

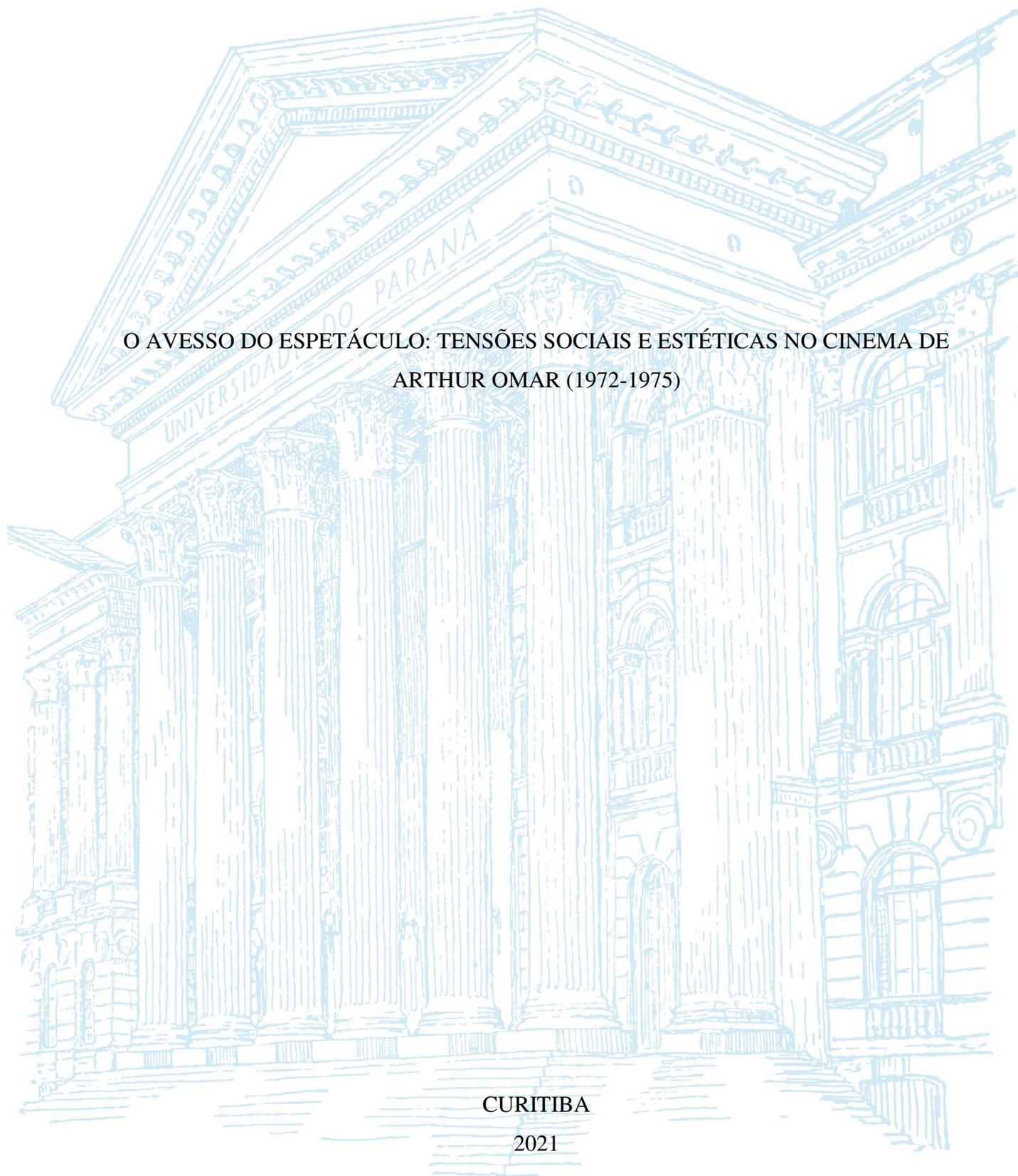
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ALVARO LUIZ NUNES

O AVESDO DO ESPETÁCULO: TENSÕES SOCIAIS E ESTÉTICAS NO CINEMA DE
ARTHUR OMAR (1972-1975)

CURITIBA

2021



ALVARO LUIZ NUNES

O AVESSE DO ESPETÁCULO: TENSÕES SOCIAIS E ESTÉTICAS NO CINEMA DE
ARTHUR OMAR (1972-1975)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dra. Rosane Kaminski.

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Nunes, Alvaro Luiz

O avesso do espetáculo : tensões sociais e estéticas no cinema de Arthur Omar
(1972-1975). / Alvaro Luiz Nunes. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Rosane Kaminski

1. Omar, Arthur, 1948. 2. Cinema e história. 3. Documentário (cinema) – Brasil.
4. Estética. I. Kaminski, Rosane, 1967-. II. Título.

CDD – 770.09



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ALVARO LUIZ NUNES** intitulada: **O avesso do espetáculo: tensões sociais e estéticas no cinema de Arthur Omar (1972-1975)**, sob orientação da Profa. Dra. ROSANE KAMINSKI, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 26 de Março de 2021.

Assinatura Eletrônica

26/03/2021 18:56:33.0

ROSANE KAMINSKI

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

29/03/2021 10:26:45.0

LUCIA RAMOS MONTEIRO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)

Assinatura Eletrônica

26/03/2021 17:21:30.0

FERNANDO SELIPRANDY FERNANDES

Avaliador Externo (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL)

Rua General Carneiro, 460, Ed.D.Pedro I, 7º andar, sala 716 - Campus Reitoria - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5086 - E-mail: cpghis@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 85362

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 85362

AGRADECIMENTOS

À minha companheira Ellin Nunes e a toda minha família pelo apoio e amor incondicional. À minha orientadora Rosane Kaminski pela competência, empatia e confiança nestes quase oito anos de aprendizado e amizade. Meu muito obrigado aos professores Lúcia Monteiro e Fernando Seliprandy por suas valiosas contribuições a este trabalho, tanto na banca de qualificação quanto na defesa do Mestrado. Agradeço também a Maria Cristina Parzwski, secretária do PPGHIS/UFPR, pelo seu ótimo trabalho. Agradeço aos professores da AMENA (Arte, Memória e Narrativa) e todos os colegas da Linha, em especial aos ingressantes em 2019. Por fim, meu agradecimento ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo financiamento da pesquisa.

“Não existe obra de arte que não faça apelo a
um povo que ainda não existe”.

Gilles Deleuze.

RESUMO

O cinema de Arthur Omar (1948) realizado na primeira metade da década de 1970 radicalizou pesquisas de linguagem relacionadas ao tratamento cinematográfico de temas antropológicos e históricos. Nosso propósito é refletir acerca das relações entre cinema e realidade, a partir da compreensão e interpretação dos filmes *Congo* (1972, 35 mm, 11 min.) e *Anno de 1798* (1975, 35 mm, 15 min.), realizados por Omar em um período em que as reflexões em torno da função social e estética do cinema se radicalizaram. Para tanto, analisamos textos críticos sobre cinema publicados por Omar no período, bem como construímos um contexto cinematográfico no qual emergem os dois curtas-metragens, denominados pelo próprio cineasta como *antidocumentários*. Com sua produção teórica e fílmica, Omar questionou a forma documentária como a mais apropriada para o tratamento do real e propôs um método que implica uma revisão do lugar do cinema no real. Em nossa análise fílmica, investigamos tensões estéticas e sociais num cinema que promoveu uma *desterritorialização* da imagem na forma documentário.

Palavras-chave: antidocumentário. Congo. O Anno de 1798. História e cinema. Arthur Omar. Cinema e espetáculo. A estética do documentário.

ABSTRACT

Arthur Omar's (1948) cinema made in the first half of the 1970s radicalized language research related to the cinematic treatment of anthropological and historical themes. Our purpose is to reflect on the relationship between cinema and reality, from the understanding and interpretation of the films *Congo* (1972, 35 mm, 11 min.) and *Anno of 1798* (1975, 35 mm, 15 min.), made by Arthur Omar in the early 1970s, a period in which reflections on the social and aesthetic function of cinema became more radical. As a support point for understanding the films, we analyzed critical texts on cinema published by Omar in the period, as well as constructing a cinematographic context in which the two short films emerge, called by the filmmaker himself as anti-documentaries. With his theoretical and film production, the filmmaker questioned the documentary form as the most appropriate for treating the real and proposed a method that implies a review of the place of cinema in the real. In our film analysis, we investigated aesthetic and social tensions in a cinema that promoted a deterritorialization of the image in the documentary form.

Keywords: antidocumentary. Congo. O Anno de 1798. History and cinema. Arthur Omar. Cinema and spectacle. The aesthetics of the documentary.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	53
FIGURA 2	59
FIGURA 3	63
FIGURA 4	67
FIGURA 5	68
FIGURA 6	69
FIGURA 7	71
FIGURA 8	75
FIGURA 9	76
FIGURA 10	78
FIGURA 11	78
FIGURA 12	80
FIGURA 13	94
FIGURA 14	97
FIGURA 15	100
FIGURA 16	100
FIGURA 17	102
FIGURA 18	104
FIGURA 19	106
FIGURA 20	107
FIGURA 21	109
FIGURA 22	111
FIGURA 23	114
FIGURA 24	116
FIGURA 25	118
FIGURA 26	119
FIGURA 27	120

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - REFLEXÕES SOBRE O CINEMA E A REALIDADE.....	24
1.1 O ESPETACULAR E O EXPERIMENTAL	24
1.2 O REAL NO CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO.....	27
1.3 O PROBLEMA DO REAL NO CINEMA É O PROBLEMA DO CINEMA NO REAL 33	
1.4 O PROBLEMA DA HISTÓRIA NO CINEMA	42
1.5 O PROBLEMA DO CINEMA NA HISTÓRIA	46
CAPÍTULO 2 - O FILME EM BRANCO COMO ESTÉTICA DA SUPRESSÃO	52
2.1. UM FILME EM BRANCO	52
2.2. O QUADRO BRANCO COMO “AURORA EXPERIMENTAL”	56
2.3 UM FILME EM LETREIROS	64
2.4 O QUADRO BRANCO COMO “CORTE ABSOLUTO” E IMAGEM DA SUPRESSÃO.....	68
2.5 UM FILME POLÍTICO.....	81
CAPÍTULO 3- <i>O ANNO DE 1798</i> OU O AVESSO DA HISTÓRIA	88
3.1 TENSÕES ENTRE REPRESENTAÇÃO E REALIDADE BRASILEIRA	90
3.2 A HISTÓRIA NA ARTE E A ARTE NA HISTÓRIA: DOIS MUNDOS EM CONFLITO.....	99
3.3 ALEGORIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO REVOLUCIONÁRIO.....	103
3.4 A QUESTÃO RACIAL E A CULTURA.....	110
3.5 A HISTÓRIA COMO POTÊNCIA REVERSÍVEL.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
FONTES ESCRITAS	130
FONTES FÍLMICAS	130
REFERÊNCIAS	130

INTRODUÇÃO

Em artigo publicado em 1972 no jornal carioca *Correio da manhã*, o então jovem Arthur Omar (1972a) afirma que quando o espectador de cinema é colocado em uma posição passiva, sua única prerrogativa é desafiar o filme a agradá-lo. Ao contrário, prossegue Omar, quando o espectador é convidado a assumir uma posição ativa, ele terá a oportunidade de decifrar o “enigma” que é o filme. No referido artigo e em outros dois que publicou no mesmo ano, o cineasta teórico se debruçou sobre as relações entre cinema e história. Ainda em 1972, realizou o curta-metragem *Congo*, em 1974 o longa *Triste Trópico* e no ano seguinte o curta-metragem *O Anno de 1798*, filmes enigmáticos a espera de espectadores ativos para decifrá-los.

O desafio lançado aos espectadores talvez tenha sido demasiadamente enigmático, já que em 1974¹ o próprio Arthur Omar se encarregou de explicar os problemas que o levaram a realizar o que chama de *antidocumentário*. Em ensaio teórico com tom de manifesto intitulado *O universo próprio do documentário filmado*, Omar questiona a forma documentário como forma mais adequada para o tratamento da realidade e propõe, “num período de transição”, *antidocumentários* como opções estéticas para problematizar o real no cinema e o cinema no real.

¹ Isabel Castro (2018, p. 43) afirma que o famoso texto *O antidocumentário, provisoriamente* foi publicado originalmente em 1972. Inúmeros artigos que mencionam este texto também indicam que sua primeira publicação se deu em 1972, no “Caderno de Comunicação do Jornal do Brasil”. Apesar disso, nenhum dos estudos faz uso desta suposta publicação, mas sim de uma versão publicada em 1978. Apuramos que o caderno no qual o ensaio teria sido supostamente publicado em 1972 se chama *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, publicação do *Jornal do Brasil (RJ)* que teve 49 edições entre 1965 e 1980. Infelizmente, a pandemia de covid-19 impediu a realização de pesquisa presencial em acervo e, portanto, não foi possível verificarmos se o texto supracitado foi publicado originalmente em 1972, já que na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional faltam, de 1972, as edições número 34 e número 39 do *Caderno de Comunicação e Jornalismo*. O que conseguimos encontrar, de fato, em consulta à Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, foi um ensaio intitulado *O universo próprio do documentário filmado*, publicado por Omar em 1974 no *Caderno de Jornalismo e Comunicação*. Ocorre que este é, essencialmente, o mesmo ensaio que, em 1978, seria publicado pela *Revista Vozes* com o título *O antidocumentário, provisoriamente*. Nesta versão, foram adicionados comentários sobre a realização do filme *Congo* e desenvolvidas algumas questões latentes no ensaio de 1974. O texto, com o mesmo título, teve nova publicação em 1997, na revista *Cinemas*, nº 8. Esta versão trouxe como novidade uma citação direta de Bertolt Brecht. Devido à limitação à pesquisa acima mencionada, algumas questões restaram pendentes: Existiu uma publicação em 1972? Se a publicação de 1972 existe, seu título seria realmente *O antidocumentário, provisoriamente*? Ou este título apareceu apenas em 1978, já que o título da publicação de 1974 é outro? Em todo caso, Ruben Caixeta e César Guimarães (2008, p. 39) afirmam que o ensaio intitulado *O antidocumentário, provisoriamente* foi “publicado pela primeira vez em 1978”. Agradeço ao professor Fernando Seliprandy pela valiosa contribuição no sentido de solucionar questões nebulosas acerca das fontes desta pesquisa. Escolhemos como fonte, portanto, *O universo próprio do documentário filmado* (1974), publicado no contexto ao qual nossas fontes fílmicas emergem, e *O antidocumentário, provisoriamente* (1978), essencialmente o mesmo texto, mas com a inserção de comentários sobre a realização de *Congo*.

Os *antidocumentários* seriam objetos estéticos “em aberto para o espectador manipular e refletir” e buscariam “se deixar fecundar pelo tema”, a partir de uma desarticulação da linguagem documental que, segundo o cineasta, seria capaz de permitir novas combinações entre seus elementos (OMAR, 1974, p. 22). Em suma, Omar propõe um novo método para o tratamento do real no cinema que implica uma revisão do lugar do cinema no real. A função social do cinema determinaria as suas formas sensíveis. E qual a função social do cinema, isto é, o seu lugar no real? Segundo Omar, o espetáculo² público. Por conseguinte, o realismo espetacular impregnado na forma fílmica determinaria a posição do espectador: que é a posição de um espectador de espetáculos, ou seja, o mero espectador passivo.

A forma documentário, por ter sido engendrada nas entranhas do cinema de ficção, teria herdado deste as suas “conquistas formais” que nada mais são do que o desenvolvimento da técnica na busca da construção de um espetáculo cada vez mais realista. Sem autonomia estética e ideológica, a forma documentário seria apenas um braço do cinema narrativo hegemônico a serviço da representação espetacular do mundo. O problema se desdobraria quando a forma documentária é utilizada para “registrar” a cultura de um povo ou fazer falar o povo.

Como “registrar” a cultura ou fazer falar o povo quando este é apresentado como objeto de espetáculo? (lembramos que a forma documentário, segundo Omar, herdeira das conquistas formais do cinema narrativo de ficção, só pode apresentar seu objeto como espetáculo). Assim, o documentário sobre o povo ou a cultura popular, que Omar chama de acadêmico, seria refém, de um lado, das formas do cinema narrativo de ficção e, de outro, da ciência social, que dê uma experiência particular busca extrair uma verdade universal.

A proposta de Omar, com sua produção teórica e prática realizada na primeira metade da década de 1970, de desafiar o espectador a decifrar as imagens do cinema tem sua importância capital na medida em que convidar o espectador a colocar uma imagem em relação com outras imagens significa interpretar o mundo, libertando-se da posição de mero espectador passivo diante da vida. Em um mundo contemporâneo mediado por uma miríade de imagens, o desafio de decifrá-las parece ser um chamado a uma sociedade democrática que busque superar o totalitarismo do espetáculo. Aauto Novais (2005, p. 15) afirma que “[...] a

² A noção de “espetáculo” que vamos delinear ao longo deste estudo é a que o próprio Omar utiliza. Trata-se da concepção de espetáculo como “o oposto do mundo da ação”. Omar entende o espetáculo como instituição social que estabelece o lugar do espectador, que é o lugar da contemplação da mercadoria. O sujeito torna-se “sujeito de espetáculo” ou “mero espectador”. Em suma, seria uma “[...] função de articulação do cinema com suas condições de possibilidade” (OMAR, 1978, p.13). Veremos que este entendimento se aproxima da noção de espetáculo em autores como Jorge Coli (2005) e Jean-Louis Comolli (1975).

questão que se põe na vida ordinária tal como ela se dá hoje — com a multiplicação infinita de imagens que nos fazem perder de vista o valor estético da vida — é a seguinte: é possível falar em deciframento do mundo?”.

Nosso propósito é refletir acerca das relações entre cinema e realidade, a partir da compreensão e interpretação dos curtas-metragens *Congo* (1972, 35 mm, 11 min.) e *Anno de 1798* (1975, 35 mm, 15 min.), realizados por Arthur Omar no início da década de 1970, período em que as reflexões em torno da função social e estética do cinema se radicalizaram. Para tanto, analisamos textos críticos sobre cinema publicados por Omar no período, bem como construímos um contexto cinematográfico no qual emergem os dois curtas-metragens, denominados pelo próprio cineasta como *antidocumentários*. Em nossa análise fílmica, investigamos tensões estéticas e sociais num cinema que promoveu uma *desterritorialização* da imagem na forma documentário. As fontes escritas são os textos *O universo próprio do documentário filmado*, publicado em 1974 no Caderno de Jornalismo e Comunicação do Jornal do Brasil, *O antidocumentário, provisoriamente*, publicado em 1978 na revista Vozes nº 6 e os artigos intitulados *O problema fundamental do cinema*, *Um filme-chave em discussão* e *Um gênero novo no cinema nacional*, publicados em 1972 no periódico carioca Correio da Manhã. As fontes *O universo próprio do documentário filmado* e *O antidocumentário, provisoriamente* são essencialmente o mesmo texto³. Na versão de 1978, algumas noções latentes no texto de 1974 foram desenvolvidas. A diferença mais significativa entre os dois textos é a inserção, na publicação de 1978, de um comentário sobre a realização do filme *Congo*.

Congo (1972) é considerado o primeiro *antidocumentário* de Omar e, de uma maneira radicalmente inventiva, trata da congada, Auto Popular de matriz africana trazido ao Brasil por povos escravizados. O filme é praticamente todo construído por letreiros de cor preta com fundo branco cujo conteúdo alude às miríades de contradições entre colonizador e colonizado, cultura erudita e cultura popular, que culmina nas contradições entre cinema e povo e em proposições de novas formas de enquadramento da realidade. As poucas imagens cinematográficas presentes no curta-metragem foram rodadas na Fazenda Conceição do Pinheiro, local com forte carga simbólica, que pontua a dialética da presença/ausência a fim de conectar a experiência sensorial aos lampejos de real.

³ *O antidocumentário, provisoriamente*, versão publicada em 1978, é o texto mais conhecido e citado do autor. Apesar desta fonte não pertencer ao nosso recorte, ela nos auxiliará na compreensão do pensamento de Omar sobre cinema porque desdobra discussões já contidas na versão de 1974.

Em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo*, originalmente publicado em 1985, Jean-Claude Bernardet se dedicou a analisar curtas-metragens inventivos que se localizavam à margem do que ele chamou de “modelo sociológico”. Bernardet elegeu *Congo* como um dos representantes das novas formulações estéticas e ideológicas que elegeram não somente o social como problema, mas também a linguagem, dando a ver o sujeito da enunciação. Além de *Congo*, o autor identifica como representantes desta estética que tensiona a linguagem e dá a ver a voz do documentarista os filmes *Lavrador* (Paulo Rufino, 1968) e *Indústria* (Ana Carolina Teixeira Soares, 1968). *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971) e *Tarumã* (Aloysio Raulino, 1975) seriam filmes que se dedicaram ao problema de fazer ver e ouvir a voz do outro.

O Anno de 1798 (1975) tem como suposto tema a Revolta dos Alfaiates, movimento emancipatório ocorrido na Bahia no final do século XVIII com participações de pessoas proeminentes da sociedade e populares. As elites, que direcionaram o povo com ideias que tomaram conhecimento durante estudos na Europa, foram poupadas do inquérito. Dos indiciados, todos populares, quatro alfaiates “mulatos” foram condenados à forca. Rodado no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, o filme compõe-se basicamente a partir de imagens de pinturas históricas, moldagens greco-romanas e uma voz *over* que narra eventos relacionados à Revolta. Assim como em *Congo*, o material heterogêneo é mobilizado pela montagem e produz um significado que se acrescenta à imagem referencial ao invés de simplesmente representá-la.

O Anno de 1798 foi o último “objeto estético” realizado por Omar na primeira metade da década de 1970 e certamente o último da década a trilhar os caminhos do *antidocumentário*. Guiomar Ramos (2014, p. 104) afirma que, a partir da década de 1980, com *Música barroca mineira* (1981) e *O som ou o tratado de harmonia* (1984), Omar continuaria a utilizar a metodologia empregada em seus *antidocumentários*, mas teria abandonado o confronto direto com o documentário padrão. Assim, acreditamos que a escolha de *Congo* e *O Anno de 1798* como *corpus* de análise fílmica atendem às necessidades deste estudo, que é estabelecer uma reflexão sobre cinema e realidade a partir de uma análise dos *antidocumentários*, bem como historicizar os quatro textos críticos de Omar.

Com sua produção teórica e prática, Omar contribuiu para que fosse possível pensar novas formas de se fazer documentário no país. Conforme Teixeira (2019, p. 26), a ideia de *antidocumentário* proposta por Omar contribuiu para a renovação do campo do documentário

e para a emergência do filme-ensaio⁴ no Brasil. O cinema omariano questiona suas próprias estruturas, suas possibilidades e seus limites. Antes de tudo, um cinema que busca proporcionar uma experiência cinemática singular da qual o espectador é convidado a participar de maneira ativa. Omar quer investigar os meandros mais obscuros dos processos de percepção. Ele converte seu pensamento em experiências com imagens e sons, constituindo um pensamento óptico que, acrescentamos, só pode se conformar a uma forma pura do tempo: a *Duração*, isto é, um tempo crônico, não cronológico, conforme os postulados da *imagem-tempo* formulados por Gilles Deleuze (2018).

Podemos colocá-lo como um dos “sacerdotes” da sétima arte, cineastas que foram capazes de manipular “as entranhas do cinema” (BRAKHAGE, 2003, p. 343). Os *antidocumentários* são, de fato, uma intervenção cirúrgica no corpo do cinema tradicional. Trata-se de um cinema que substituiu os personagens do filme convencional por letreiros e estátuas. Aliás, os personagens “verídicos” de documentários tradicionais não eram tratados, na realidade, como estátuas (imóveis e sem voz) sobrepostas a uma enxurrada de letreiros (conceitos)? Em *Congo*, o visível naturalizado como representação objetiva do mundo se apagou no silêncio da letra. Em *O Anno de 1798*, os estatutos da verdade universal se transformaram em estátuas.

A obra fílmica de Omar realizada na década de 1970 já rendeu importantes estudos, que vão desde as reflexões seminais de Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier, Guiomar Ramos e Silvio Da-Rin, até produções acadêmicas mais recentes publicadas em formatos variados como artigos, dissertações e teses. Algumas reflexões acerca da produção fílmica de Omar nos anos 1970 identificam em suas obras uma crítica ao sujeito epistemológico (BERNARDET, 2003), a filiação ao chamado cinema antropofágico (RAMOS, 2008) e ao cinema alegórico antiteleologia (XAVIER, 2000). As noções de “crise da representação” e “impossibilidade de representar o outro” aparecem na maioria dos estudos dos *antidocumentários*.

⁴ O filme-ensaio não é uma autobiografia ou filme-diário, pois o eu não fica enclausurado na linguagem. Neste processo, existe uma ultrapassagem de si. O estético orienta-se para o político, o privado direciona-se ao público, o “eu” conecta-se ao mundo. Este processo é o próprio desmoronamento das ideias ilusórias de um sujeito cartesiano, metafísico, estável, pleno e que fundamentou as noções de autor no cinema, em particular, e nas artes, em geral. O “ato de pensar” presente no filme-ensaio é uma prática voltada para o “Pensar diferentemente do que pensava antes!”, o que possibilita aproximar esta prática da ética foucaultiana (TEIXEIRA, 2019, p. 33). As elucubrações de Omar e sua prática cinematográfica no início da década de 1970 podem estar na gênese do filme-ensaio no Brasil, mas não se pode dizer que o *antidocumentário* é um filme-ensaio. O cinema de Omar parece estar a meio caminho entre o cinema moderno e o filme-ensaio.

O *antidocumentário* pode ser visto como um cinema do futuro que ficou no passado? O que tinham os *antodocumentários* a dizer? Quais as possibilidades neles contidas? Em nossa investigação, constatamos que *Congo* e *O Anno de 1798* se defrontam com a naturalização da lógica contínua das imagens, isto é, recusam as regras ideológicas do regime representativo e as imagens reduzidas à *impressão de realidade*. Se os vemos sob a ótica da modernidade cinematográfica concebida por Gilles Deleuze (2018), é possível dizer que a montagem teve como finalidade tensionar o domínio da representação pela desarticulação do *esquema sensório-motor* que distingui o real e o imaginário para, então, denunciar a imagem ortodoxa do pensamento que o fundamenta.

São filmes cujos temas não são necessariamente a congada e nem a Revolta dos Alfaiates, mas um ataque à ortodoxia do pensamento que oferece respostas acerca da antropologia e história, articuladas a um modelo de verdade. Em ambos os filmes, a montagem descentra o ponto de vista pretensamente privilegiado e arruína o *esquema sensório-motor* para, assim, buscar libertar o cinema de um modelo de verdade. Conforme Deleuze (2018, p. 73), o *esquema sensório-motor* é "agente de abstração". Omar recusa-se a operar seus filmes conforme este esquema: não é a congada em geral ou a história em geral que lhe interessa.

Nossa metodologia de pesquisa parte da compreensão, interpretação, problematização e historicização da produção teórica de Omar realizada na década de 1970 e que trata das relações entre cinema e história e cinema e realidade para, em seguida, interrogar as formas fílmicas dos *antidocumentários*. Assim, buscamos identificar os problemas teóricos específicos que inquietavam o cineasta e, em seguida, realizamos análises fílmicas dos dois curtas-metragens selecionados, a fim de organizar relações entre os significados aludidos na fatura fílmica, sua produção teórica e o contexto histórico e cinematográfico.

Neste percurso metodológico, nos inspiramos nos termos propostos pelo historiador Michael Baxandall (2006), para quem todo artefato histórico é um objeto intencional cuja forma singular responde às circunstâncias históricas e estéticas. Neste sentido, é possível afirmar que Omar deu forma fílmica a problemas específicos de sua época que escolheu para se defrontar. Esta abordagem é relacional, isto é, busca-se compreender as relações existentes entre Omar e sua cultura, e entre um problema e os fatores históricos e estéticos que interferem na solução do problema.

Jacques Aumont e Michel Marie (2004, p. 9) explicam que a análise do filme preocupa-se, antes de tudo, com o filme, considerado como uma obra em si mesma, independente e singular. A análise nunca é universal, mas infinitamente singular e deve ser

construída metodicamente para adequar-se à obra particular a qual se analisa. O analista deverá evitar uma abordagem eminentemente empírica, aquela que decompõe a obra, mas não a interroga. Uma análise bem sucedida será aquela capaz de promover um equilíbrio entre a faculdade interpretativa e a verificabilidade (AUMONT e MARIE, 2004).

Os termos propostos por Aumont e Marie nos inspiraram na elaboração de uma metodologia de análise fílmica que julgamos adequada para a interpretação das imagens “enigmáticas” de *Congo* e *O Anno de 1798*. O primeiro passo nesta direção diz respeito à própria concepção de imagem do cinema que adotamos. Os filmes não são vistos apenas como documentos. Em nosso estudo, as imagens e sons do cinema são concebidos como algo que se acrescenta à realidade e não apenas a representa. Uma imagem, portanto, capaz de “perturbar o referente”, para usar o termo citado por Maria Mourão (2006). Francisco das Chagas Júnior (2008, p. 75) argumenta que “[...] um ponto que separa os conceitos de representação e de imagem de forma definitiva é que uma representação é sempre representação `de` algo enquanto uma imagem, embora sempre imagem de algo, constrói uma visualização do real”. Neste sentido, a imagem apresenta-se como perspectiva que irrompe no mundo e é capaz de construir novos sentidos.

Em nossa análise, a imagem é compreendida como movimento e matéria, o cinema como fábrica de *imagens-tempo* que penetram na realidade e são capazes de mobilizar o passado de maneira anárquica. Portanto, o conceito de *imagem-tempo* concebido pelo filósofo Gilles Deleuze e os postulados que orbitam esta noção, presentes no livro *Cinema 2 – A Imagem-Tempo*, são fontes de inspiração das análises. As noções deleuzianas de cinema do corpo e cinema do cérebro são importantes para o entendimento do cinema no que concerne à concretude das imagens, o contato desta com a realidade e o pensamento que emana do filme. Imagens oníricas, alucinatórias, delirantes, enfim, imagens desprovidas de prolongamento motor, produzem um circuito capaz de criar uma visualização do real, da história. Segundo Rodrigues (2009), as “linhas de fuga” deleuzianas são capazes de demover a história do pensamento do possível e abri-la ao pensamento do virtual.

Deleuze chama o período clássico da atividade cinematográfica de cinema da *imagem-movimento*, uma vez que neste tipo de cinema o tempo estaria subordinado ao movimento e o que predominaria seria a *imagem-ação*, na qual o personagem reage a um conjunto de *situações sensório-motoras* (DELEUZE, 1985). A base deste cinema seria o encadeamento associativo de imagens (Ações encadeiam-se com percepções, as percepções se prolongam em ações), o que resultaria em uma apresentação indireta do tempo, isto é, uma representação do tempo.

Por conta de uma série de transformações políticas, econômicas, sociais, morais e artísticas, ocorridas no imediato pós-guerra, o cinema da ação entra em crise. Alfred Hitchcock é eleito por Deleuze como o cineasta responsável por levar ao limite o cinema da ação e instaurar um novo tipo de imagem: a *imagem-mental*. Esta nova imagem seria menos a consumação do cinema da *imagem-movimento* do que o questionamento de seu estatuto (DELEUZE, 1985, p. 207). A crise atinge em cheio “os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta, em suma, os vínculos sensório-motores que constituíam a imagem-ação” (DELEUZE, 1985, p. 208).

Os filmes da *imagem-ação* continuariam a ser produzidos, uma vez que a indústria do cinema necessita do “clichê”, mas a “a alma do cinema” teria abandonado esta estética, e a partir de então exigiria, incessantemente, pensamento. Assim, teria emergido no pós-guerra e fora de Hollywood, um novo tipo de imagem cinematográfica: a *imagem-tempo*. O cinema da *imagem-tempo* não apresentaria um real já decifrado, como no cinema clássico, mas sim um real ambíguo a ser decifrado, portanto, propõe-se uma reflexão sobre o real (DELEUZE, 2018, p. 11).

O cinema moderno seria caracterizado pela apresentação de *situações óticas e sonoras puras*, nas quais a narração é substituída pela descrição e o movimento é que passa a depender do tempo. Ao emancipar-se do movimento, o tempo apresentar-se-ia em seu estado puro, direto. Se, no cinema clássico, o cinema da *imagem-ação*, os personagens reagem às situações, na maior parte das vezes, *sensório-motoras* (afetivas, perceptivas, ativas), no cinema da *imagem-tempo* os personagens se defrontam com *situações óticas e sonoras puras* como “videntes”, ou seja, eles vêem, o personagem se torna um tipo de espectador (DELEUZE, 2018, p. 13).

O que o personagem do cinema moderno vê e ouve não é mais seguido de uma resposta ou ação, ele se deixa levar por uma visão. Aqui, há um rompimento da ligação sensório-motora e as situações apresentadas extrapolam qualquer ação ou reação possível. Conforme Deleuze (1992, p. 68), “[...] já não se acredita tanto na possibilidade de agir sobre as situações, ou de reagir às situações, e, no entanto, não se está de modo algum passivo, capta-se ou revela-se algo intolerável, insuportável, mesmo na vida mais cotidiana”. Neste sentido, a percepção e a afecção mudam de natureza. O espaço também é transformado, se torna extraordinário, pois “[...] tendo perdido suas conexões motoras, torna-se um espaço desconectado ou esvaziado” (DELEUZE, 1992, p. 69).

A disjunção entre a imagem visual e a imagem sonora, a construção de um espaço desconexo e a quebra de hierarquia na disposição dos elementos do discurso fílmico são

recursos que colocam o cinema de Omar no âmago da modernidade cinematográfica. Acreditamos que *Congo* e *O Anno de 1798* podem ser classificados como cinema da *imagem-tempo direta*, uma vez que eles trabalham *situações ópticas e sonoras puras*, cristalinas, isto é, a descrição não se desenvolve a partir de uma realidade pré-existente e a narração não remete às *formas do verdadeiro*. A descrição torna-se seu próprio objeto e a narração vincula-se a um tempo crônico, não cronológico.

A noção de *arte estética* elaborada pelo filósofo Jacques Rancière e alguns conceitos correlatos são também mobilizados como forma de tentar fazer evoluir a compreensão acerca dos filmes de Omar e a problemática das relações entre cinema e realidade. Autonomia da arte e, ao mesmo tempo, sua inerência ao tecido social são temas centrais nos estudos de Rancière e, por conseguinte, enriquecem questões levantadas ao longo deste estudo.

Rancière explica que no *regime estético da arte*, a identificação não se dá pela distinção no que concerne às maneiras de fazer, como no *regime representativo*, mas sim na distinção de uma forma sensível própria à Arte. Conforme o filósofo, a tradição ocidental concebeu três grandes regimes de identificação no âmbito da arte. No primeiro destes regimes, denominado por Rancière como *regime ético das imagens*, a “arte” não possuía autonomia. A identificação estaria nas imagens como um todo e o interesse residiria nos seus usos e finalidades nas ocupações da cidade (RANCIÈRE, 2009, p. 28). Assim, faz-se a separação entre artes verdadeiras e os simulacros. É a famosa arte pedagógica formulada por Platão.

O segundo regime se separa do *regime ético* porque identifica o “fato” das artes na dinâmica *poiesis/mímesis*. Rancière chama-o de *regime poético* ou *representativo*. Neste regime, as artes são identificadas e definidas enquanto maneiras de fazer e a noção de representação organiza tais maneiras⁵ (RANCIÈRE, 2009, p. 31). Assim, o *regime representativo* reproduz o que e como é possível dizer e sentir em uma dada comunidade. Por fim, o *regime estético* implode as barreiras que separavam o fazer artístico das demais ocupações políticas e sociais.

Segundo Rancière, a novidade da arte estética está no distanciamento por ela exercido de uma determinada forma de medida comum: a história enquanto encadeamento de ações, que desde as regras do poema aristotélico representava também a inteligibilidade das

⁵ Para afirmar a arte como “arte bela” e construir sua especificidade, a lógica representativa “[...] entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 32).

ações humanas. Em outras palavras, a subordinação da imagem ao texto. (RANCIÈRE, 2012, p. 49). Deste modo, a ausência de medida comum manifesta a constatação da disjunção entre os registros de expressão. Conforme o filósofo: “Quando é desligado o fio da história - isto é, a medida comum que regulava a distância entre as artes de uns e de outros-, já não são mais as formas que se analogizam, são as materialidades que se misturam diretamente” (RANCIÈRE, 2012, p. 52).

Embora Rancière e Deleuze possuam divergências teóricas, sobretudo no tocante ao termo utilizado para denominar o cinema do pós-guerra⁶, ambos se dedicam a entender o cinema na sua relação com o mundo. Talvez o ponto de convergência entre os filósofos que mais inspira e contagia esta pesquisa é o fato de ambos acreditarem que o cinema constrói o mundo.

Ismail Xavier é outro autor cujas reflexões são fundamentais para este estudo, pois nos auxiliam a construir o contexto cinematográfico ao qual emerge a obra de Omar. Além disso, os conceitos de alegoria no cinema brasileiro elaborados por Xavier serviram de inspiração para a análise fílmica. Xavier (2012) identificou em um grupo de filmes brasileiros realizados nas décadas de 1960 e 1970, e que tiveram o nacional como referência, um esquema de narração em código (alegoria) impregnado na estrutura interna dos filmes. A alegoria representaria nestes filmes as experiências do presente e a relação deste com o processo histórico. No primeiro momento, uma “alegoria da esperança”, expressa através de uma concepção teleológica da história. Depois, o “momento da autocrítica”, em que a esperança se torna desesperança e a concepção histórica estruturante das narrativas passa a ser antiteleológica.

⁶ Para o Rancière, a categoria moderno pode aludir a uma concepção teleológica da história. Rancière argumenta que é frágil o corte que Deleuze faz entre dois tipos de imagem (imagem-movimento e imagem-tempo) e na associação desta ruptura interna ao cinema com o corte provocado pela Segunda Guerra Mundial. Rancière nos diz que a ruptura no “esquema sensorio-motor” e a conseqüente crise da imagem-ação identificada por Deleuze no pós-guerra não se justificam pela construção dos planos e relação entre os planos de um filme. A “ruptura” estaria sempre alegorizada nas peripécias ficcionais dos personagens. Portanto, “A oposição entre a imagem-movimento e a imagem-tempo é assim uma ruptura fictícia” (RANCIÈRE, 2008, p. 19). Rancière não se opõe à classificação de imagens elaborada por Deleuze em seus dois livros sobre cinema, ao contrário, ele trabalha a partir de alguns dos postulados do filósofo para construir o seu próprio pensamento sobre cinema (Guéron, 2012, p. 35). A sua recusa reside no ponto específico do corte entre duas eras do cinema e a relação direta deste corte com a ruptura de uma guerra. Em Rancière, não existe um corte entre um cinema clássico e um cinema moderno, uma vez que a arte cinematográfica já nasce integrada ao regime estético. Tratar-se-ia, antes, de uma atitude do cineasta diante da imagem. Produziu-se imagem-tempo na época clássica (Deleuze o evidencia ao analisar o cinema de Bresson nas duas “eras”), assim como existe imagem-movimento na contemporaneidade (inscrita mesmo nos filmes que rompem com o esquema sensorio-motor). O fundamental da teoria deleuziana sobre o cinema não reside no corte entre eras, que ocupa uma parte ínfima da sua obra.

Conceitos diversos como *imagem-tempo*, *arte estética* e *alegoria histórica*, mobilizados em nossa análise fílmica, possuem em comum o fato de colocarem as imagens da arte numa relação profunda com a temporalidade, a realidade e a historicidade. Buscaremos, portanto, construir um olhar que vê *Congo* e *O Anno de 1798* como filmes que emergem numa determinada camada de realidade e dão a ver algumas questões de seu tempo.

Identificamos em *Congo* e *O Anno de 1798* dois percursos e os incorporamos à análise fílmica: um percurso crítico, em que o cineasta promove um embate com a forma tradicional do cinema documentário; e um percurso propositivo, no qual são apresentadas novas possibilidades de tratamento do real no cinema. No primeiro capítulo, intitulado *Reflexões sobre o cinema e a realidade*, buscamos compreender traços do pensamento de Omar sobre o cinema na sua relação com a realidade a partir de compreensão e interpretação de cinco textos de sua autoria, publicados em 1972, 1974 e 1978.

Neste capítulo, nossas fontes são os textos *O universo próprio do documentário filmado*, publicado em janeiro de 1974 no Caderno de Comunicação e Jornalismo do Jornal do Brasil (RJ), *O antidocumentário, provisoriamente* (1978), publicado em agosto de 1978 na revista Vozes e os artigos intitulados *Um gênero novo no cinema nacional*, *O problema fundamental do cinema* e *Um filme-chave em discussão*, publicados no jornal carioca Correio da Manhã entre março e abril de 1972. No início do capítulo, construímos, com auxílio de bibliografia especializada, um contexto no qual emergem os textos de Omar, chamando a atenção para a co-existência de duas grandes tendências culturais do período: uma arte comprometida com a indústria cultural e uma arte inclinada à experimentação de novas formas de expressão. A produção teórica de Omar surge para problematizar ambas as tendências, propondo uma radicalização cada vez maior com a experimentação da linguagem.

Em seguida, nos apoiamos em bibliografia especializada para delinear aspectos relacionados ao chamado “modelo sociológico” de documentário brasileiro, uma vez que alguns pontos levantados por Omar em sua obra teórica têm como interlocutor este tipo de filme, que viu seu apogeu entre as décadas de 1960 e 1970. Após estas contextualizações, iniciamos a análise dos textos *O universo próprio do documentário filmado* e *O Antidocumentário, provisoriamente*, a fim de compreender algumas ideias que tocam os problemas das relações entre cinema e realidade. Da mesma forma, fazemos uma análise dos três artigos de Omar referentes às relações entre cinema e história publicados no jornal Correio da Manhã.

A preocupação do cineasta teórico com os problemas concernentes à função social do cinema no real e suas formas sensíveis é a tônica deste capítulo. Compreender traços do

pensamento de Omar sobre cinema nos auxilia a compreender o problema que o autor escolheu para se defrontar e interrogar possíveis objetivos contidos nas formas fílmicas. O problema central de Omar em sua produção teórica parece ter sido o problema do cinema no real, o que explica em partes a construção de imagens que buscam explicitar a capacidade do cinema de “perfurar” o real.

O segundo capítulo, denominado *O filme em branco como estética da supressão*, é dedicado à análise de *Congo*. Na primeira parte do capítulo, as imagens visuais e sonoras do filme de Omar conduzem a análise para o problema do “filme em branco”, noção que frequentemente remete à ideia de crise da representação. Em nossa análise, argumentamos que o filme é engendrado pelo quadro em branco, que alude às contradições entre dois mundos em conflito e manifesta-se como a própria imagem da supressão de uma cultura branca colonizadora sob a cultura colonizada.

Em um novo movimento analítico presente neste capítulo, nos concentramos na análise dos letreiros que compõe a maior parte da banda visual do filme. O filme se constrói a partir do fluxo de letreiros, que se organizam por oposições e junções e se relacionam de maneira ambígua com as imagens gravadas na fazenda. De uma maneira geral, os letreiros representam um mundo logocêntrico que busca incessantemente dominar, pelo conhecimento, outros mundos. Apesar disso, na parte final do filme os próprios letreiros são propositivos e se voltam contra o *logocentrismo*. O capítulo culmina na proposição de que *Congo* é um filme político, uma vez que proclama a ausência do povo, dando ensejo para a criação de um novo povo.

O terceiro capítulo, intitulado *O Anno de 1798 ou o avesso da história* é dedicado à análise do filme *O Anno de 1798* (1975). As imagens e sons do filme nos conduzem para uma reflexão sobre representação e realidade brasileira. Em seguida, fazemos uma análise de duas sequências que consideramos alegóricas no filme e que dizem respeito ao seu contexto histórico. Após questionar, portanto, o papel do cinema no real, o filme apresenta as estratégias discursivas que permitem ao cineasta discutir a história sem precisar recorrer à representação tradicional. Argumentamos que as alegorias remetem ao governo ditatorial brasileiro e aos projetos revolucionários malogrados.

Identificamos uma crítica aos projetos revolucionários que buscam conduzir as massas a partir de ideias exteriores às experiências populares. Esta crítica persiste ao longo do filme. As imagens e sons nos conduzem, então, para um debate acerca da questão racial. Afinal de contas, até então muitos dos projetos revolucionários brasileiros não colocaram este tema entre suas preocupações iniciais e o filme parece buscar tensionar esta lacuna. A cultura

negra é colocada como forma de resistência na figura de Lélia Gonzalez, uma das mais importantes intelectuais do movimento negro e que faz uma participação especial no filme. Finalmente, o filme nos leva para um cenário escatológico, em que a teleologia da esperança é incendiada e a história manifesta-se como *potência reversível*.

CAPÍTULO 1 - REFLEXÕES SOBRE O CINEMA E A REALIDADE.

1.1 O ESPETACULAR E O EXPERIMENTAL

Este capítulo tem como objetivo central apreender traços do pensamento de Omar acerca do cinema na sua relação com a realidade a partir da análise de quatro produções teóricas publicadas ao longo da década de 1970. Os artigos intitulados *O problema fundamental do cinema*, *Um filme-chave em discussão* e *Um gênero novo no cinema nacional* foram publicados em 1972 no periódico carioca *Correio da Manhã* e têm como propósito discutir as relações entre cinema e história. São artigos curtos, mas que suscitam discussões densas acerca da representação da história pelo cinema. A quarta fonte a ser analisada neste capítulo é o ensaio *O antidocumentário, provisoriamente*, publicado em 1978 na revista *Vozes* nº 6.

Arthur Omar (Poços de Caldas, 1948) é um artista multimídia e ensaísta mineiro radicado no Rio de Janeiro. As primeiras incursões do artista no cinema se deram através dos curtas-metragens *Serafim Ponte Grande* (1971), *Sumidades Carnavalescas* (1971), *Congo* (1972) e *O Anno de 1798* (1975), todos em 35mm e realizados no início da década de 1970. Em 1974 realiza *Triste Trópico* (1974), seu primeiro longa-metragem. Ainda nos anos 1970 e em bitola 35 mm realizou o curta-metragem *Vocês* (1979).

No início dos anos 1980, Omar lança *Música Barroca Mineira* (1981), seu primeiro filme em bitola 16 mm e em 1984 retorna à bitola 35mm com *O Som ou Tratado de Harmonia* (1984), ambos curtas-metragens. Ainda na década de 1980, realizou em vídeo os curtas-metragens *Tony Cragg in/no Rio* (1984) e *Nervo de Prata* (1987), para novamente retornar à bitola 35mm e produzir em 1988 os curtas-metragens *O Inspetor* e *Ressurreição*. Nos anos 1990 e início da década de 2000, passou a trabalhar exclusivamente com vídeo, tendo realizado curtas e médias metragens artísticos e experimentais neste suporte. Atualmente, Omar trabalha com vídeo, fotografia, instalações e obras multimidiáticas. (KAMINSKI, 2016, p.142).

O primeiro passo na tentativa de compreender a obra de Omar realizada na primeira metade da década de 1970 é a construção de um contexto cinematográfico. O início da década de 1970 ficou marcado como o período mais violento do regime militar. Censura, repressão policial e promessa de crescimento econômico⁷ caracterizavam o governo do general Emílio

⁷ Período conhecido como “milagre econômico”, mas que não iria tardar para se tornar um “desastre econômico” devido a crise econômica dos anos seguintes e o crescimento absurdo da dívida externa.

Garrastazu Médiçi. O AI-5, promulgado em 1968, impunha seus golpes, causando forte repressão e o exílio de artistas de diversas áreas (NAPOLITANO, 2011, p. 83). O arrocho da ditadura combina-se com a expansão da indústria cultural, tendo a Rede Globo, alinhada ao governo ditatorial, como o mais poderoso meio de produção de bens simbólicos.

Apesar disso, a juventude de mentalidade crítica buscava novas formas de expressão, o que culminou na construção de uma rede alternativa de consumo cultural, fortalecendo os segmentos culturais marginais. Tal rede alternativa de cultura contrastava, portanto, com o consumo cultural massivo e a propaganda ufanista que o regime militar propagava de maneira ostensiva (NAPOLITANO, 2011, p. 82). Os anos 1970 também ficaram marcados pela tensão e as mediações complexas entre correntes culturais que faziam resistência à ditadura e os debates giravam em torno da crítica político-cultural e sua manifestação estética (NAPOLITANO, 2011, p. 141). O embate colocava, de um lado, a juventude vanguardista e a contra cultura e, de outro, o nacional popular.

A juventude vanguardista define-se pela cultura experimental e underground que se opunha à racionalização da vida social e propunha um experimentalismo radical, concebendo o artista como guerrilheiro cultural na luta contra a fruição passiva da arte. A contracultura, cujo principal expoente foi o movimento tropicalista, produziu uma autocrítica do nacionalismo e da idealização do povo como protagonista da transformação. O nacional-popular, corrente hegemônica na cultura de esquerda, por sua vez, defendia o realismo crítico como estética “justa” de resistência (NAPOLITANO, 2011, p. 161).

No cinema, as tensões e contradições do período eram ainda mais complexas, uma vez que esta arte possuía uma maior dependência do mecenato oficial, o que fez com que cineastas de esquerda se aproximassem das políticas culturais do governo ditatorial (NAPOLITANO, 2011, p. 178), que tinha interesse na construção de uma cultura tipicamente nacional. Além disso, o cinema brasileiro enfrentava uma crise política e estética, e as reflexões em torno da sua função social e estética se radicalizaram com o Cinema Marginal/Experimental (oposição estético-ideológica ao Cinema Novo) e também com as tendências à antropofagia cultural, que estavam sendo retomadas naquele período (NAPOLITANO, 2011, p. 98).

A perda da inocência (em termos estéticos, políticos e culturais) se reflete na primeira metade da década de 1970 na forma de posturas contraculturais e antiautoritárias. Omar escreveu seus textos sobre cinema e realizou seus filmes num contexto cinematográfico brasileiro em que [...] os líderes do Cinema Marginal assumem um papel profanador no espaço da cultura; rompem o ‘contrato’ com a platéia e recusam mandatos de uma esquerda

bem pensante, tomando a agressão como um princípio formal da arte em tempos sombrios” (XAVIER, 2001a, p. 17-18).

Paralelamente, a *pornochanchada* se tornava sucesso popular, lotando os cinemas com seus dramas populares, eivados de forte grau de erotismo. É importante salientar que a efervescência cultural da primeira metade da década ecoou na formulação do Plano Nacional de Cultura (PNC) lançado pelo governo militar em 1975 e que visava, sobretudo, realizar uma política pública de cultura para amenizar o desastre do “milagre econômico” e diminuir a insatisfação de setores intelectuais e artísticos em relação ao governo autoritário (AZEVEDO, 2016, p. 319).

Em uma década marcada por tantas contradições, dentre as quais no âmbito cultural a expansão da indústria corria em paralelo com a construção de redes alternativas de consumo, alguns cineastas se dividiram entre os que decidiram trilhar pela via de comunicação com o grande público, realizando obras de corte mais clássico⁸, e os que optaram por aprofundar ainda mais as pesquisas de linguagem, apostando na inventividade.

Os primeiros se aproximaram da Embrafilme, estatal criada em 1969 para fomentar a produção e distribuição de cinema e que preconizava o classicismo cinematográfico. Os segundos apostaram na produção e circulação independente, já que no período havia um público jovem de nível universitário ávido por novidades artísticas. É importante salientar que as críticas e problematizações de Omar não se dirigem apenas ao primeiro grupo, mas também ao segundo, radicalizando ainda mais a experiência com a linguagem e apontando as contradições mesmo entre os modernos.

Este período ficou marcado por profundas transformações na estética documental. Se a repressão da ditadura arrefeceu o ímpeto sociológico, parece ter incentivado uma nova atitude diante das imagens na forma documentário. Alguns poucos realizadores de documentários apostavam em produções antiilusionistas que se apresentavam como produto fílmico, “desnudando seu processo de produção”, num modelo em que os autores reivindicavam “produzir objetos estéticos que se oponham aos esquemas tradicionais” (DARIN, 2004, p. 188).

Nestes filmes, a forma documentário se apresentou “[...] plenamente como discurso construído no real” (TEIXEIRA, 2004, p. 35). Da-Rin (2004, p. 188) explica que o cinema radical de Omar foi uma exceção, já que as manifestações auto-reflexivas no Brasil da década

⁸ Os cinemanovistas, no início dos anos 1970 já dispersos em projetos pessoais, também decidiram uma maior comunicação com o público, mas não se renderam ao classicismo cinematográfico, já que realizaram obras ainda vinculadas ao chamado “cinema de autor” (XAVIER, 2001).

de 1970 foram “acidentais e descontínuas”. Os escritos de Omar e suas primeiras produções cinematográficas, portanto, se inserem também neste contexto de desconstrução e proposição de novas estéticas para a forma documentário.

De acordo com Marcos Napolitano (2011, p. 145), as experiências estéticas radicais do início dos anos 1970 deixaram marcas em todas as artes, implodindo as barreiras entre experimentalismo e engajamento. Omar publicou seus textos, portanto, em um momento de efervescência cultural e política, direcionando suas críticas ao cinema histórico e ao documentário tradicional. Em termos culturais e embora evidentemente perpassada por nuances, a primeira metade da década parece ter sido o palco de lutas entre o espetacular e o experimental. As produções teóricas e práticas de Omar podem ser vistas como soluções encontradas pelo cineasta para enfrentar os problemas estéticos e políticos de seu tempo.

1.2 O REAL NO CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

As produções teóricas e práticas de Omar analisadas neste estudo tem como escopo a problematização do cinema documentário sociológico e cinema histórico. De fato, o cinema que se ocupou das temáticas sociológicas e históricas viu seu apogeu nas décadas de 1960 e 1970. Antes de realizarmos as análises dos três artigos de Omar que discutem o cinema histórico e dos dois textos que tratam dos problemas do documentário tradicional, é necessário identificarmos quem eram seus interlocutores.

Começemos por identificar os alvos de seus questionamentos acerca do filme documentário tradicional. Ainda que a produção teórica de Omar e os filmes *Congo* e *O Anno de 1798* aqui analisados se defrontem com a própria história das formas cinematográficas, algumas de suas críticas estavam direcionadas a destinatários específicos. O cineasta confrontava-se com um cinema documentário inspirado na estilística do direto, mas que por aqui assumiu os contornos de um “modelo sociológico” (BERNARDET, 2003).

Na contemporaneidade brasileira, a forma documentário possui importância considerável, em partes devido ao aumento da produção e espaços de exibição e circulação dos filmes. A produção teórica acompanha esta imponência e o campo do documentário é cada vez mais estudado nas universidades. Em termos estéticos, “[...] o campo do documentário se apossa e se alimenta de novos materiais das realidades virtuais emergentes, reatualizando-se e compondo peças híbridas de grande impacto expressivo e comunicacional” (TEIXEIRA, 2004, p. 7). No entanto, nos anos 1960 e 1970 muitos cineastas brasileiros ainda buscavam autonomia estética para a forma documentário, e foi exatamente naquele período,

por meio, principalmente, do curta-metragem, que o cinema documentário brasileiro mudou de estatuto.

O Cinema Novo em seu limiar trouxe à cena curtas-metragens críticos e que condensavam em seus discursos fílmicos problemas da sociedade e da linguagem cinematográfica, conferindo ao formato um novo estatuto (BERNARDET, 2003, p. 11). O curta-metragem não era, pois, desde meados da década de 1950, apenas uma etapa a ser percorrida pelos cineastas até a aguardada realização de um longa-metragem. Nas décadas de 1960 e 1970, houve apoio financeiro e institucional ao curta-metragem, além do aparecimento de importantes festivais nacionais e internacionais que abriram espaço para o formato. Portanto, trata-se de um formato importante na cinematografia brasileira desde meados da década de 1950 até os dias atuais.

Conforme a sua filmografia indica, Omar prefere trabalhar com o formato de curta-metragem. Na década de 1970, realizou apenas um longa-metragem, *Triste Trópico*, e mesmo assim refere-se ao filme como sendo composto de 32 curtas-metragens “encadeados, e brevíssimos” (OMAR, 2018, p. 275). Com relação ao longa-metragem, Omar acredita tratar-se de “Um conceito puramente métrico, inventado pelos distribuidores para normalizar uma fonte de renda” (OMAR, 2018, p. 274).

A maior parte dos curtas-metragens brasileiros produzidos nos anos 1960 e 1970 adotaram a forma documentário. Os que se voltaram para os problemas sociais acreditavam que o cinema era capaz de registrar tradições populares em via de extinção devido ao avanço do capitalismo industrial. Estes filmes foram classificados pelo crítico Jean-Claude Bernardet (2003) como “documentários sociológicos”. De acordo com Fernão Pessoa Ramos (2004, p. 96), a estilística do cinema verdade, ao apresentar uma nova perspectiva técnica, estilística e ética, foi preponderante para a formação do documentário moderno brasileiro e consolidação da estética cinemanovista.

A estilística do “direto” e do “verdade” está fundamentada em uma “crítica ética à encenação e a progressiva elegia da reflexividade” (RAMOS, 2004, p. 81), tendo como principais recursos estilísticos a entrevista, o depoimento, a câmera na mão e planos longos, possíveis devido às transformações do aparato técnico e o advento de câmeras leves e gravadores magnéticos portáteis e sincrônicos, que naquele momento respondiam uma demanda dos profissionais de televisão⁹ (TEIXEIRA, 2004, p. 102-103).

⁹ Os progressos técnicos foram assimilados, mas não determinaram a estética.

Existe nesta forma documentária uma necessidade ética de revelar ao público os processos de construção do discurso enunciativo do filme. O cinema direto, portanto, rompe com o modelo clássico de documentário fundamentado na forma expositiva, na qual a voz *over* domina o discurso. As transformações no regime da imagem não pararam de operar e quando a imagem audiovisual adquiriu aspectos de um “discurso indireto livre”, as antigas demarcações entre cinema de ficção e cinema de realidade já não puderam mais se sustentar e os procedimentos áudio-imagéticos não pararam mais de variar e se aprofundar (TEIXEIRA, 2004, p. 16). De fato, a estilística do cinema direto ou do cinema verdade não está necessariamente relacionada à busca das formas do verdadeiro. Deleuze (2018) cita os cineastas Cassavetes, Shirley Clarke, Pierre Perrault e Jean Rouch como precursores de documentários que recusaram a ficção não para atingir as formas do verdadeiro, mas sim para combater um modelo de verdade que se ancorava na ficção.

É a partir do ano de 1962 que as técnicas do cinema verdade são efetivamente introduzidas no Brasil, através de um seminário sobre cinema realizado no Rio de Janeiro pela Unesco em parceria com a Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty (RAMOS, 2004, p. 86). Um dos ministrantes do seminário era o cineasta sueco Arne Sucksdorff, que trouxe consigo um gravador *nagra* e apresentou as novas técnicas do direto¹⁰ a um público que mais tarde formaria o núcleo duro do Cinema Novo brasileiro.

As viagens de Joaquim Pedro de Andrade à Europa e aos Estados Unidos e o contato que teve com nomes importantes do cinema direto também foram decisivas para o estabelecimento das técnicas do cinema verdade no Brasil (RAMOS, 2004, p. 87). Filmes como *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *Integração Racial* (Paulo César Saraceni, 1964), *O Circo* (Arnaldo Jabor, 1965) e *Opinião Pública* (1967, Arnaldo Jabor) são exemplos da influência da estética do cinema verdade nas primeiras produções do Cinema Novo.

Em São Paulo, a introdução do cinema verdade relaciona-se à presença do cineasta argentino Fernando Birri, que desembarcou na cidade em 1963 e, de acordo com Ramos (2004, p. 90), entusiasmou os documentaristas da cidade com as inovações técnicas que apresentou. Thomas Farkas foi o responsável por viabilizar a realização das primeiras obras paulistanas pautadas pela nova estilística documentária e, entre 1964 e 1965, promoveu uma viagem ao nordeste brasileiro que ficou conhecida como “Caravana Farkas”. O resultado da

¹⁰ Ramos não faz distinção entre a estilística do cinema “direto” e do cinema “verdade”.

caravana foi a realização de quatro médias-metragens¹¹, reunidos em formato de longa-metragem e lançado em 1967¹² com o título de *Brasil Verdade*, tendo o modelo do cinema verdade predominado nesta produção.

Farkas ainda viabilizou a realização de outros dezenove curtas-metragens entre 1969 e 1971, em um projeto intitulado *A Condição Brasileira*. O objetivo do projeto era “[...] divulgar e registrar autênticas tradições da cultura nordestina, em vias de desaparecimento” (RAMOS, 2004, p. 92-93). Embora estas produções estejam pautadas pelas técnicas do cinema verdade, o som direto, as entrevistas e os depoimentos alternam-se com a voz *over* tradicional que permanece como voz “autorizada” e atua na organização do discurso.

No Brasil, a estilística do cinema “direto” e do cinema “verdade” estiveram, de uma maneira geral, a serviço de um modelo denominado por Bernardet de “sociológico” que, acrescentamos, se conformava a um *modelo de verdade*. Conforme Silvio Da-Rin (2004, p. 188), neste tipo de cinema, “Com raras exceções, o enfrentamento das questões semióticas era subjugado às prioridades da hora: registrar os eventos da cultura popular, preservar a memória brasileira, defender as vítimas sociais e denunciar as injustiças”.

A crítica de Omar possui, portanto, como destinatário um cinema que ele chama de “acadêmico”, “aprendiz da ciência social”, ou o como nos termos de Bernardet, um “modelo sociológico”. Mais precisamente, a crítica parece recair sobre os primeiros documentários associados ao Cinema Novo e os filmes da Caravana Farkas. Embora estes filmes estivessem pautados pela estilística do direto, que na época apresentava-se como uma novidade no Brasil, e tivessem a intenção de dar voz aos excluídos, conforme Bernardet (2003), o “dono do discurso” continuava sendo o documentarista de classe média.

Neste sentido, os intelectuais de classe média “denunciavam” a miséria do povo às autoridades, como no caso dos primeiros filmes do Cinema Novo, ou acreditavam registrar a cultura popular em vias de desaparecimento, conforme os filmes da Caravana Farkas. Em ambos os casos, o povo aparece como objeto, não como sujeito. A questão da tomada de consciência, que no cinema brasileiro é de matriz glauberiana, não está presente nestes filmes. Para Bernardet, a representação do povo pelas lentes dos cineastas de classe média não faz mais do que apagar o povo e fazer emergir o discurso do próprio cineasta sobre o povo. O problema do lugar do intelectual enquanto porta-voz dos que não tem voz foi discutido por Foucault nos anos 1970:

¹¹ Os filmes realizados na Caravana Farkas foram: *Memórias do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1964), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Nossa Escola de Samba* (Manuel Horácio Giménez, 1965) e *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1965).

¹² Os quatro médias-metragens que compõe o longa foram realizados entre 1964 e 1965.

O intelectual dizia a verdade àqueles que ainda não a viam e em nome daqueles que não podiam dizê-la: consciência e eloquência. Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e eles o dizem muito bem. Mas existe um poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores de censura, mas que penetra toda a sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a idéia de que eles são agentes da 'consciência' e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar "um pouco na frente ou um pouco de lado" para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso. (FOUCAULT, 1979, p. 71).

Tanto a produção teórica e prática de Omar que será discutida aqui quanto o livro *Cineastas e imagens do povo*, de autoria de Bernardet, foram publicados antes do lançamento daquele que é considerado o maior expoente do cinema verdade no Brasil: *Cabra marcado para morrer* (1984, Eduardo Coutinho). Bernardet (2003, p. 9) afirmou que sua perspectiva de trabalho teria sido outra caso tivesse escrito o seu livro depois de ter visto o *Cabra*, mas acredita também que o filme de Coutinho confirma muita coisa contida em seu trabalho.

Os progressos técnicos não determinaram a estética do cinema direto e cinema verdade nos Estados Unidos e Europa, e nem em relação ao modelo sociológico no Brasil. Por aqui, o contexto político e social exigiu que as câmeras leves e os microfones portáteis fossem levados para os rincões do Brasil, para “registrar”, “fazer falar” e incluir o povo ao processo de modernização pelo qual passava o país. A ideia era conhecer o Brasil profundo e a cultura popular para incluí-los em um projeto de nação. O ímpeto sociológico na forma documentário perdeu força, porém, com o Golpe Militar e o acirramento da ditadura, mas retornaria com a abertura política para revisitar o passado recente sufocado.

Durante os anos 1970 e 1980, parte significativa dos documentaristas brasileiros ligados ao cinema verdade passaram pelo programa televisivo *Globo Repórter*, da Rede Globo. Na época, a produção do programa era independente do jornalismo da emissora e os documentários ali exibidos contribuíram para a expansão da estética do direto (RAMOS, 2004, p. 95). Na contemporaneidade, a estética do direto foi banalizada e absorvida de maneira indiferenciada, estando presente em documentários vulgares da TV a cabo, em programas como o *Aqui Agora*, exibido pelo SBT entre 1991 e 1997 e, de forma ainda mais

deslocada de sua matriz, em programas dominicais sensacionalistas da televisão aberta que apresentam a miséria como um espetáculo¹³.

O paternalismo do modelo sociológico parece ver o poder em sua forma soberana. Foucault (2014) identificou na modernidade a operação de uma nova mecânica do poder: ele não emana de cima para baixo, mas ao contrário, está incrustado nas pequenas relações de poder que sustentam grandes estratégias de dominação. *Congo e O Anno de 1798* parecem incorporar uma luta contra o poder em sua forma moderna, uma luta corpo a corpo contra as *ideias justas* e as *palavras de ordem*. Deleuze (1992) explica que a sociedade de controle opera pela propagação de *palavras de ordem* e estas possuem a couraça de *ideias justas*. Para resistir às *ideias justas* das sociedades de controle, Deleuze propõe a formulação de *justo uma ideia*, noção que ele empresta do pensamento do cineasta Jean-Luc Godard:

Godard tem uma bela fórmula: não uma imagem justa, justo uma imagem. Os filósofos também deveriam dizê-lo, e conseguir fazer: não idéias justas, justo idéias. Porque idéias justas são sempre idéias conformes às significações dominantes ou a palavras de ordem estabelecidas, são sempre idéias que verificam algo, mesmo se esse algo está por vir, mesmo se é o porvir da revolução. Enquanto que "justo idéias" é próprio do devir-presente, é a gagueira nas idéias; isso só pode se exprimir na forma de questões, que de preferência fazem calar as respostas. Ou mostrar algo simples, que quebra todas as demonstrações. (DELEUZE, 1992, p. 53).

Os documentários sociológicos brasileiros e cinejornais da Agência Nacional compartilhavam de princípios estéticos semelhantes¹⁴. A convergência de interesses e estratégias de abordagem entre duas ideologias tão distantes no espectro político parece ser o sintoma de que ambas estavam articuladas a uma significação dominante. Nesta perspectiva, é possível dizer que tanto o governo ditatorial de direita, quanto a corrente hegemônica de esquerda no Brasil da década de 1970, partilhavam de *ideias justas*. Ainda que houvesse entre estas duas ideologias políticas uma divergência clara em relação a um projeto de Brasil, talvez não se diferenciasssem em seus enunciados, cuja dominante é o verbo ser. Existe nas *ideias justas* uma propensão para o que pode ser dito, o que pode ser visto e o que pode ser sentido. Algo como “O mundo é” ou “o mundo deve ser assim”.

¹³ Não à toa, programas com títulos “alegres” como *Domingo Show* e *Domingo Legal* ocupam a maior parte do seu tempo televisivo mostrando reportagens que apresentam a miséria como espetáculo, que inclui uma dramatização.

¹⁴ referir-nos aos códigos narrativos tradicionais como a *voz over* e princípios de continuidade, que em última instância parecem dar a ver somente palavras de ordem. Evidentemente, não existe uma equivalência ideológica entre o modelo sociológico e os filmes oficiais da ditadura. O modelo sociológico buscava a emancipação, enquanto que a característica dos filmes da ditadura era o autoritarismo. Neste sentido, portanto, a distinção é clara.

O modelo sociológico parece ter sido tomado pelo ímpeto do registro, da documentação, deixando em segundo plano os problemas da linguagem que conforme autores como Foucault e Deleuze, responde a enunciados vinculados ao poder. Nesta perspectiva, são as *formas do discurso* que devem ser tensionadas e não somente seus conteúdos. Em resposta ao modelo de documentário tradicional, Omar parece ter privilegiado o tensionamento das formas fílmicas.

1.3 O PROBLEMA DO REAL NO CINEMA É O PROBLEMA DO CINEMA NO REAL

A partir de agora, iniciamos uma análise dos textos *O universo próprio do documentário filmado* e *O antidocumentário, provisoriamente*, publicados respectivamente em 1974 no Caderno de Comunicação do Jornal do Brasil e em 1978 na revista Vozes. Conforme já mencionado, estas duas fontes possuem essencialmente o mesmo conteúdo, portanto, não podemos tomá-los como duas obras completamente distintas e sim como duas versões do mesmo ensaio. A versão de 1978 ganhou novo título, um comentário sobre a realização de *Congo* e desenvolvimentos de questões relacionadas às noções de espetáculo, atitude documental e cultura.

Trataremos estas duas fontes como um mesmo projeto teórico, que nasce na primeira metade da década de 1970. As análises passam de uma fonte a outra alternadamente, mas não de maneira arbitrária, e sim conforme nossas necessidades metodológicas. Neste sentido, privilegiamos a versão de 1974, com menções à versão de 1978 somente para expandir a compreensão de *Congo* e analisar questões pertinentes à compreensão do pensamento de Omar sobre cinema e que são exclusivas da referida versão.

O ensaio é uma reflexão teórica sobre a forma fílmica e sua relação com a realidade. Deste modo, Omar, um cineasta teórico, buscou construir com seus textos e filmes uma nova estética para o tratamento do real no cinema¹⁵. O espírito do ensaio, conforme afirma o próprio autor na versão de 1978, é apocalíptico, assim como as “obras que procuram no apocalíptico uma autenticidade nacional que o desespero produtor lhes infundiu ao longo do processo” (OMAR, 1978, p. 14).

De fato, o ensaio de Omar é permeado pelo sentimento de exasperação que tomou conta de parte da produção cultural brasileira na década de 1970, cujo desencanto operou-se

¹⁵ O russo Dziga Vertov foi o primeiro cineasta-teórico a formular um pensamento sistemático acerca do cinema não ficcional e a sua noção de “cine-olho” se apresentou como uma crítica ao cinema fundamentado na antiga tradição do realismo burguês.

pela escatologia. Xavier (2004) associa este sentimento às “contemporizações nacionais” tornadas urgentes por artistas como Hélio Oiticica, Glauber Rocha e Rogério Sganzerla. Trata-se de uma “descida aos infernos” em oposição à “promessa do paraíso” interiorizada em obras da década anterior. O ímpeto de “liberação agressiva” tinha como propósito se livrar das “amarras” que atavam o país política e culturalmente.

Mas se, de um lado, no âmbito do cinema de ficção, o Cinema Marginal radicalizava experiências estéticas iniciadas pelo Cinema Novo, de outro, o documentário permanecia em sua zona de conforto como forma adequada ao tratamento da realidade, lugar privilegiado do “registro”. Omar encarrega-se, então, de levar a exasperação para a prática do documentário. Em seu ensaio, questiona a validade do documentário como forma adequada ao tratamento da realidade brasileira e chega a uma constatação e uma solução provisória. O cineasta constata uma “inevitabilidade de se jogar com as formas existentes” e como solução estética propõe a “redistribuição dos elementos presentes no documentário tradicional” (OMAR, 1974, p. 22).

Esta “redistribuição” permitiria escapar da fórmula do documentário tradicional e, assim, abrir a possibilidade para novas pesquisas. Ao quebrar a hierarquia dos elementos da linguagem documental, Omar propõe a produção, “num período de transição”, de objetos estéticos “[...] em aberto para o espectador manipular e refletir” (OMAR, 1974, p. 22). O cineasta denomina estes objetos estéticos de *antidocumentários* por serem a antítese do documentário tradicional.

Em 1972 o cineasta teórico realiza seu primeiro objeto estético e relata a experiência em uma versão do ensaio de 1974 publicada em 1978. Omar inicia seus comentários sobre *Congo* a partir do plano em branco que traz a “frase de caráter programático” em cores pretas. Ele considera este letreiro como “pivô”, que “[...] encerra toda plataforma estrutural do filme, rege-lhe a composição, explica-lhe a surpresa e nos conduz à análise diferencial do documentário acadêmico e seus ecos no corpo do Congo” (OMAR, 1978, p. 8).

Segundo Omar, a ideia do “filme em branco” é se opor ao documentário tradicional, pois, onde este mostra, *Congo* censura. Ao censurar as imagens da congada, “[...] o vazio surge na tela, e as palavras conceptualizam uma imagem possível ou pretensa” (OMAR, 1978, p. 9). A proposta de Omar é quebrar a expectativa do espectador a espera de um filme documentário que apresente seu objeto como espetáculo. A primeira constatação de filme em branco que podemos fazer é, portanto, a provocação ao espectador. Através do estranhamento, o filme arranca o espectador de sua zona de conforto.

O campo narrativo ficcional, na visão do cineasta, seria o grande vértice por meio do qual emanam todas as formas cinematográficas, dos filmes didáticos e publicitários até as

vanguardas cinematográficas. Assim, a forma documentário não se apresentaria como uma alternativa ao cinema narrativo de ficção, uma vez que estaria subordinada e determinada por este último. Conforme o autor, “A mística é a mesma. Há um continuum fotografável que pode ser dado à visão, uma verdade que se apreende imediatamente” (OMAR, 1974, p. 20).

O embate de cineastas e teóricos do cinema com a narratividade não é uma novidade dos anos 1960 e 1970, passou a ocorrer desde que o estabelecimento da prosa cinematográfica ao longo da segunda década do século XX promoveu a cisão entre cinema de ficção e cinema de realidade (TEIXEIRA, 2004, p. 8). De Antonin Artaud a Pier Paolo Pasolini, importantes teóricos e cineastas reagiram à prevalência da narratividade e a consequente circunscrição do cinema em duas modalidades cinematográficas. O estabelecimento da prosa cinematográfica em detrimento da poesia cinematográfica, na visão de Pier Paolo Pasolini, teria ocasionado a perda da potência disruptiva das imagens do cinema; enquanto que para Antonin Artaud o déficit foi “[...] o acaso, o imprevisto, a atmosfera visionária da poesia, o poder da imagem de produzir um choque e [...] fazer nascer o pensamento” (TEIXEIRA, 2004, p. 9).

A cisão entre uma forma documentário e um cinema narrativo de ficção perdeu seus contornos legíveis já no pós-segunda guerra, quando o Neorrealismo italiano reivindicou um cinema de realidade. Portanto, o modelo griersoniano¹⁶ foi sistematicamente questionado na década de 1960, quando os modelos conhecidos como cinema direto e cinema verdade passaram a serem praticados por cineastas da Europa e Estados Unidos. (RAMOS, 2004, p. 83). Mesmo assim, a antiga oposição entre real e ficcional continuou a persistir, sobretudo após os avanços do aparato técnico e a consequente alteração na relação entre imagem e realidade. Deste modo, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, o cinema documentário reivindicaria novamente as prerrogativas do real/direto:

[...] mas já num contexto de reviravolta no âmbito da narrativa que só por inércia lingüística reverberava ainda a antiga oposição. Ou seja, o que nesse momento chamou-se de Cinema Direto, Cinema Verdade ou Cinema do Vivido, na Europa ou América, não teve mais o mesmo sentido daquele desejo de decolagem de quatro décadas antes. O que estava em jogo não era mais a oposição entre ficção e realidade, com ambas as modalidades cinematográficas correspondentes, mas sim mudanças substanciais no regime narrativo que alteraram por completo os termos dessa relação (TEIXEIRA, 2004, p. 15).

¹⁶ A criação do filme de realidade como subproduto do filme de ficção narrativo se deu na década de 1930, quando John Grierson estabeleceu uma forma não ficcional e denominou documentário. Esta forma se tornou hegemônica na primeira metade do século XX e pode ser sintetizada, em termos estilísticos, pela “Utilização intensa de voz *over* expositiva, encenação e um namoro sem má consciência com a propaganda (RAMOS, 2004, p. 81).

Portanto, termos como “verdade”, “direto” ou “vivido” não buscariam mais captar uma realidade bruta, conforme eram os anseios no passado, mas sim vieram representar novas posturas cinematográficas diante das transformações no regime da imagem que, justamente, superaram as antigas dicotomias entre ficção e realidade. Silvio Da-Rin (2004, p. 191) argumenta que foram os documentaristas etnográficos os primeiros a problematizar as relações entre ciência e comunicação visual, tendo sido importantes na concepção da estética reflexiva na forma documentário.

Omar insiste que mesmo o cinema moderno ainda estaria enclausurado pela estética narrativa dominante. Conforme o autor, o cordão umbilical que une o cinema documentário ao cinema narrativo ficcional seria o espetáculo. Enquanto função social do cinema hegemônico, o espetáculo seria uma instituição construída no seio da indústria do entretenimento em um dado momento da história para satisfazer os anseios da indústria cinematográfica. Esta instituição pressupõe um espectador, o espectador próprio aos espetáculos, ou seja, o mero espectador ou espectador passivo. Deste modo, o objeto do documentário apresentar-se-ia como o objeto do filme narrativo ficcional, isto é, como espetáculo e, conseqüentemente, transformado em um objeto como qualquer outro objeto enquadrado em uma determinada fórmula.

Para esta instituição, o cinema apareceu como o meio mais eficaz de espetáculo público, uma vez que era capaz de revigorar e ampliar o poder espetacular do teatro e do romance. As imagens em movimento teriam dado um passo a mais neste sentido. Este seria o lugar social que tal instituição reservou ao cinema. Assim, um filme só poderá ser apreendido a partir de convenções que são exteriores a ele, isto é, pelas diretrizes do espetáculo.

Este tipo de relação entre sujeito e objeto, nos diz Omar (1974, p. 20), exige um afastamento completo do espectador em relação ao objeto apresentado, para que com isso crie-se a “ilusão de conhecer”. Um documentário sobre um vaqueiro seria um discurso voltado a quem não é vaqueiro, ou seja, uma exteriorização entre sujeito e objeto, e não uma relação fecunda entre um e outro. A lógica mercadológica do espetáculo, que segundo Omar seria o oposto do mundo da ação e do gesto, teria engendrado as formas sensíveis do cinema narrativo de ficção. A forma documentário, por sua vez, teria herdado as conquistas formais do cinema narrativo ficcional de maneira passiva. Por conta disso, não possuiria uma história própria e nem autonomia estética e ideológica.

Deste modo, um documentário jamais poderá se constituir a partir de seu próprio tema, numa experiência interior, uma vez que o seu tema é sempre o mesmo e exterior a sua prática, ou seja, o espetáculo. Neste ponto, Omar parece crer que na forma documentário é

necessário uma contaminação entre sujeito e objeto, ou seja, um intercâmbio e, no limite, um apagamento de tal demarcação. Por questionar a relação existente entre sujeito e objeto, isto é, espectador e uma realidade dada, a problemática de Omar parece estar situada no campo da chamada “impressão de realidade”.

Comolli (1975, p. 201) argumenta que as regras do realismo no cinema foram criadas para dar à sétima arte uma função dentro de um aparelho ideológico. O teórico afirma que o “realismo-espetacular” e a “lógica da ficção dominante” foram construções de Hollywood que se disseminaram pelo mundo. Conforme o teórico, o progresso das técnicas do cinema hegemônico possui relação estreita com o “aperfeiçoamento” e “redefinição da impressão de realidade”. Assim, a técnica é assimilada e desenvolvida na medida em que contribui para que o espetáculo se torne mais verossímil. Portanto, “[...] não é o espectador, mas a técnica que progride; o “realismo” conseguido a muito custo não tem sobretudo por objeto a apropriação cognitiva do real, mas o esforço da credibilidade do espetáculo, que se dá como representante (recuperação) desse real” (COMOLLI, 1975, p.199) . O espetáculo criado conforme as necessidades ideológicas de uma elite dominante se torna o próprio mundo do qual o homem comum é mero espectador.

A problemática da relação entre sujeito e objeto no cinema foi também trabalhada por Deleuze a partir da noção de *esquema sensório-motor*. No esteio da filosofia de Henri Bergson, Deleuze (1985) entende o *esquema sensório-motor* como um sistema de compreensão cujo pressuposto é uma pretensa percepção privilegiada do sujeito em relação à matéria. Este esquema, que fundamenta a crença na existência de um mundo que pode ser conhecido e modificado pela ação humana, sustenta a própria relação entre um ser cognoscente e um objeto cognoscível da ciência tradicional.

A originalidade do problema apresentado por Omar reside na constatação de que, por ser herdeiro das conquistas formais do cinema de ficção, o documentário tradicional também estaria estruturado pelo espetáculo que determina ao cinema uma função ideológica. Como “registrar”, “documentar”, fazer falar o povo por meio de uma fórmula ela mesma determinada por convenções que fazem calar o povo, tornando-o mero espectador de um mundo espetacular? Deste ponto de vista, o povo na tela do cinema documentário tradicional não seria parte do mundo como *povo-devir*, mas parte de um espetáculo como *povo decifrado*. Estes parecem ser alguns dos questionamentos de Omar em seu ensaio.

Para Omar, o *antidocumentário* deve produzir imagens opostas às imagens espetaculares. Argumentamos que a recusa ao realismo espetacular no ensaio de Omar migra para sua produção cinematográfica na forma de imagens que se apresentam como o avesso do

espetáculo. Talvez seja por conta disso que Xavier viu em *Triste Trópico* “O avesso do Brasil”. É no avesso do espetáculo que, em nossa análise fílmica, identificamos novos mundos possíveis, *presentes impossíveis e passados não necessariamente verdadeiros*¹⁷.

Conforme Omar, além de herdar os parâmetros estéticos do filme narrativo de ficção, o documentário seria “aprendiz da ciência social” e, portanto, repetidor das regras do movimento que leva do particular ao geral e que resulta na generalização, no enquadramento e na assimilação de uma situação concreta por uma abstração. Ora, a abstração de situações concretas é a síntese do que Deleuze denomina *esquema sensório-motor*. Disso podemos concluir que Omar está, de alguma forma, denunciando a ortodoxia de um pensamento que subjuga o mundo sensível. Este é um dos momentos do ensaio que suas críticas parecem ser direcionadas ao modelo sociológico. Para Omar, é preciso abandonar a “atitude documental” e construir um novo método.

A atitude documental é uma atitude entre outras atividades possíveis no tratamento de um tema. Este texto procura justamente levantar o problema de que novas atitudes talvez sejam mais produtivas hoje no Brasil do que simplesmente partir para o filme documentário generalizado sobre as nossas coisas e a nossa cultura, 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, uma obra aqui e agora, com sua forma aqui e agora, o resultado concreto de uma decisão de filmar e dar forma a uma obra concreta, e não a repetição mecânica e infinita de conteúdos que estão do outro lado da linha, linha essa que sempre existirá enquanto persistir a atitude documental, a de mero repórter, sem formulação de um projeto de absorção real das lições do objeto no corpo imediato da obra e, em seguida, no setor em que essa obra vai circular. Em suma, sem um novo Método (OMAR, 1978, p. 7).

O cineasta identifica, naquele período, duas atitudes documentais para o documentário que ele chama de “acadêmico”, ainda que estas duas soluções estéticas caminhem de mãos dadas com o cinema narrativo de ficção. São elas: uma solução à direita, relacionada à postura clássica progressista do cinema crítico de autor, leia-se o cinema moderno brasileiro; e outra solução à esquerda, associada à vanguarda experimental.

A solução estética à direita “[...] acredita num aperfeiçoamento sem fim de velhas fórmulas, através de [...] pequenos progressos” (OMAR, 1974, p. 21-22). A solução estética à esquerda, por seu turno, “Crê numa história plural, dentro de um mundo estético unívoco” (OMAR, 1974, p. 22). Enquanto a primeira solução estética aceita a matriz tradicional e busca apenas atualizá-la com pequenas inovações, a segunda acredita, ingenuamente, que está

¹⁷ Os termos são deleuzianos.

rompendo com a ficção quando se limita a “[...] bordejar o continente do filme clássico, fustigando-lhe os flancos” (OMAR, 1974, p. 22).

Omar argumenta que, embora importante, a solução estética à esquerda ainda está sujeita ao campo da narração. Parece-nos que para Omar a vanguarda experimental acaba por estabelecer um dualismo com o cinema narrativo, enquanto que o que o cineasta teórico propõe é justamente a recusa desta dicotomia. Quando Omar diz que a vanguarda ainda permanece sujeita ao campo da narração, parece defender que multiplicar os modos narrativos não é fugir da narração e nem dar a ver a multiplicidade. É perfeitamente possível multiplicar a maneira de dizer (neste caso, narrar) e continuar a dizer a mesma coisa. Em outras palavras, a vanguarda multiplicava os modos narrativos, mas não apresentava novas ideias sobre o cinema. A tese parece ser a seguinte: mudar o próprio cinema e criar novos cinemas, e não apenas variar as formas de narrar.

A epistemologia proposta por Deleuze e Guattari (1995, p. 5) propõe que enquanto o múltiplo estiver numa relação de complementaridade com o Uno como sujeito ou objeto, realidade natural ou espiritual, ou como imagem e mundo, estará fadado a uma pseudomultiplicidade arborescente. Na visão dos filósofos, a multiplicidade não deve ter sujeito e nem objeto. O conceito de arborescência criado por Deleuze e Guattari remete a ideia de árvore-raiz, ou seja, de sistemas hierárquicos e centrados. O conceito de rizoma, que seria a superação da árvore-raiz, refere-se a sistemas a-centrados, redes de “autômatos finitos” e “linhas de fuga” que se conectam e formam cadeias semióticas sem cessar.

Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. [...] Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15).

De acordo com Omar, as experiências vanguardistas, no entanto, permitem o aparecimento de “linhas de força”, lampejos que indicam caminhos produtivos a serem percorridos. Para Omar, são nos “filmes-chaves” que tais linhas de força aparecem e a função dos cineastas é explorar os caminhos sugeridos. A lenta evolução do cinema se daria a partir da exploração de pequenas frestas abertas pelos filmes-chaves. São poucos segundos dentro de um filme, mas revelariam as possibilidades do cinema.

A “linha de força” omariana, assim como a “linha de fuga” deleuze-guattariniana parecem indicar um “fora”, em oposição à interioridade de um sujeito pleno, ou seja, linhas que se conectam num encadeamento quebradiço de afetos em cadeias semióticas que *desterritorializam*. Para Deleuze e Guattari (1995, p. 7), existe sempre um fora onde é possível fazer rizoma com algo. O agenciamento rizomático com um fora heterogêneo e nômade se contrapõe ao agenciamento arborescente com a imagem interiorizada da ordem do mundo.

Jorge Coli (2005, p.81) afirma que “No Averso do espetáculo, que prende o olhar pelo exterior, encontra-se a busca de essências invisíveis”. Para o autor, o que importa é buscar nas imagens a “ligação invisível” capaz de construir uma relação de “semelhança” entre a imagem e seu referente. A invisibilidade seria, portanto, parte integrante do visível, uma vez que constitui o “entre” duas imagens. Este modo exterior que liga os visíveis é a própria atuação do espírito sobre a matéria.

Omar finaliza a versão de seu ensaio publicada em 1978 com uma discussão acerca das relações entre a cultura e a realidade no Brasil. A realidade brasileira, nos diz Omar, é vista através do ponto de vista da cultura brasileira, e esta última seria o meio pelo qual se tem acesso à primeira. A cultura brasileira não seria um projeto acabado, mas sim um processo em constante movimento, uma vez que dela não se extrai uma “[...] verdade absoluta, mas pronunciamentos visando deslocar as posições em conflito” (OMAR, 1978, p. 14). Na visão do cineasta, não basta estudar a realidade brasileira e aplicar os resultados do estudo como conteúdo dado na obra fílmica, mas sim fazer essa “realidade percebida” funcionar “[...] dentro da obra, como força propulsora e geradora de formas” (OMAR, 1978, p. 14). Trata-se aqui, da ideia de fazer a forma fílmica ser engendrada pelo tema.

Omar parece sugerir a substituição de uma cultura brasileira representacional que vê uma realidade “dada” conforme a *impressão de realidade*, ou seja, uma realidade brasileira espetacular, por uma cultura brasileira antirrepresentacional capaz de ver a realidade brasileira em devir. Seguidamente em seu ensaio, Omar toca no problema das regras da representação e as consequências do regime representativo na própria realidade. Conforme já mencionado, seria a função social (ideológica) legada ao cinema que determinaria sua forma. É neste sentido que o cineasta lança o problema: “A questão do real dentro do cinema é a questão do cinema dentro do real” (OMAR, 1974, p. 24).

Desde o início do texto, é possível identificar uma propensão em não delimitar os campos do cinema ficcional e cinema documentário. Em uma primeira etapa, esta atitude possui tonalidade negativa, uma vez que aponta os limites do documentário no fato mesmo de

ter sido engendrado pelo cinema narrativo de ficção e herdado seu sistema formal. Em uma segunda etapa, que abarca os momentos do ensaio em que são apresentadas as soluções estéticas, apagam-se as categorias porque o cinema, ficcional ou documental, parece ser, na visão de Omar, aquilo que se acrescenta à realidade e não o que a representa ou documenta.

Para Andre Bazin, a imagem é, de uma maneira geral, “[...] tudo aquilo que a *representação* na tela pode acrescentar à coisa representada” (BAZIN, 1991, p. 67, grifo do autor). O teórico atribui esta capacidade do cinema à “plástica da imagem e os recursos da montagem”. Bazin define a montagem cinematográfica como “a criação de um sentido que as imagens não contem objetivamente e que procede unicamente de suas relações” (1991, p. 68). Deleuze (2018) argumenta que o cinema é capaz de executar um *automovimento* da imagem e também uma *autotemporalização*, dois aspectos que constituiriam a base da arte cinematográfica. Segundo o filósofo, é por meio da construção de temporalidades múltiplas que o cinema se conecta com o pensamento e a existência.

Deleuze (2018) explica que, desde os primórdios do cinema que cineastas e teóricos perceberam a potência desta arte para se conectar ao pensamento. O movimento enquanto dado imediato da imagem seria capaz de promover um choque no pensamento e fazer pensar. Haveria, assim, um *autômato espiritual* do cinema em circuito com o pensamento. O primeiro “força a pensar” e o segundo “pensa sob o choque”, cada qual se influenciando reciprocamente (DELEUZE, 2018, p. 228). Tecnicidade e afetividade se condensam para fazer nascer o pensamento.

O pensamento é anulado quando a violência não emana do choque das imagens, mas sim do representado. A “arte das massas” cuja função essencial era fazer do povo sujeito teria sido capturada pela propaganda e pela manipulação estatal. O caráter ilusionista do cinema representativo servia à Hitler e à Hollywood: “O autômato espiritual tornou-se o homem fascista” (DELEUZE, 2018, p. 239). O que se seguiu à *imagem-movimento* enquanto instrumento de propaganda e dominação ideológica foram os campos de concentração. A formação do cinema da *imagem-movimento* (cinema clássico) em um período de totalitarismos teria feito deste um cinema conectado não ao pensamento, mas sim “à organização da guerra, à propaganda de Estado, ao fascismo [...]” (DELEUZE, 2018, p. 239).

Observamos que Omar dedica-se, em seu ensaio, a sugerir a superação do modelo representativo convencional e propõe outras formas de enquadramento da realidade. Em uma conferência realizada em 1934 e intitulada *O autor como produtor*, Walter Benjamin argumenta sobre a implicância política de uma obra literária no interior das relações literárias de produção de uma época no tocante à técnica literária das obras (BENJAMIN, 1987, p.

122). Na visão do filósofo, não basta para uma obra literária possuir uma “tendência política correta” se sua forma não trazer uma “técnica literária progressista” (BENJAMIN, 1987, p. 123). Existe, segundo Benjamin, uma interdependência funcional entre estas partes. Portanto, a posição da obra de arte dentro do processo produtivo, no que concerne a “abastecer um aparelho produtivo” ligado às classes dominantes ou modificá-lo, irá definir se a obra é progressista ou reacionária.

Em *O universo próprio do documentário filmado e O Antidocumentário, provisoriamente*, o problema da forma ou, como prefere Benjamin, da técnica, tem um lugar central. Ao falar sobre as relações entre forma fílmica, cultura brasileira e realidade brasileira, Omar parece sugerir que o cineasta brasileiro, assim como recomenda Benjamin ao literato, deve atingir “[...] as formas de expressão adequadas às energias [cinematográficas, acrescentamos] do nosso tempo” (BENJAMIN, 1987, p. 123).

1.4 O PROBLEMA DA HISTÓRIA NO CINEMA

As reflexões de Omar acerca das relações entre cinema e realidade se expandem para o problema da representação da história pelo cinema. No âmbito do cinema histórico, Omar tinha como alvo de suas críticas os cineastas e os críticos. De um lado, os cineastas que buscavam uma reconstituição da história através da construção de uma “cena realista” que buscava ocultar os modos de produção do “discurso”; de outro, a crítica de cinema que, segundo Omar, deveria receber os filmes como “discurso” sobre a história.

O filme histórico pode ser visto como um gênero que se desenvolveu a partir do cinema narrativo de ficção e se constituiu sob a influência do romance histórico. Este tipo de filme se estabeleceu à revelia do desenvolvimento da disciplina histórica, se constituindo, portanto, em um gênero autônomo, sujeito as suas próprias leis internas. (FONSECA, 2016). Tomando como base os postulados de Pierre Sorlin, Ramos (2002, p. 32) afirma que “[...] filme histórico é aquele que, olhando para o ‘passado’, procura interferir nas lutas políticas do ‘presente’”.

Bernardet e Ramos (1988) argumentam que o filme histórico possui presença na cinematografia brasileira desde o cinema silencioso das primeiras décadas do século XX. Tais filmes se perderam, mas os pesquisadores explicam que, a julgar pelos seus títulos, eram filmes heróicos, patrióticos e de acordo com a História Oficial.

A Era Vargas é marcada pelo lançamento de inúmeros filmes históricos que tinham em comum princípios de patriotismo e construção da identidade nacional. Eduardo Morettin

(1997) mapeou três tipos de filmes históricos realizados entre os anos de 1907 e 1949 que tiveram a história nacional como referência: filmes que buscaram representar vultos e eventos históricos; filmes adaptados da literatura e filmes com viés patriótico e militar.

Bernardet e Ramos (1988, p. 12) afirmam que durante a década de 1960, o Cinema Novo brasileiro não trabalhou com temáticas históricas de maneira sistemática, uma vez que optou por dar mais vazão aos problemas sociais no ambiente rural e urbano. Este aparecimento esporádico de filmes históricos na cinematografia brasileira perduraria até a década de 1970, quando a partir de então houve uma intensa produção de filmes do gênero, tanto de ficção quanto documentários. Bernardet e Ramos (1988, p. 12) afirmam, portanto, que na década de 1970 cria-se em relação ao filme histórico um cenário novo. Segundo Bernardet (2005a, p. 325), “O filme histórico tem sido uma vedete cinematográfica da década”, devido a “determinadas pressões políticas e administrativas”, dentre as quais o estímulo do Ministério da Educação à realização de filmes históricos, sugerindo temas e apresentando modelos.

Quais eram os temas? Quais eram os modelos? Na visão de Bernardet, nada de novo, uma vez que a estética incentivada pelo governo era a mesma que se fazia desde o início do século XX no âmbito do filme histórico: “A concepção heróica e pomposa da história, os grandes vultos, a história pacífica [...] imagens como se fossem a própria história [...] a história como se eu estivesse vendo [...] relação de familiaridade com a história [...] a reconstituição ‘autêntica’” (BERNARDET, 2005a, p. 328-330). Enfim, “uma imagem da história construída pela classe dominante” (BERNARDET, 2005a, p. 325). Bernardet chama esta concepção estética e ideológica da história de “naturalista”. O autor a define da seguinte forma:

O naturalismo – no sentido em que estou usando a palavra – dá uma impressão de veracidade, de autenticidade, e elimina, ou deve eliminar, as marcas do trabalho, as marcas da fala. Não se deve perceber que alguém fez o filme, que o filme é um trabalho sobre a história, que é uma interpretação, que poderia haver outras. Se pode haver outras interpretações, a que está na tela não é necessariamente a verdadeira, ou as outras podem ser igualmente verdadeiras. É necessário eliminar essa dúvida para que não se questione a verdade da tela. E essa verdade é indispensável à ideologia dominante, pois, para dominar, ela não pode apresentar-se nem como ideologia, nem como uma visão da história entre outras. A luta estética pelo naturalismo é uma luta ideológica; a estética não pode abrir brecha na interpretação dominante, sob pena de ameaçá-la como verdade. E é somente enquanto ela se apresenta como verdade incontestada e sem falha que ela pode ser transmitida e aceita como a verdade, como a História. A História é assim. O trunfo não é pequeno. Para a dominação ideológica é indispensável dominar a história, já que a história é sempre uma interpretação do presente. Impor uma visão da história é impor uma maneira da sociedade se pensar no presente. Por isso é um campo de intensa luta ideológica (BERNARDET, 2005a, p.332).

Em 1972, ano de comemorações ao Sesquicentenário da Independência do Brasil, um filme histórico de estética naturalista seria lançado com apoio ostensivo do governo: *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra, estrelando grandes nomes da dramaturgia brasileira. Embora não tenha sido financiado pelo governo, o filme adequava-se ao discurso oficial do regime militar e foi por muitos anos atração obrigatória na televisão brasileira em comemoração ao dia 07 de setembro (GATTI, 1997, p. 139). A preocupação com o cenário, figurino e estrutura técnica fazem deste filme mais uma produção histórica de estética naturalista que intenciona impor uma autenticidade histórica. O filme de Carlos Coimbra se tornaria o modelo ideal do governo em suas investidas na realização de filmes históricos (BERNARDET; RAMOS, 1988, p. 13)¹⁸.

Bernardet e Ramos (1988, p. 13) explicam que o incentivo do governo à produção de filmes históricos esbarrou no alto custo de produção de filmes desse gênero. Em uma segunda tentativa, em 1975, a Embrafilme criou um fundo para a realização de filmes históricos, entrando de vez na produção. Conforme Bernardet (2005a, p. 329), não obstante o interesse ideológico do governo em filmes históricos naturalistas, o regime não conseguia um controle efetivo sobre a produção. O que o governo pôde fazer, e isso não é pouco, foi reforçar uma tendência em detrimento de outras. De acordo com o autor, quem efetivamente contribuía para a hegemonia da história naturalista nos filmes era a crítica presente na grande imprensa, que privilegiava e exigia a realização de filmes conforme esta concepção estética e ideológica.

Bernardet (2005a, p. 329-330) explica que esta visão da história, presente “na maior parte das críticas” está ancorada em uma ciência “que autentifica a impressão de familiaridade e verdade”, ou seja, o naturalismo teria como pressuposto a pesquisa. O naturalismo/pesquisa estaria frequentemente associado à noção de nobreza, que por sua vez se relacionaria “[...] com a nobreza do próprio cinema, entendida aí como superprodução”, o que culminaria numa conexão dos “[...] grandes vultos da história aos grandes vultos do espetáculo” (BERNARDET, 2005a, p.331). A união de “grandeza cinematográfica com grandeza histórica” perpassaria, portanto, as críticas presentes na grande mídia, tornando-se o fundamento do juízo emitido sobre os filmes. A história naturalista atenderia aos interesses das elites, já que enfatiza uma história unilateral, como se o passado fosse lugar pacífico, ocultando as contradições.

¹⁸ Adamatti (2012, p. 184) argumenta que o Estado via no filme histórico um gênero de apelo popular perfeito para substituir a pornochanchada, uma vez que este tipo de produção não apresenta uma imagem negativa do país.

Conforme sugerido nos textos de Bernardet, a concepção ideológica de uma história naturalista se encaixa perfeitamente em uma estética cinematográfica consagrada em Hollywood que tem como pressuposto a mesma concepção de mundo unívoco. Ismail Xavier (2005, p. 41) pontua o “efeito naturalista” do sistema narrativo hollywoodiano. A narrativa clássica do cinema se constituiu no início do século XX, tendo se consagrado na produção do cinema norte-americano como um modelo ideal para se contar histórias nos moldes do folhetim e dos romances populares do século XIX. A linguagem clássica estabeleceu “cânones” narrativos e códigos estilísticos que foram rapidamente apreendidos pelo público, o que a tornaria hegemônica na produção cinematográfica.

A sintaxe clássica é chamada por alguns autores de linguagem transparente, pelo fato de ocultar os modos de produção, no qual a concatenação entre os planos, cenas e sequências se torna invisível e o *continuum* discursivo construído faz da tela do cinema uma “janela para o mundo”. Ismail Xavier chama este fenômeno de “efeito-janela”, pois favorece uma “relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera - este é construído, mas guarda a aparência de uma existência autônoma” (XAVIER, 2005, p. 09).

Assim, o cinema clássico trabalha com uma montagem transparente de planos, cenas e sequências, e tem como propósito contar uma história clara e didática para o espectador, evitando ambigüidades e apostando forte na redundância¹⁹. Outro elemento importante é a relação espaço-tempo, que deve ser coerente e consistente. David Bodwell (2005, p. 299) argumenta que a narrativa clássica “corresponde claramente a ideia do ‘filme normal’ na maioria dos países consumidores de cinema do mundo”. A partir destas discussões, seria possível afirmar que o filme histórico naturalista é a união “perfeita” entre a história positivista²⁰ e a narrativa clássica consagrada em Hollywood.

Segundo Adamatti (2012, p. 178), a crítica cinematográfica dos anos 1970 não se reduziu aos grandes veículos de comunicação. A chamada imprensa alternativa²¹ propagou uma crítica teórica que se opunha aos ditames estéticos dos críticos da grande mídia em

¹⁹ Para autores como Jean-Louis Comolli (1975), a narrativa clássica hollywoodiana é um modo narrativo que opera segundo os ditames de um aparelho ideológico e legitima os anseios da burguesia. Diversos autores apontam para as características peculiares dos protagonistas da narrativa clássica, frequentemente heróis voltados a um objetivo abstrato condizente com a ideologia dominante. A própria sintaxe clássica possui sua historicidade, além de ter sido construída sob concepções particulares do que é o belo.

²⁰ A história escrita no contexto positivista privilegiava a história militar e política, de maneira cronológica e linear, consagrando as elites e os grandes vultos. Os historiadores positivistas perseguiam uma verdade histórica que pensavam poder ser alcançada por meio dos documentos do passado trazidos à tona de maneira pretensiosamente neutra e objetiva. Esta tarefa seria alcançada, acreditavam os positivistas, com a crítica erudita e apagamento total do sujeito cognitivo (SALIBA, 1993, p. 89).

²¹ Segundo Adamatti, jornais como *Opinião* (1972-1977) e *Movimento* (1975-1981) foram decisivos na oposição à Ditadura Militar e na aproximação entre cinema e política no Brasil da década de 1970.

relação ao filme histórico. Em suma, a massa crítica presente na imprensa alternativa denunciava a ocultação dos meios de produção do filme histórico convencional e sua busca por uma veracidade histórica, que como vimos apagava os conflitos sociais presentes na história e impedia uma reflexão crítica por parte do espectador. Revelar aos leitores o filme como representação e não como verdade histórica era o principal objetivo desta crítica. O próprio Bernardet foi um dos principais críticos da imprensa alternativa a criticar a visão naturalista na imprensa alternativa.

1.5 O PROBLEMA DO CINEMA NA HISTÓRIA

A partir deste momento, nossas fontes serão os três artigos publicados por Omar no jornal carioca *Correio da Manhã* entre abril e maio de 1972. O cineasta teórico insere-se neste contexto de protagonismo do filme histórico na cinematografia brasileira e debates acerca de sua formulação estética. Omar parece ter sido um dos primeiros autores a publicar artigos referentes ao problema do filme histórico e a crítica de cinema. Já em 1972, por ocasião do lançamento de *Os Inconfidentes*²² (1972, Joaquim Pedro de Andrade), publicou dois textos concernentes ao tema e direcionados à crítica. Em artigo intitulado *O problema fundamental do cinema*, publicado em 24 de abril de 1972, dispara que a crítica deve “Afiar os seus conceitos, pois não é à vista desarmada que se recebe um grande filme” (OMAR, 1972a, p. 4).

Omar defende que a crítica não deve receber o filme como espetáculo, mas sim lê-lo como um texto de multidimensões que deve ter sua camada superficial atravessada para que do seu interior possam ser lidos os demais textos aludidos no filme. Para Omar, a crítica precisaria “ [...] Se constituir como um momento de reflexão teórica do processo de preocupação de significações dos filmes. Essa reflexão existe espontaneamente em todos os filmes. A crítica deverá dar um suporte científico a ele” (OMAR, 1972a, p. 4). Seria necessário haver um diálogo da crítica com as descobertas significantes contidas na obra “(...) e através dessas descobertas, com a inscrição da obra na realidade histórica”(OMAR, 1972a, p. 4).

O cineasta afirma que o significado do texto não está agregado à face material do signo, o significante, portanto, uma leitura “empírica”, situada no nível da representação,

²² *Os Inconfidentes* é, talvez, o expoente máximo de um conjunto de filmes não alinhados à estética naturalista e nem ao discurso oficial. Estes filmes, realizados por egressos do Cinema Novo brasileiro, apresentam, sobretudo, soluções dramáticas e estéticas nos procedimentos teatrais de Bertold Brecht, construindo uma forma de representar a história que se opõe aos cânones da narrativa clássica ou naturalista.

ocultaria a densidade do filme como texto, pois concerne ao âmbito do visível e se restringe a uma simples descrição da linguagem fílmica. Uma história do cinema só poderia ser construída, segundo Omar, quando a noção de signo for objeto de problematização, e demonstrar que “[...] o signo está vinculado a uma ideologia da mensagem e da verdade, e a um cientificismo cuja colação em perspectiva já é possível hoje graças às epistemologias da ruptura” (OMAR, 1972a, p. 4).

Para Omar, portanto, a história do cinema só será possível se os estudiosos do cinema conseguirem ler a história que está contida no corpo dos filmes (citações, metáforas, analogias, gestos, ideias, posturas, práticas sociais) isto é, revelar a posição assumida pelo filme em relação à história, pois segundo o cineasta “Essa é a maneira como a História se inscreve no corpo de um filme”. Nesta perspectiva, todo filme seria um filme histórico. Mas, o filme propriamente histórico, aquele que “pretendeu tratar diretamente do problema, ao optar pela forma do filme histórico, ou seja, ao ter escolhido tratar a História ao nível da representação” (OMAR, 1972a, p. 4), deve ser ainda mais consciente enquanto “discurso” sobre a história.

A crítica de Omar acerca do filme histórico situa-se, portanto, no âmbito da problemática das relações entre estética e política. Para ele, o filme é sempre um posicionamento tomado diante da história, e é justamente o discurso fílmico que deve ser apreendido, e não simplesmente o enredo ou as convenções do realismo. O cineasta argumenta que o crítico deve questionar "Qual o dispositivo que [o filme histórico] armou para representar a História presente em seu corpo [...] " (OMAR, 1972a, p. 4),

Em 15 de maio de 1972, o mês seguinte à publicação do texto *O problema fundamental do cinema*, Omar publicou, no mesmo jornal Correio da Manhã (RJ, 1972), outro artigo dedicado ao filme *Os Inconfidentes*, denominado *Um filme-chave em discussão*. Neste texto, discorre sobre a importância do filme de Joaquim Pedro de Andrade enquanto peça-chave na construção da “fisionomia” da cultura brasileira. A importância capital de *Os Inconfidentes* estaria no “esgotamento” que o filme faz das fontes, ou seja, ele teria aberto caminho para o cinema histórico brasileiro libertar-se da obrigação de dramatizar as fontes.

Para exemplificar o problema suscitado por Omar em relação à dramatização das fontes históricas, podemos pensar nas adaptações de obras literárias pelo cinema. Muitos se prendem à obra original, almejando realizarem filmes os mais fiéis possíveis às ideias do literato. Houve um tempo em que ser fiel à obra original significava fazer “filmes de qualidade”. François Truffaut se opunha a esta mentalidade e chegou a afirmar que os cineastas que optam pela fidelidade à obras clássicas da literatura se tornam simples

funcionários do roteirista “ [...] vítimas da ditadura da dramaturgia, verificando aí uma atitude protocolar e subserviente diante do potencial do estilo” (MANEVY, 2006, p. 236). A Nouvelle Vague, em certa medida, se define pela vontade de libertar o cinema do jugo das antigas artes e dar contemporaneidade à sétima arte.

Omar defende que as fontes já se configuram em uma interpretação, ou seja, constituem-se a partir de um ponto de vista. Nesta perspectiva e aproximando-a da afirmação de Truffaut, é possível dizer que para Omar o cineasta que dramatiza as fontes históricas se torna um serviçal de quem construiu tais documentos. A dramatização das fontes documentais no cinema histórico seria o principal obstáculo, segundo Omar, para o acesso efetivo à história pelo cinema. Aproximando o posicionamento de Omar em relação ao filme histórico com o posicionamento dos historiadores, é possível afirmar que a sua sugestão é que a crítica não veja o filme como documento, mas sim como monumento. Nenhum documento é objetivo, neutro, inocente, sem intenções, portanto, todo documento é monumento, ou seja, está ligado às relações de poder.

É neste sentido que o historiador Jacques Le Goff (1990, p. 545) defende “a crítica do documento – qualquer que ele seja – enquanto monumento”. Deste modo, na abordagem analítica do documento “É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos” (LE GOFF, 1990, p. 549). Assim, é possível afirmar que Omar propõe que o filme histórico, bem como as fontes históricas nas quais vai se basear, são monumentos que devem ser desconstruídos. Uma indicação de que o cinema histórico deve superar a fase positivista.

Outra qualidade de *Os Inconfidentes* apontada por Omar estaria no fato do filme ir contra o “mito”, rompendo com o que há de mais tradicional no filme histórico que segundo o cineasta seria a mitificação da história. O filme de Joaquim Pedro de Andrade seria o modelo de cinema histórico que rompe com a cena espetacular e se apresenta como “discurso”, como leitura da história e não como reconstituição. Um cinema que se oferece a um espectador ativo. Omar finaliza o artigo com uma recomendação: “É preciso estudar *Os Inconfidentes* como um livro de História. Mas não qualquer história. Como um livro de história do cinema” (OMAR, 1972b, p. 11).

O filme de Joaquim Pedro de Andrade não teria chegado a romper com a “cena representativa”, mas segundo Omar deu ensejo para que os filmes seguintes o fizessem. Conforme Omar, a cena representativa do filme só pode ser regida por uma interpretação, isto é, um ponto de vista sobre os fatos. Portanto, “Toda representação é uma interpretação e vice-

versa". Neste sentido, representar a história é vincular-se a um discurso particular sobre a história, é “opinar sobre a historicidade”, é afirmar “a história é assim” e, conseqüentemente, impedir a apresentação da história como discurso polissêmico.

Antes de publicar os dois artigos direcionados à crítica, Omar publicou, em 20 de março de 1972, no mesmo Correio da Manhã, um texto sobre o filme *Pindorama* (1970, Arnaldo Jabor), intitulado *Um gênero novo no cinema nacional*. O tema é o mesmo dos dois artigos seguintes: a representação da História pelo cinema brasileiro. Neste artigo, Omar identifica o surgimento de um gênero genuinamente brasileiro. Para ele, a forma pela qual um conjunto de filmes²³ tratou a história em seu arranjo fílmico representava a emergência de um novo gênero no cinema brasileiro. A diferença crucial deste “gênero” de filmes em relação aos filmes históricos convencionais estaria no fato de que a nova forma apresenta a história como “discurso”, e não reconstituição do passado, além de buscar nas manifestações culturais populares suas fontes de inspiração estética.

Omar defende que apresentar a história como “discurso” torna “palpáveis as forças em jogo”. A busca pela reconstituição, a crônica, a verossimilhança, o “documentarismo”, estratégias comuns em filmes históricos, seriam um obstáculo à construção da história como discurso (OMAR, 1972c, p. 05). Omar levanta a questão: "Até que ponto é rigorosamente possível um filme histórico narrativo? Não haverá contradição entre esses dois termos: História e Narração?" (OMAR, 1972c, p. 4). Para Omar, a narração em geral está associada à instituição do espetáculo, portanto, é incompatível com o que ele considera “História científica”:

Devemos perguntar se semelhante proposição do espetáculo se sustenta quando já se dispõe de conceitos e de discurso científico para tratar e construir o objeto da História, conceitos estes que implicam justamente no rompimento com a visão “realista” do drama, colocando em questão a noção de narrativa em geral para se apreender a história (OMAR, 1972c, p. 4).

Na apresentação da História como “discurso”, a alegoria assumiria um papel fundamental, pois ela permitiria romper com a “cena realista” do cinema convencional e discutir o Brasil contemporâneo. A alegoria no cinema brasileiro, argumenta Omar, é de matriz glauberiana, "mas sua origem é uma reflexão sobre a possibilidade de fazer um espetáculo que retomasse a arte popular" (OMAR, 1972c, p. 05).

²³ Além de *Pindorama*, Omar cita os filmes *Terra em Transe* (1967), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) *Azillo muito Louco* (1970), *Os Herdeiros* (1970) e *Os Inconfidentes* (1972) como alguns dos representantes do novo gênero.

Apesar do tema de *Pindorama* se situar no século XVII, o filme seria uma alegoria do Brasil dos “últimos 20 anos”. Para Omar, a alegoria “é o instrumento para fustigar a cena realista e desorganizá-la na hierarquia preestabelecida de seus elementos” (OMAR, 1972c, p. 05). Não obstante os avanços estéticos, *Pindorama*, bem como os demais filmes do “novo gênero”, não teriam conseguido superar a narração, que para Omar é o desenvolvimento linear de um grupo de personagens.

As dificuldades em resistir à “cena realista” evidenciariam o estágio inicial do novo gênero no cinema brasileiro, que ainda estaria experimentando as possibilidades de significação da nova linguagem. Omar argumenta que no estágio de desenvolvimento, a tarefa principal para o novo gênero seria superar as formas que o precederam, ou seja, escapar às soluções formais clássicas e construir novas formas de significar.

Conforme é possível observar, os artigos de Omar referentes ao filme histórico têm como um de seus pontos centrais a defesa do rompimento com o que ele chama de “cena realista”. Para ele, o realismo é uma forma de significar convencionalizada. Tratar-se-ia de uma instituição social tal qual a instituição “espetáculo” e em relação com este último. Espetáculo e realismo seriam duas instituições sociais que determinariam ao cinema a sua função dentro da sociedade de consumo.

Em seus textos, Omar opõe à “cena realista”, “representativa”, à noção de “discurso”. A um só tempo, ele recomenda que a crítica deve receber os filmes como “discurso” sobre a história e os cineastas devem realizar filmes que se apresentem como “discurso”. No primeiro caso, a recomendação é ver todos os tipos de filmes como “discursos”; no segundo, é fazer cinema tendo plena consciência da historicidade e opacidade da própria linguagem, fazendo aparecer as marcas do seu trabalho. Ele parece conceber o cinema como acontecimento. O cineasta teórico parece sugerir que, embora a própria representação seja um discurso, ela apresenta-se como transparência. Neste caso, o filme se apresenta como reflexo da realidade e não como um bisturi que penetra no real.

No período em que escreveu seus textos para o *Correio da Manhã*, estava em evidência no debate acadêmico as teorias da “análise do discurso”, de origem francesa, que articulava marxismo, psicanálise e semiologia. A análise do discurso busca compreender a historicidade do próprio funcionamento da língua (BONÁCIO, 2017, p. 412). Esta teoria concebe toda construção narrativa como discurso, seja aquela que pretende afirmar-se como “veracidade”, seja aquela que evidencia a opacidade da linguagem e, por conseguinte, do próprio discurso. Um dos principais autores é Michel Pêcheux, que atuou na construção de uma teoria materialista do discurso.

Em relação ao cinema, Omar parece propor o que Xavier (2005, p. 148) chama de "desconstrução crítica do sistema de representação". Serguei Eisenstein foi um dos grandes cineastas-teóricos a praticar a desconstrução, ainda na primeira metade do século XX, propondo noções fundamentais de montagem cinematográfica. A “montagem de atrações” criada pelo cineasta russo promove a quebra da hierarquia dos elementos da linguagem cinematográfica. Agenciados de forma harmônica, os elementos devem funcionar como atrações de circo, diferentes umas das outras, mas iguais em importância e capazes de significar e informar o espectador de maneira precisa (ANDREW, 2002, p. 49).

Conforme Xavier, os filmes que rompem com a linguagem transparente desnudam seus modos de produção e apresentam a tela do cinema como textura. Ao invés de “janela para o mundo”, a tela se torna uma moldura, como num quadro pictórico no qual vemos as formas e o traço do pintor. Ao invés de câmera transparente, a câmera é opaca, pois nesta forma cinematográfica são construídas “operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação” (XAVIER, 2005, p. 9).

As críticas à estética naturalista e ao realismo cinematográfico no Brasil do início da década de 1970 se coadunam com posições de teóricos das mais diversas matizes em várias partes do mundo, que ao longo dos anos 1960 e 1970 se levantaram contra à chamada *impressão de realidade*. Comolli foi um dos principais teóricos do cinema a se confrontar com o problema da imagem reduzida à *impressão de realidade*, que pode ser entendida como a concepção da “cadeia contínua das imagens” como representação objetiva do mundo (COMOLLI, 1975, p. 202). Para Comolli, as regras do realismo se desenvolveram conforme às necessidades ideológicas das elites econômicas. Neste sentido, Pierre Bourdieu afirma que:

Uma obra torna-se “semelhante” ou “realista” quando as regras que definem as condições de produção coincidem com a definição em vigor da visão objetiva do mundo ou mais precisamente, com a “visão do mundo” do espectador, quer dizer com um sistema de categorias sociais de percepção e de apreciação que são elas próprias o produto da frequência prolongada de representações produzidas segundo as mesmas regras (BOURDIEU apud COMOLLI, pp. 195-196).

No caso particular da representação da história conforme às convenções do naturalismo e realismo, que mobilizou Omar e os críticos da imprensa alternativa, a *impressão de realidade* atua no sentido de construção de uma história objetivista e de acordo com as significações dominantes. Ao realizar *O Anno de 1798*, Omar tentou romper com o engodo de impressão de realidade.

CAPÍTULO 2 - O FILME EM BRANCO COMO ESTÉTICA DA SUPRESSÃO

À primeira vista, é possível pensar que *Congo* possui como temática a congada, manifestação cultural negra identificada com o catolicismo²⁴. No entanto, e diferentemente dos documentários “sociológicos” da época, o filme de Omar não apresenta nenhuma imagem do seu suposto tema, a congada. Em texto publicado originalmente em 1985, o crítico Jean-Claude Bernardet (2003) afirma que *Congo* discute, na verdade, o problema da representação do outro no cinema documentário brasileiro da década de 1960.

Com base em estudos culturais relativos à alteridade, bastante presentes nas reflexões acadêmicas no Brasil da década de 1960, Bernardet aplica ao cinema uma constatação pertinente da teoria social: o saber referente à representação do outro é orientado pela clivagem de classe. Neste sentido, um cineasta de classe média, ao filmar o povo, está filmando ele mesmo e oprimindo a fala do povo, pois o dono do discurso fílmico será fatalmente o cineasta.

As imagens do povo não se confundiriam com a sua expressão, antes representariam a relação entre este e o cineasta. Esta constatação faz Bernardet identificar na cinematografia brasileira filmes que, conscientemente ou não, problematizaram a posição do cineasta e sua relação com a alteridade. De um lado, portanto, os filmes sociológicos que acreditavam dar voz ao “outro de classe” e, de outro, filmes que articulavam problemas sociais aos problemas da linguagem.

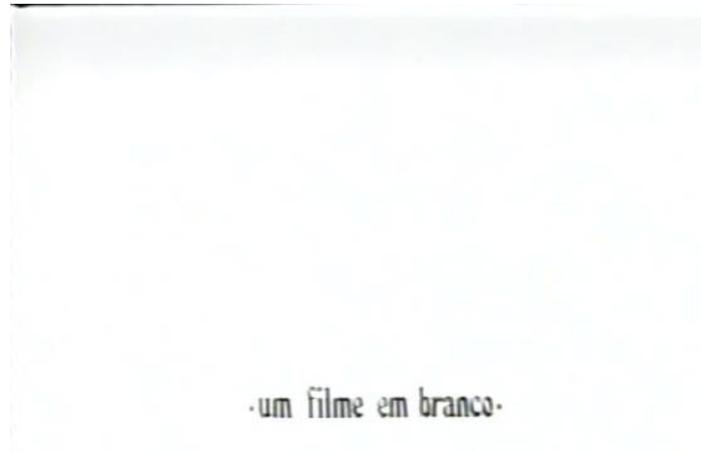
Congo foi categorizado por Bernardet como pertencente ao segundo grupo de filmes. Em análise minuciosa realizada com o auxílio de uma moviola, Bernardet contou no filme de Omar 148 planos, dos quais 114 são letreiros constituídos por palavras e frases que, segundo o crítico, evocam ora o universo da congada, ora a formação intelectual do próprio realizador do filme, o que evidenciaria o propósito da obra: utilizar, de maneira inventiva, imagens e sons do cinema para denunciar a distância entre o sujeito cognitivo e a cultura popular. O desafio deste capítulo é argumentar que o “filme em branco” apresenta-se como emanção, reencadeamento, proposição. Por fim, realiza-se uma análise do filme *Congo*, tendo como principal referencial teórico os postulados de Rancière e Deleuze.

2.1. UM FILME EM BRANCO

²⁴ Em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, Câmara Cascudo (1984, p. 242) define a congada como “ [...] autos populares brasileiros, de motivação africana, representados no Norte, Centro e Sul do país”.

O primeiro plano após os créditos de produção de *Congo* é um quadro monocromático na cor branca, que após alguns segundos de exposição é sobreposto pelo letreiro com a emblemática frase “um filme em branco”.

FIGURA 1



Quadro monocromático na cor branca e a frase ‘um filme em branco’. FONTE: *Congo* (Arthur Omar, 1972).

Jean-Claude Bernardet foi um dos primeiros grandes teóricos do cinema a analisar *Congo*, ainda no final da década de 1970. O autor coloca o filme de Omar entre as obras do início da década de 1970 que promoveram uma mudança de postura em relação às produções cinematográficas da década anterior. Tal ruptura promovida por *Congo*, na visão de Bernardet, se expressa “[...] na afirmação radical da impossibilidade de representar, de reproduzir na tela o fenômeno *congada* ou uma *congada* em particular” (BERNARDET, 2005b, p. 295, grifo do autor).

A impossibilidade de representar se daria no fato mesmo de fazer do outro não um sujeito, mas um objeto. Representar seria incompatível com a constituição do outro como sujeito. O teórico chama a atenção para o vazio da fazenda onde a *congada* não ocorre, o silêncio, o “deserto de imagens”, a negação, a distância.

É disso que fala *Congo*. Da distância entre nossa cultura, nosso meio, nossa classe e aquilo que chamamos de cultura popular. Distância que o projeto de memória nacional nega em nome da unidade nacional. Um filme não sobre a cultura popular, mas sobre a relação que estabelecemos com a cultura popular, pois a única e exclusiva maneira de atingirmos a cultura popular é através dessa relação, já que jamais seremos produtores de cultura popular, que será sempre o outro mediatizado (BERNARDET, 2005b, p. 296).

No texto *Cineastas e Imagens do Povo*, originalmente publicado em 1985, Bernardet (2003, p. 110) argumenta que o referente em *Congo* teria sido sonogado e substituído por

“imagens irrisórias” e “sem muita significação”. Conforme o autor: “Esse amontoado de palavras resistentes não nos transmite um saber sobre a congada e cria uma situação inquietante: esse saber desgrudado de seu objeto, privado de sua função, não sabemos mais se é ou não é um saber” (BERNARDET, 2003, p. 110).

Os planos do filme em que se vê um desenho de barbatanas dorsais de tubarões no mar e o coito de dois cachorrinhos são vistos por Bernardet (2003, p. 110) como possíveis cenas aleatórias que adquirem a função de demonstrar que a linguagem tem a capacidade de “trabalhar no vazio” e “girar sobre si mesma” sem que o espectador perceba. *Congo* mostraria a sintaxe cinematográfica por meio da qual o outro é transformado em categoria sociológica (objeto) nos filmes documentários. Bernardet conclui sua análise da seguinte forma:

Tudo isso é “um filme em branco” [...] Branca a tela sobre a qual aparecem as letras pretas dos letreiros. Branco o saber que (não) apreende a cultura negra. Branca a tela onde não aparece a congada sonogada e/ou irrepresentável. Branco o silêncio ao qual pode ser levado o discurso que, por se condensar mais e mais, por se tornar cada vez mais sintético e compacto, por se entregar e se recusar, pode se reduzir a nada. A fascinação da página em branco (BERNARDET, 2003, p. 118).

A mediação entre o sujeito e a cultura popular seria o verdadeiro tema do filme, portanto, todos os elementos cinematográficos teriam sido agenciados de forma a produzir este discurso. É em função desta perspectiva que Bernardet divide a faixa de imagem em duas séries: uma que alude à cultura burguesa e ao catolicismo e a outra ao ambiente rural (BERNARDET, 2005b, p. 295).

Haveria também os momentos em que os letreiros indicariam as referências culturais do próprio cineasta. Na visão de Bernardet, aí estaria a ruptura de Omar: ao negar a possibilidade do cineasta de tomar contato direto com o real e fazer das imagens e sons de *Congo* um trabalho sobre a mediação, o cineasta faz surgir o sujeito oculto pelo documentário tradicional, o sujeito documentarista. Assim, *Congo* apresentar-se-ia, conforme visto no primeiro capítulo, como um filme de oposição ao chamado “modelo sociológico”, termo criado por Bernardet (2003, p. 110) para designar filmes que acreditavam registrar tradições culturais de zonas rurais brasileiras que gradualmente desapareciam em função do avanço do capitalismo industrial. Como vimos, tais filmes emergiam como “preservadores da cultura popular” e tiveram seu auge nos anos 1960.

Silvio Da-Rin (2004) pontua que o cinema de Omar se constitui antes pela problematização do que pela negação do cinema documentário convencional. Sua abordagem segue a linha de concepção de *Congo* como filme de “mediação” que recusa a “ilusão

referencial” e faz “questionamentos dos limites e das possibilidades da própria representação” (DA-RIN, 2004, p. 193). Para o autor, o que está em jogo em *Congo* é a autorreferencialidade, sua proposta central seria revelar “[...] a artificialidade dos aparelhos de base do cinema e o caráter descontínuo da imagem fílmica” (DA-RIN, 2004, p. 198).

Ao examinar a filmografia de Omar realizada entre os anos 1970 e 1980, Guiomar Ramos (2004) concluiu que o objeto do cineasta, sua fonte primordial, são os documentários tradicionais. Ainda que abordasse temas históricos e culturais com seus filmes, o principal objetivo de Omar seria desestabilizar a estrutura dos filmes documentários tradicionais, revelar seus artifícios, ironizar sua fórmula. Para Ramos, (p. 156) Omar produziu um cinema “[...] experimental, no que concerne a um tipo de cinema abstrato e frio em seu relacionar-se com o mundo exterior”, mas que, além disso, [...] é bastante atuante, “lincado” que está com os signos do real: a política e a cultura do Brasil da época”. Em uma análise de *Congo*, Ramos (2004, p. 127) chama a atenção para o conflito entre imagem e som, cujo resultado seria a criação de “uma emoção vazia”, uma vez que a música percussiva alusiva ao tema da congada é sobreposta a uma imagem “[...] sem nexos e chocante – o plano geral de dois cachorrinhos copulando”.

Wagner Jonasson da Costa Lima (2011, p. 28), em sua dissertação, buscou estabelecer uma correspondência entre o discurso de *Congo* e as experiências limites do monocromatismo realizadas por Kazimir Malevich, em especial a pintura *Quadrado preto sobre fundo branco* (1915). Os procedimentos do pintor russo teriam como propósito exaurir o caráter ilusionista e figurativo da arte e estabelecer um novo marco estético. A torrente de letreiros, a fotografia de família, as páginas de livros e as poucas cenas cinematográficas de *Congo* foram vistas por Paula Alzugaray van Steen (2008, p. 41), em sua dissertação, como “um inventário de documentos que se referem à linguagem e não ao real [...]”.

Gilberto Alexandre Sobrinho (2016), em artigo dedicado à análise de *Congo*, vê a noção de “filme em branco” como a manifestação da crise da representação, uma vez que no filme de Omar os processos consensuais de expressão fílmica são colocados em cheque. Na perspectiva de Sobrinho (2016, p. 131), a crise do sujeito documentarista diante do problema da representação culmina na desconstrução de uma forma totalizante e didática que no filme tradicional tem a pretensão de dar conta do tema. Em termos de conteúdo, a crise da ciência antropológica, em termos de representação, a crise do modelo clássico.

Embora a noção de “filme em branco” seja importante para pensar *Congo* na problemática das aporias da representação, como na seminal análise de Bernardet, os filmes de Omar em conjunto demonstram uma preocupação constante com “[...] a multiplicidade dos

aspectos da realidade, que não são excludentes, mas que articulam-se entre si de forma complexa e sem obviedade” e questionam “ [...] formas de fazer cinema e de se relacionar com a realidade brasileira” (KAMINSKI, 2016, p.244).

Ismail Xavier (1997), em uma análise de *Triste Trópico* (1974), argumentou que assumir que a desconstrução dos modelos tradicionais de cinema é o assunto central do filme de Omar significa ”dissolver nossa possível relação, emocional, intelectual, com as experiências que narração e imagem, cada qual a seu modo, põem em foco” (1997, p. 9).

Neste estudo, a imagem será concebida como visualização do real. Não se trata de crer, ingenuamente, que existe uma coincidência imediata entre linguagem e experiência, antes, busca-se superar o absoluto do impossível pela argumentação de que o cinema não apenas representa a realidade, ele também a produz. É importante ressaltar que o cinema não é somente uma representação da realidade em conexão com um referente exterior, mas é também uma percepção: uma maneira específica de construir realidades.

2.2. O QUADRO BRANCO COMO “AURORA EXPERIMENTAL”

As explicações de Rancière acerca dos regimes da arte contribuem para supor que a crítica de Omar ao cinema sociológico poderia estar mais no âmbito do problema de regulação da representação do que na suposta impossibilidade da congada ser representada pelos cineastas. A antirrepresentação teria sido a solução formal que Omar encontrou para discutir tensões estéticas e sociais de seu tempo. Deste modo, não se trata de discursar sobre a impossibilidade do cineasta tocar o real da congada, mas sim na impossibilidade de fazê-lo pelo regime representativo. Desta perspectiva, deixamos em *stand-by* a estética negativa e passamos a vislumbrar nas imagens e sons lacunares de *Congo* uma estética propositiva.

Umberto Eco (2005), em seu famoso livro intitulado *Obra Aberta*, argumenta que toda obra de arte é ambígua e aberta, portanto, sujeita a inúmeras possibilidades de interpretações. No entanto, a abertura das obras de arte não é o resultado de ações aleatórias lançadas ao acaso, mas sim fundadas em um conjunto de intervenções orientadas. Assim, “O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar [...]” (ECO, 2005, p. 62). Deleuze (1992, p. 74) argumenta que “Num grande filme, como em toda obra de arte, há sempre algo aberto”.

É verdade que as imagens de *Congo* aludem ao caráter problemático da representação do outro e promovem um embate claro com o documentário tradicional. No entanto, o discurso fílmico não fica confinado no âmbito da linguagem: o estético caminha em

direção ao político. Imagens e sons fragmentados e assíncronos indicam a necessidade de “*imaginar apesar de tudo*” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 60, grifo do autor), uma vez que no filme a linguagem fragmentada alude às complexas relações entre a representação e a realidade brasileira. A montagem disjuntiva e assíncrona pode ser vista como a solução material e acabada que Omar encontrou quando se deparou com os problemas gerais e específicos de seu tempo (BAXANDAL, 2006).

A presente análise se realiza em duas frentes: de um lado, concebe as imagens e sons de *Congo* como cifra da história, ou seja, por mais opaco que seja o discurso fílmico, este não fica confinado no âmbito da linguagem: possui um referente histórico; de outro, assumem-se os elementos heterogêneos como interrupção, isto é, estabelece-se o choque como desnaturalização de um mundo unívoco (RANCIÈRE, 2012).

Sob inspiração no instrumental teórico de Rancière, concebemos as imagens e sons agenciados de maneira disjuntiva em *Congo* como imagens que expressam o comum entre nós (vida social), o comum entre os signos (agenciados nos suportes de expressão artística) e o comum entre nós e os signos, ou seja, o comum entre política e estética. O regime estético, explica Rancière (2012, p. 29), permitiu um novo arranjo para a arte das palavras e a arte das formas visíveis. Na parte final da análise, argumentaremos, sob inspiração deleuziana, que *Congo* é um filme político, uma vez que exclama a ausência do povo e, com isso, enseja a construção de um povo. Neste sentido, o filme apresenta-se como meio para a fabulação de um povo porvir (DELEUZE, 2018).

Assim, tendo como pressuposto a dupla natureza da imagem estética, é possível olhar para o filme *Congo* e ver nas imagens e sons do filme tensões estéticas e sociais, o que permite estabelecer um nexos entre antirrepresentação e realidade brasileira. *Congo* ensina que o combate à hierarquia social implica um combate à hierarquia dos elementos da linguagem cinematográfica. A análise que se pretende construir aqui é de ida e volta, da imanência das imagens e sons à dinâmica social e vice e versa. Como para Rancière (2009, p. 16) a estética está na base da política, tal movimento da análise se torna um imperativo categórico.

Neste estudo, será chamado de prólogo o conjunto de cenas do filme *Congo* que vai do início da película até dois minutos de metragem, quando uma cartela anuncia o título do filme e é seguida pelos créditos de produção. Trata-se da parte que antecede o letreiro “um filme em branco”. Dois minutos de película precedem o letreiro “um filme em branco”, o que para um curta-metragem de onze minutos é significativo.

O primeiro plano de *Congo* é também monocromático: um quadro branco. Na banda sonora, sons de tambores aludem às tradições musicais afro-brasileiras. Após treze segundos

de um plano em branco acompanhado de som de tambores, um letreiro na cor preta anuncia em pisca pisca o título do filme. *Congo* é um filme em branco porque é um filme contra o rosto. A fim de “tirar a maquiagem do real”, para usar os termos benjaminianos, *Congo* expõe a máquina abstrata de rostidade, o sistema muro branco-buraco negro descrito por Deleuze e Guattari (1996) como o complexo processo de significância e subjetivação capaz de construir um rosto hegemônico e totalitário “[...] que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 29). O filme de Omar parece quer “[...] escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32).

Sob inspiração deleuziana, a sequência de planos em branco acima descrita será interpretada como corte irracional que vale como gesto. O gesto em branco é concreto. Portanto, assume a forma de uma supressão. O branco toma conta da tela, sufoca a cultura negra representada pelo letreiro “CONGO”, o substitui, busca assimilá-lo para apagar a sua diferença. O gesto parece sugerir também que branco é o plano de fundo de todo filme tradicional sobre a cultura negra. A palavra “CONGO” em pisca pisca, parece sinalizar que a cultura negra resiste à supressão e esta resistência pode ser identificada em instantes fugidios, na “[...] outra cena da cena espetacular” (COMOLLI, 2008, p. 194). É exatamente nestes “ventos de real”, para usar a expressão de Comolli (2008, p. 44), que o filme busca sua potência.

O plano em branco engendra uma imagem cinematográfica externa que mostra água escorrendo por meio de uma calha. A imagem pode ser lida como um anúncio de que os letreiros, que em filmes tradicionais possuem uma função determinada, em *Congo* ganharão fluxo próprio e se apresentarão como principal recurso fílmico. A partir de então, iniciam-se os letreiros na cor preta com fundo branco, cujas primeiras frases dizem “Teatro popular no Brasil”, “Autos dos Congos”, “Congada”, “Dramas burlescos-trágicos”, “Material negro contra material branco”, “Elementos ameríndios”, “Sudaneses + bantus” e “Negro aproveita autos populares dos colonizadores”. Na banda sonora, a mesma música percussiva.

Após os letreiros iniciais, uma panorâmica horizontal mostra a cimalha da fachada do edifício da fazenda histórica do ciclo do café denominada Conceição do Pinheiro, concluída em 1880 e situada no município de Duas Barras, interior do Estado do Rio de Janeiro²⁵. Na banda sonora, uma música erudita. A maior parte dos 24 planos cinematográficos do filme

²⁵ Durante uma pesquisa que visava identificar a fazenda na qual *Congo* foi gravado, me deparei com um inventário sobre fazendas históricas do ciclo do café no Rio de Janeiro. Portanto, as informações acerca da fazenda foram retiradas de um documento intitulado *Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense*, realizado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC).

foram gravados nesta fazenda. Os planos brancos com letreiros em cor preta retornam, desta vez com as frases e palavras: “Romances históricos”, “Marítimos”, “Mouriscos” e “Cavalheiros e novelescos”. Em seguida, um plano cinematográfico mostra engrenagens velhas e abandonadas, aparentemente relacionadas às estruturas de engenhos. O plano seguinte, em *contraplongée*, enquadra a estátua de um santo.

FIGURA 2



Um plano que mostra engrenagens antigas aludindo ao passado escravagista brasileiro é sobreposto pela imagem de um santo. FONTE: *Congo* (Arthur Omar, 1972).

Um plano branco com letreiros em cor preta exhibe a frase: “Coroação de monarcas na África”, seguido pelo desenho de diversas barbatanas dorsais de tubarões no mar. Os planos brancos com letreiros em cor preta retornam com as frases e palavras: “Coroação de um rei negro em 1748 na igreja de N.S. da Lampadosa no Rio de Janeiro”, “Rei velho coroa rei novo”, “Bebida, baile, comida, barulho”, “Rei eleito, escravaria se acalma, pão e circo”, e “Monarca absoluto + trajetória popular”. Na banda sonora, uma música com tonalidade dramática alude às trilhas musicais de tradicionais filmes épicos. O título do filme, em cor preta com fundo branco, retorna. Esta parte do filme dura 2 minutos. Em seguida, os créditos de produção aparecem com letreiros de cor preta em fundo branco.

Que tipo de relação é possível estabelecer entre um plano que mostra água jorrando por uma calha com diversos letreiros contendo frases que aludem à congada? Ou ainda, como relacionar uma panorâmica da fachada da fazenda Conceição do Pinheiro, letreiros que remetem à cultura livresca européia, restos de engrenagens antigas e a escultura de um santo? Como buscar um nexos entre letreiros que evocam a coroação de um monarca na África, um

desenho de barbatanas dorsais de tubarões no mar e letreiros que aludem à coroação de monarcas no Rio de Janeiro?

Os postulados de Rancière acerca da frase-imagem inspiram uma melhor compreensão das imagens e sons de *Congo*. O filme não deve ser visto sob a perspectiva do encadeamento linear e associativo de imagens, mas sim pelo reencadeamento, pela ruptura que desnatura o mundo unívoco e pelo fraseado que restituiu uma continuidade e um comum sem medida. As imagens e sons devem ser vistos como elementos que remetem ao comum: o comum entre nós, o comum entre os signos; o comum entre nós e os signos, o comum entre nós e o comum.

O prólogo de *Congo* traz uma síntese do material fílmico que será trabalhado ao longo da obra: A casa sede da fazenda Conceição do Pinheiro, a parte externa da fazenda, seu pátio; e os letreiros de cor preta com fundo branco. O filme é organizado a partir de oposições binárias, presentes na relação de quase todos os elementos entre si. Existem oposições binárias no conteúdo dos letreiros; oposições binárias na relação som/imagem e oposições binárias na relação letreiros (cartelas) e imagens cinematográficas. As frases formadas pelos letreiros trazem também junções e proposições. Os letreiros são, portanto, um meio independente de expressão, com fluxo próprio, sem estarem submetidos a um elemento narrativo dominante como em filmes convencionais.

A fachada da fazenda Conceição do Pinheiro refere-se a um ambiente que durante o século XIX foi palco da exploração do trabalho escravo na produção do café e parece aludir ao ambiente no qual ocorrem os encontros entre duas culturas distintas. Ao invés de representar a congada de maneira figurativa, o filme apresenta imagens visuais e sonoras que aludem tensões estéticas e sociais brasileiras.

A cena das engrenagens abandonadas são os vestígios que traduzem a relação de exploração praticada entre as elites coloniais e seus escravos negros, uma vez que se trata de “pedaços” da estrutura de um engenho de café. A cena de engrenagens antigas revela também o seu caráter de imagem-tempo (DELEUZE, 2018) e evidencia a prevalência do tempo crônico sobre o tempo cronológico. Sobreposta à imagem seguinte, da escultura de um santo, a sequência alude às contradições que formaram a cultura brasileira. As fazendas do ciclo do café na baixada fluminense eram de propriedade de barões, coronéis, capitães, ou seja, pertenciam às elites rurais brasileiras. A fazenda Conceição do Pinheiro era composta por um conjunto de edificações que compreende a casa sede, terreiro de café, senzala, armazém e engenho. Durante o período de realização de *Congo*, a fazenda encontrava-se estagnada.

O que vemos nas imagens e sons de *Congo* não são imagens da congada ou representações da congada. Tampouco são imagens aleatórias. O que está sendo apresentado, por meio de presença e ausência, é uma materialidade em forma de *rastros* que parece denunciar a supressão do colonizador frente ao colonizado. Se, de um lado, a cultura européia permanece praticamente intacta na arquitetura, nos afrescos, mobiliário e cada pormenor da fazenda Conceição do Pinheiro; de outro lado, a cultura negra foi suprimida, desapareceu. Apenas os rastros da exploração: do antigo engenho, restavam durante a produção do filme somente a chaminé.

Este passado só pode ser evocado pela ausência, vazio e rastros. A reconstituição histórica ou testemunhos não fariam mais do que apagar a supressão. A falta em *Congo* é propositiva e perfeitamente representativa no regime estético. As poucas imagens cinematográficas presentes no filme aparecem soterradas em meio a enxurrada de letreiros, o que pode indicar também uma crítica à suposta filiação do cinema sociológico a um saber (a ciência social) inspirado em pressupostos metafísicos. Neste sentido, as imagens particulares do cinema sociológico (por exemplo, imagens de uma congada particular), subjugadas a um conhecimento generalizante (por exemplo, o saber que concebe a congada em geral), perdem sua força enquanto experiência sensorial e submergem no oceano profundo da linguagem verbal.

Congo pode ser visto também como *escritura*, no sentido que Derrida deu ao termo. O encadeamento inteligível de ações está interrompido e o que vemos na tela são *rastros* (inscrição, suporte, técnica, forma, diferença). Derrida explica que o mundo é *rastro*, é significante, é forma, é *diferencia*, e estes seriam os verdadeiros pressupostos do conhecimento. Segundo o filósofo, “[...] é preciso um significado transcendental, para que a diferença entre significado e significante seja, em algum lugar, absoluta e irreduzível” (DERRIDA, 1973, p. 24). *Congo* quer apagar as diferenças entre sensível e inteligível.

O *rastro* é a possibilidade de desconstrução do significado transcendental. O significado não caiu do céu, é resultado da articulação do *rastro* em uma linguagem, seu sentido foi criado a posteriori. Nesta perspectiva, o signo está relacionado ao inteligível, a algo criado. Não há um nexo absoluto entre as palavras e as coisas, há sempre um *diferimento* na própria estrutura de compreensão do mundo. A congada propriamente dita está ausente no filme de Omar porque não é possível conhecê-la nos termos de um estudo sobre o outro, isto é, é impossível fechar o conhecimento sobre ela. Em *Congo*, a congada é o que se foi, é *rastro*, inscrição, *diferencia*. A congada não pode ser explicada, mas sim sentida. A música negra presente na trilha musical e as imagens residuais da opressão em *Congo* parecem aludir a esta

ideia de “sentir” determinado tema, e não explicá-lo conforme determinação de uma ciência estabelecida.

As fontes, normalmente dramatizadas em filmes convencionais, em *Congo* são apresentadas na tela. O terreiro, local próprio para a realização da congada, está vazio. As palavras estão soltas. O filme convida o espectador a uma ficcionalização dos *rastros* que apresenta, pois, segundo Derrida, o mundo nos escapa e temos que capturá-lo pela linguagem, que é um *suplemento*. Rancière argumenta que a impossibilidade, o incrível, o inadequado, o vazio, a rarefação, a imobilidade, são, paradoxalmente, a própria potência criativa da arte estética.

Conforme Rancière (2008, p.24), o pensado e o não-pensado definem “[...] a imagem moderna da arte e do pensamento”. Não há mais a separação, como no regime representativo, entre a razão das ficções (um mundo dos fatos próprios da arte) e a razão dos fatos empíricos (um mundo dos fatos comuns). Em outras palavras, rompe-se com a divisão entre o encadeamento dos fatos ficcionais e o dos acontecimentos reais, entre o universo da ficção e o universo da experiência. Não há mais regras ficcionais para a representação artística, esta supera os cânones do gênero para se desdobrar em uma “disponibilidade geral de todos os temas para qualquer forma artística” (RANCIÈRE, 2012, p. 128).

Assim, a arte que se opõe ao regime representativo não é uma arte que se opõe à representação, ou que se pauta na impossibilidade da representação, mas sim uma arte que recusa às obrigações da representação. Uma fábula cômoda, porém ingênua, nos explica Rancière (2012, p. 130), associa o regime representativo à produção de semelhança, como se o que se seguisse ao realismo da representação fosse a não figuração. Resulta daí que uma arte que se opõe ao regime representativo terá como objetivo se opor à semelhança, à figuração, então nos é apresentado “[...] uma pintura que não propõe mais semelhanças, uma literatura que conquistou sua intransitividade contra a linguagem da comunicação” (RANCIÈRE, 2012, p. 129). É um equívoco, portanto, pensar que a arte estética descarta a semelhança. A mudança está no fato de a antirrepresentação trabalhar com uma semelhança emancipada da regulação da representação.

Na ruptura antirrepresentativa, a não figuração pictural é precedida por algo em aparência muito diferente: o realismo romanesco. Ora, o que é o realismo romanesco? A emancipação da semelhança em relação à representação. A ruína das proporções e das conveniências representativas. Esta é a reviravolta que os críticos contemporâneos de Flaubert denunciavam como realismo: daqui em diante tudo está no mesmo plano, grandes e pequenos, acontecimentos importantes e episódios sem significação, homens e coisas. Tudo está nivelado, igualmente representável. (RANCIÈRE, 2012, p. 130).

Quando o sentido e o sem sentido, presença e ausência estão colocadas em um mesmo plano, não há mais regime representativo, uma vez que a arte estética revoga as hierarquias representativas. As poucas cenas cinematográficas do filme, portanto, filmadas no interior e exterior da fazenda, evocam o aqui e agora da realidade materialmente presente e ausente. Desta forma, o vazio pode ser visto como a própria representação (ou talvez, apresentação) da eliminação dos negros pelo europeu. É esta supressão que o cinema sociológico não dá a ver quando pretende registrar manifestações populares que estavam justamente sendo suprimidas pelo capitalismo.

FIGURA 3



O vazio da fazenda como denúncia da opressão. FONTE: *Congo* (Arthur Omar, 1972).

A montagem é contrapontística. A junção de elementos heterogêneos como letreiros, voz *over* de uma criança lendo textos sobre a congada, fotografias e imagens internas e externas da fazenda revelam a maneira como Omar buscou apresentar a supressão da cultura negra: de um lado, o pensamento ocidental inspirado em preceitos metafísicos, herdado pelo cineasta de classe média e instrumentalizado no olhar dele diante do outro representado; de outro, a materialidade presente e ausente da supressão: as tensões sociais e estéticas.

Nesta perspectiva, fica mais claro o entendimento de uma cena de engrenagens velhas sobrepostas à imagem da escultura de um santo. A primeira é a imagem pura e direta do tempo crônico, a matéria-olho, a percepção arrancada às próprias coisas, conforme os termos propostos por Deleuze acerca da imagem-tempo. A segunda é instrumento de poder, a arte regulada pelo regime representativo e que tem a pretensão de totalidade, isto é, pretende apagar os rastros, as lacunas, enfim, busca suprimir a história enquanto tragédia. Não se está

afirmando, obviamente, que a imagem das engrenagens coincide com a experiência, mas sim que ela está impregnada pelo tempo. Ao invés de representar a congada como cultura em via de desaparecimento, Omar filma o próprio desaparecimento.

2.3 UM FILME EM LETREIROS

A maior parte das imagens de *Congo* é constituída por letreiros. Conforme já mencionado, são 114 planos com letreiros, dos 148 planos que constituem o todo das imagens. Ao longo do filme, os letreiros se apresentarão em oposições binárias e junções. Conforme nossa interpretação, as oposições pertencem ao percurso crítico do filme, enquanto que as junções apresentam um percurso propositivo.

As oposições remetem sempre às contradições existentes entre a cultura do colonizador e a cultura do colonizado. Estas oposições sinalizam uma inadequação que se atualiza a cada novo letreiro: inadequação entre colonizador e colonizado, inadequação entre a cultura do branco de classe média residente nos grandes centros urbanos e a do camponês; inadequação entre forma fílmica e seu conteúdo; inadequação entre cinema e representação etc. As junções, por outro lado, sugerem possibilidades para o cinema no tratamento da realidade.

Sob livre inspiração deleuze-guattariana, podemos ver os letreiros e sua textura de expressão como um muro branco que projeta cadeias significantes. O quadro branco como muro branco estabelece uma biunivocização significativa e os letreiros assumem a posição de buraco negro que determina uma binarização subjetiva. O filme expõe, portanto, a *máquina abstrata de rostificação* que não suporta a alteridade e, assim, produz rostos elementares alinhados a um rosto central capaz de apagar as diferenças (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Retomaremos este raciocínio mais adiante no texto.

Os letreiros parecem indicar, de forma irônica, a vontade de Omar, expressa em seus artigos publicados no início da década de 1970, de que o cinema seja lido como um texto e não recebido como espetáculo. É como se o espectador fosse convidado a ler um filme, literalmente, através de uma série de letreiros, mas em cuja mensagem apreenda que o cinema, sem letreiros, também deve ser lido em suas múltiplas camadas de significação. Se os críticos na década de 1970 privilegiavam a análise empírica, colocando em primeiro plano a superfície fílmica, deixando escapar os processos de produção da significação, Omar lhes

surpreende apresentando o “visível” de seu filme como texto a ser lido. O que vemos é a redenção da letra, que levanta-se contra a metafísica da presença²⁶.

Conforme Deleuze (2018), o cinema é capaz de afetar o visível e revelar a impotência do pensamento. Ele estaria habilitado a evidenciar a inexistência de um todo que pudesse ser pensado. Revelar a impotência do pensamento enquanto Imagem de um pensamento ancorado no modelo representacional significa forçar o pensamento a pensar (Deleuze, 2018, p. 245). Os movimentos "anormais" do cinema moderno teriam a prerrogativa de perturbar o visível (Imagem do pensamento) para revelar o que é impossível pensar no pensamento. Aí estaria a potência do cinema: fazer pensar a partir de uma suspensão do pensamento.

A impotência no pensamento é o ponto de partida do pensamento, como a lacuna que caracteriza uma imagem é a potência da imagem. A potência do pensamento é o impensado. A fraqueza do cinema clássico estaria no fato de este ter privilegiado a impotência do pensamento como Imagem de um pensamento onipotente, desconectado da vida. A ficção, neste caso, ao invés de dar potência à existência, ajudou a criar uma ilusão revestida de verdade absoluta.

O cinema moderno desenvolve, assim, de três pontos de vista, novas relações com o pensamento: a supressão de um todo ou de uma totalização das imagens, em favor de um fora que se insere entre elas; a supressão do monólogo interior como todo do filme, em favor de um discurso e de uma visão indiretos livres: a supressão da unidade do homem e do mundo, em favor de uma ruptura que nada mais nos deixa que uma crença neste mundo. (DELEUZE, 2018, p. 272-273).

Rancière explica que o regime representativo da arte estabelece uma relação de submissão regulada do visível ao dizível fundamentada na inteligibilidade do encadeamento das ações. A ordem representativa, portanto, prescreve uma forma de fazer e uma economia dos afetos, ou seja, delimita uma regulamentação da realidade. É este regime que busca atenuar a relação sempre instável entre sensível e inteligível (Rancière, 2012, p. 147).

O regime estético da arte, no interior do qual o cinema nasce, ao contrário, busca sua força criativa justamente nesta instabilidade entre sensível e inteligível, uma vez que a desregulagem entre mostraçã e significaçã resulta não em menos, mas sim em mais

²⁶ Segundo Derrida, a metafísica da presença, que concebe o pensamento do ser como expressão de um significado transcendental, manifesta-se na voz, em uma língua fonética. Assim, a voz, que na metafísica ocidental constitui o sentido do ser como presença, apaga o significante. Derrida (1973, p. 53) afirma que “é no sistema de língua associado à escritura fonético-alfabética que se produziu a metafísica logocêntrica determinando o sentido do ser como presença”. Assim, a escritura, em sentido derridiano, que é o rastro, inscrição, forma, significante, é rebaixada e subordinada a “uma linguagem plena e originariamente falada” (DERRIDA, 1973, p. 36), uma presença ligada à voz, ao som, à fonética.

possibilidades de representação, mais formas de combinações entre sentido e sem sentido, semelhança e dessemelhança, apresentação e retraimento (RANCIÈRE, 2012, p. 147). Produzir uma dessemelhança em relação ao visível não significa desembocar no império da linguagem sem referente, uma vez que "[...] o que se opõe à semelhança não é a operatividade da arte, mas a presença sensível, o espírito feito carne, o absolutamente outro que é também absolutamente o mesmo" (RANCIÈRE, 2012, p.16).

Deleuze (1985), retomando e atualizando conceitos de filósofos como George Berkeley e Henri Bergson, assevera que ver é perceber. O filósofo explica que a percepção deve superar a noção de representatividade e o esquema sujeito/objeto que lhe dá existência, para tornar-se percepção fundamentada na diferença. Neste sentido, ver é uma questão ética, uma vez que a maneira como vemos/percebemos o mundo está diretamente relacionada à maneira como agimos concretamente neste mundo. Quando vemos/percebemos por meio das convenções da representatividade, ficamos sujeitados a um mundo unívoco, centrado, sem lugar para a diferença. O cinema, portanto, tendo a prerrogativa de fabricar múltiplas visões, porque continuaria a dar a ver somente um modelo do visível?

Os letreiros em *Congo* podem ser vistos como uma forma de perturbar o visível. A um só tempo, os letreiros atuam como crítica e proposição. Este movimento duplo aparece tanto no conteúdo dos letreiros, quanto na sua forma, que subverte as convenções da visualidade cinematográfica e se apresenta na forma de um embate contra um visível bem estabelecido. Trata-se de uma luta contra o olhar disciplinado para forçar o espectador a criar, ele próprio, imagens mentais a partir das palavras suscitadas nos letreiros. *Congo* inverte o circuito particular/geral do cinema sociológico: com menções gerais ao universo da congada através dos letreiros, pretende que o espectador crie imagens particulares do Auto Popular. A trilha musical atua para contribuir com esta pretensa experiência estética particular sugestionada.

Os letreiros que apresentam oposições podem ser divididos em dois conjuntos. O primeiro deles diz respeito aos conflitos entre Portugal e o Reino do Dongo durante o século XVII, com ênfase na resistência do povo africano liderado pela Rainha Ginga. A congada suscitada no filme é inspirada neste evento histórico e foi trazida ao Brasil por escravos africanos. Este conjunto de letreiros pontua a profunda discrepância existente entre as monarquias europeias e africanas no que tange à cultura, religiosidade e suas respectivas organizações políticas. Letreiros como “Partido do rei contra partido do embaixador”, “Poder absoluto contra dissolução dos laços”, “Coreografia erótica contra ataque dos portugueses”,

“Guerra contra o acaso” e “Força da fruição contra o contrato social” marcam o antagonismo político-militar entre África e Europa.

FIGURA 4



Letreiro marca a discrepância existente entre as monarquias europeias e africanas. FONTE: *Congo* (Arthur Omar, 1972).

Este conjunto de letreiros apresenta também os conflitos concernentes à ciência, como em “Tese contra antítese”, “Luxúria contra astronomia”, “Historiografia primitiva contra tempo profano”, “Definição científica contra produto de 3” e “Mistério do mundo contra 2 e 2 são 4”. Há também as oposições religiosas, em frases como “Marujos X Mouros”, “Cristãos de Carlos Magno contra Mourama de Ferrabraz”, “Raíz contra crucifixo”, “Sangue contra N.S do Rosário”, “Festa do divino espírito santo contra vitória do mal” e “O Mal passageiro contra o triunfo do Bem”. Como podemos observar, a ideia de oposição entre dois mundos dá a tonalidade deste conjunto de letreiros. Tal gesto nos convida a problematizar noções hegemônicas de política, ciência e religião.

A ênfase no antagonismo entre dois mundos tem uma implicância nos próprios modos de fazer do cinema. É possível dizer que um desses mundos venceu e disseminou sua cultura: a cultura do colonizador. Este mesmo mundo dita as bases do conhecimento ocidental. Estas oposições atingem a arte. Um cinema “aprendiz da ciência social”, conforme afirma Omar, cujas imagens se concatenam a partir de princípios lógicos, busca dar conta de uma manifestação popular que tem a sua essência em uma cultura oposta a deste mundo.

Faz-se a relação sujeito e objeto; colonizador e colonizado, cultura erudita e cultura popular. Assim, *Congo* acaba sugerindo que a forma fílmica de um filme sobre uma manifestação popular deve estar em consonância com as formas desta última, ao invés de plasmada em um modelo hegemônico de cinema que nada tem a ver com a cultura popular.

Deleuze (2018) nos diz que no cinema moderno um filme sobre dança não é um filme que mostra a dança, mas sim um filme que dança.

O segundo conjunto de letreiros apresenta junções de termos e pertence ao que estamos chamando de percurso propositivo. Este conjunto propõe novas formas de o cinema se conectar com a realidade em frases como “Carne + razão”, “Cabeças de um só corpo + drama circulando”, “Coisas naturais + coisas didáticas”, “Figuração guerreira + ação limpa”, “1618 + 1972”, “Dialética do filme + alvos táticos” e “Serviço de defesa do folclore + teatro épico”.

FIGURA 5



Letreiro propõe a não divisão entre o sensível e o inteligível, mas uma união de ambos. FONTE: *Congo* (Arthur Omar, 1972).

É possível observar nestas junções a proposição de uma soma entre forma e conteúdo. Ao invés de uma forma exterior para tratar determinado conteúdo particular, a sugestão de formas que se condensam com seus conteúdos. “Carne + razão” para proclamar a conciliação entre sensível e inteligível. As menções à montagem soviética e a Bertold Brecht indicam a ideia de que o cinema, se quiser uma conexão mais efetiva com a realidade, deve abandonar as formas que a indústria lhes determinou para se metamorfosear com as formas da cultura popular.

2.4 O QUADRO BRANCO COMO “CORTE ABSOLUTO” E IMAGEM DA SUPRESSÃO

O plano seguinte ao plano do letreiro “um filme em branco” em *Congo* é cinematográfico e mostra, em plano aproximado e frontal, o rosto de um jovem com chapéu de palha. Seu olhar está direcionado para a câmera. A expressão é de seriedade. Assim como

no plano em branco, não há trilha musical nesta cena. Em seguida, os letreiros retornam e a música também. Os letreiros resumem as peripécias da Rainha Ginga do Reino de Matamba e sua resistência ao colonizador português na primeira metade do século XVII. Após derrotar seu irmão, usurpador do trono e aliado dos portugueses, a Rainha “é aclamada soberana e subjuga o reino vizinho de Angola”. Após estes eventos, a Rainha Ginga renega a fé católica e declara guerra ao colonizador. Este é o único momento do filme em que os letreiros apresentam uma continuidade de frases, que logo é interrompida pela cena de um amontoado de pedaços de manequins.

A partir de então, os letreiros em cor preta com fundo branco retornam, agora mostrando oposições binárias relacionadas ao universo da congada. Em seguida, uma panorâmica de 360 graus em ângulo *contraplongée* enquadra, na parte alta de uma grande sala, afrescos que trazem as palavras: “Indústria, Poesia, Escultura, Pintura, Amor, Pátria, Música, Jurisprudência, Glória, Deus, Fidelidade, Agricultura, Medicina”. Ao redor dos afrescos, retratos burgueses, uma imagem de Jesus Cristo e uma imagem da Virgem Maria. Na banda sonora, uma música popular cubana. A música se encerra antes da panorâmica completar seu percurso e, então, a banda sonora silencia-se.

FIGURA 6



Rosto de um jovem com chapéu de palha. FONTE: *Congo* (Arthur Omar, 1972).

O quadro branco com letreiro preto enquanto *máquina abstrata de rostidade* produziu o rosto concreto do camponês. Um rosto “reconhecido”, “cristianizado”, “disciplinado”, inscrito no conjunto quadriculado da *máquina abstrata* e preso a uma única substância de expressão. O rosto escolheu o seu sujeito. Somente um rosto porque “A semiótica do significante e do subjetivo nunca passa pelos corpos” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 45).

Conforme Deleuze e Guattari (1996, p. 40) “[...] a máquina procederá à constituição de uma unidade de rosto, de um rosto elementar em correlação biunívoca com um outro: é um homem ou uma mulher, um rico ou um pobre, um adulto ou uma criança, um chefe ou um subalterno, ‘um x ou um y’”. O rosto do camponês em conformidade com rostos elementares. “O rosto é o Cristo”, nos dizem Deleuze e Guattari (1996, p. 39). Na sala da fazenda, vemos retratos, rostos elementares lado a lado com o rosto de Cristo. A câmera implica o espectador na imagem, e somos então observados por *objetos rostificados*.

De acordo com Deleuze, “‘A ausência de imagem’, a tela preta ou a tela branca têm uma importância decisiva no cinema contemporâneo” uma vez que “elas já não têm uma mera função de pontuação, ao modo da fusão, mas entram em uma conexão dialética entre a imagem e sua ausência, e adquirem valor propriamente estrutural [...]”(DELEUZE, 2018, p. 290). O que passa a valer não é mais a associação entre duas imagens, mas sim o gesto de uma à outra, ou o gesto de uma única imagem. É uma questão de materialidade, de corpo. Não obstante, “O gestus é necessariamente social e político, segundo a exigência de Brecht [...]” (DELEUZE, 2018, p. 282-283). O corte deixa de ser racional, marcando o começo de uma imagem e fim de outra, e passa a valer como gesto, como ato, como corte irracional.

O plano em branco de *Congo* pode ser visto como um corte irracional. A base do cinema clássico ou do cinema em regime representativo é o encadeamento de imagens por meio de cortes racionais que determinam ligações comensuráveis entre conjuntos de imagens e integram as imagens movimento em uma totalidade aberta que resulta em uma representação indireta do tempo (DELEUZE, 2018, p. 309). O cinema moderno, por sua vez, “se definirá idealmente por uma subversão que desencadeia a imagem, e faz o corte começar a valer por si mesmo”, e então este recurso poderá “se ampliar e se manifestar em si, como a tela preta, a branca e suas derivadas, suas combinações” (DELEUZE, 2018, p. 310-311).

Tomando os postulados de Deleuze como inspiração para a análise, é possível ver o quadro branco de *Congo* como um momento de constituição, de gênese, de emanção. Um momento pré-hodológico²⁷. Um quadro em branco que permite imaginar “um mundo antes de ‘no princípio era o verbo’”(BRAKHAGE, 2003, p. 341). *Congo* é, portanto, um filme em branco que permite ao espectador *imaginar, apesar de tudo*²⁸. O filme de Omar não se limita ao quadro branco, ele nasce do quadro branco. O quadro branco é a “aurora experimental” [...]

²⁷ Deleuze explica que o momento pré-hodológico é o momento anterior à ação.

²⁸ Conforme Didi-Huberman (2012, p. 41), o inimaginável deve ser visto como um chamado à imaginação. Nesta perspectiva, a imaginação é o elemento-chave no enfrentamento da crise da representação. O pensamento e a arte se apresentam como a última trincheira da impossibilidade de conhecer e representar. Chama-se à atenção para o imperativo de olhar, “apesar de tudo”, para os vestígios do que se passou. Para saber é necessário imaginar. Diante das aporias da representação, é preciso *imaginar apesar de tudo*.

“um começo do visível que ainda não é figura, ainda não é ação” (DELEUZE, 2018, p. 292). Assim, o quadro branco de *Congo* alude a um momento primordial, de constituição e pode ser visto como uma maneira plástica de discutir as contradições que marcam o encontro entre o branco e o negro e que estão na gênese da formação nacional.

Congo não é um marco zero da arte resumido a uma situação estática. O quadro branco de Omar é um processo de rostificação. E o que emana do quadro branco de *Congo*? Um rosto concreto em relação com a máquina abstrata que o engendrou. O rosto do camponês. A exposição de uma semiótica imperialista. No curto circuito entre o cinema capaz de produzir desvios e a máquina abstrata incapaz de pensar a vida, a imagem genética é o quadro branco e o rosto concreto produzido é o do camponês.

Um rosto que assim que anunciado se retrai e no decorrer do filme é suprimido, como nas imagens de corpos minúsculos a percorrer o terraço da fazenda e do curral, e se torna rastro, como nos inúmeros fragmentos que aludem a presença negra. O negro é apagado no muro branco que não tolera a alteridade. A fragmentação espaço-temporal do filme pode ser vista, sob inspiração deleuziana, como a noite eterna dos intervalos que desorganizam os espaços agenciados segundo o esquema sensorio-motor, e rompem a relação causal entre as imagens, ao mesmo tempo em que dão a ver a imagem que se cristaliza em pensamento-imagem-mundo.

FIGURA 7



Plano geral mostra, ao fundo, crianças correndo na fazenda. Em *Congo* o povo está distante, suprimido e não próximo como povo decifrado. FONTE: *Congo* (Arthur Omar, 1972).

Congo se recusa a dar voz ao jovem camponês porque quer escapar ao processo de *rostidade* e contribuir para a reorganização da *partilha*. Omar não acredita no cinema a serviço de uma ciência social que pretensamente pensa poder fazer conhecer e dar voz ao povo. Rancière argumenta que uma sociedade é regida por determinados pressupostos que não

são apenas inteligíveis, mas, sobretudo, sensíveis. Deste modo, estabelece-se a diferença entre indivíduos a partir do que estes podem sentir e dizer, e da maneira como se pode sentir e dizer. Assim, ao mesmo tempo em que o sensível é partilhado em uma dada comunidade, determinam-se as posições dos indivíduos na partilha. Rancière (2009) chama esta divisão de partilha do sensível.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente à maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2009, p. 15, grifos do autor).

O caráter estético da política e o caráter político da estética estariam no fato de que é possível, ainda que raro, reorganizar a partilha e modificar as posições dos indivíduos nestas divisões, bem como alterar as maneiras do que se pode ver, dizer e sentir. A política começa quando as partes reivindicam novas posições no todo. Assim, para o filósofo francês a política é o lugar do dissenso.

Se tomarmos a noção de partilha do sensível para pensar a oposição de *Congo e O Anno de 1798* ao dito cinema sociológico, é possível afirmar que um dos motivos de tal recusa se dá porque, nesta perspectiva, as imagens e sons dos documentários tradicionais não reconfiguram a partilha do sensível. Ao contrário, reafirmam as divisões. Não basta dar direito à fala a um vaqueiro do nordeste brasileiro. Isso não significa uma modificação na posição dos indivíduos na experiência sensível comum, uma vez que:

[...] quando um indivíduo ou um grupo tem direito à fala, este direito não implica ainda a presença desta fala em um espaço comum, não implica que ela opere necessariamente uma escuta. O jornalismo, tanto impresso como eletrônico, por exemplo, é recheado por falas de excluídos que não chegam a se concretizar como uma forma de reconfiguração de uma partilha. Pelo contrário, as imagens de dor ou o choro dos pais que perderam o filho em um deslizamento normalmente são as imagens e sons que reafirmam a separação, reafirmam a partilha vigente. Nesses casos, a imagem reafirma o não-pertencimento daquele que sofre ao universo daquele que produz a imagem ou ao mundo do espectador (MIGLIORIN, 2008, p. 5).

O direito à fala não garante a presença da política. Seria necessário também romper com certas fórmulas e hierarquias de gênero que dão a sentir somente o que está determinado por formas apriorísticas que emanam da política (RANCIÈRE, 2009). O impensável não deve

ser equiparado ao irrepresentável²⁹. O impensável, ao contrário, é perfeitamente representável. Deleuze (2018) explica que a vida escapa ao pensamento. Para pensar o impensável, ou seja, a vida, seria preciso fazer pensar com o corpo.

Conforme Deleuze, não se trata mais de crer num mundo transformado, mas "crer no corpo", devolver o discurso ao corpo. Antes de qualquer julgamento, denominação ou palavra, o corpo! (DELEUZE, 2018, p. 251). O corpo força a pensar a vida e, assim "Não mais se fará a vida comparecer diante das categorias do pensamento, se lançará o pensamento nas categorias da vida" (DELEUZE, 2018, p. 275). O cinema moderno, nos diz Deleuze (2018, p. 275), se conecta ao pensamento pelo corpo, e não mais através dele. Nas atitudes do corpo estão contidos o antes e o depois, ou seja, o corpo é um tipo de *imagem-tempo*.

Xavier (2001b, p. 23) identificou na arte moderna brasileira um sentimento de urgência e "O sentido de urgência exigia a transformação dos programas estéticos em ato, um assumir o corpo como o lugar em que se aloja a experiência e se inscreve a história". No caso do cinema, a exasperação impregna a forma fílmica e a imersão no sensível se dá pelo choque proporcionado pelas imagens e sons. Seja em filmes de montagem ou nos casos em que predomina o plano-sequência, a exasperação e a experiência histórica pulsam na forma fílmica.

Nesta perspectiva, é possível dizer que as imagens e sons de *Congo* se relacionam com um pensamento e encarnam conflitos políticos, sociais e culturais do Brasil da época em que o filme foi produzido. E é justamente para escapar à *rostidade* e fazer cinema com o corpo que Omar filma a supressão do povo e da cultura popular, seja pelos letreiros que forçam o espectador a criar imagens mentais, seja pela presença material da cultura do colonizador e a imagem da supressão nas imagens cinematográficas.

Tais imagens tocam o exterior, elas correspondem à supressão vivida pelos brasileiros durante o período mais sanguinário do regime militar. O governo militar, com todo o seu aparato ideológico, incluindo aí o cinema e o audiovisual, também fazia do outro, neste caso o brasileiro, um objeto. O projeto nacional da ditadura tinha como um dos seus instrumentos os filmes oficiais e a representação de um país e de um brasileiro incompatível

²⁹ Rancière argumenta que "O irrepresentável existe em função das condições às quais um tema de representação deve se submeter para entrar num regime específico de relações entre mostração e significação" (2012, p. 146). Disto conclui-se que o irrepresentável só poderá existir sob as regulações do que Rancière chama de regime representativo da arte, pautado em critérios de não representabilidade.

com a realidade³⁰. O esquema representativo, recusado por *Congo*, servia tanto aos filmes sociológicos quanto aos filmes produzidos pela ditadura.

A imagem cinematográfica seguinte à imagem do rosto do camponês, separada desta por uma enxurrada de letreiros, mostra um amontoado de bonecos de manequim. Um exemplo de *rostificação* que substitui a pessoa por um modelo superficial, uma representação, um manequim. Um discurso de que o cinema deve constituir corpos e não manequins?

No que concerne às imagens de corpos, a imagem seguinte é o plano detalhe de uma mão, sobreposta ao grande plano geral do terraço da fazenda que, ao fundo, mostra corpos minúsculos, quase imperceptíveis devido à distância, de três crianças correndo. A mão emblematiza o ato de montagem. É a mão do montador que suprime os corpos para suscitar a falta. Este gesto concreto faz os corpos passarem por um processo de supressão que leva ao seu desaparecimento. Conforme nos explica Rancière, no regime estético não há mais hierarquia no que tange à representação: tudo é perfeitamente representável, até mesmo a supressão, a falta, o vazio.

A sala de música da fazenda era o local onde os barões do café faziam seus saraus à luz de vela, recebiam grupos de amigos e tocavam música. Servia-se licor, dançava-se valsa e a sinhazinha realizava uma apresentação musical para se afirmar diante da elite. Os motivos dos afrescos reforçam a noção de que a cultura dominante prevaleceu, e que a presença negra está suprimida nestes espaços. No centro da sala, um movimento de panorâmica horizontal dá a sensação de estarmos cercados pelos afrescos. Por todos os lados, cultura de elite. Omar confronta o aqui e o agora, a presença e ausência dos corpos na fazenda, a cultura dominante que permanece no âmbito representativo e os resíduos da opressão sobre os negros.

Rancière (2012, p. 35) argumenta que a imagem estética possui uma dupla natureza: “[...] a imagem como cifra da história e a imagem como interrupção. De um lado, transforma a imageria em imagens opacas. De outro, reabilita objetos adormecidos para evocar os vestígios de história comum neles contidos”. As imagens estéticas refletem relações entre uma visibilidade e uma significação, portanto, a junção entre heterogêneos vale pela combinação que permitem. Esta operação suscita dois princípios aparentemente contraditórios da imagem:

“[...] por um lado, a imagem vale como potência desvinculadora, forma pura e puro *páthos* desfazendo a ordem clássica dos arranjos de ações ficcionais, *histórias*. Por outro lado, vale como elemento de uma ligação que compõe a figura de uma história

³⁰ Não queremos dizer com isso que a propaganda do governo autoritário manipulou a população e, de maneira automática, esta passou a apoiá-lo. Setores da sociedade apoiaram o governo não porque foram manipulados, mas sim porque se identificaram com o ideal autoritário. Havia ainda os que, mesmo sob ataque dos bombardeios propagandísticos, se recusavam a apoiar o governo.

comum. De um ângulo é uma singularidade incomensurável de outro, uma operação que torna comum” (RANCIÈRE, 2012, p.44, grifo do autor).

Em Congo, existe também um processo alegórico em que as imagens passam da transparência à opacidade, a partir de um “esgotamento” da imagem figurativa. No caso da sala de música, alguns motivos dos afrescos se atualizam em novas significações, como no caso da palavra “Poesia”, que enfatiza o caráter poético do filme. Por meio do motivo dos afrescos, Omar lança o olhar para o exterior. Um olhar que busca o “comum entre as formas”, no qual o “entre” “[...] é um terceiro lugar, uma terceira margem do rio, em que, invisíveis, imateriais, o semelhante funde-se no semelhante, em que a analogia se metamorfoseia em fusão” (COLI, 2012, p. 73). Em outro momento, os afrescos retornam, mas desta vez o movimento não é panorâmica. Um plano fixo enquadra o espaço em que as palavras “Amor” e “Pátria” estão divididas entre as paredes. Podemos ver esta cena como uma sugestão à “terceira margem do rio”.

FIGURA 8



Os motivos dos afrescos podem ser ligados por um “entre”, lugar invisível que une a matéria ao espírito (memória). FONTE: *Congo* (Arthur Omar, 1972).

O filme segue com a *voz over* de uma criança lendo, com dificuldade, um texto relacionado à congada, com destaque para a ressurreição do personagem Mameto, filho do rei Congo. Na banda visual, imagens da capela da fazenda, dedicada a Nossa Senhora da Conceição. A câmera passeia pelo oratório adornado em estilo barroco e focaliza as imagens de Nossa Senhora da Conceição e Jesus Cristo. Esta sequência parece buscar tensionar a religião cristã como verdade universal, que considera todas as outras manifestações religiosas como folclore. A *voz over* aqui não é mais importante do que os demais elementos presentes no filme. Ela apresenta-se como a articulação do *rastró* em uma linguagem fonética. Nada

mais. É por conta disso que até mesmo uma criança pode narrar o texto. Um plano geral com câmera fixa mostra o terreiro onde era praticada a secagem do café na fazenda Conceição do Pinheiro.

Estas sequências parecem sugerir que a cultura erudita, representada pela Casa Sede da fazenda, foi construída sob as ruínas da cultura popular e este processo histórico trágico acabou por produzir uma distância abissal entre o mundo de um e o mundo de outro. O que vemos são as imagens da distância, da falta de comunicação entre o universo de um e de outro. O cineasta se forma na Casa Sede e, ao ir para o terreiro, não consegue se comunicar com o povo. Encontra somente a distância, o vazio.

Uma panorâmica de acompanhamento mostra dois garotos, distantes, caminhando pelo curral da fazenda. Os personagens são oprimidos pela imponência do ambiente. É difícil enxergá-los. *Congo* mostra a distância entre o povo e o cineasta de classe média, que está muito mais próximo da Casa Sede da fazenda do que do povo. Veremos mais adiante em nossa análise, porém, que o povo “distante”, encerrado no gueto, como as imagens sugerem, se torna um povo porvir. É a semiótica do homem branco moderno que determina as dicotomias, ordena normalidades e detecta desvios. É esta semiótica, “a mesma do capitalismo” nos dizem Deleuze e Guattari (1996, p. 46), que determina o abismo que separa o cineasta de classe média do povo, cravando este último no muro branco do significante e fazendo-o escorrer para o buraco negro da subjetivação.

FIGURA 9



Dois garotos, distantes, caminham pela fazenda.
 FONTE: *Congo* (Arthur Omar, 1972).

Uma cartela mostra uma partitura de música recolhida por Mario de Andrade e publicada no livro *Danças Dramáticas do Brasil*. Na banda sonora, a voz da criança, que lê um excerto de Mario de Andrade extraído do mesmo livro. São os momentos finais do filme

e, assim como acontece nos finais de *Triste Trópico* e *O Anno de 1798*, cria-se uma situação oposta à teleologia da esperança. Aqui o intelectual não aparece como porta-voz das classes populares. Ao contrário, ele é apresentado como a própria antinomia do universo popular.

Percebemos na exposição do texto de Mario de Andrade uma crítica ao intelectual que interpreta o outro a partir de sua própria cultura e visão de mundo, estranhando-o. Este momento sintetiza uma das noções centrais do filme: a ideia de dois mundos incomunicáveis. Evidencia-se a dificuldade que a cultura erudita tem para acessar a cultura popular. Mostra-se o conflito entre a perspectiva antropológica e a perspectiva estética. Não é sem propósito que um dos letrados que se sobrepõe à narração do texto de Mario de Andrade diz: “Carne + razão”. O excerto apresentado no filme é o seguinte:

É preciso notar a passividade extrema com que os indivíduos daqui, como também do Brasil Central, decoram o texto das congadas sem quase nenhuma reação intelectual, sem mesmo quase nenhum esforço, nenhum desejo de compreender. Os textos vão se deformando por falhas de memória, assonâncias, associações, etimologias estropiadas e ficam muitas vezes irreconhecíveis. Por exemplo: Eu quis ver se também aqui se conservava alguma tradição da rainha Ginga, que nos contos nordestinos é quem manda a embaixada de guerra ao rei Congo. Perguntei: embaixador de quem? Embaixador de algum outro rei? Meu interlocutor não compreendia minha pergunta. Tomei a liberdade de insinuar mais, se era embaixador dum outro reino inimigo, de alguma rainha. O homem não compreendia mesmo. Percebi que embora falasse embaixador e embaixada e soubesse mais ou menos a significação dessas palavras, meu informante não sabia positivamente o que elas queriam dizer. Fonte: Congo (Arthur Omar, 1972).

A escolha de uma criança para ler o texto tem o propósito de enfatizar na própria *imagem sonora* a ideia de problema de comunicação. Naturalmente, ela lê o texto com certa dificuldade e o torna pouco discernível. Esta narração do texto de Mario de Andrade é atravessada por imagens de porcos e vacas circulando na fazenda, além de letrados que suscitam, de um lado, a extrema dificuldade que a linguagem verbal tem para dar conta da experiência sensorial, como nos repetidos letrados “É tum, éh tum (onomatopéia do canhão)” e, de outro, a proposição de estratégias estéticas para um cinema que almeje tratar da realidade. Neste particular, os letrados assumem a forma de slogans. “Escrever por intermédio de slogans” é a recomendação de Deleuze e Guattari (1995, p. 17) na formulação de um pensamento rizomático.

Enquanto a voz *over* da criança faz gaguejar um texto de Mario de Andrade, a frase “Teatro grito contra as verdadeiras mortes diárias” declara que para denunciar a violência é preciso uma estética violenta. A voz *over* segue e vemos as frases “Dialética do filme + alvos táticos” e “Serviço de defesa do folclore + teatro épico” defenderem a pesquisa das formas

cinematográficas no tratamento de um determinado tema. Ainda sobrepostas à voz over da criança, as frases “Antigas epopéias contra herói atual” e “O filme contra história classe A” mantém a estratégia de ideias curtas para defender uma revolução formal.

A frase “Antigas epopéias contra herói atual” parece aludir à fabulação, às potências do falso, à construção do povo porvir, para usar os termos deleuzianos, em substituição ao herói dos filmes convencionais, forjado de acordo com os interesses da indústria hollywoodiana. À frase “Kinoglaz” segue uma fotografia espontânea, enquanto que à frase “Mímeses” segue uma foto posada. A fotografia posada é de uma família negra, três mulheres e um homem, em frente a uma casa humilde. A referência ao Cinema Olho de Vertov para mostrar uma fotografia da “vida de improviso” e à mimesis para aludir a uma intervenção arbitrária são significativas para refletirmos acerca do combate de Omar ao regime representativo.

FIGURA 10



Palavra Kinoglaz sobreposta a uma fotografia de improviso. FONTE: *Congo* (Arthur Omar, 1972).

FIGURA 11



Palavra Mimesis sobreposta a uma fotografia posada. FONTE: *Congo* (Arthur Omar, 1972).

A interpolação de Mario de Andrade no excerto lido em voz *over* parece ter o objetivo de extrair do homem uma concatenação lógica e linear de eventos históricos suscitados na congada. Em contraponto, conforme já mencionado, a voz *over* é atravessada por imagens externas da fazenda e letreiros diversos. O comum do caos engole o Logos que

sustenta o texto de Mario de Andrade. Rancière (2012, p. 52) chama de grande parataxe o desmoronamento da medida comum entre as artes e da medida comum de cada arte, em proveito da mistura indiferente das significações e das materialidades. A grande parataxe enuncia que não existe mais medida, apenas o comum, um comum sem medida. As hierarquias são quebradas. É o comum da desmedida ou do caos que confere à arte sua potência (RANCIÈRE, 2012, p. 55). Deste modo, a medida da arte estética é contraditória: em um mesmo movimento, trabalha com a potência caótica dos elementos desligados, enquanto separa o caos da esquizofrenia e do consenso. Rancière (2012, p. 56) chama esta medida da arte estética de frase-imagem.

A frase-imagem elimina a combinação representativa do texto com a imagem e forma uma “unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura (RANCIÈRE, 2012, p. 56). A frase-imagem tem a virtude de uma sintaxe paratáxica, que Rancière associa à noção de montagem nas artes. Potência de contato, eis a virtude da frase-imagem. Ela não explica ou traduz, mas sim constrói o mundo.

Ao abandonar a medida comum que estabelecia a história enquanto encadeamento de ações e encadear-se diretamente com o seu “exterior”, a frase-imagem adquiriu a prerrogativa de escrever a história (RANCIÈRE, 2012, p. 65). O choque dos heterogêneos lança luz à copresença, que é a medida comum do incomensurável. Portanto, a postura diante da imagem estética deve ser aquela que vê a imagem como pertencente a um comum; fragmentário e caótico, mas comum e partilhado. O observador está implicado na imagem. A montagem nas artes tem esse papel de suscitar a copresença, de dar a medida comum do incomensurável. Conforme Rancière, existem duas formas de o heterogêneo constituir a medida comum do sem medida: a maneira dialética e a maneira simbólica.

A maneira dialética cria choques e dá a ver a potência de outra comunidade, estabelecendo outra medida, fundamentada no desejo como produção de novas realidades. A maneira simbolista relaciona heterogêneos e institui uma intimidade entre elementos díspares, dando a ver uma dinâmica elementar de co-pertencimento (RANCIÈRE, 2012, p. 67). Assim, “Se a maneira dialética visa, pelo choque dos diferentes, ao segredo de uma ordem heterogênea, a maneira simbolista reúne os elementos sob a forma de mistério” (RANCIÈRE, 2012, p. 67). Mistério não pode ser entendido como enigma ou misticidade, mas sim como uma máquina que fabrica analogias, numa dinâmica que “permite reconhecer o pensamento do poeta nos pés da dançarina” (RANCIÈRE, 2012, p. 67).

A máquina de mistério, pelos mais variados e imprevisíveis meios, dá a ver o comum dos incomensuráveis. Assim, a frase-imagem situa-se no limite no qual encontram-se tensionados os pólos dialético e simbólico. Enquanto a imagem dialética rompe com os sistemas de medida e produz o “sem medida comum”, o fraseado simbólico produz um contínuo que leva ao comum das metáforas (RANCIÈRE, 2012, p. 68). O fraseado contínuo é a própria “potência do desligado”, sem início ou fim, um caos disciplinado que ressuscita toda ligação e dá a ver a justeza da imagem. Na frase-imagem de Rancière, o choque e o contínuo se condensam para fazer ver o mesmo fenômeno: a História. Conforme Rancière (2012, p. 70), a História pode ser entendida sob o mesmo princípio contraditório capaz de criar um ambiente no qual choques reveladores e o contínuo da co-presença se apresentam como partes integrantes da dinâmica social. Nesta perspectiva, é possível dizer que a frase-imagem é a presença sensível do co-pertencimento.

A voz over encerra-se e vemos uma foto do filme *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, lançado no mesmo ano de *Congo* e tido por Arthur Omar como “um filme-chave” na discussão sobre a representação do filme histórico, um filme que, segundo o cineasta, abriria caminho para novas formas de significação no cinema histórico. A dramatização das fontes documentais seria, para Omar (1972b, p. 11), o principal obstáculo a ser enfrentado pelo filme histórico, e *Os Inconfidentes* teria dado um passo nesta direção.

Em seguida à fotografia posada da família negra, um letreiro lança uma questão: “Fizeram os negros teatro no Brasil?” A frase explicita uma problemática que permeia todo o filme: a cultura popular é vista sob o ponto de vista de uma cultura superior. A pergunta é inadequada, já que ela é formulada a partir do ponto de vista do colonizador. O que está implícito nesta questão é algo como: “Os negros foram capazes de fazer algo como os brancos?”. A resposta à questão lançada será sempre carregada de preconceito, uma vez que seu pressuposto é uma arbitrariedade que hierarquiza culturas. Um filme sobre a congada que se comprometer a responder esta pergunta terá formulado a pergunta errada. É por isso que após lançar a pergunta, *Congo* faz calar as respostas ao mostrar a cena de dois cachorrinhos copulando.



Letreiro final lança um falso problema e é sobreposto pela imagem de dois cachorrinhos copulando para calar qualquer resposta à questão lançada. FONTE: Congo (Arthur Omar, 1972).

2.5 UM FILME POLÍTICO

A problemática final de *Congo* e as imagens da supressão da cultura negra que vemos ao longo do filme fazem da obra de Omar um filme político. O filme não encerra a sua mensagem na supressão: aponta para novas formas de resistência a partir da crítica da linguagem, o que torna possível uma renovação da linguagem e, conseqüentemente, do pensamento. Criticar os meios pelos quais o povo é tornado objeto do cinema enseja novas formas de relação entre a linguagem fílmica e as classes populares.

A chamada “impressão de realidade” não é condição para que um filme seja político. Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Julio Bressane, para citar três artífices do cinema moderno brasileiro, fizeram cinema político se valendo de artifícios que se distanciavam totalmente da impressão de realidade e do naturalismo do corte clássico. Omar fez um filme sobre o povo no qual o povo é eliminado justamente para denunciar a falta do povo no cinema sobre o povo³¹. Em *Congo*, é o gradual desaparecimento dos corpos e o vazio que denunciam a supressão do povo. Supressão no cinema, supressão na vida.

Deleuze (2018, p. 314) argumenta que a primeira grande diferença entre o cinema clássico e o moderno se dá no fato de que o último mostra a ausência do povo. Para o filósofo, a fundamentação de um possível cinema político moderno seria a seguinte: “O povo já não existe, ou ainda não existe...o povo *está faltando*” (DELEUZE, 2018, p. 314, grifo do autor). Conforme o filósofo, este fundamento viu seu ápice em países do Terceiro Mundo, “[...] onde as nações oprimidas, exploradas, permaneciam no estado de perpétuas minorias, em crise de identidade coletiva” (DELEUZE, 2018, p. 314). Ainda que a constatação de um povo que

³¹ Chico Science dizia “É o povo na arte, é arte no povo. E não o povo na arte de quem faz arte com o povo (*Etnia*, Chico Science e Nação Zumbi).

falta tivesse seus adeptos em várias partes do mundo, são os autores do Terceiro Mundo que proclamam, na medida do possível, à sua nação e à sua posição nesta nação, que o povo falta. Tal constatação é a própria base do cinema político moderno.

É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe desta tarefa: não se dirigir a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador proclamam “nunca houve povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir (DELEUZE, 2018, p. 315).

Talvez seja por conta desta recusa de um povo decifrado, que o plano aproximado do rosto de um jovem camponês em *Congo* é seguido pelo som de um disparo de arma de fogo. Se, de um lado, as cenas na casa sede da fazenda proclamam “nunca houve povo aqui”, de outro, as cenas externas denunciam a supressão do povo e, conseqüentemente, o povo ausente se torna um povo devir. Como inventar um povo? Fabulando, dando potência ao falso! Para Deleuze (2018), as *potências do falso* se tornaram uma fonte de inspiração para o cinema moderno. É através da potência de uma *narração falsificante* que o cinema se torna mais “real”, uma vez que abole as fronteiras entre real e imaginário instauradas por um modelo de verdade e, assim, se conecta de maneira mais direta com a existência e o pensamento.

O modelo do verdadeiro é, também, construído com apoio da ficção, uma vez que cria fronteiras que primordialmente não existem. Mas uma ficção sem potência criativa, já que é utilizada para reafirmar antigas ilusões inspiradas em pressupostos metafísicos. Categorias como “política da imaginação”, “formas de saber imaginativo”, “potências do falso”, “razão das ficções”, “fabulação”, formuladas por autores distintos, se aproximam quando refletimos sobre as relações entre política e estética no mundo contemporâneo.

O documentário tradicional a que Omar se opunha buscava uma objetividade que parece se conformar ao que Deleuze chamou de *narração verídica*. Este modelo “implica uma investigação ou testemunho que a referem ao verdadeiro”, cuja narração “[...] se desenvolve organicamente, segundo concatenações legais no espaço e conexões cronológicas no tempo (DELEUZE, 2018, p. 194). Resulta daí uma verdade pressuposta, um lado certo a priori distingui o real e o imaginário.

A verdade como critério apriorístico se desloca dos fatos para se tornar palavra de ordem que julga a vida. É a Forma transcendente (exterior e anterior) de verdade que se torna modelo de verdade (MELO, 2017, p. 96). Este critério de verdade limita a ficção e o real ao domínio das significações dominantes. A arte é capaz de romper com a verdade através da

intensificação da potência de imaginação, ou fabulação, dos modos de interpretação da realidade. Deleuze aproxima a noção de fabulação daquilo que Nietzsche chamou de *potências do falso*.

O modelo de verdade não se sustenta quando confrontado com a forma pura do tempo, e é por conta disso que tal verdade ampare-se em pressupostos metafísicos. O tempo puro revela “[...] a linha reta como força do tempo, como labirinto do tempo, é também a linha que se bifurca e não para de se bifurcar, passando por *presentes impossíveis*, retomando *passados não necessariamente verdadeiros*” (DELEUZE, 2018, p. 191-192, grifos do autor).

Este tempo crônico tem no cinema um suporte privilegiado de expressão, e o resultado disso é uma arte cinematográfica moderna que substitui a narração verídica pela *narração falsificante*³². Não se trata da noção de “cada um com sua verdade”, o que ocorre é que o falso se torna fonte de inspiração, ele determina o próprio agenciamento na imagem-tempo direta. Conforme Deleuze (2018, p. 192): “É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro”, uma vez que ela permite a coexistência de presentes e passados indeterminados.

O personagem verídico é substituído, no cinema moderno, pelo personagem falsário, erigido por meio de descrições puras e *narração falsificante*, que instaura a “indiscernibilidade do real e do imaginário”, e dá a ver “as diferenças inexplicáveis entre o verdadeiro e o falso e com isso impõe uma potência do falso como adequada ao tempo, em oposição a qualquer forma do verdadeiro que discipline o tempo” (DELEUZE, 2018, p. 194). Fabular é romper com as formas de identidade e se tornar outro (DELEUZE, 2018, p. 195). Deleuze propõe libertar o real e a ficção do modelo de verdade a partir de uma fabulação das fronteiras que separam realidade e imaginação. Nesta perspectiva, é preciso dar potência à ficção para que possamos vislumbrar novos mundos possíveis. O interlocutor de Mario de Andrade no texto narrado em *Congo* pode ser visto como um personagem *falsário* que, com seus relatos *bifurcantes*, ameaçou o personagem verídico do intelectual.

A segunda grande diferença do cinema moderno político em relação ao cinema clássico político, segundo Deleuze (2018, p. 316), está na dinâmica político-privado. O cinema clássico diferencia o político e o privado, fazendo passar de um estado a outro, mas sempre mantendo a fronteira. O cinema político moderno, ao contrário, rompe a fronteira

³² Os termos “falso” e “falsificante” são assim denominados em relação ao modelo de verdade. Não se trata de falsidade no sentido ético.

entre o político e o privado e “[...] o assunto privado confunde-se com o imediato-social ou político” (DELEUZE, 2018, p. 316).

O trânsito que leva o privado ao político ou o político ao privado, no cinema do Terceiro Mundo, é a coexistência de fases históricas distintas levadas ao extremo e que extrai dos mitos do povo a miséria de viver sob a dominação (DELEUZE, 2018, p. 317). O cineasta moderno torna-se um agente coletivo na medida em que troca uma ficção pessoal ou um mito impessoal por uma fabulação capaz de se ficcionar a si mesma, “criar lendas”, “fabular”.

A fabulação “é uma palavra em ato”, “um ato de fala” que rompe com a fronteira entre o político e o privado “[...] e *produz, ela própria, enunciados coletivos*” (DELEUZE, 2018, p. 321, grifos do autor). A fabulação arranca o véu do mito e revela a sua face atual e intolerável por meio de uma crise, transe ou aberração. Segundo Deleuze (2018, p. 322), é assim que o ato de fala constitui um povo. Conforme visto, a voz *over* professoral e didática, tradicionalmente presente nos filmes documentários, em *Congo* é substituída pela voz de uma criança que lê o texto com dificuldade. Uma crítica a voz *over* “autorizada” que, na pretensão de informar, emite palavras de ordem.

Esta voz *over* pode ser percebida como uma voz que “toma o poder sobre um conjunto de imagens” (DELEUZE, 1992, p. 58). Para alguns teóricos, “a voz de Deus”, para Deleuze, “a voz de Hitler”. Uma voz que comanda a nossa percepção, normaliza as imagens e dita o que nos deve interessar nelas. Trata-se de uma subtração da percepção. A subtração daquilo a que nos é negado perceber nas imagens. Somos envolvidos em uma urdidura de ideias que em uníssono nos transmitem palavras de ordem. A voz *over* tradicional atua na verticalidade, num movimento de cima para baixo que vai das ideias dominantes às percepções.

Deleuze (1992, p. 55-56) nos diz que “A linguagem é um sistema de comando, não um meio de informação”. Nesta perspectiva, “Falar, mesmo quando se fala de si, é sempre tomar o lugar de alguém, no lugar de quem se pretende falar e a quem se recusa o direito de falar” (DELEUZE, 1992, p. 56). Mas, então, como falar sem dar ordens, como fazer falar o outro? Godard é gago, nos diz Deleuze. Mas não gago da fala e sim da linguagem: gagueira criadora. O uso “estrangeiro” da linguagem em oposição às significações dominantes ou palavras de ordem estabelecidas faz Godard se tornar um estrangeiro em sua própria língua (DELEUZE, p. 52, 1992).

Conforme Deleuze (p. 323, 2018) “É preciso que o ato de fala se crie como uma língua estrangeira em uma língua dominante, precisamente para exprimir uma impossibilidade de viver sob a dominação”. Portanto, para fazer falar aqueles que não têm voz, é preciso

“estar na própria língua como um estrangeiro” e “traçar para a linguagem uma espécie de linha de fuga” (DELEUZE, p. 56, 1992). Neste sentido, a própria linguagem, se condensando com a experiência das minorias, se torna uma linguagem “menor” que se choca com a linguagem hegemônica, emitindo, assim, a sua voz. Afinal de contas, como seria dar voz ao povo a partir de uma linguagem dominante? Este método não calaria o povo ao invés de fazê-lo falar? Este é um dos questionamentos presentes em *Congo*. Mario de Andrade desistiu de compreender seu interlocutor porque intencionou decifrá-lo através da cultura erudita e não obteve êxito.

Em *Congo*, a justaposição de elementos diversos agenciados sem hierarquia e o ato de fazer “gaguejar” o texto de Mario de Andrade na voz da criança favorece a emergência de múltiplas falas, em oposição às informações abstratas que emitem palavras de ordem. Contra às “ideias justas” das significações dominantes, “justo ideias”; contra às “imagens justas”, “justo imagens”. “Justo ideias” e “justo imagens” para fazer a percepção se igualar à imagem, sem subtração.

Conforme Deleuze (1992, p. 60), o “e...e...e” da gagueira criadora de Godard, isto é, o uso estrangeiro da língua, se opõe às significações dominantes fundadas sobre o verbo ser, que estabelece o primado do UNO. O “e” é a fronteira, a linha de fuga, o intervalo, o “entre” imperceptível e, assim, se apresentaria como multiplicidade, diversidade, em oposição radical às identidades. O “e...e...e”, a gagueira criativa de Godard e Omar oferece novas direções pelo estabelecimento de linhas de fuga que dão a ver o imperceptível, o invisível, o rejeito do saber, a distância, o vazio e o grito silencioso de várias bocas abertas.

A argumentação de Deleuze indica que a “fabulação do povo por vir” só pode se dar em uma linguagem que contrasta com a linguagem dominante na qual o povo está decifrado e constituído conforme as vontades do colonizador. Nesta perspectiva, o modelo sociológico, por meio de uma estética dominante, partiria da concepção do “mito de um povo passado”, enquanto que *Congo* se apresentaria como uma língua estrangeira que “desestabiliza as partilhas da língua dominante” (MIGLIORIN, 2008, p. 8).

Congo é um filme político. Mas, de que maneira ele se relaciona com o grande dilema do cinema político que é a comunicação com o público? Em primeiro lugar, trata-se de um curta-metragem de baixo orçamento e, portanto, lugar privilegiado da experimentação de linguagem. O próprio Omar (1974) dizia que em filmes de baixo orçamento, mexer na linguagem é uma questão de sobrevivência. Para ele, filmes assim devem ter sua “base teórica” explicitada, isto é, os filmes experimentais deveriam ser explicados, já que os filmes

convencionais tiveram também que ser explicados um dia. O problema do cinema político e sua relação com o público estaria mais no âmbito da explicação e, portanto, do acesso à obra?

Conforme já mencionado, a cena final de *Congo* mostra, um plano aberto, dois cachorrinhos copulando. O ambiente é rural e, portanto, provavelmente mais uma cena gravada na fazenda Conceição do Pinheiro. Uma cena cotidiana. Conforme Deleuze (2018, p.276) “A atitude cotidiana é o que põe o antes e o depois no corpo, o tempo no corpo, o corpo como revelador do termo”. A cena dos cachorros copulando pode ser vista, então, como um tipo de *imagem-tempo*. Tal imagem mostra justamente o que o pensamento abstrato não pode apreender: o não inteligível, o impensado, a vida. A cena expressa a espera, a não resolução, o processo em andamento.

Não há um final fechado, nem muito menos um final feliz. Há somente o fluxo, o desejo como potência, o processo, a história que se constrói a cada dia, o devir. Rancière (2017, p. 250-251) afirma que a ficção do cinema consiste no encadeamento particular de duas formas de sequências. De um lado, sequências “finalizadas”, conforme a lógica representativa; de outro, sequências “não finalizadas”, que correspondem às “[...] sequências líricas que suspendem a ação e se subtraem ao imperativo do sentido para dar a ver, simplesmente, ‘a vida’ em seu ‘despropósito’, em sua existência bruta, sem razão”.

Trata-se de uma cena que arruína o *esquema sensório-motor*, uma vez que a percepção não se prolonga em ação e a resposta é uma não resposta. Evidencia-se o que o mundo tem de insuportável. A cena final se junta à primeira cena cinematográfica a aparecer em *Congo*: a imagem de água jorrando por uma calha. Uma imagem, também, terrivelmente cotidiana e, também, de fluxo, de desejo, de potência, de devir.

Em uma das passagens do livro *Cinema 2- A Imagem-Tempo*, Deleuze (2018, p. 291) faz um comentário pertinente: se o mundo havia se tornado um filme ruim, os filmes da *imagem-tempo* e seus cortes “irracionais” se apresentariam como uma forma de acreditarmos novamente no mundo. E esta nova postura só poderia ser acionada pela loucura. O filósofo estava querendo dizer que os cortes irracionais, não submetidos ao encadeamento linear, e a montagem disjuntiva do cinema moderno propunham um novo mundo. No início da década de 1970, em termos políticos e sociais, o Brasil era realmente um filme ruim e a cultura produzida pelos setores progressistas da sociedade atuava de maneira intensa para “trocar de fita”.

Nas imagens de *Congo* não há representação ou digressões acerca da origem da congada, mas uma representação mais potente: a representação estética, a *imagem-tempo*, imagens puras e diretas do tempo, que contém nelas mesmas passado, presente e futuro. O

local escolhido por Omar para filmar a coexistência destes três tempos, a fazenda Conceição do Pinheiro, traz a materialidade sensível da presença e ausência dos corpos e de um passado de opressão.

CAPÍTULO 3- O ANNO DE 1798 OU O AVESSE DA HISTÓRIA

O Anno de 1798 é um curta-metragem brasileiro escrito e dirigido por Arthur Omar, com direção de fotografia em preto e branco de Edgar Moura, montagem de Ricardo Miranda e direção musical de Cirilo Gonot. O filme foi produzido na cidade do Rio de Janeiro pela Melopéia, produtora independente criada por Omar, em parceria com a Cinemateca do MAM. Originalmente lançado em 1975, naquele mesmo ano recebeu Menção honrosa no IV Festival Brasileiro do Curta-Metragem.

O Anno de 1798 diferencia-se significativamente da maioria dos filmes históricos realizados no período devido ao tratamento inventivo que concede à temática histórica. Nada de reconstituição, imagens ilustrativas, dramatização, convenções narrativas, documentarismo. O que se vê desfilar na tela são imagens e sons agenciados de maneira disjuntiva, no interior de um tempo *crônico* e em *espaços paradoxais*. Uma desconstrução crítica da representação objetivista da história. O filme evita a todo o momento a identificação emocional e coloca o espectador numa situação de estranhamento.

Estruturado na desconstrução crítica do sistema de representação, ainda é um filme histórico, pois a desconstrução não é autotélica, mas sim referencial. Não é somente um trabalho sobre a distância entre o produto historiográfico e o passado histórico. É pela montagem disjuntiva e assincrônica que o filme constrói o seu discurso sobre a História. Apesar disso, não se trata de um filme histórico que busca a reconstituição histórica, isto é, a representação “naturalista” da história. Trata-se de um filme que busca arrastar o espectador de sua zona de conforto, tirá-lo de sua situação de espectador passivo, acostumado a ver a representação do passado como espetáculo. Em suma, esforça-se em dar as condições para que o espectador problematize o passado no presente.

Assim como a imaginação historiográfica contemporânea, a imaginação histórica do filme de Omar está ancorada no rastro, que é presença e ausência ao mesmo tempo, e no caráter espectral do passado. Portanto, a dialética da imagem reforça o desafio lançado ao espectador. A estética omariana encoraja o espectador analista a assumir a opacidade da linguagem e seguir os indícios de um significado oculto. Mas, lembremo-nos, os *antidocumentários* são provisórios, um meio e não um fim. O público alvo do filme parece ter sido a própria crítica e os cineastas. O fim era certamente o espectador médio, mas para atingi-lo seria preciso encontrar um meio. Era preciso problematizar as bases que sustentavam a realização do cinema tradicional e propor novas possibilidades de significação. Em um primeiro momento, o problema compete ao mundo dos realizadores.

Omar parece ter visto na crítica e nos cineastas um meio para atingir seu fim específico. Explodir a linguagem do cinema histórico, como ele havia feito com o modelo de documentário sociológico em *Congo*, seria uma forma de chamar a atenção para o problema estético e propor uma revolução formal também neste gênero de filmes. *O Anno de 1798* foi exibido em festivais, mostras e na Cinemateca do Museu de Arte Moderna de São Paulo³³, instituição que co-produziu o filme. O crítico Ely Azeredo, em coluna que tinha no Jornal do Brasil, escreveu o seguinte sobre a exibição que viu do filme *O Anno de 1798* no Festival JB Shell em 1975:

[...] Como seu longa-metragem (*Triste Trópico*) *O Anno de 1798* é um trabalho excessivamente intelectualizado, cuja revolta (baseada em circunstância do Brasil-Colônia com conotações que transcendem à época) se perde numa forma por demais rebuscada e hermética. Como *Triste Trópico*, a crítica de *O Anno de 1798* exige antes os esclarecimentos de uma entrevista do cineasta-sociólogo (AZEREDO, 1975, p. 8).

Existem poucos estudos sobre *O Anno de 1798*. Jean-Claude Bernardet parece ter sido um dos primeiros estudiosos a analisar o filme de Omar, ainda no início dos anos 1980³⁴. Guiomar Ramos, no início dos anos 1990, pesquisou os filmes de Omar realizados na década de 1970 e inseriu *O Anno de 1798* como um de seus objetos de análise. A autora publicou pelo menos dois textos que analisam *O Anno de 1798*³⁵. As demais menções ao filme identificadas ao longo da nossa pesquisa são breves, uma vez que grande parte delas se dedica a compreender a noção de *antidocumentário*, tendo frequentemente como escopo da análise *Congo* ou *Triste Trópico*.

Guiomar Ramos chama a atenção para a desconstrução do modelo documentário convencional no filme de Omar, destacando a paródia como um dos elementos utilizados na desarticulação da linguagem documental. Para a autora, o filme se constitui por meio do confronto entre imagens e sons, sons e sons, ruídos e sons, ruídos e ruídos. Mas, a paródia não atuaria apenas na desconstrução da linguagem, uma vez que “Ao fragmentar e parodiar seu

³³ Localizei a divulgação de uma exibição do filme em 1976, na Cinemateca do MAM, antes da exibição de *A Regra do Jogo* (*La règle du jeu*, 1939), de Jean Renoir. Na época, era comum curtas-metragens abrirem as sessões de longas-metragens. A divulgação foi encontrada no Jornal do Brasil de 16 de julho de 1976. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/143977 Acesso em: 23/12/2020.

³⁴ Trata-se de uma coletânea de artigos, e num deles Bernardet tece um breve comentário sobre o filme de Omar. Ver em: BERNARDET (1982, p. 134).

³⁵ Os artigos referidos são: Ramos, Guiomar. 2014. *O Experimental no Cinema Brasileiro: Omar, Ferreira e Bressane*. In Atas do III Encontro Anual da AIM, editado por Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco, 98-106. Coimbra: AIM. ISBN 978-989-98215-1-4, e RAMOS, Guiomar. O documentário como fonte para o experimental no cinema de Arthur Omar. In: TEIXEIRA, Francisco E. (org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

conteúdo, o diretor simula anular completamente sua compreensão, mas consegue manter como resultado a força do tema histórico/político”. (RAMOS, 2014, p.104).

Com uma postura antinarrativa, *O Anno de 1798* trata do evento histórico conhecido como Revolta dos Alfaiates, insurreição ocorrida na Bahia em 1798. O problema levantado por Omar situa-se, portanto, no âmbito da representação da história pelo cinema. Como vimos, da mesma forma que faz com o modelo sociológico de cinema documentário, Omar se opõe ao filme histórico, tanto de ficção quanto documentário, que busca uma reconstituição da história, postura encontrada em filmes de realizadores que optam pela estética naturalista.

3.1 TENSÕES ENTRE REPRESENTAÇÃO E REALIDADE BRASILEIRA

Desde as vanguardas cinematográficas das primeiras décadas do século XX e, sobretudo, a partir da instauração do cinema moderno no Pós-Segunda Guerra, que o filme histórico de ficção vem experimentando soluções estéticas que se apresentam como alternativa à estética naturalista na representação da história. Marcos Napolitano (2011) chama a atenção para o rico cenário cultural da primeira metade da década de 1970, em que embates radicalizados tiveram a contracultura e o experimentalismo como protagonistas dos debates.

No cinema, viu-se nas décadas de 1970 e 1980 um ímpeto de revisão do passado, num “(...) diálogo com a história que significou a produção de dezenas de filmes de ficção com temática histórica e documentários que levaram às telas materiais de arquivos, peças de museus e monumentos”, numa "postura geral de levantar poeira dos arquivos, abrir os olhos do observador; uma vontade maior de empirismo, de ver e ouvir os segmentos da população, as testemunhas dos processos, os agentes históricos, os porta-vozes de comunidades" (XAVIER, 2001a, p. 97). No que tange aos documentários históricos, a maioria trabalhou com uma estética convencional. Xavier aponta o filme *O Anno de 1798* como um dos “poucos trabalhos experimentais que discutiram a questão de como representar a história, como estabelecer recortes na experiência visual e sonora de modo a despertar a reflexão” (2001a, p. 97).

De maneira geral, a cinematografia brasileira de ficção da década de 1970 que se ocupou da construção de um discurso sobre o passado privilegiou o período colonial. *Os Inconfidentes* e *Independência ou Morte* são dois filmes paradigmáticos da década a tratar

deste período da História do Brasil³⁶. A temática colonial também se fazia presente, desde a década de 1950, na historiografia brasileira. Entre as décadas de 1950 e 1970, historiadores brasileiros influenciados pela História das Mentalidades, em voga na França, promoveram uma intensa produção historiográfica sobre o período colonial (VAINFAS, 2009).

O filme *O Anno de 1798* situa-se, portanto, neste contexto de representação do passado colonial brasileiro que colocou, de um lado, a revisão crítica dos cinemanovistas, e de outro, e reafirmação da história oficial através da estética naturalista. A nossa hipótese é que, frente a este debate, Omar radicalizou as experiências estéticas modernas dos cinemanovistas ao realizar um filme histórico antinarrativo. É possível um filme histórico antinarrativo? Seria possível um filme histórico sem documentarismo, dramatização das fontes, interpretação de textos da historiografia ou adaptação da literatura? Um filme histórico sem personagens?

Para análise de um filme antinarrativo e heterogêneo em relação à representação convencional da história como *O Anno de 1798*, em que a imagem não é definida por uma narrativa linear, nosso primeiro movimento analítico será direcionar o olhar para a plástica e a retórica da imagem. Em seguida, buscaremos umnexo entre a experiência estética e a experiência histórica.

O Anno de 1798 pode ser dividido em três blocos: O primeiro bloco, assim como fizemos em *Congo*, será chamado de prelúdio. Ele tem cerca de dois minutos e meio, antecede os créditos iniciais e apresenta na banda sonora a voz *over* de uma mulher, Ana Cândida, descrevendo uma cena que imaginou. Na imagem, um plano com câmera baixa mostra uma sala em cuja parede está fixado um quadro de temática cristã. Este plano tem duração de cerca de dez segundos e é seguido por cenas de uma multidão em um culto religioso. O segundo bloco, com aproximadamente seis minutos e meio de duração, apresenta na banda sonora uma narração em voz *over* no estilo documentário padrão e na imagem cenas do interior de um museu.

Por fim, o terceiro bloco, que tem cerca de oito minutos de duração e segue até o final do filme, traz na banda sonora a mesma voz *over* do documentário padrão, e na imagem cenas de uma galeria de esculturas, com a inserção de vários elementos díspares. As sequências alegóricas (alegoria central da crise de um projeto político), que mostram imagens da estátua de um leão e imagens documentais de uma cesárea, fazem a ligação entre as imagens do interior do museu e suas pinturas históricas (crise de um projeto estético) e a

³⁶ Além dos filmes de Joaquim Pedro de Andrade e Carlos Coimbra, *Azillo muito Louco* (1970), *Os Herdeiros* (1970) e *Pindorama* (1970) têm como tema o período colonial.

galeria de esculturas (momento reflexivo). Realiza-se agora a descrição do filme *O Anno de 1798*, curta-metragem de 17 minutos de duração.

Ao som de um solo de trompete, o filme inicia com cartelas que indicam o nome da produtora. Em seguida, um plano detalhe de poucos segundos mostra uma caixa de bateria sendo tocada. O plano seguinte é geral com câmera baixa e mostra uma sala em cuja parede está instalado um quadro com uma pintura que representa uma das aparições de Jesus Cristo após a Ressurreição. No ambiente, é possível ver uma lâmpada acesa e duas portas. Em voz *off*, um depoimento. Trata-se da voz de uma mulher, Ana Cândida, descrevendo uma cena que imaginou. A cena relatada é surreal, assemelha-se a um sonho, mas a narradora afirma que a imaginou.

O plano dura 15 segundos, até passar para as cenas seguintes: imagens captadas com câmera na mão mostram uma multidão em um cortejo religioso. Aparentemente, trata-se da Procissão do Senhor Morto, cortejo de celebração da Sexta-Feira Santa. A voz *over* continua a descrever a cena surreal e menciona frases e palavras como “pele úmida”, “cena noturna”, “bruma”, “lugar estranho”. A cena descrita por Ana Cândida se encerra em sincronia com o final das imagens do cortejo. Após um efeito de *fade in*, ouvimos o início da música *Goin' Out Of My Head*, do conjunto Little Anthony And The Imperials, na versão de Frank Sinatra. A música extra diegética segue, uma cartela anuncia o título do filme e na sequência os créditos de produção.

A montagem do filme é vertical e opaca, ou seja, não há sincronia entre som e imagem ou continuidade e relação orgânica entre as cenas, que são fragmentadas e formadas pelo encadeamento de motivos díspares com cortes violentos. Estamos longe do cinema convencional e da montagem orgânica e transparente. No filme de Omar, o corte é perceptível, nós o vemos e somos assaltados por ele, já que um plano se choca com outro sem qualquer *continuum* discursivo. Assim como ocorre em *Congo*, o choque não se dá apenas entre planos, cenas e sequências, mas também entre as texturas de imagens e sons. Mais uma vez, a tentativa de mergulhar no campo da experiência sensorial, de investigar os efeitos de novas combinações entre imagens e sons. A questão central aqui parece ser a tentativa de refletir sobre a história a partir de uma experiência estética.

As cenas iniciais indicam que o filme não possui pretensões de reconstituição do passado e nem tampouco está ancorado em um tempo cronológico. Se o vemos sob a perspectiva deleuziana de cinema da *imagem-tempo*, percebemos a problematização de um nível de realidade que se constitui no esteio de um tempo abstrato, cronológico, supostamente objetivo, enfim, o tempo quantitativo medido no espaço e que sustenta a noção ocidental de

representação. Em um outro movimento, é possível ver no filme também a apresentação de um tempo que se dá no seio do tempo vivido, crônico, qualitativo, subjetivo e incomensurável. Trata-se do tempo enquanto multiplicidade pura, que emana a partir de qualquer ponto do universo. Segundo Deleuze, as artes, em geral, e o cinema, em particular, teriam a capacidade de construir novas perspectivas de tempo.

Em seus estudos sobre cinema, Deleuze (2018) identificou na cinematografia moderna o gosto pelo tempo enquanto *duração* (tempo crônico), noção de temporalidade formulada por Bergson. Conforme Deleuze, existe uma relação fundamental entre tempo e pensamento. Das entranhas de um tempo cronológico, distante do vivido, só poderia nascer um pensamento abstrato, também distante da experiência sensorial. O tempo enquanto *duração*, por outro lado, tem a capacidade de fazer nascer um novo pensamento, um pensamento mais sensível do que inteligível.

O cinema, ainda segundo Deleuze, seria capaz de produzir este pensamento sensível. É neste sentido que o filósofo francês afirma que a filosofia de Bergson é cinematográfica e o cinema é bergsoniano. Assim como em *Congo*, parece haver em *O Anno de 1798* dois percursos: um crítico e outro propositivo. O percurso crítico se dá no âmbito da desconstrução do filme histórico tradicional e do tempo cronológico que lhe dá sustentação, enquanto que o percurso propositivo se apresenta na tentativa de pensar a história no seio do tempo enquanto *duração*.

O plano que mostra um quadro cristão instalado na parede de uma sala vazia, seguida de cenas de uma multidão em um cortejo religioso, enquanto que uma voz *off* descreve uma cena surreal, fruto da imaginação, parece aludir tensões entre representação e realidade brasileira. O primeiro ponto a destacar nesta sequência é a voz *off* de Ana Cândida. Trata-se de uma maneira de “contar” a história que se situa no tempo enquanto *duração*. Ocorre que Ana Cândida está lembrando de algo que imaginou em algum momento, isto é, imaginação e memória são evocadas nesta cena inicial de um filme de temática histórica. Se levarmos em conta o papel da imaginação cristã na constituição de uma religião e de um modo de existência, podemos aproximar a temática da pintura com a fala de Ana Cândida. A evocação da imaginação e a memória, evoca também uma montagem. Imaginação, memória e montagem são noções que vão percorrer o filme.

O depoimento de Ana Cândida alude também às relações entre significante e significado. Primeiramente, ela concatena significantes para em seguida construir significados. O filme assume este tipo de organização linguística e, em determinado momento, vemos uma menção ao método associacionista praticado por Freud para lembrar o

nome de um famoso pintor italiano. Com isso, o filme parece propor que a concatenação de significantes atua para que o espectador construa seus próprios significados, participando de maneira ativa na discussão sobre o passado.

FIGURA 13



Câmera baixa mostra uma sala em cuja parede está fixada uma pintura cristã. FONTE: *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

A voz de Ana Cândida não reage à imagem que é mostrada, conforme provavelmente a voz *over* em um filme tradicional o faria. Não se trata, por tanto, daquilo que Deleuze (2018, p. 71), retomando Bergson, chama de *reconhecimento automático ou habitual*, no qual a percepção é prolongada em movimentos de repetição contínua. Seria mais pertinente afirmar que o depoimento de Ana Cândida evoca uma “visão mental” uma vez que, na descrição que ela faz, imagens atuais e virtuais se encadeiam e entram em novos circuitos que não param de se multiplicar. Trata-se do *reconhecimento atento*, definido por Deleuze (2018, p. 74) como uma descrição óptica (e sonora) pura.

O relato de Ana Cândida evoca uma visão mental para sugerir que esta deve ser a postura do espectador analista, isto é, ver na pintura religiosa algo diferente daquilo que é a pintura religiosa em geral, estabelecer encadeamentos de imagens atuais e virtuais e criar circuitos independentes, contraditórios, bifurcantes que, a um só tempo, acarretam em uma mesma realidade física e mental (DELEUZE, 2018, p. 74). A *situação óptica e sonora pura* (imagem atual, descrição) se encadeia com imagens vindas do tempo, estabelecendo um circuito.

Se no cinema clássico da *imagem-movimento*, que recebe sua regra de um *esquema sensório-motor*, a relação entre imagens se dá na relação entre a percepção e a ação, no cinema moderno da *imagem-tempo*, que constrói movimentos não orientados, a imagem atual

se relaciona com uma imagem mental. Os movimentos de câmera expressam imagens mentais. Deleuze (1992, p. 64) argumenta que a imagem mental do cinema moderno produz o casamento perfeito entre um puro espiritualismo com um materialismo radical. Material e espiritual se completam. Em um determinado momento, o *travelling* deixa de engendrar um espaço e mergulha no tempo. A câmera como olho do espírito. Imagem atual e mental se cristalizam, tornam-se imagem-cristal e o que se vê primeiro através do cristal é o Tempo, “[...] os lençóis de tempo, uma imagem-tempo direta”.

A partir de então é possível a *autotemporalização* da imagem cinematográfica. Não que o movimento tenha cessado, mas a relação entre movimento e tempo se inverteu” (DELEUZE, 1992, p.69). O tempo não é mais o resultado de um agenciamento das imagens-movimento (montagem), uma vez que agora o movimento está subordinado ao tempo. O Tempo é um todo aberto que muda a cada instante e que atravessa os conjuntos garantindo a mudança de um a outro. Muda-se o sentido da montagem, que privilegia a partir de então a “mostragem”. A imagem torna-se pensamento.

O *reconhecimento atento*, portanto, torna estranho aquilo que era familiar. É neste sentido que tanto a pintura religiosa quanto o cortejo da Sexta-Feira Santa devem ser vistos conforme o *reconhecimento atento*, para que sejam apreendidos gestos e traços que culminem em *descrições ópticas e sonoras puras* e não *reconhecimento habitual*. O espectador analista se torna, então, um visionário.

É por meio das *imagens-tempo* e suas trajetórias nos pontos de bifurcação do tempo que o atual se conecta ao virtual, fazendo com que a subjetividade deixe de caracterizar-se por mero princípio motor, ganhando um sentido temporal e espiritual que vem se acrescentar à matéria (DELEUZE, 2018, p. 74). A *imagem-tempo* é o “[...] encontro original entre o ‘poder do pensamento’ em Espinosa e o ‘poder do falso’ em Nietzsche” (VIEGAS, 2014, p. 364). O cinema da *imagem-tempo*, portanto, une a câmera, a imagem e o pensamento em uma subjetividade que Deleuze, no esteio da filosofia de Baruch Espinoza, define como *autômato espiritual*.

O *autômato espiritual* permite que uma *situação óptica e sonora pura* entre em conexão não apenas com uma *imagem-lembrança* que venha restabelecer no presente os prolongamentos sensorio-motores, mas também e, sobretudo, com um passado em geral, suscitando uma “visão panorâmica” capaz de “uma mobilização total e anárquica do passado”

(DELEUZE, 2018, p. 87). É o *autômato espiritual* que possibilita romper com a imagem ortodoxa do pensamento que distingue o real e o imaginário³⁷.

Ana Cândida relata que imaginou que estava num “lugar estranho”, “completamente indefinido, eu não sabia onde eu estava”. Neste lugar estranho, “o ar não era propriamente venenoso, mas era um ar viciado que fazia você ter alucinações”. Conforme Deleuze (2018, p. 17), a visão mental é “quase uma alucinação”. Neste sentido, é absolutamente apropriado que a música *Goin' Out Of My Head* (enlouquecendo) seja executada logo após o término do prólogo.

Assim, a história contada por Ana Cândida evoca uma visão mental vinda do tempo, num fluxo que arrebatava o espectador da situação de observador passivo que contempla o quadro figurativo que as imagens mostram. Apresenta-se, então, um contraste entre imagens virtuais e imagens figurativas conforme as significações dominantes. A pintura da aparição de Jesus Cristo se constitui a partir dos ditames da representação, isto é, seus elementos se organizam sob o ponto de vista de um olhar privilegiado que está fora do quadro. Este modo de representação vincula-se ao naturalismo renascentista. O quadro reflete a alma. A organização deste tipo de pintura se dá a partir do ponto de vista de um observador externo ao mundo do quadro e, portanto, privilegiado. É a ideia de um mundo idealizado, “o mundo é assim”. É a “maquiagem do real” identificada por Walter Benjamin. O observador não está implicado no mundo do quadro, ele está a salvo do mundo.

Deleuze explica que o primeiro cinema se estruturou pela reprodução da percepção humana a partir do *esquema sensório-motor*. Neste sentido, a câmera imóvel que enquadrava um mundo em movimento representaria o próprio olho humano como janela da alma e ponto de vista centralizado que vê a totalidade do mundo e age sobre ele. No entanto, já nos primeiros filmes o deslocamento da câmera anuncia a vocação do cinema como arte capaz de descentrar o ponto de vista pretensamente privilegiado e arruinar o *esquema sensório-motor*. Portanto, o cinema “Em vez de representar a percepção humana, acaba por revelar um mundo acentrado, composto de matérias múltiplas, em que tudo reage a tudo e do qual o corpo do homem e o que ele consegue perceber é apenas uma parte também movente” (FARINA; FONSECA; 2015, p. 120).

Assim, o corte imóvel da *imagem-percepção*, que dá a ver poses e instantes privilegiados, é substituído por um corte móvel de uma *duração* (enquanto devir universal)

³⁷ Bergson (1999, p. 77) explica que a percepção consciente é impregnada de lembrança e articula tempos múltiplos, portanto, é capaz de promover a simultaneidade entre passado e presente, real e virtual. Neste sentido, o real tem sempre algo de virtual, assim como o virtual tem sempre algo de real. Realidade e ficção, antes de serem categorias antagônicas, são essencialmente complementares.

que dá a ver instantes quaisquer onde tudo é movente. Apesar de toda essa vocação para desconstruir velhas ilusões, a montagem no período clássico da atividade cinematográfica orientou-se pelos princípios do *esquema sensório-motor*. Trata-se segundo Deleuze (2018, p. 185-187), do “regime orgânico” das imagens, no qual o “meio descrito é colocado como independente da descrição” e a narração “aspira ao verdadeiro”. A estética naturalista responde a este regime orgânico das imagens. O naturalismo fundamenta-se nas razões da ficção, o realismo não separa a razão das ficções da razão dos fatos empíricos, para usar os termos propostos por Rancière. Deste modo, as críticas de Omar estariam direcionadas não à opacidade do realismo moderno, e sim à transparência da narrativa clássica, ou seja, às imagens no regime representativo.

O prelúdio em *Anno de 1798* parece aludir às consequências do regime representacional na cultura. Afinal, se tomarmos a imagem do quadro cristão como imagem virtual vamos vê-la se atualizar na imagem da procissão religiosa, uma experiência vivida, que de certo modo responde aos mesmos princípios hierárquicos presentes na pintura. A câmera baixa coloca a pintura religiosa numa situação de imponência. Não estamos diante de uma pintura religiosa, mas de uma *palavra de ordem*. A visão mental, portanto, é um antídoto contra *palavras de ordem*. A alucinação de Ana Cândida sinaliza a possibilidade de imaginarmos a pintura religiosa como *palavra de ordem*. A porta ao lado direito do campo é um convite para que o espectador saia daquela situação de espectador passivo e acesse outros modos de percepção.

FIGURA 14



Imagens da procissão. Ênfase em rostos e gestos. FONTE: *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

Na sequência seguinte que mostra a procissão, Omar mergulha na multidão com sua câmera na mão, explorando os rostos, os gestos, indo de encontro ao mundo, em busca dos

“ventos do real”, para usar a expressão de Comolli (2008, p. 44). São *situações ópticas puras* que vemos em tais imagens, enquanto que em *voz off* Ana Cândida segue com seu depoimento. Se o plano que mostra a sala vazia com um quadro cristão fixado na parede alude ao naturalismo renascentista e o olho fora do quadro como traços de uma ordem do mundo, a sequência do cortejo promove a imersão do olho no universo fílmico: a imagem concebida não como representação, mas como expressão do mundo. Trata-se da produção de imagens “para um olho desprovido de tutela” (BRAKHAGE, 2003, p. 341).

A imersão do olho na tela está associada à escola holandesa de pintura, responsável por substituir a luz que emana da alma, uma luz transcendente que ilumina o mundo, por uma luz que irradia dos objetos mesmos, portanto, uma luz imanente (CAVA, 2019). Neste sentido, recorreremos à famosa constatação de Henry Bergson: “Mas como não ver que a fotografia, se fotografia existe, já foi obtida, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço?” (BERGSON, 1999, p. 36). O observador, agora, está implicado na cena, mergulhado no mundo, afetado por ele. Ou seja, o observador não está a salvo do mundo.

Vale ressaltar também a concepção benjaminiana de cinema que entra no real. Em tal concepção, o filósofo alemão argumenta que a apresentação cinematográfica da realidade entra no real ao invés de manipulá-lo, como na pintura; isto “[...] precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade” (BENJAMIN, 1987, p. 187). Nesta perspectiva, o cinema não apresentar-se-ia como reflexo da realidade e nem distanciado de seu objeto, como na pintura, mas sim como emergência no real, modificando a realidade com a sua presença, uma vez que “[...] o cinegrafista penetra profundamente às vísceras dessa realidade” (BENJAMIN, 1987, p. 187).

A câmera-olho (olho do espírito) imersa no cortejo constrói novos significados e parece buscar lampejos de real em gestos e ações. O que era familiar se torna estranho. O que a câmera-olho nos revela é mais do que somente uma manifestação de cunho religioso. Vemos semblantes singulares, expressões múltiplas, olhares tristes, olhares curiosos. Os cortes bruscos e os movimentos rápidos de câmera dão a sensação dos corpos estarem desorientados, confusos, perdidos. Soldados, autoridades religiosas e políticas aparecem em meio a uma população aparentemente amargurada, traços do Brasil autoritário do início da década de 1970. Parece haver nesta sequência também uma tentativa de, com a câmera do cinema, causar estranhamento em uma manifestação tão arraigada e naturalizada em nossa cultura.

A câmera-olho omariana faz da manifestação religiosa um ato obscuro. Ela faz uma viagem antropológica pela multidão, num exercício de alteridade que parece fazer de nós mesmos o Outro. O depoimento de Ana Cândida, que descreve uma cena estranha, reforça a noção de que o familiar visto na tela também pode ser colocado numa situação de estranhamento. Este gesto cinematográfico parece sugerir que o documentário, seja ele histórico ou antropológico, só pode se dar em instantes vividos e fugazes, nos ventos do real capazes de nos lançar no seio de uma memória-mundo ou passado em geral (mobilização anárquica e total do passado, conforme nos diz Deleuze). Conforme veremos mais adiante, a questão da alteridade irá permear o filme e se tornará uma questão racial. O filme parece sinalizar ao espectador que a situação do negro não mudou no Brasil desde o ano de 1798.

A música moderna extra diegética *Going out of my head*, interpretada por Frank Sinatra, indica a repulsa de Omar em fazer um filme histórico que almeje ser a reconstituição do passado, afastando-o ainda mais da estética naturalista, modo de representar que busca uma trilha musical alusiva ao período representado. Em *O Anno de 1798*, é possível refletir acerca da chamada Revolta dos Alfaiates ao som de Frank Sinatra. Aliás, a música de Frank Sinatra pontua a multiplicidade temporal que o filme constrói, em contraste com o tempo homogêneo no qual se apoia o filme naturalista.

3.2 A HISTÓRIA NA ARTE E A ARTE NA HISTÓRIA: DOIS MUNDOS EM CONFLITO

Após os créditos iniciais, um plano geral de longa duração com câmera fixa mostra a sala do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Na parede ao fundo, a reprodução de uma pintura histórica do artista italiano Domenico Pellegrini representa Dom João VI como príncipe regente (1805). Ao lado esquerdo da obra está uma escada. Inicia-se uma narração em voz *over* sobre o contexto da Revolta dos Alfaiates, acompanhada de ruídos intermitentes que parecem ter a intenção de produzir uma atmosfera de suspense. A narração é claramente uma paródia ao narrador dos documentários convencionais: voz empostada, em tom jornalístico, sério, informando acerca do comércio na Bahia do final do século XVIII.

Na maior parte do filme, o tempo abstrato comportará esta voz *over* e todas as informações referentes à Revolta dos Alfaiates. O que veremos nas imagens, de outro lado, são da ordem do tempo enquanto *duração*. Por meio de transição em *fade in* e *fade out*³⁸, a

³⁸ Este recurso será utilizado ao longo do filme para enfatizar a essência do cinema enquanto imanência da luz. Em uma das sequências, a câmera grava o momento em que a equipe aciona o refletor, algo impensável em filmes que ocultam o aparato cinematográfico.

pintura que representa Dom João VI é reenquadrada, agora em plano aproximado. Neste plano, a sombra da escada se sobrepõe à pintura, invadindo o campo pictorial. Podemos interpretar esta cena como uma alusão à essência opaca da obra de arte, que não se constitui em janela para o mundo, mas sim construção que depende de técnicas e efeitos de claro e escuro. Além disso, a sobreposição da sombra da escada na pintura realça o fato de que apesar da obra não ser janela para o mundo, ela está no mundo, é afetada por ele e tem a capacidade de afetá-lo. É o gesto concreto da obra que age sobre o mundo e vice-versa, e não um sujeito soberano cujo olhar privilegiado é capaz de organizar e agir sobre o mundo.

FIGURA 15



A sombra da escada sobreposta à pintura de Dom João VI. FONTE: *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

Novamente, o efeito de *fade in* e *fade out* faz a transição para outra imagem de pintura histórica, desta vez a câmera passeia pela moldura da obra *Descobrimento do Brasil* (1899), de Aurélio de Figueiredo. A exploração da moldura parece reforçar a possível ideia presente na cena anterior, de que a obra pictórica é moldura, e não janela da alma. Na próxima cena, a câmera enquadra um letreiro fixado em uma porta com a seguinte frase: “Aula de perspectiva e sombras”. Na cena seguinte, alguns segundos de penumbra tomam a tela, até que o refletor é acionado e ilumina o local. Após isto, uma grande janela é enquadrada. Ao lado dela, é possível ver as bordas de uma pintura histórica. Aqui uma possível referência ao fato de que a verdadeira janela para o mundo é esta que dá para fora do museu, e não a pintura. Uma panorâmica horizontal se move para a esquerda até enquadrar uma pintura histórica de autoria de Pedro Américo representando o Imperador Dom Pedro I (1879).

FIGURA 16



Câmera passeia pela moldura da obra *Descobrimento do Brasil*. FONTE: *O Ano de 1798* (Arthur Omar, 1975).

O narrador continua sua exposição sobre o comércio baiano no final do século XVIII, agora com um solo de trompete acompanhando a narração. Após transição com *fade in* e *fade out*, a mesma panorâmica horizontal à esquerda é mostrada novamente. A voz *over* termina a exposição sobre o “comércio esdrúxulo” praticado na colônia e passa a falar sobre as penúrias causadas pela exploração comercial da metrópole. As pinturas históricas que retratam Dom João VI como príncipe regente e Dom Pedro I como imperador, bem como aquela que representa, de maneira idealista, o Descobrimento do Brasil, evocam uma situação de cultura colonizada. O próprio local no qual foram realizadas as filmagens, o Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, tem sua história atrelada ao ensino de educação artística no Brasil e, portanto, à implantação de um padrão europeu de arte no país. Assim como em *Congo*, um local bastante simbólico, marcado por contradições sociais e que, enquanto instituição, teve papel de destaque na busca identitária nacional.

Ao longo da década de 1970, os museus foram alvos de críticas provenientes dos mais variados campos do conhecimento (SANTOS, 2004, p. 53). Estas instituições foram frequentemente apontadas como locais privilegiados da defesa do discurso oficial, da história factual e do tempo linear a serviço da promoção das peripécias das elites. Conforme Saladino, (Apud FERREIRA, 2011, p. 82), os museus: “[...] foram as instituições onde surgiram as primeiras iniciativas de proteção dos objetos evocativos da história nacional e foram consolidados os mitos fundadores e a história oficial, ligados à tradição cultural das elites”.

A concepção tradicional dos museus enquanto instituições que recuperam o passado se assemelha ao discurso do filme naturalista, organizado de forma linear e que apresenta-se como reconstituição da história. Assim como acontece na sala escura do cinema, o museu

também oferece uma experiência afetiva. Aliás, o vínculo com uma temporalidade específica aproxima ainda mais as duas experiências.

Mas, Omar parece aludir justamente o rompimento do cinema com as formas antigas de arte. Talvez seja para evidenciar esta tensão que o cineasta escolheu um museu de belas artes para servir de locação ao filme, e não um museu de arte moderna. É, portanto, significativo que Omar tenha escolhido um museu de arte para gravar as cenas de *O Anno de 1798*. Apesar de ter sido inaugurado em 1938, a história do Museu Nacional de Belas Artes está relacionada à chegada da família real ao Brasil e ao ensino institucional de educação artística no país; um ensino que traz as insígnias da dependência cultural. As primeiras peças a figurarem no acervo do museu pertenciam à coleção de Dom João VI. A pintura histórica teve um papel político importante no século XIX no contexto da construção da comunidade imaginada brasileira.

FIGURA 17



Panorâmica horizontal à esquerda mostra a grande janela do museu ao lado da pintura que retrata o Imperador Dom Pedro I. FONTE: *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

A evocação da pintura histórica em *O Anno de 1798* parece denunciar a filiação do filme histórico convencional a este tipo de representação. O cinema histórico convencional, aquele da estética naturalista, se vincularia à arte do século XIX, uma arte colonialista, que promoveu uma história heróica, pomposa, privilegiando os vultos da história. Ilusória e ideológica reconstituição de um passado tal como ele deveria ter sido. Além disso, a realeza representada de maneira pomposa, Dom João VI, é filho da rainha D. Maria I, que determinou o massacre dos alfaiates insurretos na Revolta. As cenas das pinturas históricas parecem expor a matéria prima dos filmes históricos convencionais, já que estes se constituem a partir de concepções apriorísticas da produção de imagens. Uma possível alusão de que uma iconografia a priori determina as formas do filme de estética representacional.

É possível observar neste bloco, sob inspiração deleuziana, um embate de “tempos”. O tempo que organiza a representação figurativa dos quadros e a narração em voz *over* não é o mesmo tempo da câmera-olho. As pinturas históricas estão diante da câmera, mas elas estão longe de ser o objetivo central; vemos muitos outros objetos em cena e não há hierarquia entre estes elementos, a ponto da moldura da pintura ser enfatizada em detrimento da mesma. Imersa na cena, a câmera olho se diferencia do olhar como medida que organiza o mundo presente na representação pictórica.

No mesmo plano em que vemos a pintura de Dom João VI, que está ao fundo, é possível ver também uma mesa de centro, uma escada (cuja sombra se sobrepõe à pintura), portas, janelas, lustres, decorações nas paredes, jogo de claro e escuros que constrói formas abstratas etc. Na sequência em que aparece a pintura de Dom Pedro I, vemos também a grande janela do museu (verdadeira janela para o mundo), com importância igual ou talvez maior que a imagem pictórica no contexto da cena.

Além disso, é possível ver também uma mão (provavelmente de Omar) indicando o movimento da câmera e as marcas deixadas por uma moldura ausente na parede. Não há uma narrativa linear a seguir. Não se trata, portanto, da construção de um olhar privilegiado que vê o que interessa na cena em termos estritamente dramáticos, mas sim de um olhar imerso na cena, o que acaba por “libertar” o olhar do espectador que poderá percorrer a cena sem que haja um direcionamento pré-estabelecido.

3.3 ALEGORIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO REVOLUCIONÁRIO

Se as sequências do segundo bloco podem ser vistas como inseridas em um percurso crítico, uma vez que remetem ao problema do tempo cronológico, da representação e da filiação do filme histórico à pintura histórica, duas sequências seguintes que tomaremos como o momento de transição para o terceiro bloco parecem pertencer ao percurso propositivo do filme: O instrumento deste percurso é a alegoria histórica. Além disso, a partir deste momento, a câmera-olho deixa de promover um embate com o tempo cronológico e representacional e mergulha de vez na *duração*. A estrutura das duas cenas que descreveremos a seguir, ou seja, a justaposição enigmática de imagens, parece ser adequada a uma leitura alegórica. As cenas de pinturas históricas se encerram com imagens emblemáticas da escultura de um leão, seguida por imagens de uma cesárea. Estas duas sequências serão analisadas na chave da alegoria histórica.

Um plano aberto mostra o perfil da escultura de um leão. Aliás, não parece ser sem propósito que Omar tenha substituído personagens humanos por estátuas neste filme. As dificuldades encontradas pelos setores progressistas da sociedade para resistir ao governo ditatorial causava um sentimento de imobilidade. O conteúdo da voz *over* que acompanhará esta sequência fala das penúrias, das queixas, da exploração e falta de comida na colônia: “faltava o azeite, o sal e a carne”. Podemos interpretar esta sequência como um tipo de alegoria que Xavier chama de pragmática, uma vez que nela “As analogias implícitas entre o passado e o presente são tomadas como uma estratégia retórica, uma forma de fazer uma pergunta sobre o presente utilizando o passado, em função da semelhança entre as questões atuais e aquelas enfocadas no filme” (XAVIER, 2005, p. 369-367).

A escultura é reenquadrada, ainda de perfil, mas desta vez a câmera está bastante afastada do objeto. O plano possui profundidade de campo e, além da escultura do leão, é possível ver quatro portas, uma claraboia e uma janela. Estes elementos podem ser vistos como os vários caminhos oferecidos ao percurso do observador. Diversos pontos de fuga disponíveis, e não apenas um. Novo enquadramento retorna a câmera à posição inicial. Após transição com *fade in* e *fade out*, a câmera enquadra um longo corredor no qual é possível ver três portas, uma claraboia e duas janelas. Com um movimento de panorâmica horizontal à esquerda, a câmera se move até enquadrar a cabeça da escultura de frente, à direita do campo. Ao fundo, é possível ver duas portas.

FIGURA 18



Imagens da escultura do leão como alegoria do poder.
 FONTE: *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

A escultura está cercada por portas da percepção que Omar oferece ao olhar do espectador. Os vários ângulos captados da estátua do leão enfatizam a imponência. A estátua permanece indiferente às penúrias vividas na colônia e narrados pela voz *over*. Uma possível

alegoria para o desencanto com a ideia de revolução popular, já que estas nunca haviam conseguido êxito e as velhas elites se perpetuavam no poder. O leão orgulhoso é a autoridade: Bonaparte, Maria I, mas, sobretudo, Ernesto Geisel. O leão majestoso de Omar representa a consciência de que não havia mobilização das classes populares contra o Estado repressivo brasileiro. Aliás, as guerrilhas armadas eram massacradas em uma batalha desproporcional.

Conforme Xavier (2001a, p. 127), na década de 1960, a cinematografia brasileira que teve o nacional como referência buscou fazer da experiência social o seu referencial. Este impulso, que orienta o estético em direção ao político, indica a preocupação destes realizadores com o tempo histórico, o que acabou por impregnar a experiência social no arranjo interno dos filmes. A alegoria foi a forma expressiva encontrada por estes artistas para responder aos problemas que eram apresentados.

Xavier (2012) examina este cinema na chave da teleologia da história, que se internalizaria nos filmes pela alegoria e se tornaria princípio organizador das narrativas. Na visão do autor, em um primeiro momento a teleologia da história carrega um sentimento de esperança no futuro, uma vez que a história possui um sentido e este sentido é a revolução popular. Nos termos propostos por Xavier:

Nos anos 60, a ordem do tempo se pensou, primeiro, como certeza da revolução. A alegoria apresenta uma textura de imagem e som descontínua, mas pensa a história como teleologia, assume o tempo como movimento dotado de razão, finalidade, em direção a um telos. Refiro-me a Deus e o diabo, filme no qual o telos é a salvação, e o alçar a um mundo melhor é a vocação da humanidade. O futuro – a revolução – é o elemento que organiza e dá sentido ao processo vivido. Seu esquema da história afirma a esperança, buscando uma representação da consciência popular compatível com ela (XAVIER, 2012, p. 34).

A história teleológica que impregna os filmes do Cinema Novo brasileiro está ligada a um projeto de nação. Mesmo que em suas narrativas os filmes apresentem um caráter fragmentário, o princípio teleológico de esperança num futuro revolucionário aparece internalizado formalmente nos filmes. Este esquema teleológico entrou em crise devido, em parte, à intensificação da repressão política e o consequente fracasso de um projeto de sociedade e de cinema. O segundo momento, na passagem para os anos 1970, foi marcado pelo sentimento de desencanto e esta nova relação com o tempo histórico transformou a teleologia em antiteleologia. Conforme Xavier (2012, p. 35):

A partir de filmes como Terra em transe e O bandido da luz vermelha, as alegorias se fizeram expressões encadeadas da crise da teleologia da história, ou de sua negação mais radical efetuando um corte diante de figuras anteriores da história, passagem que encontrou seu termo nas expressões apocalípticas saídas da nova

geração que rompeu com o cinema novo a partir de 1968-69. Em tais expressões, a perplexidade e o sarcasmo se traduzem em estruturas agressivas que, negando horizontes de salvação, afirmam uma antiteleologia como princípio organizador da experiência. Ao descartar a feição programática do nacionalismo cinemanovista, a nova estética da violência traz o desconcerto e obriga a repensar toda a experiência.

De acordo com o diagnóstico de Xavier, portanto, há no final da década de 1960 no Brasil uma virada desconstrucionista em relação aos antigos valores nacionais. A alegoria da esperança em formato teleológico dá lugar a antiteleologia, que está vinculada a uma revisão histórica e recapitulação autocrítica do passado recente. A alegoria, ao mesmo tempo em que revela uma conexão íntima entre forma de representação e conjunturas sociais específicas, expressa a crise da representação. Nesta perspectiva, o filme é capaz de encorajar no espectador-analista o interesse por descobrir de que modo a montagem disjuntiva condensa uma concepção da experiência humana no tempo.

Mas, voltemos ao leão tirano de Omar. Parece tratar-se da alegorização de uma autoridade que permanece firme em seu posto. Possível alusão ao fato de que não havia ameaça de queda da ditadura pelas guerrilhas armadas. O leão orgulhoso de Arthur Omar parece sinalizar a desilusão acerca da “revolução brasileira”. Uma estátua antiteleológica.

Bem diferente é a estátua do leão amedrontado pela reação dos revolucionários em *O Encouraçado Potemkin* (Serguei Eisenstein, 1926). A cena ocorre logo após o término da clássica sequência na escadaria de Odessa, que o historiador Eric Hobsbawm considera os seis minutos mais importantes da história do cinema. O leão de Eisenstein é a autoridade atemorizada com a reação do encouraçado, que diante da opressão na escadaria de Odessa bombardeia o “QG dos generais.

FIGURA 19



Montagem eisensteiniana mostra a autoridade na figura da escultura de um leão. Autoridade tranquila, ameaçada e amedontrada. FONTE: *O Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925).

A sequência da escultura do leão em *O Anno de 1798* é seguida por outra sequência emblemática: imagens de tipo documentário jornalístico que mostram a realização de uma cesárea. Pela textura das imagens, a cena está sendo reutilizada, mas com um propósito completamente diferente do original. Em sua famosa tese sobre o drama barroco alemão,

Walter Benjamin (1984, p. 205) argumenta que a alegoria se constrói a partir da fragmentação e ruína, em um processo no qual os elementos da realidade são arrancados de seus contextos originais, perdem a capacidade de irradiar um sentido e se tornam objetos da alegoria na medida em que ganham significação fora de seus contextos originais. Aqui o gesto documental ganha outro sentido. Não há intenção de documentar, como certamente havia quando as imagens foram originalmente produzidas³⁹.

FIGURA 20



Imagens de uma cesárea. Alegoria de intervenções revolucionárias malogradas na História do Brasil.

FONTE: *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

A cena inicia aos seis minutos e meio e se estende até os oito minutos de filme. A narração em voz *over* retorna após um minuto e meio ausente, desta vez informando efetivamente acerca da Revolta dos Alfaiates, depois de exaustiva exposição do contexto histórico. A música é substituída, agora ela possui características de som atmosférico típico de programas jornalísticos investigativos. Xavier (2005, p. 352) afirma que “Quanto mais enigmático o texto, maior é sua chance de provocar interpretações alegóricas”. Trata-se de uma sequência forte, até certo ponto chocante. O cinema de Omar solicita uma “coragem de ver”. Evidencia-se aqui uma das características do cinema omariano e sua “poética violenta” (KAMINSKI, 2020). Guiomar Ramos interpretou a sequência da cesariana da seguinte forma:

A paródia, que parecia estar propondo a destruição de todo o sentido pelo escracho e o nonsense, acaba por construir a imagem do fracasso desse levante histórico através da representação literal da ideia de que a Revolta dos Alfaiates, foi uma insurreição que nasceu de maneira forçada, através da operação cesariana, o resultado de seu fracasso é o retorno desse fruto: vemos o bebê ser empurrado de volta para o útero realçando o aspecto visceral da cena (2014, p.104).

³⁹ Nos anos 1970, discussões em torno do procedimento cirúrgico conhecido como cesariana impregnou o debate público. É neste período que a cesárea se tornou uma indústria bastante lucrativa no Brasil.

Em termos alegóricos, a cesariana parece ser, novamente, uma crítica à história vista como teleologia. Levanta-se o problema da nação não formada, de um povo sem projeto de país. Na acepção de Ismail Xavier (2012, p.18), a linguagem alegórica moderna está relacionada “à descontinuidade, pluralidade de focos, colagem, fragmentação ou outros efeitos criados pela montagem ‘que se faz ver’”. O estilo alegórico arrasta o espectador de sua posição passiva em relação à obra e o coloca na posição de analista, encorajando-o a interpretar o tensionamento existente entre o familiar e o estranho.

Conforme Xavier, a alegoria na contemporaneidade, sob o influxo dos estudos de Walter Benjamin, expressa a lacuna entre o espírito (significado) e a letra (palavra). A alegoria como processo de significação encoraja uma abordagem analítica no leitor. Na teoria contemporânea, há uma relação necessária entre alegoria e fragmentação (consciência da descontinuidade entre linguagem e experiência). A alegoria moderna pressupõe uma nova consciência histórica. É possível, deste modo, tomar a sequência da escultura e da cesariana como alegorias vinculadas à conjuntura política na qual o filme emergiu.

Nesta perspectiva, a cena da cesárea parece aludir a uma crítica à ideia de revolução burguesa como etapa necessária à revolução do proletariado. Como se sabe, a Revolta dos Alfaiates foi inspirada pelo ideário francês de revolução burguesa. Tanto ontem (contexto da Revolta dos Alfaiates) como hoje (contexto de produção do filme), revoluções brasileiras malogradas. À época do golpe civil-militar no Brasil, o modelo revolucionário adotado pelo Partido Comunista Brasileiro era o da revolução democrático-burguesa⁴⁰.

No marxismo ortodoxo, a transição do capitalismo ao socialismo possui uma data programada, assim como quando é possível programar o nascimento de uma criança por meio de cesariana. É célebre a expressão atribuída a Karl Marx de que a violência é a parteira da história. Na verdade, a frase diz o seguinte: “A violência é a parteira de toda velha sociedade que traz uma nova em suas entranhas” (MARX, 1985, p. 286). Esta proposição alude a uma história linear, típica da história teleológica marxista.

Em uma análise do pensamento de Caio Prado Jr. exposto na obra *A Revolução Brasileira* (1966), Jose Carlos Reis (1999) examina a oposição que o historiador marxista brasileiro fez ao modelo democrático-burguês adotado pelo PCB no período anterior ao golpe de 64. Reis afirma que, para Caio Prado Jr, uma análise equivocada dos fatos concretos da realidade brasileira “levou a uma estratégia de intervenção equivocada”, uma vez que “[...] a

⁴⁰ Entre 1967 e 1974, parte da militância de esquerda optou pela luta armada como forma de enfrentar o regime autoritário. Em uma guerra desproporcional, foram massacrados pelo exército.

teoria d'A Revolução Brasileira era abstrata, constituída por conceitos exteriores à realidade brasileira, esquemática, etapista, indo às avessas dos conceitos aos fatos, quando se deveria ir dos fatos aos conceitos” (REIS, 1999, p. 6).

O tempo vivido brasileiro diferiria completamente do tempo abstrato das teorias revolucionárias. Na visão de Caio Prado Jr, segundo Reis, o Brasil nunca foi feudal, uma vez que as relações de produção haviam sido capitalistas desde a colônia: “[...] desde o início, integrado à expansão mercantil européia e exportando para lá o seus produtos primários, produzidos em latifúndios escravistas, o Brasil é capitalista” (REIS, 1999, p. 7).

Conforme Moraes (apud REIS, 1999, p. 10) “[...] o conceito de "revolução" de Caio Prado, assenta-se sobre a idéia de ‘transformação’, opondo-se ao emprego da força e da violência para a tomada do poder. Esta concepção ‘transformista’ ou ‘processual’ d'A Revolução Brasileira, privilegia a continuidade em detrimento da ruptura histórica”. Caio Prado Jr. teria abandonado a ideia de rupturas vertiginosas pela ideia de uma continuidade eterna. O entendimento do historiador acerca da realidade histórico-política brasileira era de que “Não se vai de um passado colonial à emancipação e autonomia nacional do dia para noite ou por uma decisão arbitrária de intervir a qualquer custo [...]” (REIS, 1999, p. 12).

Nos momentos finais do filme, em que são mencionadas as sentenças condenatórias dos quatro alfaiates, a cena emblemática da cesariana retorna, agora de trás para frente. Vemos o bebê retornar ao útero da mãe. O procedimento alegórico construído na sequência da cesárea em *O Anno de 1798* constrói um discurso que se assemelha às teses de Caio Prado Jr. acerca da Revolução Brasileira. É preferível um parto natural.

O livro de Caio Prado Jr. , publicado pela primeira vez em 1966, repercutiu bastante entre os intelectuais brasileiros e foi visto como uma via alternativa à doutrina marxista por parte da esquerda. A cena da cesárea de trás pra frente é uma alegoria ao fracasso de um projeto político. A crítica à assimilação de conceitos exteriores à realidade brasileira na formulação de estratégias revolucionárias pode ser vista na cena em que a câmera enquadra o pênis de uma estátua no momento em que o narrador proclama: “Viva Bonaparte!”.



Câmera focaliza o pênis da escultura, no momento em que o narrador exclama “Viva Bonaparte”. FONTE: *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

A cena da cesariana alegoriza, portanto, o fracasso de um projeto de nação e a repressão violenta aos insurretos de ontem e da época em que o filme foi produzido. A violência na velha sociedade da revolta dos alfaiates não trouxe uma nova sociedade em suas entranhas, assim como o projeto revolucionário de nação falhou no Brasil da década de 1960. O filme apresenta o seu caráter antiteleológico. A cena da cesárea é categórica: a história não é teleológica. Estamos distantes da alegoria da esperança que impregnou *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

3.4 A QUESTÃO RACIAL E A CULTURA

Encerra-se a cena da cesárea e o desenho de uma coruja aparece e desaparece da tela diversas vezes, num possível chamado à reflexão. O narrador descreve os eventos que culminaram no enforcamento de quatro negros livres e destaca que, apesar de dezenas de pessoas proeminentes da sociedade estarem envolvidas na conspiração, as 49 pessoas que foram implicadas (entre elas, três mulheres e nove escravos) eram das classes populares e “nenhum exercia função pública de destaque”.

Vemos uma cartela com o nome Luiz Gonzaga das Virgens, um dos condenados na Revolta dos Alfaiates. A informação que o narrador emite deste homem é que ele era mulato, solteiro e tinha 36 anos. Um nome, uma condição civil, uma idade. É só o que podemos ter e ver daquele passado tão longínquo, o restante é interpretação, representação, discurso. Apesar disso, esta “etiqueta” é suficiente para criar um circuito entre as réplicas de esculturas greco-romanas e um passado histórico brasileiro de escravismo e dependência cultural.

Passamos das salas com pinturas históricas para a galeria de moldagens do museu. A câmera-olho mergulha no ambiente. A partir deste momento, há um conflito mais contundente entre imagem e som. Na banda sonora, música africana, enquanto que as imagens mostram réplicas de esculturas do período helênico e romano. Tais esculturas greco-romanas foram modeladas na França a partir do original durante o século XIX até o início do século XX. As imagens na galeria de moldagens ocupam a metade da duração do filme. Novamente, uma escolha específica do cineasta, as esculturas, e que tensiona o caráter ideológico cognitivo da noção de belo. A arte grega se tornou o paradigma do belo no Ocidente. O elitismo, a dependência cultural e a invisibilidade da cultura afro-brasileira dão a tonalidade desta sequência.

A câmera passeia pela galeria, tateando os corpos escultóricos. Em alguns momentos a descrição que a câmera faz substitui o objeto, numa intensificação das formas. Apesar da imobilidade, os movimentos da câmera e a trilha musical africana dão às estátuas um *movimento de mundo*, fazendo-as se moverem e envolvendo-as com uma "atmosfera de mundo". Assim, "Não se trata mais de passar de um mundo real em geral aos mundos oníricos particulares, pois o mundo real já suporia as passarelas, que os mundos dos sonhos parecem nos vedar [...]" (DELEUZE, 2018, p. 96).

FIGURA 22



Movimento de mundo nas moldagens greco-romanas. FONTE: *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

A voz *over* do narrador retorna com frases como “No ano de 1798 na África em Massangano, o capitão Baltazar descia o Rio Cuango com 600 narizes apreendidos entre as gentes do Soba, Andalaquitunga e com as cabeças cortadas de Caboco Kiambilo, que regia o esquadrão da margem esquerda, Seguiandari, parente de El Rei negro, Pondo Amondo, chefe dos fidalgos negros [...]”. A voz empostada e de tom sério do início do filme se metamorfoseou, se “contaminou” pelo ambiente, se desvinculou do tempo abstrato e caiu na

duração. Agora ela encontra-se imersa no tempo histórico brasileiro, um tempo impregnado de contradições e reminiscências do passado colonial. Um tempo múltiplo permeado por contradições. Quando não há uma interpretação da história e esta passa de objeto a sujeito, que subjetividade ela emana? As imagens de esculturas parecem responder a pergunta.

Nestas imagens não há diversidade cultural e nem étnica⁴¹, somente noções hegemônicas do que é o belo, do que é a cultura. A trilha sonora negra pontua o conflito: *imagens sonoras* vindas do tempo reivindicam o lugar da cultura negra na formação cultural brasileira. Em 1798, negros que participaram ativamente de um movimento emancipatório tiveram suas cabeças cortadas. O filme sinaliza que a cultura negra também foi eliminada.

A câmera-olho enfatiza os gestos “grandiosos” das estátuas, fazendo elas se tornarem os vultos políticos que desfilam nas imagens da história pomposa apresentada nos filmes de estética naturalista ou realista. A história como sujeito é a história cravada na *duração*: uma história repleta de conflitos culturais e sociais e sem qualquer brecha para intervenções programáticas e arbitrarias. A câmera de Edgar Moura parece flutuar entre as esculturas. Esta sequência extrai das imagens seu máximo rendimento, tendo-as agora como elemento estético. Apesar disto, não nos enganemos: as imagens de moldagens greco-romanas sugerem o deleite, mas a trilha musical africana marca o conflito e explode a fruição passiva da arte europeia.

Aqui a trilha musical não tem como função reforçar o que está sendo mostrado nas imagens, como em filmes tradicionais. A trilha musical, bem como os sons, os letreiros e outros elementos que frequentemente são utilizados como “auxiliares” em filmes tradicionais, em *O Ano de 1798* possuem fluxo próprio. Mergulhada em tempos *aberrantes e bifurcantes*, a narração em voz *over* exprime as alucinações do tempo em frases como “Minha grande mãe negra. Minha África órfica. Pátria de Voltaire, Diderot, Rousseau [...] Boissy d' Anglas, Orador dos Estados Gerais, de Danton, Marat, Robespierre. Príncipes africanos sentados num trono de palmas de reboleiro. Organismo viril de tigre e outros povos que a Bahia importa dos navios negreiros e na arca de Noé”.

As imagens na galeria de esculturas sugerem que por trás da dependência cultural está o racismo, o apagamento da cultura afro-brasileira e a imposição de um padrão de gosto. A voz *over* segue narrando um texto construído a partir de montagem de textos antropológicos, relatos de viajantes, poesias, fontes históricas e, provavelmente, criações do próprio cineasta. Uma nova cartela aparece com o nome Lucas Dantas de Amorim Torres. O

⁴¹ Há esculturas que representam indígenas e missionários, mas conforme os padrões europeus.

narrador informa: Mulato, solteiro, soldado do regimento de artilharia, 24 anos. Mais uma vez, uma “etiqueta colada” nas esculturas possibilita a criação de circuitos e conexões com imagens tempo que implode qualquer relação passiva de simples contemplação que o espectador possa ter com as imagens escultóricas.

Um ponto importante a ser destacado aqui é o lugar da arte africana e indígena nos museus. Sally Price (2000, p 122) afirma que em exposições que apresentam os objetos da arte como “etnografia”, é predominante o apagamento das qualidades estéticas das obras. As qualidades plásticas das obras são ofuscadas por etiquetas e textos informativos concernentes às funções técnicas, sociais e religiosas supostamente desempenhadas, direcionando a compreensão do observador e o distanciando de qualquer experiência afetiva para com os objetos.

Classificadas, etiquetadas, colecionadas, “a arte negra se torna uma língua morta”, nos dizem Alain Resnais e Chris Marker. É nesse sentido que *As estátuas também morrem* (*Les statues meurent aussi*, Alain Resnais e Chris Marker, 1953). Portanto, ao discutir a Revolta dos Alfaiates, movimento emancipatório que envolveu brancos de elite e populares, o qual culminou na condenação e execução de quatro negros, *O Anno de 1798* parece colocar a questão racial no centro do debate.

Mas, se não existe diversidade cultural num museu de belas artes, Omar se encarrega de inseri-la. Em meio às imagens das estátuas greco-romanas, um *insert* faz emergir Lélia Gonzalez, uma das principais intelectuais do feminismo negro no Brasil. Na época de realização do filme, Lélia era professora de filosofia na Universidade Gama Filho e nas Faculdades Integradas Estácio de Sá. Intelectual engajada em questões raciais e de gênero, em 1976 ministrou na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro um curso de cultura negra (VIANA, 2006, p. 72). Em 1978, participou da fundação do Movimento Negro Unificado, um marco do ressurgimento do movimento negro no Brasil.

Em *O Anno de 1798*, a arte apresentada por Lélia não aparece etiquetada, classificada. O que está em jogo é a fruição da cultura negra pelo gesto de Lélia. Um plano detalhe mostra as mãos da intelectual portando grandes anéis e muitas pulseiras. Lélia realiza uma performance de dança. Da vestimenta de Lélia ao ambiente, passando pela performance de dança, a cena suscita todo um universo cultural negro. Na banda sonora, música barroca seguida de uma bateria jazzística. Aqui há uma inversão da sequência anterior: na banda sonora, a música barroca remete à cultura européia, enquanto que a imagem de Lélia alude a herança da cultura negra.

FIGURA 23



Figura 12- Performance de Lélia Gonzalez. FONTE: *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

Novamente, o conflito entre som e imagem alude os conflitos culturais brasileiros, marcados pela colonização e escravismo. A bateria jazzística que se sobrepõe à música erudita enquanto Lélia realiza sua performance pontua uma importante contribuição da cultura popular negra à música no Ocidente. O narrador retorna descrevendo as festividades do Ser Supremo, celebração que Maximilien Robespierre instituiu na França como forma de substituir o Domingo de Pentecostes. O narrador afirma que tal celebração tinha como finalidade “arraigar na alma francesa as novas ideias”. Assim como no depoimento de Ana Cândida, o narrador faz uma descrição imagética.

O choque entre som e imagem nesta sequência parece levantar um debate importante no âmbito da ideologia racialista brasileira. O sincretismo religioso instituído por Robespierre na França e narrado em voz *over* pode ser visto sob a perspectiva daquilo que Wilson Barbosa chama de *sincretismo negativo*. Conforme o autor, o sincretismo negativo se dá quando:

[...] os dominadores estimulam híbridos entre diferentes culturas, criando artificialmente elementos de síntese, ou dissolução da cultura dos vencidos, sob a forma de novas instituições, entidades, festividades, etc. Dessa maneira, um coletivo muito menor de dominadores pode-se impor sobre coletivos de identidades culturais várias vezes maiores (BARBOSA apud BARBOSA, 2001, p. 19).

A noção de sincretismo negativo, que Omar tensiona ao sobrepôr a descrição da Festa do Ser Supremo com as imagens da performance de Lélia, aplica-se à famigerada “democracia racial” brasileira. Naquele momento histórico, o mito de “democracia racial” era propagado pelo governo ditatorial. A democracia racial é uma ideologia difundida no Brasil a partir da “Revolução de 30”, como consequência do declínio das ideologias raciológicas que tiveram força no país no final do século XIX e início do século XX (BARBOSA, 2001, p. 17).

A democracia racial origina-se a partir de uma: “[...] explicação ideológica construída comparativamente com os centros desenvolvidos, na qual a mistura generalizada entre as três raças fundadoras da nacionalidade teria levado a uma sociedade sem preconceitos raciais” (BARBOSA, 2001, p. 19).

Tal falácia, que tem como escopo o apagamento das diferenças étnico-culturais, começou a perder força principalmente pela atuação do Movimento Negro no final da década de 1970. Lélia foi uma das principais intelectuais a combater o mito da democracia racial e denunciar o racismo estrutural brasileiro. Ao discutir os desafios a serem enfrentados no que tange os problemas acerca da identidade nacional e ideologia racista, Barbosa propõe que:

Não se trataria mais da “cultura brasileira” ou da “identidade brasileira” com o pé na cozinha e a cabeça na França, mas da cultura e identidade de indivíduos pertencentes à raça negra, que possui diferenças que devem ser respeitadas e incentivadas para o estabelecimento futuro de uma verdadeira democracia racial, baseada no reconhecimento da diferença. (BARBOSA, 2001, p. 23).

A performance de Lélia segue e, com exceção das imagens documentais da cesariana, que no filme possui um significado alegórico, a intelectual negra é a única humana presente em um filme repleto de objetos e esculturas. A bateria jazzística se encerra. Na imagem, Lélia continua sua performance. Os cantos, a dança: a herança da cultura negra, sufocada por um idário colonialista. A menção às ideias iluministas parece indicar uma crítica “às ideias fora do lugar” em um país sem fisionomia que importa cultura e ideário.

Não existem personagens, pelo menos nos parâmetros do cinema convencional, em *O Anno de 1798*. Mas, se quisermos apontar uma “personagem” neste filme, só pode ser Lélia. É a única pessoa que teve a imagem gravada exclusivamente para o filme. Os demais elementos são vozes, letreiros, imagens documentais, músicas, pinturas e estátuas. Lélia, assim como todo o universo negro suscitado no filme, representa também os quatro negros que lutaram pela emancipação durante a Revolta dos Alfaiates.

Numa época em que filmes históricos de estética naturalista apresentavam o negro somente na condição de escravo, *O Anno de 1798* enfatiza a riqueza de sua cultura e a sua capacidade de se rebelar e vislumbrar um mundo mais justo. Em contraste com a imobilidade das estátuas, Lélia dança. E não é a câmera que dá o *movimento de mundo* à intelectual. O *movimento de mundo* mana de Lélia. *O Anno de 1798* parece sugerir que a superação da imobilidade política e cultural na década de 1970 estava na cultura popular negra. É também uma maneira de inserir o negro e sua cultura nas discussões sobre a “revolução brasileira”. Como revolucionar sem pensar na questão racial?

Nova cartela apresenta o nome João de Deus do Nascimento. O narrador complementa a informação: mulato, livre, casado, alfaiate. Câmera em movimento vertical repetitivo mostra o detalhe de uma máquina de costura. Uma panorâmica lenta passeia pelos pormenores do objeto. A máquina de costura, além de evocar a revolta dos alfaiates, evoca também outros revoltosos massacrados no Brasil: Lampião e seu bando. É bastante conhecida a fotografia das cabeças dos cangaceiros decapitados, dispostas sobre os degraus da igreja de Sant`Ana do Ipanema. Em volta das cabeças, armas, cartucheiras, chapéus e duas máquinas de costura.

Câmera em movimento vertical lento mostra um cartaz cujo desenho é uma moça negra sendo dominada por trás. Ela é dominada por uma figura fantasmagórica sem rosto, que veste um uniforme de jogador do futebol norte-americano, com cores que remetem à bandeira dos Estados Unidos. A figura faz da moça seu instrumento musical (guitarra). No rosto da moça, expressão de sofrimento. Uma crítica à violência do racismo e sexismo presentes na sociedade brasileira.

FIGURA 24



Ilustração de uma mulher negra sendo dominada por uma figura que remete aos EUA. FONTE: *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

É possível também ver o exemplar de uma revista *Veja* no ambiente. Trata-se de uma edição de dez de setembro de 1975 da dita revista, intitulada *No país das telenovelas*. Uma crítica explícita ao padrão estético criado e propagado massivamente pelas telenovelas. Apesar de naquele momento a Rede Globo não ser a única a produzir telenovelas de forte repercussão na sociedade, a emissora carioca se impunha como a principal realizadora deste produto audiovisual.

A Rede Globo elaborou padrões de comportamento e padrões estéticos cuja finalidade estava em apagar a diversidade e criar um país unívoco e compatível com os propósitos unificadores do governo Médici. Conforme Maria Rita Kehl (2005, p. 407), o projeto de Integração Nacional se dava, também, “via unificação da linguagem, do consumo e da ideologia [...]”. O padrão estético estabelecido pela Rede Globo endossava o engodo do discurso de país “em vias de desenvolvimento” e as imagens produzidas pela emissora contribuíram para “[...] apagar definitivamente do *imaginário* brasileiro a ideia de miséria, de atraso econômico e cultural [...]” (KEHL, 2005, p. 410, grifo da autora).

No entanto, nos momentos em que não havia como escamotear a miséria do país, esta era totalmente estetizada e glamourizada. O oposto da estética da fome formulada na década anterior por Glauber Rocha (KEHL, 2005, p. 410). A pobreza era apresentada como um estágio passageiro de uma população “humilde, porém decente” que, no país da prosperidade econômica, teria logo a oportunidade de superar a miséria. Enquanto o dia da redenção não chegava, os pobres eram treinados a assimilar o estilo de vida pequeno burguês que a televisão lhes apresentava (KEHL, 2005, p. 410).

Voltemos ao filme. Na banda sonora, sons estranhos. Passamos a um ateliê de esculturas. O narrador narra um texto sobre o “mercado do amor” na Bahia em 1798. Nas imagens, cenas de duas esculturas nuas, homem e mulher, abraçados. A câmera passeia lentamente pelas esculturas. Aqui é suscitado o “ideal feminino” europeu, de um lado, e a situação de concubina reservada à mulher negra, de outro: “Lucrécia Maria Gersan, crioula forra, solteira. Me tocava com sua mão numa frequência de impulsos de 5 a 25 hertz. A duração fixa dos impulsos se situava numa faixa de 0,3 a 0,5 milissegundos. A intensidade do estímulo era regulada segundo o humor de Lucrécia, oscilante, entre estados de humor machadiano e humor oswaldiano”. Crítica ácida a uma elite racista e sexista.

O mito da “democracia racial” no Brasil é tensionado novamente, uma vez que tal mito não é nada menos do que a naturalização das relações de dominação de brancos sobre negros. E nestas relações de dominação, a violência contra a mulher negra faz o racismo se vincular ao sexismo. Em 1984, Lélia Gonzalez publicou um artigo seminal sobre as relações entre racismo e sexismo na cultura brasileira⁴². A presença de Lélia em *O Anno de 1798* indica, portanto, além da valorização da cultura negra, uma crítica ao mito da “democracia racial” e ao racismo e sexismo na sociedade brasileira.

⁴² Ver em Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

3.5 A HISTÓRIA COMO POTÊNCIA REVERSÍVEL

A última cartela mostra o nome de mais um negro condenado à forca: Manuel Fustino dos Santos Lyra, “mulato, forro, solteiro, alfaiate, filho legítimo de Raimundo Ferreira e da parda Felizarda, escrava do padre Antônio Francisco de Pinto, 22 anos”. Retornamos à galeria de esculturas do museu. Com um jogo de claro e escuro, a câmera explora o que há de sombrio na face das esculturas. Estamos no momento apocalíptico do filme.

Na banda sonora, um Rock and Roll bem ao estilo anos 1970. Enquanto o narrador informa acerca da condenação dos homens à forca, a câmera enquadra esculturas que fazem alusão a uma fila de pessoas a caminho da morte. O processo alegórico parece ser este: primeiramente, um “esgotamento” dos objetos que os tornam opacos. A partir de então, rompida a transparência, se tornam objetos de alegorias e metáforas. Um movimento rápido com *zoom* enfatiza a dramaticidade do rosto de uma das esculturas “enfileiradas”, enquanto que o narrador exclama: “Era o fim de uma era, mas não o fim”.

FIGURA 25

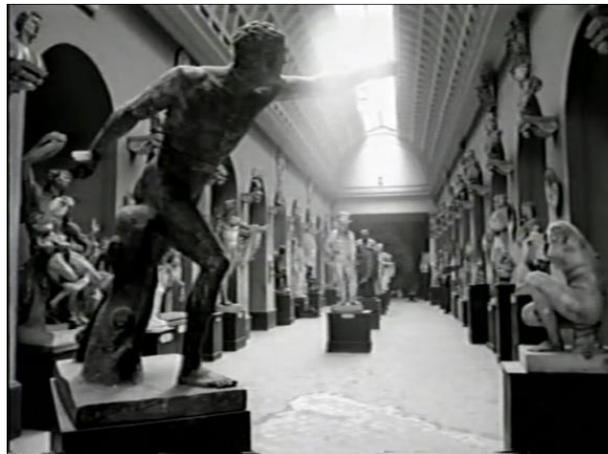


Esculturas são enquadradas como se estivessem em uma fila. FONTE: *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

Um plano fixo de longa duração, em profundidade de campo, mostra a galeria de esculturas. O narrador descreve as siglas contidas nos processos jurídicos e o significado de cada uma delas, como A.A.F: “Abomináveis princípios franceses” e I.F.R: “Ideada e fantástica república”. Em tom irônico, é criada a sigla S.L.A.L.F.E.N.S.S.D.D.N.M.M.N.C.C, como abreviação da sentença exarada a Luiz Gonzaga das Virgens: “[...] seja levado ao lugar da forca eregida para este Supplicio, e que nelle morra morte natural para sempre, sendo-lhe

depois de morto decepadas as mãos e cortada a cabeça”⁴³. Em seguida, vemos a cena da cesárea de trás para frente, fazendo o bebê retornar ao útero da mãe.

FIGURA 26



Plano em profundidade de campo na galeria de moldagens. FONTE: *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

Na banda sonora, a música *Gallows Pole*, da banda Led Zeppelin, cuja letra descreve o desespero de um homem que implora a seus amigos e familiares que o livrem da forca a qual foi condenado. Em tradução literal, *Gallows Pole* significa “poste de forca”. Mesmo tendo a ajuda de um amigo, que entrega ouro em troca de sua absolvição, e de sua irmã, que oferece favores sexuais ao algoz para libertá-lo, o carrasco não o perdoa e executa o pobre homem.

No último plano do filme de Omar, uma camisa, presa em um varal, pega fogo. Conforme Xavier (2012, p.17), a passagem dos anos 1960 para os anos 1970 marca a “promessa de felicidade à contemplação do inferno”. Esta última cena, bem como a sequência que narra as sentenças condenatórias, a música *Gallows Pole* e a imagem da cesárea de trás para frente, aludem a derrota dos alfaiates insurretos em 1798 pelo governo colonial, mas para alegorizar os executados pela ditadura militar brasileira no início da década de 1970. Aqui, ao contrário da Revolução Francesa, não foi a cabeça da realeza que rolou, e sim as cabeças dos revoltosos, ontem e hoje.

Xavier (2000) identificou no filme *Triste Trópico* (Arthur Omar, 1974) um rompimento com a alegoria da esperança, tornado evidente na parte final do filme, com os

⁴³ Encontramos exertos das sentenças no texto CARRILO, Carlos Alberto. *A Inconfidência e Seus Juizes* in: Memória da Justiça Brasileira. Vol. II Da Restauração portuguesa ao grito do Ipiranga.: Tribunal da Justiça do Estado da Bahia. Disponível em: http://www.tj.ba.gov.br/publicacoes/mem_just/volume2/cap8.htm Acesso em: 22/10/2020.

desdobramentos acerca da morte do Dr. Arthur e a alusão à morte de Antônio Conselheiro, figura central para Glauber Rocha, mas que no filme de Omar “[...] é evocado enquanto cadáver exposto à dissecação dos vencedores, não como raiz vigorosa da profecia do ‘sertão vai virar mar’” (XAVIER, 2000, p. 17). No final de *O Anno de 1798*, como vimos, é descrita a condenação à forca dos revoltosos. A desconstrução crítica do sistema representacional e a desilusão com a “revolução brasileira” parecem vincular também este filme de Omar ao ciclo de filmes alegóricos antiteleológicos realizados no Brasil a partir do final dos anos 1960 até meados de 1970.

FIGURA 27



Imagem de uma camisa queimando no varal. Alegoria de um momento sombrio pelo qual passava o Brasil.
 FONTE: *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

O diagnóstico de Ismail Xavier (2012) revela que, a partir do final dos anos 1960, mais precisamente após o AI-5, a preocupação dos artistas era lidar com a crise de um projeto de sociedade e também de um projeto de cinema, haja vista que o cinema novo brasileiro não conseguiu dialogar com seu público alvo: as classes populares. Deste modo, o final dos anos 1960 e primeira metade da década de 1970 ficaram marcados por um conjunto de obras fílmicas que internalizaram a crise, já que na visão de Xavier o que houve de melhor no cinema brasileiro desta época esteve articulado à consciência da crise e fez desta o seu princípio organizador.

A crise de um projeto de nação se articulava à crise de uma linguagem capaz de representar esta nação, o que fez com que, a partir da segunda metade da década de 1960, os artistas mais criativos da época lançassem mão do experimentalismo e da linguagem alegoria para tratar dos problemas que se apresentavam naquele período histórico. O fracasso de um projeto estético e político aparece em *O Anno de 1798* por meio da linguagem alegórica e de

uma proposta estética experimental ancorada na desconstrução crítica do sistema de representação.

O Anno de 1798 parece lançar a questão: após mais de cento e cinquenta anos de uma condenação motivada por ideias racistas, o que mudou em relação aos negros na sociedade brasileira? É por conta desta problematização central que os nomes, a cor e a origem humilde dos quatro condenados são suficientes para que o filme discuta a Revolta dos Alfaiates, sem que haja a necessidade de uma pretensa reconstituição histórica. Mas, se no percurso crítico destaca-se o fracasso de um projeto político e estético, no percurso propositivo é possível enxergar possibilidades de enfrentamento dos impasses.

De uma maneira radicalmente inventiva e tendo como fonte de inspiração um tempo crônico, não cronológico, *O Anno de 1798* apresenta a resistência cultural negra em um universo completamente hostil a sua cultura. Se for verdade que o filme se opõe às revoluções brasileiras conduzidas pelas elites, parece ao mesmo tempo sugerir que o caminho para superar os impasses estava na valorização da cultura negra. Uma revolução cultural popular ao invés de revoluções armadas tuteladas pelas elites. As poucas informações acerca dos quatro negros condenados à morte na Revolta dos Alfaiates confrontada com elementos de uma cultura colonizada são suficientes para evidenciar as tensões sociais e estéticas suscitadas no filme.

É possível estabelecer um diálogo entre a sequência final de *O Anno de 1798* e duas obras importantes realizadas na primeira metade da década de 1970. A primeira delas é *Tiradentes: Totem-monumento ao Preso Político*, de Cildo Meireles, ação proposta no Palácio das Artes de Belo Horizonte em 21 de abril de 1970, feriado de Tiradentes. A obra consistiu na queima de galinhas vivas atadas a uma estaca e, segundo Freitas (2007, p. 258), “[...] ao fazer da morte sua ‘matéria-prima’, a ação parecia de fato abolir a separação entre representação e realidade, aproximando enfim - e já não era sem tempo! - as matérias da arte e da vida”.

A segunda é a sequência final do filme *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). Nesta cena, de caráter alegórico, a execução de Tiradentes é presenciada e aplaudida por um grupo de estudantes e sobreposta às imagens de um documentário referente às comemorações do dia 21 de abril e imagens de carne crua sendo macetada. Na banda sonora, a música *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, interpretada por Antônio Carlos Jobim. O filme de Joaquim Pedro de Andrade tensiona o “mito” do passado para fazer uma intervenção no presente, o que evidencia-se nesta sequência final.

Cada qual a sua maneira, a obra de Cildo Meireles e as sequências finais dos filmes de Omar e Joaquim Pedro aludem ao papel dos intelectuais no processo histórico brasileiro, marcado naquele contexto pelas guerrilhas armadas que lutavam contra o governo ditatorial. As ideias em torno das noções de “mito”, “mártir”, “civismo” e “herói”, frequentemente incorporadas ao discurso de governos autoritários e na construção da História Oficial, parece ser o centro do tensionamento em destas obras. Talvez seja para denunciar o cinismo das elites políticas que Omar levanta a questão na chave da ironia, ao filmar uma camisa em chamas presa a um varal.

De acordo com Rancière, a arte estética é definida pelo diálogo que faz com outras imagens nos mais variados suportes de manifestação artística, em uma dinâmica movida pela vida social (2012, p. 23). Esta interface seria política, uma vez que romperia com a famosa e antiga separação entre arte e vida, além do fato de que o entrelaçamento igualitário das imagens e dos signos seria capaz de revogar paradigmas sociais hierárquicos.

O novo arranjo estético manifesta-se como “princípio de revolução formal de uma arte e princípio de repartição política da experiência comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 23-24). Assim, a lógica representativa fundamentada na superioridade da ação dramática sobre os signos (escrita e imagem), que refletia uma ordem hierárquica das ocupações políticas e sociais, é questionada na medida em que o regime estético das artes reflète a linguagem e a historicidade do seu próprio discurso, uma vez que “transforma em princípio de artisticidade essa relação de expressão de um tempo e um estado de civilização que antes era considerada a parte ‘não artística’ das obras” (RANCIÈRE, 2009, p. 36). Assim, as imagens da arte no regime estético, segundo Rancière, produzem uma distância.

Um dado salta aos olhos no filme de Omar: a tentativa de não fazer da história um objeto do cinema, mas sim de complexar as relações entre história e cinema. Rancière (2017) argumenta que a era do cinema coincide com a fase moderna da história, fato este que torna as relações entre história e cinema complexas. Deste modo, a “inscrição cinematográfica da história”, segundo o filósofo, deverá comportar três histórias: a história enquanto prática da memória (coleção de fatos e personagens memoráveis); história como potência do destino comum, que faz coincidir duas histórias: noção teleológica da história e história como potência reversível, ou seja, a história que os homens fazem e a história que faz os homens; e, finalmente, a história como agenciamento próprio dos elementos da ficção (RANCIÈRE, 2017, p. 248-249). Ao colocarmos em perspectiva os textos escritos por Omar sobre as relações entre história e cinema e a multiplicidade temporal em *O Anno de 1798*, é possível

dizer que uma das principais preocupações do cineasta era saber articular essas três histórias que, segundo Rancière, caracterizam a própria historicidade do cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme mencionado no início desta dissertação, na primeira metade da década de 1970, Arthur Omar afirmava que o espectador ativo tinha como desafio decifrar o enigma que é um filme. O estudo da sua obra realizada na mesma época foi, de fato, um grande desafio. Não se trata, de forma alguma, da vontade de esgotar os textos e filmes analisados ou oferecer uma interpretação definitiva. A dificuldade reside no fato de que é preciso treinar o olho para decifrar o “enigma” do *antidocumentário*, e isto “significa incorporar um saber, sempre silencioso, sempre intuitivo, capaz de captar o que há de comum entre as formas” (COLI, 2005, p. 82).

A fim de enfrentar as imagens herméticas dos *antidocumentários*, tomamos a imagem não como mera representação, mas como visualização do real, o que nos permitiu fazer montagens e construções de circuitos que tinham como finalidade buscar “essências invisíveis”, num percurso analítico que enxerga a obra em sua dialética material/imaterial. A reflexão acerca das relações entre cinema e realidade que buscamos estabelecer a partir da análise dos filmes *Congo* e *O Anno de 1798* e do conjunto de textos sobre cinema publicados por Omar na mesma época, permitem delinear problemas e proposições estéticas suscitadas pelo cineasta teórico naquela conjuntura específica. Conforme nossa interpretação, a obra fílmica de Omar realizada naquele período se concentrou mais em *fazer calar as respostas* do que trazer soluções definitivas aos problemas.

Em sua produção teórica, Omar se dedicou aos problemas concernentes às relações entre cinema documentário e realidade. Em *O antidocumentário, provisoriamente*, argumenta que o cinema documentário tradicional, herdeiro das conquistas formais do cinema narrativo de ficção e “aprendiz da ciência social”, não possuía independência estética e ideológica e, portanto, não era a forma mais adequada de tratamento do real. Por ser filho do cinema narrativo de ficção consagrado pela indústria, apresenta seu objeto como espetáculo e determina a posição de seu espectador: o espectador próprio aos espetáculos, ou seja, o espectador passivo. Neste sentido, nenhum documentário poderia ser engendrado pelo seu próprio tema, isto é, não haveria experiência fecunda entre sujeito e objeto. Assim, o espectador de espetáculos seria incapaz de experienciar o tema, de fazer parte dele, uma vez que a relação é de exterioridade: o espetáculo estabelece uma divisão nítida entre palco e plateia.

Nesta perspectiva, o que dizer sobre o documentário que busca registrar tradições culturais em vias de extinção e fazer falar o povo? Como registrar e fazer falar o povo se este

é apresentado conforme os cânones da narrativa, isto é, conforme as normas do espetáculo e, portanto, às significações dominantes? O povo será fatalmente objeto. Objeto de uma cultura que lhe é estranha: a cultura erudita, que monopolizou os modos de fazer cinema. É por conta disso que o único autor citado no ensaio *O antidocumentário, provisoriamente* é Bertolt Brecht⁴⁴, que segundo Omar “[...] sabe que a história do cinema poderia ter sido outra, se ele tivesse servido para outra coisa” (OMAR, 1978, p. 11). Assim, o cinema narrativo de ficção e seu filho, o documentário, já têm um lugar reservado no seio da indústria do espetáculo, a sua função social é fazer parte do espetáculo, contribuir para a apreensão espetacular do mundo.

Nos três artigos que publicou em 1972 no jornal carioca *Correio da Manhã*, Omar se defrontou com os problemas das relações entre cinema e história. Seus alvos eram a crítica de cinema — que segundo Omar deveria receber os filmes como “discurso” sobre a história, lê-los como textos e buscar neles suas significações mais profundas, ao invés de apenas fazer uma descrição do visível — e os cineastas, que deveriam realizar filmes históricos na forma de “discurso”, rompendo com a “cena realista”. Mais uma vez, o problema da história no cinema seria o problema do cinema na história.

O espetáculo e o realismo, duas instituições sociais em estreita relação, teriam determinado a forma do filme histórico: a apresentação de uma história objetivista, linear; a nosso ver, totalitária, que oculta as contradições inerentes à história e pretende “reconstituir” uma visão única sobre o passado. Em suma, a história fílmica organizada conforme o regime representativo, aquele que instaura uma *impressão de realidade*, nunca poderia acessar a história, já que o cinema comunica mais pelas suas formas sensíveis e, no caso do filme narrativo, a história é transformada em espetáculo.

O que está em questão aqui é, antes de tudo, a representação do mundo reduzida à *impressão de realidade*⁴⁵. Neste sentido, a concatenação legal de imagens é vista como representação objetiva do mundo. Uma miríade de ideias das mais diversas e até antagônicas no espectro político são conformadas a um “mundo estético unívoco” (OMAR, 1974, p. 22). O enunciado é sempre o mesmo, não há lugar para a diferença. Ontem e hoje, a *impressão de realidade* seduz desde o brasileiro médio até o intelectual progressista. De fato, poucos são os que resistem ao “bom” filme de esquerda construído conforme as significações dominantes.

⁴⁴ Em *O antidocumentário, provisoriamente*, publicado pela revista *Cinemais* em 1997, a menção a Brecht é seguida de uma longa citação da obra *O processo da A ópera dos três vinténs – uma experiência, capítulo 2 da III parte*. No excerto, Brecht faz uma crítica à função social determinada ao cinema pela indústria: deveria ser realizado por artistas incumbidos de “[...] fabricar “arte”, fabricar o conhecido, o seguro, a boa mercadoria”. O cineasta poderia ser um amador em realidade, mas jamais amador em arte, “[...] como se alguém pudesse ser um expert em arte sem ser um expert em realidade” (BRECHT, apud OMAR, 1997, p. 190).

⁴⁵ Omar não faz uso desse termo, mas sua argumentação contra o realismo se aproxima bastante de autores que o fazem. Estamos utilizando o termo conforme o instrumental teórico de Comolli (1975).

Como diz Omar, “Por vezes, surge a pretensão de um documentário crítico, com crítica dos fatos [No entanto] Sai-se do cinema com a poderosa sensação de ter visto um bom faroeste” (OMAR, 1974, p. 21).

Na primeira metade da década de 1970 o Brasil vivenciou o período mais brutal da ditadura militar, ao mesmo tempo que impasses e contradições marcavam o ambiente cultural (NAPOLITANO, 2011). Era o “momento da autocrítica”, que levou alguns artistas a investir em uma maior comunicação com as massas e outros a continuar acreditando que a transformação do mundo passava por uma redefinição das bases de representação deste mundo. A década de 1970 marca, portanto, a co-existência entre o realismo-espectacular e a desconstrução crítica do sistema representacional. É neste cenário cultural diverso, que proporcionou até mesmo embates entre transparência e opacidade que Omar constrói o seu pensamento estético.

Em *O universo próprio do documentário filmado e O antidocumentário, provisoriamente*, Omar propõe a realização de objetos estéticos “para o espectador manipular e refletir”. Os filmes deveriam redistribuir os elementos presentes no documentário tradicional para permitir novas pesquisas e uma relação de fecundidade entre o filme e seu tema. Conforme já mencionamos, o filme deveria nascer do seu tema, que passaria a impregnar a tessitura fílmica e não apenas o conteúdo. Cada filme deveria ser único em sua forma, já que ele estruturaria suas formas sensíveis a partir de uma experiência sensorial singular com o tema.

Em seus textos sobre o filme histórico, propõe que este deveria apresentar-se como “discurso” sobre o passado, a partir dos problemas suscitados no presente. De novo, a história deveria impregnar a tessitura fílmica. Deste modo, a história não deverá ser apresentada conforme o agenciamento linear de imagens no tempo e no espaço, como se o passado tal como ele foi pudesse ser decalcado na tela do cinema. Segundo Omar, a história reside na forma fílmica, nas opções estéticas, nos gestos, nas metáforas, nas alegorias, enfim, no discurso fílmico, portanto, é assim que ele deveria ser recebido e realizado.

A partir de um ponto de vista mais poético do que prosaico, mais sensível do que inteligível, Omar realizou *Congo* e *O Anno de 1798*. Em nossa análise, *Congo* é “um filme em branco” não porque alude somente à crise da representação, mas sim porque o quadro em branco é a estética da supressão. O filme não fica restrito ao quadro em branco, ele nasce do quadro em branco, nasce da própria supressão. O quadro em branco engendra os letreiros e então vemos nascer o verdadeiro tema do filme: a cultura logocêntrica subjugando a

experiência sensorial. Nesta relação de subserviência, evidencia-se a não comunicação entre os dois mundos.

Mario de Andrade quer coletar, estudar, agrupar, registrar, explicar enquanto que o praticante da congada quer sentir. *Congo* é um filme político porque proclama que o povo está ausente. O filme ensina que para fazer falar o povo, é preciso fazer calar as respostas sobre o povo. *Congo* não quer um povo traduzido, por isso se ergue a partir de uma linguagem que contrasta com a língua dominante, pois sendo um estrangeiro em sua própria língua, é capaz de dizer que ainda não há o povo. Um filme sobre um vaqueiro só dirá algo sobre ele se suas formas sensíveis forem construídas a partir da experiência sensorial do próprio vaqueiro, e tal forma certamente entrará em contradição com as significações dominantes.

O Anno de 1978 faz de seu suposto tema, a Revolta dos Alfaiates, o pretexto para apresentar tensões entre representação e realidade brasileira. O filme de Omar quer, de fato, apresentar a história como discurso. A alegoria foi o principal recurso utilizado: imagens de uma cesárea para alegorizar as revoluções brasileiras, a escultura de um leão para alegorizar o governo ditatorial e uma camisa em chamas como alegoria da derrota das guerrilhas armadas. Tais alegorias estão unificadas na ideia de fracasso de projeto nacional. A história apresenta-se como *potência reversível*, caótica, instável, sem qualquer sentido apriorístico.

A câmera-olho omarina foi buscar tensões lá onde menos o documentário tradicional esperava encontrá-las: no interior de um museu, na pintura histórica, na moldura de um quadro, em moldagens de esculturas greco-romanas. O filme quer nos mostrar que a história objetivista que vemos nos filmes de estética naturalista está na organização visual de pinturas religiosas e históricas, nas moldagens greco-romanas. Mas, quando olhamos mais de perto estas imagens, e a câmera nos leva até lá, o que vemos? Molduras, texturas, formas, cores, traços, gestos, opacidade, descontinuidade. Vemos mais ainda: as tensões estéticas revelam tensões sociais. O trabalho de desarticulação e redistribuição dos elementos do cinema documentário tradicional, assim como em *Congo*, acabou por fazer nascer a potência política de *O Anno de 1798*.

Quando a transparência é rompida, é possível enxergar nas formas da arte toda uma história de colonialismo e opressão. Por todos os lados, construções imagéticas que revelam a dependência cultural brasileira e um projeto de nação construído sob as bases do escravismo. Parcas informações acerca dos quatro negros condenados à morte durante a chamada Revolta dos Alfaiates são suficientes para suscitar um dos problemas centrais do filme: a questão racial, que não estava na agenda dos projetos revolucionários malogrados.

Novamente, a denúncia de que não há o povo. Mas, o povo negro ausente se torna um povo porvir. A experiência sensorial proporcionada pela banda sonora e a performance de dança, realizada por Lélia Gonzalez num tempo crônico e espaço paradoxal, tiram a cultura negra da invisibilidade para “perturbar” a representação conforme os padrões ocidentais, instaurando uma nova visualização do real.

Da-Rin (2004, p. 75) tem razão ao afirmar que o trabalho de Omar é dificilmente classificável. Cada filme possui uma singularidade formal que dificulta a definição estilística. Apesar disso, acreditamos ser possível reunir alguns elementos presentes nos filmes analisados e que podem contribuir de alguma forma aos estudos dos *antidocumentários*.

Em termos de estrutura, ambos os filmes possuem um prelúdio, seguido de um desenvolvimento que culmina em um desfecho escatológico. Basta lembrarmos a menção à derrota de projetos revolucionários no final de *O Anno de 1798* e o problema de comunicação entre Mario de Andrade e o praticante da congada em *Congo*. O prelúdio, que é seguido pelos créditos de produção, tem longa duração em se tratando de curtas-metragens—aproximadamente dois minutos em *Congo* e dois minutos e 30 segundos em *O Anno de 1798*—e funciona como uma sequência que instaura a estrutura que será desenvolvida. Em *Congo*, estabelecem-se as contradições entre dois mundos; em *O Anno de 1798*, instauram-se as contradições entre representação e realidade brasileira.

A panorâmica horizontal baixa está presente nos dois filmes e sua função é cercar o espectador com imagens da cultura dominante para causar a sensação de opressão. A ideia de opressão se acentua com o gosto pelas filmagens em interiores. Em *Congo* somos cercados por retratos burgueses, esculturas cristãs, ideais europeus etc. Já *O Anno de 1798* nos oprime com estátuas greco-romanas, pintura religiosa e pinturas históricas pomposas. Outra recorrência estilística é a atualização de imagens, que conforme o fluxo temporal múltiplo ganha novas formas e sentidos. Existe também em ambos os filmes um processo alegórico.

Antes da imagem se tornar objeto da alegoria, ela passa por um “esgotamento” que tem como objetivo a passagem da transparência à opacidade. A câmera passeia pelo objeto, o desconstrói, constrói, apaga-o, lhe dá novos contornos, até torná-lo objeto da alegoria. Vemos este processo, por exemplo, no “esgotamento” dos objetos na sala de música da Fazenda Conceição do Pinheiro em *Congo* e nas descrições obsessivas das esculturas em *O Anno de 1798*. Os letreiros, secundários em filmes tradicionais, assumem importância decisiva no discurso fílmico de *Congo* e *O Anno de 1798*, tendo como característica principal a instauração de relações entre formas que “forçam” o espectador a imaginar e, assim, participar das obras.

Finalmente, talvez um dos elementos mais centrais em ambas as obras seja a constatação de um povo que falta e a vontade de contribuir para a invenção de um povo. Os filmes recusam o povo decifrado pelas elites intelectuais e, assim, o povo ausente se torna um povo devir, característica que Deleuze identificou principalmente no cinema político do chamado Terceiro Mundo. A fabulação do povo devir se dá na própria linguagem agressiva e exasperada dos *antidocumentários*, que contrasta dramaticamente com a complacente linguagem transparente do colonizador.

O desafio de enfrentar as imagens enigmáticas de *Congo* e *O Anno de 1798* nos permitiu compreender que o cinema brasileiro moderno, em sua vertente desconstrucionista mais radical realizada no início da década de 1970, é tão crítico e conectado com a realidade quanto a arte pedagógica realizada na década anterior. Não existe obra autotélica e a cinematografia brasileira das décadas de 1960 e 1970, pedagógicas ou desconstrucionistas, representam o ápice das preocupações políticas e estéticas na história do cinema brasileiro. Portanto, gostaríamos que este estudo incentivasse novas pesquisas sobre o cinema experimental brasileiro e sua conexão com o tecido social.

FONTES ESCRITAS

OMAR, Arthur. Um gênero novo no cinema nacional. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1972c.

OMAR, Arthur. Um filme-chave em discussão. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1972b.

OMAR, Arthur. O problema fundamental do cinema. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1972a.

OMAR, Arthur. O universo próprio do documentário filmado. *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, n.46, Edições Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. Jan-fev, 1974.

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. *Revista de Cultura Vozes*, volume LXXII, n.6, agosto 1978, p.5-18.

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 7, 1997.

FONTES FÍLMICAS

OMAR, Arthur. *Congo* (1972, 35 mm, 11 min.).

OMAR, Arthur. *O Anno de 1798* (1975, 35 mm, 15 min.).

REFERÊNCIAS

ADAMATTI, M. M. Crítica de Cinema e política: o filme histórico nos jornais alternativos Opinião e Movimento. *Anos 90* (UFRGS. Impresso) , v. 19, p. 173-198, 2013.

ANDREW, J. D. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2002.

AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

AZEVEDO, S. C. S. . Ditadura Militar Brasileira e Política Nacional de Cultura (P NC): algumas reflexões acerca das políticas culturais. *Revista Brasileira de Sociologia* , v. 4, p. 317-339, 2016.

BARBOSA, Muryatan S. Identidade nacional e ideologia racialista. *Temporaes*, São Paulo, v. IX, n.8, p. 15-23, 2001.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.

BAZIN, Andre. A evolução da linguagem cinematográfica. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____, O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____, *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Apres. Notas Sérgio Paulo Roanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Tradução de Paulo Neves. 2- ed. - São Paulo : Martins Fontes, 1999.

BERNARDET, Jean Claude. *Piranha no Mar de Rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

BERNARDET, J.C., RAMOS, A. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: EDUSP: 1988.

BERNARDET, J.C. A voz do outro. In: NOVAES Adauto. (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005. p. 295-310.

_____, Qual é a história? In: NOVAES Adauto. (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005. p. 325-334.

_____, *Cineastas e imagens do povo*, 2.a edição. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume 2: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

BRAKHAGE, Stan. Metáforas da Visão. In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

CARRILO, Carlos Alberto. A Inconfidência e Seus Juízes in: *Memória da Justiça Brasileira. Vol. II Da Restauração portuguesa ao grito do Ipiranga*. Tribunal da Justiça do Estado da Bahia. Disponível em: http://www.tj.ba.gov.br/publicacoes/mem_just/volume2/cap8.htm Acesso em: 22/10/2020.

CASTRO. Isabel. *Só me interessa o que não é meu”: um estudo da montagem de materiais de arquivo em dois filmes brasileiros do período da ditadura militar*. (Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2008.

CAVA, Bruno. *Deleuze e Cinema (24/42) - O olho no quadro*. Youtube, 7 jul. 2019. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-EFIJJamJ7Y&t=24s>>. Acesso em: 30 dez. 2020.

COLI, Jorge. O invisível das imagens. In: NOVAES, Aduato (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2005.

COLI, Jorge. Materialidade e imaterialidade. In: Chuva, MÁRCIA (org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. v. 34, 2012.

COMOLLI, Jean Louis. *Técnica e ideologia*. Porto: Afrontamento, 1975.

_____, *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, F. Rizoma. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Ano zero - Rostidade. In: *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. *CINEMA 1- A Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____, *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____, *Cinema 2 – A Imagem-Tempo*. São Paulo. Editora 34. 2018.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens, apesar de tudo*. Tradução de V. Britto e J.P. Cachopo, KKYM, Lisboa, 2012.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FERREIRA, L.G. (2011) Classificações instáveis e permeáveis: Cultura material africana nos museus. *Revista Brasileira do Caribe*, São Luis, Vol. XI, n. 22, Jan-Jun 2011, p. 79-99.

FONSECA, V. A. Filme Histórico na confluência entre método histórico e narrativa ficcional. *Labirinto (UNIR)*, v. 25, p. 437-456, 2016.

FOUCAULT, *Microfísica do Poder*. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1979.

FREITAS, Artur. *Contra-Arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha –1969-1973*. (2007). 356f. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, para obtenção do Título de Doutor em Artes, Universidade Federal do Paraná. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=153358. Acesso em: 18 de janeiro de 2021.

GATTI, José. "**(Re)descobrimientos do Brasil**" in: *Revista Famecos*. Porto Alegre.nº 7.novembro 1997. História do cinema mundial. Campinas: Papyrus, 2006.

GUERON, R. . Arte e Política: Estudos de Jacques Rancière. *Aesthetic (Online)* , v. 6, p. 34-46, 2012.

GUIMARÃES, César. CAIXETA, Ruben. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. Introdução. In:*Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2008.

KAMINSKI, R. As mil faces do inspetor. In: KAMINSKI, R.; FREITAS, A.; GRUNER, C.; HONESKO, V.; REIS, P. *Imagem, narrativa e subversão*. São Paulo: Intermeios, 2016.

_____, Os filmes de Arthur Omar como formas que pensam a violência no Brasil dos anos 1980. *InTexto* , v. 48, p. 325-351, 2019.

KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Wagner Jonasson da Costa. *Arthur Omar e o efeito cinema na arte contemporânea*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina. Santa Catarina. 2011.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. in: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

MELO, Danilo. Cinema, subjetividade e as potências do falso. *AYVU - Revista de Psicologia* , v. 4, p. 94, 2017.

MIGLIORIN, C. . Igualdade Dissensual: Democracia e Biopolítica no Documentário Contemporâneo. *Cinética* , v. 00, p. 00, 2008.

MORETTIN, Eduardo Victorio. A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949). *An. mus. paul.*, São Paulo , v. 5, n. 1, p. 249-271, 1997 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010147141997000100008&lng=en&nrm=iso>. access em 07 Dez. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47141997000100008>.

MOURÃO, M. D. G. A montagem cinematográfica como ato criativo. *Significação (UTP)*, v. 00, p. 229-250, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. 2011. Tese (livre-docência em História do Brasil Independente) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

_____, *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. *Contexto*, São Paulo: 2001.

NOVAES, Adauto. A imagem e o espetáculo. In: _____ (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2005.

PRINCE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: editor UFRJ, 2000.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história no Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: Teixeira, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil - Tradição e Transformação*. São Paulo, Summus Editorial, 2004.

RAMOS, Guiomar. O Experimental no Cinema Brasileiro: Omar, Ferreira e Bressane. In: *Atas do III Encontro Anual da AIM, 98-106*. Coimbra, 2014.

_____, *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2008.

_____, 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.

RANCIÈRE, J. A historicidade do cinema. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 44, n. 48, p. 245-263, 19 dez. 2017.

_____, *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2009.

_____, *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RODRIGUES, Leonardo de Melo. *Deleuze e a história: do pensamento do possível ao pensamento do virtual*. 2009. 104 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

SALIBA, Elias Thomé. A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica. In: FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina (Coords.). *Coletânea lições com cinema*. São Paulo: FDE, 1993, p.87-107.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. *Domínios da Imagem* (UEL), v. Ano II, p. 3, 2008.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 53-72, June 2004. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-69092004000200004>>. Acesso em: 18 Dez. 2020.

SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

SELIPRANDY, Fernando. *Documentário e memória intergeracional das ditaduras do cone sul*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. São Paulo. 2018.

SOARES, Luiz Felipe G. ; RANCIÈRE, Jacques. De uma imagem a outra: Deleuze e as eras do cinema. São Paulo: *Intermedias*, 2008. (Tradução/Artigo).

SOBRINHO, G.A. Arthur Omar, Congo e o antidocumentário: mediações e crise na representação. *Doc On-Line: revista digital de cinema documentario* , v. 19, p. 124-135, 2016.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo, Filme-ensaio e formas de inscrição da subjetividade. *Doc On-Line: revista digital de cinema documentario*, v. 26, p. 25-35, 2019.

_____, Documentário Moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

VAN STEEN, Paula Alzugaray. *O artista como documentarista*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008.

VIANA, Elizabeth do Espírito Santo. *Relações raciais, gênero e movimentos sociais: o pensamento de Lélia Gonzalez 1970 – 1990*. Dissertação (Mestrado) – IFCS/UFRJ/ Programa de Pós- Graduação em História Comparada, Rio de Janeiro, 2006.

VIEGAS, Susana. Deleuze, leitor de Espinosa: automatismo espiritual e fascismo no cinema. *Kriterion* vol.55 n° 129, Belo Horizonte Jan./June 2014.

XAVIER, Ismail, *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naif. 2012.

_____, *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001a.

_____, O avesso do Brasil, Cópia recuperada de ‘Triste Trópico’, filme de Arthur Omar, é exibida em SP, *Folha de São Paulo*, 19 de Janeiro de 1997, S. 5, 9.

_____, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 3º edição. São Paulo. Paz e Terra. 2005.

_____, Viagem pela heterodoxia. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, (14), 2000, 9-19. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2000.90613> Acesso em: 08/08/2020

_____, A alegoria histórica. In: *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol 1. Fernão Pessoa Ramos, organizador. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____, O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. In: PUPPO, Eugênio e HADDAD, Vera. *Cinema marginal e suas fronteiras*. pp. 21-23. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Heco Produções 2001b.