam a aguçada consciência dos filmes a respeito de uma realidade vacilante – eis outro ponto a ser examinado ao longo dos capítulos.

Contudo, esse jeito “indisciplinado” de lidar com os elementos do documentário não alça imediatamente os filmes de Omar ao posto de “experimentais”. Inclusive, a noção não raro é convocada num debate sobre cinema quando se é vencido pela dificuldade de interpretar ou de contextualizar o objeto que está definindo. E apesar de justa no caso de Arthur Omar, ela não nos parece arraigada a nenhuma vertente mais específica. Reconheçamos, contudo, que vez ou outra o cineasta flerta com algumas delas, como, por exemplo, quando mobiliza procedimentos próprios ao cinema estrutural americano (a *flicagem* em *Vocês*¹⁸), ou ainda quando revela humor semelhante ao de artistas do superoito brasileiro (pensemos, por exemplo, no comum gosto pela ironia e pela paródia, por imagens abjetas que beiram a escatologia, e por motivos fálicos ou de ordem erótica que compõem filmes como *Triste Trópico* e *Ressurreição* e também *Exposed*¹⁹, de Edgar Navarro). Tais tangências, contudo, não são suficientes para enquadrar a obra de Omar em nenhum movimento definido, tornando então mais justo direcionar ao cinema que pratica o sentido imediato da palavra “experimental”: “pôr à prova” (FERREIRA, 2010, p.901)²⁰. E diferente dos estruturais como Brakhage e Kubelka, ou de Lygia Pape e artistas que testavam com mais ênfase as camadas ontológicas do cinema, o que Arthur Omar põe antes e declaradamente à prova é a linguagem do documentário. Ponto pacífico, sabemos, já que a vertente de sua filmografia tem sido comentada desde o início dessa nossa introdução. Entretanto, sua reiteração nesse ponto do texto vem distinguir a produção de Omar dessa seara mais ampla e convencionalmente chamada de experimental, assim como serve à circunscrição de parte de sua obra.

Como se deduz do incômodo que gerou o “antidocumentário”, o cineasta estava extremamente atento e ativo no debate da época sobre o filme documentário. Aqueles

¹⁸ Não é exatamente o *flicker* estrutural, mas Omar também trabalha sistematicamente com o *flash*. Ainda assim, seu filme desobedece preceitos fundamentais à vanguarda americana, questão a ser tratada no capítulo três desta dissertação.

¹⁹ EXPOSED. Direção: Edgar Navarro. Brasil, 1978, super-8mm, COR, 7min30seg.

²⁰ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Coord. Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos. - 5ªed. - Curitiba: Positivo, 2010.

anos 1970, inclusive, foram atravessados por um significativo aumento no número de produções do gênero. E não por acaso é nesse mesmo período que irrompe uma importante inflexão. Se nos filmes de 1960 havia uma clara demarcação de quem eram sujeito e objeto do discurso, o desenrolar de inúmeros processos estéticos e políticos da década seguinte impulsionaram a flexibilização dessa hierarquia. Isso se manifesta, por exemplo, na intenção dos filmes de 1970 de romper com a pretensa objetividade e narratividade implicada no estilo do cinema direto. A esse respeito, Jean-Claude Bernardet faz uma precisa avaliação ao identificar duas questões fundamentais à maior parte desses documentários. Uma delas seria a consciência da multiplicidade da realidade, na medida em que esta:

(...) tende a não ser mais achatada por uma compreensão unívoca. (...) A multiplicidade de seus aspectos não são excludentes, nem um mais verdadeiro que o outro: os vários níveis articulam-se entre si e todos pertencem a vivências tão importantes e significativas umas quanto as outras (BERNARDET, 1979-1980, p.24-25)²¹.

A outra questão diz respeito ao lugar do documentarista, já que a “voz do dono” (para usar a expressão cunhada por Sérgio Santeiro²²) não seria mais predominante ou responsável por impor sua sabedoria. Opera-se, nesse sentido, uma troca: ao invés do sociológico, os filmes agora exploravam o olhar antropológico – e uma antropologia de si, do sujeito do filme e não do outro, do objeto do documentário:

O cineasta coloca-se como um sujeito, e não como o sujeito onisciente e onipotente; ele se recusa a constituir o outro como objeto e trabalha sobre a distância entre ele e o outro; institui o outro como sujeito, dialoga com o outro como sujeito (BERNARDET, 1979-1980, p.25).

Essas duas questões atravessam a obra de Omar. *Congo* é justamente o primeiro exemplo dado por Bernardet para explicar essa passagem da “voz do dono” para a “voz do outro: “*Congo* faz surgir o sujeito que, tradicionalmente, o documentário tende a ocultar. (...) *Congo* nega radicalmente um tipo de cinema sociologizante que pretende falar sobre o outro tomado como objeto” (BERNARDET, 1979-1980, p.9-10). Mas ainda que justa, essa avaliação de Bernardet sobre o curta não é incontestável, algo a ser discutido ao longo do primeiro capítulo. Como há de se perceber, nossa análise se

²¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Anos 70: cinema*. Apresentação: Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar, Ronald F. Monteiro. Rio de Janeiro: Europa, 1979, p.7-27.

²² SANTEIRO, Sérgio. “Conceito de dramaturgia natural”. **Filme cultura**. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, nº30, agosto, 1978, p. 80-85.

mostrará iluminada pelas elaborações do crítico, porém sem tomá-las como verdades. Elas serão convocadas enquanto instrumental teórico justamente para nos abrir os olhos a possíveis incoerências ou fragilidades da realização desse “fazer surgir o sujeito”.

Congo talvez seja o filme de Omar mais eloquente da mudança identificada por Bernardet, mas essa mesma questão da relação entre sujeito e objeto também aparece nos outros dois filmes analisados. *Triste Trópico*, por exemplo, a repõe por meio de uma estrutura que dá moldes trágicos à indireta livre como definida por Pasolini: “Trata-se, muito simplesmente, da imersão do autor na alma da sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como a da língua daquela” (PASOLINI, 1982, p.143)²³. Então partilhando da perspectiva do cineasta italiano, o filme de Omar transforma seu objeto em sujeito por meio de uma forma que assimila e mimetiza a confusão mental da personagem. Já *Música Barroca Mineira* aparece no polo oposto de *Congo*. Se este torna invisível seu objeto para, contraditoriamente, transformá-lo em sujeito, o filme de 1981 investiga a própria evidência do assunto. A câmera de *Música Barroca...* mergulha nas paredes das igrejas; ela se afasta e se aproxima das esculturas barrocas. O som traz para o contexto da música eletrônica as criações dos célebres compositores daquele século XVIII. A montagem se realiza como música atonal e questiona a face exploratória da opulência barroca no Brasil. E ao final, o objeto está, mais do que nunca, presente.

Essa é uma dentre as tantas questões que vão sendo reconfiguradas ao longo dessa filmografia. E longe de estarem alienadas de um contexto específico, tais problemáticas são reveladoras de um ambiente artístico extremamente atento às modificações pelas quais o país passava. Temas como democratização cultural, racismo, colonização, escravidão, violência estrutural, caráter nacional e etc., atravessam os três filmes e os tornam representativos de uma produção que colocava na ordem do dia o debate sobre as condições subdesenvolvidas de um país periférico. Contudo, eles nunca se darão como debates prontos. Nunca serão abordados por uma argumentação coesa ou que os tome como resolvidos. Na perspectiva de Omar, investigar os objetos é investigar a linguagem pela qual são tratados. Surge daí, portanto, o recorte desta pesquisa.

A opção pelos três filmes vem, antes de mais nada, de nossa afeição por eles; da admiração pela vivacidade de suas construções. Mas eles também foram escolhidos por

²³ PASOLINI, Pier Paolo. Cinema de poesia. In: *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 137-152.

formarem um conjunto: todos se voltam para a história sócio-cultural do país. É por isso que os curtas realizados nos anos que separam os três filmes não ocupam o centro de nossa análise (ainda que vez ou outra sejam convocados à discussão). *Congo*, *Triste Trópico* e *Música Barroca Mineira* então constituem um *corpus* mais coeso por trabalharem com a história e o fazerem de modo muito particular²⁴. Como não poderia ser diferente, Omar não adere às narrativas da historiografia oficial. E então questionando e quase inquirindo esse seu objeto, extrai dele novos discursos e que surgem como proposições estéticas. Em suma, pauta seus filmes num esquema que se retroalimenta, que investiga de maneira sistemática as possibilidades de se constituir simultaneamente o discurso histórico e a forma fílmica. Essa será, portanto, a tônica deste trabalho: examinar como o cinema transforma a história na matéria-prima de suas reinvenções formais. Qual é esse Brasil representado por Arthur Omar? O que desse Brasil ficou conhecido e como o cineasta se apropria dessas narrativas? Como as reconfigura? Como reinventa essa história reinventando o próprio cinema?

Além de expresso nos filmes, o interesse do cineasta pela história e historiografia brasileiras ficou também registrado em sua produção escrita. Pouco conhecida e ainda menos estudada, essa outra obra de Omar é composta por críticas e ensaios publicados em periódicos (principalmente no jornal carioca *Correio da Manhã*) ao longo dos anos de 1970. A grande maioria desses textos (se não todos eles) tomam o cinema como assunto – e boa parte, o cinema brasileiro feito na época. Mas mais do que simplesmente acompanhar e cobrir o circuito de produções nacionais, Omar tinha um foco na escolha de seus objetos. Os filmes então abordados eram aqueles que ou representavam fatos históricos ou levantavam debates sobre o imaginário da formação nacional. A seleção era certamente orientada pelo gosto pessoal do crítico, mas igualmente influente era uma conjuntura que tinha o filme histórico como “uma vedete cinematográfica” (BERNARDET, 1979-1980, p.49). A produção daqueles anos foi fortemente influenciada pelo apoio financeiro que o Ministério da Educação e Cultura deu a realizações voltadas a adaptações literárias e filmes históricos. A iniciativa daquele governo militar, contudo, foi fracassada. A comissão avaliadora recebeu apenas duas propostas e só uma delas foi realizada, *Anchieta, José do Brasil*²⁵, de Paulo César Sarraceni, filme que, ainda segundo Bernardet, não agradou nem ao público, nem à

²⁴ Há ainda *O anno de 1798* (1973), filme de Omar também afinado à perspectiva dessa pesquisa. Apesar de sua notável qualidade, *O anno...* nos desperta menos interesse analítico do que os três integrantes de nosso *corpus* fílmico, razão pela qual ficou de fora dessa dissertação.

²⁵ ANCHIETA, José do Brasil. Direção: Paulo César Saraceni. Brasil, 1977, 35mm, COR, 150min.

crítica e nem ao governo (BERNARDET, 1979-1980, p.52). Omar não chegou a escrever sobre *Anchieta...*, mas sobre outro longa, um não contemplado pelo financiamento institucional e que inclusive subvertia as expectativas do governo sobre o que deveria ser um filme sobre a história do Brasil.

Nada ufanista, *Os Inconfidentes*²⁶, de Joaquim Pedro de Andrade, é objeto de um dos textos onde Omar é mais prescritivo sobre o modo do cinema abordar a História. É um escrito elogioso e de título eloquente sobre o impacto causado pelo filme no cineasta que ali praticava sua veia teórica: “Um filme-chave em discussão” (OMAR, 1972b, p.1)²⁷. Rigoroso em sua abordagem, Omar logo de início elucida a expressão convocada, explicando serem filmes-chaves aqueles que “preparam os filmes seguintes” (OMAR, 1972b, p.1). E o de Joaquim Pedro seria um deles justamente por desvelar a maneira como é propagada a história do Brasil: um mito. “*Os Inconfidentes* são a abordagem de um mito. Não do acontecimento que deu origem ao mito, mas desse mito diretamente. Não há acontecimento na História do Brasil que escape ao mito. É assim que circula.” (OMAR, 1972b, p.1). O crítico ainda avança em seu diagnóstico e afirma que o filme fornece um verdadeiro conhecimento da história por assumir a desmitificação dessa como ponto de partida de seu discurso, e não objetivo final. Assumindo a história como mito, *Os Inconfidentes* então construiria sua própria interpretação dele. E eis uma ideia central do raciocínio de Omar, fixada numa frase sintética do tipo de inteligência que mais adiante guiará sua própria realização: “Toda representação é uma interpretação, e vice-versa” (OMAR, 1972b, p.1).

Um dos fundamentos do gesto de Omar é essa consciência de que construir a representação de algo é uma maneira de exprimir sua própria leitura dele. É uma ideia cara ao cineasta, propulsora de férteis debates quando relacionada aos filmes, e que assume roupagem distinta em cada um deles. Alicerce de sua filmografia, a questão está de fundo em muitas das análises tecidas ao longo dessa dissertação e ganhará a devida atenção quando for a hora. Nessa breve introdução, contudo, vale sublinhar o protagonismo exercido pela História na formulação de uma ideia tão central. É esse o campo do conhecimento que serve de motor às investigações tanto teóricas como práticas de Omar. Serve de motor a questionamentos dos mais importantes e referidos a questões ontológicas da linguagem cinematográfica. Assim, observa se desenvolverem

²⁶ OS Inconfidentes. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1972, 35mm, COR, 82min.

²⁷ OMAR, Arthur. Um filme-chave em discussão. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 e 15 de mai. 1972, Anexo, p.1.

nessas décadas de 1970 e 1980 uma sensibilidade e um raciocínio orientados pela articulação entre cinema e História. Na verdade, é ainda mais específico, é um pensamento que vincula com extrema intimidade (tornando quase indissociáveis) a experimentação formal e a reflexão sobre a História. Tanto o é que em determinado ponto do texto sobre *Os Inconfidentes* o próprio Omar explicita:

Estamos diante da luta contra as barreiras que impedem o acesso do cinema à História real. Acesso que *Os Inconfidentes* também ainda não conseguiu, mas pelo menos pensou, como um dos seus objetos. **Quanto às barreiras nós as chamaremos provisoriamente de barreiras de escritura cinematográfica** (OMAR, 1972b, p.1).

Barreiras da escritura cinematográfica. Entraves de uma linguagem que, para o teórico e cineasta, estava num processo de autorreflexão. Com novos procedimentos e abordagens, o cinema então seria capaz de tocar a História. E se os resultados dessas pesquisas eram imprevisíveis, os pontos de partida Omar sempre fez questão de defender e precisar:

Para se fazer um filme histórico é preciso refletir sobre as leis do modo de significação do filme. E verificar como se pode produzir e figurar a História naquele discurso. Para tanto é preciso romper com a cena realista - expressiva - narrativa - representativa do cinema tradicional, que se fundamenta justamente no ocultamento dos modos de produção dos significados dessa cena, com o objetivo de criar a ilusão de um espaço “realista” que se substituiria ao real, imitando-o. (OMAR, 1972a, p.4)²⁸

A citação é de outro texto dedicado a *Os Inconfidentes* e escrito semanas antes do que até agora vínhamos mencionando. Dois textos em menos de um mês. Ambos sobre um mesmo filme visto de uma mesma perspectiva, a de que investigar a representação da história é investigar as próprias bases do cinema – e sempre “colocando em questão a noção de narrativa em geral para se apreender a História” (OMAR, 1972c, p.4).

Além do filme de Joaquim Pedro, existe ainda outro longa investigado por Omar através dessa mesma ótica. Lançado em 1971, *Pindorama*, de Arnaldo Jabor, é examinado em 1972 num texto que o apresenta como “um filme programado para conhecer a História” (OMAR, 1972c, p.6)²⁹. É também elogiado por Omar; exaltado por

²⁸ OMAR, Arthur. O problema fundamental do cinema. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 23 e 24 abr. 1972, Anexo, p.4.

²⁹ OMAR, Arthur. Um gênero novo no cinema nacional. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 e 20 mar. 1972, Anexo, p.6.

não se preocupar com “verossimilhança ou documentarismo” (OMAR, 1972c, p.6), e por apostar numa narração de “través, intercalando monólogos, abrindo subespaços teatrais dentro do próprio filme, multiplicando os planos da ação, investindo a energia do espetáculo em pontos-chaves, onde a ação já passou mas as significações se cristalizam com mais clareza” (OMAR, 1972c, p.6). Ainda que não sejamos tão generosos como Omar e julguemos ser um filme mediano, não podemos ignorar a relevância de *Pindorama* dentro da teoria do cineasta.

No texto em que é analisado, o filme de Jabor é classificado como exemplo de “um novo gênero de filmes, que lentamente vai se esboçando” (OMAR, 1972c, p.6). E esse novo gênero tem como base o recurso retórico que décadas mais tarde norteará o debate sobre a modernidade do cinema brasileiro – “fundamental é a noção de alegoria” (OMAR, 1972c, p.6). Omar ali diz ser um gênero em desenvolvimento, encontrar-se num estágio de “experimentação retórica”, mas mesmo incipiente, já permite localizar seus “entraves”. E entre esses, o “crucial” é nada menos do que:

(...) **o tratamento da História, que é o pólo dominante do gênero**, em função do qual ele procura se constituir. Em todos os filmes mencionados³⁰, a máquina cenográfica é posta em ação para interpretar um período específico da história contemporânea, mas nunca se teve acesso efetivo a ela. O resultado é uma colocação em cena de uma opinião sobre a historicidade. Historicidade geral, abstrata, como se toda a energia do filme fosse gasta para concluir: "a História é assim". Nenhum deles foge a essa representação da História, um conjunto de ciclos mágicos idênticos. O gênero ainda não tem equipamento para tratar da história real, transar com ela, pressentir e conhecer. (OMAR, 1972c, p.6)

É extensa a discussão sobre os modos como a alegoria trabalha o discurso histórico. E vez ou outra ela aparecerá nas páginas dessa dissertação. Por enquanto, a ideia de alegoria vem apenas embasar a argumentação até aqui trabalhada. Omar anuncia uma nova ordem de filmes surgindo; associa a ela alguns dos filmes brasileiros mais expressivos da década; e, principalmente, a fundamenta no “tratamento da História”. Assim, todo o conteúdo guardado nesses textos é prova cabal de que ali em 1970 o cineasta estava profundamente interessado em pensar a relação entre cinema e

³⁰ Além de *Pindorama*, Omar filia ao novo gênero alguns outros filmes ali contemporâneos: *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Azyllo muito louco* (Nelson Pereira dos Santos, 1970), *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970), *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1979), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971), *Crônica da casa assassinada* (Paulo César Saraceni, 1971) e *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1967).

História. E se a problemática pautava as elaborações teóricas, ela jamais estaria ausente da realização de um cineasta que fazia da prática sua ferramenta de reflexão. Na verdade, de um pensador que em todos esses escritos fala sobre o estágio inicial de uma pesquisa formal; de um crítico que identifica tendências e exige delas maior radicalidade. Não seria exagero nosso, portanto, procurar na obra do artista Arthur Omar execuções dessas ideias redigidas com tamanha paixão. Na teoria reivindica o passo à frente rumo a um cinema composto por discursos de “grau crescente de complexidade” (OMAR, 1972c, p.6). E na prática, concretiza esse ideal? Dá o passo à frente? A que custo? Sob prejuízo do que? Crescente em relação a que? E como o faz? Quais instâncias mobiliza? Em suma, é nesse sentido que essa dissertação será conduzida: sempre atenta às relações entre discurso fílmico e discurso histórico; sempre interessada em como se dá e o que surge dessa constituição simultânea de filme e História.

Um dos textos de Omar sobre *Os Inconfidentes* termina da seguinte forma:

Ter em mente tudo o que foi dito acima é um respeito que se presta ao filme. O espectador passivo, drogado pelo espetáculo, desafia e menospreza os filmes dizendo a cada um deles: “Eu o desafio a me agradar”. O espectador ativo desafia a si próprio: “Eu me desafio a responder à pergunta que é esse filme.” (OMAR, 1972a, p.4)

Assim, nossas perguntas de logo antes, exigências para com nosso objeto, não partem dessa relação passiva e bélica onde se desafia os filmes estudados – “eu te desafio a me agradar”. De um lado, investigação rigorosa de uma pesquisadora comprometida com seu estudo. De outro, reflexão livre de uma espectadora encantada com as janelas e portas escancaradas pelo sopro de uma criação inventiva. Nosso empenho ao longo de cada uma das páginas seguintes será, antes de mais nada, o de equilibrar essas duas posições e extrair de cada uma o que houver de benéfico ao trabalho. Então aproximando o Jacques Aumont que abriu esse texto com o Arthur Omar desse final, iniciamos nosso exercício de análise com a postura justa – “eu me desafio a responder à pergunta que é esse filme”.

CAPÍTULO 1

Congo e o modelo do antidocumentário

Primeira curta-metragem de Arthur Omar, *Congo* é realizado em 35mm e parte de um pressuposto teórico exposto pelo cineasta em “O antidocumentário, provisoriamente”³¹, texto publicado seis anos depois do lançamento do filme. Mas antes de analisá-lo sob o prisma dessa categorização, é preciso ter uma visão mais geral do curta; compreender sua organização formal e temática para não deixar nossa interpretação refém de um conceito.

Com pouco mais de doze minutos de duração, *Congo* compreende algumas cenas filmadas (24) e muitas cartelas (114). Nas cenas propriamente captadas, vemos partes isoladas de uma antiga fazenda: um pátio vazio, o curral, a canaleta de um moinho d'água, paredes e cômodos da casa grande, engrenagens enferrujadas de um arado [figura 1], dentre outros detalhes. A inscrição na fachada da sede da fazenda (exibida aos 56” do filme) revela seu nome e data de fundação: Conceição do Pinheiro, construída em 1880. Não seria necessário consultar o recente inventário da fazenda (encontrado na internet³²) para identificar sua filiação à lógica escravocrata, uma vez que uma senzala é facilmente reconhecida em determinados planos do filme [figura 2]. Por fim, para além de crianças brincando ao fundo ou do primeiríssimo plano de um rapaz, não há figuras humanas circulando nesses espaços captados pelo filme. Nas cartelas [figuras 3 e 4] estão inscritos termos e orações sucintas que logo nos primeiros minutos de filme revelam ao espectador não estabelecerem coesão entre si. Lemos: “teatro popular no Brasil”, “auto dos congos”, “congada”, “dramas burlescos - trágicos”, “material negro contra material branco”, “elementos ameríndios” e alguns outros, mais ou menos explicativos. De início, nos deparamos com a estratégia didática do filme, de fornecer dados e informações isoladas de modo a constituir uma imagem geral do assunto que investiga.

³¹ OMAR, Arthur. **Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais**. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes : UENF, N°8, p. 179-203, 1997. Originalmente publicado em: **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 72, n°6, 1978, p. 405-418.

³² <https://mercadoimobiliario.info/fazenda-conceicao-do-pinheiro/>



Figura 1: engrenagens de um arado



Figura 2: o pátio da fazenda

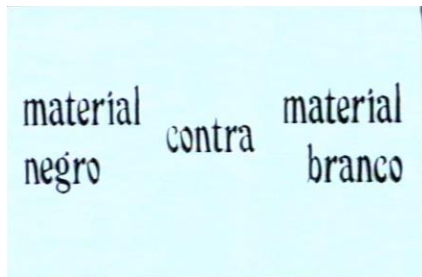


Figura 3

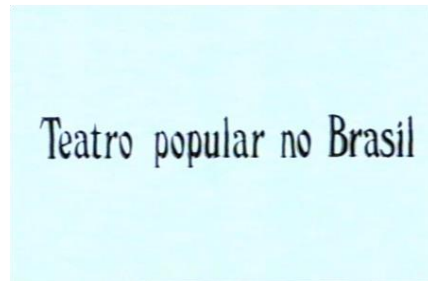


Figura 4

A banda sonora de *Congo* é composta por materiais de fontes distintas: notas executadas por instrumentos de percussão, trechos de canções (eruditas e populares), trechos de peças sinfônicas, excertos instrumentais completamente atonais, narrações na voz de uma criança, etc. E nesse, assim como em todos os filmes de Omar, o som raramente funciona como ilustração ou apoio para a imagem. Aos poucos, percebemos que nem as sequências de cartelas nem a conjugação delas às imagens filmadas dão conta de construir uma narrativa lógica ou argumentação clara acerca do assunto abordado pelo filme. O sistema então responsável por arranjar os elementos fílmicos tem feição paratática, uma vez que justapõe imagens e sons sem se ocupar de concatená-los diretamente. Ao contrário de que esse possa parecer um juízo precipitado, ele na verdade encontra respaldo logo na primeira sequência do filme, uma abertura que já convoca o espectador a participar ativamente da elaboração do discurso fílmico.

Congo começa com uma tela branca em silêncio e em poucos segundos um som de percussão vem acompanhá-la. Essa melodia avança e pisca nessa tela o letreiro em preto – lemos a palavra “CONGO”. A percussão cessa e agora surge uma imagem de

fato filmada, onde uma canaleta é exibida jorrando razoável volume de água. Ao fundo, uma paisagem silvestre com troncos e folhas de árvore. A princípio, a palavra exibida pode referir-se apenas ao país africano, mas basta um esforço mental para que a imagem da canaleta aluda à sua utilização nos moinhos d'água. País africano colonizado por Portugal, utilização de moinhos em fazendas do período escravocrata e estamos de volta ao imaginário colonial, às *plantations* e à escravidão no Brasil. O sentido da palavra “CONGO” é então deslocado e ressignificado a partir dos enunciados exibidos nas três cartelas seguintes, agora acompanhadas pela volta do som de percussão: “Teatro popular no Brasil”, “AUTO DOS CONGOS” e “CONGADA”. O assunto do filme é então introduzido e sabemos tratar-se de uma exposição sobre as congadas (congados, congos ou cucumbis), manifestação popular que chega ao Brasil com o desembarque dos angolanos e congoleses escravizados pela metrópole portuguesa. De acordo com a estrutura do documentário convencional, apresentado o assunto de que o filme vai tratar, passa-se agora à sua definição. O que Arthur Omar faz, no entanto, não é circunscrever seu objeto com precisão ou tentar defini-lo por meio de uma descrição pedagógica baseada na exposição de imagens comprovando o que uma voz explanaria. Ao invés disso, o cineasta apresenta ao espectador uma série de fatores implicados na constituição de seu tema. Ouvimos, então, o ranger das cordas de um instrumento e sons de badaladas em uma superfície de metal. Na tela, seguem as cartelas “dramas burlescos - trágicos”, “material negro contra material branco”, “elementos ameríndios”, “sudaneses + bantus”, “negro aproveita autos populares dos colonizadores”. O filme então avança explorando esse procedimento de fornecer termos destacados, informações isoladas que compõem uma imagem geral sobre a origem desse auto, sua formação e estrutura dramática. A não ser por uma sequência de letreiros relatando de maneira breve a história da famosa rainha Ginga, ou pelo sucinto relato de uma narradora descrevendo um momento da encenação dos congos, não existe nenhum discurso construído através de uma argumentação evidente. É a partir dessa estrutura paratática, portanto, que o filme se afasta da abordagem do documentário clássico e parece afirmar-se como exemplo de “antidocumentário”.

1.1. A ideia do antidocumentário

Da leitura do texto “O antidocumentário, provisoriamente”, depreende-se que a proposição dessa nova abordagem surge de uma crítica à postura assumida pelo sujeito

do documentário diante do objeto tratado. Omar argumenta que a linguagem documental se aprisionou nas estruturas do filme ficcional narrativo e herdou deste o tratamento espetacularizante de seu assunto. A partir de um olhar hierarquizado e, segundo o cineasta, condicionado pelas significações atribuídas aos fenômenos, o documentarista se imbuí da visão do especialista que tenta definir seu assunto através da imposição de um discurso generalizante – “numa atitude de conservação e preservação que, na verdade, nada conserva e nada preserva, esquecendo que o fundamental é o filme como objeto produzido entrando num circuito cultural, o filme como gesto e ação (...)” (OMAR, 1997, p.183). Para Omar, o realizador do documentário não deve tratar seu assunto a partir da conduta de alguém que retira uma parcela do mundo empírico e a oferece ao espectador através de uma atitude museológica. Esta, no limite de sua aplicação, buscaria conservar manifestações do real e transmitir ao observador um objeto para pura contemplação passiva. Em outras palavras, o sujeito realizador não pode representar o mundo (e, portanto, o objeto do documentário) enquanto espetáculo a ser fruído passivamente. Partindo desse incômodo, Arthur Omar elabora um novo método, o “antidocumentário”, uma abordagem que redistribuiria os elementos do documentário tradicional a fim de criar uma interação viva entre a elaboração do objeto no filme e na mente do espectador. O antidocumentário seria, portanto, uma forma capaz de sintetizar os processos contidos em seu tema e de incitar o espectador a construir de maneira ativa o conhecimento sobre aquele assunto.

Sem recusar o lado fotográfico de captação, mas fiscalizando-o rigorosamente, poderiam surgir, num período de transição, espécies de antidocumentário, que se relacionariam com seu tema de um modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir. O antidocumentário procuraria se deixar fecundar pelo tema, construindo-se numa combinação livre de seus elementos (OMAR, 1997, p. 186).

Num antidocumentário, portanto, estariam compreendidos na própria forma do filme os traços do assunto abordado, gesto revelador do inerente traço reflexivo desse novo método. Nesse sentido, está contida no cerne dessa abordagem que Omar cria a reflexão sobre a dialética forma - conteúdo, noção cara a realizadores e teóricos dedicados a pesquisar estilos de representação que não estivessem calcados na relação causal da linguagem narrativa. Um desses casos, por exemplo, é o de Noel Burch, cuja crítica ao documentário tradicional e o elogio a dois dos primeiros filmes de Georges Franju

antecipam o argumento tecido por Omar nas primeiras páginas de seu texto. Burch relata que:

Com efeito, os documentaristas da “boa e velha” escola procuravam uma objetividade absoluta diante do mundo que filmavam: queriam apenas tornar seu objeto algo bonito e claro. Para eles, esse quase atestado da realidade, tão justo para o espírito quanto agradável para a vista e o ouvido, era sua própria justificativa. Porém, no sentido dessa objetividade, *Le sang des bêtes* e *Hôtel des invalides* não eram documentários: seu objetivo era expor teses e antíteses através da própria tessitura do filme; tinham forma de meditação; os “conflitos ideológicos” contidos no “motivo” (*thème*) eram seus temas (*sujets*); e, o que é mais importante, desses conflitos nasceram estruturas (BURCH, 2005, p. 188)³³.

O teórico então caracteriza esse estilo, “onde o tema é a base de uma construção intelectual suscetível de transformar-se na forma” (BURCH, 2005, p.193), como um “cinema de meditação”, uma “forma-meditação”, um “cinema de ideias”, o que poderia aproximá-lo da abordagem ensaística. No texto de Omar, essa relação dialética surge a partir um incômodo objetivo com a maneira do nosso cinema direto representar a cultura brasileira. Ainda que não nomeie diretamente o alvo de sua crítica, Omar verifica esse tratamento do objeto enquanto artigo de museu no modo como se aproximaram das manifestações populares os documentário realizados no Brasil no final da década de 1960. Essa produção seria aquela que anos mais tarde Jean-Claude Bernardet identificaria a um “modelo sociológico” (filmes ligados ao cinema novo e possivelmente à experiência da Caravana Farkas). Aqui, portanto, o cineasta antecipa a perspectiva de Bernardet e condena o paternalismo envolvido nessa pretensa missão conscientizadora assumida por tais documentários.

Em linhas gerais, esse “modelo sociológico” caracteriza-se por uma abordagem que transforma os sujeitos individuais (agentes de tais expressões culturais) em casos particulares, tipos sociais que corroboram a tese geral defendida pelo filme. Essa operação repousa numa clara partilha: enquanto, por um lado, a narração se afirma como propriedade intelectual, como uma “voz do saber”, por outro, a fala desses personagens (em sua maioria trabalhadores rurais, operários fabris, etc.) representa a “voz da experiência” e se limita a relatar apenas suas vivências, sem nunca generalizar

³³ BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

nem tirar conclusões (BERNARDET, 1985, p.12)³⁴. Segundo Bernardet, tal fala exprime:

(...) apenas um ponto de vista que, enquanto tal, fica desqualificado como generalização. Não podemos levar a sério o conteúdo dessa afirmação, podemos apenas tomá-la como um dado sobre quem a faz. Ao emitir seu ponto de vista, quem fala de si, e o que diz continua sendo um dado da experiência imediata (BERNARDET, 1985, p.12).

Isto que Bernardet formulou anos mais tarde enquanto uma polarização entre a “voz do saber” e a “voz da experiência” aparece no texto de Omar como a construção de uma hierarquia rígida que garante o tratamento espetacular do assunto tratado: o cineasta (a “voz do saber”) retira da realidade essas expressões populares à beira do desaparecimento e, com o objetivo de conservá-las, as apresenta ao espectador como dados, como quadros de uma situação que satisfazem este observador. E este é o sujeito que ali estaria pronto para receber um conhecimento já formulado. Por fim, o cineasta cumpriria com seu papel de preservador, o espectador receberia confortavelmente um saber finalizado e o objeto não participaria da elaboração do juízo sobre si mesmo. É claro que a própria evidência dos representados nos filmes de Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares, por exemplo, já é capaz de expor certas contradições envolvidas na sua relação com o mundo e com as estruturas do capitalismo periférico. Os filmes não partem de olhares (ao menos não totalmente) ingênuos ou românticos para com o outro de classe. No entanto, o que está colocado em jogo na crítica de Bernardet (antecipada pelas proposições de Omar) é o modo ambíguo como esses cineastas se posicionam diante de uma vivência que lhes é alheia. Ou seja, a crítica de Omar e Bernardet são direcionadas à suposta incoerência de um discurso defensor da democratização quando baseado numa estrutura fílmica que reitera posicionamentos hegemônicos. Sem a pretensão, portanto, de ser um agente capaz de resgatar essas manifestações do desaparecimento, Omar está preocupado em entender o lugar que elas ocupam dentro do processo de investigação das formas cinematográficas – e, notadamente, de experimentação com a linguagem documental. Assim, a assimilação dos traços de seus objetos nos filmes (das congadas no caso de *Congo*) parece ser um modo do cineasta manifestar a relação de aprendizado que trava com seu assunto. Aqui esse aprendizado surge no emprego de um gesto experimental contrário às formas narrativas de representação e alternativo às abordagens

³⁴ BERNARDET. Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985.

que, segundo Omar, baseiam-se numa relação de dominação pelo saber especializado. Essa é a tônica geral da teoria “antidocumental” de Omar: a recusa da hierarquia envolvida na relação do sujeito documentarista com o seu assunto.

Para além daquelas que podemos traçar em um trabalho de análise como este, há também algumas relações mais diretas entre os escritos de Omar e Bernardet, vínculo que reside na gênese de *Cineastas e imagens do povo*. No primeiro semestre de 1983 (dois anos antes, portanto, de seu livro ser lançado), Bernardet ministrou uma disciplina sobre documentário na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Intitulada “Documentário: saber, consciência e poder”, a matéria parece ter servido de prova às análises e argumentações que o teórico terminava de elaborar. Em texto integrante do catálogo da mostra em homenagem aos 25 anos do lançamento do livro de Bernardet, o professor e pesquisador Tunico Amancio (à época aluno de pós-graduação na ECA/USP) relata suas impressões sobre aquele curso:

Creio que ali o mestre testou e afinou suas análises, questionou a aplicabilidade de seus conceitos, ouviu sugestões, reformulou questões. Tivemos a chance de assistir aos filmes de seu *corpus* em película, no auditório da ECA. Pelo que eu me lembro, as análises são fundamentalmente as que estão no livro (AMANCIO, 2010, p.16)³⁵.

Ao rememorar o conteúdo dado em sala de aula, Amancio comenta que o então professor usara quatro textos como base teórica para a disciplina – e um deles era, justamente, “O antidocumentário, provisoriamente”. Não seria leviano, portanto, afirmar que as reflexões de Omar contribuíram de maneira direta e exerceram influência significativa na elaboração das teses de Bernardet. Naquela década de 1970 o número de curtas-metragens documentais aumentara de maneira expressiva e Bernardet surge como teórico pioneiro, buscando, assim, preencher certa lacuna existente sobre pesquisa do documentário realizado nesse momento de modernização do cinema brasileiro. E essa prova de que o pesquisador se alimentava dessas esparsas elaborações a respeito do tema nos fazem sublinhar, portanto, a importância das reflexões de Omar na construção de um campo teórico mais sólido sobre o documentário brasileiro.

Dentro dessa bibliografia que Amancio diz ter balizado a disciplina ministrada por Bernardet, havia também um texto da filósofa e professora Marilena Chauí: *Saber x*

³⁵ AMANCIO, Tunico. Uma opinião, pública. In: **Cineastas e imagens do povo**. Rio de Janeiro: CCBB, 2010, p.15-17.

*Poder: Em busca do espaço da reflexão*³⁶. E lendo o texto de Chauí fica notório que o conteúdo compreendido naquelas linhas colaborou profundamente às argumentações tecidas por Bernardet quanto à posição assumida pelo realizador diante do objeto de seu documentário. Mais do que isso, em seu raciocínio filosófico o texto de Chauí aparece como potente instrumental à compreensão do modo como os saberes são construído por um sujeito. E pensando que uma das questões mais centrais da criação de Omar diz respeito à constituição do objeto ou, em outras palavras, às operações responsáveis por construir um discurso sobre determinado assunto, a análise tecida pela autora nos auxilia a descortinar pontos fundamentais tanto da elaboração teórica quanto da realização artística de Arthur Omar.

Explicando de maneira sumária, Chauí argumenta sobre uma diferença fundamental entre as noções de “conhecimento” e “pensamento”. O conhecimento seria definido como a “apropriação intelectual de um campo empírico de fatos ou de um campo ideal de conceitos que, como fatos ou como conceitos, já estão determinados” (CHAUÍ, 2014, p.155). Operando em sentido oposto, o pensamento configura um “trabalho reflexivo de compreensão do real efetuando um movimento simultâneo de constituição do sujeito e do objeto do pensamento” (CHAUÍ, 2014, p.156). Se aceitas as definições propostas pela autora, verifica-se que a distinção central entre as duas noções reside na diferença quanto à maneira de conceberem o sujeito. Este, devemos lembrar, é então entendido enquanto operador e indivíduo que compreende um objeto. O conhecimento implica numa visão do objeto como algo representado, construído ativamente pelo sujeito – o conhecimento é, portanto, uma representação. E o que seria o conhecimento enquanto uma representação? Chauí nos traz a terminologia kantiana para explicar: “é o conhecimento do objeto completamente determinado ou sob determinação completa” (CHAUÍ, 2014, p.160). Esse objeto então seria algo uno, positivo e idêntico. Ao contrário da coisa empírica, ele não estaria submetido a mudanças no tempo ou no espaço, e nem abrigaria possíveis propriedades negativas, que, o sendo, destruiriam a positividade de sua idealidade. Entendendo a exterioridade entre sujeito e objeto como pressuposto básico da representação, Chauí afirma que o privilégio do conhecimento cabe exclusivamente ao sujeito – é ele quem transforma a

³⁶ In: *Conformismo e resistência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014, p.155-174. Contudo, a versão usada por Bernardet foi a de sua publicação original em: *Em pauta. Revista do Centro Unificado Profissional*, ano 1, nº1, 1978, v. “Cultura e poder 1”, com a seguinte advertência do organizador: “Este texto foi apresentado originalmente num debate sobre a relação entre o Estado e a produção cultural, em 1978. A exposição foi revista pela autora que proferiu, entretanto, preservar o tom oral, sem reparos ou acréscimos”.

“coisa externa na ideia da coisa externa” (CHAUÍ, 2014, p.157). E por conta dessa posição de exterioridade do sujeito, seu conhecimento é tido como uma espécie de “sobrevoo sobre o real” (CHAUÍ, 2014, p.159). Ele é uma espécie de purificação e totalização de todos os pontos de vista parciais; é, segundo Chauí, “aquilo que o saber ocidental designa com o termo: objetividade” (CHAUÍ, 2014, p.160).

Em contraponto a tal noção, o pensamento não propõe a representação, mas uma reflexão. O pensamento nega a ideia de que a experiência é imediata ou um dado *a priori*, e então parte em busca de sua gênese e das mediações que a tornam possível. Nesse sentido, o vínculo que o sujeito pensante estabelece com o mundo (e, portanto, com os objetos do mundo), é radicalmente distinta da que se verifica na ideia de conhecimento. Ele se relaciona com os objetos de uma maneira investigativa e justamente porque se vale do pensamento. O pensamento é, portanto, um trabalho. E Chauí ainda argumenta que:

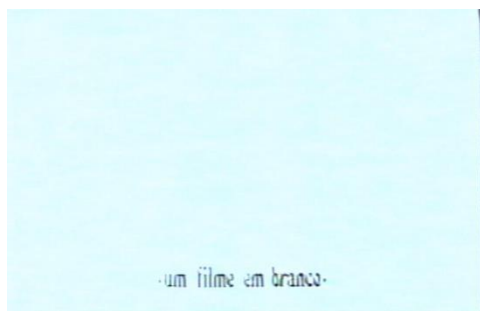
(...) esse trabalho não deixa o sujeito intacto porque, do mesmo modo que a compreensão do sentido da experiência não deixa o mundo tal como era (pelo menos no plano da compreensão do seu sentido, mesmo que permaneça tal como era no plano da ação) também o sujeito, por ter realizado esse trabalho, também não permanece tal como era antes (CHAUÍ, 2014, p.163).

Nesse movimento de busca pela origem da experiência e de sua compreensão enquanto algo mediado e inteligível (e, portanto, não dado), o objeto se constitui como alvo do saber simultaneamente à constituição do próprio sujeito do saber. O pensamento enquanto trabalho de reflexão é um movimento e um processo de interiorização da experiência externa e de exteriorização do sentido pela reflexão. E esse circuito estabelecido entre sujeito e objeto parece estar materialmente expresso no sistema que organiza os elementos de *Congo*. Sua estrutura sincopada seria uma espécie de mimese possível desse trabalho do pensamento. A fragmentação de seu discurso, sua operação de fornecer essas peças do quebra-cabeça “congo” indicam como se constrói o fluxo mental do sujeito que apreende aquele objeto.

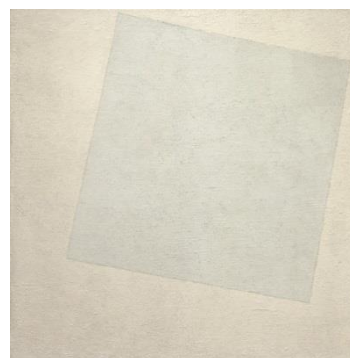
Quando Omar inicia seu curta-metragem alegando ser este “um filme em branco”, ele expressamente deixa de lado as definições pré-concebidas sobre aquele objeto e se afasta, portanto, da noção de realidade enquanto dado, enquanto experiência definida. Guardadas as devidas distâncias, é algo como o que Malevich propunha ao

pintar seu *White on White*³⁷ [*Quadrado Branco sobre Fundo Branco*], quando expunha justamente a crise da representação e a falência do ponto-de-vista ancorado na objetividade do olho³⁸. Esse “filme em branco” revela o cineasta despindo-se de seu “sobrevôo sobre o real” para mergulhar nessa realidade e deixá-la contaminar a si mesmo, sua criação e sua reflexão sobre o mundo. E cineasta e objeto são formados nesse mesmo processo. Ambos são constituídos através de um trabalho de investigação com a linguagem, uma vez que ela se afirma como vetor da voz do realizador e imagem do tema. A concepção de raciocínio como trabalho e, portanto, como recusa da noção de experiência enquanto circunstância dada, de certa forma tira do realizador a missão de tudo saber e o dever de entregar ao espectador uma definição cabal do objeto em questão. Em outras palavras, esse trabalho deixa claro que o documentarista não representa a visão objetiva e nem se imbuí de suas ferramentas para conhecer o mundo.

Omar, portanto, traz ao campo do documentário a premissa moderna de que a lógica de dois valores (entre verdadeiro e falso, entre um dado e seu contraditório) não é mais o único instrumento possível de conhecimento do mundo. E abandonando essa ótica, agora dá lugar ao “*indeterminado* como resultado válido da operação cognoscitiva” (ECO, 1991, p.56)³⁹, campo onde emerge “uma poética de arte desprovida do resultado necessário e previsível” (ECO, 1991, p.56).



Congo (1972), Arthur Omar



Suprematist Composition: White on White (1918), Kazimir Malevich

³⁷ MALEVICH, Kazimir. *Suprematist Composition: White on White*, 1918. Óleo sobre tela, 79,4 x 79,4 cm, MoMa, Nova York..

³⁸ Essa relação entre o quadro de Malevich e o filme de Omar é feita por ALZUGARAY, Paula. O filme-objeto. In: **Revista Número**. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia; Universidade de São Paulo, 2003, nº7, p.16-17.

³⁹ ECO, Umberto. A poética da obra aberta. In: *A obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1991, p.37-66.

Esse ciclo é então estendido ao espectador, que, perante um “filme em branco”, torna-se responsável pela organização desse discurso fragmentado e sua posterior significação. É algo como o que Umberto Eco descreve em sua “Poética da obra aberta”, quando, para definir a relação do fruidor com tal estética “em movimento”, cita a descrição de Pousseur sobre a experiência do ouvinte diante de uma composição serial pós-dodecafônica:

Já que os fenômenos não mais estão concatenados uns aos outros segundo um determinismo consequente, cabe ao ouvinte colocar-se voluntariamente no centro de uma rede de relações inexauríveis, escolhendo, por assim dizer, ele próprio (embora ciente de que sua escolha é condicionada pelo objeto visado), seus graus de aproximação, seus pontos de encontro, sua escala de referências; é ele, agora, que se dispõe a utilizar simultaneamente a maior quantidade de gradações e de dimensões possíveis, a dinamizar, a multiplicar, a estender ao máximo seus instrumentos de assimilação (POUSSEUR apud ECO, 1991, p.49)⁴⁰.

E é do mesmo modo que se posiciona o espectador diante de *Congo*: livre para escolher quais letreiros coordenar; quais sons remeter às congadas; qual imagem do objeto formular. Mas antes de afirmar essa total liberdade, é preciso verificar como se cumpre essa flexibilização entre sujeito e objeto e entre espectador e objeto. Em outras palavras, como se realiza a proposta antidocumental de Arthur Omar.

Antes disso, é importante salientar que nosso estudo não pretende relacionar as diferentes proposições estéticas apontadas anteriormente (“modelo sociológico” e “antidocumentário”) através de um jogo dicotômico e propenso ao julgamento maniqueísta entre. O cotejo entre a abordagem formulada por Omar e o cinema direto brasileiro só é feito com o objetivo de investigar mais a fundo as inquietações que moviam os impulsos criativos do cineasta aqui estudado, uma vez que elas provêm de incômodos diretos com a tradição do documentário. Nosso foco é estudar os esforços de Arthur Omar enquanto membro de uma geração que se propôs a modernizar o cinema brasileiro partindo da criação de mediações entre arte e sociedade, representação e história – construções que, não raramente, desembocavam mais em afinidades do que gostariam os espíritos pouco conciliadores desses então jovens cineastas.

⁴⁰ POUSSEUR, Henri. La nuova sensibilità musicale. In: *Incontri Musicali*, nº2, maio de 1958, p.25.

Nossa formulação sobre o que é o “antidocumentário” não esgota as questões e os argumentos do texto de Omar. Ela aparece no trabalho enquanto baliza (e não limite) para um começo de interpretação de *Congo*, filme declaradamente criado sob a égide dessa nova abordagem. Nesse sentido, sabemos ser sempre problemática a tentativa de criar fórmulas a serem aplicadas no processo da criação artística. Conscientes, portanto, de que esta não era a intenção do cineasta e de que nenhum conceito é capaz de encerrar uma obra de arte, partimos agora à análise fílmica a fim de compreender como se realiza na prática essa forma antidocumental.

1.2. A prática do antidocumentário

A partir da descrição do filme feita no início do texto, nota-se que os termos inscritos nas cartelas aludem mais às forças atuantes na criação dos congos do que às suas características visíveis, como, por exemplo, a organização espacial das encenações ou os adereços e figurinos usados por seus personagens. Do mesmo modo, nunca ouvimos trechos de canções imediatamente ilustrativas de representações dos congos. Essas referências, no entanto, não estão de todo ausentes no filme, como provam as capturas de suas imagens [figuras 5, 6, 7 e 8]:

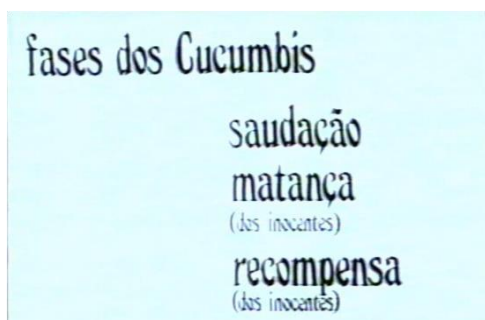


Figura 5

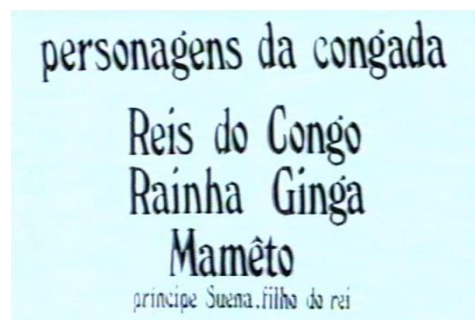


Figura 6

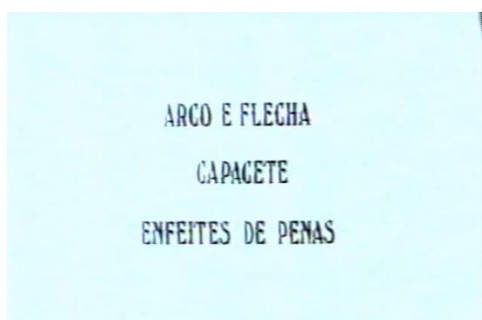


Figura 7

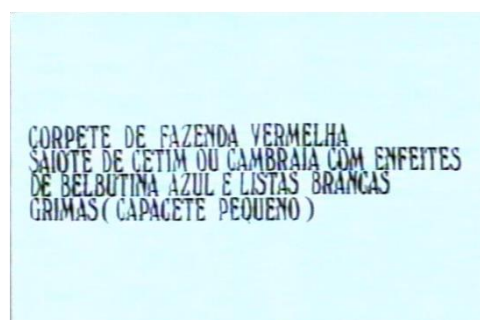


Figura 8

Mesmo que as descrições de tais evidências apareçam na banda imagética da obra, predominam os letrados anunciando, ou de modo direto ou através de termos simbólicos, os polos envolvidos no processo de formação dos congos [figuras 9, 10, 11 e 12].

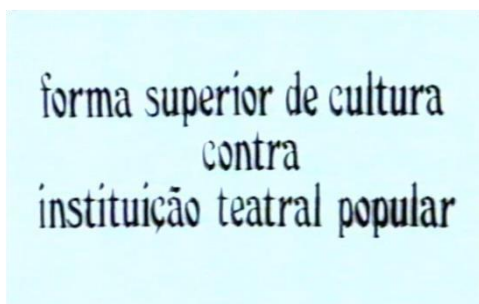


Figura 9

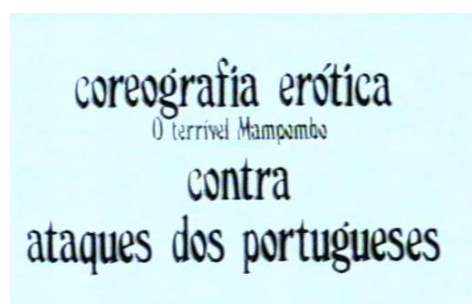


Figura 10

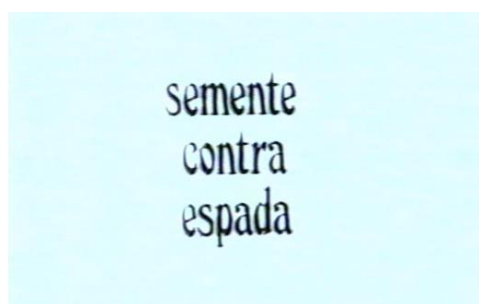


Figura 11

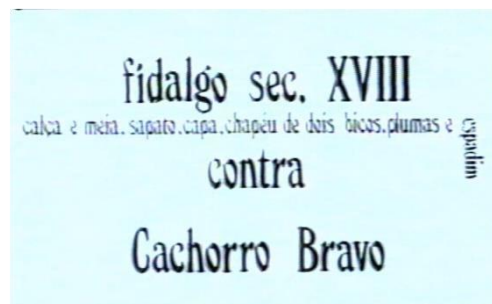


Figura 12

Visto isso, nota-se que o filme se dedica a elaborar uma percepção sobre o auto dos congos partindo da investigação dos traços que não estão em sua aparência, mas em sua origem histórica.

Sumariamente, poderíamos remeter o início dos estudos acerca dos autos dos congos quando, nas décadas de 1920 e 1930, surgem as teorias culturalistas que buscavam superar a ideia de evolucionismo racial. Datam dessa época os escritos pioneiros de Gustavo Barroso, Melo Morais Filho, Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Arthur Ramos – os três últimos, inclusive, citados logo no começo do filme como fontes bibliográficas para este trabalho de Omar. Como aponta Marina de Mello e Souza, o congo aparece no Brasil em estados que receberam maiores contingentes de africanos das etnias bantos (oriundos da África Centro-Occidental), então membros do

antigo reino do Congo (SOUZA, 2002, p. 187)⁴¹. Tais estados, segundo Souza, foram Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Mato Grosso, São Paulo e Rio de Janeiro. Os congos já existiam em seus territórios de origem desde o século XVII, mas quando seus agentes são introduzidos na sociedade colonial brasileira, os autos acabam tendo radicalmente modificados seus modos de representação. Submetidos à lógica da escravidão, esses africanos são obrigados a lidar tanto com as tensões inerentes às diferenças entre suas etnias (aqui obrigadas a conviver no mesmo espaço), quanto com aquelas advindas desse sistema escravista. Assim, inseridos em conflitos diversos, esses indivíduos elaboraram formas de organização social que, de alguma maneira, conciliavam seus costumes originais com as imposições dos colonizadores europeus. Produtos dessas derivações históricas, os congos são, portanto, encenações que compreendem aspectos de diferentes etnias africanas, traços de autos medievais já adaptados pela catequização, resquícios das culturas indígenas e possivelmente outras interferências que não constam na maior parte das pesquisas a seu respeito. O que se desprende desse quadro é que todos esses processos de aculturação geraram uma gama tão variada de estilos de encenação que qualquer tentativa de definir os autos dos congos enquanto expressão unívoca está fadada ao fracasso.

Em seu livro dedicado aos estudos das manifestações afro-brasileiras⁴², Arthur Ramos explica os autos dos congos como:

(...) inegavelmente uma sobrevivência histórica de antigas epopeias angola-congolesas, onde podemos identificar os seguintes temas: a) cerimônias de coroamento dos antigos monarcas do Congo; b) lutas destas monarquias, umas contra outras; c) lutas contra o colono invasor; b) episódios históricos vários, com trocas de embaixadas, oráculos de feiticeiros, etc. (RAMOS, 2007, p. 43-44).

Ser um auto de sobrevivência histórica é ser uma manifestação cuja própria organização baseia-se nos processos responsáveis por sua elaboração ao longo da história. Em outras palavras, o que está evidente na encenação dos congos (em seus passos de dança, em suas lutas e figurinos) é, de certa forma, a sua própria história, o trajeto de sua formação. Em sua estrutura dramática estão contidos episódios de sua trajetória; suas danças simulam os combates entre os agentes envolvidos em seu

⁴¹ SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

⁴² RAMOS, Arthur. A sobrevivência histórica: congos e quilombos. In: *O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

processo de aculturação; suas roupas exibem a mistura de elementos religiosos, medievais e dinásticos oriundos de diferentes nações africanas e europeias. É nesse sentido, portanto, que Omar assimila na forma de seu filme as características do objeto. Ao abdicar de fotos ou registros que captassem a aparição objetiva desses congos e então optar pela exposição dos elementos atuantes em sua constituição, o cineasta compõe a estrutura do filme partindo de um traço estrutural ao seu assunto: a manifestação sensível dos processos históricos. Assim como ver a encenação de um congo, assistir ao curta-metragem de Omar é observar as forças envolvidas na sua formação; é perceber o combate direto entre seus agentes formadores.

O filme, no entanto, exhibe uma contradição nesse aspecto. Se a evidência dos congos, suas coreografias, cantos e encenações, já revelam sua história, bastaria, então, a captura fotográfica para que esses processos de formação estivessem manifestos no filme. No entanto, ao apostar numa forma baseada não no registro visual do assunto que aborda, mas no conflito entre palavras e sons, Omar se recusa a endossar a ideia de que a simples reprodução da realidade é capaz de explicá-la. Negando a imagem enquanto entidade “objetiva” e “transparente”, ele aposta nesse procedimento construtivo (de oferecer e combinar os termos envolvidos na constituição de seu assunto) como gesto de desvelamento de seus processos internos. No raciocínio do cineasta, esses processos não estariam presentes num registro fotossensível do objeto (mesmo que esse próprio objeto já os manifeste) uma vez que, dentro do código do documentário, observar uma imagem do mundo é aceitá-la enquanto verdade. Existe uma automatização do olhar diante do registro fotográfico no documentário; uma adesão à sua objetividade que incita o espectador a naturalizar e apenas constatar o fenômeno visto. É esta a relação que Omar aponta como responsável pela transformação do objeto fílmico em espetáculo para contemplação. Assim, mobilizar imagens não ilustrativas e termos metafóricos seria um modo de questionar o poder de elucidação do real. Buscando afastar da associação direta e da adesão imediata a esse real, Arthur Omar então aposta no poder simbólico do plano cinematográfico. E essa construção revela uma estreita proximidade entre sua abordagem e a ideia de cinema intelectual elaborado por Eisenstein no contexto do construtivismo.

Omar e Eisenstein podem ser aproximados quando nota-se que partilham uma crença. Ambos depositam nas partes elementares dos filmes (nesse caso, nas imagens) uma função de síntese do todo. E é preciso lembrar que o papel fundamental que

Eisenstein atribui à montagem no processo de significação de um filme passa justamente por esse poder simbólico de cada uma das partes. No texto onde fala justamente sobre a relação entre palavra e imagem na escrita cinematográfica, o cineasta então afirma:

(...) apesar de a imagem entrar na consciência e na percepção, *através da agregação*, cada detalhe é preservado nas sensações e na memória como *parte do todo*. Isto ocorre seja ela uma imagem sonora – uma sequência rítmica e melódica de sons – ou plástica, visual, que engloba, na forma pictórica, uma série lembrada de elementos isolados (EISENSTEIN, 2002, p. 21)⁴³.

Em *Congo*, essa unidade correspondente ao todo está expressa no modo como coordena as palavras dentro de suas unidades básicas (as cartelas) e no caráter atribuído à junção de imagem e som em cada plano. A ideia geral dos autos dos congos no filme é a de que ele foi criado por choques de forças distintas – e é essa relação de embate que articula os elementos fílmicos da obra de Omar.

Congo baseia sua estrutura num esquema paratático em que os seus componentes não se arranjam de maneira integrada nem no nível dos planos entre si, nem no da conjugação entre imagens e sons ou dos termos internos às cartelas. Na maior parte do filme, tais níveis parecem, inclusive, competir pela atenção do espectador. Caso exemplar dessa disputa é o momento em que a narradora relata a representação de uma das peripécias contidas nos congos, encenação essa dedicada à história da morte do Mameto, o filho da Rainha Ginga. Ouvimos um texto de apreensão quase impossível quando a dificuldade de leitura da narradora se une ao ritmo acelerado da exibição das cartelas. Não se assimila, portanto, nem as informações relatadas pela voz, nem aquelas figuradas nas imagens. Essa relação de conflito que estrutura os elementos fílmicos aparece também (e com mais veemência) no modo como Omar relaciona as expressões contidas nos intertítulos.

Ao olhar de forma mais geral para as imagens do filme, percebe-se constituírem minoria as cartelas cujos termos relacionam-se por conjunções aditivas (“e”, “+”, ou verbos de tal denotação) [figura 13]. Em segundo lugar estão aquelas com inscrites de função apenas descritiva [figura 14]. Por fim, tomando conta de quase toda a banda imagética da obra, temos as que organizam seus textos sob a ordem da oposição [figuras

⁴³ EISENSTEIN, Serguei. *Palavra e imagem. O sentido do filme*; apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avellar; tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

15 e 16]. Predominam, portanto, orações como “PARTIDO DO REI contra PARTIDO DO EMBAIXADOR”, “marujos x mouros”, “Cristãos de Carlo Magno contra Mourama de Ferrabraz”, “poder absoluto contra dissolução dos laços”, “raiz contra crucifixo”, “o Mal passageiro contra o triunfo do Bem”, “teatro grito” contra as verdadeiras mortes diárias”, etc.

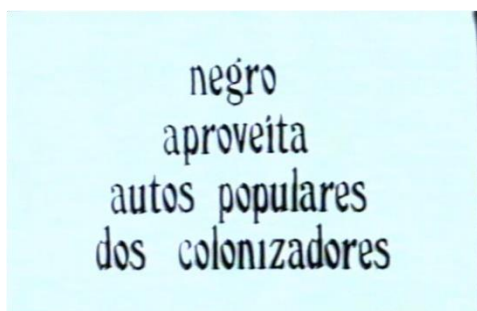


Figura 13

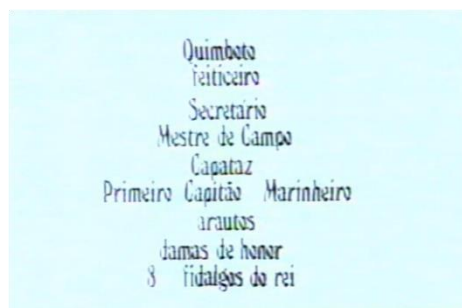


Figura 14

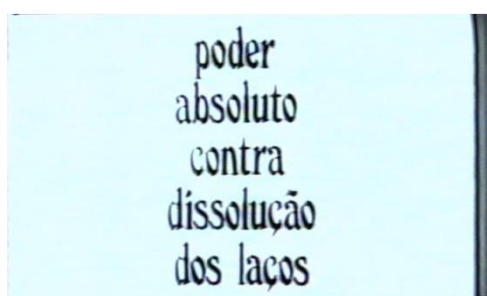


Figura 15

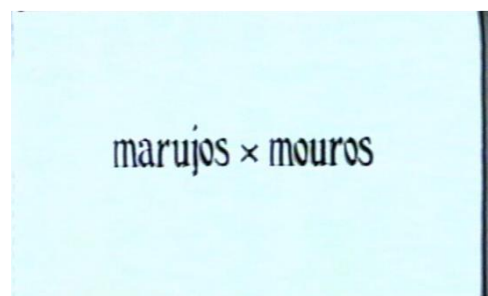


Figura 16

A própria maneira como essas imagens são conjugadas com o som também ressalta a tendência do filme se estruturar pela não conciliação de seus elementos. Como analisa Guiomar Ramos em seu estudo *O espaço fílmico sonoro em Arthur Omar*⁴⁴, as bandas sonoras dos filmes de Omar têm a feição de partituras musicais, traço que novamente aproxima seu estilo das teorias eisensteinianas a respeito montagem cinematográfica. Ramos chama atenção para a indefinição melódica dos filmes de Omar, caráter responsável por tornar truncadas sua fruição estética e apreensão semântica. Na já citada sequência da morte do Mameto, Ramos vê uma patente desarticulação entre conteúdo relatado e imagens exibidas, construção também

⁴⁴ RAMOS, Maria Guiomar Pessoa de Almeida. *Espaço fílmico sonoro em Arthur Omar*. 1995. 79 f + anexos. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo 1995.

implicada no uso do sintetizador. Em dado momento do filme, o instrumento surge enquanto sugestão do tema religioso, mas, segundo a autora:

(...) quando o som desse instrumento não apresenta uma melodia definida, sua sonoridade aleatória parece ter a função de desarticular outras sonoridades. Por exemplo, quando o som de sintetizador aparece mixado a vozes femininas num canto tribal, enfraquece a presença dessas vozes, deixando-as longe e confusas (RAMOS, 1995, p.31).

Um momento também exemplar é quando, aos seis minutos do filme, ouvimos uma composição possivelmente inspirada por cantos da capoeira – onde o berimbau atua com forte presença e que aqui aparece executada por algo como uma guitarra elétrica e um instrumento percussivo. A música irrompe ao final de um plano aberto exibindo um grande pátio cimentado e ocupado por uma construção semelhante às das senzalas. À frente dela, crianças são vistas correndo e brincando. A música continua, corta-se para outro plano e vemos agora uma sequência de seis cartelas: “o senhor cede jóias, adereços/vestimentas”; “tese contra antítese”; “coreografia erótica (o terrível Mampombo) contra ataques dos portugueses”; “raíz (*sic*) contra crucifixo”; “luxúria contra astronomia”; “verdes contra amarelos”. Exibidas em ritmo palatável, a leitura de seus escritos torna-se mais fácil e começamos a nos acostumar com essa cadência, facilidade também proporcionada pela harmoniosa melodia que acompanha as imagens. Logo que a última cartela some, a banda sonora muda. Somos agora abruptamente atravessados pela dissonância de um som composto por uma percussão e por um arco de violino arranhando as cordas de uma guitarra elétrica. As cartelas mudam de aspecto e ao invés de dois termos contrapostos agora listam várias locuções ou verbetes de dicionário. Apesar do tempo de exposição de cada intertítulo permitir sua leitura, o som pouco eufônico desconcerta o espectador – e a apreensão que antes se dava de maneira coesa agora é quase impedida. A partir desses exemplos percebemos ser decisiva, portanto, a atuação também da banda sonora como agente dessa pulsão desagregadora manifestada por *Congo*.

Mas voltando à dissertação de Ramos: a autora ali esboça uma sistematização do trabalho de Omar que só vai de fato concluir anos depois, num artigo chamado “O

documentário como fonte para o experimental no cinema de Arthur Omar”⁴⁵. Neste, identifica três momentos da obra do cineasta:

1. A negação do documentário convencional, fase que engloba filmes como *Congo* (1972), *Triste Trópico* (1974) e *O ano de 1798* (1975), os únicos anti-documentários na visão dela;
2. A radicalização das experiências iniciadas com os anti-documentários⁴⁶ - *Tesouro da Juventude* (1977), *Vocês* (1979);
3. A fase de positivação do tema, cujos “filmes apresentam um estágio de compreensão bem maior; neles podemos verificar uma procura por uma produção de sentido” (RAMOS, 2004, p. 121), como são os casos de *Música Barroca Mineira* (1981) e o *O som ou o tratado de harmonia* (1984).

Um dos exemplos usados pela pesquisadora para ver em *Congo* uma total negação do documentário padrão é o momento em que uma voz masculina aparece entre a primeira e a segunda fala da narradora. Essa voz, de fala incompreensível, é seguida pelo ruído de um balão de gás esvaziando. Ramos então avalia que se a frágil pronúncia da narradora (algo como uma criança lendo com dificuldade) opera como gesto de oposição “ao formato da voz do documentário-referente (grave, pausada, didática), essa faísca de voz masculina sincronizada ao ruído de ar escapando é a expressão concreta do desaparecimento dessa voz” (RAMOS, 1995, p.32). Ou seja, temos nesse trecho o esfacelamento da autoridade que caracteriza a narração do documentário padrão.

Apesar de certa identificação das tendências estilísticas de Omar em cada momento de sua produção, é sempre perigoso criar definições que busquem totalizar as intenções de uma obra ou a própria apreensão dela. Ainda que os filmes classificados por Ramos enquanto “negação do documentário convencional” apresentem, de fato, um uso completamente heterodoxo dos elementos do documentário clássico, é preciso salientar que *Congo* mantém, por exemplo, uma pulsão didática – traço essencial à abordagem clássica. Ainda que o faça de maneira desconexa, a exibição das informações nas cartelas fornece ao espectador as peças para que o quebra-cabeça da significação seja montado. Conscientes de que o filme se vale desses recursos

⁴⁵ In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004, p.119-156.

⁴⁶ “Num segundo momento, seu cinema, já liberto da função de se contrapor mais diretamente a fora de organização do documentário, vai aprofundar algumas experiências na relação entre os sons e as imagens, quando então não identificamos ais o confronto com a estrutura do cinema documental”. Ibid.,p.121

argumentativos, bem como levando em consideração o raciocínio exposto em “O antidocumentário, provisoriamente”, percebe-se que este “antidocumentário” é muito mais propositivo do que sua definição em plena negatividade pode abarcar. Iluminando-nos da análise de Ramos, mas buscando expandir o alcance de sua compreensão, podemos, portanto, afirmar que *Congo* está filiado ao “antidocumentário” não por essa completa recusa, mas, primordialmente, pela assimilação das características de seu assunto.

Voltando ao que falávamos sobre a relação de conflito que organiza os elementos fílmicos, nos parece justo afirmar que tal mecanismo remete à trajetória de embates, repressões e assimilações que marca a história dos congos. A partir da análise das capturas de imagens do filme (dispostas ao longo deste texto), nota-se que predomina o esquema onde os dois termos contidos nas cartelas representam os polos mais determinantes na formação do auto dos congos: cultura africana e cultura europeia. Nesse sentido, o filme parece se apropriar do caráter conflituoso compreendido na formação dos congos e levar essa relação de embate para o modo como agencia suas palavras, para a tônica geral da trilha sonora e para sua coordenação com as imagens. É neste procedimento que reside o que Omar fala sobre o filme “se deixar fecundar pelo tema” (OMAR, 1997, p. 183); é nele que se realiza a assimilação de um traço inerente ao objeto que aborda. Seja identificando as repressões às culturas africanas ou reconhecendo a porção assimiladora dos processos de aculturação, a obra pensa o modo de constituir seu tema levando em conta a formação dele próprio na realidade empírica.

Essa assimilação dos traços não acontece, no entanto, apenas na articulação dos temas nas cartelas. Tal regime binário, que polariza os agentes envolvidos na formação dos congos, também opera nas poucas imagens captadas em locação. Um exemplo disso é quando, aos 3’27" do filme, vemos o que parece ser a sala da casa grande dessa fazenda Conceição do Pinheiro. Posicionada em sutil *contra-plogée*, a câmera realiza uma panorâmica de 360° que nos mostra a parte superior das paredes do cômodo. Essas paredes são decoradas por ornamentos pintados e alguns retratos, adereços que estão equilibradamente distribuídos ao longo do perímetro. A câmera realiza o movimento com pausas e nos enquadramentos formados vemos conjugados dois a dois os retratos daqueles que parecem ser os membros da família proprietária desse latifúndio [figuras 16 e 17]. Geralmente abaixo deles estão os ornamentos, que são compostos por alguns dizeres: “indústria”, “poesia”, “pintura”, “amor”, “pátria”, “música”, “glória”, “deus”,

“fidelidade”, “jurisprudência”, “agricultura” e “medicina” [figuras 18 e 19]. Combinadas fotografias e palavras, depreende-se que tais dizeres exprimem os valores daquelas pessoas, os membros da classe latifundiária, e que, portanto, aquelas inscrições expressam as bases da estrutura escravocrata. A maneira como Omar filma esses signos, partindo de sua própria disposição na parede, dá seguimento ao método usado nas imagens dos letreiros, ou seja, de isolamento das partes agentes no processo histórico.

A diferença aqui é que as imagens não mais apresentam uma contradição interna. A dicotomia que existe entre os termos de cada cartela não existe mais nesses registros filmados, uma vez que as palavras inscritas nas paredes e os retratos daquelas pessoas são partes de uma mesma cultura hegemônica, apresentando, portanto, uma relação de conciliação.



Figura 16



Figura 17

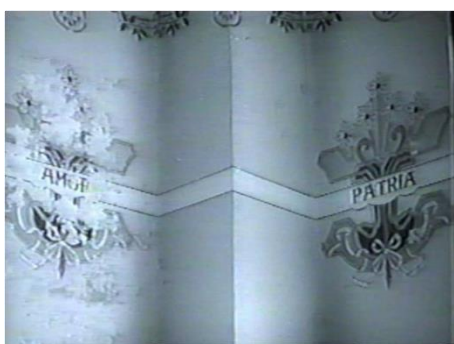


Figura 18



Figura 19

Nesse sentido, essas imagens atuam para produzir o contraste que está abarcado no contexto geral do filme: entre esses costumes hegemônicos – completamente consolidados, inscritos em pedra e ainda evidentes quase cem anos depois (a construção da fazenda data de 1880 e o filme é realizado em 1972) – e uma tradição violentamente recalçada e tornada invisível. Esta sequência traz ainda um embate interno, realizado

pela conjugação de suas bandas imagética e sonora. Durante parte da panorâmica que a câmera executa, ouvimos *O cara moglie*, de Ivan Della Mea, composição de 1966 e que integra o movimento chamado Nuova Canzone Politica Italiana, manifestação surgida no final dos anos 60 no contexto das lutas operárias italianas. Ouvimos apenas a última estrofe da canção, cuja letra é:

*O cara moglie, prima ho sbagliato,
dì a mio figlio che venga a sentire,
chè ha da capire che cosa vuol dire
lottare per la libertà
chè ha da capire che cosa vuol dire
lottare per la libertà.*⁴⁷

É escusado conhecer profundamente o contexto envolvido na criação da música para saber que “lutar pela liberdade” contraria completamente o sentido daquelas fotos e escritos que a câmera focaliza. Seus versos se opõem absolutamente ao poder coercitivo e opressor que caracterizava a ideologia da estrutura latifundiária-escravocrata, conferindo certo tom irônico e crítico a essa sequência do filme. Dessa maneira, mais uma vez temos em apenas uma parte do filme uma espécie de síntese do caráter conflituoso envolvido na formação dos congos.

A disparidade entre a solidez patente de uma cultura hegemônica e a invisibilidade de uma expressão que é reprimida foi objeto de uma importante análise de Bernardet, associação esta que insere o filme dentro de um debate fundamental para o cinema brasileiro moderno dos anos 1960 e 1970. Apresentaremos essa análise na sessão seguinte.

1.3. A “voz do saber”

Como vimos até agora, o filme apenas expõe as forças atuantes na composição do auto dos congos e filma as ruínas do lugar onde muito provavelmente ele um dia já foi representado. Em suma, mostra apenas índices dessa manifestação e não sua evidência. Há, inclusive, um plano do curral dessa fazenda onde a câmera realiza uma panorâmica que segue crianças atravessando esse espaço. Acompanhadas por uma voz que sussurra em *over*, essas figuras se transformam em espectros, fantasmas que assombram aquele

⁴⁷ Ó, querida mulher, antes eu me enganei / Diga a meu filho que venha ouvir / Pois ele precisa entender o que quer dizer / Lutar pela liberdade / Pois ele precisa entender o que quer dizer / Lutar pela liberdade.

lugar. Nota-se, mais uma vez, que em nenhum momento do filme vemos um passo de dança, um adereço ou ouvimos alguma canção que ou figure ou remeta diretamente aos autos dos congos. Predomina no filme, portanto, um regime de infrarrepresentação do objeto⁴⁸, que faz mais uma vez ecoar um aspecto da história dessa manifestação: sua invisibilidade determinada pelas narrativas hegemônicas. A respeito dessa invisibilidade, Bernardet observa, em *Cineastas e imagens do povo*:

O que sobra da congada são as informações que nos fornecem os letrados, tiradas, a dar fé aos créditos, de obras de antropologia de Arthur Ramos, Câmara Cascudo e Mário de Andrade, e são textos deste último que lê, em *off*, a voz hesitante de uma criança⁴⁹. Está claro que da congada só saberemos o que nos dizem os livros. Nós não fazemos a congada, ela não é nossa produção cultural, não a modificamos, ela não nos modifica. Falar da congada seria necessariamente assumir a voz do saber que torna objeto aquilo de que fala, seria privar o outro da possibilidade de ser sujeito. Nós, alfabetizados, universitários, urbanos, brancos, mantemos com a congada uma relação de exterioridade que será radicalmente e provocadoramente expressada pela supressão total de sua representação (BERNARDET, 1985, p.95)⁵⁰.

Bernardet aqui levanta uma questão central no trabalho de Arthur Omar e que diz respeito à relação travada entre sujeito realizador e objeto fílmico. Esse debate estrutura toda a teoria fotográfica de Omar e é colocada em prática tanto em seus trabalhos com imagem fixa quanto nos filmes que realiza. *Congo*, que opera nesse regime de infrarrepresentação do objeto, toma como pressuposta a ideia de que existe uma distância entre aquele que realiza o filme e o seu assunto. Essa distância, porém, advém não só de um traço ontológico, que a princípio hierarquiza a relação travada entre fotógrafo e objeto. Inserido num contexto de inflexão da linguagem artística brasileira, o filme expõe esse afastamento através da reflexão sobre o abismo que separa as origens desses dois entes: entre o ambiente urbano, intelectual e branco do cineasta, e o mundo rural, ancestral e negro do assunto que aborda. Assim, temos mais uma vez no cenário do cinema moderno brasileiro a recorrência da problemática sobre o Brasil arcaico e moderno.

⁴⁸ Utilizamos uma noção forjada por Mateus Araújo Silva em sua aula sobre o ensaio fílmico no Brasil de 27 de junho de 2017, no quadro da disciplina *Aspectos do Ensaio Fílmico* – PPGMPA - ECA/USP.

⁴⁹ Bernardet faz referência ao segundo trecho de narração, uma vez que o primeiro deles é uma recitação quase na íntegra de parte do livro *O folclore negro do Brasil*, que é de Arthur Ramos. O trecho localiza-se nas páginas 32 e 33 da edição organizada pela editora WMF Martins Fontes.

⁵⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineasta e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

É importante lembrar que essa discussão sobre o “arcaico” e o “moderno” surge quando, no pós-64, os setores mais progressistas da sociedade se voltaram à análise das relações internas ao país. Seu objetivo maior era compreender de que maneira as estruturas política e econômica brasileiras abriram espaço para a tomada de poder dos militares. Recusando o dualismo do raciocínio CEPALISTA, de que a questão do desenvolvimento capitalista nos países periféricos se restringe à plena determinação das nações do “primeiro mundo”, fica claro que é impossível compreender o que está em jogo na ideia de subdesenvolvimento se não levarmos em conta o fato de que sua manutenção extrapola a polarização entre um setor “atrasado” e um “moderno”. Como bem notou Francisco de Oliveira, ele, na verdade, “é um problema que diz respeito à oposição entre classes sociais internas” (OLIVEIRA, 2003, p.33)⁵¹. Não se pretende, com essa perspectiva, negar o caráter predatório ou a existência do colonialismo e do imperialismo – ambos são evidentes, assim como o é a existência de uma relação causal em que o “moderno” se alimenta do “atrasado”. Sendo assim, a “crítica à razão dualista” de Chico de Oliveira surge num período de avaliação do populismo, regime agora findo e a quem essa “teoria do subdesenvolvimento” nos moldes do CEPAL muito serviu para a obliteração de questionamentos fundamentais. A análise de Oliveira vem enquanto começo de resposta às lacunas sobre a teoria do capitalismo no Brasil, como instrumento de investigação dedicado a identificar e compreender quais os agentes internos realmente interessados e beneficiados pelo subdesenvolvimento brasileiro. Sob essa nova ótica, portanto, são menos profícuas as interpretações e representações artísticas do país que levam em consideração apenas o seu papel enquanto colônia. A conjuntura do pós-64, com a inação da esquerda e a desmobilização dos setores populares na resistência contra o golpe, se volta à análise mais profunda das relações de classe no país e começa a apontar com mais veemência esses agentes internos que ou trabalham a serviço do subdesenvolvimento ou orbitam confusamente seu entorno, sem passar à prática revolucionária.

Quando no campo dos estudos sobre cultura brasileira surge a discussão sobre esses dois mundos coexistindo no mesmo país, é impossível fugir do paradigmático texto de Roberto Schwarz, *Cultura e Política, 1964-1969*. Neste estudo já clássico, o crítico nota como, em momentos de crise nos países periféricos, essa combinação é exposta como uma das fases de um mesmo sistema, de uma estrutura criada a partir da

⁵¹ OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica a razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL, 2003.

inserção tardia do país no ciclo do capital mundial – o que seria o “mundo moderno” – abarcando, portanto, uma ligação com o novo que “se faz *através*, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de extinguir” (SCHWARZ, 2009, P.34)⁵². Schwarz esclarece, por exemplo, que o golpe desloca os valores envolvidos nas ideias de mundo arcaico e moderno que vigoravam no governo Goulart. Se neste a modernização estava de fato voltada ao saneamento de carências estruturais que afetavam a população mais pobre (mesmo com todas as ambiguidades e problemas que o regime populista compreendia), o governo militar retoma as formas arcaicas e localistas de poder e afasta a modernização dos realmente necessitados, passando, assim, a servir aos interesses econômicos da integração imperialista. Nas palavras do crítico, “de obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional passa a forma de submissão” (SCHWARZ, 2009, p.28). O tipo de modernização empregado na política econômica brasileira passa a ser, portanto, motivo de desconfiança e alvo de crítica daqueles que até então lutavam por ou vislumbravam uma significativa redução da desigualdade social.

É sabido que a expressão artística que traz essa convivência entre “antigo” e “novo” como *parti pris* de sua elaboração é a Tropicália. Por vezes mais mitificando do que desvelando as forças envolvidas nessa relação, o movimento exerceu influência nos mais diversos campos da cultura brasileira nos anos 60 e 70. No cinema, estabeleceu relação direta e indireta com autores que se alinhavam mais ou menos à sua visão, em certa medida, integradora. Alguns casos dessa influência são filmes como *Macunaíma* (1969) e *Brasil, ano 2000* (1969). Se nesses, em sua tendência ao *kitsch*, o tom paródico reveste a análise conjuntural (sem deixar de ser crítica, no entanto), em filmes como *Terra em Transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) é a fragmentação do tom épico que revela a perda de inocência diante da sociedade de consumo. Sejam eles mais próximos ou distantes da blague tropicalista, o que lhes é comum reside no tratamento alegórico do pessimismo quanto a sobrevivências das formas de organização arcaica nesse contexto de avanço da modernização econômica. Seria leviano reduzir os filmes a tal definição ou acreditar que eles depositam seu horizonte no que Ismail Xavier chama de “organicismo romântico”, no retorno a um “estado de pureza que seria mais nacional do que o mundo contaminado do presente”

⁵² SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

(XAVIER, 2001, p.21)⁵³ - mito esse que sempre foi mais “a gosto de uma oligarquia para a qual a cultura é patrimônio a se preservar” (XAVIER, 2001, p.22). Pressupondo, portanto, a complexidade envolvida na disposição crítica de cada uma das obras e que elas se dedicam a pensar em termos de mediação para evitarem idealismo ou julgamentos morais, a constatação da presença desse debate em suas tessituras formais e temáticas serve para demonstrar a multiplicidade de abordagens surgidas a fim de pensar esse conflito. Ele aparece, portanto, através da apropriação da antropofagia modernista pela estética *pop*, da paródia-musical confirmando a incompetência técnica, pela atualização da teleologia cristã agora sem o horizonte revolucionário, da atuação da cultura de massa no indivíduo marginalizado, etc. A contradição, portanto, envolvida no convívio desses mundos, os limites de sua integração no contexto do capitalismo periférico, serve de matéria para esse cinema moderno que, em sua recusa ao naturalismo, associa a experimentação formal à consciência aguda do subdesenvolvimento.

Dentro da produção de Omar, o tratamento alegórico aparece com mais força em *Triste Trópico* (1974) – o que será estudado no próximo capítulo – do que em *Congo*. Afastado da representação romanesca e da fabulação, o curta se utiliza de um lastro formal do documentário para alinhar crítica à pretensa objetividade de sua abordagem e reflexão sobre esse conflito entre “arcaico” e “moderno”. É importante salientar que esta discussão aparece de modo mais ou menos patente também na variedade de linguagens criada pelo documentário dos anos 60. Quando, no começo da década, as ideias sobre o cinema direto atingem a geração cinemanovista e o Itamaraty traz para o país os modernos equipamentos que conferiam mais mobilidade às filmagens, estrutura que permitia aos cineastas a captação e o uso do som direto nos filmes (“uma Arriflex de 35 mm blimpada e um gravador Nagra”⁵⁴), puderam tomar forma fílmica as discussões cineclubistas daqueles jovens que problematizavam o embate do sujeito-da-câmera com o mundo. Para além do papel fundamental que exerceu na elaboração das formas ficcionais do Cinema Novo, esse fato viabilizou aos jovens do grupo (que eram interessados na abordagem documental) a concepção de um estilo que ficou marcado pela tônica da “representação do popular enquanto alteridade” (RAMOS, 2008, p.330). Essa produção, que como já foi dito, passou a ser identificada como criadora do

⁵³ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

⁵⁴ RAMOS, Fernão. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

“modelo sociológico”, apresentava uma contradição inata entre a forma do cinema direto, que se abria para as indeterminações do real a partir da fala dos representados, e uma necessidade de didatismo.

O direto brasileiro ainda respira a visão griersoniana do documentário como *púlpito*. Púlpito para a catequese do mesmo de classe, para quem a narrativa enuncia as condições de vida do outro, a grande massa da população brasileira, chamando soluções para o que chama de “problema brasileiro” (RAMOS, 2008, p.342).

O modelo caracteriza-se, assim, pela construção de um esquema onde a “voz da experiência” do indivíduo representado funciona como caso particular de um fenômeno mais geral, que é explanado por uma “voz do saber”, responsável pela organização do discurso daqueles que falam. Apesar das críticas que condenam o paternalismo estruturante dessa abordagem, é preciso reconhecer que ela realiza um grande salto no que diz respeito à democratização da representação do “povo” se comparada às investidas documentais dos anos 30 e 40 que também se detinham sobre as manifestações populares. Ainda assim, existe um princípio hierárquico na pretensão do sujeito realizador, uma vez que este assume a responsabilidade pela elucidação daquilo que o outro, o agente do fenômeno, não consegue elaborar em sua totalidade. Toma-se de empréstimo, portanto, a voz e o tom do discurso das ciências sociais para a construção do conhecimento do assunto abordado.

Olhando agora para *Congo*, nota-se que Omar não deixa de emprestar a propriedade de um saber especializado para tratar de seu tema. Retomando, portanto, a constatação de Bernardet sobre o uso que o filme faz de textos de Mário de Andrade, Arthur Ramos e Câmara Cascudo, verificamos que há no filme uma operação de apropriação quase direta desse material literário. Lê-se, no decorrer das cartelas, descrições e termos que foram extraídos dos escritos desses estudiosos. Exemplos disso são os termos “dramas burlescos e trágicos” e “elementos ameríndios”. Logo no segundo parágrafo do segundo capítulo (“A sobrevivência histórica: congos e quilombos”) do livro *O folclore negro do Brasil*⁵⁵, de Arthur Ramos, lê-se a seguinte frase:

Tínhamos o exemplo dos jesuítas adaptando autos de sobrevivência medieval – *mistérios, bailes pastoris, martírios* – à obra da catequese,

⁵⁵ RAMOS, ARTHUR. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

com a feitura de **dramas burlescos e trágicos** onde intervinham **elementos cristãos e ameríndios** (RAMOS, 2007, p.29).

Assim, levando em conta a referência a Arthur Ramos feita nas cartelas de início do filme, consultamos suas obras que tratam diretamente das congadas e descobrimos que uma série de citações que o filme faz são extraídas quase na íntegra deste *O folclore negro do Brasil*. Alguns exemplos disso são:

- Dos 5' aos 5'48", ouvimos à narração feita por uma criança, que já foi brevemente analisada na primeira parte deste capítulo e referida na citação extraída do livro de Bernardet. Salvas algumas supressões e adições, que tornaram o texto mais claro no registro oral, o trecho é completamente retirado desse mesmo capítulo da obra de Arthur Ramos. Eis aqui primeiro o excerto do livro seguido da transcrição da narração do filme:

O desenvolvimento do brinquedo é o seguinte: a Rainha envia os seus embaixadores à corte do Rei congo. Há várias peripécias no meio das quais surge o Mameto que pede satisfações ao embaixador. Declara-se a luta. Morre o Mameto (em algumas versões é morto por uma entidade ameríndia: o Caboclo, de olho trágico e brandindo um terrível tacape). Mas o Quimboto tem o poder de ressuscitar o Mameto, fazendo-o com evocações, passes mágicos e cânticos que são respondidos pelo coro. O Mameto ressuscita em meio a uma grande alegria, e o auto termina com danças e cânticos que festejam o acontecimento (RAMOS, 2008, p.32-33).

O desenvolvimento do brinquedo é o seguinte: a Rainha **Ginga** envia os seus embaixadores à corte do Rei congo. Há várias peripécias, **das quais** surge o Mameto, que pede satisfações ao embaixador. Declara-se a luta. Morre o Mameto. Em algumas versões, **Mameto** é morto por uma entidade ameríndia: o Caboclo, de olho trágico e brandindo um terrível tacape. Mas o Quimboto, **feiticeiro misterioso**, tem o poder de ressuscitar o Mameto, fazendo-o com evocações, passes mágicos e cânticos que são respondidos pelo coro. O Mameto ressuscita em meio a uma grande alegria, e o auto termina com danças e cânticos que festejam o acontecimento.

- Aos 8'20", ouvimos o segundo dos três trechos de narração presentes no filme. Mais uma vez identificamos sua origem no texto de Arthur Ramos, que faz referência direta a Mário de Andrade, suprimida na fala da narradora. Transcrevemos Ramos seguido de Omar:

Depois, a luta entre os dois partidos, do rei e da rainha ginga, seria, é ainda Mário de Andrade quem interpreta⁵⁶, “uma espécie de luta entre os princípios, não direi do Bem e do Mal, mas do benefício e do malefícios, terminando momentaneamente com a vitória do malefício, a rainha ginga. Vitória que seria uma espécie de desforra da treva negra, se aceitando como raça danada, contra o princípio do bem (os brancos), duma religião imposta, que era nada deles, e que a coletividade nunca pôde aceitar na íntegra, em quatro séculos de triunfo, pois o príncipe Suena, filho do rei, acaba ressurgindo (RAMOS, 2007, p.48).

Depois, a luta entre os dois partidos, do rei e da rainha ginga, **seria uma espécie** de luta entre os princípios **do Bem e do Mal**, terminando momentaneamente com a **vitória do mal**, a rainha Ginga. Vitória que seria uma espécie de desforra da treva negra, se aceitando como raça danada, contra o princípio do bem (os brancos) – **desforra** duma religião imposta, que não era nada deles, e que a coletividade nunca pôde aceitar na íntegra, em quatro séculos de triunfo.

- Aos 12’08” surge uma cartela com a pergunta “Fizeram os negros teatro no Brasil?”[figura 20]. Uma das notas de rodapé do livro de Ramos se refere a um artigo de Samuel Campelo, apresentado no I Congresso Afrobrasileiro de Recife em 1934, cujo título é *Fizeram os negros teatro no Brasil?*

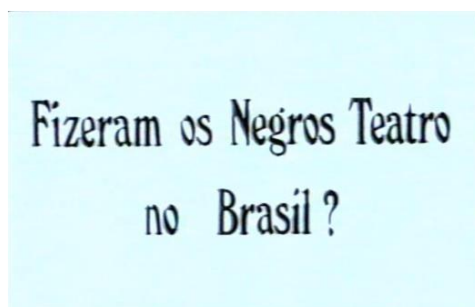


Figura 20

Apesar dessas apropriações (dentre outras prováveis, mas não atestáveis com a certeza das de cima), o filme constrói seu raciocínio calcado num esquema paratático que impede que esses textos formem uma interpretação definitiva sobre o assunto. As narrações de fato expõem de maneira direta uma impressão concreta do auto, baseada na

⁵⁶ ANDRADE, Mário de. *Os congos*, Boletim da Sociedade Filipe d’Oliveira, fev. 1935, p.38. apud RAMOS, 2007, p.44.

observação e, portanto, na exposição de um conhecimento empírico. No entanto, o modo como são arranjadas com as imagens (que, como foi dito, torna sua apreensão truncada) e o tom sob o qual são declamadas inviabilizam a formação de um sentido uno sobre as congadas. Em uma obra que se engendra a partir de unidades, e, portanto, da fragmentação, a maneira como tal saber é difundido pela voz não permite que este conhecimento seja tomado enquanto verdade ou discurso objetivo. Claro exemplo disso é o último item exposto na enumeração acima. A cartela onde lemos “Fizeram os negros teatro no Brasil?” é seguida pelo plano de dois cachorros copulando, imagem que encerra o filme. A retórica que falsamente propõe construir nesse final e que poderia finalmente responder de maneira direta às dúvidas plantadas ao longo desta obra que se articula pelo jogo de ocultamento/desocultamento, é logo ironizada pela resposta à pergunta. A arbitrariedade contida no plano dos cachorros revela a impossibilidade do cineasta responder a questão, bem como expõe sua recusa a elaborar objetivamente as conclusões sobre um assunto que lhe é distante e que acessa apenas via conhecimento livresco. Sendo assim, depreende-se que essa inteligência emprestada do discurso sociológico, essa “voz do saber”, não funciona enquanto fator de legitimação da argumentação construída por *Congo*. Se no documentário narrativo esse discurso do especialista seria a base teórica e o respaldo da visão erigida pelo cineasta sobre o assunto que aborda, sua inoperância no filme Omar deflagra também a falência da figura do cineasta enquanto sujeito capaz de construir uma definição sobre o tema explorado. A exposição, portanto, da incapacidade do filme e do cineasta falarem sobre as congadas aparece, nesse sentido, enquanto figuração do conflito entre mundo urbano e arcaico.

O recurso à imagem do intelectual que entra em contato com uma cultura que lhe é alheia surge enquanto figuração desse conflito entre “antigo” e “novo” e atravessa todo o projeto de modernização da arte brasileira. Na literatura, o exemplo emblemático de *Quarup*, de Antonio Callado, narrativa que delinea uma trajetória que vai da visão católica colonizadora até o engajamento na luta armada, reflete o otimismo de um tempo quando a intelectualidade vislumbrava e se engajava em um projeto de democratização cultural, de integração efetiva entre proletariado e classe artística. Para além do Movimento de Cultura Popular em Pernambuco, cuja linha de pensamento está evocada na positivação da luta na obra de Callado, movimentos como o CPC ou as peças do Teatro de Arena apostavam numa teleologia revolucionária via união dos setores urbanos e rurais. A partir da correspondência entre os protagonistas das lutas

populares (Zumbi e Tiradentes) e a esquerda que resistia às opressões do regime, o Arena buscou mostrar a afinidade de seus ideais com as lutas populares. O clima geral das peças demonstrava, mesmo depois do golpe, certa esperança quanto à participação ativa do intelectual/artista na luta revolucionária. Sem entrar na discussão sobre os problemas envolvidos na representação desses líderes⁵⁷ ou na distância entre a proposição e a efetividade das peças quanto sua integração com os setores populares, nos ateremos ao fato de que elas são exemplares de um quadro que positivava a relação que o intelectual estabelecia com o outro de classe.

Em 1968 a situação muda, mas mesmo antes do acirramento da repressão pelo AI-5, o cinema já expunha essa crise da atuação do intelectual. Motivos que vão para além do cerceamento da liberdade de expressão (como a ausência de políticas para a distribuição dos filmes, que poderia enfraquecer a hegemonia hollywoodiana na formação de um gosto das massas, ou a consciência de que a linguagem do cinema novo não atraía o interesse daqueles distantes de uma formação intelectual mais sólida), trazem aos filmes um diagnóstico pessimista quanto à atuação do intelectual na luta política e na democratização cultural. Tal pessimismo aparece na fatura das obras enquanto falência da capacidade do cineasta se aproximar e falar com e do “povo”, postura que irá se radicalizar tanto nos filmes do chamado Cinema Marginal quanto na produção de parte dos cineastas afinados ao projeto cinemanovista. O que ficou conhecido como “crise das totalizações históricas” foi expresso nas mais diversas perspectivas autorais, que agora não tinham a revolução como horizonte próximo e nem apresentavam como preocupação central a comunicação com o grande público.

Se no filme de 1963/64 [Deus e o Diabo na terra do sol] a tonalidade da recapitulação histórica era profética, aqui a esperança é substituída pelo desencanto. Se antes viver no Brasil era estar apoiado no sentido claro, inexorável, da história, agora viver no Brasil é entrecruzamento de sentidos, agonia. E o presente doloroso não se redime por nenhum horizonte de transformações (XAVIER, 2001, p.65).

⁵⁷ É curioso notar a afinidade das críticas de Iná Camargo Costa ao *Arena conta Tiradentes* e de Gilda de Mello e Souza a *Os inconfidentes*, filme de Joaquim Pedro de Andrade. Ambas condenam a ambiguidade entre o estilo de representação de Tiradentes e a forma dramática das obras: Iná através do naturalismo no tratamento do personagem e Gilda quanto a sua dignificação perante a mediocridade atribuída aos artistas e intelectuais árcades. O ponto em comum a elas reside na atitude obreirista de mitificação do protagonista, na escolha por isentá-lo da crítica que as obras pretendem realizar a fim de gerar empatia em torno da figura do herói. COSTA, Iná Camargo. “Adeus às armas”. In: *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016. SOUZA, Gilda de Mello e. “Os inconfidentes”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

Nesse sentido, Arthur Omar leva para o campo do documentário essa impossibilidade de totalização, o que faz ao expor uma enunciação que deflagra os limites de sua própria capacidade de síntese. Aqui, o sujeito realizador não é mais adepto da ética da imparcialidade, da qual fala Fernão Ramos (RAMOS, 2008, p.36) – um documentarista herdeiro do existencialismo fenomenológico dos anos 1950 que ofereceria ao espectador o mundo sem sua interferência, atribuindo, portanto, àquele que assiste ao filme uma total responsabilidade sobre o “real”. No caso de *Congo*, o agente do documentário se coloca ativamente na elaboração de seu assunto ao expor que o modo como ele apreende o que são os congos (o que faz via conhecimento livresco e não vivência empírica) não dá conta de compreender o objeto em sua totalidade. A distância que separa seu universo urbano e branco daquele ao qual pertencem as congadas (rural e negro) aparece no filme através de sua estrutura lacunar, do tom sincopado de sua exposição. Assim, somos informados de que o filme não pode ser um instrumento de conhecimento objetivo sobre aquela manifestação – “A nossa relação com a congada é mediada pelo nosso conhecimento livresco: no filme, sobrarão apenas esta mediação, a nossa produção cultural não é a congada, é esta a mediação. *Congo* é um filme sobre esta mediação, é este o seu tema, e não a congada” (BERNARDET, 1985, p.95). É nesse sentido que Bernardet fala em “nós alfabetizados, universitários, urbanos, brancos” (BERNARDET, 1985, p.95): ele identifica o processo de elaboração do artista, manifesto nessa “forma difícil”, com a recepção truncada que o público faz da obra. Agora o cineasta sabe estar diante de uma plateia cuja vivência é a mesma que a sua, a de filhos de uma classe mais abastada do que a daqueles agentes responsáveis pela elaboração das congadas.

Existe, portanto, uma frustração do espectador. Caso assuma uma postura passiva diante daquele discurso, não conseguirá estabelecer os vínculos imediatos induzidos pelo documentário clássico, procedimento que o conduziria a uma apreensão coesa do tema. É estabelecida, no entanto, uma relação ambígua entre espectador e assunto, uma vez que o teor lacunar da exposição sobre os congos ao mesmo tempo que impede a formação de uma interpretação definitiva, possibilita uma construção ativa desse sujeito observador na elaboração de tal conhecimento. Revela-se, portanto, uma dialética interna no filme, que desautoriza a categorização feita por Guiomar Ramos sobre ele se afirmar em plena negatividade. De certa forma concordando com Ramos, Bernardet critica a ambiguidade da obra quando esta apresenta uma cartela que expõe os termos do pensamento dialético. Para ele, “este sistema binário não é dialético: o filme se afirma

dialético, mas se deixa seduzir por pares de oposição” (BERNARDET, 1985, p.99). No entanto, seu terceiro movimento não se dá no filme, mas sim no espectador: a síntese seria a formulação intelectual daquele que assiste ao filme. Seria esse o movimento buscado pelos cineastas do construtivismo russo, que pretendiam tirar o psicologismo da relação espectral e fazer dela um processo analítico do mundo e do discurso cinematográfico. Talvez resida nisso a menção do filme ao conceito vertoviano de cine-olho [figura 21].

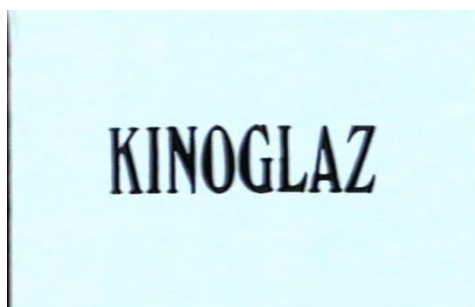


Figura 21

Nesse sentido, há ainda outro movimento que revela o funcionamento dialético da obra. Existe o objeto (tese) e existe a sua inacessibilidade (antítese), representada pela figura do realizador. Dessa relação de choque, do querer falar sobre algo, e da constatação de sua impossibilidade, surge uma nova forma, que é essa forma “antidocumental”. Do ocultamento de seu objeto nas narrativas hegemônicas, do recalque imposto a essa manifestação, emerge na sintaxe cinematográfica outra possibilidade de abordagem, uma aproximação que não seria condescendente com esse embalsamento da cultura popular realizado por uma forma que não elabora os processos contidos nessa relação de ocultamento. Quanto a esse aspecto, no entanto, é preciso ressaltar uma ambiguidade entre a teoria do cineasta e sua realização em *Congo*.

No final de “O antidocumentário, provisoriamente” o autor afirma que a cultura nacional não é um conceito estático, um âmbito definido, mas um processo. Segundo Omar,

(...) simplesmente, a cultura brasileira é o que se faz tentando chegar a uma cultura brasileira. Não é uma coisa, um ponto de chegada, mas simplesmente um *processo*, um movimento. A luta pela constituição da cultura brasileira já é a cultura brasileira. O que significa que não existem operações provisórias ou dispositivos transitórios. Essa luta visa, nada mais nada menos, que a sua constituição indefinida no tempo e no espaço (OMAR, 1997, p.196).

Omar sublinha a necessidade dos cineastas entenderem seus filmes (especialmente os documentários) enquanto objetos integrantes dessa cultura, itens que circularão por ela ao longo dos anos. “Assim, um filme documentário, ao escolher seu objeto, é responsável pelo modo com que esse objeto poderá agir sobre a cultura, isto é, como esse objeto poderá se transformar em *meio de produção* para outras obras” (OMAR, 1997, p.201). Ou seja, ele se preocupa com a influência exercida pelos documentários nas futuras percepções sobre aquele assunto, uma vez que, baseados nesses filmes, outros sujeitos vão elaborar outras formas de pensar esse tema: criarão novos filmes, peças, livros, músicas, etc. O conteúdo do documentário seria, portanto, matéria prima para reelaborações vindouras. Pensando nisso, constituir imagens dos congos sob esse regime de infrarrepresentação, não mostrar suas evidências, portanto, não seria reiterar seu ocultamento imposto pela cultura hegemônica? Omar não estaria reproduzindo o apagamento dessas manifestações que, desse modo, continuarão invisíveis? Não estaria ele reproduzindo o olhar hierarquizado da abordagem do “modelo sociológico”? Condenar seu filme como omissos não é tarefa desta pesquisa, mas não parece injusto perceber a contradição em que o cineasta se enreda. Se por um lado a radicalidade formal de seu filme questiona o *status quo* da representação e da apreensão estética, por outro corre o risco de endossar uma ideologia hegemônica e cair na própria crítica que tece aos documentaristas do cinema direto. Em seu experimentalismo, portanto, se as congadas não foram transformadas em objeto pelo filme, elas nem por isto chegam a se constituir enquanto sujeito. Como avalia Bernardet, “o sujeito é o cineasta. E, neste filme, o sujeito que emite o discurso também está apontando para o seu desaparecimento” (BERNADET, 1985, p.102). Assim, Omar, se coloca nesse duplo papel: de herdeiro de uma tradição colonizadora e de autor/agente inquieto e preocupado com a proposição de novas formas. Estas devem dar conta de lidar e problematizar a dicotomia envolvida na relação sujeito e objeto, olhar formado pela supremacia branca e manifestação de uma cultura que lhe é alheia.

Capítulo 2

Triste Trópico e o fim do télos

Triste Trópico (1974) é o único longa-metragem realizado por Arthur Omar. Lançado em cinco de outubro de 1974⁵⁸, o filme tem duração aproximada de oitenta minutos e conta a história do Dr. Arthur Alves Nogueira, médico brasileiro de trajetória bastante peculiar. De maneira geral, a obra estrutura-se a partir de uma voz *over* que, conjugada a imagens diversas, relata a história de vida do protagonista. O filme parte do momento em que o médico volta ao Brasil depois de concluir sua formação universitária na Sorbonne, em Paris. É lá que, nos conta o narrador, o então jovem estudante faz amizade com os precursores da vanguarda surrealista e se torna médico e amigo de figuras como Max Ernst, Louis Aragon, Pablo Picasso, Paul Éluard e André Breton – “André Breton iria incluir sugestões suas no Manifesto Surrealista de 1924” (05’26’’) ⁵⁹. Chegando ao Brasil, abdica da atuação em São Paulo e vai se instalar em Rosário d’Oeste, pequena cidade localizada na litorânea Zona do Escorpião, onde rapidamente ganha notoriedade e prestígio profissional. Num dado momento, Dr. Arthur é acometido por estranhas e intensas forças sobrenaturais que mudam de maneira significativa sua personalidade. Então, movido pela nova maneira de ver o mundo, agora de forte inclinação espiritual, Dr. Arthur embrenha-se na mata junto a comunidades indígenas, vira um líder messiânico e conduz seguidores à Terra de Santa Cruz. Seus poderes mágicos e milagrosos atraem cada vez mais fiéis e Dr. Arthur passa a exercer larga influência em seus discípulos, que adotam o estilo de vida defendido pelo mestre. Os costumes heterodoxos praticados pelo messias e seu bando incomodam Estado e Igreja e os peregrinos passam a ser perseguidos por forças repressoras institucionais e grupos armados de membros civis (especificamente, fazendeiros e poderosos locais que se sentem ameaçados pela força de mobilização do líder religioso). Em desfecho trágico, o filme e a caçada **contra os religiosos** terminam com a morte do Dr. Arthur e a aniquilação de seus seguidores.

⁵⁸ Informação contida em **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, RJ. Instituto Nacional de Cinema, ano IX, nº 27, abril/1975, p. 64.

⁵⁹ TRISTE Trópico. Direção: Arthur Omar, Brasil, 1974, 35mm, COR, 80min. Toda vez que citarmos uma fala ou trecho do filme, sua minutagem estará entre parênteses direto no corpo do texto.

Triste Trópico coloca o analista numa posição instável. Apesar de sua abordagem basicamente narrativa (apoiada nessa voz presente ao longo de todo o filme, que relata em ordem cronológica a trajetória do protagonista), a linearidade não é o que guia sua exposição e nem oferece ao espectador um terreno seguro ou confortável à apreensão de seu sentido menos literal. Se por um lado essa narração não deixa dúvidas quanto ao itinerário biográfico do Dr. Arthur, por outro é quase impossível não desviarmos a atenção do foco central da história face às descrições dos lugares por onde o médico passa, aos aspectos sociológicos dessas regiões, aos relatos de seus pacientes, aos comentários de suas atividades, aos dados estatísticos diversos e a tantas outras informações trazidas pela voz. A narração, nesse sentido, não se limita ao relato objetivo das passagens da vida do médico e ramifica a história em digressões, observações e comentários que adicionam uma legião de novas informações a cada minuto de filme. O aspecto sinuoso que a voz vai atribuindo à história é ainda reforçado pela heterogeneidade da banda imagética – são inúmeros os tipos de imagem exibidos ao longo de *Triste Trópico*: registros caseiros dos anos 20 ou 30; filmagens do carnaval carioca contemporâneas à realização do filme; reproduções de gravuras medievais, de imagens dos antigos almanaques, de figuras de livros de anatomia; fotos de esculturas expostas em museus, de corpos desconhecidos, de pessoas nas ruas, de árvores e localidades não identificadas, autorretratos do próprio Arthur Omar; cartelas contendo intertítulos ou descrições; e enfim, tantas outras.

Diante dessa profusão de imagens, informações e relatos, a primeira impressão que se tem é a de que o filme assume a figura de um polvo. Seus tentáculos são cada um desses conjuntos de imagens que partilham de uma mesma temática e encontram-se distribuídas ao longo do filme. Elas, no entanto, não estão arranjadas em sequências e não são postas em sucessão: tais conjuntos são formados conforme notamos que uma imagem vista aqui se identifica com outra acolá. E a analista, na busca do chão firme onde possa fincar sua interpretação, se agarra a um desses tentáculos no esforço de atingir o centro de *Triste Trópico* – tarefa vã, apesar de tentadora. Vã, pois qualquer método analítico que desconsidere a conjunção e a integração das partes de uma obra limita seu entendimento; mas tentadora diante da perplexidade causada pelo filme; da desorientação que sua pluralidade de elementos provoca no espectador. O filme, nesse sentido, se mostra como uma incógnita, uma esfinge que parece não querer ser decifrada. Seu centro, a cabeça do polvo (caso aceitem a imagem que aqui tentamos construir), parece se esconder, e pode, inclusive, não existir. Pode ser que o longa não

tenha outra pretensão que a de tentar organizar e nos mostrar um pouco da conturbada vida do Dr. Arthur. Mas se assim o fosse, deveríamos desconsiderar, por exemplo, todas aquelas imagens que não se relacionam diretamente com a história do personagem, como as do carnaval, cuja textura e cuja cor indicam um suporte fotoquímico ainda inexistente na época em que o médico era vivo. O fato é que elas são maioria na banda imagética do filme e ignorá-las nos faria perder algo em torno de trinta minutos da obra. Ora, se estas imagens estão presentes e compostas ao longo de *Triste Trópico* é porque existe algo que as conecta ao todo do filme. Encontrar um centro (ou uma cabeça) pode ser uma tarefa deste trabalho, mas estamos também sujeitos a perceber que não existe apenas um ponto central ou núcleo específico para o qual se dirigem tais tentáculos. Observar o trajeto que percorrem, os seus pontos tangenciais e os que não o são; deixar-se livre, enfim, para topar com o muro no fim do corredor torna mais agradável a caminhada por esse labirinto e talvez nos mostre que a riqueza do filme reside justamente aí, em seu curso, e não no ponto de chegada. Uma observação como essa pode parecer insistência no óbvio quando se trata do estudo de obras de arte. No entanto, ela é necessária se levarmos em conta a lógica causal sob a qual a tradição nos educou. O ímpeto de buscar um sentido único, um significado maior ou uma razão para os acontecimentos pode frustrar aquele espectador de *Triste Trópico* que se agarrar com demasiada obstinação a tal missão. Mas aplicar essa pulsão ordenadora à análise de um filme experimental e tão *sui generis* como este pode, no entanto, ser a força motriz que nos impedirá de aderir acriticamente ao seu caráter de plena aleatoriedade e de aceitar que a obra resume-se a uma simples recusa da objetividade documental. Como aprendiz dessa lição que *Triste Trópico* nos coloca, Guiomar Ramos chama a atenção para a necessidade desse esforço ordenador pautar a análise que almeja “chegar em qualquer conteúdo” (RAMOS, 2008, p.51)⁶⁰: “para se falar de Triste Trópico (...) é necessário falar de seu fazer fílmico: mostrar a variedade do material utilizado, acompanhar o trabalho da montagem em seu embate com as diferentes expressões imagético-sonoras” (RAMOS, 2008, p.51). Assim, na busca pelo equilíbrio entre análise formal e conteudística, este texto aceita o exercício proposto e praticado pela obra: caminhar por cima de uma ponte pênsil que parece ter sua oscilação conduzida pela velha dialética entre ordem e desordem. Começemos, portanto.

⁶⁰ RAMOS, Guiomar. *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

2.1. Sistema em desalinho

A análise de *Congo* feita no capítulo anterior buscou, entre outros objetivos, mostrar as razões pelas quais o filme pode ser considerado um “antidocumentário”. Menos esquemático em seu modo de organizar os elementos fílmicos, *Triste Trópico* não é declarado pelo autor como um exemplar da nova abordagem e sua filiação a ela talvez não possa ser feita com tanta precisão. No entanto, ficará evidente ao longo deste texto que o filme também explora largamente esse procedimento de fazer sua forma incorporar traços do assunto. Assim, entenderemos essa construção antes como gesto fundamental de Arthur Omar do que delegada de alguma abordagem específica, eximindo nossa análise de, a todo momento, verificar a validade do filme enquanto “antidocumentário”.

O que fica claro de uma primeira comparação entre essas duas obras do cineasta é que o longa está muito mais próximo do modelo documental narrativo do que jamais pretendeu *Congo*. Sua estrutura baseada em uma narração *over* que relata os fatos da vida de alguém vincularia o filme de 1974 àquilo que ficou chamado de filme biográfico (ou cinebiografia), espécie de gênero que na história do cinema aparece em forma de ficção ou documentário. O caso de *Triste Trópico* pende para o “documentário”, mas como sempre em Arthur Omar, o filme trai sua filiação estrita ao gênero – agora traçando tênues limites entre a fabulação e o dado verídico. Até certo ponto do relato, acreditamos na realidade dos fatos, mas quando fenômenos de ordem mística são apontados como causa dos males sofridos pelo personagem, a condição ficcional da história torna-se incontestável. Ainda assim, *Triste Trópico* parte do lastro formal próprio ao documentário para, também aqui, duvidar, criticar e ironizar a objetividade atribuída ao gênero. A primeira prova disso é, justamente, a invenção de uma história declarada acontecimento real. A tentativa de atribuir tal veracidade é, inclusive, o que abre o filme, aparecendo numa espécie de prólogo antes dos créditos iniciais. Na forma de breve comentário, o narrador inaugura seu trabalho no filme expondo a intenção, o percurso e a origem das fontes usadas na elaboração da obra:

Este filme homenageia o Dr. Arthur Alves Nogueira, nascido em 1892 e morto em 1946. Reunimos aspectos de suas atividades na região cafeeira do litoral, conhecida como Zona do Escorpião, onde, até hoje, traços de sua passagem se conservam na memória popular. Foi baseado em depoimentos orais e em documentos filmados pelo próprio Dr. Arthur, recentemente liberados pela viúva, senhora Grimanesa Le Petit. Aos vinte anos, realiza viagem à Europa para

estudar medicina na Sorbonne. Filho de abastado desembargador, parecia destinado ao exercício regular de uma profissão. Nenhum fato marcante indicava a trajetória fantástica que percorreria após sua volta ao Brasil. Aqui, no espaço de poucos anos, se tornaria o centro de fenômenos de fanatismo e messianismo social semelhante aos messias indígenas do período colonial (01'42”).

Com clara intenção de precaver e informar o espectador sobre o que ele está prestes a assistir, o narrador dá início à sua atuação em *Triste Trópico* com a defesa da realidade dos fatos. A declaração do apoio em registros orais lança o relato às imprecisões da memória e fabulações da mente humana, mas quando afirma que ali estão presentes “documentos filmados pelo próprio Dr. Arthur”, a voz confere respaldo ao *status* de documento que o filme, nesse começo, parece querer conquistar. O narrador então assume o lugar de mestre de cerimônias e tenta travar com o espectador uma relação de cumplicidade – revela a origem das fontes sonoras e visuais ali presentes em movimento como o de alguém que decide mostrar as cartas que tem à mão. A não ser pela desconfiança em algumas informações (como a localização exata da tal Zona do Escorpião), acreditamos estar na escuta de uma história verídica, deixando a cargo de nosso desconhecimento (geográfico, nesse caso) a dúvida sobre um fato ou outro. Nesse começo de filme, portanto, o narrador coloca-se como delegado da verdade, da realidade, e, sem dúvida, da condição de “documentário” de *Triste Trópico*.

Pensando a narração como o elemento mais usual e característico da abordagem documental, identifica-se uma distinção fundamental entre o modo como este filme e *Congo* se filiam ao gênero. Se o que Omar coloca em evidência em *Congo* são seus elementos e o emprego não convencional deles, aqui é a própria linguagem do gênero que surge como o motor a conduzir os experimentos com a abordagem tradicional. É justo salientar que as duas obras dispõem dos recursos formais mais convencionais do documentário: cartelas (elas aparecem também em *Triste Trópico* e serão discutidas ao longo deste trabalho), narração em *over*, imagens de arquivo, etc. No entanto, é visível a diferença entre os modos de argumentação de cada um. Mesmo que sem pretensão pedagógica, *Congo* elabora o discurso a respeito de seu assunto a partir, principalmente, das imagens que exhibe. E não estamos aqui encarando o som como mero acessório na construção do pensamento que ali se verifica – a inventividade com que sua banda sonora se arranja internamente e se articula à imagem já foi analisada e prescinde de nova explanação. Assim, diríamos que, pelo espectador habituado à sintaxe clássica, o filme é antes lido a partir do que está na tela do que através de uma audição atenta da

trilha sonora, seja isolada ou articulada às imagens. A polifonia e a pulsão fragmentária características do som de *Congo* induzem seu público a buscar refúgio mais seguro na banda-imagem. Em suma, o meio que utilizamos para chegar à compreensão geral da obra é a palavra escrita. E a confusão gerada por *Congo* reside justamente naquele já analisado teor sincopado e lacunar de suas cartelas, elemento que, assim como o som, exige esforço para que seja tomado enquanto recurso argumentativo. Já em *Triste Trópico*, a relação que estabelecemos com seu discurso funda-se não no primado das imagens, mas na escuta da narração. Educados a confiar no discurso oral do filme documentário, costumamos centrar nossa atenção na voz *over* e privilegiar a capacidade de elucidação que dela emana, relegando às imagens a qualidade de ratificação dessa fala. E neste filme, tal concessão feita ao narrador justifica-se pela quase onipresença dessa voz e sua notável eloquência, qualidade que seduz o espectador a transformá-la em um seguro ponto de ancoragem. Valendo-se de um dos elementos mais característicos e convencionais do gênero documental, Omar coloca a narração como o guia que vai conduzir o espectador não à certeza de um chão firme, mas à dúvida sobre o que ela própria relata. Portanto, é usando da voz da narração e da confiança depositada em sua onisciência que o filme joga com a objetividade implicada na linguagem do documentário narrativo, abordagem que funda-se, justamente, nessa delegação da verdade à figura do narrador, a essa “voz do saber”: quando tal voz introduz os fenômenos fantásticos na trama, faz cair por terra a crença na veracidade da história que ouvimos.

E para além desse traço fictício, há outro fator que reforça nossa desconfiança no que a fala traz. Apesar de seu relato respeitar a cronologia dos acontecimentos, o narrador constrói meandros, realiza digressões e rodeios que, como já notamos, desviam nosso foco da narrativa central. A cada passagem, a história do protagonista vai sendo preenchida e adereçada com inúmeras outras anedotas e informações que parecem antes compor uma galáxia de referências simbólicas implicadas na personalidade e no trajeto do médico do que indicar uma preocupação do filme em apresentar de maneira objetiva o decorrer dos fatos. A maneira como a voz conduz sua exposição tem um quê daquela narração tipicamente moderna, que se dá ao direito de passar de um a outro ponto de vista, de flunar, como o faz, por exemplo, a narração de Ms. Dalloway: dos pensamentos que rondam Rezia, passa aos devaneios de Septimus Warren Smith; desvia a atenção ao Volkswagen que passa na rua enquanto a atração central naquele momento, naquela rua de Londres, é uma performance de aerodelismo que rabisca o céu. E

assim como a literatura, o cinema moderno de uma forma geral buscou não tanto construir grandes enlances dramáticos ou se ater às peripécias decisivas, e mais deixar-se conduzir pelos estímulos gerados pela materialidade do mundo. Ainda que mais dedicado a vasculhar as sensações e atitudes de um indivíduo do que aceitar o mergulho no caos da vida cotidiana, o narrador de *Triste Trópico* revela-se um original herdeiro dessa tradição moderna. Ao invés de centrar seu relato nos grandes eventos, perambula por aqueles que seriam os caminhos da mente do Dr. Arthur: abre uma espécie de caixa preta da vida do médico e investiga os significados e valores subterrâneos a imagens, documentos e registros ali encerrados. Não se limita, por exemplo, a descrever apenas o novo comportamento gerado pela mudança na personalidade do personagem e caminha em retrospecto, contando sobre experiências passadas e traços delas que são comuns ao novo modo de vida do Dr. Arthur:

Um dos mais antigos surtos messiânicos conhecido data de 1549. Três mil tupinambás fogem de um aldeamento jesuíta na Bahia, guiados por dois pajés que se diziam criadores do céu e mestres do trovão, e tentaram atravessar o continente sul-americano. Os pajés encenavam danças e prescrições. Rituais rigorosos visavam preservar a cultura ameaçada. Curavam os doentes e os calvos, e explicitavam as filigranas da doutrina. Os índios foram morrendo pelo caminho: procuravam a terra da imortalidade heroica e do repouso eterno. Treze anos depois, em Chachapoyas, no Peru, 250 sobreviventes são aprisionados (41'18").

E é possível entender essa postura da voz *over* como um exercício dedicado a pensar sobre o ato de contar histórias, traço que inclui o filme de Omar no campo das expressões mais experimentais de um cinema moderno que, sob inúmeras roupagens, elogiou aqueles contadores que se desviaram do modo tradicional de narrar. Não à toa, Ismail Xavier começa um de seus textos sobre *Triste Trópico*⁶¹ apontando justamente para a proximidade do filme às obras de um dos cineastas mais atuantes nessa investigação das possibilidades narrativas do cinema:

Pierrot le fou (1965) é filme exemplar nesta direção e, não por acaso, se estrutura como uma orquestração de vozes e imagens que marcam muito bem o gosto do cineasta moderno pela não-sincronia, pela independência entre as bandas de imagem e de som que expõem materiais que se estranham, falam da crise do sujeito e provocam o choque numa direção conceitual ou poética. (...) Aqui [em *Triste Trópico*], o cineasta, sem dúvida, dialoga com Godard, notadamente

⁶¹ XAVIER, Ismail. Viagem pela heterodoxia. In: **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**. São Paulo: Centro de Pesquisa em Poética da Imagem – CEPPI, n° 14, nov. 2000, p. 9 – 19.

One plus one (1969), e também com experiências do cinema brasileiro (Glauber, Bressane, Hirszman), mas radicaliza o estranhamento de som e imagem (...). (XAVIER, 2000, p.11)

É flagrante, por exemplo, certo diálogo da intenção de Omar com um gesto que aparece nos minutos finais de *Bang Bang* (1971)⁶², de Andrea Tonacci. Depois de toda a saga desordenada e atrapalhada de suas personagens, uma delas, logo após sofrer um grave acidente de carro, aparece em plano de conjunto, dos pés à cabeça, posicionada frontalmente à câmera. A figura então começa, com a expressão mais tradicional das fábulas infantis, a contar o que teria sido a estória daquele filme:

Era uma vez três bandidos. Diziam que um deles era a mãe dos outros, mas não se sabe nada disso. Todos eram muito maus – a mãe, então, nem se fala... Inclusive, porque não sabem nada sobre isso. Péssimos! Roubavam tudo. Matavam todo mundo. Comiam tudo. Quebravam tudo... Bom, até um dia... Um dia roubaram... (BANG..., 1971, 01h11'05”).

É neste ponto em que, vinda da direção da quarta parede, uma torta acerta a personagem em seu braço esquerdo. Ela olha a torta, limpa com a mão do outro braço, e o alimento cai no chão. Arremessa com força no asfalto o que parece ser uma fruta (ou pedaço de pão) que comia desde o início da cena. Pega um galão de vinho do chão, dá as costas, e caminha em sentido oposto ao da câmera, que passa a seguir a personagem num *travelling* retilíneo. Sua iniciativa de tentar resumir a história do filme, que neste ponto já está a menos de dez minutos do fim, é abruptamente interrompida e rechaçada pelo ato da “tortada”, gesto convencionalmente lido como desaprovação ou punição. Percebe-se, assim, uma evidente recusa ou do espectador ou do próprio filme em saber com clareza a estrutura dramática escondida por trás da fragmentação narrativa de *Bang Bang*. Exemplo significativo dessa ruptura com a lógica causal (ou linear), o filme de Tonacci torna explícita a agressão que a maior parte dos cineastas modernos dirigiram à pretensão do saber e do conhecer via domínio da narrativa. Com suas nuances e contradições, *Triste Trópico* se inscreve nesta seara.

A despeito daqueles desvios que constrói (procedimento que bem poderia indicar certa inconsistência do discurso), o narrador de *Triste Trópico* não sucumbe a imprecisões da fala e profere em tom impassível e calmo, buscando certa neutralidade diante dos fatos, que, por vezes, são absurdos. Há, inclusive, a manifestação explícita

⁶² BANG Bang. Direção: Andrea Tonacci. Brasil, 1971, 35mm, PB, 80min.

dessa intenção de objetividade. Em dado momento do filme, ouvimos a voz do cineasta dizer a Othon Bastos, ao sujeito narrador, e não mais a “entidade” narrador: “Essa enumeração dos... das relíquias aí, vai ter que ser um troço totalmente sem ênfase” (54’59”). Não há, nesse sentido, passionalidade na postura da narração diante dos rumos que a história do personagem toma, nem esboço de qualquer julgamento das atitudes ou do caráter do Dr. Arthur. E quando essa materialidade da voz é cotejada à forma ela que exhibe, surge uma tensão interna à figura do narrador: de um lado, emite seu discurso em tom sereno e bem característico da confiança que marca a “voz do saber”; de outro, recusa a narrativa em linha reta e abre brechas aos desvios e cortes sugeridos pelo universo sob o qual se debruça. Esse conflito, que reside no nível formal, é significativo da dialética que atravessa o gesto de Omar e que já foi percebido em *Congo*. Também em *Triste Trópico*, o cineasta se vale de certa pregnância do elemento documental (que aqui é a eufonia, por assim dizer, da entonação) para desviá-lo de sua pretensa função pedagógica; ou seja, não usa a clareza da voz, bem como a evidência da escrita em *Congo*, em favor da elucidação ao espectador. Há, em certo sentido, um desarranjo nessa *gestalt* que assume a falsa tarefa de esclarecimento, e que, mais uma vez, faz da forma documental sua ferramenta para a experimentação com a linguagem do gênero: o simples, a fala tranquila e segura é o que nos conduz ao não-linear, ao desviante; é a normatividade da voz que revela o além da norma, do objetivo, do natural. A narração, com sua veste mais convencional, evidencia que não há jeito único de manipular uma forma, e, a partir dessa postura, revela algo além ao imediatismo do real. É um procedimento que, tomadas as devidas distâncias, ecoa o uso que diferentes vertentes artísticas fizeram do fato banal e cotidiano quando o implicaram na tarefa de descortinar relações veladas.

Este corte na continuidade densa e amorfa do mundo “objetivo”, excessivamente próximo, pode exibir a irracionalidade e deformação que se escondem sob a aparência comportada dos fatos rotineiros; pode expor, com crueza, seus vícios subterrâneos. Teoricamente, é o instrumento adequado para desmistificações e suficiente para que “possa toda coisa dita habitual vos inquietar” (Brecht) (FERRO, 1967, p.17)⁶³.

Essas considerações de Sérgio Ferro fazem parte de um texto onde o artista e crítico analisa, especificamente, a colagem na arte *pop*, escola que poucas vezes foi

⁶³ FERRO, Sérgio. Ambiguidade da pop art – O “Buffalo II” de Rauschenberg. In *Galeria de Arte Moderna*, n°3, Rio de Janeiro, jan. 1967, p. 17-19.

cotejada ao pensamento de Brecht. *Pop art*, Brecht e *Triste Trópico* só podem ser aproximados se reunidos sob o guarda-chuva de uma modernidade que abriu os olhos à condição não-imediata da realidade. Assim como nenhum regime político tem sua eternidade garantida, ou tal indivíduo é só bom ou mau, os procedimentos estilísticos também não são imutáveis. Os “fatos rotineiros” (FERRO, 1967, p.17) só vão endossar o regime de representação dominante se estiverem identificados a ele; se aparecerem, de fato, em sua “aparência comportada” (FERRO, 1967, p.17). Quando em mãos empenhadas na desnaturalização dos processos (estéticos, econômicos, sociais e políticos) do mundo, descolam da fórmula pronta e expõem justamente os mecanismos que os adestram. Apartada da estabilidade (quase sempre) própria à narrativa linear, a voz neutra guia o espectador pelo labirinto preenchido de bestas, pestes e desígnios divinos que é *Triste Trópico*, apontando para as fissuras de uma forma documental envolvida pela noção de objetividade e abrindo as brechas por onde penetram elementos indicativos de outra possibilidade de leitura do filme que não a literal; de uma visão alternativa à que repousa apenas sob o que está na superfície do conteúdo exposto.

Até aqui nos referimos à narração como essa voz que ouvimos contar a história do Dr. Arthur; o recurso responsável pela exposição da fábula, daquilo que é contado. Há, porém, uma narração que se dá em outro nível: aquela que diz respeito ao trabalho fílmico, e não ao que se conta, mas ao modo de contar. Identificar uma à outra seria prescindir da inflexão no modo de narrar uma história que a tradição moderna nos legou. Se ignorássemos tal mudança, *Triste Trópico* seria descrito como um filme sobre a história de um médico que, em dado momento de sua vida, muda de personalidade, vira um messias, é caçado e morre. Assim como o ciclo da vida pode, de fato, ser resumido a nascimento, crescimento e morte, um filme também pode ser reduzido a começo, meio e fim – e um filme narrativo, como é o caso do que aqui analisamos, torna essa tarefa ainda mais simples. Apesar dos já citados meandros que o narrador percorre para contar a história do protagonista, os acontecimentos centrais e determinantes para o desenvolvimento dramático do filme são de identificação relativamente fácil, e a exposição resumida de sua fábula corresponde exatamente à ordem em que os episódios são representados. No entanto, esse “apesar” não pode ser a pedra de toque da análise fílmica – e muito menos da de uma obra como *Triste Trópico*, cuja forma quase inviabiliza a apreensão do espectador que tenta passar reto por esses desvios. Esses meandros traçados pela narração são representativos da complexidade implicada no próprio conteúdo da fábula, e sua análise revela que a história do Dr.

Arthur diz respeito a algo além de seu ciclo vital. Essa voz *over*, com suas digressões e divagações, é, no fim das contas, o que nos impede de enxergar com clareza o filme como esse simples “começo, meio e fim” e acaba por ofuscar a linearidade do relato. Esse vai-e-vem de sua forma gera uma espécie de cortina de fumaça a embaçar o desenrolar progressivo da história, e ao atuar num filme que se afirma como documentário, relativiza a noção de causa implicada no discurso fílmico – e, no limite, na apreensão do real. Nota-se que essa primazia dos relatos menores, das informações vestidas de curiosidades, das anedotas e meandros da trajetória do médico, em detrimento do arco mais amplo da narrativa, revela a opção de *Triste Trópico* por uma estratégia oposta àquela adotada pelo “modelo sociológico”, uma vez que não prioriza o geral em face do particular. As informações menores, que poderiam construir uma síntese do personagem, aqui assumem tarefa contrária: pulverizadas e quase desconexas, abrem o filme para outras esferas de leitura e vão progressivamente aumentando o número daqueles tentáculos que integram esse corpo. Mais do que isso, cada um de seus detalhes, cada pormenor da história bloqueia qualquer pretensão de generalização; estão atados a um ponto central, à história concreta do Dr. Arthur, mas operam de modo a não endossar uma tese global – porque *Triste Trópico* parece, inclusive, não elaborar uma. Assim, pode-se dizer que o filme exhibe outro modo de jogar com os elementos da linguagem documental, algo como o que o próprio Arthur Omar definiria como um:

(...) estágio (...) de tateamento das possibilidades de significar com a nova língua. E de experimentação retórica. A meta teórica seria a forte codificação de todos os elementos materiais do espetáculo, de tal modo que se possa retomar os mesmos elementos e construir discursos num grau crescente de complexidade (OMAR, 1972, p.6)⁶⁴.

No texto de onde foram extraídas essas palavras, Omar comenta traços do recém-lançado *Pindorama* (1972), de Arnaldo Jabor, e insere o longa-metragem dentro do que chama de “novo gênero” do cinema nacional – sem, no entanto, batizá-lo, e apenas indicando a alegoria como seu elemento fundador. A falta de inspiração para um nome não impede, porém, que o cineasta exerça o papel de teórico do cinema e localize, já de início, um entrave central a todos os filmes que diz afinados a essa nova abordagem⁶⁵:

⁶⁴ OMAR, Arthur. Um gênero novo no cinema nacional. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 e 20 mar. 1972, Anexo, p.6.

⁶⁵ Esses filmes já foram mencionados na introdução de nosso trabalho, mas tendo em vista a reaparição do debate, vale lembrar quais são: *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Azyllo*

(...) o tratamento da História, que é o pólo [sic] dominante do gênero, em função do qual ele procura se constituir. Em todos os filmes mencionados, a máquina cenográfica é posta em ação para interpretar um período específico da história contemporânea, mas nunca se teve acesso efetivo a ela. O resultado é uma colocação em cena de uma opinião sobre a historicidade. Historicidade geral, abstrata, como se toda a energia do filme fosse gasta para concluir: "a História é assim". Nenhum deles foge a essa representação da História, um conjunto de ciclos mágicos idênticos. O gênero ainda não tem equipamento para tratar da história real, transar com ela, pressentir e conhecer (OMAR, 1972, p.6).

E dois anos depois da publicação desse texto, Omar lança *Triste Trópico*, deixando em suspenso a nós hoje se no momento dessa elaboração teórica seu filme de 1974 já não estaria surgindo. A opção de seu filme por um caminho entrecortado e recheado de dados aleatórios é, justamente, o que marca sua renúncia ao ímpeto generalizante. Ainda que não trate diretamente de um evento específico da História (com “h” maiúsculo), a obra traz uma infinidade de referências historiográficas que lançam a trajetória do Dr. Arthur a certo *status* de inventário da História. Este último ponto é assunto a ser discutido mais adiante; por ora, resta evidente que não existe uma determinação ou definição precisa do que significa essa história. Pondo em prática sua própria ideia de “tateamento retórico”, Omar se dedica a codificar os elementos do espetáculo (especificamente, a narração) de modo a construir uma forma que não se baseia na visão retilínea da história e nem endossa essa perspectiva (história que, por enquanto, refere-se apenas à vida do personagem). Surge, portanto, essa nova abordagem a dar forma à questão que é central para o impulso criativo de Omar: a condição não-imediata da experiência, debate que, no registro documental, tem profundo lastro com toda ontologia do gênero. Nesse trabalho de criar meandros e abrir a caixa preta da vida do personagem, o cineasta trabalha de modo parecido com o que verificamos em *Congo*, uma vez que a fragmentação do discurso de *Triste Trópico* aparece também como exercício do pensamento. Interromper o fluxo retilíneo da história com essas tantas outras informações expõe a própria busca da narração (do filme) pelo que foi ou poderia vir a ser a história do médico. Assim, rejeita a visão generalizante, porque ela já é dotada de um saber, já parece compreender o objeto e dominá-lo – é uma visão, nesse sentido, que está acima da “coisa” (mais uma vez, “é aquilo que o saber ocidental designa com o termo: objetividade” (CHAUÍ, 2014,

muito louco (Nelson Pereira dos Santos, 1970), *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970), *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1979), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971), *Crônica da casa assassinada* (Paulo César Saraceni, 1971) e *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1967).

p.160)). Ao fragmentar a história do personagem de modo a inviabilizar a construção de uma imagem una e idêntica de um sujeito, parece colocar em crise a própria noção de representação, que, se for entendida como a concebe a filosofia kantiana, surge como fruto de um conhecimento do objeto já completamente determinado ou sob determinação completa. *Triste Trópico* aparece justamente como trabalho do pensamento, e não como conhecimento, porque não estaciona no objeto como “dado bruto” ou na história do protagonista como “coisa” – ao invés disso, o filme parte em busca de sua gênese, das mediações que a tornam possível. Os caminhos do pensamento, que parecem estar mimetizados no modo como são construídas as cartelas de *Congo*, bem como no aspecto lacunar de sua argumentação, aqui tomam forma nessa voz *over*, que investiga possíveis sentidos e relações veladas pela aparência do relato. E esse procedimento de constituir o objeto de modo processual e expõe o trabalho que lhe dá forma não se encerra no nível sonoro de *Triste Trópico*, uma vez que quando nos dedicamos à leitura atenta dos vínculos que o som estabelece com as imagens exibidas, o discurso fílmico vai surgindo enquanto articulação que acelera a corrida rumo ao “grau crescente de complexidade” (OMAR, 1972, p.1) que o cineasta parece perseguir.

A abordagem assumida pelo filme para tratar de seu assunto está intimamente vinculada ao estilo mais usual (e um dos mais antigos) observado na história do documentário. A estratégia de articular imagens a uma narração em *over* remete aos primeiros anos do advento do som no cinema, momento em que os cineastas viram nessa inovação um largo passo à frente na trilha teleológica que alguns buscavam construir para o bom desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Adicionar comentários ao registro filmado surgia como estratégia que conferia maior clareza às imagens mudas, visto que, acreditavam os realizadores menos afinados à ideia do “cinema de poesia”, essas tinham uma carga elucidativa bastante limitada. Mas como bem esclarece Sergio Santeiro, “é escusado dizer que esse processo de *fazer falar* as imagens na verdade só serve para o cineasta se *fazer ouvir*. (...) Assim também alguns apanhadores de imagens descobriram, na prática, como a narração determina o sentido da imagem” (SANTEIRO, 1978, p.80). O advento do som direto, que se seguiu a esse momento, revelou que o complexo de imagens sonoras, “ao contrário das imagens mudas de antes, constitui uma unidade já autônoma e dotada de significado pleno” (SANTEIRO, 1978, p.80). Conseguir captar som e imagem em sincronia, agora sim, potencializava as capacidades de uma linguagem cinematográfica que era esculpida sob o prisma de sua identificação com o real. No Brasil dos anos 1950 e 1960, quando

chegam no país as primeiras câmeras blimpadas, mais do que a busca pela missão maior do cinema, a estratégia de “fazer falar as imagens” também participava de todo o contexto de democratização cultural que marcou a arte daquelas décadas, atmosfera essa que já comentamos no capítulo anterior. O cinema direto que se fez no país buscava dar voz, visibilidade e, no limite, realidade à parcela da população que era silenciada e excluída das instâncias com efetivo poder de decisão. Ainda que lançando mão da narração em *over*, os filmes do direto brasileiro se imbuíram dessa missão de transpor às telas a realidade, que, no país, tinha urgência em ser mostrada. E mais uma vez indo na contramão da tendência do cenário documental brasileiro de sua época, Arthur Omar renuncia ao som direto e constrói esse seu documentário partindo da desassociação entre as bandas. Ao contar uma história passada e vivida por um terceiro, a voz não pertence às figuras vistas na tela e ocupa-se de proferir um discurso exterior a elas, forjado a partir do que tais imagens representam dentro do universo que é construído pelo sujeito realizador. Se o gesto autoral tende a ser encoberto pela declaração, feita no prólogo, sobre a responsabilidade do Dr. Arthur pela captura das imagens, é esse mesmo prólogo, porém, que também deflagra outro regime de criação.

Durante o texto que o narrador enuncia nesse começo de filme (aquele transcrito alguns parágrafos acima), são exibidos dois tipos de imagens. O que permanece mais tempo na tela, composto por diferentes planos, mas todos de mesmo motivo, exhibe um passeio pelas ruas de São Paulo. A câmera parece filmar num nível acima dos carros, dentro de um veículo como caminhão ou ônibus, e, na maior parte do tempo, nos dá a visão dianteira, aquela que seria do motorista. Em outros breves momentos, revela algo da vista lateral, da via que vem em sua contramão, um pouco de calçada, prédios e pedestres. Assim, vemos São Paulo a cores, de céu azul, ensolarada, em plano geral, com suas vastas e célebres avenidas São João, Ipiranga, São Luis e as curvas do centro da cidade. Esse passeio só é interrompido por um breve plano enquadrando o busto de uma mulher, o segundo tipo de material visual a compor esse prólogo. Temos agora uma imagem de aspecto envelhecido, textura que deve datar do período em que as câmeras de filmar chegam às mãos das famílias mais abastadas, algo em torno dos anos 1920 ou 1930. O plano em preto e branco e quase estático (a não ser pelo leve tremular de câmera na mão) preenche a duração exata da frase dita pelo narrador: “pela viúva, senhora Grimanesa Le Petit” (02’10”). Depreende-se, então, que a mulher vista na imagem é a viúva mencionada pela voz, e que, de acordo com a declaração do narrador, o registro foi feito pelo Dr. Arthur.

Eis, portanto, o primeiro trecho onde se estabelece uma relação direta entre imagem e som. Apesar de uma junção produzida, visto que imagem e som não são captados em simultâneo e coube ao realizador fazê-los concordar, sua sincronia existe e reside no campo semântico, sugerindo, assim, certa função elucidativa que as imagens teriam em *Triste Trópico*. Se tomássemos essa como a única abordagem assumida pelo filme, restaria a pergunta: qual é, afinal, o discurso comum ao resto da fala ouvida no prólogo e as tomadas do passeio pelas ruas de São Paulo? O som diz respeito à descrição geral da trajetória do Dr. Arthur, e as imagens, além de não indicarem nenhuma relação com o que emana da voz, não parecem atribuíveis ao médico. E isso porque a narração afirma que o filme baseia-se nos registros feitos pelo protagonista, mas não só neles, abrindo margem, portanto, à existência de outras fontes de conteúdo. Ademais, tudo na captura dessas imagens de rua remete, no mínimo, aos anos 1950, período em que os filmes fotográficos coloridos chegam ao Brasil, e quando os Fuscas, carros que aparecem volteando cada um dos quarteirões enquadrados pela câmera, têm suas primeiras unidades montadas no país⁶⁶. Diferente, portanto, da função ilustrativa cumprida pela imagem da mulher, os planos do passeio por São Paulo não têm relação imediata com o som que as acompanha. No entanto, a dúvida quanto ao que norteia a criação de seu significado começa a ser respondida se atentarmos para o trecho do filme que segue esse prólogo⁶⁷, momento já indicativo do outro tipo de relação que se estabelecerá entre som e imagem em *Triste Trópico*.

Este é o ponto onde a história do Dr. Arthur começa, de fato, a ser contada. O narrador comenta brevemente a estadia do médico em Paris, quando, ainda jovem, cursava graduação em medicina na Sorbonne. Ao falar da amizade entre Dr. Arthur e figuras da vanguarda surrealista francesa, surge na tela uma versão reeditada da famosa ilustração feita por Tarsila do Amaral para capa da primeira edição do livro *Pau Brasil*⁶⁸, de Oswald Andrade [figuras 1 e 2]

⁶⁶ Informação retirada do site da Volkswagen: <http://vwbr.com.br/ImprensaVW/page/Historia.aspx>

⁶⁷ Entre o prólogo e o início da narração da história, existem os créditos iniciais formados por diversas cartelas, das quais a primeira, que exhibe o título do filme, é deveras expressiva e será analisada adiante.

⁶⁸ ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. Prefácio: Paulo Prado; Ilustrações: Tarsila do Amaral. Paris: Au Sans Pareil, 1925.



Figura 1: *Triste Trópico* (1974),
Arthur Omar



Figura 2: *Pau Brasil* (1925),
Tarsila do Amaral

Se seguisse a mesma abordagem verificada no prólogo (quando da menção à Sra. Grimanesa), a fala sobre a vanguarda surrealista pediria, por exemplo, uma fotografia de Dr. Arthur com os artistas franceses. No entanto, ao preterir esta imagem pela obra de Tarsila, Arthur Omar projeta a figura do médico no universo modernista e cria uma identificação entre o protagonista e o movimento artístico, indicando, portanto, que o filme lança mão de outras coordenações entre imagem e som que não a pura ilustração ou correspondência direta. Encontrar um sentido que concorde som e imagem neste trecho só é possível se os relacionarmos não apenas pelos significados imediatos, mas partindo do conteúdo simbólico que guardam (aqui, vanguarda surrealista e obra do modernismo brasileiro). Assim, percebe-se que o conjunto formado pelas bandas do filme extrapola a ilustração e aponta para um acúmulo de camadas semânticas: além da projeção do médico no imaginário modernista, a composição da ilustração com o conteúdo narrado poderia ser entendida como uma reiteração pelo filme do corrente paralelismo entre as vanguardas artísticas francesa e brasileira. Além disso, nota-se pela comparação entre a original e sua reprodução no longa que a obra de Tarsila foi alterada e recebeu o acréscimo de uma imagem onde se vê estampado o rosto de um homem indígena. O gesto pode ser lido não só como transposição para a gramática cinematográfica de um procedimento estruturante da poesia compreendida nesse livro *Pau Brasil* – a saber, a colagem⁶⁹ –, mas também surge como manifestação de uma autoria. Ao evidenciar o elemento indígena, de papel seminal na elaboração da antropofagia modernista e suas tantas outras ideias, o cineasta torna manifesto aquilo

⁶⁹ Neste ponto vamos apenas usar o sentido forte e literal do termo, sem traçar análises mais detidas sobre como a colagem modernista poderia ser transposta à sintaxe cinematográfica nem investigar as relações mais profundas entre a vanguarda de 22 e o filme de Arthur Omar – tal estudo será realizado pouco mais adiante.

que lhe salta aos olhos quando o assunto é a poesia *Pau Brasil* (e, quiçá, o modernismo brasileiro). Além disso, indica um possível diálogo entre o movimento artístico e o próprio filme, que, afinal, consiste num relato da história de um sujeito que se tornou “o centro de fenômenos de fanatismo e messianismo social semelhante aos messias indígenas do período colonial” (02’35”). A cultura indígena parece, portanto, influenciar ambas as expressões. Ou ainda: estaria o Dr. Arthur, já nesse começo de filme, sendo indicado como o antropófago que definitivamente se tornaria quando de sua transformação messiânica? Vai ao exterior, se alimenta do que ali lhe interessa, e transforma o elemento estrangeiro em algo que lhe sirva?

O acúmulo de relações e significados que se forma nesses poucos segundos de *Triste Trópico* é exemplar do emaranhado semântico que vai enredar o espectador pelos próximos tantos minutos de filme. As significações de cada articulação entre voz, música e imagem vão somando-se e aturdingo aquela (sempre expressiva) parcela do público que segue obstinadamente em busca da “mensagem” contida no filme, de seu sentido mais amplo e explícito. E para confundir ainda mais, esse procedimento de criar relações simbólicas entre as bandas por vezes nos lança à dúvida quanto ao próprio *status* de documento que a obra busca atingir: se há interferência nas imagens e relações outras que não a ilustração, quem garante que a mulher do prólogo seja, de fato, a senhora Grimanesa? Quem garante que tais registros tenham sido, de fato, captados pelo Dr. Arthur? É possível confiar na objetividade de um narrador que, inclusive, trai a realidade com suas descrições de fenômenos fantásticos? E o que no começo parecia ser apenas um relato buscando fidelidade aos fatos vai se revelando um produto de meditações em diversas camadas e tornando explícita a marca da autoria, o gesto de um sujeito exterior que constrói significações entre imagem e som de acordo com um juízo próprio. O filme não crê na ilusão de que o conteúdo da voz demanda uma imagem específica para trazer à tona a significação “justa”, ou que o realizador de um filme documentário atua para que essa “verdade” venha à tona. Ao contrário disso, evidencia a parcialidade da ação do documentarista e o convoca a ser consciente do imediatismo do discurso cinematográfico; a ser ciente de sua função enquanto mediador e orquestrador das ligações entre recursos estilísticos e experiência do mundo. Assim, por mais que a voz do narrador tente administrar nossa atenção e se sobrepor ao que é visto na tela, ela não detém o controle total do discurso fílmico; ou seja, não é a única esfera responsável por guardar a chave da interpretação dessa história e opera como mais um dentre os “elementos materiais do espetáculo” (OMAR, 1972, p.4), que juntos vão

compor, decompor e recompor (não necessariamente nessa ordem) o trajeto do protagonista. O que nos parece, portanto, é que se a voz defende a objetividade (mesmo que abalada pelos desvios e ambiguidades do relato), é no âmbito visual que estará manifesto de forma mais expressiva o trabalho autoral e o juízo subjetivo responsável pela concatenação daqueles elementos do espetáculo mencionados por Omar.

Assim como a obra de Tarsila do Amaral não se refere imediatamente à história do médico, o filme se vale de muitas e distintas fontes visuais, como já dissemos. São imagens de texturas e motivos diversos, produzidas em diferentes suportes, formatos e épocas, e que, em sua variedade, conferem uma heterogeneidade flagrante à banda imagética do filme. Dentro dessa profusão de materiais, Ismail Xavier⁷⁰ nota a recorrência de três conjuntos temáticos: gravuras medievais ilustrando repressões a heterodoxias católicas [figura 3]; registros caseiros provavelmente feitos entre os anos de 1920 e 1930 [figura 4]; e imagens do carnaval carioca contemporâneas à realização do filme [figura 5]. A estes três, adicionaremos mais um conjunto, de presença massiva principalmente no começo do filme, quando a atuação do Dr. Arthur ainda se restringia à profissão de médico: vemos reproduzidas muitas das ilustrações que integravam as páginas dos almanaques distribuídos em farmácias e bancas de jornal no início do século XX no Brasil [figura 6].



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

⁷⁰ XAVIER, Ismail. O avesso do Brasil. In: **Folha de São de Paulo**, São Paulo, 19 jan. 1997, Caderno Mais!, p.9.

Tais imagens, no entanto, não estão encerradas nesses conjuntos de modo a aparecerem seguidas apenas por semelhantes. Ao contrário disso, distribuem-se pelo filme e são percebidas como partes desses grupos apenas ao longo da duração (o que não impede *Triste Trópico* de, vez ou outra, exibir sequências “fechadas”, compostas por alguns planos de um cortejo carnavalesco, ou momentos de uma mesma tarde em família). Além das que se encaixam nessas quatro classificações, assistimos ao desfile de inúmeras outras figuras captadas em imagens estáticas ou em movimento; preto e branco ou coloridas: são pessoas já mencionadas ou (em sua grande maioria) desconhecidas, fachadas de estabelecimentos, *outdoors*, reproduções de livros, estátuas em museus, corpos nus, partes de corpos, visões da janela de um trem, embalagens de produtos, captações de fatos históricos, etc.

Essa profusão de materiais dá à banda imagética de *Triste Trópico* uma feição de álbum de memórias, de inventário que encerra tanto materiais efetivamente relacionados à vida do médico, como outras fontes visuais que, mesmo externas à narrativa, traçam algum ponto de contato com a história que ouvimos. E esse inventário é responsável por uma espécie de descaracterização do personagem. Em certas passagens do filme, ouvimos a voz contar uma ação ou um feito do médico enquanto na tela surgem figuras que, mesmo não sendo o Dr. Arthur, de certa maneira se relacionam com o conteúdo narrado. Exemplo disso é logo no começo do filme, quando o narrador diz que, ao voltar à sua terra natal, o médico “renuncia a um consultório em São Paulo e instala-se como clínico geral em Rosário Do Oeste (...)” (05’54”). Nesse momento vemos uma das gravações do carnaval carioca onde, no meio do quadro, está um homem vestido com um terno todo branco, figurino que o destaca dos outros foliões que estão em segundo plano. Ele sacode seu chapéu *boater* (ou barqueiro), modelo que acabou caracterizando a figura masculina das décadas de 1930 e 1940 no Brasil, em franco gesto de despedida. Imagem e som tratam, portanto, da partida de alguém [figura 7]. Outro momento é quando o Dr. Arthur já é um líder messiânico. A voz *over* conta que “o diabo não estava satisfeito com certos excessos inadmissíveis dentro de seus padrões morais e jurídicos.” (61’28”). A imagem exibida na duração exata dessa fala é a de um folião fumando um cigarro que, tendo sua embriaguez denunciada pelo gingado cambaleante, ilustraria o que poderiam vir a ser tais “excessos” [figura 8].



Figura 7



Figura 8

Transferir a outros indivíduos certas ações e comportamentos da protagonista é um procedimento recorrente no filme, que tende a pulverizar e fragmentar a figura do Dr. Arthur. E isso não acontece apenas nos momentos em que essa transferência é explícita, como nas passagens descritas acima: as imagens de livros de anatomia [figura 9], por exemplo, se relacionariam à sua atividade de médico; *outdoors* e placas com escritos em francês [figura 10] evocariam sua estadia em Paris; planos da viagem de trem [figura 11], sua mudança para o interior do país; e assim por diante. Em função análoga aos descaminhos da voz *over*, essas imagens aparentemente aleatórias aparecem, na verdade, como pequenas partes de um todo maior; frações de um sujeito cuja imagem vai sendo montada e formada pelo encaixe de peças aparentemente dessemelhantes. Função análoga à da narração, pois assim como seus desvios operam de modo a interromper a construção coesa da trajetória do médico, as imagens também não sintetizam uma representação geral capaz de oferecer conhecimento pleno e imediato do caráter do protagonista. Percebe-se, portanto, que a heterogeneidade da banda imagética de *Triste Trópico* abre ao espectador diversas perspectivas sob as quais podemos interpretar sua personalidade e atuação no mundo, profusão de referências visuais que parecem ecoar certas palavras de Freud quando afirma “como estamos longe de dominar as peculiaridades da vida psíquica por meio da representação visual” (FREUD, 2010, p.21)⁷¹.

Curioso notar que nessa profusão de registro visuais o corpo humano aparece como motivo privilegiado [figura 12]. Tal escolha atribui ao regime de representação do

⁷¹ FREUD, Sigmund. “O Mal-estar na civilização”. In: *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos: 1930-1936*. São Paulo: Companhia das Letras. 2010, p. 13 – 122.

filme certo caráter antropocêntrico⁷², traço que o distancia daquele que se verifica em *Congo*, onde a figura humana aparece apenas em algumas poucas fotografias já no final do curta ou em planos onde crianças correm por um curral. Um ponto comum ao filme de 1972, no entanto, é o uso de letreiros, mas que em *Triste Trópico* são menos frequentes e menos argumentativos, pois operam de modo a ilustrar, explicar ou sublinhar tanto o conteúdo da fala quanto das imagens que a precedem ou sucedem.



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

⁷² Não encontramos reflexões mais detidas sobre a figuração do corpo humano na obra de Arthur Omar, a não ser um breve comentário do próprio cineasta em uma de suas críticas publicadas no jornal *Correio da Manhã*. Nela o autor salienta a tendência do cinema marginal de inscrever o corpo humano “sempre completo”, tratamento não exatamente condenado, mas que sugere certo interesse do cineasta na reflexão sobre o assunto. Eis a parte de sua crítica onde aborda a questão: “A Escola M [denominação que Omar dá ao cinema então chamado “marginal”] inscreve o corpo humano sempre completo, sem secções, à média distância da lente, ou então representado pelo seu resumo maior: a cabeça (o rosto). A problemática do corpo em pedaços, fundamento do erotismo, não existe na Escola M. Não existem objetos parciais, nem o controle alternado das tensões, nem a montagem permite o relacionamento de posturas e lugares erógenos particulares. Existe uma situação visual típica e originária, que é a matriz da composição de todos os planos e cenas da Escola M: a figura humana em plano médio contra um fundo neutro, que sem ser um espaço real funciona como bloco significativo que reage sobre a figura humana. Uma estrada, um cartaz, uma parede, um móvel, à maneira de telões pintados de caráter emblemático. Os dois elementos entram em relação dialética. OMAR, Arthur. Páscoa com a escola M. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2 e 3 jan. 1972. Anexo, p.1.

Apesar do destaque à corporeidade humana, o aspecto geral da imagética do filme é de relativa planaridade. Mesmo nas imagens em movimento, não são muitas as construções que sublinham a profundidade do campo ou trabalham com as diversas camadas da imagem – poucos são os registros que usam do foco e desfoco, ou que dão atenção a objetos distantes do primeiro plano, no qual algum objeto pudesse funcionar como anteparo. Num momento em que a tradição do cinema brasileiro moderno já consolidara uma exploração volumétrica do espaço pela câmera (Dib Lutfi, Ricardo Aronovich, Mario Carneiro, Affonso Beato, Fernando Duarte, etc.), Omar vai na direção oposta e transforma as imagens em selos, superfícies quase achatadas que pouco sublinham o trabalho da *mise-en-scène*. Se não raro a abordagem ficcional sublinha a opacidade do discurso cinematográfico através da ação dessa *mise-en-scène*, no documentário essa condição não imediata da linguagem transparece no próprio gesto de alinhar seus elementos – e nos documentários ainda mais empenhados na desconstrução do real como algo objetivo, tal condição opera como *parti pris* da construção fílmica. Não nos enganemos, no entanto, com o que essa planaridade poderia significar: as imagens de *Triste Trópico* não são apáticas ou desprovidas de força. As figuras e objetos por elas exibidos parecem quase provocar o espectador pela maneira como encaram a câmera, pelas expressões ou caretas que fazem, por se moverem de maneira atípica, por seu tom humorístico, ou pela esquisitice e aparente aleatoriedade de suas presenças no filme [figuras 13 e 14].



Figura 13



Figura 14

Elas já são, por si mesmas, deveras expressivas, e quando arranjadas ao som, acabam por comentar, contrapor, ironizar, zombar ou simbolizar o que ouvimos. Lembremos aqui um trecho representativo desse tipo de articulação – um dos mais inventivos do filme no uso das imagens. Nele, surge na tela uma cartela com o escrito

“multiplicação das crianças por Sisifo [*sic*] Jujuba” (42’23”). Segue-se a ela um daqueles registros feitos nos anos 1970, onde temos a visão de uma das janelas laterais de um carro. A câmera filma uma criança vestida de Mateus (personagem dos reisados) que anda pela rua, ao lado do veículo. Quando percebe que está sendo filmada, olha na direção da lente e começa a correr para acompanhar o cinegrafista e não sair de quadro. Conforme a duração do plano se estende, mais e mais crianças se somam a essa marcha e temos, portanto, “a multiplicação das crianças”. Há também duas outras passagens de teor semelhante: uma é quando aparece o letreiro “Kabo da Boa Esperança” (40’14”) seguido pela fotografia de um grande guarda-chuva de cabo semicircular recostado numa parede; e outra, quando uma cartela anunciando o “Nascimento da Tragédia” (24’02”) é logo substituída por um *tilt down* enquadrando o estandarte que leva o nome do bloco de carnaval por onde a câmera passeia – “cada ano sai pior”. Não são raros, portanto, os momentos em que percebemos o filme delegar às imagens sua verve cômica. A seriedade implicada nas cartelas, com suas menções a temas clássicos ou afeitos a certa erudição, é logo ironizada pelas imagens que as seguem – uma ironia, no entanto, que não desvaloriza o conteúdo escrito, mas que joga para certa banalidade do mundo material a força simbólica das grandes narrativas da humanidade. Aqui surgindo como gesto de contrapeso à sobriedade dos letreiros, tais imagens contrastam também com a serenidade da voz *over*. Elas parecem não só zombar daquela intenção de objetividade do narrador, mas também aliviar o teor trágico de uma história que vai sendo atravessada por doenças, males, violências e punições. Mais do que conferir certo equilíbrio ao filme, essa junção de elementos que encerram noções ou significados quase opostos expõe, na verdade, um sistema de montagem baseado na articulação entre as esferas da ordem e da desordem. Isso fica claro se cotejarmos as imagens que aparecem com mais recorrência principalmente nos primeiros trinta minutos de filme.

Como dito anteriormente, as partes ou o todo da figura humana ganham privilégio dentro dessa variedade de imagens. E isso não apenas porque a maior parte dos planos se dedica a captar indivíduos em suas ações (rotineiras ou não), mas também porque o filme se vale de múltiplas possibilidades de representação da figura humana: observamos imagens em movimento de pessoas dançando, andando ou performando para a câmera; ilustrações científicas de livros de anatomia; gravuras expondo métodos de punição física; fotografias de dorsos, seios, coxas e glúteos (de pessoas e esculturas); desenhos exaltando as condições de uma boa saúde ou alertando para os perigos de doenças às quais nós, seres humanos, estamos expostos. Este último conjunto refere-se

principalmente às ilustrações dos almanaques, e, dentre suas imagens, aquelas que ostentam frescor, beleza e jovialidade ao mostrarem moças cândidas. Tais imagens de pessoas saudáveis permanecem, porém, minoritárias no fluxo do filme, pois o restante da banda imagética privilegia sinais de moléstias e malefícios da vida humana. Assim, o aspecto “cheio de vida” das ilustrações é quase anulado pelas inúmeras referências a dor e sofrimento que *Triste Trópico* não para de exhibir. É nesses primeiros trinta minutos de filme que convivem esses signos da saúde e da doença, justamente na parte da história em que o personagem ainda atuava como médico. De acordo com a narração, esse é o período em que o Dr. Arthur vivia em “Rosário D’Oeste, vila cafeeira de grande turbulência, onde, em 600 casas, 100 eram de tolerância” (5’ 58”). Sendo estes os estabelecimentos que abrigavam a prostituição, o narrador sugere que a cidade seria tomada por inúmeras doenças infecciosas e transmitidas via relação sexual, além das tantas outras transmitidas por insetos, animais etc. A voz chama atenção para o papel que o médico exercia como o único cirurgião da região, responsável, portanto, por tratar das enfermidades que atingiam aquela população. Compondo esse momento de sua vida com imagens de valores opostos, o filme expõe as forças que comandavam a atuação do Dr. Arthur: um meio tomado pela “desordem” e a sua busca pela “ordem”. Percebe-se, portanto, que a esfera visual do longa se vale da materialidade das imagens para mostrar um conflito que está implicado na própria história do personagem, tensão que parece também estar na base da própria condução da narrativa. Sua *Gestalt* em desarranjo, que oscila entre a objetividade do tom de voz e os parênteses abertos pela narração, deflagram um confronto que é permanente e responsável por levar o filme adiante: o embate entre o esforço de organização e sua pulsão de descontinuidade. A montagem toda de *Triste Trópico* é conduzida por essa dialética, por um jogo entre elementos que, quando parecem finalmente apontar um significado coeso, são logo contrapostos a uma imagem, música ou fala que desviam seu sentido imediato. Isso pode ser observado, inclusive, naqueles momentos em que os letreiros são ironizados pelos registros que os seguem: o conteúdo das cartelas encontra correspondência deformada no espelho do “real”. A passividade da voz destoa do conteúdo violento e de aspecto patológico que as imagens guardam, assim como estas, internamente, alternam-se entre ilustrações de infortúnios diversos e de exaltação à vitalidade humana. Esse sistema fundado no balanço entre ordem e desordem é, no entanto, rapidamente estabilizado quando o filme para de exhibir as imagens “positivas” e adere completamente à sua verve pessimista, que, até então, era só mais uma das vias construídas pela obra. Se não de maneira crua e

visceral como em *Ressurreição*⁷³ (que não poupa o espectador das evidências do horror cravado em corpos mutilados, perfurados e amarrados), *Triste Trópico* faz uso dessas inúmeras expressões voltadas às condições físicas e psicológicas do ser humano para forjar seu aspecto mórbido e fazer valer o termo de seu título – um filme de feição triste. Essa tristeza, no entanto, não é aquela melancólica, própria ao espírito romântico consciente da miséria da existência humana: mesmo que esteja latente, a tristeza no filme tem causa concreta e sua irrupção vem a partir de uma ação específica do protagonista.

2.2./ *Ordem versus desordem*

Aqui passamos ao ponto em que a análise se confronta diretamente com a pulsão dissociativa do filme. O que foi elaborado até agora se voltou mais aos procedimentos formais levados a cabo pelo longa do que para suas construções semânticas. Se tal investigação desse por concluída a análise fílmica, talvez servisse ao endosso da recorrente visão da obra de Omar como produção puramente formalista. Assim, além de vislumbrar uma perspectiva alternativa a tal olhar, trata-se agora de contrariar a tônica geral de sua fortuna crítica que, com grande frequência, destaca apenas o ímpeto desconstrutivo do artista e crê que a elaboração de significados ocupa lugar secundário em suas intenções. Esse juízo é usual (quase dominante, em realidade) e chama nossa atenção. Exemplo disso é o texto “O garçom no bolso do lápis”⁷⁴. Seu autor, José Carlos Avellar, foi fotógrafo de *Triste Trópico* junto com Omar e em sua abordagem do filme afirma:

Não existe mais uma história para justificar ou organizar as imagens num conjunto lógico. O significado de cada plano não deve ser retido da relação dramática com os fatos ou personagens registrados. O significado está no modo de registrar – o cinema – e só no modo de registrar. Não existe nenhum drama, nenhuma comédia, nenhum romance. Existe apenas um espaço que se mexe. Existe apenas o cinema: imagens para se ver, sons para se ouvir. (AVELLAR, 1982, p.158)

⁷³ RESSURREIÇÃO. Direção: Arthur Omar. Brasil, 1987, 35, PB, 5min.

⁷⁴ AVELLAR, José Carlos. O garçom no bolso do lápis. In: *Imagem e som, imagem e ação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 158-160.

Fazendo coro a Avellar, Jean-Claude Bernardet em “O cinema investiga a história (um compromisso com o presente)”⁷⁵ salienta que “o filme trabalha com um material que podemos considerar arbitrário e heterogêneo e sua proposta consiste em criar relações entre os diversos materiais visuais e sonoros usados” (BERNARDET, 1975, p.21).

Entretanto, existem análises na contramão dessa insistência no caráter desconstrutivo e metalinguístico em *Triste Trópico*. Em “Brazilian Avant Garde – Metacinema in the Tristes Tropiques”⁷⁶, Robert Stam e Ismail Xavier não só mergulham na leitura de seu conteúdo, como também definem o filme como um “documentário antropológico metacineamatográfico”⁷⁷ (STAM; XAVIER, 1980, p.87). De fato, os autores afirmam ser procedimento central do longa a sobreposição de “uma narração impecavelmente linear (embora absurda) a materiais sonoros e imagéticos extremamente descontínuos”⁷⁸ (STAM; XAVIER, 1980, p.88). Contudo, não se limitam à investigação formal e o vêem como discussão do choque cultural entre Brasil e Europa, assim como o aproximam do livro homônimo de Lévi-Strauss, do romance *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, e do filme *Witchcraft through the Ages*, de Benjamin Christensen. Em outro texto, Ismail Xavier inclusive observa que essa ênfase no caráter desconstrutivo do filme deve-se a certa dificuldade do espectador ou crítico em extrair da obra o sistema de sucessão que organiza seus elementos. E assim pondera:

Diante de seus enigmas, uma solução hoje sem interesse seria bater na tecla das operações desconstrutoras dirigidas ao próprio cinema como sendo a pauta por excelência do filme. Isto seria dissolver nossa possível relação emocional, intelectual, com as experiências que narração e imagem, cada qual a seu modo, põem em foco (XAVIER, 2000, p.15).

Fica inegável, portanto, que muito da força de *Triste Trópico* provém dessa sua verve desagregadora. Baseada num inventivo modo de articular os elementos fílmicos, ela evidencia o aparato cinematográfico e assim dificulta a formação de sentido. E como dito no início deste capítulo, um de nossos objetivos é não deixar a análise perder-se em

⁷⁵ BERNARDET, Jean Claude. O cinema investiga a história (um compromisso com o presente). In: **Movimento**. N°5, 4 ago. 1975, p.21.

⁷⁶ STAM, Robert. XAVIER, Ismail. Brazilian Avant Garde: Metacinema in the Tristes Tropiques. In: **Millennium Film Journal**. Nova York: Millennium Film Workshop, n°6, 1980, p. 82-89.

⁷⁷ No original: “metacinematic anthropological documentary”.

⁷⁸ No original: “(...) an impeccably linear (albeit absurd) narration on extremely discontinuous sonorous and imagistic materials”.

leituras puramente sociológicas ou indiferentes à fulgurante experimentação formal da obra. No entanto, também procuramos não fundá-la num olhar cego para as relações semânticas presentes no filme. Nesse sentido, buscaremos alinhar os dois prismas de análise (que são partes de um mesmo processo) e começaremos a empreitada partindo do cotejo esboçado ao fim da primeira seção. Ali falamos da dialética entre “ordem e desordem” pensando na análise que Antonio Candido⁷⁹ tece em “Dialética da Malandragem”, texto sobre o romance *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida.

É certo que a arte brasileira desbravou temáticas diversas das implicadas no romance de Almeida. Sabemos também que a análise de Candido topa com certos entraves quando transposta para obras realizadas em outros momentos da produção artística do país⁸⁰. Ainda assim, “Dialética da Malandragem” continua a fornecer um instrumental teórico e metodológico quase inescapável num debate artístico atento às relações entre arte e sociedade. Nesse sentido, nossa análise se mostrará inspirada pelas reflexões de Candido, sem confiar porém cegamente em sua aplicação automática à interpretação do filme de Omar. Partiremos, portanto, dessa dialética entre os universos da “ordem” e da “desordem” para começar a compreender melhor as escolhas estilísticas de que até agora vimos o filme lançar mão.

Aproximando as maneiras pelas quais as duas ficções (romance de lá, filme de cá) descrevem o caráter de seus protagonistas (Leonardo Filho e Dr. Arthur), percebemos que elas são tão distintas quanto as dialéticas de ordem e desordem que revelam. Nascido num ambiente onde esses dois mundos coexistem em “relativa equivalência” (CANDIDO, 1970, p.78), Leonardo começa sua trajetória como a esponja que absorve as influências de seu meio. Assim, partimos de um ponto neutro (de sua infância) e no

⁷⁹ CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, nº8, 1970, p. 67-89.

⁸⁰ A esse respeito, citamos o filósofo Marcos Nobre, que em seu texto “Depois da Formação – Cultura e política da nova modernização” precaveu o leitor dos riscos implicados na aplicação direta da leitura de Antonio Candido à análise de obras realizadas em outro contexto sociocultural: “Uma tal positividade e progressividade não poderia mais ser sustentada nesses termos depois do golpe militar de 1964, muito menos em pleno “milagre econômico” da década de 70. A partir daí, passou a ser necessário entender como era possível que a acelerada modernização de então fosse realizada por forças políticas autoritárias. É certo que, segundo o paradigma da “formação”, a “modernização” dos militares não era uma autêntica modernização. Mas, não obstante, era preciso entender em sua estrutura o sentido de uma modernização capaz de suprimir o vínculo com a democracia. Em outros termos: era necessário abandonar a perspectiva por demais “positiva” dos pensadores de referência do paradigma da “formação” e produzir um novo diagnóstico, ainda mais complexo e, sobretudo, permeado por uma “negatividade” que ficou em segundo plano nos modelos originais de Candido e Furtado”. In: **Revista Piauí**, nº 74, nov.2012. (Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/depois-da-formacao/>)

decorrer da narrativa vamos acompanhando a moldagem de sua personalidade. Membro de uma camada menos endinheirada, porém não tão marginalizada, ele é influenciado por figuras que buscam direcioná-lo para a ordem tanto quanto por aquelas que o levariam aos caminhos da perdição. Essa categorização, no entanto, não é levada à risca e tais indivíduos não são constituídos sob a chave do maniqueísmo, traço ausente do romance, que leva Candido a afirmar:

O cunho especial do livro consiste numa certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do "homem como ele é", mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal (CANDIDO, 1970, p. 78).

E o crítico ainda completa:

Ordem e desordem, portanto, extremamente relativas, se comunicam por caminhos inumeráveis, que fazem do oficial de justiça um empreiteiro de arruaças, do professor de religião um agente de intrigas, do pecado do Cadete a mola das bondades do Tenente-Coronel, das uniões ilegítimas situações honradas, dos casamentos corretos negociatas escusas (CANDIDO, 1970, p.78).

Com intensos traços de cunhadismo, clientelismo e assistencialismos diversos, as relações pessoais travadas entre Leonardo e as outras personagens justificam-se, para Candido, pelos fins honrados; por seu caráter de quase inevitável sobrevivência em um mundo onde justiça e lei são classistas e costumam a atender os menos privilegiados. Daí essa “ausência de juízo moral” (CANDIDO, 1970, p.78). E o que leva Antonio Candido a definir essa dialética “ordem-desordem” como estruturante do romance é o papel que cumpre. Ela seria, nesse sentido, o elemento mediador entre realidade social (contexto histórico específico) e dados particulares do mundo fictício. Nas palavras do crítico, “o seu caráter de princípio estrutural, que gera o esqueleto de sustentação, é devido à formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativas como modo de existência” (CANDIDO, 1970, p.77).

Ao contrário de Leonardo, Dr. Arthur aparece de início como figura da “ordem”. Sua profissão dignifica as ações que leva a cabo e confere respeito à fama adquirida em Rosário D’Oeste. “Filho de abastado desembargador” (02’18”), ele inicia o filme gozando de um privilégio social que só o dinheiro e a branquitude podem conferir. O médico surge ainda como o sujeito que assume a tarefa de ordenar um meio em

desarranjo – “chega com olhos de europeu, desejoso de certo risco em sua carreira” (05’49”). E o risco a correr seria abrir mão da boa estrutura própria ao mundo rico e moderno onde fora criado para, em meio à precariedade do “Brasil profundo”, combater as pestes e doenças que assolavam aquela população sertaneja. Ao contrário do romance, o filme de Omar centra sua narrativa na figura de Dr. Arthur, não dispendo, nesse sentido, de descrições mais detalhadas dos vínculos estabelecidos entre ele e os que o circundam. Menos afinado à estrutura dialógica e romanesca, *Triste Trópico* constrói seu universo a partir de uma constelação de informações e dados irradiados de um centro (o protagonista). Assim, o contexto social no filme de Omar não aparece através de um discurso direto que especifica as relações pessoais construídas pelo médico, mas por meio de uma narração comentando o posicionamento do personagem diante de certas situações e também de imagens ilustrativas e simbólicas daquele momento de sua vida. Seja como for, por mais que existam tais diferenças, percebe-se uma similaridade entre o romance e o filme.

Tal qual Almeida livra suas personagens de um juízo moral, Omar também parece fazê-lo. A entonação impassível da narração *over* de *Triste Trópico* é um elemento decisivo para isentar Dr. Arthur de um julgamento desse teor. E não só a narração atua nesse sentido, mas também o modo como o filme articula suas imagens. A despeito de suas diferenças, peças publicitárias e estátuas neoclássicas aparecem como representações de mesmo valor na formação de uma imagem geral sobre quem foi Dr. Arthur. Aquele seu caráter plano mencionado anteriormente extrapola a organização interna das imagens e alcança a montagem fílmica, que dispõe esses signos diversos sem formar um sistema hierárquico que pudesse lhes impor mais ou menos validade, maior ou menor prestígio. Assim, constrói entre eles uma associação de caráter ascendente, onde as imagens mais banais ou mercadológicas são alçadas ao nível de expressão material de um rastro histórico. No nível formal, esse procedimento trava certa semelhança com o gesto *pop*-tropicalista de equiparar elementos de mundos quase opostos; de nivelar, por exemplo, o gosto erudito à comicidade popular, ou os arpejos de João Gilberto à guitarra elétrica do rock e do *pop* internacionais. Mas se no movimento tropicalista existia uma vontade otimista de conciliar esses universos, a trajetória de *Triste Trópico* vai em caminho oposto. O esforço do filme (e de seu autor) de equiparar tais imagens não parece ser forte o bastante para positivar esse encontro de mundos distantes.

Não é estranho que as reproduções dos almanaques sejam mais recorrentes no primeiro momento da história do protagonista. Exibidas quando o relato se dedica a contar os primeiros feitos do médico em Rosário D'Oeste, elas surgem para o espectador com dupla função. A primeira é de ilustração do som, visualização de um almanaque que o narrador conta ter sido inventado pelo Dr. Arthur. Para que a outra seja percebida, no entanto, demanda-se um mínimo recuo histórico e uma leitura atenta ao papel quase simbólico guardado por tais imagens: são figurações deveras representativas do imaginário da época em que foram feitas e da ideologia das aspirações do médico recém-formado. Assim, percebemos que as ilustrações de uma “vida saudável” remetem ao ideal positivista dominante no Brasil à época da volta de Dr. Arthur ao país. Nesse período, o Estado não poupou esforços para, entre outros projetos, erradicar e prevenir doenças. As medidas tomadas pelo governo visavam “higienizar” o país e forjar sua imagem de lugar limpo e civilizado aos olhos das potências econômicas europeias. A exaltação da “boa saúde” foi uma jogada de *marketing* fundamental dessa doutrina que tinha como um dos objetivos a “reconstrução” do Brasil sob o baluarte da ordem e do progresso. Tal mentalidade colonizadora (com vestes de modernizadora) teve como um dos marcos mais catastróficos a Revolta da Vacina, uma rebelião massivamente popular e cruelmente reprimida. Essa ação resultou na morte, prisão e deportação de centenas de pessoas enquadradas como “desordeiras”. Não bastasse isso, ela foi também responsável por aprofundar a já exacerbada estratificação social carioca, uma vez que obrigou os habitantes menos endinheirados (e, principalmente, os negros) a saírem de bairros centrais mais às vistas dos turistas estrangeiros, e reconstruírem suas casas longe das paisagens históricas do Rio: casas e cortiços foram destruídos e os morros começaram a ser ocupados, dando origem às grandes favelas, que até hoje pagam o preço pela modernização seletiva. As campanhas de saneamento naquele período foram lideradas pelo médico Oswaldo Cruz, que ao ganhar menção direta no prólogo do filme torna explícita a alusão de *Triste Trópico* à prática higienista do Estado brasileiro [figura 15]:

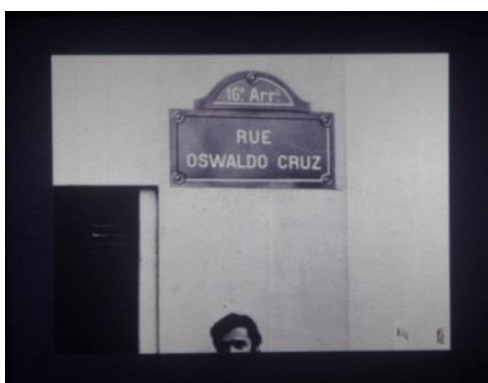


Figura 15

Como se nota pela placa, essa “rue” se encontra em Paris, lugar de onde o Dr. Arthur volta com aqueles “olhos de europeu”. A fotografia, que nesse começo de filme aparece como mais um dos símbolos aleatórios mobilizados pela montagem fílmica, ganha significado concreto quando começam a ser descritas as primeiras iniciativas científicas do protagonista do longa. O narrador nos informa que para além do atendimento clínico à população, o médico se dedicava a manipular fármacos usados no tratamento de doenças específicas e determinadas pelas particularidades climáticas daquela região:

Vivia uma fase produtiva: num pequeno laboratório farmacêutico, modificava as fórmulas dos medicamentos da época, adaptando-as para as condições do local: a tintura preciosa, o tônico oriental, o específico Gordona, as pílulas de Bristol, a água inglesa, o bálsamo celeste e o Capivarol, o mais famoso. Lia desde Aristóteles e o comentário sobre o Corão, até a Revue [sic] de Médecine Tropicale” (16’ 10”).

E embalado por essa sua curiosidade, que parecia cada vez mais se aguçar frente às novidades oferecidas pelo ambiente de Rosário D’Oeste, o médico sintetiza “as famosas pílulas do Dr. Arthur de aplicação plurifuncional: digestivas, calmantes, purgativas, laxativas e antiflogísticas” (17’10”). Acompanhando essa invenção, cria também um almanaque “nos moldes do almanaque de Bristol ou Capivarol” (18’ 28”). A publicação é então ilustrada pelas imagens exibidas nesse momento do filme, onde são vistos retratos legendados com falas elogiosas às capacidades milagrosas do medicamento [figuras 16, 17 e 18]:



Figura 16



Figura 17



Figura 18

No entanto, o otimismo implicado nas legendas e esperado de um remédio miraculoso como esse não encontra correspondência nem nas imagens nem no som seguintes ao anúncio da invenção: a expressão assombrosamente espantada e triste de um busto masculino é articulada ao sintetizador simulando o timbre de órgão de igreja, uma composição que insinua um tom trágico a esse momento e cria uma atmosfera mística e melancólica como o prenúncio de algo que não parece ser bom. Segue-se a esse trecho aquela menção sobre o novo almanaque e o narrador cita três dos elogios ao remédio. Esses eram enviados ao médico através de cartas escritas pelos pacientes curados. Além dos retratos dos pacientes, tal sequência de exaltação das pílulas é composta por algumas outras imagens. Dentre elas há o plano onde a câmera posicionada em *plongé* filma um homem sentado à beira do que parece ser uma balsa. O veículo navega pelas águas e induz o balanço das pernas do rapaz. A imagem encerra o recital de elogios e o que ouvimos a seguir é uma peça musical onde um clarinete se destaca ao reproduzir melodias emprestadas de fanfarras militares. O plano da

embarcação merece destaque porque voltará minutos depois como uma espécie de moldura de um ciclo. Até que isso se dê, o narrador dedica-se a comentar como a notoriedade adquirida pelo Dr. Arthur através da invenção dos remédios lhe franqueia uma participação mais ativa e incisiva na vida política da cidade. Suas medidas tornaram “a área do Escorpião hipermedicalizada, o que o envolveu numa rede de intrigas visando desmedicalizá-la” (22’05”). Somada a essa atuação, o médico ainda “encontrava tempo de colaborar nos violentos jornais da região: ‘O espelho da Justiça’, ‘A voz da razão’, ‘Cartas ao povo’, ‘Os dois compadres liberais’, ‘O doutor tira-teimas’, ‘O enfermeiro de doidos’, ‘O novo censor’ e ‘O buscapé.’” (22’ 21”). Só os nomes dessas publicações já bastam para dar o tom burguês e positivista do que deveria estar expresso em suas páginas, que agora recebiam a colaboração do médico com arroubos *à la* Oswaldo Cruz, ou que, pelo menos, partilhava das iniciativas mais predatórias do famoso sanitarista.

Todo esse universo composto pelas intenções médicas e políticas do protagonista, pelas imagens de pessoas “cheias de vida” e batalhas contra doenças parece não destoar muito daquele ideal higienista comentado há pouco. Assim, o Dr. Arthur vai sendo caracterizado como clara figura da “ordem”, como o indivíduo que trabalha para “endireitar” um meio em desalinho, para “curar” o tão temido como vago “mal dos trópicos”. E se seu caráter não recebe o juízo do narrador, traço do filme apontado anteriormente, a esfera visual opera como um contraponto a essa neutralidade. Nem as imagens “cheias de vida” dão conta de positivar esse ímpeto ordenador do protagonista: são ilustrações fabricadas, forjadas, publicidade destinada a vender um estilo de vida, mercadoria para consumo. Inclusive, o fetichismo dessas imagens as equipara qualitativamente a um plano de manifesto valor cosmético. Exibida quando a narração cita os medicamentos usados por Dr. Arthur como matéria prima para suas fórmulas – “o específico Gordona, as pílulas de Bristol, a água inglesa...” (16’ 15”) – vemos a imagem de uma penteadeira repleta de produtos de perfumaria feminina (talco, creme, grampos e *bobs* para cabelos). São artigos supérfluos e que, aproximados das ilustrações de almanaque, caracterizam os feitos do médico como correção de aparências, como maquiagem para disfarçar e esconder imperfeições. Operando como simulacros do que o real poderia ser, as imagens “cheias de vida” imprimem uma artificialidade ao sucesso das pílulas e acabam se opondo à vitalidade que supostamente expressariam. Assim, convertem-se em imagens sem vida que potencializam o caráter mórbido contido nas representações do outro tipo – nas caveiras, nos crânios e gravuras sobre torturas, que,

essas sim, dominam a banda imagem. O clima funesto que vai tomando conta do filme é ainda adensado pelos trechos musicais ouvidos. Ora alternadas, ora reproduzidas em concomitância à voz *over*, essas peças musicais valem-se de timbres e melodias sacras, militares, classicistas, famosas ou menos conhecidas. Todas elas, contudo, carecendo de qualquer alegria. Assim, se em *Memórias de um sargento de milícias* a coexistência de ordem e desordem se dá de maneira harmoniosa, em *Triste Trópico* seu convívio soa desajustado, falso e artificial. A incompatibilidade então toma forma nessa aparente desagregação dos materiais fílmicos, elementos que constroem um universo simbólico com lastro histórico definido. Não há juízo moral condenando o protagonista, mas isso não impede o filme de usá-lo para fazer uma crítica mais ampla sobre os valores políticos e ideológicos que pautam sua conduta – valores esses que estão profundamente arraigados nos processos históricos do país.

Não só as imagens de almanaque, mas inúmeros outros elementos dispostos pelo longa se somam na composição de um contexto embalado pelos ideais da moral e dos bons costumes. O valor burguês dessa lógica fica evidente, por exemplo, nas filmagens caseiras. Em uma simultaneidade quase ausente no filme, imagem (em forma de letreiro) e som anunciam o Dr. Arthur introduzindo a câmera de filmar, “com a qual registra episódios da vida familiar durante vinte anos” (07’07”). Nos planos seguintes a essa narração, ostentam-se os passeios no campo, o almoço da família no jardim, as crianças bem nutridas vestindo roupas rendadas, e a tranquilidade de quem não sofre com a incerteza do prato de comida do dia seguinte. O privilégio de classe que marca a figura do médico toma forma, portanto, nesse seu estilo de vida captado pela câmera e também na referência à sua aquisição de um artigo que no Brasil dos anos 30 ainda era exclusividade dos mais aquinhoados. A respeito desse *status* outrora promovido pelas câmeras de fotografar e filmar, Lila Foster observa que “a produção de filmes de família atendia a uma elite em busca de distinção e álbuns de famílias mais modernos” (FOSTER, 2016, p. 61)⁸¹, distinção que, aos olhos de Guiomar Ramos, fica ainda mais evidente no filme de Omar quando essas imagens são vistas em relação às do carnaval carioca. A tese de Ramos é a de que cada um desses registros (gravação dos anos 1930 e imagens de foliões) simboliza uma classe social diferente. Para a pesquisadora, eles estabelecem uma relação que estrutura o filme e é evidenciada logo no prólogo, quando são exibidas consecutivamente três fotografias. Duas delas são retratos antigos de

⁸¹ FOSTER, Lila Silva. **Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926 – 1959)**. 2016, 266 f. Tese (doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

mulheres diferentes, e a outra, um flagrante de uma senhora caminhando na rua com clara expressão de dor. Ramos explica:

Existe aí uma contraposição entre as imagens antigas de figuras que posam para a foto *versus* a imagem moderna de uma pessoa de aparência simples que não posa e, sim, é surpreendida em sua expressão. Esse confronto (imagem de mulher burguesa versus mulher do povo) é curiosamente esclarecedor do procedimento que vai ocorrer durante toda a narrativa: a oposição entre as imagens do filme doméstico da década de 1920 – 1930 e as do carnaval de rua, significativas de uma diversidade de classes sociais (RAMOS, 2008, p.53).

Ao encarar a espontaneidade como traço distintivo “do povo”, Ramos equipara o retrato da mulher em desespero às gravações do carnaval. Os dois registros então representariam as classes menos abastadas e o “mundo primitivo no qual Dr. Arthur mergulha” (RAMOS, 2008,p.55), ficando no polo oposto as imagens dos anos 1930 e suas figuras burguesas. A pesquisadora também funda esse contraste numa análise de Roberto DaMatta comparando o carnaval e a parada militar de sete de setembro⁸². Entendidos como rituais nacionais, os dois cortejos se expressariam em termos de informalidade e formalidade: as fantasias e os desfiles carnavalescos exprimiriam liberdade e recusa à mesma força hierárquica que rege a parada militar em seu desfile de pessoas formalmente uniformizadas de acordo com a escala de patentes. Ramos, então, conclui que essa sisudez da dinâmica oficial estaria aludida na *mise-en-scène* dos filmes onde Dr. Arthur capta seu cotidiano, um registro:

(...) significativo de celebração e memória de um grupo específico, representado pela família. As pessoas nesse tipo de registro repetem os mesmos movimentos, as mesmas poses, podemos pensar na rigidez e na hierarquia da parada militar ou da festa oficial (RAMOS, 2008, p. 56).

Essa sua leitura dos filmes dos anos 1920 e 1930 respalda nosso juízo sobre sua representação de uma lógica hierárquica que depositava no poder da disciplina e no domínio dos impulsos espontâneos a esperança do progresso humano. Mesmo realizados para fins privados e de patente caráter amador, os filmes antigos exibem a destreza do cinegrafista em seu trabalho com a câmera, que permanece estável em tomadas de deslocamento, e centraliza e dispõe harmonicamente seus elementos no

⁸² DAMATTA, Roberto. O carnaval e o Dia da Pátria: uma comparação. In: *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 53 – 63.

quadro. Essa câmera não cede a imperfeições de movimentações abruptas, enquadramentos fora da perspectiva clássica nem permite interações mais ousadas do que um singelo aceno do personagem à câmera. Já as tomadas do carnaval, além de mergulharem na festividade que guarda em sua gênese a insubordinação, o elogio ao espírito não dirigido e a celebração dos excessos, também exibem o manuseio absolutamente livre (porém não sem rigor) da câmera na mão em seu trabalho de captação de momentos não encenados. Tendo em vista, portanto, essa distinção formal, o evidente contraste entre os dois registros pode ainda ser entendido sob outra perspectiva quando deslocamos o debate para um segundo terreno.

Ainda que nesses anos de 1920 e 1930 o cinema já contasse com algumas décadas de existência, a discussão sobre sua verdadeira função (debate estritamente vinculado às especulações acerca do “específico cinematográfico”), continuava a ser uma espécie de pedra de toque das experimentações com a nova gramática. Cineastas com as mais distintas inclinações estéticas e ideológicas já haviam divergido um bocado quanto ao que seria a essência da nova expressão que ainda galgava o posto de “arte”. Eisenstein, Vertov, Dulac, Delluc, Epstein, o expressionismo alemão: todos buscavam, de alguma maneira, estabelecer as bases da linguagem cinematográfica de acordo com o que vislumbravam para o futuro do meio. Mas longe da ideia de cinema de poesia ou de qualquer conotação simbólica atribuída ao plano cinematográfico, as imagens filmadas pelo Dr. Arthur recuam alguns anos e nos remetem aos tempos dos Lumière, de seu *Repas de bébé* (1895), momento histórico que depositava aspirações muito específicas no trabalho do ser humano no mundo:

Um credo de fé na ciência positiva, a perspectiva otimista de seu progresso material ilimitado, conduzindo o homem ao domínio crescente da natureza, a hipertrofia do aspecto técnico da cultura como depósito das mais altas significações. Uma ideologia da solução material dos problemas humanos como efeito direto do aumento da capacidade produtiva da sociedade e da racionalização crescente das relações entre os homens, entendida como harmonização obtida pelo uso do “bom senso” próprio à atitude do sábio perante seu objeto. É dentro desse quadro que o cinema surge, na Europa e nos Estados Unidos dos fins do século XIX, marcados pela emergência de novas técnicas e invenções no interior de um processo de produção industrial (XAVIER, 2017, p. 33) ⁸³.

⁸³ XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

Chegando com anos de atraso ao Brasil recém-liberto do jugo colonial, essa mentalidade moderna (clara herdeira do iluminismo, como se depreende pela ênfase nos processos de racionalização que Xavier expõe no trecho acima) balizava a produção nacional das primeiras décadas do século XX. Ainda que revelasse a precariedade do meio cinematográfico e socioeconômico do país, os filmes aqui realizados cumpriam papel publicitário e vendiam a ideia de que caminhávamos a toque de caixa rumo a tal modernização. Pensemos, por exemplo, nas participações do cinema brasileiro nas grandes Exposições Universais. Ali, ele revelava “a concepção que a elite cultural da época tinha, principalmente, do cinema até então: nem arte, nem veículo de informação”, segundo as palavras de Eduardo Morettin (2011, p. 240)⁸⁴, para quem “a classificação ao lado daquilo que se consideravam “serviços de comunicações telegráficas e postais” e “ciências” depositava no cinema uma esperança em relação ao seu papel dentro do campo das inovações industriais que ele cumpria apenas parcialmente” (MORETTIN, 2011, p. 240). E dentro dessa lógica funcional, eles operavam explícita e implicitamente como ferramenta de educação moral e cívica dos cidadãos.

Atento ao significado ideológico do chamado filme “natural” feito no Brasil ao longo das três primeiras décadas do século XX, Paulo Emílio Salles Gomes classifica essa produção em dois tipos: “Berço Esplêndido” e “Ritual do Poder”⁸⁵. O primeiro encanaria os filmes de culto às belezas naturais brasileiras, “notadamente da paisagem da Capital Federal, mecanismo psicológico coletivo que funcionou durante tanto tempo como irrisória compensação para nosso atraso” (GOMES, 1986, p. 324). O segundo englobava os registros voltados às atividades de grandes autoridades da República, cristalizando-se “naturalmente em torno do Presidente da República” (GOMES, 1986, p.325). Os filmes antigos de *Triste Trópico* não se encaixam em nenhuma das classificações, mas as tangenciam quando enxergamos todos esses registros a partir da função ideológica que exerciam. A exibição dos automóveis e o passeio de trem vistos nas imagens feitas pelo Dr. Arthur são representativos de uma vontade da burguesia

⁸⁴ MORETTIN, Eduardo. As exposições universais e o cinema: história e cultura. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.31, nº61, 2011, p. 231 – 249 (disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882011000100012>)

⁸⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. A Expressão Social dos Filmes Documentais no Cinema Mudo Brasileiro (1898-1930). In: CALIL, Carlos Augusto [org] e MACHADO, Maria Teresa [org] *Paulo Emílio – Um Intelectual na Linha de Frente*. São Paulo/Rio de Janeiro, Brasiliense/Embrafilme, 1986, p. 323-330. Texto originalmente publicado em *Anais da I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro* (25-29 nov. 1974), Recife, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977, p. 29 – 36.

brasileira de se equiparar ao patamar civilizacional europeu; de se proclamar tão moderna quanto, tão avançada quanto. Nesse sentido, descrevem um ímpeto que inscreve os filmes caseiros do médico na mesma corrida rumo à modernidade da qual já participavam as produções de caráter institucional. E vista sob outro prisma, percebe-se que a posição do amador por si só já é uma figura representativa dos tempos modernos, situada, inclusive, no que Lila Foster chama de “dois marcos da modernidade”: “primeiro, a revolução técnica e científica que impulsionou a criação de variados aparatos como a fotografia. O segundo marco é a massificação e intensificação da cultura do consumo, criando todo um novo cenário cultural” (FOSTER, 2016, p. 40). Essa esfera do consumo e o alargamento das capacidades técnicas e científicas que marcaram a passagem do século 19 ao 20 ganham ainda mais força em *Triste Trópico* quando Omar encadeia planos dessas filmagens de época com representações do mundo da mercadoria – principalmente anúncios de *commodities* e produtos brasileiros largamente vendidos no exterior [figuras 19 e 20].



Figura 19



Figura 20

Esse procedimento aparece de maneira quase sistemática na abertura do filme. Com duração em torno de um minuto e quarenta segundos, essa sequência alterna o plano detalhe de uma mão que trabalha em uma prensa de estampo [figura 21] a diferentes recortes de uma mesma fotografia [figura 22]. Nesta vemos a fachada de uma casa antiga ora em detalhe com a menina na janela, ora uma parte do carro estacionado com um homem e uma criança dentro [figura 23], ou ainda os arabescos do portão de ferro onde estão forjadas as iniciais “A” e “N”⁸⁶ [figura 24].

⁸⁶ Nas cartelas de crédito que seguem o prólogo, aparece a declaração de que os “filmes da década de 1930” (3’ 42”) são de autoria de certo Artur Alvaro Noronha, mais um fato que contribui para descreditar



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24

Somado à montagem das imagens, brande o ufanismo de um hino patriótico a reforçar a altivez dessa sequência que se apresenta em ritmo de marcha ao progresso. E ainda que as demais aparições desses filmes antigos tragam, vez por outra, uma larga paisagem campestre, animais rurais convivendo com os humanos, ou alguma outra cena de vida provinciana, o valor simbólico desse material é, de certa forma, indicial de um contexto nacional atravessado por uma demanda de ordem global: da histórica tentativa brasileira de superar seu atraso e alcançar a modernidade por meio de uma fé no racionalismo, na técnica, e na capacidade humana de dominar a natureza. E como fica claro no já citado argumento de Ismail Xavier, estes últimos foram princípios determinantes na elaboração estética e ideológica da linguagem cinematográfica tornada hegemônica. Assim, é também nesse sentido que os registros familiares parecem operar no filme de Omar: enquanto representações do que deveria ser a função primeira do cinema. E então poderíamos pensar que o contraste entre eles e as imagens do carnaval

a veracidade da história do Dr. Arthur e que esclarece o porquê das iniciais gravadas nos arabescos – a fachada que vemos nas imagens daquela sequência pertence à casa desse Arthur Noronha.

dá-se também no âmbito interno à linguagem; entre a pretensão de ordem que culminou na sedimentação do estilo do cinema clássico e a abertura ao imprevisto, ao improvisado e à espontaneidade que marcou as investigações dos cineastas modernos de 1950 a 1970.

Se no tempo das chanchadas a maior parte dos filmes encenou o carnaval em estúdios ou de maneira controlada, Omar ali em 1970 permite à sua câmera aproximar, afastar, encantar e envolver-se com a festividade em sua expressão mais autêntica – na rua. Herdeiro e representante do cinema moderno feito no Brasil, o cineasta emprega sua “camera stylo” na tarefa de livrar-se daquela rigidez implicada na *mise-en-scène* dos filmes de 1930. Mais que isso, ousamos dizer, ele parece confrontar as ideias de “modernidade” referentes a cada expressão fílmica e suas distintas épocas de realização. Vale notar que não endossamos o juízo que define já como moderno o cinema feito no início do século XX. Se lhe remetemos a ideia de modernidade é com vistas ao tempo histórico em que apareceu, e não à leitura de sua linguagem, que ali ainda estava sendo constituída enquanto tal. Assim, temos imiscuídas em *Triste Trópico* imagens que guardam, de um lado, a modernidade histórica do cinema, e de outro, sua modernidade formal, estética. Mais adiante entraremos a fundo no lugar e na relação que o longa de Omar estabelece com a produção moderna brasileira; por ora, digamos que o confronto entre as duas noções de modernidade é o que também relaciona esses dois tipos de material fílmico convocados pelo longa, expandindo, portanto, o paralelo traçado por Guiomar Ramos.

Quando voltamos à abertura do filme, destacamos o tom ufanista de sua construção. Trazendo a primeira sequência de imagens que *Triste Trópico* exhibe, ela poderia sugerir que tal atmosfera ativa e elogiosa ao que chamamos de marcha rumo ao progresso seria a tônica geral do filme. No entanto, deixamos de comentar um breve plano, que está interpolado entre a fotografia antiga e as mãos na prensa e que destoa do teor das outras imagens, exemplificando uma operação recorrente ao longo do filme. Aparecendo entre o recorte da menina na janela e o plano da mão que trabalha, uma breve panorâmica da esquerda para a direita percorre um inscrito que parece estar registrado em uma fotografia – lemos a palavra “krematorium”. Sua raiz latina permite-nos compreender que ela denomina a construção funerária onde corpos são cremados (os chamados fornos crematórios), mas o modo como está grafada nos faz identificar seu lugar no vocabulário alemão e depreender que a imagem diz respeito à área dos campos de concentração onde os corpos dos prisioneiros da Segunda Guerra Mundial

eram queimados. Assim, seu significado mórbido contrapõe-se ao todo otimista e o plano então funciona como elemento desviante e indicativo da crise que pauta a discussão levantada por *Triste Trópico*. Eis, portanto, mais uma ocorrência do procedimento que apontamos desde o começo do texto e que agora parece fundamental em sua relação com o sentido dos caminhos tomados pela história do Dr. Arthur. Nossa suspeita é a de que esse recurso formal talvez seja revelador do que está guardado no centro daqueles tentáculos mencionados no início: imagens desviantes e contrapontos a uma tônica incompleta e interrompida, elas surgem para nós como uma noção significativa da própria imagem que o filme constrói do protagonista, uma espécie de “corpo estranho”.

2.3. *Choque dos mundos*

Pouco depois de mencionar o advento da câmera filmadora na vida do Dr. Arthur, o narrador descreve de maneira breve as atividades econômicas da Zona do Escorpião. Ali, “segundo o relatório Colombo, há uma superposição curiosa dos ciclos de café e da cana-de-açúcar com mineração de ouro e criação de gado”, traço que seria, segundo o relato, responsável pelo caráter migratório da população local. É com esse comentário que o narrador introduz no filme a ideia de migração e a ligação desta com a religiosidade local, crença que atribui aos deuses esse mesmo “caráter migratório” (09’ 38”). “Dr. Arthur [então] passou a recolher material bibliográfico detalhado sobre 74 messias da região” (10’ 27”) outrora palco de “centenas de movimentos de liberação mística que aí atingiu caráter quase endêmico. Terra de eleição, de messias e profetas entre a população cabocla, nos últimos três séculos provocaram a migração de cidades inteiras de um extremo a outro da Zona” (10’ 34”). O tema será central na história do protagonista e aqui aparece para instaurar uma divisão até agora ausente, já que minutos seguintes a essas falas do narrador vemos o letreiro “1ª PARTE” (12’ 34”). E o que está encerrado entre este e o da “2ª PARTE” descreve dois movimentos do protagonista: sua aproximação com o universo de Rosário D’Oeste (quando adota costumes e práticas locais, inventa as pílulas e participa da vida política da cidade), e o deflagrar da mudança de personalidade que vai conduzi-lo a uma vida messiânica atravessada por intempéries. Sistematizar esses dois eventos de modo a perceber a ordem cronológica que os encadeia não nos obriga a concluir que o segundo é consequência do primeiro ou que a transformação do Dr. Arthur foi provocada pelo estreitamento de seus laços com a

cultural local. Mas se lembrarmos aquele pessimismo implicado na sintetização das pílulas perceberemos que há, no mínimo, uma indicação de que o anúncio do remédio é também prenúncio de maus agouros. Além disso, enxergar causalidade nesse dois movimentos não nos parece de todo absurdo, dada a ambiguidade da atuação do médico e a conotação que o filme lhe atribui.

Como já dissemos, o recém-formado médico chega ao Brasil com “olhos de europeu, desejoso de certo risco em sua carreira” (5’49”), e intervém de maneira predatória no ecossistema de Rosário D’Oeste, o que faz a partir de um medicamento representado como medida corretiva. Por outro lado, parece também disposto a integrar-se e viver em harmonia com aquela comunidade – prova disso é o relato de que “nas festas municipais, Dr. Arthur precisou se acostumar a comer carne humana dos inimigos” (13’ 57”), portanto aceitando e assimilando uma prática condenada e tida como heterodoxa, herege e pagã. Além dessa, a informação de que o médico fazia questão “de se alimentar com os nativos, tendo por almoço duas caranguejeiras, ovos de tartaruga do rio, coquinhos de macajuba, frutos semi-podres da buriti acompanhando um saboroso pirão de gafanhotos” (13’ 13”), uma culinária deveras estranha àquela com a qual devia estar habituado. Essa contradição não é inédita na obra de Omar e nos traz de volta a problemática já discutida no primeiro capítulo quando falamos da fragmentação do discurso de *Congo* revelar a distância entre os mundos do sujeito enunciador e do objeto representado.

Dr. Arthur é um estrangeiro na Zona do Escorpião, clara figura da ordem, sujeito cidadão que trava contato com uma cultura diferente da sua. Ainda que busque modificar seu novo meio, é este quem vai conduzi-lo à radical mudança de personalidade que parece ser responsável por sua transformação em uma figura fundamental não à sua tradição, mas à de onde se instala: o messias. O relato de que “lia desde Aristóteles e comentários sobre o Corão até a *Révue de Médecine Tropicale*”, por exemplo, revela que a versatilidade de interesses do Dr. Arthur gerava nele uma compreensão menos rígida e ortodoxa da medicina do que a adotada no Ocidente. No entanto, figura da ordem que era, parecia manter-se distante de uma inspecção espiritual mais profunda ou heterodoxa aos preceitos cristãos. Tornando-se líder messiânico, não só adere à visão mística e religiosa do mundo (profundamente assentada em práticas e saberes de diferentes etnias indígenas), como toma medidas e assume posturas diametralmente opostas às suas de até então: renuncia a tudo que o estrangeiro trouxe,

adota definitivamente a antropofagia como costume e tece a “gente da Europa” como “monstros aéreos, peludos, com a cabeça furada deixando escapar fumo de tabaco. São pernetas, suas unhas têm um metro de comprimento, e têm o corpo aveludado como o do morcego” (45’ 44”). Assim, *Triste Trópico* retoma o assunto que atravessa os primeiros filmes de Omar: o encontro de mundos e o choque cultural como responsáveis pela transformação do indivíduo e o despertar de sua autoconsciência. No entanto, a diferença fundamental é que se em *Congo* o abismo entre duas realidades parece manifestar-se antes no nível formal para depois ser identificado como central ao discurso, o longa de 1974 lhe atribui densidade dramática e o faz ganhar corpo na própria figura do protagonista – o sujeito urbano não está representado apenas no gesto autoral, mas é o personagem, o Dr. Arthur em si. Do discurso lacunar de *Congo* passa-se à verborragia; do esquematismo das cartelas, à profusão de representações visuais; da ausência de representação do objeto, as evidências das camadas que o constituem. Mais afeito à estrutura narrativa, o longa joga luz na fábula e transfere para ela a alegoria assumida pelo arranjo argumentativo do curta. No entanto, a simplicidade que essa organização narrativa poderia sugerir dá lugar à formação de um emaranhado semântico que abdica da opção por uma só imagem capaz de sintetizar o tema do choque cultural e imiscui algumas das figuras e debates mais caros à parcela do cinema moderno que se dedicou à investigação da história e da estrutura sociocultural do país: os temas da viagem, do carnaval, da antropofagia e do messianismo. E sem dar muita chance ao analista que pretende separar tais assuntos para melhor compreender o filme, oferece ao menos como ponto de partida a mobilização deles em torno do choque cultural como elemento fundamental à trajetória percorrida pelo protagonista. Começar a partir do modo como o filme trabalha o imaginário das viagens talvez seja mais elucidativo dessa carga dramática que buscamos enfatizar.

2.3.1. As viagens

Quando olhamos para o arco dramático do filme conseguimos identificar três deslocamentos do protagonista e perceber que são eles os propulsores dos desenlaces da história: Dr. Arthur vai da Europa ao Brasil; de São Paulo à Zona do Escorpião; da cidadezinha de Rosário D’Oeste para as florestas da região. A trajetória, inclusive, não é muito diferente da percorrida por parte da intelectualidade brasileira interessada em alargar o campo de estudos acerca da cultura nacional. Não é diferente, por exemplo, da

de Oswald e Mário de Andrade, que, assim como o Dr. Arthur, travaram suas relações com a vanguarda europeia e partiram em jornadas Brasil adentro (ainda que Mário não tenha vivido fora do país como Oswald), voltadas ao conhecimento de outras culturas, sensibilidades, musicalidades e formas de organização social. Não é diferente também do caminho percorrido pelo autor do livro que empresta nome ao filme de Omar, Lévi-Strauss, também amigo de André Breton⁸⁷ e figura canônica da antropologia e etnografia brasileiras. Lembremos também dos percursos apontados no primeiro capítulo, do protagonista de *Quarup* e de todas as outras figurações do encontro entre o sujeito citadino e o chamado “gentio”. O fato é que diferente dos belíssimos diários que são *O Turista Aprendiz*⁸⁸ e *Tristes Trópicos*, assim como distante da circunscrição histórica que contextualiza a trajetória do padre Nando, o filme de Omar reflete sobre o imaginário das viagens por meio de sobreposições múltiplas que extrapolam a experiência do etnólogo em busca de conhecimento. A viagem “do europeu nos trópicos, a do escravo africano, a do índio em peregrinação messiânica, a do etnólogo, a do próprio cineasta, a do folião do carnaval, a do espectador (se ele aceitar o jogo)” (XAVIER, 2000, p.13) estão, todas elas, presentes no filme através da reprodução de mapas medievais e gravuras de rostos dos escravizados; da sobreposição de cantos guaranis com pontos de umbanda e candomblé; de relatos sobre antigas peregrinações indígenas; de impressões do europeu sobre os nativos americanos; de embalagens de produtos brasileiros que cruzaram o atlântico; de viagens de trem ou de fotos do próprio cineasta em visita a museus do exterior. Assim, ainda que a questão do encontro de dois mundos seja central em *Congo*, parece-nos que ali ela mira a cisão da arte entre sujeito e objeto para atingir o problema do abismo econômico e cultural que marca a estratificação social brasileira (ou vice-versa), enquanto que a novidade de sua abordagem em *Triste Trópico* é o fato de aludir ao processo mais amplo da formação nacional. Todos esses encontros que estão remetidos nas imagens citadas são justamente o resultado das diversas experiências de migração que foram responsáveis pela formação do que hoje conhecemos como Brasil – terra colonizada e destino de

⁸⁷ Ainda no navio e pouco antes de enxergar terras americanas, o antropólogo conta que “André Breton, muito pouco à vontade nessa galera, zanzava de um lado a outro nos raros espaços vazios do convés; vestido de pelúcia, parecia um urso azul. Durante essa interminável viagem, iria começar entre nós uma amizade duradoura, com uma troca de cartas que se prolongou bastante tempo, e nas quais discutíamos as relações entre beleza estética e originalidade absoluta.” In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.24.

⁸⁸ ANDRADE, Mario de. *O Turista Aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. – Brasília, DF: Iphan, 2015.

estrangeiros que aqui chegaram carregando suas pré-histórias e costumes ancestrais. Nesse sentido, se a confusa e contraditória história do Dr. Arthur pode ser entendida como figuração desse encontro de mundos, como o amálgama que forma nossa difusa ideia de nação, é apenas com vistas ao que Octavio Paz escreve quando se questiona sobre o interesse em investigar “o sentido das singularidades” (PAZ, 20016, p.15)⁸⁹ de seu país:

As épocas ancestrais não desaparecem nunca e todas as feridas, mesmo as mais antigas, ainda minam sangue. Às vezes, como as pirâmides pré-cortesianas que quase sempre escondem outras, numa única cidade ou numa única alma misturam-se e superpõem-se noções e sensibilidades inimigas ou distantes (PAZ, 2006, p.15).

Na composição dessa alma do Dr. Arthur, algumas camadas históricas não estão mais vinculadas às fontes originais e aparecem em relação imediata com a trajetória do médico, como o famoso relato do cronista Gandavo⁹⁰, que é emprestado à descrição da população de Rosário D’Oeste: “Os nativos não tinham em sua língua o F, o L e o R, e por isso não podiam entender o que é a Fé, a Lei e o Rei” (14’ 22”). As assimilações desse tipo são, em sua maioria, partes da narração, enquanto as alusões e menções não implicadas no discurso direto da obra estão reservadas às imagens – como memórias vagas ou estranhas de vidas passadas. Incorporadas ou desvinculadas da história do protagonista, as referências assim dispostas constroem um variado e amplo universo simbólico sobre o tema das longas jornadas, compilam os cacos de experiências diversas e oferecem ao espectador uma sensação de atordoamento tal qual a sentida pelo viajante em sua aventura de descoberta:

Triste Trópico desestabiliza, mas, ao mesmo tempo, atiça a curiosidade pela narrativa, explorando o universo das viagens extraordinárias, das máscaras enigmáticas, condensando os motivos da aventura, da peregrinação, da narração do desastre e do longo caminho de retorno à casa. Ou seja, fala de migrações ou recolhe, em imagens, experiências que seriam impensáveis sem elas (XAVIER, 2000, p.13).

⁸⁹ PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

⁹⁰ No escrito original está grafado da seguinte forma: “A língua deste gentio toda pela costa é, uma: carece de três letras – *scilicet*, não se acha nela F, nem L, nem R, cousa digna de espanto, porque assim não têm Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem sem Justiça e desordenadamente”. GANDAVO, Pero de Magalhães. In: *Tratado da Terra do Brasil: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos de Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008, p. 65. (disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/188899/Tratado%20da%20terra%20do%20Brasil.pdf>)

Há nesse procedimento, portanto, uma vontade de transferir ao espectador a confusão que teria tomado conta do próprio Dr. Arthur quando defrontou-se e teve de se adaptar a um meio alheio. É o que Ismail Xavier chama de “homologia tipicamente moderna entre estilo e assunto” (XAVIER, 2000, p. 15), uma das marcas do cinema de Arthur Omar desses anos de 1970 e que tem *Triste Trópico* como das expressões mais representativas:

Sua montagem não quer apenas falar sobre um tipo de experiência, mas quer fazê-la atuante nos movimentos do ver e ouvir do espectador de cinema. O essencial é que cada espectador confronte o problema da credulidade tal como ele se dá nos contextos aí trabalhados, seja o da cultura dos almanaques e do visionarismo do Dr. Arthur, seja o da experiência histórica das navegações, esta experiência marcada por uma curiosa hierarquia dos sentidos na qual o que se via era fortemente matizado pelo que se ouvira dizer destes espaços de aventura, medo e danação (XAVIER, 2000, p. 15).

Inclusive, sensação semelhante temos diante de *O Som ou Tratado de Harmonia*, filme de Omar lançado em 1984, dez anos depois de *Triste Trópico*. Tomando de empréstimo as características de seu objeto (o som), o movimento realizado pela estrutura do curta não é mais o de isolar as partículas fundadoras (como visto em *Congo*), mas reuni-las e fazê-las reagirem para, tal como em *Triste Trópico*, formarem um amálgama, um composto cujas partes são de impossível dissociação. “Eu acho que isso é som; é como eu senti o que que era som”, declara a narradora na última sequência do filme. A abordagem fenomenológica é tão mais explícita aqui que leva o mesmo Ismail Xavier a evocá-la no título do texto que dedica à análise da obra: “Fenomenologia em ritmo de videoclipe”⁹¹. Ao fazê-lo, Xavier não só discute o ponto-de-vista sob o qual tema é tratado (que aparece menos em sua noção abstrata do que enquanto fenômeno do mundo empírico), como também considera a forma que o filme exhibe. Primeira cena, por exemplo: a câmera filma em *contra-plongée* um técnico de som que está acima dela, na beira do que seria uma claraboia em formato semicircular. Ele ergue seu microfone como quem está a captar a ambiência daquele espaço e mexe nos botões do gravador que carrega. Atrás dele, apenas o céu azul, que o destaca e converte essa figura a hastear um objeto comprido em algo como uma antena que escuta, capta as frequências sonoras daquele ambiente e as retransmite a algum outro possível ouvinte. Assim, se a câmera é capaz de recortar aquele espaço a fim de compor

⁹¹ XAVIER, Ismail. Fenomenologia em ritmo de videoclipe. In: **Folha de São Paulo**, 24 mar. 1985, Folhetim, nº 427, p.10.

o quadro que lhe convém, esse microfone não pode isolar apenas um ou alguns dos sons que ali irrompem – está invariavelmente sujeito a perceber a gama sonora que o rodeia enquanto totalidade indissociável. E o que se vê ao longo do filme são sobreposições e justaposições de imagens e sons que apontam para distintas possibilidades de definição da noção de “som”, tornando, portanto, a primeira cena do filme quase emblemática do tratamento dado ao seu assunto. Assim, a obra assimila à sua própria forma e torna sensível ao espectador o aspecto heterogêneo da apreensão audível; a sua organização por meio do caos, da mistura e do acúmulo de fontes. Eis, portanto, mais um dos exemplos de que aquele procedimento básico da abordagem antidocumental lastreia toda a produção de Omar.

Esse mesmo gesto norteia o tratamento dado ao tema das viagens em *Triste Trópico*; e buscando associá-lo ao debate mobilizado pelo longa, Xavier fala em “hierarquia dos sentidos”. A formulação, que aparece ali em nossa última citação do teórico, reporta-se às elaborações de Laura de Mello e Souza⁹² acerca do modo como os europeus especulavam sobre o desconhecido que os aguardava no Novo Mundo. A historiadora nota que a “hierarquia dos sentidos” (uma espécie consenso universal em que se priorizam os estímulos visuais em detrimento dos outros) é perturbada no período das Grandes Navegações: incapaz de enxergar o que existia além-mar, o ser humano alimentava sua curiosidade e criava seus mitos a partir dos relatos orais dos que já haviam cruzado o oceano. É essa prerrogativa da audição que Xavier associa ao estilo narrativo de *Triste Trópico*, onde o narrador deixa de ser a “voz do saber” para voltar-se ao elogio do contador de histórias fantásticas; onde as imagens não têm sentido pré-concebido e são ressignificadas a partir do que ouvimos. E é também esse apanágio do especulativo em prejuízo do dado determinado, do certo e do factível que sai daquele século XVI para conduzir a narração desse filme com vestes de narrativa mitológica.

Numa época em que ouvir valia mais do que ver, os olhos enxergavam primeiro o que se ouvira dizer; tudo quanto se via era filtrado pelos relatos de viagens fantásticas, de terras longínquas, de homens monstruosos que habitavam os confins do mundo conhecido (SOUZA, 2009, p. 34).

E a pesquisadora conclui:

⁹² SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Desde cedo, portanto, as narrativas de viagens aliavam fantasia e realidade, tornando fluidas as fronteiras entre real e imaginário: aventuras fictícias como a de São Patrício continham elementos extraídos do mundo terrenos, aventuras concretas como as de Marco Polo se entremeavam com relatos fantásticos, com situações inverossímeis que, tendo ouvido de alguém, o marcador acreditava ter vivido. (SOUZA, 2009, p. 37).

Essa dupla disposição está no bojo do sistema que organiza *Triste Trópico*. O filme exhibe imagens feitas pelo Dr. Arthur, descrição das atividades econômicas da cidade onde se instalou e a leitura das cartas que recebeu dos pacientes curados por sua pílula. Ao mesmo tempo, também oferece ao navegante os relatos de que as mulheres daquela região “davam à luz alternadamente a crianças e pequenos animais” (14’ 47”), ou que Dr. Arthur pariu uma filha “de um escravo negro” (44’ 28”), e que tinha um duplo, “Fortunato Chumbergas”, enviado ao céu pelo próprio médico “para extinguir os meteoros” (44’ 39”). Mesclam-se, portanto, as duas faces dos relatos de viagem: a narração informativa e as fabulações misteriosas. E o documentário, que poderia apresentar um recorte mais homogêneo do tema das viagens, bem como ser um precursor do atual “world cinema” (uma abordagem que ignora as fronteiras e particularidades de cada país sob o complicado juízo de que a globalização homogeneizou por completo a produção de imagens) apresenta-se como um mapa da terra prometida a misturar monstros marítimos e coordenadas geográficas. O “gosto da maravilha e do mistério” (HOLLANDA, 2000, p.1)⁹³, que na literatura de viagens na era dos grandes descobrimentos só não aparece nos relatos de nossos cronistas portugueses, é então reivindicado pelo autor de um filme que dá forma ao exercício da imaginação tanto quanto a exige como o recurso a ser mobilizado pelo espectador que pretende ler aquilo que está além do discurso direto.

Esse modo fantasioso, especulativo e paratático do relato nos indica até mesmo a possibilidade de compreendê-lo como uma recusa da lógica racionalista ocidental que busca atribuir causalidade a tudo o que há entre o céu e a terra. Lançando o espectador nessa viagem de barco (por vezes à deriva), o filme induz seu público a confrontar as duas perspectivas que se tensionavam justamente ali no período das grandes navegações – e ainda que a vitoriosa tenha sido a assentada na razão, é na concepção misteriosa e fabulesca do mundo que *Triste Trópico* deposita uma possibilidade mais tangível de

⁹³ HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

organizar seu universo. E não seria propriamente esta a mentalidade censurada pelas raízes do pensamento moderno? Não teria sido ela profundamente recalcada ali quando o ser humano percebeu que o uso da razão seria um eficaz instrumento de domínio da natureza? Assim, convocando o imaginário das viagens através do resgate da fantasia enquanto imprescindível ferramenta de tateamento da realidade, o filme expande sua crítica sobre os avanços da modernidade até às origens da formação desta – e isso porque tudo o que dissemos até aqui nos permite afirmar que o longa sublinha do “moderno” seu lado de apogeu do domínio técnico. Ao fazer uso de gravuras dos séculos XV e XVI, de estátuas neoclássicas, de registros filmados nos anos 1930 e 1970, apresenta uma panorâmica história do pensamento moderno; traça o percurso seguido pela humanidade em sua luta pelo controle da natureza; em seu empenho de colocar a técnica como o cerne da civilização. E o lastro que baliza toda essa trajetória é justamente o assunto que se agita no interior do filme: a faculdade da razão. Assim, a implicação de fenômenos fantásticos na trajetória do Dr. Arthur e aquele seu gosto pela maravilha dá vazão justamente à visão cosmológica do mundo, própria às culturas reprimidas pela racionalidade ocidental tornada hegemônica no Século das Luzes. E para além da influência que essa concepção não teleológica exerce na forma do relato de *Triste Trópico*, a filosofia de vida adotada pelo médico quando torna-se messias é uma grande combinação de saberes próprios a civilizações africanas ancestrais e povos americanos pré-colombianos. A ideia, portanto, de que o filme endereça uma violenta crítica à objetividade deve ser entendida não apenas como recurso formal que vem expor a opacidade do discurso (documental ou não), nem mesmo como simples resposta àquele “modelo sociológico”: ela é uma problemática maior e agregadora das diversas camadas que *Triste Trópico* sobrepõe, fale ele sobre limite entre documentário e ficção, sobre o privilégio do ver sob o ouvir, a modernidade da linguagem cinematográfica, os desencontros entre história e historiografia, as viagens transatlânticas ou até as perturbações psíquicas de um indivíduo.

Se o que vemos no período das grandes navegações é o capitalismo se consolidando a partir do enfrentamento do europeu com o mar, é no Século das Luzes que a razão vai ser definitivamente posta no centro das atividades humanas. A relativo contragosto dos ilustrados mais elogiosos dos impulsos instintivos, ou ainda afeitos a concepções menos teleológicas e evolucionistas da história, o primado da razão consolida-se ali no XVIII e continua a lastrear a história da humanidade até os dias de hoje. Mas assim como os mares de William Turner relativizam a superioridade do

humano em face da natureza, *Triste Trópico* não deposita pleno entusiasmo na centralidade ou na primazia da razão, sugerindo que “esta submissão das forças naturais (...) não elevou o grau de satisfação prazerosa que esperaram da vida, não os fez [os homens] se sentirem mais felizes” (FREUD, p.45-46). Essa ausência de felicidade, essa tristeza que dá nome ao filme parece estar profundamente relacionada à descrença no poder da razão como garantia do progresso humano. E o elogio à fantasia é apenas uma dentre as tantas questões que o filme mobiliza para por em cheque o histórico esforço empreendido pelo ser humano para conter seus instintos em nome da civilização. Esta, no entanto, ganha conotação específica em *Triste Trópico* quando remetida não à universalidade, mas à sua noção dentro do contexto brasileiro. Tudo o que dissemos até aqui, sobre positivismo, choque cultural, modernidade, etc., insere o filme dentro do quadro de filmes brasileiro que, diante das privações daqueles conturbados “anos de chumbo”, não vêm mais um horizonte de expectativas. Assim como grande parcela da produção moderna brasileira, o longa de Omar parece tentar elaborar sobre o lugar aonde chegou o país que desde 1500 é regido sob a lógica da ordem e do progresso às custas de movimentos repressivos e violência desenfreada. E a singularidade de *Triste Trópico* reside justamente na atenção às raízes dos debates que o regime militar fez eclodir – a quem interessa a modernização? Qual preço pagou o povo pela busca à civilização? “Ordem e progresso” para quem? Nesse sentido, o que também atravessa essa nossa investigação é perceber como o filme agencia e problematiza as diversas alegorias remetidas ao processo de formação nacional (ou que, ao menos, buscam constituir imagens sobre a história do país). Assim, longe de um preâmbulo, esse nosso questionamento acerca da tradição iluminista e racionalista parece inescapável se quisermos entender o filme como algo além de crítica ao regime militar – ele, definitivamente, não se restringe a isso. Incisivo no ataque ao modo como a razão serviu aos interesses daqueles que ao longo da história da humanidade detiveram o poder, aborda o tema das viagens sob sua face de deslumbramento perante o novo sem deixar de expor os males advindos desse encontro cultural; trata do positivismo como fenômeno não só brasileiro, mas lastreado por toda uma tradição que encontra no Novo Mundo a possibilidade do domínio desenfreado; explora a pretensão de objetividade do documentário para subverter a crença na narrativa teleológica.

Em seu *dépayement* o Dr. Arthur não testemunha só a estranheza do mundo circundante, mas “assinala sempre desarranjos internos ao [seu] próprio território”

(CARDOSO, 1988, p.359)⁹⁴, processo assim formulado, num outro contexto, por Sérgio Cardoso:

[as viagens], na verdade, nunca transladam o viajante a um meio completamente estranho, nunca o atiram em plena e adversa exterioridade (mesmo porque ele não se encontra “dentro do espaço”, como uma coisa, nem “fora dele”, como um espírito, como a cada passo insiste em lembrar Marleau-Ponty); mas, marcadas pela interioridade do tempo, alteram e diferenciam seu próprio mundo, tornam-no estranho para si mesmo. Assim, neste sentimento de estranheza, de “alheamento” e distância, seu mundo não se estreita, se abre; não se bloqueia, mas experimenta a vertigem da desestruturação (sempre, em alguma medida, marcada pela perda e a morte) (...). É desta natureza o estranhamento das viagens: não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante; afasta-o de si mesmo, deflagra-se sempre na extensão circunscrita de sua frágil familiaridade, no interior dele próprio (CARDOSO, 1988, p. 359).

Difícil encontrar uma elaboração mais ajustada aos rumos tomados pela história do Dr. Arthur. E ainda mais difícil considerar só o lado positivo de sua experiência de deslocamento quando percebemos que essa “vertigem da desestruturação” está estreitamente vinculada aos problemas implicados no defrontar-se com o diferente. Se a viagem aparece, portanto, como um dos temas dedicados a expor as duas faces do choque cultural, o carnaval é ainda outra vivência que revela (agora por meio de sua evidência) as ambiguidades implicadas em sua gênese heterodoxa e como esta é capaz de subverter seu usual sentido de celebração.

2.3.2. *O carnaval*

Pouco depois da sintetização das pílulas, o narrador relata como andava a vida do médico:

Dr. Arthur era feliz, sentia-se um inovador, mas forças desconhecidas começaram a sabotar sua vida sentimental. No começo foi uma simples incapacidade de atuar agressivamente. (...) Mas a 25 de abril começaram uns sintomas estranhos coincidindo com inesperados fenômenos atmosféricos: agulhadas pelo corpo, suores frios, ansiedade intensa, diarreia matinal. Imediatamente perde sua capacidade de distinguir os treze sabores comerciais do café. Cruza o céu da Zona do Escorpião o cometa a que em 1577 atribui a perda de El Rei Sebastião (26’ 35”).

⁹⁴ CARDOSO, Sérgio. O olhar do viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto. [et al.] *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 347 – 360.

O caráter mórbido do filme, que até então vinha sendo constituído pelas imagens, aqui começa a tomar forma no nível da fábula. A narração passa a enumerar uma série de males, doenças, dores e sintomas físicos agudos que acometem o médico – “na semana seguinte Dr. Arthur piora: tremores generalizados, cólicas, perda de sentido, estado de choque, câibras dolorosas e vertigens” (28’ 04”). Tais perturbações são acompanhadas de delírios e visões, e a voz nos informa que “alguns homens já o ouvem com atenção, embora as coisas ainda não façam muito sentido” (30’ 25”). Imagens de gárgulas, mais corpos humanos, ilustrações de vermes em proporções gigantes, gravuras de enforcados, esculturas com expressão de sofrimento, fotografias de pessoas com essas mesmas expressões são exibidas em ritmo mais acelerado e ganham a companhia de um tipo de figura até então ausente: as de caráter místico e religioso, como desenhos de pentagramas, símbolos esotéricos, letreiro sobre os sete pecados capitais, figurações de demônios e entidades malignas, etc. etc. Em final de maio os “sintomas atingem o ápice” (29’ 38”) e “uma voz lhe diz: defenda-se ou será aniquilado” (29’ 49”). Automutilações, sangramentos e mutações de ordem física e mental perturbam o antigo estado de felicidade do médico; até que “no dia dez de julho surge a virada decisiva” (31’ 34”):

Ao meio dia o Dr. Arthur inspecionava com sua câmera de filmar a vila em meio a alucinações bem ao gosto de Euclides da Cunha: cabeças envoltas em esparadrapos sanguinolentos, braços partidos em tipoias, pernas encanadas, pés disformes pela inchação, peitos costurados à bala ou sarjados à faca – todos os traumatismos e todas as misérias (31’ 37”).

Parece significativo o fato da câmera de filmar ser usada como o aparato revelador das figuras moribundas. Ele endossa e aprofunda, inclusive, o que falamos sobre as imagens dos anos 1970 serem um contraponto aos filmes caseiros de 1930. O plano do desfile carnavalesco exibido durante a descrição das visões do médico [figuras 25 e 26] não é só ilustrativo do conteúdo narrado, mas revelador da tarefa empenhada pela câmera moderna, ou seja, do trabalho que ela dedica à investigação dos mistérios do mundo e do extraordinário que pode surgir do real. Não mais preocupada em captar as aparências da encenação posada, ela agora torna sensível aquilo que se esconde ao olho cético incapaz de enxergar o que fica velado pela suposta imediatez da realidade. A objetiva fotográfica surge, então, como a fronteira entre o plano terreno e o espiritual, entre o mundo dos vivos e dos mortos; ela é o portal de acesso ao que a mirada

acomodada não alcança e a mediação que oferece ao espectador o mundo como visto pelo médico em delírio. E do êxtase expresso nos rostos carnavalescos que em *Antropologia da Face Gloriosa* buscam “sua ressurreição” (BENTES, 2009, p.10), aqui resta apenas uma marcha de moribundos em direção ao purgatório.



Figuras 25 e 26: No carnaval, todos os traumatismo e todas as misérias.

No entanto, se o que de fato enxergamos nessas imagens é também a alegria carnavalesca de foliões fantasiados de mortos e feridos, seu conteúdo manifesto será ressignificado e assim afeito à nossa alusão ao purgatório quando, além de associadas à narração, forem vistas junto com as duas sequências posteriores.

A primeira, iniciada assim que o narrador termina de descrever as visões de Dr. Arthur, orienta-se por uma voz masculina que declama em espanhol a poesia de Federico Garcia Lorca, “La Cojida y La Muerte”⁹⁵; e compostos à voz, diversos planos de uma antiga gravação (provavelmente também dos anos de 1930) do que parece ser a preparação de um terreno onde uma nova cidade se desenvolverá [figura 27]. A segunda sequência parece ser um momento posterior (ou parte da mesma situação) ao plano do menino sentado à beira da balsa comentado anteriormente [figura 28]. Aqui, a música conduzida por um piano se funde ao ruído do motor do barco para acompanhar o longo plano fixo da borda da embarcação em movimento. Quando esta finalmente atraca, encerram-se os sons anteriores, cantos indígenas irrompem, e a numerosa tripulação desembarca em terra firme [figura 29]. A poesia vai finalizando a primeira seção do filme e o plano da embarcação é o que abre a segunda. De Lorca, Omar quase dispensa

⁹⁵ O texto é a primeira parte de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, uma elegia dedicada ao toureiro que não resistiu à colhida de um touro e veio a falecer. In: LORCA, Federico García. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1954, p. 461-471.

a melancolia pela morte do toureiro homenageado; e ao dar ênfase, através da voz *over*, à atmosfera de horror e suspense construída pelos versos, encerra a primeira parte de *Triste Trópico* como anúncio de malogro: “Lo demás era muerte y sólo muerte/a las cinco de la tarde”.



Figuras 27: Preparação da terra



Figuras 28 e 29: Travessia e chegada da barca

Ainda que alguns planos separem o poema do plano do desembarque, essas duas sequências encadeadas indicam a anúncio, a preparação (implicada nas imagens de construção da cidade) e a chegada a uma nova terra, ao novo mundo por onde vaguearão as múmias do carnaval e os tripulantes dessa balsa conduzida rumo ao Hades por Caronte. A descrição das alterações do Dr. Arthur; o suspense implicado na voz e na poesia; a balsa que trafega e atraca: tudo isso prenuncia a “explosão de uma nova personalidade” (38’07”), escrito da cartela seguinte ao desembarque. E como dissemos, esta “nova personalidade” alimenta-se de uma filosofia menos afeita à tradição racionalista ocidental para por em prática os saberes próprios a culturas subordinadas

por esse mesmo legado. Depreende-se, portanto, que se até então o médico era a figura da ordem, sua nova personalidade o faz abdicar da herança iluminista que deu centralidade ao trabalho da razão para então liberar o que para esta parecia ser irracional: “encoraja os índios a parar de trabalhar” (45’ 05’); “prometia muitos inimigos condimentados para devorar” (45’ 15’); “curava os doentes à maneira xamânica, assoprando sobre eles, e era ajudado por mulheres cuja profissão era sugar e lambar as partes afetadas” (48’ 04’); “fez reviver o proibido culto de Jurupari, com flagelações rituais e consumo de bebida fortemente alcoolizada” (48’31”). Assim, essa nova vida do Dr. Arthur é também a nova terra onde a balsa atraca, universo que, não regido pela razão ocidental, remete ao próprio carnaval como visto pela cultura europeia do século XVI: a vivência extraordinária (no sentido mais forte do termo) do “mundo al revés” [figura 30]⁹⁶ – lá onde as ordens e hierarquias sexuais, sociais e econômicas estão invertidas.

Assim, o argumento de Guiomar Ramos sobre as imagens do carnaval serem a representação do “homem do povo” (RAMOS, 2008, p.53) ou do “mundo primitivo no qual o Dr. Arthur mergulha” (RAMOS, 2008, p.55) deve ser entendido a partir do sentido histórico dessa palavra “primitivo”: tudo aquilo que se opunha à civilização tal qual pensada pelos interesses colonialistas e pela perspectiva eurocêntrica fundada justamente na regulação do mundo natural, seja ele relativo à natureza em si ou aos povos que consideravam sua existência como mais uma dentre as infinitas relações mutualistas responsáveis por coordenar o planeta. Orientado por tal concepção cosmológica, *Triste Trópico* (principalmente nessa segunda parte) vem nos dizer que toda a história da humanidade ainda influencia a vida presente – e talvez por isso as inúmeras menções a eventos e informações extemporâneas à vida do protagonista. Ou seja, concebe (e torna sensível) a noção de história não como a flecha que se move em trajetória retilínea, mas corpo imerso em um campo magnético formado por camadas que, independente de sua localização, se deixam abalar pelo movimento das outras. E é nesse empréstimo das qualidades de seu tema que também podemos filiar *Triste Trópico* ao já debatido modelo antidocumental.

É inegável, portanto, a postura assumida pelo filme de positivar a experiência advinda dessa mudança do Dr. Arthur. Retomando saberes ancestrais enterrados pela cultura ocidental cristã que se fez hegemônica, ele se transforma num sábio curandeiro,

⁹⁶ Catalan, *The World Upside Down*, early 19th century, print. Séminaire d'Histoire de l'Art, Université de Fribourg Suisse.

propõe “uma revisão crítica da cultura brasileira” (53’ 45”) e ganha poderes milagrosos, atraindo com notável rapidez uma legião de seguidores. E além de expresso na narração, esse elogio é posto em prática na montagem fílmica, movimento já realizado com o tema das viagens. Na segunda parte do filme, com Dr. Arthur já dotado de sua nova personalidade, varia-se ainda mais o ritmo de exibição dos planos, imagens tão mais diversas surgem na tela, sonoridades de outros tipos somam-se à narração (de origem árabe, outras vozes *over*, mais e mais instrumentos percussivos), sequências inteiras operam como alívio cômico – excesso de imagens, de sons, de estímulos e relações semânticas. O que poderia sugerir o aleatório lançar de dados por trás da composição fílmica se apresenta como o estilo que toma de empréstimo a própria filosofia do médico: “por definição, o *excesso* está fora da razão. A razão se liga ao trabalho, liga-se à atividade laboriosa, que é a expressão de suas leis. Mas a volúpia zomba do trabalho, cujo exercício (...) é aparentemente desfavorável à intensidade da vida voluptuosa” (BATAILLE, 2013, p.195-196)⁹⁷.

Misto de trabalho e voluptuosidade, *Triste Trópico* não se contenta com a unilateralidade. Sua forma deleita-se e leva até o espectador o prazer da bricolagem, sem, no entanto, deixar de expor que é preciso fôlego para se dedicar ao laborioso exercício da imaginação. Não só na forma, mas relativo a todas as partes do filme, sejam elas os elementos sensíveis ou os temas e sentidos que deles emanam, enfim, todo o sistema que organiza *Triste Trópico* funda-se nessa inconstância, no movimento pendular entre ponto e contraponto; entre tentativa de síntese e tendência à dissolução; entre, se quisermos, ordem e desordem. Coerente com sua própria lógica, o tratamento que o filme dá à nova vida do médico também segue nessa direção, uma vez que a visão cosmológica e, diríamos, até anti-ocidental do mundo a que Dr. Arthur adere carrega consigo seus próprios limites. Se há inversão da ordem, há sombras que vêm do mistério do planeta. Assim, ainda que supostamente livres da castração cristã, as figuras da “desrazão” presentes nas imagens acima reproduzidas são quase sempre figuradas como entes mórbidos e cadavéricos, habitantes de um mundo fantástico goyesco [figura 31] e produzidos pelo “sueño de la razón”.

⁹⁷ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.



Figura 30: Ayuca Catalan do século XIX



Figura 31: Frame de *Triste Trópico*



A casa de dentes.

Figura 32: O sono e o sonho da razão no mundo de *Os Caprichos* de Goya



Figuras 33 e 34: Os foliões de *Triste Trópico*

A incursão do Dr. Arthur é justamente o sono da razão, o expurgo de tudo aquilo que, sob a prerrogativa civilizacional, foi violentamente recalçado e, como bem disse Octavio Paz, continua sangrando. Ainda que não consiga escapar do despojamento quase inerente à evidência do carnaval, *Triste Trópico* emprega essas imagens com tamanha transversalidade que não deposita sob o festejo nem o julgamento simplista e classista de pura alienação popular, nem o celebra enquanto emblema da identidade nacional, visão esta que, tomadas as distâncias, foi partilhada pela esquerda e pela direita brasileira, na arte e fora dela. “Extraídos violentamente de seu contexto” (BENTES, 2009, p.9) estão todos os foliões captados por Arthur Omar ao longo de sua carreira; os de *Antropologia da Face Gloriosa* e de *Triste Trópico*. E se a distinção entre suas aparições nessas duas obras extrapola o espaço que ocupam no quadro, é porque no filme deixam de ser “verdadeiras entidades, figuras estéticas, de grande densidade” (BENTES, 2009, p.9) para reporem o grotesco e o mórbido de corpos que não mais esperam a ressurreição, mas peregrinam em busca de alguma redenção possível. A imagem estática de Omar parece, realmente, querer encontrar o sublime – e algumas fotografias de *Antropologia...* provam que consegue. Por outro lado, o movimento dos 24 quadros, o plano aberto em sequência e o espaço da rua devolvem ao folião sua condição enquanto presença na realidade empírica. Mas seu realismo é estranho; furta-se à intenção documental e se volta ao trabalho da revelação, ganhando conotação próxima àquela conferida por Argan ao termo quando discute o assombro que acomete o observador que se depara com o trágico e oblíquo testemunho do *Le Radeau de la Méduse* [figura 35]:

O realismo, para Géricault, é justamente a derrota do ideal, a inutilidade e a negatividade da história, a hostilidade entre homem e natureza, a ameaça da morte nas ações da vida. Recusar a ordem que no fluxo turvo da paixão (a energia) isola e distingue os sentimentos (as forças), guiando-os para um agir lucidamente decidido (a história); captar no mesmo rosto, no mesmo corpo, na mesma situação os elementos contrastantes da grandeza e da decadência, da nobreza e da depravação, do belo e do feio, isto é, captar a vida em sua contraditoriedade e precariedade: eis o primeiro pressuposto de um *realismo* que de forma alguma é imitação da natureza, mas recusa *moral* da concepção clássica-cristã da arte como catarse. (ARGAN, 1992, p.53)⁹⁸

⁹⁸ ARGAN, Giulio Carlo. Théodore Géricault – “A jangada da medusa”. In: *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 52 – 54.

É só dessa forma, portanto, que as imagens do carnaval são capazes de expor “o bárbaro, o difuso, o transversal da nossa realidade de brasileiros” (OMAR, 1997, p.7): na contradição própria a um tecido social que, em sua evidência mesma, expõe ser formado pela tensão entre coerção e o que de vida é possível extrair disso; que é constituído quase que por sublimações dos ininterruptos gestos repressivos que moldaram a experiência de vida no país. Fio condutor da obra de Omar, a recusa das definições prontas, que tanto insistimos em destacar, aparece no longa de 1974 por meio dessa relativização da alegria envolvida na noção de carnaval e sob a forma ambígua com que a festividade brasileira por excelência se relaciona com sua usual definição de símbolo e “identidade nacional”:

Se a América tropical é ponto de acumulação da violência, o carnaval brasileiro se põe, no filme, como um estranho teatro em que a força das máscaras sugere um tipo de afirmação que vai além do clichê da alegria e da paródia. Filmado de forma inusitada, o carnaval revela uma distância, um tom cerimonial que lhe confere uma dimensão trágica. É momento de glória da heterodoxia, mas também é viagem envolvida por este senso de uma condenação que permanece à espreita e que o filme trabalha, na montagem, até o fim (XAVIER, 2000, p.17).



Figura 35: *La rideau de la Méduse*



Figuras 36 e 37: Estranho realismo do carnaval de *Triste Trópico*

Procissão patética que reafirma a etimologia deste termo; celebração da carne conduzida pela consciência trágica. Assim representado, de modo insólito, o carnaval se oferece ao espectador como um terreno escorregadio e que, por isso mesmo, resguarda o filme de certa imobilidade que tende a encerrar a noção de identidade nacional quando representada via alegoria. É claro que dentro da filmografia e da arte brasileira no geral encontramos contraexemplos a esse juízo, mobilizem a alegoria carnavalesca ou qualquer outra. Cego aquele que se fecha à confusão gerada pelas alegorias de Glauber; às mais fortemente assentadas no terreno sócio-político, caso de *Terra em Transe*, ou àquelas voltadas ao tratamento mítico, como as de *A idade da Terra*, dois tipos que, apesar de nossa sistematização simplória, jamais estiveram totalmente dissociadas dentro de cada filme do cineasta. Ainda assim, cabe à analista ficar atenta aos riscos que incidem sob qualquer tratamento empenhado na busca por respostas definitivas e sobre questões que a impermanência do mundo (principalmente do subdesenvolvido) impede encerrar. Recentes produções do cinema brasileiro, como *Brasil S/A* (2014), de Marcelo Pedroso, comprovam que esse nosso cuidado é indispensável: entregando-se ao deleite da imagem operosa, o filme torna demasiado simplista o processo de modernização (tecnicização) do país; constrói um raciocínio quase matemático, sob um olhar tendente ao determinismo, que achata todas as camadas e exclui nuances e contradições do processo histórico, reduzindo, assim, o sujeito trabalhador a simples títere do capital. Através de um equivocado uso do tom épico, abdica de todo o hercúleo esforço de elaboração artística e teórica erigida ao longo do século XX no país para entregar ao espectador uma “representação nacional” sob os mais chapados tons de verde e amarelo.

Produzindo num contexto que expunha com ainda mais crueza as discrepâncias da realidade brasileira, o inquieto diretor de *Triste Trópico* não antecipa a abordagem que, décadas depois, Pedroso dá ao tema. Talvez nem tanto pela determinação de seu tempo histórico, mas por se ater mais à formulação de perguntas do que à busca por conclusões, Arthur Omar pensa os processos de formação nacional explorando o caráter escorregadio da linguagem cinematográfica. Construindo a trajetória de seu personagem como essa galáxia de referências simbólicas sobre o legado histórico, cultural e social do Brasil; dando a seu filme certa feição de repositório ou armazém desordenado onde estão guardados os componentes dessa história, torna singular seu gesto de pensar as representações do país. O desrecalque que opera por meio desse jogo com imagens mais estáticas e planos quase elementares surge de modo diferente, por exemplo, do que se

observa em um filme como *Sem essa Aranha* (1970)⁹⁹, onde a violência e o desespero dos renegados pela civilização irrompem na duração dos planos, tão longos e viscerais como é a passagem do tempo para aqueles que têm fome. Em Sganzerla, o transe não é descrito por um narrador e nem se materializa na forma de enxurrada de elementos sonoros e visuais, mas surge na *mise-en-scène* do corpo que se move pelo espaço, na descida do morro, nos rodopios em terrenos de terra batida e nos vômitos pelas janelas de inferninhos cariocas. Por outro lado, esse estado de transe que toma conta das personagens em um momento ou outro do filme é uma prova de que, assim como o Dr. Arthur, elas também se valem do irracionalismo como única possibilidade de reação a uma estrutura que restringe às classes dominantes os preceitos iluministas de liberdade e igualdade, ideais que só na teoria alcançam a universalidade. Também não são raros os momentos em que assistimos ao protagonista Aranha, personagem de Jorge Loredó, proclamar aos ventos um ou outro jargão sobre eras ancestrais e imemoriais; ou, ainda, anunciar suas revelações quanto ao mecanismo das engrenagens que movem o mundo. Fazendo coro à crítica do antropocentrismo identificada em *Triste Trópico* (mas que no filme de Sganzerla traveste-se de desprezo pelo planeta povoado pela espécie humana), a personagem de Helena Ignez esbraveja que “essa Terra é de araque! Planetazinho vagabundo! O sistema solar é um lixo! Sub-planeta! (SEM..., 1970, 18’14”) para anteceder o rompante de Aranha:

É uma visão! Está tudo errado! Eu estou vendo tudo invertido! Está tudo errado! Há seis mil anos que está tudo errado, invertido! Somente agora que eu vejo que são seis mil anos de fome! Está tudo de trás para diante! Sim, eu tinha que dar aquele golpe! Era a única saída de milhões de náufragos; blefar a fome e a rotação universal! (SEM..., 1970, 19’23”)

Ainda que essa sequência seja toda conduzida pelo baião e pela presença de Luiz Gonzaga, *Sem Essa Aranha* não mobiliza a cultura popular como quem propõe uma “categoria unificadora (o nacional) capaz de instituir o ‘nós’ entre cineasta e plateia” (XAVIER, 2012, p.437)¹⁰⁰. Omar, por outro lado, também não aponta para essa conciliação, mas se dedica a elaborar (de um modo mais sistemático do que Sganzerla jamais pretendeu) sobre as bases onde se assentam essa noção de nacionalidade. Talvez um seja mais enfático do que o outro, mas ambos os filmes trazem a herança cultural e

⁹⁹ SEM essa Aranha. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil, 1972, 16mm, COR, 102min.

¹⁰⁰ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

histórica do país na forma de arroubos e enquanto lastro dos processos irracionais, o que os coloca numa via alternativa às duas que Ismail Xavier identifica delinearem-se no bojo do cinema moderno brasileiro:

(...) os índices de modernização, colocados na mira do cineasta, deixam de estar vinculados ao problema da ameaça à identidade nacional; ligam-se à travessia por uma estação do inferno que encaminha um crescente questionamento da teleologia narrativa (esse é o lado estrutural da dissolução da alegoria globalizante referida ao contexto nacional) (XAVIER, 2012, p.437).

A ameaça à identidade nacional não é colocada em pauta por nenhum dos dois filmes, mas os demônios que moram nessa “estação do inferno” por onde ambos passam são filhos da questão nacional e frutos dessa tentativa de unificação a todo custo. Talvez não seja possível expandir a todo o filme de Sganzerla uma interpretação que parece mais justa à cena com Gonzaga, mas o que vale destacar é que os filmes trazem os sinais da modernização sem jogar fora a temática da identidade nacional. E isso porque o mesmo irracionalismo que é veículo para as questões nacionais é a reação à concepção teleológica (da narrativa e da história do país), noção forjada justamente no nascimento do pensamento moderno. Portanto, *Sem Essa Aranha* antecipa *Triste Trópico* também nessa compreensão mais alargada da ideia de modernidade, que escapa à polaridade “estrangeiro *versus* nacional” e vai ser atacada enquanto mentalidade que foi álibi para o uso da repressão em prol de um bem maior, ou seja, da construção da civilização que desse ao país alguma identidade capaz de elevá-la ao posto de nação. Sem a pretensão de construir uma imagem sintética ou global do país, *Triste Trópico* se dedica mais do que *Sem Essa Aranha* a entregar ao espectador diversas camadas e elementos que moldam nossa ideia de nacionalidade. É prova disso a mobilização de ainda outra problemática atrelada ao imaginário nacional, que em Omar ganha configuração diferente da que usualmente lhe atribuíram outros filmes da cinematografia nacional.

2.3.3. Antropofagia

A antropofagia tem sua primeira menção direta quando daquele já citado comentário do narrador acerca de sua assimilação pelo médico nas festas municipais (esta é, inclusive, uma das primeiras informações depois do letreiro “1ª PARTE” demarcar as seções do filme). Comiam-se os inimigos, “os quais, antes de morrer”, nos diz a voz *over*, “eram obrigados a dizer: ‘eu, sua comida estou chegando’.” (14’02”).

Este é mais um dos empréstimos de relatos feitos por cronistas dos tempos coloniais, agora de Hans Staden quando prisioneiro dos Tupinambás. Na ocasião, Staden era levado a uma “pequena aldeia de sete choças. Chamavam-na Ubatuba” (STADEN, 1974, p.87)¹⁰¹; e para anunciar sua chegada, teve de gritar “em sua língua “Aju ne xé peê remiurama”, isto é, ‘Estou chegando eu, vossa comida’” (STADEN, 1974, p.87) – e a frase, que no filme ganha nova organização, aparece escrita em uma cartela. Além desse comentário, o narrador indica que a carne humana eventualmente alimentava messias e bando, ainda que desmedidas em seu consumo obrigassem Dr. Arthur a “punir certos peregrinos que queriam matar e comer todas as crianças batizadas que encontravam pelo caminho” (54’ 04”). Se tais passagens atestam a antropofagia como hábito do personagem, há outros indícios de que a própria tessitura da obra se vale da prática como foi repensada por Oswald Andrade. Para Guiomar Ramos, por exemplo, é a antropofagia que inspira o jeito do filme agenciar discursos históricos e sociológicos, revelando que Omar, assim como os modernistas, também a concebe enquanto uma espécie de moral estética. Ademais, Ramos nota que esse procedimento do filme “criar com a desmontagem de cronistas e historiadores antigos” (RAMOS, 2008, p. 59) aparece também na Poesia Pau-Brasil, no Manifesto Antropófago e no conteúdo da Revista Antropofágica, produções que, ainda segundo a pesquisadora, partilham com *Triste Trópico* de um mesmo tom: o gosto pela paródia, pela citação, pela colagem e pela ironia (RAMOS, 2008, p.60). O exame de Ramos acerca das intersecções entre *Triste Trópico* e a antropofagia cultural de Oswald é minucioso justamente por compor um trabalho especificamente voltado às “relações entre o cinema brasileiro da década de 1970 e a metáfora da antropofagia” (RAMOS, 2008, p.17). De todo o arsenal teórico que este estudo nos oferece, limitemo-nos às suas apreensões gerais e mais proveitosas ao encaminhamento de nossa investigação: a colagem¹⁰² de materiais deveras distintos como recurso da montagem fílmica, bem como a ironia e certa tendência ao cômico enquanto recursos fático e poético são traços da influência que a antropofagia oswaldiana exerce no filme.

¹⁰¹ STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Trad. Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

¹⁰² Como já dito em outra nota de rodapé, a noção de colagem tem seu lastro na história dos estudos de cinema e não será motivo privilegiado de nossa análise. Assim, aqui é entendida como o procedimento responsável por coordenar, tanto na poesia modernista quanto em *Triste Trópico*, os materiais de fontes deveras distintas, e, principalmente, os discursos históricos e sociológicos (como bem nota Guiomar Ramos ao lembrar que a Pau-Brasil foi “criada com a desmontagem de textos de cronistas e historiadores antigos” (RAMOS, 2008, p.59).

O hábito antropofágico, no entanto, raramente aparece na arte brasileira apenas enquanto aquilo que chamamos de moral estética. E por mais que ganhe distintas faces em distintas tradições (que vão de José de Alencar e ultrapassam os modernistas de 1922, chegando até os cinemas Novo e Marginal), a antropofagia usualmente surge como fator de legitimação da nacionalidade ou afirmação e soberania do “nosso” em detrimento do que vem “de fora”. Ainda que em 1920 fosse entendida não como plena recusa do estrangeiro, mas instrumento em favor da assimilação do que dele nos serve, é o contexto contracultural dos anos 1960 que “transfere o enfoque [de seu uso] dos aspectos étnicos para os políticos-econômicos” (FAVARETTO, 1996, p.53)¹⁰³. Ou seja, leva-se ao agitado campo ideológico do pós-64 um debate que antes reservava interesse pela “originalidade nativa e a conseqüente reação à fascinação da cultura europeia” (FAVARETTO, 1996, p.53). Como bem nota Ismail Xavier:

Agora o campo de batalha é a mídia eletrônica, o cinema e todo um aparato industrial-mercantil efetivamente presente numa sociedade onde a modernização já cumpriu algumas etapas, explicitou seus aspectos contraditórios e deixou claro que o avanço técnico não possui um teor libertário automático (XAVIER, 2012, p.48).

Essa leitura de Xavier afina-se à abordagem de filmes que, mesmo não depositando sua força na alegoria antropofágica, trazem o elemento indígena como o vetor que expõe os problemas decorridos da modernização conservadora – são os casos de *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Brasil, ano 2000* (1969), de Walter Lima Jr:

Em *Macunaíma*, o mundo urbano ganha uma representação original que privilegia, não o clichê da incompatibilidade, mas o encaixe entre a matriz de uma alienação tipicamente moderna, própria à cultura de massas, e a matriz arcaica do “caráter nacional”. (...) a questão mais geral da tutela social baseada no fetichismo do consumo vem, no filme de Joaquim Pedro, mostrar sua dimensão nacional: a da cumplicidade entre o que seria uma inclinação natural do brasileiro e os mecanismos da modernização reflexa (XAVIER, 2012, p.261 - 262).

A “inclinação natural do brasileiro”, eufemismo para o famoso “jeitinho”, cristaliza-se na figura do malandro. É preciso lembrar, porém, de Antônio Candido em seu cirúrgico exame, onde sublinha o tratamento mais pragmático do que moral dado à malandragem com que levam a vida protagonista e todo o conjunto de personagens de

¹⁰³ FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

Memórias de um sargento de milícias. Mas Dr. Arthur não é um malandro; e o filme, de fato, se vale desse “clichê da incompatibilidade” para relacionar arcaico e urbano. No entanto, essa cumplicidade que Xavier aponta como responsável pela adaptação de Macunaíma na grande cidade não aparece na obra de Omar; e justamente porque a modernidade não está mais indicada na cidade, mas representada na própria figura do protagonista do filme. Não é mais o indígena quem parte à urbe, mas justamente o contrário, é o médico citadino quem se embrenha na mata. Omar então inverte os polos que orientam a antropofagia e torna explícito que estranho à cultura brasileira não é o pop, a moda internacional, a guitarra elétrica ou o sangue francês de Jean, o alimento dos tupinambás de *Como era gostoso meu francês*¹⁰⁴. Estranho à cultura brasileira é aquele universo de saberes ancestrais guardados pelas civilizações pré-colombianas – *mutatis mutandis*, é aquele mesmo abismo que vimos expressar-se na forma de *Congo*, aquele que diz respeito à cisão interna ao país. Diferente da noção envolvida na antropofagia modernista, *Triste Trópico* não adere à concepção do país como algo idêntico; não vislumbra uma única identidade nacional capaz de homogeneizar esse país de dimensões continentais e tão amplas quanto as distâncias que apartam as camadas de sua população.

Essa questão do “caráter nacional” é ainda passível de exame sob o prisma de sua leitura tornada unânime, para qual aponta João César de Castro Rocha:

(...) É preciso reconhecer de uma vez por todas: a intuição de Oswald nada tem a ver com a afirmação de uma hipotética originalidade de pensamento ou com a identificação de um imaginário caráter nacional. Ora, recorda-se que, segundo o próprio Oswald, a prosa antropofágica por excelência se encontra no Macunaíma, cujo subtítulo vale como se fosse um ensaio: O herói sem nenhum caráter. Isto é, o sujeito macunaímo-antropofágico inviabiliza qualquer pretensão ontológica, qualquer desejo de definição de uma identidade estável: pelo contrário, a do antropófagomacunaímico é sempre uma identidade à deriva (ROCHA, 2011, p.654)¹⁰⁵.

Qual caráter mais volátil que o do próprio Dr. Arthur? Muda de nome, de aparência, de personalidade e de ideia fixa como se nada lhe pudesse ser definitivo. Esse traço poderia livrar o filme de Omar daquilo que falamos sobre a imobilidade envolvida

¹⁰⁴ COMO era gostoso meu francês. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1971, 35mm, COR, 79 min.

¹⁰⁵ ROCHA, João César de Castro. Uma Teoria de Exportação? Ou: “Antropofagia como Visão do Mundo”. In: *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. Organização de João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 647 – 668.

na noção de “caráter nacional”. Sua índole fugidia escapa da caracterização do malandro, por exemplo, que em *Macunaíma* ganha a conotação de “inclinação natural do brasileiro” (XAVIER, 2012, p. 262) – atente-se para o “natural”. Entretanto, essa inércia não diz respeito à forma do debate, mas à sua ontologia; ou seja, a crítica condena o fato da questão sobre as “raízes do Brasil” ainda ser levantada, o que deslocaria a intenção artística para certa defesa de um nacionalismo e justamente no momento em que este foi usado como álibi para o golpe militar.

A alegoria antropofágica e aquela tendência ao irracionalismo que percebemos conduzir estrutura dramática e construção dos personagens de *Triste Trópico* e *Sem essa Aranha*, de certa forma atravessam e caracterizam parte do campo cultural e artístico que se reinventava após as fissuras provocadas pelo agitado ano de 1968 – no Brasil e no mundo. Em uma entrevista realizada para fins alheios (mas de suma importância) a esta pesquisa¹⁰⁶, Roberto Schwarz comenta que já naquela época percebia as reações de sua geração ao recrudescimento da repressão dividirem-se em dois ramos diferentes (e quase antagônicos): havia os que partiam à organização política e ingressavam na luta armada, e os que se refugiavam dos horrores do mundo concreto no véu da abstração e da espiritualidade. A generosidade e benevolência de Schwarz para com os adeptos desse segundo grupo ficaram evidentes naquela entrevista. Realizada justamente por ocasião de um evento em memória dos 50 anos de 1968, a conversa revelou que o mesmo tempo responsável por transformar em veteranos céticos (e por vezes conservadores) muitos dos militantes daquela época – e que hoje definem seu antigo engajamento enquanto puro romantismo (como se o *páthos* neste implicado não pudesse ser positivado ou orientado à ação efetiva); enfim, esse mesmo tempo que “endireitou” antigos vermelhos fez de Schwarz não menos vigilante ou crítico, mas ainda mais sábio e dedicado a verdadeiramente entender o sujeito em suas respostas ao que o mundo lhe imputa. Se de um lado o *tête-à-tête* de anos depois permite contemporizações que antes

¹⁰⁶ A entrevista foi realizada com vistas à produção do documentário *Os Fuzis da Dona Tereza Carrar* (2018), peça integrante da exposição homônima que compôs o evento *Ecos de 1968: 50 Anos Depois*. Este foi coordenado pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP e, sediado nos prédios do Centro Universitário Maria Antônia, estendeu-se de 02 de outubro de 2018 a 23 de dezembro de 2018. O filme, fotografado e montado por esta pesquisadora, baseia-se numa série de entrevistas com os participantes de uma montagem realizada em 1968 da peça *Os Fuzis da Dona Tereza*, releitura da original de Bertold Brecht (*Os Fuzis da Senhora Carrar*, 1937). Dirigida por Flávio Império quando o TUSP era um grupo amador e politizado, envolvido nos principais debates estéticos e na radicalização da resistência à ditadura, a montagem quase não deixou registros e o filme buscava, através de entrevistas com os membros do grupo, compor a história em torno de sua realização. Foi nesse sentido, portanto, que Roberto Schwarz foi entrevistado, uma vez que não só era próximo do diretor como participava ativamente dos debates e produções realizadas pelo grupo nos meados da década de 1960.

pareciam inadmissíveis, assim como o diálogo ao vivo deixa que o espírito transmita certas impressões de forma mais imediata, de outro, a precisão de sua letra, talhada sobre uma prosa emblemática da polarização político-ideológica que se verificava nos primeiros anos da ditadura, demandava posicionamentos mais propositivos e progressistas. A empatia do crítico pela geração *hippie* da década de 1970, que ficou clara na ocasião da conversa, não é exatamente o que dá o tom de sua crítica sobre *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso. Dentre os muitos comentários e avaliações perspicazes, Schwarz aponta para o caráter regressivo envolvido nessa perspectiva irracionalista:

Noutras palavras, voltando ao argumento de Caetano, o abalo causado pela viravolta militar e política teria tido também o seu aspecto positivo, abrindo perspectivas intelectuais novas, antes inacessíveis (mas alguém as vedava?), que “procuravam revelar como somos e perguntavam pelo nosso destino” (CAETANO, 1997, p. 105 apud SCHWARZ, 2012). Já um materialista dirá que, longe de ser novidade, a consideração “antropológica, mítica, mística, formalista e moral” do país, bem como a pergunta pelo “nosso destino”, marcava uma volta ao passado, às definições estáticas pelo caráter nacional, pela raça, pela herança religiosa, pelas origens portuguesas, que justamente a visão histórico-social vinha redimensionar e traduzir em termos da complexidade contemporânea. É claro por outro lado que a reconfiguração geral do capitalismo, de que 64 fez parte, exige uma resposta que os socialistas continuam devendo (SCHWARZ, 2012, p.89)¹⁰⁷.

Triste Trópico não escapa totalmente dessa incisiva avaliação. O filme deliberadamente realiza esse retorno ao passado e reconsidera uma visão mítica e mística do país. Assim como os socialistas ficaram devendo, Omar não indica em seu filme nenhum horizonte de possibilidades ou propostas efetivas de caminhos a serem trilhados, seja rumo a uma revolução ou a qualquer cenário onde a liberdade (política, de expressão e de outras amarras do capital) poderia ser exercida. Viver em um regime de exceção é caminhar sem conseguir enxergar um palmo à frente do nariz; é viver sob uma névoa que exige atenção redobrada – estar sempre “atento e forte”. Se assim o é, também há o dado de que são nesses momentos de reconfiguração que voltam a aparecer antigos discursos em suas faces mais regressivas. Essa pergunta pelo “nosso destino”, tantas vezes colocada e de tantas maneiras elaborada pela arte brasileira dos anos 1960 e 1970, acompanha uma demanda de seu contexto histórico. O argumento

¹⁰⁷ SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*. In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 52 - 110.

nacionalista que respaldou o golpe saía da boca de moças bem comportadas e cidadãos de bem que iam às ruas defender pátria e família. Usado como justificativa do golpe, visava afirmar a necessidade do país andar para frente em sua perseguição ao estágio de desenvolvimento a que chegaram potências como Estados Unidos. Além disso, também exigia a volta a um passado perdido, quando as forças vermelhas ainda não tinham se apoderado da nação e o Brasil parecia estar em ordem. O tempo em que vivemos hoje, ano de 2019 do século XXI, nos faz entender com mais clareza o porquê da arte daqueles anos 1970 voltar a se perguntar sobre nossas origens. O mesmo discurso nacionalista parte daqueles que atualmente proclamam nunca deixar sua bandeira ser vermelha. O racismo toma novas faces, mas revela a insuperação de nossa estrutura escravocrata. Mantem-se o ódio a opiniões e expressões que denunciam as históricas relações de opressão e, em suma, reitera-se o caráter repressivo da ideia de nação. Parte da ala progressista de hoje também se questiona sobre qual é o brasileiro a ser abarcado pela noção de pátria e qual é a concepção de família que serve de modelo. Mais do que se questionar, esse setor sabe e sente na pele a violência implicada na tentativa de padronizar a diversidade de nosso tecido social. A ideia de identidade nacional, portanto, continua a ser uma categoria repressora e que serve apenas aos que se encaixam em sua concepção como determinada pelos que detém o poder. Se Omar e uma parcela da produção de 1970 então realiza esse retorno às nossas origens é justamente como afronte, como investigação e exposição da face violenta da “identidade nacional”, que ali era defendida à ponta do fuzil. Tudo isso vem não a justificar o caráter regressivo implicado em tal retorno, assim como não visa responder a crítica de Schwarz, algo que, inclusive, foge de nossa competência. O que se pretende com esse breve comentário é, assim como o fez Roberto, exprimir uma aproximação mais subjetiva com esse circuito de análise; entre analista, obra e artista. Exprimir, na verdade, que a desesperança quanto ao “destino nacional” volta a ser pauta e a tomar conta de nós em momento ou outro da vivência em tempo de “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”. Pode parecer complacência, mas nosso comentário é só a expressão do diário esforço de resgate de uma humanidade; manifestação de um mínimo senso de empatia para com o outro que, assim como nós hoje, tentou não sucumbir à paralisção, à desmobilização e ao silêncio que esperam dos setores de esquerda aqueles que dizem defender a pátria.

Ainda que a perspectiva “mítica, mística” (SCHWARZ, 2012, p.89) e irracionalista seja retomada por *Triste Trópico*, sua prática parece impedida de ser

levada a cabo. O filme não parte, por exemplo, para a abstração que observa-se na lida com a matéria e na completa dissolução narrativa de outras obras daqueles anos de 1970, como é o caso da produção superoitista de Edgar Navarro, Lygia Clark e Torquato Neto. O aspecto paratático e a linearidade fugidia que conduzem a narração do longa de Omar são pungentes. Entretanto é curioso notar que esse caráter cíclico implicado na concepção cosmológica do mundo não serve nem aos ideais de liberdade do messias, nem à total ruptura do filme com a lógica causal, mas sim, à reafirmação de certa tradição. Há muitos materiais, muitas imagens e sons desconexos; mas o filme termina com a mesma imagem que começa, portanto amarrando sua estrutura, emoldurando a história e fechando o ciclo. Dr. Arthur abdica da tradição racionalista ocidental, mas é incansavelmente perseguido e acaba sendo assassinado e impedido, portanto, de viver no paraíso que construía para si. Assim, o filme indica e pratica uma visão alternativa ao hegemônico modelo de entender e viver o mundo, sem, no entanto, conseguir consolidá-la ou fazê-la cumprir sua promessa de felicidade. Então não concebendo a história como a flecha que rasga o ar, sua forma circular traz de volta elementos pretéritos agora reprocessados. E se a “alegria é a prova dos nove”, o resultado que sai do teste não é o esperado. O famigerado destino nacional, o futuro para qual o filme aponta é nada menos do que a reiteração daquilo que lastreou o presente e o passado: a violência. É ela quem vai ditar o desfecho da história e determinar até onde as vivências alternativas podem ser efetivadas, algo que fica mais claro se nos voltarmos para o desenlace do filme e o modo como ele redesenha a experiência messiânica.

2.3.4. Messianismo

A transição entre o médico que busca curar os males da população local e o sujeito que “abandona pátria e residência para pregar sobre os climas mais nocivos da Zona Tórrida” (37’53”) é dolorosa e atravessada pelas tantas alterações de ordem física e mental já descritas. Ele parece como que impedido de assimilar os costumes desses povos e se torna uma espécie de bode expiatório a pagar com seu próprio corpo pelo sangue de colonizador que corre em suas veias: outrora vestido com a mesma postura predatória que conduziu o gesto de seus antepassados na dizimação dos autóctones americanos, agora alvo da vingança destes. Eis um outro procedimento de desrecalque que o filme exhibe, em que os renegados pela civilização fazem do corpo do Dr. Arthur o

cenário de sua revolta. As “forças desconhecidas [que] começaram a sabotar sua vida sentimental” (26’35”) bem poderiam vir dos ancestrais e divindades dos povos indígenas, que agora inserem o ex-médico no mesmo cenário pestilento da guerra biótica responsável pelo extermínio de inúmeros povos originários:

Aquele desencontro de gente índia que enchia as praias, encantada de ver as velas enfunadas, e que era vista com fascínio pelos barbudos navegantes recém-chegados, era, também, o enfrentamento biótico mortal da higidez e da morbidade. A indiada não conhecia doenças, além de coceiras e desvanecimentos por perda momentânea da alma. A branquitude trazia da cárie dental à bexiga, à coqueluche, à tuberculose e o sarampo. Desencadeia-se, ali, desde a primeira hora, uma guerra biológica implacável. De um lado, povos peneirados, nos séculos e milênios, por pestes a que sobreviveram e para as quais desenvolveram resistência. Do outro lado, povos indenes, indefesos, que começavam a morrer aos magotes. Assim é que a civilização se impõe, primeiro, como uma epidemia de pestes mortais. Depois, pela dizimação através de guerras de extermínio e da escravização. Entretanto, esses eram tão só os passos iniciais de uma escalada do calvário das dores inenarráveis do extermínio genocida e etnocida (RIBEIRO, 1995, p.46-47)¹⁰⁸.

Ainda que atravessada por infortúnios, a travessia ao purgatório conduz Dr. Arthur à possibilidade de vida: conclui sua mudança de personalidade e o transforma num messias. Agora chamando Oberá, nome que descobre através de uma “revelação dramática” (37’56”), o novo líder religioso vive em meio a visões e práticas excêntricas; convertendo almas e acreditando “promover um sincretismo verdadeiramente nacional” (49’27”). O prestígio que no passado ganhara enquanto médico agora alcança sua atividade messiânica, já que seus milagres atraem cada vez mais seguidores e expandem seu poder de influência sob as comunidades da mata. Nota-se aqui a continuidade de sua verve carismática, que o faz “exigir adoração incondicional e fé absoluta” (53’35”) para maior rapidez da chegada à “idade do ouro” (53’43”), era que talvez seja remetida menos a um tempo do que ao mítico espaço de Eldorado. Essa terra prometida vai ser perseguida cinco anos mais tarde, quando, denominando-se Adão, o líder empenha seu bando na repetição de “um percurso centenário do messianismo guarani. Direção: Santa Cruz, ao norte da Zona da Escorpião” (49’45”), nada menos do que o nome da província “a que vulgarmente chamamos de Brasil” (GANDAVO, 2008). A travessia parece alegre, os seguidores dançam e Dr. Arthur diverte o bando com suas tiradas. Assim

¹⁰⁸ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

representada, a peregrinação ganha tom distinto do fanatismo inflamado que caracteriza a romaria de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*¹⁰⁹ para incluir *Triste Trópico* à parcela de filmes que realçaram a face festiva dessa viagem rumo ao paraíso. Seu despojamento à *la trupe* de circo está próximo do tom cômico e debochado com que marcham e cantam os migrantes de *Orgia ou o Homem que deu cria*¹¹⁰ e *O profeta da fome*¹¹¹, filmes que, a despeito da distinção apontada, se aproximam do de Glauber nessa intenção de depositar na figura do migrante a alegoria que figura o destino nacional (XAVIER, 1993, p.197).

A análise dessa construção atravessa diversos textos de Xavier, mas é no já citado “Eldorado as Hell” onde o teórico aponta para a remodelagem que ganha nos filmes feitos entre 1964 e 1974. Xavier comenta que a migração deixa de ser referida apenas aos fluxos efetivos e mais imediatos (como o do sertanejo que fugia da seca ou o de trabalhadores atraídos pela oferta de emprego no eixo Rio-São Paulo) para então figurar o imaginário da busca pelo paraíso. Lastreada pela herança do europeu e o “têlos de sua migração espetacular para os trópicos” (XAVIER, 1993, p.199), tal perseguição por Eldorado aliava “teleologia cristã da salvação e um pragmatismo militar mercantilista” (XAVIER, 1993, p.199). Depois de tudo o que dissemos até aqui, fica claro que o filme de Omar é representativo desse novo registro dado ao tema. Inclusive, o que dissemos anteriormente sobre Dr. Arthur ser figurado como herdeiro do colonizador também torna Omar emblemático de certo conjunto de cineasta que (agora livremente traduzindo e readequando a formulação de Xavier) inverteram as construções imaginárias e as associaram às classes dominantes numa afirmação de que o futuro concreto definido pelas viagens utópicas era, afinal, um preâmbulo para o inferno e não ao paraíso (XAVIER, 1993, p. 199).

A terra de Santa Cruz é alcançada e lá se instalam Dr. Arthur e seus seguidores, que buscam se manter economicamente ativos por meio da venda de “1420 barricas de castanha, 300 peles de leopardo, 30 macacos e macacas e 600 papagaios já sabendo algumas palavras de francês” (56’56”). A principal atividade do líder, porém, era a realização de milagres, que tornavam-se cada vez mais recorrentes e com tantos candidatos “que as propostas de salvação tinham que ser encaminhadas em envelope lacrado” (01h00’57”). No entanto, essa estabilidade na estadia é logo abalada e a terra

¹⁰⁹ DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964, 35mm, PB, 118min.

¹¹⁰ ORGIA ou o homem que deu cria. Direção: João Silvério Trevisan. Brasil, 1970, 35mm, PB, 92 min.

¹¹¹ O PROFETA da fome. Direção: Maurice Capovilla. Brasil, 1969, 35mm, PB, 93 min.

prometida começa a revelar-se berço de sofrimentos. O inferno a que se refere Xavier e aonde chegam as personagens de *Triste Trópico* começa a ser viabilizado por seu próprio guardião, o diabo, que insatisfeito com “certo excessos inadmissíveis dentro de seus padrões morais e jurídicos” (01h01’23”) começa a despejar “hostilidades contra o Dr. Arthur” (01h01’33”). Por si só, o responsável pelo fim de trágico do personagem nos levaria a crer que a tradição católico-cristã e sua força repressora impediram os hereges de alcançarem a salvação. O diabo é a figuração do mal, mas justamente por isso dá sentido à existência do catolicismo, que, em seu maniqueísmo, precisa de um polo oposto para existir; precisa de um mal para se afirmar como o bem a quem os fiéis devem entregar a vida. Assim, a ortodoxia se afirmaria no filme não através de sua face institucional (a Igreja), mas de seu símbolo abjeto que, mesmo caído e renegado, é anjo. O que acontece é que Omar desobriga o plano espiritual da total responsabilidade pelo fracasso na busca pela redenção e dá nome e corpo às forças que atacam o médico:

Sob a direção de um franciscano com abscessos, vermes intestinais e pústulas no rosto, os neófitos, catecúmenos da Missão vizinha de Abapo travam as primeiras escaramuças com a tropa do Dr. Arthur. Resultado: 80 peregrinos morrem degolados a machado e 580 desertaram. A primeiro de janeiro, o obscuro santo Zatauapa recebe súbita inspiração divina e grita que o Dr. Arthur não passa de um rei carnavalesco. Funda uma confraria de misteriosos justiceiros. Tem início a guerra santa na Zona do Escorpião. (01h02’10”)

Pouco depois, o narrador informa que o fazendeiro e coronel João Pinto, aquele que foi referido no começo do filme como dono de quase toda a cidade de Rosário D’Oeste e parceiro de Dr. Arthur, também entra na guerra “contra seu antigo sócio, lançando por conta própria uma edição do almanaque expondo o Dr. Arthur ao ridículo em anedotas e denunciando-o por exercício ilegal da feitiçaria” (01h03’13”). A partir daí, ouvimos a descrição do que parece ser uma convulsão coletiva que faz os integrantes de aldeias da região se revoltarem contra os poderosos locais – “Aldeia do Rio Vermelho: grupos isolados de franco-flechadores matam o prefeito enquanto lojas são invadidas por pivetes alucinados com facas e pedaços de paus” (01h04’03”). “Aldeia de Bom Jesus de Tataquara: depredação de objetos de acrílico, letreiros luminosos e conjuntos residenciais dentro da selva. O prefeito poeta é eletrocutado por sua máquina de escrever elétrica enquanto escrevia um soneto sobre a cachoeira de Paulo Afonso” (01h04’37”) – e aqui o conflito entre mundos arcaico e moderno se dá não mais de maneira indicial, mas a facas e pedaços de paus; à base da revolta das

máquinas para cima do ser humano. O governo então entra na perseguição contra o Dr. Arthur por meio de uma “procissão do sangue saindo do Convento dos Descalços. Ia nela o senhor Vice-Rei (descalço, com uma corda no pescoço) e a senhora Vice-Rainha pedindo a Deus, misericórdia” (01h06’22”) – o clima é de “desespero e desmoralização” (01h03’54”). O médico parece ir progressivamente enlouquecendo: foi encontrado “dependurado numa árvore comendo carne crua e repugnante; orelha de cachorro, rabo de serpente e lesmas. Chorava. Os olhos tão inchados que pareciam dois seios” (01h09’25”). Sua insanidade é a do perseguido, que em seu desespero aliena-se da pujança da esfera concreta, e também é a do colonizador como figurada pelo cinema brasileiro, que tende a definir o país como um deserto, um espaço de desintegração onde o conquistador, no mesmo grau que exerce sua vontade violenta sobre aqueles que domina, perde sua credibilidade e sua sanidade (não muito diferente da operação de Joseph Conrad em *Heart of Darkness*) (XAVIER, 1993, p. 200).

Em forma de cartelas, são indicados os crimes pelos quais Dr. Arthur é acusado e que servem como justificativa dos poderosos para a perseguição do messias: “gravíssimum”, “atrocíssimum”, “enormíssimum”, “venda e emprego de venenos”, “oferenda dos primogênitos ao demônio”, “ódio ao gênero humano”, “homenagem ao diabo”, “adoração de satã”, “adultério”, “sodomia”, “incubato”, “blasfêmia”, “apostasia”, “incesto” e “canibalismo” (01h09’25”). Finalmente, a moral e os bons costumes vencem o Dr. Arthur e o médico é surpreendentemente assassinado não por fazendeiros ou católicos fanáticos, mas por sua esposa, a Sr. Grimanesa Le Petit. Agora morto, o narrador descreve o estado em que foi encontrado o corpo do messias sob o empréstimo das palavras tecidas por Euclides da Cunha quando detalhou a condição do cadáver de outro líder messiânico violentamente caçado – Antônio Conselheiro:

Em fevereiro, em pleno carnaval, seu cadáver é revelado. Jazia num dos casebres anexos à latada. Removida a breve camada de terra, apareceu no triste sudário de um lençol o corpo do famigerado e bárbaro médico. Estava hediondo: a cabeça, atormentada com a coroa; as mãos e os pés, com os cravos; as costas, com os açoites. Cabelos arrancados; a pele estava esfolada; as veias, rasgadas; os nervos, estirados; os ossos, desconjuntados; o sangue, derramado. Desenterram-no cuidadosamente. Fotografaram-no depois. Resolveram, porém, cortar e guardar a cabeça tantas vezes maldita. Trouxeram aquele crânio para o litoral para que a ciência dissesse a última palavra. Ali, no relevo de suas circunvoluções cerebrais, os

cientistas constataram as linhas essenciais do crime e da loucura. (01h13'13'')¹¹²

E assim o filme termina, com o messias assassinado e o retorno da fotografia que abre o filme, antes recortada sob o rosto da mulher [figura 38] e agora em plano de conjunto a exibir o corpo todo dessa figura [figura 39] que, sob a mesma expressão de sofrimento, caminha pela rua e hasteia a bandeira nacional.



Figuras 38 e 39: Começo e final do filme - ciclo da tristeza

Essa moldura feita pela repetição das imagens; esse circuito início-fim não é o de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que tem em uma das pontas a câmera dissecando o sertão (o dado presente), e na outra, o sobrevôo dela sobre o mar como indicação de uma esperança. Sem projetar um futuro redentor, o ciclo de *Triste Trópico* reitera o desespero retido na imagem estática. Assim, reproduz-se aquele esquema figural-

¹¹² A fins puramente informativos, eis a descrição *ipsis litteris* de Euclides da Cunha. Os grifos indicam os trechos usados por Arthur Omar: “**Jazia num dos casebres anexos à latada**, e foi encontrado graças à indicação de um prisioneiro. **Removida breve camada de terra, apareceu no triste sudário de um lençol** imundo, em que mãos piedosas haviam desparzidos algumas flores murchas, e repousando sobre uma esteira velha, de taboa, **o corpo do ‘famigerado e bárbaro’** agitador. **Estava hediondo**. Envolto no velho hábito azul de brim americano, mãos cruzadas ao peito, rosto tumefacto e esqualido, olhos fundos cheios de terra – mal o reconheceram os que mais de perto o haviam tratado durante a vida.

Desenterraram-no cuidadosamente. Dádiva preciosa – único prêmio, únicos despojos opimos de tal guerra! – faziam-se mister os máximos resguardos para que se não desarticulasse ou deformasse, reduzindo-se a uma massa angulenta de tecidos decompostos.

Fotografaram-no depois. E lavrou-se uma ata rigorosa firmando a sua identidade: importava que o país se convencesse bem de que estava afinal extinto aquele terribilíssimo antagonista

Restituíram-no à cova. Pensaram, porém, depois, em **guardar a sua cabeça tantas vezes maldita** – e como fora malbaratar o tempo exumando-o de novo, uma faca jeitosamente brandida, naquela mesma atitude, cortou-lha; e a face horrenda, empastada de escaras e de sânie, apareceu ainda uma vez ante aqueles triunfadores.

Trouxeram-no depois para o litoral, onde deliravam multidões em festa, aquele crânio. **Que a ciência dissesse a última palavra. Ali estavam, no relevo de circunvoluções expressivas, as linhas essenciais do crime e da loucura**. In: CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Ubu Editora / Edições Sesc São Paulo, 2016, p.550.

cristão, elucidado por Auerbach e utilizado por Xavier em sua análise¹¹³, estratégia onde “dois fatos distantes no tempo são relacionados de modo a fazer de um a prefiguração, o anúncio, e de outro o preenchimento, o cumprimento da profecia, realizando assim o processo teológico” (XAVIER, 2007, p.140). Se há algum movimento, alguma mudança operada entre os dois fatos e que atestaria a existência de uma teleologia no filme de Omar, ela está indicada na parcial dessemelhança entre as duas fotos exibidas: a tristeza que antes era só expressão e máscara agora ganha corpo e contexto, torna-se presença num espaço-tempo circunscrito e delimitado historicamente. A profecia do final não é muito diferente, portanto, do que se anunciava no começo do filme, com a diferença de que a “propensão melancólica” (PRADO, 2012, p.97)¹¹⁴, essa tristeza inicial, fundamental e fundadora da qual fala Paulo Prado sobre o povo brasileiro aparece como consequência de um dado mais imediato, urgente e atuante no presente específico. Em suma, o que no começo do filme poderia até se manifestar como prova dos “vincos fundos na nossa psique racial” (PRADO, 2012, p.97), ao final aparece para negar o caráter conservador dessa caracterização, revelando-se, assim, a tristeza desesperada por conta de uma violência que se renova enquanto base da nação.

No caso cristão, o elemento que suporta essa teleologia é o plano divino, enquanto que, segundo Xavier, ele permanece ambíguo no filme de Glauber em face do duplo movimento que orienta a obra:

Questiona-se uma metafísica, seu direito e avesso, em nome da liberação do homem-sujeito da história, télos afirmado sob múltiplas formas. Ao mesmo tempo, esse questionamento está sobreposto à gradativa afirmação de uma ordem maior que comanda o destino dos homens e dá sentido a suas ações; exterior às personagens, o foco das determinações é transcendente. (XAVIER, 2007, p. 136).

Em outras palavras, atravessa o filme uma noção da história tracionada por determinação humana e destino, por consciência e alienação. E Xavier nota o refinamento dessa construção em Glauber, uma vez que as duas forças não caminham em paralelo, mas desenvolvem-se em uma “interdependência fundamental” (XAVIER, 2007, p.136):

¹¹³ XAVIER, Ismail. *Deus e o diabo na terra do sol: as figuras da revolução*. In: *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 85 – 143.

¹¹⁴ PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

(...) quem consuma o movimento de liberação e afirma os valores do humanismo (do homem desalienado) é o agente da ordem maior, é o ser que se afirma como condenado pelo destino, sem escolha; figura, portanto, da alienação, nos termos do humanismo. E, no final, quem proclama que “a terra é do homem” é a voz do cantador, foco de sugestões inversas ao longo do filme. Resulta dessa interdependência um percurso libertador engendrado, não pelo homem, mas pelo destino, seja esse o nome da ordem maior; um destino que trabalha para a conclusão de que o homem é o sujeito da história. Antônio das Mortes, encarnando o curto-circuito da alienação-lucidez, constitui o nó desses dois movimentos, onde a história se põe no caminho certo através das figuras da alienação, e assim o faz como expressão de uma necessidade: a história-destino caminha através dessas figuras, e não apesar delas, eis o dado fundamental (XAVIER, 2007, p.136).

Nesse sentido, é possível estabelecer um paralelo dessa construção de Glauber com o que se observa no filme de Omar. Neste, o agente que reafirma a metafísica é o mesmo que parece propor a desalienação: o messias. Ainda que Dr. Arthur seja uma espécie receptáculo das forças divinas, uma mediação entre o céu e a terra, e assim mais propositivo que Antônio das Mortes perante a ordem da maior, o médico ainda responde e age a mando dela, ou seja, é guiado pelas mãos do destino. Ao mesmo tempo, é justamente essa comunicação com o plano metafísico que o impele a romper com a estrutura ideológica e a organização social do *status quo* de seu tempo. Não é a revolução estrutural de Glauber, a proclamação e reivindicação de que “a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo”, mas uma revolução estritamente ideológica – ainda assim, profundamente radical. Pensaríamos, portanto, que Dr. Arthur estaria próximo de Antônio das Mortes por também ser uma espécie de encarnação do “curto-circuito da alienação-lucidez” (XAVIER, 2007, p. 136), raciocínio que Ismail baseia nas “reflexões de Hegel sobre o papel do herói e das determinações particulares dentro do movimento racional da história universal” (XAVIER, 2007, p.136). Segundo Hegel, o sujeito mobilizado pelas paixões (pelo *páthos*) e localizado em seu terreno mais particular e circunscrito seria sacrificado pela astúcia da razão para que a história universal pudesse caminhar rumo à liberação do ser humano (HEGEL, 1970, apud XAVIER, 2007, p.136) ¹¹⁵. A construção das personagens de Omar e Glauber tem lá suas semelhanças; no entanto, servem para expor as visões absolutamente opostas que cada filme atribui à finalidade da razão.

Se é verdade que a astúcia da razão reside no uso que faz do ser humano para se autoafirmar, é verdade que Antônio precisa matar Corisco para começar a “grande

¹¹⁵ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia de la Historia*. Barcelona: Zeus, 1970, p.53 – 62.

guerra” e assim o sertão virar mar, promessa que não se realiza, mas que está no horizonte do filme. Aplicando o mesmo raciocínio a *Triste Trópico*, nota-se que então morre o “condenado pelo destino” – Dr. Arthur. E se tal morte é a ratificação da razão, perceberemos que não é a da razão que conduzirá o homem rumo à liberação, mas da mesma que o reprime desde sempre. A visão humanista do filme de Glauber, expressa nessa crença no teor libertário da racionalidade, inexistente em Omar e o fim trágico do Dr. Arthur, o retorno da foto do início, e a vitória dos 35 tiros reafirma o lado dogmático e coercitivo dessa razão, algo para o qual apontamos desde o início do texto e que é responsável por encerrar o filme. E é também curioso que, assim como o médico, seus algozes são menos conduzidos por demandas de um agente específico (do Estado, da lei, de um poderoso, que seja) do que por “súbita inspiração divina” (01h02’38”). E se de alguma maneira a ação deles estabelece relação com o que se passa no plano material, é simplesmente por acaso: “O Coronel João Pinto entra na guerra...e isto coincide com o grande crack da bolsa de Nova Iorque” (01h03’13”). Ao final do filme, portanto, revela-se que o mundo exterior àquele que Dr. Arthur construiu para si transformou-se em um universo também orientado pelo irracionalismo. No entanto, a diferença fundamental é que os habitantes desse mundo externo se organizam em bando e pegam em armas de fogo para defender seus ideais. Temos, portanto, um quadro absolutamente desfavorável ao médico: subjugado e morto em nome de uma razão dogmática; conduzido por uma metafísica incapaz de livrá-lo da urgência do fuzil e que é, inclusive, responsável por guiar os passos de seus algozes. Assim, *Triste Trópico* parece ser o pesadelo ou o fim do sonho outrora delineado por *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Nem o acaso, a metafísica, ou as forças espirituais parecem estar em favor dos renegados da civilização – tudo então conspira para o fracasso das experiências alternativas.

Há de ser levado em conta, porém, que por mais que pregue a libertação humana da lógica racionalista dominante, Dr. Arthur faz a manutenção de uma estrutura hierárquica e continua a deter relativo poder. Ele tem seu fim trágico, e logo depois da descrição do estado horrendo de seu corpo, ouvimos o discurso inflamado de um alemão que diz querer ser um exemplo às pessoas (1h15’42’’) ¹¹⁶. A ironia implicada na relação entre o fracasso do messias e o discurso de um modelo a ser seguido é um claro

¹¹⁶ A melodia marcial que está sobreposta ao discurso do homem dificulta a compreensão de algumas de suas palavras, mas a última frase proferida é justamente sobre ser um exemplo aos que o ouvem: “Bin Ich Euch ein Beispiel gebel!”. O discurso todo pode ser ouvido de 1h14’39” a 1h15’45” de filme.

ataque à própria figura do líder enquanto sujeito superior, posição, inclusive, que Dr. Arthur nunca deixou de ocupar. Morre o messias, retoma-se a ordem e vemos o sofrimento da senhora com a bandeira, espécie de representação do “povo”. É uma profunda descrença, portanto, na ideia de um guia salvador da pátria, essa figura tão presente no imaginário brasileiro e constantemente remetida à história de D. Sebastião. O filme, inclusive, faz menção direta ao mito português quando pouco antes da transformação de Dr. Arthur o narrador diz que os “sintomas estranhos” (27’18”) que atingem o médico coincidem “com inesperados fenômenos atmosféricos (...). Cruza o céu da Zona do Escorpião o mesmo cometa a que em 1577 se atribui à perda de El Rei Sebastião” (27’35”). E enfim, ao reprovar esse líder centralizador e poderoso, o filme até poderia indicar que deposita na organização coletiva e horizontal alguma esperança de mudança efetiva, mas nem isso sugere. Não constrói outras personagens ou relatos mais detidos sobre a vida particular das pessoas que rodearam Dr. Arthur. Médico ou messias, ele sempre esteve sozinho, centrado em sua missão maior, apartado de qualquer vínculo real com o mundo circundante: um personagem possesso e enredado em seu labirinto da solidão.

Mas Dr. Arthur tem uma autoridade relativa. Assim como impõe determinações a seus seguidores, também tem sua vida designada por instâncias superiores: a metafísica e a própria narração do filme. *Triste Trópico* então aponta para uma experiência de vida e para um regime narrativo que fuja da lógica causal, mas não consolida de maneira definitiva nenhum deles. Os rodeios da voz *over* e a concepção cosmológica e circular adotada pelo messias então perdem seu horizonte de efetivação. E o motivo desse insucesso seria o fundo autoritário dos dois? O autoritarismo de uma mão superior que determina o destino de um sujeito e o de uma forma que encerra uma história com a mesma imagem do início? A tirania de um filme que não deixa o protagonista se expressar e então define o que de sua vida nós, espectadores, devemos conhecer? E quando não se efetivam, essas lógicas tornam-se abstrações. Mais do que isso, tornam-se representações tais quais a de Corisco, que ao proclamar “o avesso da ordem que combate” (XAVIER, 2007, p.124), limita seu discurso “a uma circularidade que não projeta horizontes para sua prática, instalando-se num curto-circuito de meios e fins, de negação e recuperação da perspectiva do inimigo” (XAVIER, 2007, p.124). Assim, o filme expressa uma completa desilusão sobre qualquer alternativa à ordem vigente, referida esteja à compreensão da história universal, à construção de personagem, à

estrutura narrativa, à ideologia que rege a sociedade ou ao modo de organização política.

Atravessando esse universo em convulsão, portanto, está uma profunda desesperança em qualquer perspectiva que busque se manter no poder sem o uso da violência e da força bruta. A fé não leva a nenhum lugar; o messias não guia a nenhum paraíso; a ordem maior não joga em favor da liberdade humana. E a lição que parece ficar ao final de *Triste Trópico* em muito se assemelha à do derradeiro discurso de outro filme de Glauber, agora não mais do que finda com o sopro de esperança, e sim com a convulsão e o êxtase do bastião da ordem: “Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta Terra! Botarei essas históricas tradições em ordem! Pela força! Pelo amor da força! Pela harmonia universal dos infernos! Chegaremos a uma civilização!” (TERRA..., 01h43’03”)¹¹⁷.

Trágico e pessimista, *Triste Trópico* é um caldo em ebulição. Um caldo feito de personagens reais e fictícias; de anedotas e passagens históricas; de humor e assuntos caros; de tantos elementos díspares que continuariam a correr em paralelo não fosse a anárquica liberdade que baseia o filme. Ele se nutre de um complexo e contraditório tecido social, campo fértil às maiores tristezas e às fulgurantes invenções. Exemplo de uma destas, o filme de Omar é também um olhar ao próprio cinema brasileiro. Falávamos disso há pouco, na tentativa de cotejar *Triste Trópico* a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. E em momentos outros deste capítulo surgiram observações a esse respeito, especulações que ganham lastros e alçam ainda novos voos quando nos deparamos com um texto escrito pelo próprio cineasta:

Triste Trópico é um filme Teológico e Cômico, e por isso um filme importante no atual panorama. Para realiza-lo, sofri influências dos filmes brasileiros mais representativos. Com TERRA EM TRANSE aprendi o gosto pelas geografias imaginárias (lá Eldorado, aqui Zona do Escorpião) e as ascensões e quedas de personagens possessos. Com DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL aprendi a deixar que a música faça seu próprio trabalho. Com os INCONFIDENTES aprendi a fazer um filme utilizando diretamente os autos do processo. Com UIRÁ aprendi que um mesmo tema admite dois tratamentos – pela frente e pelas costas (TRISTE TRÓPICO trata seu tema, a busca do paraíso, pelas costas, i.e., não mostra). Com O ANJO NASCEU aprendi a necessidade de reformar a duração dos planos (mas não usei o que aprendi). Com COPACABANA EXAGERADA aprendi que um filme em cinemascope feito com a câmera na mão parece um navio. Com À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA aprendi a filmar o

¹¹⁷ TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1967, 35mm, PB, 107min.

Carnaval a um palmo de distância. Com QUANDO OS DEUSES ADORMECEM (também de Mojica) aprendi a usar o cinema como um exercício de moral (temperado com ricas e impressionísticas harmonias, reminiscentes de Debussy) (OMAR, 1974, n.p.)¹¹⁸.

Beira o irresistível a tentação de mergulhar nesse rol e apostar linhas e linhas deste fim de análise na averiguação esmiuçada de cada uma das influências que Omar aponta nesse testemunho. Declinaremos, entretanto, dos prazeres e infortúnios envolvidos nessa empreitada. Ainda que longe de estarem precisamente destrinchadas em nosso texto, tais influências atravessaram os debates que procuramos extrair do filme. No mais, nossa abordagem não pretende fazer uma crítica genética, então se relacionamos *Triste Trópico* a realizações de outros cineastas é como forma de investigar as relações que o filme estabelece com o cenário que lhe era contemporâneo. E se há algo que fica flagrante com essa declaração de Omar é que seu longa está longe de ser um filme pautado pela negatividade semântica ou pela pura e simples exposição do aparato.

Herdeiro de seu tempo e fulgurante experimento estético, *Triste Trópico* está no rol das realizações mais inventivas produzidas na era moderna de nosso cinema. E a ambiguidade de seu teor, oscilando entre o pessimismo de um tempo e as manobras para extrair dele qualquer positividade, aponta para uma maneira contraditória e bela de pensar a existência. Entre seus tantos desvarios, os do narrador, da montagem, do som ou de uma personagem que morre por sua loucura, o filme deixa um ensinamento, uma lição que fora aprendida a ferro e fogo pela personagem de uma peça linda e dedicada aos que sobrevivem na insanidade de um mundo de miséria: “o mundo está sempre vencendo da gente. Ficar louco é uma forma de empatar com o mundo.” (O MUNDO..., 2019)¹¹⁹.

¹¹⁸ OMAR, Arthur. *TRISTE TRÓPICO*, 1974. A referência está incompleta, pois este é um texto datilografado pelo próprio Arthur Omar e que tivemos acesso graças ao orientador desta pesquisa, professor Mateus Araújo Silva. O documento encontra-se guardado no acervo pessoal desse professor, a quem agradecemos pela generosidade e pela valiosa contribuição.

¹¹⁹ O MUNDO está cheio de nós. Direção: Sérgio de Carvalho. Brasil, Companhia do Latão, 2019, 80min. A fala é da personagem Valéria Dim, interpretada por Helena Albergaria. Além de atuar, Helena também trabalhou na dramaturgia do espetáculo e numa conversa particular nos declarou ter extraído essa fala do conto “Porque bebemos tanto assim?”, de Paulo Mendes Campos.

Capítulo 3

Música Barroca Mineira – o trabalho da arte

3.1. Variações de um mesmo tema

Lançado em 1981, *Música Barroca Mineira* está temporal e estilisticamente deveras distante dos quase consecutivos *Congo* e *Triste Trópico*. Logo à primeira vista, fica notória ao espectador a diferença de seu regime visual perante aos dos dois outros filmes. A planaridade das imagens e o investimento em tomadas estáticas não são sua linha mestra: entra agora em cena, sob tom que beira o retumbante, a câmera com seu intenso trabalho de perscrutação da materialidade circundante. Eis, talvez, o traço mais decisivo para reconfigurar a posição do espectador que volta-se à fruição dos filmes de Arthur Omar. Agora não somos atraídos via curiosidade que se origina de certa repulsa ou estranha excitação diante de imagens quase misteriosas e enigmáticas em suas conexões com o motivo central do filme. Ao contrário disso, somos conquistados pela aposta de *Música Barroca...* em trabalhar as expressões concretas do universo que se dedica a abordar; convidados a acompanhar a obra em seu mergulho no mundo; a rodopiar, se aproximar e afastar dos motivos que engenhosamente a dupla “câmera + objetiva fotográfica” agora investiga de perto. O filme é capaz, inclusive, de tirar gargalhadas daqueles mais céticos e pragmáticos, como foi o caso de Stan Brakhage que rompeu o sepulcral silêncio que marcou sua presença no Festival de Montreal somente durante a exibição do filme de Omar – ria, certamente, com os jogos irônicos e debochados que, ora ou outra, articulam imagem e som do filme (e o mestre da vanguarda americana parece até mesmo ter declarado a inclusão do curta em sua lista pessoal dos melhores documentários já vistos). Se não o riso fácil e mesmo imediato, *Música Barroca...* encanta os olhos e ouvidos dos que humildemente querem saber, querem ouvir, querem olhar por mais tempo e conhecer um pouco além de tudo aquilo que lhes chegou sobre o assunto em questão. E, como já dito, é nisso que reside a diferença fundamental entre sua abordagem e as dos dois filmes anteriormente analisados. Se *Congo* é regido pelo já enunciado regime de infrarrepresentação do objeto, e se *Triste Trópico* decompõe em dezenas de signos a representação de um mesmo sujeito, *Música Barroca Mineira* entrega ao público a tão esperada evidência. E não usamos este termo apenas para reportar à intensa presença do tema central ao longo

do filme. Generoso nome; generoso tratamento esse o da “música barroca mineira”, que traz consigo as tantas outras manifestações desse período da arte brasileira. Igrejas, esculturas, escadarias, anjos e santos participam todos dessa dança –mergulho, rodopio, idas e vindas: o movimento parece, então, ser um elemento central do filme.

Antes de mais nada, é preciso enfatizar que não é com vistas à abordagem evolutiva da obra de Omar que iniciamos este terceiro (e último) capítulo por meio do cotejo de *Música Barroca Mineira* a *Congo* e *Triste Trópico*. O filme que aqui começa a ser investigado não aparece em nosso trabalho como ponto de culminação ou cristalização de um estilo que, até então, só vinha sendo preparado. Se assim o fosse, seria então esperado que ele se mostrasse soberano nas produções que sucederam o filme. Estaríamos, no entanto, incorrendo no erro, uma vez que o tempo decorrido entre o filme de 1981 e as mais recentes obras do artista provou seu interesse pela oscilação entre imagem estática e em movimento; pela mistura, inclusive, dos dois registros no âmbito da videoarte, da videoinstalação e, em suma, do vídeo, pura e simplesmente. Ademais, seu último trabalho em circulação¹²⁰ foi quase inteiramente voltado às grandes fotografias (algumas feitas à ocasião; outras, parte de projetos passados). Eram imagens estáticas e que nem ladeadas por monitores onde vídeos eram exibidos perdiam o protagonismo naquela exposição. Assim, essa primazia do movimento (algo que foi apenas esboçado nessas poucas linhas sobre *Música Barroca*) não é a tônica predominante em sua obra que se estende dos anos 1980 até hoje. O estilo do filme, portanto, não é nem a marca de suas produções em cinema e vídeo, nem aparece no passado como indicação de que, dali em diante, o cineasta optaria em definitivo por só trabalhar com imagens em movimento. Mas se há esse dado, há também a expressiva inflexão, a significativa mudança de abordagem que atíça a curiosidade do espectador por entender melhor os caminhos por onde circularam os interesses de Omar nesse período que separa *Triste Trópico* de *Música Barroca Mineira*.

O anno de 1798 (1975), *Tesouro da Juventude* (1977) e *Vocês* (1979) de fato indicam que nesses anos que separam o longa de 1974 do filme central a este capítulo o cineasta passou a se interessar pelas potencialidades da captação em detrimento das cartelas, dos letreiros e da ênfase na bidimensionalidade da imagem. *O anno...*, por exemplo, debruça-se sob expressões essencialmente estáticas e tridimensionais – as

¹²⁰ OMAR, Arthur. *A origem do rosto*. Trabalho exposto no SESC Consolação (São Paulo – SP) no período de 01 de setembro de 2018 a 01 de dezembro de 2018. (mais informações em: https://www.sescsp.org.br/programacao/162167_ARTHUR+OMAR+A+ORIGEM+DO+ROSTO).

estátuas – surgindo, então, como seu primeiro filme a ser todo composto pela atuação da câmera. Já o seguinte, *Tesouro da Juventude*, poderia ser definido como um *found footage* em tom elegíaco, onde a homenagem a Alberto Cavalcanti reside no reemprego das imagens de seu *En Rade*¹²¹, tornadas ainda mais líricas pela melancolia com que voltam de um passado distante. Não exatamente produzidas por Omar, mas, ainda assim, imagens que exploram o voo dos pássaros e a juventude de um cinema que descobria, segundo o próprio cineasta, “o movimento de todas as coisas” (OMAR, 1999, n.p.)¹²². *Vocês*, por outro lado, é composto por planos não de autoria alheia, mas captados pelo próprio Arthur Omar, e tem sua proposta baseada justamente na relação direta que a objetiva estabelece com os olhos do espectador. O filme parte do princípio da flicagem, mas usa fotogramas velados, distanciando-se das abordagens rigorosamente estruturais, que, no geral, empregam *frames* totalmente brancos ou pretos (ROSA, 2000, p.92)¹²³. E essa “traição” (implicada na figura de um homem a atirar em direção à quarta parede) transfere ao tratamento figurativo a agressão contida no movimento: o da luz estroboscópica e da arma apontada e disparada em direção à retina do espectador. Em suma: uma câmera estática atenta à profundidade do objeto escultórico; a homenagem ao advento do movimento nos documentários pioneiros; a câmera como arma que acoisa o espectador. Fica, portanto, evidente o quão multifacetada é essa parcela da produção de Omar que nesse intervalo de tempo dedica-se possibilidades do aparato fotográfico em si. E é essa diversidade que de certa forma obstrui qualquer presunção sobre *Música Barroca Mineira* configurar-se como o clímax de uma linha evolutiva, uma disposição geral que indica o caráter genuinamente experimental (que por vezes pode até parecer diletante) e não exatamente programático do gesto autoral do cineasta.

Decerto, existe a investida em uma visualidade relativamente inédita; entretanto existe também o retorno da abordagem que elege um tema específico, um objeto circunscrito e assunto que corre por entre o universo simbólico brasileiro. O filme então distancia-se da investigação sobre a vida de um único indivíduo (como o faz *Triste Trópico*) e volta a elencar um tema mais público como alvo de suas meditações – e, assim, aproxima-se de *Congo*. Ainda que aborde não uma expressão específica (uma

¹²¹ EN Rade. Direção: Alberto Cavalcanti. França, 1927, 35mm, PB, 66 min.

¹²² OMAR, Arthur. In: *A Lógica do Êxtase*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, n.p.

¹²³ Para essa breve analogia entre o filme de Omar e a produção estrutural (notadamente a estadunidense), baseamo-nos em: ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. **Um cinema paramétrico estrutural**. 2000. 113 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

congada, por exemplo), mas movimento mais amplo e localizado historicamente, volta a condensar em um só alvo o vasto interesse de Arthur Omar sobre o legado cultural do país, tema que *Triste Trópico* aparecia pulverizado em referências diversas e arrançadas na forma de um paratático inventário sobre a vida de uma pessoa.

Nos capítulos sobre *Congo* e *Triste Trópico* buscamos responder à tônica de sua fortuna crítica. Como dissemos, é discurso que, difundido em críticas e artigos, considera os filmes apenas enquanto exposições da opacidade do aparato, reações ao documentário padrão ou recusas à elaboração de qualquer significado. Assim como esperamos que nossas análises tenham dado conta de contestar tais juízos com um mínimo de consistência, também esperamos que o leitor não tenha sido induzido a pensar que nosso trabalho fecha os olhos à verve desconstrutiva das obras de Omar. Partimos de um raciocínio que a levasse em conta justamente enquanto recurso semântico ou responsável pela elaboração de um discurso, esteja ele organizado de maneira lógica ou não. Isso posto, é importante destacar que *Música Barroca Mineira* parece apresentar outra perspectiva dessa desconstrução. Como dito anteriormente, o filme põe de lado aquele regime de infrarrepresentação que organiza a estrutura de *Congo* para agora expor as evidências de seu objeto. E suas bandas sonora e imagética parecem tão dedicadas a essa tarefa que o espectador de primeira viagem quase não percebe sonoridades ou planos isentos de indícios do tema central. Essa abundância nos permite ver obra como polo oposto à perspectiva de *Congo*, ou seja, enquanto modelo de hiper-representação do objeto.

Sobre tal debate, seria possível objetar que *Triste Trópico* partilha da mesma disposição, uma vez que fornece uma miríade de elementos alusivos à trajetória de seu protagonista. Atente-se, no entanto, ao uso da palavra “alusivo”. De Dr. Arthur, propriamente, quase não vemos ilustrações. Existem as imagens dos anos 1930 onde o médico aparece em sua convivência familiar, mas só. Não há, por exemplo, nenhum áudio indicando ao menos o timbre de sua voz. Assim, *Triste Trópico* trata do assunto sem mostrá-lo integralmente e sem constituí-lo como sujeito uno ou idêntico a si mesmo. Já *Música Barroca...* realiza procedimento não exatamente inverso, mas deveras distinto. Para explicar sobre um tema cuja expressão final é fundamentalmente invisível, associa a música às outras expressões artísticas daquelas Minas do século XVIII e então concebe o barroco como uma totalidade de partes inseparáveis. Esse estilo, inclusive, está próximo do que se observa em outro filme de Omar já mencionado

neste trabalho, *O Som ou Tratado de Harmonia*, obra onde a noção de “som” é entendida como um amálgama indissociável. Não à toa, esse modo de constituir o objeto aparece nos dois filmes onde o cineasta se debruça sobre o universo auditivo, revelando-se, assim, o tratamento que para Omar parece tornar tangível a transposição ao plano visual de questões e aspectos próprios à esfera sonora. Mas enfim, essa espécie de acessibilidade ao tema e a intensa presença sensível dele ao longo de toda a duração torna *Música Barroca Mineira* um filme algo mais propositivo do que eram *Congo* e *Triste Trópico*. Ao contrário de uma argumentação lacunar, de um discurso descontínuo ou da ausência de evidências, o filme de 1981 agora vislumbra a possibilidade de explanar sobre; de tocar e investigar o objeto. Este, portanto, é tratado por sua positividade e não por sua ausência. Não se vale mais daquela perspectiva de invisibilidade histórica que pautou a representação das congadas. Diferente destas, quase apagadas e distanciadas do conhecimento público geral, o barroco mineiro foi inscrito na história e está acessível aos olhos de quem pretende enxergá-lo. E se essa característica das congadas (seu traço de objeto invisível na história) nos permitiu verificar como a proposta antidocumental se realizava em *Congo*, cabe a nós investigar se o mesmo não se aplica a *Música Barroca Mineira*. O regime de hiper-representação do filme seria a assimilação de um traço próprio a seu objeto. Para responder, é preciso entender qual característica (ou quais características) do barroco mineiro estariam assimiladas à disposição formal do filme e de que maneira elas poderiam ser garantia da filiação à abordagem criada pelo cineasta.

3.2. Um filme barroco?

À ocasião da exibição de seu vídeo *O Nervo de Prata*¹²⁴ no festival Vídeo + Artes Plásticas¹²⁵, Omar foi entrevistado por Bernardo de Carvalho¹²⁶. O fato do filme ter sido uma das primeiras realizações em vídeo do cineasta (U-Matic) não impediu o entrevistador de realizar um retrospecto, trazer à baila produções anteriores e levantar questões sobre aspectos alheios ao vídeo em questão. Logo depois de indagá-lo sobre sua concepção de “êxtase”, Bernardo de Carvalho pergunta a Omar: “você se considera barroco?”. Eis a resposta:

¹²⁴ NERVO de Prata. Direção: Arthur Omar. Brasil, 1987, U-Matic, COR, 20 min.

¹²⁵ Evento realizado e sediado no Museu da Imagem e do Som entre os dias 11 e 17 de abril de 1994.

¹²⁶ CARVALHO, Bernardo. Arthur Omar defende o cinema extático. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 abr. 1994. Ilustrada, Caderno 5, p.6. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/11/ilustrada/23.html>.

Não, embora de fora você possa fazer essa conexão, pela própria estrutura das obras, a dissolução das formas, um certo desequilíbrio interno. Mas tenho um ideal de ordem. No neobarroco contemporâneo corre-se o risco de um derramamento, de um excesso, que às vezes desproduz o êxtase. Gosto de trabalhar com o excesso, mas não faço esse culto (OMAR, apud CARVALHO, 1994, p.6).

Se lembrarmos do que foi discutido nas páginas anteriores a este capítulo (principalmente sobre *Triste Trópico* estruturar-se na tensão entre linearidade e fragmentação), percebe-se que, de fato, esse desequilíbrio interno parece tomar conta dos filmes de Omar. E nossa análise do longa buscou justamente mostrar a coesão por trás dessa “dissolução” e de que maneira ela não impede o cumprimento do “ideal de ordem” defendido por Omar. Mas antes de vinculado à ideia de “arte do excesso”, o barroco aparece em *Música Barroca Mineira* como matéria para inspeção e referência formal. Se a primeira dessas duas implicações parece deveras óbvia quando nos deparamos com o próprio título da obra, ela, em verdade, está muito pouco identificada às usuais abordagens do tema. Do mesmo modo, é ainda mais capcioso afirmar ser imediata a influência do estilo barroco no sistema que organiza o filme.

Tema conhecido e ensinado em escolas de ensino básico, o barroco foi a primeira expressão artística brasileira a ganhar reconhecimento na historiografia de nossa cultura. Transformado em patrimônio nacional e, assim, assunto de expresso interesse público, abriu margem para abordagens didáticas e educativas, disposição essa que também se verifica na produção audiovisual. A suntuosidade dessas obras mineiras, porém, não deixa os filmes basearem-se em visões puramente objetivas ou impassíveis. Capelas, esculturas e pinturas aparecem representadas por olhares encantados e curiosos sobre a história guardada por tais monumentos. E são muitos os vídeos e documentários tratando das belas igrejas de Ouro Preto e Vila Rica ou das esculturas de Antônio Francisco Lisboa. Este, o então chamado Aleijadinho, ainda hoje é tido como bastião do barroco mineiro e seu talento lhe fez ganhar homenagem dos mais distintos cineastas brasileiros: Alberto Cavalcanti, Ruy Santos, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade e Ozualdo Candeias. De uma maneira geral, é possível dizer que a obra do escultor talvez seja uma das poucas manifestações do barroco a ser tratada de maneira individual, situação que muito deve ao destacado posto do artista na história da arte brasileira. Ainda assim, sua produção aparece quase sempre retratada como parte de um contexto mais amplo onde também estão encerrados assuntos como o garimpo do ouro,

a inconfidência mineira e a morte de Tiradentes. E se não exatamente os eventos históricos, a discussão sobre a obra de Aleijadinho (assim como de uma ou outra igreja de Mariana, por exemplo) aparece frequentemente atrelada ao interesse pelas pinturas, ornamentos e esculturas talhadas por esse ou aquele talentoso artista. No imaginário brasileiro, portanto, falar de um artista ou expressão do barroco mineiro é falar sobre o garimpo do ouro, a derrama, os “santos do pau oco”, os poetas árcades e Tiradentes. O barroco de Minas Gerais então figura em nossas mentes como um universo maior e agregador, uma era com seu quê de “áurea” e eternizada em expressões cravadas entre morros e montanhas.

Mesmo pondo de lado a intenção didática ou pedagógica, Arthur Omar também atrela sua *Música Barroca Mineira* às tantas outras manifestações daquele período. “Rodado em Diamantina, Ouro Preto, Mariana e Tiradentes, o filme é uma aventura sensorial em meio aos restos da civilização barroca” – é o que nos diz uma de suas sinopses¹²⁷. Já uma segunda, inscrita em um dos livros do artista¹²⁸, enigmaticamente responde sobre o lugar ocupado no filme por seu tema central: “quanto à Música, é sempre aquele Mistério” (OMAR, 2001, n.p.). O curta então parece declaradamente conceber a música como item imerso nessa “civilização barroca” e mais um dentre outros componentes básicos a um domínio mais amplo. Não é, aliás, uma declaração apenas extrafílmica, uma vez que essa noção “elementar” já aparece no começo de *Música Barroca...*, balizando a imagem seguinte aos créditos iniciais:



Figura 1: O lugar da música.

¹²⁷ Sinopse disponível no catálogo online “Filmografia Brasileira” do site da Cinemateca Brasileira (<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p> – entrada: “Música Barroca Mineira”).

¹²⁸ OMAR, Arthur. A lógica do êxtase. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.

Encarada como parte de um todo, a música no filme está em meio a serras, igrejas, instrumentos, pinturas e esculturas – nunca, porém, usada como simples “fundo musical” ou ilustração imediata de uma cena. Como é típico de Arthur Omar, ela é matéria-prima que o cineasta desmonta, remonta, corta, pausa e distende. É a música do barroco que está presente, mas é também a eletrônica produzida num sintetizador operado pelo próprio Omar. É claro que tal interesse do artista pelo universo sonoro se faz vivamente presente em todos os seus filmes e sob a forma de fulgurantes composições – composições entre som e imagem e também internas à banda sonora. Mas ao tornar central o debate sobre a produção musical, *Música Barroca...* aparece como terreno ainda mais fértil e quase ilimitado às experimentações com as matérias sensíveis e semânticas dispostas ao cineasta. Campo para investigação, portanto, a música no filme emana de órgãos em igrejas, trombetas pintadas em madeira, trompetes esculpidos em querubins, paredes em concreto e baús que guardam antigas partituras. É como se o que ali houvesse de palpável e tangível funcionasse como veículo para uma expressão sensível, mas essencialmente incorpórea. São emissoras, portanto, e não conservadoras dessa música. O filme assim transforma esses objetos concretos em condutores que ainda fazem soar as composições e canções produzidas naquele século XVIII. É uma postura ativa e de difusão; uma função de testemunho que ecoa a bela meditação de Dalton Sala¹²⁹ a respeito de como lhe toca aquela “civilização barroca”:

Se é dito popular que as paredes têm ouvidos, por que não acredita-las também com bocas e capazes de contar uma história para a qual somos nós que não temos ouvidos para escutar? Do mesmo modo que as paredes de velhos edifícios coloniais, as pinturas e imagens esculpidas narram, tão claramente como as palavras escritas, uma história para a qual nossos olhos estão cegos. E, às vezes, quando estou sozinho em velhos arquivos, bibliotecas e porões de igrejas, frente a todos esses santos de pau e pedra, pergunto-me se nós, brasileiros, desejamos realmente recordar, recuperar essa história esquecida. Ou será que procedemos como santos do pau oco, imaginando a história como imaginamos o corpo de uma imagem de roca? (SALA, 2002, p.24)

Essas primeiras inquietações do autor, sua afirmação sobre esse caráter testemunhal das expressões barrocas, parece evidente e atravessa toda a duração de *Música Barroca Mineira*. E já conhecendo a relação ambígua e questionadora que Omar estabelece com a historiografia oficial, parece oportuno verificar se o posterior

¹²⁹ SALA, Dalton. Problemas de estatuária colonial. In: *Ensaio sobre Arte Colonial Luso-brasileira*. São Paulo: Landy Livraria Editora e Distribuidora Ltda, 2002, p.23-29.

incômodo de Sala também não pauta o filme. A evidência desse mundo barroco é mesmo reveladora das relações responsáveis por sua elaboração? O luxo dos detalhes em ouro de fato elucida a história que nos conduziu até aquelas superfícies amadeiradas? O que até aqui conhecemos do gesto criador de Omar nos faz intuir que nem na aparência desse expressivo universo o cineasta parece confiar. E tal desconfiança nos parece intimamente ligada a uma problemática interna à forma barroca. Mas pressupor a incorporação de uma questão própria ao objeto é também pressupor que *Música Barroca...* é um de seus antidocumentários. E se assimila traços dessa música, poderia então ser entendido como um filme barroco? As respostas não são óbvias e nem partem do senso comum sobre o que seria o barroco enquanto estilo também trabalhado pelo cinema.

É relativamente habitual a associação do barroco ao filme *noir*. O traço distintivo deste, ou seja, sua fotografia pouco nuançada e fundamentada na abrupta passagem da luz ao breu é usualmente remetida ao *chiaroscuro* caravaggiano. Se não exatamente o contraste entre altas e baixas luzes, poderíamos considerar ser influência barroca no filme de Omar uma construção percebida logo em seu início. Existe ali um clima de mistério sugerido pela neblina [figura 2], procedimento corrente no *noir* americano, por exemplo. No entanto, a bruma desse começo de *Música Barroca...* não será mais vista e, inclusive, substituída pelo gradiente luminoso ao final do curta [figura 3]. Além de valer-se da película colorida ao invés do P&B característico do *noir*, *Música Barroca...* a todo instante se esforça para dar expressividade às zonas cinzas e conferir destaque ao próprio feixe de luz [figuras 4 e 5].



Figura 2: A cerração mineira.

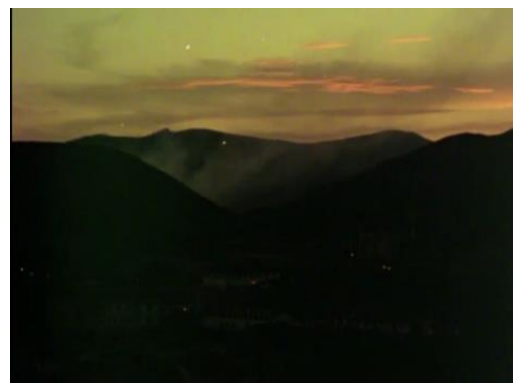


Figura 3: Nuance das cores.



Figuras 4 e 5: Atenção às zonas cinzas.

Foge ao escopo de nossa análise examinar se é válido entender esse tipo de visualidade enquanto fiadora do barroco no cinema. Entretanto, se sumariamente a considerarmos legítima, pode-se afirmar que a filiação do filme de Omar ao barroco não se dá pelo privilégio dos contrastes pictóricos. Mas outros “barroquismos” no cinema foram detectados – agora dentro dessa cinematografia moderna brasileira da qual uma parcela da obra Arthur Omar faz parte. Não mais remetidos à representação visual, tais influxos partiriam de outro tipo de construção.

Segundo Ismail Xavier, o drama barroco seria o estilo a inspirar concepção de história e caracterização das trajetórias dos personagens de *Terra em Transe*. Debruçar sobre essa análise, compreendida nas páginas de seu *Alegorias do Subdesenvolvimento*, talvez não nos fará avançar no sentido para o qual caminha *Música Barroca Mineira*. Este tem disposição claramente documental e não conta com personagens ou uma estrutura dramática passível de investigação pelos prismas mobilizados por Xavier na interpretação daquele Glauber. Há, contudo, outro texto do crítico onde a discussão parece mais afinada à que aqui levantamos sobre o curta de Omar. Ainda sobre a obra de Glauber Rocha, Xavier tece considerações curtas (mas certas) sobre a verve barroca do cineasta. E ao falar de seu estilo, constata uma inspiração barroca agora em âmbito distinto ao da concepção fotográfica e externo ao desenvolvimento dramático:

Cinema de poesia, câmera em movimento, ora em conjunção ora em disjunção com a "mise-en-scène". Eis o que já está em "O Pátio" e que veremos se desdobrar e se complicar ao longo da obra, na tensão entre espaço aberto e demarcação, entre empostação teatral e agilidade de câmera.

O olhar de Glauber é táctil, sensual; a moldura de sua representação é alegórica, tendente a abstrações. A convivência de contrários é aí tipicamente barroca, o que sanciona a repetida invocação do termo na referência a seu cinema. (XAVIER, 2001, p. E2)¹³⁰

Fundamento da estrutura barroca, a coexistência dos contrários em *Pátio*¹³¹ poderia até estar expressa no chão de lajotas pretas e brancas; na ausência de luz e na luz total coexistindo em confronto; ou ainda, no embate entre a precisão geométrica do piso e a insubordinação com que ator e atriz, as peças desse jogo de xadrez, se esparramam e violam as regras de movimentação no tabuleiro. Xavier, entretanto, não estaciona na diegese e vê na dissonância entre o que está posto em cena e o modo como isso é filmado uma legítima expressão do contraste barroco. Em outras palavras, a movimentação da câmera seria o derramamento, o lado passional desse eixo cujo polo oposto é a rigidez com que se pronuncia o objeto filmado. E não poderíamos transferir essa avaliação também ao filme de Omar?

Quarto minuto de filme: vemos uma sequência formada por alguns planos onde a câmera enquadra ou em detalhe ou em conjunto alguns botões. Estes são os puxadores¹³², dispositivos de controle timbrístico de órgãos de igreja. Na maior parte deles estão inscritos termos alusivos a sons de tonalidades, digamos, celestiais: “voz angélica”, “flautim”, “voz celeste”, “dulcisona alegre”, etc. Ao invés de usar um som correspondente a tais valores, ou seja, de ilustrar esses puxadores com uma música divinal e performada em um órgão, o filme sobrepõe às imagens uma melodia ostensivamente sinistra, aterrorizante e ainda produzida por um sintetizador, instrumento moderno e baseado em um sistema eletrônico. E essa dissonância ainda se intensifica quando pouco depois uma mão entra em cena e começa a puxar e empurrar esses puxadores, que revelam ser a extensão de uma viga interna ao instrumento. Agora somam-se à melodia do sintetizador os repetidos sons de objetos de madeira se chocando, algo como uma tora sendo batida em alguma outra superfície que ao produzir

¹³⁰ XAVIER, Ismail. O drama barroco de Glauber Rocha. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 ago. 2001.

Ilustrada, p. E2. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2208200108.htm>.

¹³¹ PÁTIO. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1959, 16mm, PB, 12min35seg. Consta também na ficha do filme a inscrição “O Pátio”, nome que Ismail usa em seu texto. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=017084&format=detailed.pft#1>.

¹³² Esses dispositivos integram uma estrutura denominada registro, parte do instrumento que habilita ou desabilita a passagem do ar para os tubos e assim emitem a sonoridade desejada.

ruídos de tom agressivo e violento acaba por inverter o caráter doce ou “allegre” dos acordes que seriam produzidos por aqueles puxadores.

Esse confronto entre elementos de valores contrários é fundamental a muitas outras sequências de *Música Barroca...* Ele é, na verdade, uma veia orientadora do trabalho do cineasta e de manifestação patente em alguns de seus outros filmes. Como foi dito anteriormente, *Triste Trópico* também apresenta disposição similar na construção da voz *over* e no agenciamento de seus sons e imagens. E ainda que não seja exatamente a prova de uma possível veia barroca de Arthur Omar, o reemprego desse uso dos contrários justamente em um filme sobre o barroco é no mínimo revelador de que o cineasta não ficou indiferente às características centrais ao assunto que explora. O que é importante ressaltar disso tudo é como Omar está sempre construindo a narração de seus filmes enquanto elemento de agressão¹³³, gesto que desidentifica o objeto filmado de sua conotação mais usual. E o que torna *Música Barroca...* singular dentro de sua obra é que a narração agora está em uma contraditória consonância com seu assunto. Quando este é introduzido sob tom trágico e por uma construção justamente baseada nesse conflito entre alegria e violência, reivindica-se o fundamento da arte barroca; sublinha-se sua linguagem estruturada na luta entre luz e trevas e não em uma noção celebratória ou celestial da arte religiosa. É como se produzisse uma nova dobra em cima da dobra já feita; acumulasse mais uma camada de paradoxo em cima de um paradoxo original de modo a reforçar o traço fundamental de seu objeto, algo que poderia ficar latente quando mediado pelo aparato cinematográfico.

Nessa sequência dos puxadores a coordenação por oposição refere-se mais à dimensão semântica do filme. Entretanto, ela orienta também a atitude da câmera de *Música Barroca...*, elemento este que trabalha de modo a reforçar a sugestão de movimento e instabilidade implicada na forma barroca. E isso está expresso tanto quando ela se dedica a filmar pinturas e esculturas como nos momentos voltados a objetos que não são manifestadamente frutos de um gesto artístico; mas, ainda assim, produtos do espírito barroco. Situação representativa de tal disposição é um plano em que a câmera está dentro de uma igreja, momento entre as imagens da paisagem

¹³³ A noção alude a Noel Burch quando o teórico fala de “elementos perturbadores” e, especificamente, “estruturas de agressão”: “Ora, parece-nos que a surpresa e o mal-estar, assim como os compreendemos, são duas das mais moderadas maneiras pelas quais a imagem cinematográfica pode *agredir* a sensibilidade do espectador, e que abrem caminhos para toda uma gama de agressões com intensidade crescente e de natureza muito variada que o cineasta pode submeter a seu *público cativo*.” (BURCH, 2005, p.150)

enevoada e dos puxadores. Em *contra-plongée*, ela aponta para o órgão suspenso no mezanino e nos dá a visão de conjunto do espaço [figura 6]. Trata-se do Órgão Histórico Almeida e Silva / Lobo de Mesquita, presente na Igreja Nossa Senhora do Carmo em Diamantina. Da imagem geral (e anterior) do objeto, um lento *zoom-in* vai centralizando a canária, estrutura formada pelo complexo de tubos metálicos por onde o ar passa e sai em forma de som. Esses tubos estão posicionados verticalmente e, na verdade, têm a forma de estacas pontiagudas que ficam cravadas numa superfície plana de madeira [figura 7]. Da canária completa, a câmera vai fechando o quadro e centralizando um conjunto de tubos cada vez menor. Ao final de seu movimento, vemos apenas as afiadas pontas desses tubos com suas cavidades emissoras do som [figura 8].



Figuras 6, 7 e 8: O ato de cravar.

Precisa em sua performance, a objetiva fotográfica parece querer mimetizar o movimento anterior à posição final em que se encontram esses tubos: o lento *zoom-in* realiza a mesma trajetória retilínea e certa que teriam percorrido aquelas estacas até chegarem ao atual estado de repouso. Assim, há o conflito entre a evidente estática dos

tubos e o movimento da objetiva, mas antes de se contradizerem esses dois estados são um a continuação do outro. Em seu breve espaço de tempo, o *zoom* realiza a ação indicada na organização daqueles objetos que, se olhados corriqueiramente, só serão entendidos em sua fixidez. É assim, portanto, que o filme trabalha sua narração, de modo a chamar atenção ao movimento *ad infinitum* implicado na forma barroca.

Assim, esse movimento realizado pela objetiva fotográfica enfatiza não só o aspecto temporal, mas trabalha de maneira mais enfática com a espacialidade do mundo. E esse espaço ganha materialidade lancinante quando a imagem é vista em conjunção ao som emanado pelo filme nesse momento. Ouvimos o discurso de um homem em tom oratório, algo como um padre a presidir uma missa em latim. Tal fala está sobreposta à ambiência em grave contínuo e também a ruídos de materiais metálicos que soam ora como peças de um chocalho em agitação, ora vigas marteladas umas contra as outras. Voz, ambiência e ruídos não só exprimem uma sensorialidade flagrante como criam um clima de suspense e medo tal qual o sentido na pele pelo espectador de filme de horror. Nesse sentido, som e imagem parecem emular uma experiência que vai além do movimento da estaca em si. Eles buscam, portanto, mimetizar o que há de dor e agressividade no cravar dessa ponta. Em seu *modus operandi*, as bandas do filme querem ultrapassar os sentidos que compreendem – e da visão e audição, extraem o toque sensível. *Música Barroca Mineira* baseia-se nessa tangibilidade, no anseio de tornar possível ao espectador tocar e sentir o mundo em que está imerso. E esse mundo é concreto e delimitado, não mais concebido sob a abstração de uma voz *over* ou de uma congada invisível. O ouro garimpado naquelas Gerais reluz e fica ainda mais brilhante quando seu tom metálico encontra-se com a prata da película fotográfica [figura 9]. A lente da objetiva está mergulhada na escadaria [figura 10], dando-nos em alta definição as ranhuras do chão de pedra para terminar de subir e ascender ao alto, à frente da igreja. E a música (nesse momento, solapada e constantemente interrompida e recomeçada) vem simular a experiência do ofegante fiel que sobe as escadas para pagar suas penitências. O som está próximo, e a fala em sussurro é sentida ao pé do ouvido, nessa nossa cavidade por onde o ar passa e que transforma-se em caixa de ressonância tal qual os tubos de onde saem as melodias barrocas.

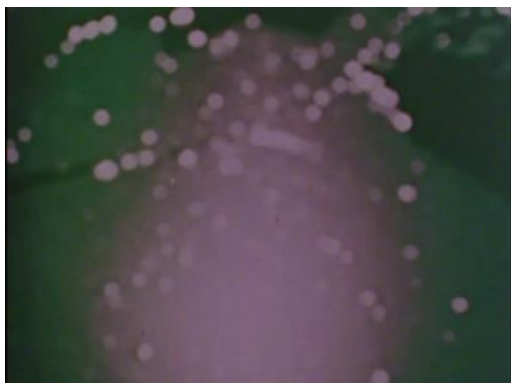


Figura 9: O ouro



Figura 10: Subida da escadaria

A montagem quer se fazer sentir; dar mobilidade e vida às estátuas [figuras 11, 12 e 13] – procedimento que, curiosos lembrar, pode também ser visto em *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrick [figuras 14, 15 e 16].



Figuras 11, 12 e 13: Dança das estátuas em Omar



Figuras 14, 15 e 16: Dança das estátuas em Kubrick

No entanto, essa montagem não busca simular um estado mental como faz a de Kubrick a respeito de seu perturbado personagem Alex. Em Omar, é o mesmo olhar “táctil, sensual” de Glauber (tal qual definido por Ismail Xavier) e que em *Música Barroca...* volta-se a expressões canonizadas e imortalizadas pelo tempo. É o modo como Omar concretiza sua intenção de não deixar os objetos investigados ficarem “do outro lado da linha” (OMAR, 1997, p.183). É um procedimento mobilizado enquanto recusa da “atitude de conservação e preservação” (OMAR, 1997, p.183) tal como criticada pelo próprio cineasta em sua elaboração do modelo antidocumental.

Eis, portanto, uma possível aproximação entre a estrutura barroca e o gesto de Arthur Omar, que, assim como o Glauber definido por Xavier, deixa “presente no olhar uma relação com o mundo pautada pela instabilidade, pela procura que faz o espectador sentir a câmera. Esta se expõe e assinala que o drama também se inscreve na forma, como era próprio ao cinema moderno” (XAVIER, 2001, p. E2). É aí, portanto, que moderno e barroco se encontram em *Música Barroca Mineira*: na dimensão sensorial dada a esse mundo instável. E seu sistema surge assim como eloquente lastro das elaborações de Umberto Eco sobre essa tangência:

Se a espiritualidade barroca é encarada como a primeira manifestação clara da cultura e da sensibilidade modernas, é porque nela o homem se subtrai, pela primeira vez, ao hábito do canônico (garantido pela ordem cósmica e pela estabilidade das essências) e se defronta, na arte como na ciência, com um mundo em movimento que exige dele atos de invenção. (ECO, 1991, p. 44)¹³⁴.

Campo de batalha entre carne e espírito, entre luzes e trevas, o indivíduo barroco reconfigura a percepção que tem do espaço. Sua impermanência então gera uma arte que cria, conjuga, organiza e compõe formas “para significar de modo visível e palpável o sentimento do espaço infinito que desafia a criação humana a dominá-lo” (MACHADO, 1969, p. 76)¹³⁵. É ameaça, mas essa expansão irrestrita do espaço será também a “mais completa realização da liberdade” (MACHADO, 1969, p.76), algo que se faz aparente no abandono da linha renascentista pela investida na vivacidade das cores; no abuso de curvas, quebras e ângulos não mais clássicos e fechados, mas de inclinações das mais diversas. Aparente, em suma, nessa forma a sugerir uma progressiva dilatação do espaço e assim induzindo seu observador a não estacionar, mas deslocar-se continuamente para ser vista em sua eterna mutação. Então não exatamente a câmera na mão de Glauber ou Sganzerla, a de *Música Barroca Mineira* tem sua instabilidade precisamente afinada à dessa forma barroca na medida em que sugere menos movimento em si do que a “ideia da eternidade ‘essencial’” (ECO, 1991, p.44): é o cirúrgico movimento da objetiva, a suave, mas tonificada expansão dos elementos ópticos em seu breve *zoom-in* a revelar que aqueles tubos do órgão ainda estão percorrendo uma trajetória infinita.

Oscilante e em movimento, o mundo parece não ter mais um centro e faz as massas barrocas também não o terem. Formas dinâmicas e elementos disruptivos impedem o observador de permanecer parado quando se detém sobre eles. Impedem, assim, que a visão seja frontal e definida – a visão privilegiada –, então exigindo do sujeito seu deslocamento, sua mobilidade, e, em suma, sua atividade na observação. Esse é outro ponto onde moderno e barroco se encontram na obra de Arthur Omar, no que está no cerne de ambas as expressões e atravessa as anteriores elucubrações sobre eternidade, movimento e essencialidade: o abandono do “ver” para a prática do “olhar”.

Longe do que possa parecer purismo desta pesquisadora, a distinção entre os termos encontra embasamento numa série de autores, pensadores, teóricos e

¹³⁴ ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1991.

¹³⁵ MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1969.

realizadores. Aqui, porém, emprestaremos suas acepções dadas pelo já citado Sérgio Cardoso, que, influenciado por Merleau-Ponty, as distingue quantitativamente, ou seja, em variação de menor ou maior “intervenção e responsabilidade do sujeito no acontecimento da visão” (CARDOSO, 1988, p.347). Para Cardoso, a visão suporia um mundo pleno, inteiro, maciço e contínuo, conotando no vidente “uma certa discricção e passividade ou, ao menos, alguma reserva. (...) um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava” (CARDOSO, 1988, p. 348). O olhar é diferente, ele não repousa na continuidade do espaço, mas:

(...) defronta constantemente limites, lacunas, divisões e alteridade, conforma-se a um espaço aberto, fragmentado e lacerado. Assim, trinca e se rompe a superfície lisa e luminosa antes oferecida à visão, dando lugar a um lusco-fusco de zonas claras e escuras, que se apresentam e se esquivam à totalização. (CARDOSO, 1988, p. 349)

E é desse inacabamento do mundo que surge o olhar enquanto trabalho de investigação, enquanto posição ativa do sujeito perante aquilo que observa. O olhar, portanto, “pensa; [ele] é a visão feita interrogação” (CARDOSO, 1988, p. 349). E, não por acaso, Xavier remete o termo “olhar” ao invés de “visão” quando descreve a câmera de Glauber (XAVIER, 2001, p. E2). Assim como o diretor cinemanovista, Arthur Omar funda a fotografia de seu filme num trabalho de procura e escavação das frestas deste mundo. Realidade imprecisa, ela nos abre ao questionamento do que parece incontestável; da evidente bidimensionalidade, por exemplo, das folhas onde inscrevem-se partituras musicais daquele século XVIII. A câmera fareja as páginas, examina cada gota de tinta ali depositada até que então encontra furos e buracos por onde se revela a profundidade do espaço, dimensão outrora ocultada pela superfície do plano [figura 17]. Não só sua fotografia, mas a composição do som de *Música Barroca Mineira* baseia-se na constante pergunta sobre o que é esse mundo; sobre o que está por trás desses indícios. Questiona o escondido pelas paredes desse quarto antigo e vazio de onde ainda se ouve o choro de um invisível bebê [figura 18]. Questiona o que está por trás da missa para pagãos que é tenazmente interpelada pelas interjeições de dúvida e surpresa de uma voz feminina, assim como pelo rock progressivo que vem preencher as lacunas das anteriores partituras perfuradas: “what shall we use to fill the empty/ spaces where we used to talk? / How shall I fill the final places? / How shall I complete the wall?” [O que

devemos usar para preencher os espaços vazios onde costumávamos conversar? Como devo preencher os lugares finais? Como devo completar o muro?]¹³⁶ (15'53")¹³⁷.



Figura 17: As frestas do plano



Figura 18: Paredes que choram

De certo modo, a veia investigativa de *Música Barroca Mineira* é uma variação daquele trabalho do pensamento, traço fundamental ao sistema narrativo de todos os filmes de Omar. Ele, contudo, não se realiza na parataxe das cartelas, como em *Congo*, mas no minucioso exame e questionamento sobre o que a evidência do real pode estar escondendo. Se o filme entende que seus objetos escondem algo, também entende (mais uma vez) a experiência como algo não-imeditato e nem dado ou pronto. Essa sim é uma noção que o filme partilha com *Congo* – e isso se nos lembrarmos das elaborações expostas no primeiro capítulo onde Marilena Chauí aparece como nossa fiadora da diferença entre o “conhecimento” e o “pensamento”. Não aceitando o objeto como algo “completamente determinado ou sob determinação completa” (CHAUÍ, 2014, p.160), ele então será posto como problema a resolver, perspectiva a todo instante trabalhada pelo filme de Omar. E atentos às primeiras tomadas de *Música Barroca...*, perceberemos essa irresolução do objeto também enquanto moldura da narrativa fílmica.

As duas imagens de paisagem dispostas logo no início dessa sessão do capítulo são, respectivamente, o terceiro e o último plano do filme – uma quase abertura e o encerramento, portanto. Inclusive, é também assim como iniciam seus documentários

¹³⁶ O trecho que Arthur Omar usa no filme é parte da música *Empty Spaces*, composta por Roger Waters, e integrante do álbum *The Wall* do Pink Floyd.

¹³⁷ Assim como feito no capítulo anterior, sempre quando citarmos alguma fala do filme indicaremos sua minutagem entre parênteses.

sobre o barroco os já mencionados Ozualdo Candeias¹³⁸ [figura 19] e Joaquim Pedro de Andrade¹³⁹ [figura 20], ambos dedicados à obra de Antônio Francisco Lisboa – novamente, o conhecido Aleijadinho. O de Candeias, na verdade, é um dos episódios da série *História da Arte Brasileira*, uma produção da TV Cultura com o apoio do Governo do Estado de São Paulo. Mesmo parte de produção seriada, a peça tem estrutura autônoma e pode ser entendida como um curta-metragem – e por isso aqui vamos denominá-la também enquanto “filme”. Mas prosseguindo: o final dos filmes de Candeias e Joaquim Pedro não retomam a paisagem vista no começo. Ainda assim, tal qual Omar eles introduzem seu tema por meio da vista das montanhas mineiras. Valendo-se da paisagem como abertura, portanto, Omar, Candeias e Joaquim Pedro parecem tratá-la do mesmo modo como Lourival Gomes Machado a entendeu: “verdadeira introdução ao caráter geral do barroco mineiro” (MACHADO, 1969, p.104)¹⁴⁰.

Contudo, a diferença fundamental entre esses três filmes reside na nitidez dessa vista. Em Candeias e Joaquim Pedro as serras aparecem de forma límpida e desanuviada, visualidade quase oposta à de *Música Barroca Mineira*: neste, a paisagem está nublada. E esse é um dado importante posto que, ao final, ela aparecerá de outra forma.



Figura 19: *Aleijadinho, o profeta* (1979), Ozualdo Candeias

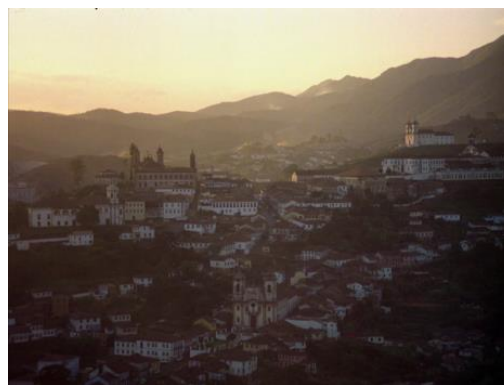


Figura 20: *O Aleijadinho* (1978), Joaquim Pedro de Andrade

¹³⁸ ALEIJADINHO, o profeta. Direção: Ozualdo Candeias. Brasil, 1979, COR, 29min. Primeiro episódio da série *História da Arte no Brasil*, uma produção da TV Cultura patrocinada pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Aliás, gostaríamos de agradecer Cedric Fanti e Eugênio Puppo pela gentileza de preparar e disponibilizar uma cópia do episódio para que conseguíssemos assisti-lo.

¹³⁹ O Aleijadinho. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1978, 16mm, COR, 22min.

¹⁴⁰ MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1969.

Assim, essa moldura “começo-fim” surge como simbólica representação do tratamento dado ao assunto do filme. No começo, a igreja cravada no morro e escondida pela névoa; a vista nebulosa e o ausente horizonte que, ao final, aparece delineado pelo contraste com céu aberto e colorido; sem cerração ou anteparo bloqueando a mirada. E, mais uma vez, temos a paisagem mineira como próxima da que liricamente figurou Lourival Machado:

Porque a névoa por aqui é densa, quase sólida, mas, quando começa a abrir-se em rasgões oblíquos, não se encontrará, por certo, nenhum vulto de construção europeia. As sombras fogem para o horizonte e, tirante as árvores que se agacham à margem do rio, cada vez mais distanciado da linha férrea, não se espere por outras visões que não a dessas enormes montanhas – umas macias nas suas fraldas suaves capeadas de verde, outras ásperas na pedra de ferro que reponta nua – formando ciclópicas anfiteatros. Agora, a neblina sumiu e reina uma luz amarela, esplêndida e quente. Já se subiu tanto, que o chão adquire visão infinita – o céu veio para mais perto (MACHADO, 1969, p.104).

E é justamente essa luz “amarela, esplêndida e quente” que está a ostentar a última imagem do filme de Omar. No começo nebulosa e ao final resplandecente, a paisagem de Minas Gerais vai gradativamente se desvelando ao turista tal qual ao espectador que vence a neblina para chegar perto das montanhas. Há, nesse sentido, um desvelamento daquele universo; um progressivo desnudamento e que é deveras simbólico da trajetória percorrida pela narração de *Música Barroca*: seu assunto começa opaco para só ao final estar, de fato, claro aos olhos do espectador. Mas enquanto Machado atribui essa revelação mais à força da própria natureza, o filme de Omar ressalta sua intervenção. E se do começo para o fim a paisagem ficou nítida é porque um esforço humano foi empreendido.

A despeito dessa dessemelhança, a velada dúvida de Lourival Machado sobre o que há por trás daquelas brumas fornece justamente uma ideia fundamental ao curta de Omar: a consideração do barroco como “problema”. É o próprio autor da lírica descrição, inclusive, quem vai partir desse raciocínio para examinar o lugar do barroco no contexto da arte brasileira: “Se é cedo para panoramas gerais e sínteses abrangedoras, por que não nos determos, por um instante, na consideração do barroco mineiro como problema e tão só como problema?” (MACHADO, 1969, p.74). Esse caráter incógnito é exterior ao objeto; parte da elaboração de estudiosos dedicados a pesquisar esse período da história das formas artísticas. Ainda assim, ele parece também

interno ao estilo quando nota-se que músicas, esculturas, construções e afrescos fazem da imprecisão uma questão central à sua organização. Outra forma de dizê-lo seria que a essencial dualidade barroca é tão somente o estado de irresolução causado por duas forças em eterno combate. Entretanto, o que Machado encara como problema não é a subjetividade barroca em si, mas sua especificidade no contexto mineiro.

Se a expressão em sua matriz europeia não cessou de gerar debates e divergências desde quando Wolfflin atribuiu *status* crítico-estético ao termo “barroco”, em terras de recente colonização e catequização, assim como atravessadas por um universo simbólico distinto ao da Europa renascentista, sua precisão torna-se ainda mais esquivada. De Mario de Andrade a Haroldo de Campos, passando por Hanna Lévy, Affonso Ávila e o próprio Lourival Gomes Machado, foram muitos os dedicados e dedicadas a estudar as particularidades da dita “arte da contra-reforma” nas terras brasileiras. Foram maioria, inclusive, os que se desobrigaram da arduosa tarefa de travar estrita correspondência entre o barroco europeu e aquele que se deu na Bahia, Goiás, Minas Gerais ou em qualquer outro estado onde tenha se desenvolvido no país. Ainda assim, as criações de Mestre Ataíde e Antônio Francisco Lisboa; de Emerico Lobo de Mesquita e Francisco Gomes da Rocha raramente se deram em total consonância ou identidade às demandas das ordens jesuítas que no Brasil se instalaram. Suas obras apresentam-se, portanto, como entrelaçamentos da necessidade de reafirmar a ordem católica e de traços de uma estrutura baseada na predação da natureza e do ser humano; do ouro e do trabalho escravo.

Foge ao alcance deste trabalho entrar nessa querela sobre a originalidade do barroco brasileiro. E a simples título de posicionamento, também é preciso dizer que não faremos coro às vozes defensoras de um “*continuum* barroco” vigente entre os séculos XVIII e XX na América Latina. A ideia de um barroco trans-histórico, um “pervasivo trans-barroco latino americano” (CAMPOS, 2004, p.58), como fora definido por Haroldo de Campos, parece perdurar até hoje sob o nome de Neobarroco (LABRIOLA, 2008, p. 164)¹⁴¹. E ainda que essa noção de neobarroco se respalde em uma justa posição poético-política, quando aplicada a considerações mais panorâmicas como a tecida neste texto ela pode facilmente recair na visão determinista – e, no limite, racista. Evitemos, portanto, o impropério e apenas fixemo-nos à ideia de que se há

¹⁴¹ LABRIOLA, Rodrigo. Neobarroco na América Latina, teoria literária e incômodo epistemológico. In: **Eutomia**. V.1, nº2, 2008, p. 162 – 173 (disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/1931/1506>) .

algum vínculo entre o barroco e o filme de Arthur Omar ele se dá através das intersecções formais e temáticas até aqui apontadas. E se a leitora ou o leitor julgar pertinentes essas nossas associações, teremos, portanto, algumas vias da filiação do filme à abordagem antidocumental. Lembremos, porém, que nossa proposta não é encerrar esse ou qualquer outro filme de Omar em um conceito. O antidocumentário, inclusive, não é assim definido pelo cineasta, mas enquanto método a explicitar e dar uso “sistemático e agressivo” (OMAR, 1997, p. 186) a questões já “presentes em muitos documentários brasileiros contemporâneos” (OMAR, 1997, p.186). Essencialmente empírica, portanto, a abordagem está tanto efetivada no filme quanto também é expandida por ele. Preceitos dela que em *Congo* aparecem na forma de tais ou tais procedimentos estilísticos, em *Música Barroca* ganham novas formas. Assim, vamos aos poucos nos dando conta da diversidade com que se manifesta essa estratégia que, no fundo, é mais uma dentre as tantas reposições da inesgotável problemática “forma – conteúdo” que atravessa a história da arte ocidental. É ela, inclusive, quem parece mobilizar as elaborações do filme a respeito de um ponto central, merecedor de espaço reservado nesse capítulo.

3.3. Trabalho na arte, trabalho da arte

Então retomando, *Música Barroca Mineira* lida de maneira contraditória com a inteligibilidade de seu tema: expõe as evidências dele sem, no entanto, parar na superficialidade da imagem. Logo de início, deixa patente o empenho de sua câmera na investigação do que aquela materialidade guarda, tarefa que o som vai também assumindo. Essa posição perante o objeto nos faz lembrar da corrente anedota contada por professoras e professores de ensino básico quando ensinam às crianças como se deu a construção das igrejas mineiras durante o ciclo do ouro: com o passar do tempo, a superfície metálica dos querubins talhados a minérios (principalmente de prata) vai oxidando, e sua cor reluzente torna-se escura como quem deixa a história revelar as mãos negras por baixo daquela intenção ostentatória. O diletantismo e o que há de fabuloso nesse comentário não invalidam o sentido mais amplo de seu discurso, implicado na narração de *Música Barroca Mineira*: a intenção de desvelar os processos e o tipo de trabalho responsável pela criação artística – e em especial, pela arte “oficial” relacionada à opulência da classe dominante.

É bem sabido que todo o luxo das construções e objetos fabricados naquelas Minas do período do ouro custou os braços, as costas e o sangue de milhares de negros escravizados, de indígenas catequizados e de povos que, marginalizados pela sociedade europeia, eram enviados para as terras equatorianas – e assim como os anjos esculpidos, a música que se fez ali não fugiu escapou dessa circunstância. Segundo Geraldo Dutra de Moraes (mencionado nos letreiros de abertura do filme como um de seus consultores (48’)), “a música, o teatro e as danças de grupos foram introduzidos nas Minas Gerais, no início do povoamento dos arraiais bandeirantes, pelos ciganos nômades, oriundos da Andaluzia e judeus proscritos de Portugal e Espanha, a mando da inquisição” (MORAES, 1975, p.7)¹⁴². Ainda que esses não participassem dos grupos de músicos orientados pelos frades recém-chegados ao Brasil, “sob a égide do barroco” (MORAES, 1975, p.7) os povos ciganos prestaram “relevantes contribuições estéticas à formação cultural da gente mineira” (MORAES, 1975, p.7) através da apresentação de operetas, entremezes (as famosas farsas), comédias, bailados e concertos musicais de cunho religioso, cívico ou profano realizados em tablados armados na frente das igrejas. Por vezes ocupavam esses espaços de convívio direto com as Ordens católicas, mas costumavam isolar-se na extremidade dos acampamentos jesuítas (os momentos de parada do êxodo que se destinava às Minas), segregação que se deveu ao preconceito de uma tradição ibérica que os julgavam elementos nocivos, ladrões e vadios. Também discriminados eram os negros escravizados que entoavam suas cantigas em dialeto banto nos locais onde ficavam amontados os animais de carga. Mais tarde, foram os descendentes destes os principais musicistas e compositores que atuavam nas orquestras e coros de igrejas por ocasião de festividades patrocinadas pelo Senado da Câmara. Nesse sentido, as inúmeras menções de Dutra dos conjuntos musicais constituídos majoritariamente de “mulatos e escravos forros”¹⁴³ (MORAES, 1975, p.16) conferem à população afro-brasileira um lugar dentro do barroco mineiro que não se limita ao trabalho alienado e escravizado, mas de efetiva performance e fundamental criação artística.

¹⁴² MORAES, Geraldo Dutra de. *Música Barroca Mineira*. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo.

¹⁴³ Em tempos de aguda revisão histórica, política e social, tornou-se evidente que os termos “mulatos” e “escravos” são racistas e pejorativos. A respeito do primeiro, é controversa a afirmação de que estaria referido ao animal de carga, ou seja, à mula. Estando ou não, seu uso visa salientar a miscigenação com a cor branca e ocultar a negritude como se esta precisasse ser progressivamente extinguida. Já o segundo naturaliza uma condição social que foi imposta ao indivíduo de maneira coercitiva. Assim, aparecem em nosso texto como citação *ipsis litteris* e não palavras nossas.

O livro de Geraldo de Moraes de onde foram tiradas essas citações e avaliações parece ter exercido influência sobre Arthur Omar não apenas em relação ao título – ele também se chama *Música Barroca Mineira* –, mas igualmente a respeito da ênfase que sua narrativa dá à função criativa desempenhada por esses indivíduos marginalizados na constituição de um barroco mineiro. Seu tom conciliatório, entretanto, não encontra eco na abordagem que Omar dá ao assunto. Isso fica claro quando percebe-se constituírem maioria os momentos do filme em que esse trabalho é mostrado enquanto atividade compulsória e oriunda da exploração do homem pelo homem, problemática que aparece em níveis distintos: na própria materialidade das imagens e sons e no modo como estão compostos na montagem fílmica. Um dos exemplos mais emblemáticos do primeiro caso já teve seus *frames* expostos no começo de nosso texto e que, por sua condição quase simbólica desse caráter opressor atribuído à construção do barroco no Brasil, merece agora ser visto através dessa nova perspectiva:



Figura 21: A partitura composta por grilhões



Figura 22: O contraste das posições sociais

As imagens são de duas tomadas consecutivas e diferentes: a primeira [figura 21], de um plano de conjunto fixo, e a segunda [figura 22], de uma panorâmica que, da direita para a esquerda do espectador, percorre o plano médio das figuras representadas. Já no âmbito sonoro, a sobreposição de um choro de bebê a uma voz masculina que, em tom de barítono, cantarola um “laralá” vai ser substituída pela oração de uma Ave Maria logo antes do corte entre as duas tomadas. Assim, tem-se uma composição que confere teor triste e lamentoso a esse momento do filme. E falamos anteriormente de “condição simbólica” porque esse plano geral da parede revela a função assumida pelo filme: ao se deter sobre a evidência do real, sobre o que está perante à câmera, compõe um quadro que torna patente a abordagem que dá ao seu assunto. Em suma, o que se vê nessa

imagem é algo como uma partitura musical onde os grilhões usados para aprisionar os escravizados aparecem como suas notas, os elementos que dão o tom dessa música mineira. E o plano médio que enquadra os dois homens explicita a contradição entre o de vestes nobre, que ora com os olhos voltados ao chão e sem se importar com o peso daquilo que incide sobre ele, e o possível homem de ofício, o artesão de roupas simples que vê os grilhões e pede aos céus clemência pela sua condição e dos que trabalham duro naquelas Minas. E como alguém que sabe o que é sofrer com o julgo dos poderosos, Jesus Cristo é quem antecede essa sequência, chorando no simulacro de um sudário encerrado entre mais instrumentos de dominação [figuras 23 e 24]:



Figura 23: Sudário entre grilhões



Figura 24: Detalhe no choro de Cristo

Isoladas já são deveras significativas, mas quando encadeadas tais imagens conferem ainda mais rigor a esse trabalho que o filme assume de jogar luz (e movimento) sobre aspectos que podem passar despercebidos. E se há esse modo de mostrá-las e compô-las, através de um prolongado tempo de exposição e intermeadas por *fades* que entregam ao espectador as telas pretas para uma apreensão decantada, há também o gesto de agressão.

A câmera fixa ou vertiginosa, o som pontual ou contínuo vez ou outra atravessam e quebram o ritmo que até então vinha pautando o andamento de determinadas sequências. Momento em que isso ocorre é logo no começo do filme, quando a paisagem enevoada sai de cena e leva consigo o cântico feminino que até então a acompanhava – continuamos a ouvir, entretanto, a melodia trágica que um sintetizador simula partir de um órgão. De sinistro, o som se torna intimidador quando alguns ruídos pontuais (espécies de ecos distantes do que depois perceberemos ser marteladas de

ferro) são dispostos ao longo da breve duração de um plano detalhe de uma mão negra a trançar uma palha [figura 25], que possivelmente se transformará em artigo de tapeçaria, em chapéu, numa cadeira ou peneira. E nosso palpite é que o produto desse trançar seja mesmo uma peneira, posto que ela vai integrar uma cadeia de produção que o filme parataticamente exhibe e que será visualizada assim que terminarmos de olhar para esses planos de agressão. Mas enfim, a imagem seguinte ao curto plano das mãos é um *zoom out* sobre um saguão guardado por um grande portão ovalado. A câmera filma de dentro desse espaço e, apontada para o portão, nos dá a visão em contraluz das silhuetas de corpos que entram no local [figura 26]. O ambiente é escuro e não permite identificar exatamente função desse saguão ou de qual tipo de construção ele faria parte. A extremidade ovalada do portão nos leva a pensar que se trata de uma igreja ou templo religioso, mas o caminhar dos que ali entram não é o do fiel de marcha ralentada nem o do peregrino que, já fatigado, adentra com cautela, respeito e reverência ao santuário. Ao contrário disso, é um passo acelerado, pragmático e determinado como o dos que vão ali cumprir um objetivo definido e têm hora para fazê-lo – e a situação toda nos faz intuir que se trata da entrada, do começo de expediente de um chão de fábrica.



Figura 25: A mão que trança a palha



Figura 26: Entrada do chão de fábrica

O plano também é breve e, junto com o das mãos, aparece de imediato enquanto um elemento de agressão interpolado entre duas sequências de significado patente e ritmo mais dilatado (a anterior sendo a sequência das serras mineiras, e a posterior, do já citado lento *zoom in* no órgão da igreja). Um de fato mostrando e o outro sugerindo, os planos captam e aludem a forças de trabalho operando e ofícios sendo postos em prática, uma representação visual que, acrescida ao modo como aparece na montagem, vem distanciar o espectador de uma possível visão contemplativa perante os cenários

barrocos da igreja enevoada e do órgão talhado a ouro. Em outras palavras, exhibe imagens sobre o labor e expõe o gesto interventor da montagem e do som de modo a livrar a criação artística (referida tanto à arte barroca quanto ao próprio cinema) de um olhar mistificador que a entende só em sua dimensão mental, espiritual e criativa ou enquanto iluminação de uma esfera superior à terrena. Resumindo, é como se afirmasse que não existe “gênio” ou inspiração divina, mas trabalho humano. Eis, portanto, mais um modo como o filme repõe a problemática “forma-conteúdo” citada pouco antes de iniciarmos essa seção do texto.

É claro que grande parte da filmografia de Omar (inclusive *Congo* e *Triste Trópico*) se assenta nesse transparecer de um labor. A tendência à desconstrução que baliza a narração de seus filmes não deixa de configurar-se como efetiva lida com os elementos semânticos e com a matéria sensível que compõem a linguagem cinematográfica. No entanto, a singularidade de *Música Barroca Mineira* é que essa dimensão de feitura e fabricação está também expressa em seu conteúdo – formal e tematicamente, portanto, o trabalho se faz atuante. E é desse imbricamento, da importância que o “fazer” ganha nos dois níveis do filme que surge a valorização dele para qualquer fim e a defesa de uma igualdade entre as mais diversas labutas que o ser humano realiza, postura que retira do plano ideal e romântico, por assim dizer, o fazer artístico.

Talvez não seja estritamente própria da lógica barroca, mas essa noção sobre a criação artística adotada pelo filme está muito próxima à do jesuíta, sujeito que conduzia e intervinha diretamente na criação dos bens (de ordem simbólica ou qualquer outra) daquele século XVIII brasileiro. Expondo de maneira sumária, diríamos ser notório o compromisso do jesuitismo com as concepções escolásticas a respeito do que seja a arte. Enquanto a Renascença humanista a assumiu enquanto fruto de um talento e vinculada à ideia do gênio criador (este sendo uma espécie de estado de graça ao qual só alguns homens se elevam), para o escolástico a arte é vista como acessível a qualquer ser humano – é “uma virtude que se aplica ao fazer” (SALA, 2002, p.19). Tal noção, inclusive, foi explicitada pelo próprio José de Anchieta quando deu ao seu livro (o primeiro de que se tem registro a voltar-se à compreensão das línguas faladas pelos nativos brasileiros¹⁴⁴) o seguinte título: *Arte da Gramática da Língua Mais Usada na*

¹⁴⁴ Ainda que tal compreensão tenha operado como uma espécie de decodificação voltada à transformação e substituição de tais línguas pelo Evangelho.

*Costa do Brasil*¹⁴⁵. Assim como a fala é uma arte, também são entendidos assim o ofício do padeiro, do marceneiro e do ferreiro, concepção inadmissível ao sujeito da renascença, mas que o escolástico não entende de outro modo. Herdeiro e defensor de tal filosofia, o jesuíta atribui a essas e todas as outras atividades praticadas pelo ser humano o mesmo valor que merecem as artes do pintor ou do compositor musical – são todas elas ofícios partidos de um artesão que se ocupa de uma matéria. Tomadas as devidas distâncias, não parece de todo absurdo supor que a perspectiva pela qual Arthur Omar entende o objeto que investiga – a música e o universo barroco –, bem como o próprio cinema, não é se não esta: a de uma prática sobre o fazer. A beleza que emana das composições de Emerico Lobo de Mesquita ou Mestre Ataíde, cujas obras estão dispostas ao longo do filme, não é menor ou digna de diferenciação da que advém do garimpeiro de aluvião em sua prática. E como forma de elogiar e reivindicar a beleza deste ofício, Omar faz do plano do garimpo o primeiro momento de *Música Barroca...* a estar isento da atmosfera trágica e fúnebre que se via desde seu primeiro minuto. A decupagem valoriza a busca paciente e a dedicação com que o sujeito realiza sua tarefa. Seus gestos são harmônicos e cadenciados; os movimentos, leves, serenos e fluidos como a água daquele riacho em que procura pelo ouro [figuras 27 e 28].



Figuras 27 e 28: A arte do garimpo de aluvião

Essa sequência beira o bucólico. O cenário campestre e a limpidez de um som onde predomina o coachar dos sapos trazem paz ao filme até então modulado por intensas emoções. Saem de cena as melodias trágicas, as notas de intenso grave e os dramáticos movimentos de câmera para darem lugar a uma notória calma. Da

¹⁴⁵ ANCHIETA, José de. *Arte da grammatica da lingoa mais usada na costa do Brasil* [título alternativo: *Arte da gramática da língua mais usada na costa do Brasil*]. Coimbra: Antonio de Mariz, 1595.

placidez simples e terrena, passa-se à de teor etéreo quando os ruídos de animais são substituídos por uma canção. Ouvimos o entoar glorioso de um *duo* feminino cantando o *Laudamus te* da *Missa em Mi Bemol*, de Lobo de Mesquita¹⁴⁶. Na versão de Mesquita, um dos mais célebres compositores do barroco mineiro, o famoso hino religioso do *Te Deum* perde a indicação direta de quem se está glorificando e louva-se não mais Deus, e sim um sujeito ausente. Ausente, entretanto, no discurso direto da música, mas não no discurso do filme. Sobreposto à cena do garimpo, o “Laudamus te / Benedicimus te / Adoramus te / Glorificamus te” trovado pela voz pode ser lido em seu sentido literal de celebração, então surgindo como elogio à arte do garimpo. Por outro lado, o canto também é comentário irônico a criticar a devoção ao Deus cultivado por aquele ofício: o ouro. Assim, a função agressora que vínhamos atribuindo às cenas de trabalho aqui funda-se numa ambiguidade. Ao mesmo tempo em que louva a prática artesanal, essa sequência condena os fins aos quais ela foi empenhada, ou seja, a ganância de uma instituição feita e mantida às custas da exploração alheia. E se ao final ainda restar algo de bucólico da cena, será só como lembrete de que, como bem já disse Marx, “na realidade, os métodos da acumulação primitiva podem ser qualquer coisa, menos idílicos” (MARX, 2013, p.786)¹⁴⁷. E tanto parece não restar resquícios que a cena seguinte é justamente a dos grilhões na parede. Essa, afinal, evidencia que quando entra em jogo a questão da propriedade, “o papel principal é desempenhado pela conquista, a subjugação, o assassinio para roubar, em suma, a violência” (MARX, 2013, p.786).

Difícil comprovar uma perspectiva de fato marxista conduzindo a narração de *Música Barroca Mineira*. Entretanto, não é difícil perceber a aguda consciência do curta a respeito do fundo violento desse e de qualquer outro tipo de trabalho. Há violência nessa prática do garimpo e há violência na realização de um filme que, como é o caso desse, rompe com idealizações. Propõe abordar um objeto atravessado por tal história de opressões e o faz de maneira não-narrativa – portanto, incômoda ao espectador. Não tão desconfortável, porém, como a experiência diante de *Vocês*, curta baseado numa montagem que em nenhum momento para de agredir a retina do espectador. Essa é, inclusive, o motivo retratado e o alvo desse filme de 1979. Ao invés do ataque contínuo, *Música Barroca...* investe num ritmo “determinado por uma sucessão de descargas de

¹⁴⁶ MESQUITA, Joaquim Emerico Lobo de. *Missa em Mi Bemol Maior*.

¹⁴⁷ MARX, Karl. A assim chamada acumulação primitiva. In: *O Capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 785 – 833.

dor” (BURCH, 2015, p.154)¹⁴⁸. E se falamos em ritmo é porque tais “descargas têm intensidades variadas, sendooras separadas por passagens documentais ou poéticas mais ou menos longas, ora intensamente aproximadas” (BURCH, 2015, p.154). Essas formulações foram emprestadas de comentários de Noel Burch sobre *Um cão andaluz*¹⁴⁹, e, como se nota, podem ser aplicadas ao filme de Omar. As tomadas da mão trançando a palha e da entrada na fábrica nada mais são do que essas descargas interpoladas entre sequências de rimos ralentados. E quando olhadas no conjunto das cenas que as precedem e sucedem, esse sistema de alternância torna-se ainda mais claro.

Seguinte à fábrica, há o lento *zoom* nos tubos. Depois dele, mãos empurrando e puxando os botões aparecem num plano rápido e articulado a sons de golpes em madeira e de um sintetizador simulando órgão de igreja. Tudo nessa sequência parece grave e urgente. Ainda mais rápidas são as tomadas posteriores: uma, de homens trabalhando num forno industrial, e outra, de um fluxo de magma incandescente. A seguir, *contra-plongée* do órgão de igreja e o plano já tem mais tempo de tela. A câmera se move à esquerda, há um corte, e ela então faz o movimento inverso (ainda ao som das marretadas e do sintetizador). Em seguida, *fade out* à breve tela branca e depois novo *fade in* ao plano aberto do garimpeiro. Agora as tomadas são longas e estáticas. E a câmera, em sua detida observação do momento, parece ter sido encantada pela serenidade daquele homem: ela então tomou para si sua reconfortante calma. Já no som, somem as marretadas e o sintetizador modula-se como buscasse outra frequência. Quando parece finalmente encontrá-la, os acordes eletrônicos vão gradualmente dando lugar ao cochar dos sapos.

Se seguissemos com a descrição até o último minuto de filme ficaria então evidente esse ritmo variável que vez ou outra arremessa ao espectador um som, uma imagem, ou uma combinação dos dois. “Arremessa”, porque tais elementos estão de fato a investir contra a quietude do espectador. Do mesmo modo, a descrição completa comprovaria que a maior parte desses breves planos de fato dedicam-se a mostrar pessoas trabalhando. A respeito desses planos-descargas, aliás, até então havíamos apenas identificado a dupla “mão na palha-entrada na fábrica”. Na descrição feita logo acima, porém, mais uma foi convocada: homens diante de um forno industrial e magma escorrendo [figuras 29 e 30]. Se ali os planos respaldam nossa avaliação sobre o

¹⁴⁸ BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

¹⁴⁹ UM cão andaluz [*Un chien andalou*]. Direção: Luis Buñuel. França, 1929, 35mm, PB, 17min.

encadeamento rítmico do filme, eles também revelam a existência de um segundo nível da montagem.



Figura 29: Trabalho no forno industrial

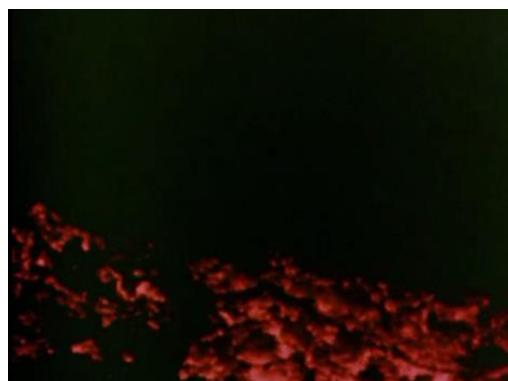


Figura 30: Fluxo de magma

Visualizados em sequência, os quatro planos de agressão mencionados apareceriam da seguinte maneira: mão trançando a palha; entrada na fábrica; homens no forno industrial; magma escorrendo. Nota-se que mesmo não descrevendo o processo de forma linear as imagens remetem a diferentes etapas da produção de minério. A mão na palha seria a confecção da peneira usada no garimpo; os homens entram na fábrica onde funcionam os fornos industriais; e o magma aludiria a dois momentos distintos: o processo vulcânico de formação das rochas e a fundição industrial. Há, inclusive, uma relativa gradação entre as duas duplas. A primeira é mais alusória e, como vimos, não deixa claro ao espectador a situação real daquela entrada pelo portão ovalado. Já a segunda conta com imagens explícitas de um ofício sendo posto em prática. Interpolados entre outras imagens, os planos então surgem com essa dupla função e circulando por dois níveis distintos da narração. Estabelecem coesão com o todo enquanto elementos agressivos e coerência entre si enquanto etapas de uma cadeia. Seu sentido, portanto, não é definido pelo assunto central ao filme, mas pela atividade econômica fundamental ao desenvolvimento dessa música do barroco mineiro. Assim, a montagem parece construir diversas camadas por onde se articulam os elementos fílmicos. Há esses níveis sintático e semântico aqui descrito, mas há também outros tipos de linhas argumentativas que vão destrinchando as forças constituintes dessa música barroca mineira. Todas elas, por fim, são provas de que tal como a fotografia e a edição de som a montagem é fundamental nessa ênfase da narração fílmica enquanto trabalho. Em suma, o filme vale-se de partículas agressoras para tornar patente o esforço

braçal por trás da arte (do barroco e do cinema), assim como as remete a uma cadeia específica, com a qual quer desvelar o caráter sistêmico da exploração desse esforço.

Essa segunda intenção ganha rastro na atualização do processo de produção de minério. Em sua leitura diacrônica, *Música Barroca...* não refaz o percurso da extração do ouro tal qual vigente naquele século XVIII. Ao descrever o processo já industrial, repõe o debate sobre o trabalho para a época da realização do filme e assim não deixa o espectador pensar que a face exploratória dessa atividade é algo do passado – a modernização alcançou os meios de produção, mas não tornou melhor a vida dos que neles trabalham. Assim, o filme aponta para a continuidade dessa atividade enquanto base da produção nacional justamente no período em que ela se chocava diretamente com os interesses nacionais. Lembremos, pois, ter sido naquela passagem dos 1970 aos 1980 que os sindicatos metalúrgicos do ABC paulista tomaram protagonismo nas reivindicações por melhorias salariais. Suas greves de 1978, 1979 e 1980 acabaram estimulando outros setores a reclamar por reformas e também exerceram papel fundamental na luta contra o regime militar – ainda que desde cedo as lideranças metalúrgicas insistissem tratar-se de “uma luta por dinheiro, e não política”. E vêm justamente de trabalhadores da indústria metalúrgica as únicas falas “documentais” do filme.

A já mencionada subida da escadaria (21’46”) está encadeada a uma trilha de sons constantemente interrompidos: são dois cantos corais como se tocados por uma vitrola emperrada, e sentenças assertivas que o filme retira de revoltados discursos. A primeira dessas falas tem o inconfundível timbre do líder sindical Lula: “porque os trabalhadores...”. As outras parecem ser protestos de trabalhadores indignados com a intervenção federal sofrida pelo sindicato do ABC em 1979; ou indignados com a prisão de Lula em 1980. “Foram covardes com ele”; “ele fez uma pressão tremenda”, reclamam dois dos metalúrgicos. E na passagem da escadaria ao plano seguinte, surge a conexão mais imediata entre o universo barroco e aqueles anos 1980. A câmera então aponta para o altar banhado a ouro cujo centro é ocupado pela estátua de Cristo carregando a cruz [figura 31]. Vemos o plano de conjunto desse espaço e ouvimos a seguinte sequência de falas (dentre outras incompreensíveis): “governo tomou o sindicato”; “é covardia deles fazer isso com o pobre do trabalhador que trabalha, que luta, que...”; “prenderam o Lula ae!”. Ao fundo, uma melodia produzida por um sintetizador vai gradualmente tornando-se mais presente. Em dado momento, o alvoroço

daqueles sujeitos é interrompido por uma voz que orienta – “espera ae, moçada!”. O vozerio então cessa e deixa soar límpida a fala de um homem. Com os olhos ainda fixos no Cristo em seu altar de ouro, ouvimos: “(...) que nós podemos muito bem derrubar aquilo lá, ó. Porque aquilo é nosso, não é do governo”. Assim que a fala termina, gritos de comemoração invadem a banda e um vertiginoso *dolly zoom* vai progressivamente encerrando a imagem no busto do Cristo. Seu rosto sangra por conta dos espinhos da coroa, a cruz pesa-lhe os ombros e a expressão é de dor e cansaço [figura 32].



Figura 31: A riqueza expropriada



Figura 32: A câmera acossa o barroco

A última fala é agitadora e provocadora: o homem conclama seus comuns a se revoltarem contra “aquilo”. Sem a menção direta do que este viria a ser, o remetemos à imagem exibida pelo filme nesse momento. Assim, a reivindicação do “pobre trabalhador que luta” é pela retomada da riqueza produzida por ele e expropriada pelo “governo”. Reclama-se, portanto, a fortuna aludida naquele portentoso altar; todo o ouro e todos os bens gerados por uma mão-de-obra que desde o século XVIII continua refém da exploração do capital. E insatisfeito com a já incisiva articulação de som e imagem, o filme então adere à convocação do homem por meio de uma movimentação onde a câmera parece de fato querer atacar seu alvo. Assim, na sobreposição desses dois tempos históricos, a sequência torna idêntica a exploração do trabalho que pautou aquele mundo barroco e a que ainda pautava os anos da realização do filme.

Ainda que essa sequência apareça quase como comentário e o filme não mais insista no paralelo entre século XVIII e anos 1980, a questão parece-nos reveladora da atenção dada por *Música Barroca Mineira* à dimensão estrutural do trabalho. Estrutural ao cinema; estrutural ao barroco; estrutural à arte e ao mundo por ela retratado. E a

respeito desse posicionamento, a montagem fílmica assume papel central quando as imagens, por um instante, buscam encerrar relações num passado distante. É também ela quem dribla a imobilidade de monumentos e expressões à espera de um incentivo à agitação. E assim como os demais artifícios fílmicos, ela também baseia-se no jogo de contrastes. Indica determinada leitura das cenas, mas também dá margem à sua significação oposta.

Essa sequência com o Cristo, por exemplo; ela certamente pode ser entendida de acordo com nossa interpretação. Entretanto, a imagem do messias também pode figurar não exatamente o alvo dos trabalhadores, e sim, representação deles. Cristo carrega a cruz nas costas pagando por pecados de terceiros. Os trabalhadores (metalúrgicos e todos os outros) não carregariam também nas costas todo um país que muito pouco retribuiu por seus esforços despendidos? Marginalizados como Jesus, não pagariam pela ganância de uma perversa ideologia social e política? Ou ainda, uma terceira visão: Omar estaria suficientemente atento às mobilizações sindicais para perceber a natureza carismática da liderança que ali surgia? Na época, era recorrente a associação de Lula a Jesus Cristo: havia um Pai Nosso voltado ao metalúrgico (“Lula nosso”¹⁵⁰); faixas em manifestações pareavam sua figura à do messias [figura 33]¹⁵¹; e seu percurso ali nos dias da intervenção federal no sindicato ecoa a história bíblica: Lula some no dia da intervenção para um paradeiro desconhecido até reaparecer justamente no domingo de páscoa.



Figura 33: Os messias - Jesus Cristo e o líder sindical Lula

¹⁵⁰ Lula nosso que estais na terra/Bem conhecido seja o teu nome/Venha a nós o teu pedido/Seja feita a tua vontade/Aqui na Mercedes como nas outras firmas/O salário nosso de cada dia/Nos dai hoje, amanhã e sempre/Perdoai nossa ignorância/Assim como perdoamos nosso governo/Não nos deixei cair em tentação/De furar a greve/Mas livrai-nos do mal Macedo/Amém. In: RAINHO, Luís Flávio. Bargas, Osvaldo M. *As lutas operárias e sindicais dos metalúrgicos em São Bernardo – 1977-1979*. São Bernardo do Campo: Editora e Gráfica Fundo de Greve, v.1, 1983, p.167.

¹⁵¹ A imagem foi retirada de *ABC da Greve* (1990), longa-metragem de Leon Hirszman. Aparecendo aos 08'51" de filme, a faixa aparece levantada durante uma assembleia realizada pouco antes dos trabalhadores proclamarem a greve de 1979.

Música Barroca... então endossaria esses paralelos? De fato veria Cristo como a imagem dos oprimidos ao invés de símbolo da cobiça católica? Se não estritamente, o filme, no mínimo, se abre para que o espectador use sua bagagem na interpretação das construções realizadas. Jamais unívocas, essas camadas de significação também parecem ser regidas pela barroca lógica dos contrários. E para delas depreender algum significado ou ponto de equilíbrio entre os polos em disputa, o espectador deve se munir do pensamento – este, mais um trabalho.

Música Barroca Mineira então torna patente a dimensão material do universo retratado: o campo da imagem agora tem profundidade, é tridimensional; a câmera se move como corpo pelo espaço e quer se fazer sentir; os objetos têm texturas e estão a um palmo do espectador. E como vimos, toda essa tangibilidade só é possível porque parte de um trabalho. Ela parte do trabalho da câmera, do som, da montagem. Um trabalho do olhar do cineasta e do pensamento do espectador. Como apontado no capítulo sobre *Congo*, o pensamento enquanto trabalho de investigação da experiência atravessa o corpus fílmico desta pesquisa. No entanto, *Música Barroca...* agora escancara certa proximidade com o assunto. Se o trabalho do pensamento em *Congo* revelava a distância entre sujeito realizador e assunto abordado, o filme de 1981 aproxima seus universos. Ele vê no trabalho algo comum à música barroca mineira e ao cinema. E assim nos aproximamos de uma resposta mais certa quanto à dúvida sobre a efetivação da proposta antidocumental. Agora se esvai a fragilidade de um filme que, como *Congo*, buscava dar voz ao objeto por meio de uma forma que o tornava invisível. E assim, a exposição do trabalho enquanto mecanismo sintático e motivo temático parece tornar mais possível a ruptura com a hierarquia entre sujeito e objeto. Parece, em suma, colocar em pé de igualdade o artista (e a arte) do século XVIII e o cineasta que, distante daquele tempo, mas próximo de seus resquícios, se pergunta sobre o que restou dessa "civilização barroca".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começamos esse trabalho destrinchando o sentido da análise fílmica. Decorridas todas essas páginas, entre exames mais ou menos bem-sucedidos, almejamos ter ao menos correspondido com o rigor exigido pela atividade. Retornam, então, as perguntas outrora emprestadas de Jacques Aumont – “Qual é o problema? Qual problema eu posso inferir dessa ou dessas imagens? Qual problema ela coloca ou elas colocam, do qual são a solução?” (AUMONT, 1996, p.26). Na verdade, essas questões nunca estiverem ausentes, mas latentes, orientando cada linha de cada um dos capítulos. Explícitas novamente, voltam nessa conclusão para nortear um possível balanço de final de trabalho.

O tal “problema” quando procurado na obra de Omar tem uma estranha familiaridade. Como a leitora ou o leitor deve ter percebido, os filmes estão sempre retomando assunto ou outro. Nunca, porém, sob a mesma roupagem ou de modo a encerrá-lo. O pressuposto antidocumental, por exemplo, de assimilação de traços do objeto: em *Congo*, a estrutura toma para si o caráter conflituoso e a invisibilidade relegada aos autos dos congos ao longo da história. *Triste Trópico*, por outro lado, exhibe uma infinidade de registros dos mais variados como forma de tornar sensível a perturbação mental de seu protagonista – e a narração do filme assume a perspectiva cosmológica adota por Dr. Arthur como alternativa à narrativa linear e teleológica. *Música Barroca Mineira* é um dos ápices da hiper-representação do objeto. Entrega ao espectador toda e qualquer evidência não só da música, mas das muitas expressões que compõem aquela civilização barroca. Funda sua narração num constante jogo de contrários, procedimento típico do barroco, e compartilha com este a visão sobre o que é o trabalho na arte. Percebe-se, portanto, que a proposta elaborada pelo cineasta revelou ser não um método, mas uma ferramenta. Ela é um ponto de partida e também de chegada. Omar parte de uma vontade de aprender com o objeto para, ao final do percurso, refletir se essa relação é possível e se o assunto lhe dará alguma resposta sobre o que é ou como deve ser entendido.

Um traço já comentado, mas que aqui vale sublinhar, é a progressiva aproximação de filme e cineasta para com seus assuntos. As congadas estavam invisíveis e a dificuldade de acessá-las era o que modulava a organização lacunar do discurso de *Congo*. Já no longa de 1974 o personagem aparece de maneira difusa. Há informações,

alguns registros visuais filmados pelo próprio Dr. Arthur, mas uma maioria de signos externos à história de sua vida. E em sua profusão de dados, informações e elementos, no arranjo quase anárquico de memórias e relatos, o filme se organiza como a caixa preta que guarda os segredos do médico. Ainda que de maneira confusa, temos acesso a algo desse indivíduo e o cineasta então parece estar mais próximo de seu assunto: trava com ele tal intimidade a ponto de chegar às camadas mais profundas do lugar de Dr. Arthur enquanto sujeito histórico. *Música Barroca Mineira*, por fim, é o clímax de uma familiaridade. Uma proximidade aparente, de fato, visto que duvida das evidências de seu assunto, mas ainda está próximo o bastante para tocar as superfícies daquelas expressões – para tocar, para se afastar e para investir contra elas.

Nota-se também uma progressão do trabalho com a câmera. Depois dos anos 2000 o público de Omar foi mais presenteado com trabalhos fotográficos do que filmes. E apesar desse cenário não expressar exatamente um abandono da atividade cinematográfica, ele ao menos indica um artista mais interessado em exibir suas fotografias do que eventuais filmes. Então pensando nesse entusiasmo de Omar pela imagem estática, nota-se que seus filmes dos anos 1970 e 1980 já apontavam para uma crescente afeição pela linguagem. Das cartelas e palavras de *Congo*, passa-se à bidimensionalidade de selos, mapas medievais e ilustrações de revistas em *Triste Trópico*. E é nessa mesma obra, composta por tantas imagens estáticas, que também surgem as encenações de um primeiro cinema e o carnaval de rua filmado como caneta de Astruc. Ao final, em *Música Barroca Mineira*, o espaço não só ganhou flagrante terceira dimensão como a câmera atua com estilo inédito – ela virou extensão não só do olho do cineasta e do espectador, mas prolongamento de seus pés, mãos e ouvidos.

Ainda que não assim sumariadas, essas constatações já haviam aparecido ao longo dos capítulos. E agora com elas reunidas, parece possível traçar últimos esboços de interpretação. Menos assertivos, serão como sobrevoos por cima de uma terra já desbravada. Então tendo em vista a singularidade de cada filme e tentando organizá-los a partir de seus estilos, poderíamos colocá-los num eixo. Já fizemos isso antes, quando falamos do modo como representam seus objetos – *Congo* seria um exemplo de infrarrepresentação e *Música Barroca Mineira* estaria no polo oposto, o da hiperrepresentação do assunto. E depois de analisar detidamente cada um deles, poderíamos também falar de maneira mais livre sobre o tom geral de cada um. Mas para isso é preciso trazer à baila, ainda que por alto, um debate balizador.

Um assunto que não foi esquadrihado, mas apenas sugerido na introdução, é o da proximidade entre o antidocumentário de Omar e o cinema de poesia de Pasolini. É claro que seu elo de ligação, ou seja, a permeabilidade entre estilo e conteúdo manifesto não é exclusividade do pensamento de nenhum dos dois cineastas, mas básica à modernidade artística. Ainda assim, há certa particularidade que os aproxima dentro do cenário mais amplo do cinema moderno. Se brevemente comparados, os filmes de Omar e Pasolini são deveras distintos nas mais diversas esferas, de modo que nem mesmo os documentários do cineasta italiano travam semelhanças com os de Omar. A realização então os afasta, mas as elaborações teóricas de cada um os colocam lado a lado na pesquisa de uma linguagem moderna para o cinema. O antidocumentário, esse filme que “procuraria se deixar fecundar pelo tema” (OMAR, 1997, p.186), não estaria fazendo uso do discurso indireto livre como definido por Pasolini? – “imersão do autor na alma da sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como a da língua daquela” (PASOLINI, 1982, p. 143). Psicologia e língua da personagem não poderiam ser transpostas à abordagem documental e entendidas como os “elementos” do “tema”, expressões mobilizadas pelo próprio Omar? Decerto, depois de vistos e revistos por seus direitos e avessos, não seria exagero nosso dizer que *Congo* e *Música Barroca Mineira* falam a língua de seus assuntos. *Triste Trópico*, por outro lado, de fato tem uma personagem e trata de um ser humano com trajetória circunscrita, de um protagonista com arco dramático. E como dito no fim do segundo capítulo, a narração do filme parece ter se deixado influenciar pela confusão mental do Dr. Arthur: os meandro e rodeios da voz *over*, bem como a profusão de imagens e sons são expressões da psicologia do médico. Há, portanto, essa flagrante intimidade entre forma e conteúdo. Entretanto, há também certa independência, um nível onde a linguagem do filme se liberta da função e “se apresenta como “linguagem em si própria”, estilo” (PASOLINI, 1982, p.149). Essa é uma economia identificável nos três filmes, a da peleja da forma por ora emprestar do assunto e ora se livrar dele.

Os três filmes aqui estudados são, se não membros de um cinema de poesia, ao menos expressões muito pouco afinadas à sensibilidade da prosa. Prosa e poesia: eis as categorias que nos incentivam a olhar os filmes a partir de seu tom mais geral, como prometido anteriormente. *Congo* é definido por Omar como o “experimento” que inspirou a ideia de antidocumentário. Ele não é a aplicação de uma teoria, mas a prática que instigou a elaboração teórica e a organização de um argumento consistente. E pensando justamente na ideia de argumentação, poderíamos retomar o que já foi dito

sobre o curta, sobre ele ser a manifestação do que Noel Burch chamou de “cinema de ideia” (BURCH, 2005, p.193), para então ensaiarmos uma derradeira análise.

Congo é, diríamos, pouco generoso com seu espectador. Não o atrai com o apelo de uma forma dramática e nem mostra o que de fato são os congos. Sua trilha sonora não é exatamente melódica, sendo, inclusive, composta por uma maioria de sons de marretadas, pauladas e vozes que perturbam a apreensão tranquila. De maneira muito leviana, diríamos que seu estilo é mais duro, mais brusco. Já mencionamos isso antes, é como se o filme expressasse a dificuldade do próprio cineasta em encontrar seu assunto e falar dele. Então além de ser uma espécie de projeção mental do artista, *Congo* é um filme mais programático e ríspido. Programático, pois mesmo que anterior à teoria do antidocumentário é justamente um “experimento”, o “momento inicial de uma pesquisa” (OMAR, 1997, p.186) que Omar declara não ter conseguido levar a cabo por questões financeiras. Além do mais, programático porque nos primeiros minutos já se apresenta como uma proposta: “um filme em branco” (2’10”).

Talvez não exatamente no polo oposto, mas um tanto longe de *Congo* está *Música Barroca Mineira*. Este também parte do gesto iconoclasta de um mesmo artista, mas sua diferença em relação a *Congo* é que ele se permite o deleite sobre o mundo e instiga o espectador a também aproveitar. Um filme que igualmente não dá respostas prontas, mas que agora fornece imagens, paisagens; que brinca com os objetos e acaricia superfícies; que desfruta da realidade e instiga o espectador a também partir às Minas. Também nisso distante de *Congo*, parece antes ser construído em função daquele mundo barroco do que de meditações subjetivas do cineasta. É um filme, portanto, feito de fora para dentro; filme que parte do concreto para penetrar a alma. Se não é exatamente exemplar de um cinema de poesia, ao menos está muito mais próximo dele do que *Congo*. Então esse pode ser um raciocínio possível para enxergar tais filmes dentro do conjunto que estabelecemos. *Congo* seria a argumentação árdua e espinhosa, enquanto *Música Barroca...* é uma espécie deambulação poética. *Congo* é a mente revolta e exigente. *Música Barroca Mineira* são os olhos e o coração de um viajante encantado, do peregrino que se deixa atrair pela beleza de um mundo desconhecido.

Seria ainda possível ver traços desse contraste na própria estrutura de nosso trabalho. O primeiro capítulo, dedicado a *Congo*, é de escrita mais assertiva e argumentação sistemática. Já o terceiro, sobre *Música Barroca...*, se permite tergiversar e arriscar um tom de ensaio. É claro que essa diferença também deve muito ao momento

em que a pesquisa se encontrava quando cada parte da dissertação foi redigida – o primeiro, num momento de menor maturidade do trabalho, e o terceiro quando já decorridos dois anos do início da pesquisa. Mas também há de se considerar a influência exercida pelos estilos fílmicos na sensibilidade de quem escreve. É sempre árduo o esforço de equalizar o tom de todas as partes de um trabalho extenso – e extenso no número de páginas e de anos. Assim como buscamos esse equilíbrio, buscamos igualmente não nos deixar abalar pela aparente resistência desse ou daquele filme em ser analisado. Então com a tranquilidade de que nos calçamos desses cuidados, há de se delegar parte do estilo de cada capítulo às características dos próprios filmes. Existe, portanto, um primeiro texto mais esquemático, que partilha do teor programático de seu objeto, e um terceiro então talhado na prosa digressiva de quem se sente mais à vontade na relação com o outro (com o assunto). *Triste Trópico* também é determinante nesse quesito. Além de ser um longa-metragem e por isso solicitar mais páginas de análise, sua própria estrutura labiríntica vez ou outra ameaça tomar conta do texto. As seções do capítulo separam em temas específicos diversos assuntos que no filme não estão desmembrados, e por isso a reiteração de motivos ou debates já mencionados. Falar de messianismo é falar de migração que é falar das viagens coloniais e assim por diante.

Aproveitando esse espaço de encerramento, ensaiaremos uma reflexão que ficou de fora da análise específica, mas que será capaz de nos encaminhar a alguma conclusão. Como dito no segundo capítulo, a figura do Dr. Arthur quase não é exibida. A não ser por breves aparições em alguns registros dos anos 1920, nenhuma outra imagem ou som remete diretamente ao protagonista. Sua personalidade está fragmentada, estilhaçada em um milhão de partes que dizem respeito não só a sua vida, mas à história social e cultural do país. Então ainda que mobilize um dos pilares da narrativa dramática (ou seja, o personagem), *Triste Trópico* frustra as expectativas depositadas sobre ele e opera uma ruptura anunciada por Omar em um de seus textos sobre *Os Inconfidentes*. A formulação é longa, mas se mostrará esclarecedora do ponto que aqui levantamos:

Não se joga mais com personagens. E note-se que o problema não é reformular o modo de construir os personagens. Ou atualizá-los, ou modernizá-los, ou torna-los mais complexos. Não interessa a multiplicação dos temas e dos ambientes em torno dos personagens. O importante é a extinção mesma da função personagem dentro de um filme, ele que é uma figura nuclear da ficção tal como a entendemos. O novo filme histórico parte do princípio de que o que se chamava personagem histórico se funda numa interpretação do papel que esse

personagem pode ter desempenhado em sua época, mas também e principalmente (e aqui reside toda a questão) numa interpretação do estatuto do personagem histórico e do papel que ele é designado para cumprir no seio do discurso sobre a História.

(...)

O personagem é uma areia nos olhos. Impede que o filme se mostre no que é: discurso. O personagem finge imitar a vida. O espectador tenta imitar o personagem. Ficamos nos domínios das projeções imaginárias. Na verdade, o personagem é um efeito de texto. O texto é uma manipulação calculada do material. É uma interpelação à leitura. (OMAR, 1972, p.4)¹⁵².

Omar quase trai a sai mesmo quando constrói a figura de Dr. Arthur. De certa forma, o cineasta não estaria multiplicando os temas e ambientes que rodeiam o personagem? Não teria tornado mais complexa sua função? Onde está a extinção que defende? Há de se considerar, porém, que ali Omar fala do filme histórico, e o personagem com quem quer acabar são os que ficaram guardados na memória nacional, aqueles transformados em heróis ou vilões nacionais – no caso de seu texto, Tiradentes.

Triste Trópico não é um filme histórico. Ele não trata de um momento específico da historiografia brasileira e muito menos da mundial. Por outro lado, mobiliza diversas passagens da história do país e mistura casos dos mais distantes em um mesmo caldeirão. Nessa ação de convocar desde o imaginário das viagens coloniais até o do golpe de 1964, passando por positivismo, experiência messiânica e Semana de 1922, o filme transforma-se numa espécie de inventário do Brasil. E se todos esses elementos estão remetidos ao Dr. Arthur, Omar então parece cumprir o que defende em seu texto: seu personagem deixa de ser “areia nos olhos” para permitir que tanto ele como o filme se mostrem enquanto discurso. O filme e Dr. Arthur são constituídos por meio de uma costura de outras histórias, imagens e sons pertencentes a uma universalidade. Não há nada de muito particular e o Dr. Arthur não é “um efeito de texto”, mas o próprio texto. A personagem então libertou o filme de seu ocultamento e permitiu que se mostrasse enquanto discurso. Eis, portanto, mais um exemplo da radicalidade do gesto de Omar, de sua capacidade de fazer uso de uma norma para, novamente, subverte-la.

E assim se encerra este trabalho, com diagnósticos breves, mas talvez capazes de substanciar nossas análises anteriores. Além disso, demonstram que, inventiva como é, a obra de Omar permite ser abordada por perspectivas diferentes da que optamos. A nossa deve à urgência de incluir esses filmes no debate estético-político para, como

¹⁵² OMAR, Arthur. O problema fundamental do cinema. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 23 e 24 abr. 1972, Anexo, p.4.

segunda intenção, tentar expandir o entendimento que temos sobre esse cinema moderno brasileiro. Ao final, esperamos ter ao menos colocado mais um tijolo na interminável construção de um saber sobre a cinematografia brasileira. Jamais encerrados, os problemas de que falava Jacques Aumont felizmente serão repostos e reformulados a cada novo olhar que ousa mais um escrutínio. Então que nossas palavras, aqui finalizadas, possam servir não de conclusão, mas sejam catalizadoras de novos problemas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo – A dramaturgia da forma em “Stuttgart”*; tradução, Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.
- ALVAREZ, Carolina. **Arthur Omar: a imagem em êxtase**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.
- ANDRADE, Mario de. *O Turista Aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. – Brasília, DF: Iphan, 2015.
- ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. Prefácio: Paulo Prado; Ilustrações: Tarsila do Amaral. Paris: Au Sans Pareil, 1925.
- ARGAN, Giulio Carlo. Théodore Géricault – “A jangada da medusa”. In: *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 52-54.
- AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films*. Paris : Séguier, c1996.
- AVELLAR, José Carlos. O garçom no bolso do lápis. In: *Imagem e som, imagem e ação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 158-160.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENTES, Ivana. Arthur Omar: o êxtase da imagem. In: *Antropologia da face gloriosa*. Cosac Naify: São Paulo, 1998, p.9-18.
- _____. Arthur Omar: l’image sensorielle. In : **Cinemas d’Amérique Latine**, Presses Universitaires du Midi, n°. 9, pp. 60-73, 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985.

- _____. O cinema investiga a história (um compromisso com o presente). In: **Movimento**. N°5, 4 ago. 1975, p.21.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, n°8, 1970, p. 67-89.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar do viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto. [et al.] *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 347-360.
- CARVALHO, Bernardo. Arthur Omar defende o cinema extático. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 abr. 1994. Ilustrada, Caderno 5, p.6 (disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/11/ilustrada/23.html>).
- CARVALHO, Sérgio de. *Atuação crítica*. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.
- CASCUDO, Luís da Camara. *Antologia do folclore brasileiro*, v.2. São Paulo: Global, 2003,
- CHAUÍ, Marilena. Saber x Poder: Em busca do espaço da reflexão. In: *Conformismo e resistência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014, p.155-174.
- COMOLLI, Jean Louis. *Ver e Poder: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- COSTA, Flávio Moreira da. (org) *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: J. Alvaro, 1966.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Ubu Editora / Edições Sesc São Paulo, 2016

- DAMATTA, Roberto. O carnaval e o Dia da Pátria: uma comparação. In: *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 53-63.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1991
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*; apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avellar; tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *O sentido do filme*; apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avellar; tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Coord. Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos. - 5ªed. - Curitiba: Positivo, 2010.
- FERRO, Sérgio. Ambiguidade da pop art – O “Buffalo II” de Rauschenberg. In: **Galeria de Arte Moderna**, nº3, Rio de Janeiro, jan. 1967, p. 17-19.
- FOSTER, Lila Silva. **Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926 – 1959)**. 2016, 266 f. Tese (doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- FREUD, Sigmund. O Mal-estar na civilização. In: *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos: 1930-1936*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 13-122.
- GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da Terra do Brasil: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos de Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008, p. 65. (disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/188899/Tratado%20da%20terra%20do%20Brasil.pdf>)

- GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Expressão Social dos Filmes Documentais no Cinema Mudo Brasileiro (1898-1930)*. In: CALIL, Carlos Augusto [org] e MACHADO, Maria Teresa [org]. *Paulo Emílio – Um Intelectual na Linha de Frente*. São Paulo/Rio de Janeiro, Brasiliense/Embrafilme, 1986, p. 323-330.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.
- LABRIOLA, Rodrigo. Neobarroco na América Latina, teoria literária e incômodo epistemológico. In: *Eutomia*. V.1, nº2, 2008, p. 162-173 (disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/1931/1506>)
- LORCA, Federico García. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1954.
- MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. In: Sampaio, Rafael & Mourão, Maria D. **Chris Marker, bricoleur multimedia**. São Paulo / Rio de Janeiro / Brasília, 2009.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1969.
- MENDONÇA, João Martinho de. Carnaval, etnografia e fotografia: dimensões rituais na obra de Arthur Omar. In: **Revista Studium**, nº9, outono 2002. IAR, Unicamp, p.54-74 (disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/nove/7.html>).
- MORAES FILHO, Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.
- MORETTIN, Eduardo. As exposições universais e o cinema: história e cultura. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.31, nº61, 2011, p. 231-249 (disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882011000100012>)
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

- NOBRE, Marcos. Depois da Formação - Cultura e política da nova modernização. In: **Revista Piauí**, nº 74, nov.2012. [consultado em 08 ago. 2019] (disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/depois-da-formacao/>)
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL, 2003.
- OMAR, Arthur. *Antes de ver: Arthur Omar*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- _____. O antidocumentário, provisoriamente. In: **Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais**. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes : UENF, N°8, 1997, p. 179-203.
- _____. *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- _____. *Arthur Omar: o esplendor dos contrários*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. Um gênero novo no cinema nacional. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 e 20 mar. 1972, Anexo, p.6.
- _____. Páscoa com a escola M. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2 e 3 jan. 1972. Anexo – Cinema brasileiro, hoje, p.1.
- _____. O problema fundamental do cinema. In: **Correio da Manhã**, Anexo, 23 e 24 abr. 1972, p.4.
- _____. *Viagem ao Afeganistão*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982
- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- RAINHO, Luís Flávio. BARGAS, Osvaldo M. *As lutas operárias e sindicais dos metalúrgicos em São Bernardo – 1977-1979*. São Bernardo do Campo: Editora e Gráfica Fundo de Greve, v.1, 1983.
- RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- RAMOS, Maria Guiomar Pessoa de Almeida. **Espaço fílmico sonoro em Arthur Omar**. 1995. 79 f + anexos. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.
- _____. O documentário como fonte para o experimental no cinema de Arthur Omar. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004, p. 119-156.
- _____. *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970 – 1974)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROCHA, João César de Castro. Uma Teoria de Exportação? Ou: “Antropofagia como Visão do Mundo”. In: *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. Organização de João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 647-668.
- ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. **Um cinema paramétrico estrutural**. 2000. 113 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- SANTEIRO, Sérgio. Conceito de dramaturgia natural. In: **Filme Cultura**, Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes – EMBRAFILME, nº 30, agosto-1978, p.80-85.

- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964 – 1969*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- _____. Verdade tropical: um percurso de nosso tempo. In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 52-110.
- SILVA, Eduardo Miranda. **O campo minado da representação do outro no cinema brasileiro contemporâneo**. 2015. 164 f. Tese (Doutorado). Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SOUZA, Marina de Mello e. Reis do congo no Brasil, séculos XVIII e XIX. In: **Revista de História**. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, n° 152, 2005, p. 79-98.
- _____. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SOUZA, Gilda de Mello e. “Os inconfidentes”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 223-233.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Trad. Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- STAM, Robert. XAVIER, Ismail. Brazilian Avant Garde: Metacinema in the Tristes Tropiques. In: **Millennium Film Journal**. Nova York: Millennium Film Workshop, n°6, 1980, p. 82-89.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- VÁRIOS. *Anos 70: cinema*. Apresentação: Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar, Ronald F. Monteiro. Rio de Janeiro: Europa, 1979, p.7-27.

- XAVIER, Ismail (org). **Alegorias do desengano - A resposta do cinema novo à modernização conservadora**. Tese de livre-docência. São Paulo: ECA - USP, 1989. Mimeo.
- _____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. O avesso do Brasil. In: **Folha de São de Paulo**, São Paulo, 19 jan. 1997, Caderno Mais!, p.9.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. O drama barroco de Glauber Rocha. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 ago. 2001. Ilustrada, p. E2. (<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2208200108.htm>).
- _____. Eldorado as Hell. JOHNSON, Randal. STAM, Robert. *Brazilian Cinema – Expanded Edition*. Nova York: Columbia University Press, 1995, p. 306 – 327.
- _____. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- _____. Fenomenologia em ritmo de videoclipe. In: **Folha de São Paulo**, 24 mar. 1985, Folhetim, nº 427, p.10.
- _____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- _____. Viagem pela heterodoxia. In: **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**. São Paulo: Centro de Pesquisa em Poética da Imagem – CEPPI, nº 14, nov. 2000, p. 9-19.

FILMOGRAFIA

1. ARTHUR OMAR¹⁵³

1.1. Trabalhos realizados em suporte fotossensível

- 1971| *Serafim Ponte Grande*. Brasil, 35mm, cor, 10min.
Sumidades Carnavalescas. Brasil, 35mm, cor, 10min.
- 1972 | *Congo*. Brasil, 35mm, PB, 11min.
- 1974 | *Triste Trópico*. Brasil, 35mm, cor e PB, 80min.
- 1975| *O anno de 1798*. Brasil, 35mm, PB, 17min.
- 1977 | *Tesouro da Juventude*. Brasil, 35mm, PB, 14min.
- 1979 | *Vocês*. Brasil, 35mm, PB, 7min.
- 1981 | *Do moderno ao contemporâneo*. Brasil, 35mm, cor, 20 min.
Música Barroca Mineira. Brasil, 16mm, cor, 29min.
- 1984 | *O Som ou Tratado de Harmonia*. Brasil, 35mm, cor, 16min.
- 1986 | *Além do bem e do mal*. Brasil, 35mm, cor, duração desconhecida.
- 1987 | *O Inspetor*. Brasil, 35mm, cor, 24q, cor, 11min.
Ressurreição. Brasil, 35mm, PB, 6min.

1. 2. Trabalhos realizados em vídeo

- 1984 | *Tony Crag in/no Rio*. Brasil, U-Matic, cor, 28min.
- 1987 | *Nervo de Prata*. Brasil, 1987, U-Matic, cor, 20 min.
- 1993 | *A coroação de uma rainha*. Brasil e Inglaterra, Beta, cor, 16 min.
- 1994 | *Inferno*. Brasil, U-Matic, cor, 47 min.

¹⁵³ As fontes divergem quanto às datas de alguns filmes. Os documentos mais confiáveis são o catálogo *A Lógica do Êxtase*, concebido pelo próprio Arthur Omar para uma de suas exposições; a base de dados da Cinemateca Brasileira; e o currículo online disponibilizado em site criado pelo próprio cineasta (<http://www.arthuromar.com.br/AO-curriculo.pdf>). Por se tratar de um documento impresso e concebido pelo próprio artista (como indicado na ficha catalográfica da publicação), vamos então priorizar as informações de *A Lógica do Êxtase*. Contudo, alguns dos vídeos não constam no catálogo e nenhum deles foi documentado pela Cinemateca. Seus dados, portanto, serão baseados no currículo *online* organizado pelo próprio artista.

As férias do investigador. Brasil, Beta, cor, 17min.

1995 | *A ascensão de Mario, o pintor*. Brasil e Itália, Beta, cor, 14 min.

O castelo resiste. Brasil, Beta, cor, 14 min.

1996 | *Sonhos e histórias de fantasmas*. Brasil, Beta, cor, 65 min.

Tambores do Brasil [Drums Spots]. Alemanha e França, Beta, cor, 48 min totalizando dezesseis episódios com durações variáveis entre 1 e 6 min, sendo eles:

1. *BaMamour, Uma cabeça Africana*
2. *O Tambor Fala*
3. *Dança Afro*
4. *Capoeira, Roda de Amigos na Lapa, Rio de Janeiro*
5. *Jongo, Mestre Darci Faz Crescer a Bananeira*
6. *Candombe, Os Tambores Sagrados dos Escravos*
7. *Banda Afro Reggar de Vigário Geral (Balas contra Balas)*
8. *Folia de Reis*
9. *Reppolho, Tribal Tecnológico*
10. *Uma escada para o Céu*
11. *Cabeças e Capacetes*
12. *Ele é o mestre*

1997 | *Atos do diamante*. Brasil, cor, 6 min.

Derrapagem no Éden. Brasil, Beta, cor, 14 min.

Muybridge/Beethoven. Brasil, cor, 11 min.

A última sereia. Brasil, Beta, cor, 12 min.

1998 | *A lógica do êxtase*. Brasil, cor, 17 min.

Notas do céu e do inferno. Brasil e Alemanha, Beta, cor, 26 min.

Pânico sutil. Brasil, Beta, cor, 11 min.

1999 | *Anatomia de uma exposição*. Brasil, Beta, cor, 60 min.

Infinito contínuo. Brasil, Beta, cor, 36 min.

O livro de Raul. Brasil e Chile, Beta, cor, 45 min [versão final do filme produzido em 1995].

Noite feliz e abstrações. Brasil, Beta, cor, 17 min.

O ursinho de pelúcia. Brasil, Beta, cor, 16 min.

2000 | *Azzurro Amazonia / Azulamazônia*. Brasil e Itália, cor, 10 min.

Palavras no ateliê, Uma tarde com Eduardo Sued. Brasil, Digital, cor, 60 min.

As três margens do rio. Brasil, cor, 6 min.

2011 | *Os cavalos de Goethe*. Brasil, cor, 1h10min.

2. FILMOGRAFIA COMPLEMENTAR

O Aleijadinho (1978), Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 16mm, cor, 22min.

Aleijadinho, o profeta (1979), Ozualdo Candeias. Brasil, cor, 29min.

Anchieta, José do Brasil (1977), Paulo César Saraceni. Brasil, 35mm, cor, 150min.

Bang Bang (1971), Andrea Tonacci. Brasil, 35min, PB, 80min.

Un chien andalou (1929), Luis Buñuel. França, 35mm, PB, 17min.

Como era gostoso meu francês (1971), Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 35mm, cor, 79 min.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), Glauber Rocha. Brasil, 35mm, PB, 118min.

En Rade (1927), Alberto Cavalcanti. França, 35mm, PB, 66 min.

Exposed (1978), Edgar Navarro. Brasil, super-8mm, cor, 7min30seg.

Os Inconfidentes (1972), Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 35mm, cor, 82min.

Orgia ou o homem que deu cria (1970), João Silvério Trevisan. Brasil, 35mm, PB, 92 min.

Pátio (1959), Glauber Rocha. Brasil, 16mm, PB, 12min35seg.

O profeta da fome (1969), Maurice Capovilla. Brasil, 35mm, PB, 93 min.

Sem essa Aranha (1972), Rogério Sganzerla. Brasil, 16mm, cor, 102min.

Terra em Transe (1967), Glauber Rocha. Brasil, 35mm, PB, 107min.