

Natalia Belasalma de Oliveira\*

## Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos: Arthur Omar e seu cinema dos anos 1970 e 1980

Artigo Inédito

Natalia Belasalma de Oliveira

 [0000-0002-7717-5875](https://orcid.org/0000-0002-7717-5875)

You won't recognise the fruits for their taste: Arthur Omar and his films in the 1970s and 1980s

Ustedes no reconocerán los frutos por su gusto: Arthur Omar y sus películas en los años 1970s y 1980s

**palavras-chave:**

Arthur Omar; antiodocumentário; Pier Paolo Pasolini; *Música Barroca Mineira*.

Este artigo examina parte da produção teórica e artística que Arthur Omar realiza nas décadas de 1970 e 1980. A partir de comentários gerais sobre a obra do cineasta, o texto localiza sua filmografia no cenário da produção moderna brasileira e discute sua teoria do “antiodocumentário”, verificando, inclusive, as afinidades dessa abordagem com o “cinema de poesia”, de Pier Paolo Pasolini. Por fim, analisa *Música Barroca Mineira*, curta-metragem de 1981 que aborda aquilo que Omar chama de “civilização barroca” e mostra como um filme poderia assimilar à sua própria tessitura as características de seu objeto.

**keywords:**

Arthur Omar; anti-documentary; Pier Paolo Pasolini; *Música Barroca Mineira*.

This article examines part of the theoretical and artistic production that Arthur Omar created during the 1970s and 1980s. Beginning with general comments on his work, this text locates his filmography in the Brazilian modern production scene and discusses his theory of “anti-documentary”, also verifying the affinities between this approach and the notion of “cinema of poetry”, by Pier Paolo Pasolini. At the end, it analyses *Música Barroca Mineira*, short movie from 1981, which addresses what Omar has called “baroque civilization” and demonstrates how a movie could incorporate in its own tessitura the characteristics of its object.

\*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.168248



Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos

---

Este artículo examina parte de la producción teórica y artística que Arthur Omar realizó en los años 1970 y 1980. A partir de los comentarios generales acerca de su obra, el texto localiza su filmografía en la cena de la producción moderna brasileña y discute su teoría del “antidocumental”, verificando también las afinidades de ese enfoque con el “cine de poesía”, de Pier Paolo Pasolini. Finalmente, analiza *Música Barroca Mineira*, cortometraje de 1981 que trata de lo que Omar ha llamado “civilización barroca” e presenta cómo una película podría asimilar a su propia tesitura las características de su objeto.

**palabras clave:**

Arthur Omar; antidocumental; Pier Paolo Pasolini; *Música Barroca Mineira*.

## 1. Cinema sem lugar marcado

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

Se para qualquer análise imanente essas questões são norteadoras, aos estudos de filmes de expresso caráter experimental elas tornam-se imprescindíveis. Dúvidas sobre os pontos de partida dos ditos “experimentais” surgem não só no momento da investigação mais meticulosa como já na apreensão espectral. A espectadora ou o espectador que assiste a curtas, médias e longas-metragens menos afeitos à transparência da linguagem logo questiona-se qual seria ou se até mesmo existiria um tema central ou significado capaz de elucidar as dúvidas surgidas ao longo do filme. Parte de uma profícua e instigante via de mão dupla, a obra nos atravessa com perguntas que, talvez como defesa ou aceitação do jogo, nós reconfiguramos: qual é o problema que você quer que eu identifique? É este mesmo o teu ponto nodal ou estás a me enganar?

Assistir aos filmes de Arthur Omar é se colocar numa relação desse tipo. Um de seus curtas, por exemplo, é de título eloquente sobre o assunto abordado: *Congo*.<sup>3</sup> Estaríamos, portanto, diante de um filme sobre região do centro-oeste africano, o antigo território do Reino do Congo, onde hoje se localizam partes das terras de Angola, Gabão, República do Congo e República Democrática do Congo. Mas o filme começa e as imagens e sons de seus primeiros dez segundos

---

1. AUMONT, Jacques. **À quoi pensent les filmes**. Paris: Nouvelles Éditions Ségquier. 1996, p. 26.

2. Cf. Ibidem, p. 26. No original: “[...] « quel est le problème ? » Quel problème puis-je poser à partir de cette ou ces images ? Quel problème pose-t-elle ou posent-elles, dont elles sont la solution ?”.

3. **Congo** (1972). Arthur Omar, Brasil, 12min.

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos

---

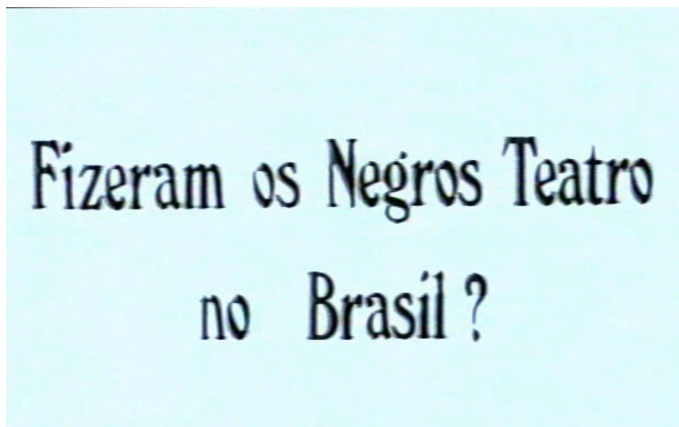
já instauram a dúvida sobre esse enredo. Vemos uma tela branca que é logo acompanhada pelo som de instrumentos percussivos. A melodia começa a se desenvolver e vemos piscar a palavra “CONGO”, escrita em preto. A percussão para, há um corte na imagem, e agora surge o plano de uma canaleta jorrando razoável volume de água. Ao fundo, uma paisagem silvestre com troncos e folhas de árvore. Alguns segundos da imagem da canaleta. Instrumentos de metal somam-se à melodia cada vez mais dissonante, até que novos letreiros são exibidos: “Teatro popular no Brasil”, “AUTO DOS CONGOS”, “CONGADA”. E, então, o que parecia um filme sobre uma região específica do planeta agora apresenta seu enfoque na cultura brasileira, especificamente nos congos (ou congada, congado, cucumbis), uma manifestação popular que chega ao Brasil com o desembarque dos membros do antigo Reino do Congo que foram escravizados pela metrópole portuguesa.<sup>4</sup> É assim, portanto, que já erramos o primeiro palpite a respeito do (como queria Aumont) “problema” a inferir dessas imagens. Mas o que os filmes de Omar fazem é sobrepor ainda outras camadas de problemas, tornando insuficiente a resposta “auto dos congos” para as perguntas sobre seu ponto de partida.

Se o filme fosse um documentário tradicional, passaríamos agora à definição de seu assunto. O que o cineasta faz, porém, não é circunscrever o objeto com precisão, ou defini-lo através de uma voz *over* que argumenta e de imagens ilustrativas. Ao invés disso, apresenta ao espectador uma série de cartelas, acordes musicais, fotografias e ruídos sonoros que mal remetem às congadas e sequer as ilustram. O filme, então, avança por seus doze minutos sem mostrar uma cena, canção ou passo dançado pelos atores do auto. A não ser por uma sequência de letreiros resumindo a história da famosa rainha Ginga, ou pela breve intervenção de uma narradora descrevendo uma das peripécias do drama, não existe argumentação linear ou evidente. O discurso do filme é lacônico e fragmentado, tecido por materiais tão diversos que ele não se limita a definir os congos, mas problematizar os processos de formação da cultura brasileira e o papel do cinema dentro e a serviço dela. É uma estrutura paratática, composta por informações isoladas e termos destacados (majoritariamente inscritos em letreiros) que fica responsável por elucubrar sobre formação histórica e estrutura dramática dos autos dos congos. Uma estrutura paratática que desorienta o espectador e adiciona uma nova camada de “problema”

4. Os congos são autos populares africanos que surgiram como representações das antigas lutas entre monarquias e reinos africanos, e que posteriormente passaram a encenar também as batalhas travadas contra os colonos invasores. Impossível saber ao certo quando esses autos começaram a ser feitos no Brasil, dada a violência também historiográfica aplicada aos africanos transformados em escravos. Ainda assim, um dos pioneiros estudiosos sobre sua prática no Brasil, o médico e etnólogo Arthur Ramos, nos dá a data de seus primeiro registro: “Pereira Da Costa data a mais remota notícia destes festejos, de 24 de junho de 1706, segundo documento da irmandade de Nossa Senhora do Rosário, da vila de Iguaraçu, em Pernambuco”. RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil:** demopsicologia e psicanálise. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, pp. 31-32.

até seus últimos segundos de tela

A retórica falsamente proposta com essa pergunta final, e que poderia finalmente responder às dúvidas plantadas ao longo da duração de *Congo*, é logo ironizada pela resposta. Provocador e irônico, o plano dos cachorros copulando manifesta a incapacidade de o cineasta responder à questão e, longe de ser uma solução, devolve a pergunta ao espectador como convite a pensar junto.



**Figuras 1 e 2:** Arthur Omar, *Stills de Congo*, 1972, 35mm, pb, som, 12min

5. Antes dele, Omar ainda realizou *Sumidades Carnavalescas* (1971), filme que não foi digitalizado e que o próprio cineasta parece não querer exibir. Há um desencontro, contudo, nas datas de sua realização. Na filmografia disponibilizada no catálogo de uma das exposições do artista, publicação organizada pelo próprio Omar (OMAR, Arthur.

**A lógica do Êxtase.** Rio de Janeiro: CCBB, 2001), *Sumidades...* data de 1971. Já na base de dados online da Cinemateca Brasileira, o filme é registrado como uma produção de 1979 ["Filmografia Brasileira": <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/>

*Congo* é o curta-metragem que inicia a carreira de Arthur Omar como cineasta.<sup>5</sup> Ele é também um bom ponto de partida para nossa investigação, que assume perspectiva distinta à tônica dos escritos sobre Omar e vê o curta como a primeira manifestação de uma veia que o cineasta trabalhará até o final da década de 1980. Antes mais nada, é preciso destacar a pluralidade da produção de Arthur Omar: ela é vasta e diversa; estende-se do início dos anos 1970 aos dias de hoje; vai da imagem estática em película fotossensível ao movimento na vídeo-arte digital, passando pelo cinema em 35mm, em 16mm, pelo vídeo analógico e pela fotografia digital. Ainda que dono de uma fulgurante filmografia, Omar projetou-se no circuito artístico mais em função de seu trabalho com a fotografia do que com o cinema. Prova disso é o largo alcance atingido por sua *Antropologia da Face Gloriosa*,<sup>6</sup> série fotográfica exposta Brasil afora que, de certo modo, consagrou Omar no cenário da arte brasileira. A notabilidade do fotógrafo Arthur Omar pode ser constatada, ainda, pela facilidade de acesso às suas outras séries fotográficas. Transformadas em livros, elas circulam por entre o público interessado com difusão jamais alcançada pelos filmes. Estes, por outro

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos

---

lado, ainda carecem de cópias digitais e são exibidos apenas em mostras e festivais de cinema. Esbarrando na dificuldade de estabelecer um corpo a corpo vivo e constante com tais filmes, espectadores, críticos e interessados se veem quase impedidos de elaborar avaliações mais sistematizadas ou mesmo um juízo minucioso sobre cada um desses curtas e médias-metragens. E o que resulta desse quadro de relativo desconhecimento é a ausência de uma fortuna crítica mais robusta e meticulosa sobre a obra do cineasta, um material que, se constituído, também ajudaria a preencher parte da lacuna bibliográfica que existe sobre a produção não canônica da cinematografia moderna brasileira.

A maior parte dos escritos sobre Omar ou destaca a inventividade com que o cineasta agencia (e dissocia) bandas sonora e imagética, ou analisa as possíveis tangências de sua produção com o olhar antropológico. A perspectiva antropológica, em verdade, é a mais recorrente e pauta desde críticas de periódicos até textos acadêmicos. Ela é, inclusive, usualmente mobilizada quando entra em debate a ideia de “êxtase”, noção que reúne boa parte das discussões acerca do olhar do fotógrafo/cineasta perante seus objetos. E, além de privilegiarem esses aspectos, percebe-se que quando os esparsos escritos sobre Omar voltam-se aos filmes, eles raramente veem esses trabalhos como integrantes de um cinema brasileiro moderno, como parte de uma cinematografia extremamente profícua que, entre afinidades e discordâncias, pode e deve ser pensada como um conjunto.

Olhar para a produção moderna brasileira é perceber que, longe de ser homogênea, constitui uma seara extremamente diversa estilisticamente. Para além da usual dicotomia estabelecida entre cinemas Novo e Marginal, as décadas de 1950, 1960 e 1970 abrigam uma pluralidade de outros filmes que, sempre críticos às estruturas da sociedade brasileira, dedicam-se a reinventar a linguagem. E levando em conta apenas a década de 1970, a gama de abordagens ali compreendida ainda hoje parece das mais heterogêneas já produzidas no país: suas expressões vão de adaptações literárias com roupagem dramática até a plasticidade do superoito, passando pelos filmes eróticos, pelo terror, pelo terror-erótico, pelas comédias de apelo popular, pelo experimental iluminado pela Estética da Fome, pelas obras de tom brechtiano e por tantas outras. Nem todas, é claro, podem ser reivindicadas enquanto manifestações de uma modernidade. Ainda assim, elas abordam e reconfiguram muitas das ideias e dos estilemas

[iah/?IisScript=iah/iah.base=FILMOGRAFIA&lang=p](http://iah/?IisScript=iah/iah.base=FILMOGRAFIA&lang=p)

– entrada: “Sumidades carnavalescas”). Se a data inscrita no catálogo foi determinada pelo próprio cineasta, podemos pensar que ele, de fato, fez o filme em 1971 e só o registrou em 1979. É um palpite nosso e ele pode estar errado. Ainda assim, neste trabalho nós adotaremos 1971 como o ano de produção do filme.

6. OMAR, Arthur. **Antropologia da Face Gloriosa**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

fundamentais às inflexões provocadas por aquele cinema da passagem dos 1950 para os 1960. E, ainda que afastado dos círculos efetivamente formados (sejam eles produtoras como a Difilm, a Mapa Filmes e a Belair; ou grupos como o da Caravana Farkas ou a Boca do Lixo), Arthur Omar fora influenciado pelo mesmo *Zeitgeist* que embalava as criações de Glauber, Sganzerla, Tonacci, Bressane, Candeias e toda aquela geração. E, assim como é dito dos canônicos filmes desses cineastas, os que Omar realizou entre 1970 e 1980 conjugam experimentação com a linguagem cinematográfica e reflexão crítica sobre as estruturas do país. Omar, no entanto, parte de pressupostos distintos dos desses cineastas, que notadamente se interessavam (sendo uns mais “fiéis” do que outros) pela linguagem ficcional.

Mesmo que os filmes de Arthur Omar não possam ser prévia e apressadamente definidos como documentais, eles se assentam em certo lastro do gênero. Na verdade, aqueles produzidos entre 1971 e 1981 se aproximam de um estilo que poderia ser definido como documental-experimental. São eles<sup>7</sup> *Congo* (1972), *Triste Trópico* (1974), *O anno de 1798* (1975), *Tesouro da Juventude* (1977), *Vocês* (1979) e *Música Barroca Mineira* (1981). A não ser por *Tesouro da Juventude* e *Vocês*, todos os outros investigam um objeto específico e o fazem mobilizando elementos do documentário tradicional: uns exploram de modo mais persistente a narração; outros, a música; as imagens de arquivo etc. Em Omar, porém, esses recursos não são fiadores de uma busca por objetividade nem endossam qualquer missão pedagógica supostamente incumbida ao filme documental. Tais elementos não operam em seu modo convencional e a todo momento questionam sua empregabilidade naquele registro fílmico. A narração, por exemplo, dificilmente endossa o conteúdo expresso e vai justamente contrapor o que as imagens significam. Os letreiros também, eles não se organizam enquanto argumentação lógica, e as músicas raramente ilustram as cenas exibidas. Em suma, é sempre inclinando à contradição que se articulam os elementos de seus filmes. E esse uso transversal ou, digamos, heterodoxo dos recursos documentais gera filmes que não entregam um conhecimento pronto ao espectador. Ao contrário disso, eles questionam noções pré-estabelecidas e buscam desnaturalizar processos, sejam eles o uso de determinado recurso linguístico ou o tratamento dado a um assunto – se as evidências da congada são canções, passos e encenações, no filme, não há sequer um adereço

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

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos

usado pelos foliões.

Mas é também preciso ponderar se a “indisciplina” na lida com os elementos do documentário alça imediatamente sua filmografia ao posto de “experimental”. A noção, aliás, não raro é convocada no debate sobre cinema quando se é vencido pela dificuldade de interpretar ou contextualizar o objeto em discussão. E, apesar de justa no caso de Arthur Omar, ela não está atrelada a nenhum movimento experimental já estabelecido. Reconheçamos, porém, que vez ou outra o cineasta flerta com alguma vertente, como quando mobiliza procedimentos próprios ao cinema estrutural americano (usando a *flicagem* em *Vocês*<sup>8</sup>), ou, ainda, quando revela humor semelhante ao de artistas do superoito brasileiro (pensemos, por exemplo, no comum gosto pela ironia, pela paródia, pelo erotismo ou pela violência de imagens abjetas e escatológicas de *Triste Trópico* e *Ressurreição*, de Omar, e também de *Exposed*,<sup>9</sup> de Edgar Navarro). Tais tangências, contudo, não são suficientes para enquadrar a obra de Omar em nenhum movimento definido, tornando então mais justo direcionar ao cinema que pratica o sentido imediato da palavra “experimental”: “pôr à prova”<sup>10</sup>. E também diferente dos estruturais como Brakhage e Kubelka, ou de Lygia Pape e artistas que investigavam de maneira mais sistemática a materialidade do suporte fotográfico, Arthur Omar põe antes e declaradamente à prova a linguagem do documentário.

Novamente, aqui é preciso dizer ser evidente a problematização do gênero como marca de sua cinematografia. Mas essa crítica não atua no sentido de resumir a obra de Omar à simples negação da forma e da experiência documental. Ao invés disso, seus filmes (e principalmente os realizados nessas décadas de 1970 e 1980) elucubram sobre as potências e fragilidades do documentário para lhe abrir novos caminhos. E um desses caminhos Omar chamou de “antidocumentário”, abordagem alternativa ao estilo narrativo convencional e que o cineasta teorizou num texto de eloquente título: “O antidocumentário, provisoriamente”<sup>11</sup>. O texto é rico, complexo, e o breve resumo a seguir não esgotará sua argumentação. Seremos mais operacionais e, nessa síntese do texto de Omar, destacaremos a questão que nos parece central: o fato de que o antidocumentário surge de um incômodo efetivo com o modo dos realizadores interpelarem seus objetos. Resulta, na verdade, de um desconforto mais amplo e relacionado ao “uso”, diríamos, que o cinema faz do mundo.

---

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

**9.** *Exposed* [1978], Edgar Navarro, Brasil, 7min30seg.

**10.** FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa.** Coord. Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos. - 5ªed. - Curitiba: Positivo, 2010, p.901.

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



## 2. O “antidocumentário” e seus pares

O “O antidocumentário, provisoriamente” é publicado em 1978, período da cinematografia brasileira marcado pela grande produção de documentários sobre a cultura popular. E Omar começa o texto criticando o documentário (em geral) por ter adotado uma visão espetacular da realidade, perspectiva trabalhada e difundida pelo filme de ficção. Além da óptica ficcional, o cineasta ainda aponta para um segundo alicerce do documentário, a ciência social, que, segundo ele, também “nos dá o mundo como espetáculo, o oposto do mundo da ação”<sup>12</sup>. Tido como espetáculo, o objeto (no limite, o mundo) fica distante do espectador e torna-se algo a ser contemplado e depois, conhecido. Assim, ele despertará no espectador “a ilusão de *conhecer*. De dominar, através do conhecimento, o que o filme exhibe”<sup>13</sup>. Omar então afirma ser essa uma postura hierárquica, já que o sujeito busca dominar o objeto através do saber, e, então, propõe a “desarticulação da linguagem do documentário, ou melhor, redistribuição dos elementos presentes no documentário tradicional”<sup>14</sup>. E essa nova ordenação faria surgir “espécies de antidocumentários”<sup>15</sup>, abordagem distinta à espetacular porque se relaciona com seu tema de modo mais fluido (para usar os termos de Omar) e constitui objetos em aberto sobre os quais o espectador pode refletir.

Eis um ponto-chave do raciocínio do autor: ser crítico ao mundo espetacular é ser crítico à soberania do sujeito sobre o objeto. E é em relação a essa questão que Omar ataca a ciência social, uma vez que seu uso como guia dos discursos documentais transformaria os objetos em “coisas” particulares a comporem um fenômeno geral.

Assim, por exemplo, temos flashes e entrevistas de uma dança popular acontecendo num certo momento (momento da história dessa dança); em seguida, a narração generaliza, com dados sociológicos, econômicos, etc.<sup>16</sup>

Em oposição a essa relação vertical, o cineasta propõe um tratamento que diz ser mais fluido. Essa fluidez, na verdade, significa troca entre os agentes do processo; partilha do que sujeito e objeto podem oferecer um ao outro. E o resultado desse projeto seria a “absorção real das lições do objeto no corpo imediato da obra”<sup>17</sup>. Assim, o antidocumentário seria uma forma capaz de sintetizar os processos

---

12. OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes: UENF, N°8, p. 179 – 203, 1997, p. 183.

13. *Ibidem*, p. 182.

14. *Ibidem*, p. 186.

15. *Ibidem*, p. 186.

16. *Ibidem*, p. 184.

17. *Ibidem*, p. 183.

contidos em seu tema para então instigar o espectador a construir, de maneira ativa, o conhecimento sobre aquele assunto:

Sem recusar o lado fotográfico de captação, mas fiscalizando-o rigorosamente, poderiam surgir, num período de transição, espécies de antidocumentário, que se relacionariam com seu tema de um modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir. O antidocumentário procuraria se deixar fecundar pelo tema, construindo-se numa combinação livre de seus elementos.<sup>18</sup>

Inspirado por seu objeto e talhado à sua semelhança, o antidocumentário revela seu inerente traço reflexivo: constitui a si mesmo enquanto também constitui seu tema. E esse processo nos faz perceber que no cerne da abordagem criada por Omar, instala-se a reflexão sobre a dialética forma-conteúdo, debate caro a realizadores e teóricos, principalmente aqueles interessados em estilos de representação não narrativos ou lineares. Um desses casos é o de Noel Burch, cuja crítica ao documentário tradicional e elogio a dois dos primeiros filmes de Georges Franju antecipam o argumento tecida por Omar nas primeiras páginas de seu “O antidocumentário, provisoriamente”. Burch questiona que:

Com efeito, os documentaristas da “boa e velha” escola procuravam uma objetividade absoluta diante do mundo que filmavam: queriam apenas tornar seu objeto algo bonito e claro. Para eles, esse quase atestado da realidade, tão justo para o espírito quanto agradável para a vista e o ouvido, era sua própria justificativa. Porém, no sentido dessa objetividade, *Le sang des bêtes*<sup>19</sup> e *Hôtel des invalides*<sup>20</sup> não eram documentários: seu objetivo era expor teses e antíteses através da própria tessitura do filme; tinham forma de meditação; os “conflitos ideológicos” contidos no “motivo” (*thème*) eram seus temas (*sujets*); e, o que é mais importante, desses conflitos nasceram estruturas<sup>21</sup>.

Burch, lá em 1969, caracteriza esse estilo “onde o tema é a base de uma construção intelectual suscetível de transformar-se na forma”<sup>22</sup> como um “cinema de meditação”, uma “forma-meditação”, um “cinema de ideias”, noção que ecoa certas definições do filme ensaio. Vale pontuar que o debate ainda não deu conta de precisar o que seria uma forma ensaística no cinema e nem é nossa intenção entrar nessa peleja – como bem descreveu Mateus Araujo Silva, “vivemos hoje, no Brasil como noutros lugares, uma certa inflação da noção de filme-ensaio”<sup>23</sup>. Ainda assim, não nos parece de todo errôneo enxergar na

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos

---

18. OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes: UENF, N°8, p. 179 – 203, 1997, p. 186.

19. **Les sang des bêtes** (1949), Georges Franju, França, 22min.

20. **Hôtel des invalides** (1952), Georges Franju, França, 22min.

21. BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 188.

22. *Ibidem*, p. 93.

23. ARAÚJO SILVA, Mateus. Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. **DEVIRES**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, pp. 108-137, jan/jun 2013, p. 113.

“forma-meditação” de Burch alguma semelhança com definições como a do próprio supracitado Silva sobre o ensaísmo cinematográfico: “um modo argumentativo de organizar o fluxo de imagens e sons. No cinema, é ensaio o filme que se organiza não como narração, mas como *argumentação* audiovisual”<sup>24</sup>.

24. ARAÚJO SILVA, Mateus. Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. **DEVIRES**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, pp. 108-137, jan/jun 2013, p. 114.

25. *Ibidem*, p. 114.

[...] a forma mais canônica do ensaio no cinema costuma passar, de uma maneira ou de outra, pela mediação de uma subjetividade, de um eu que conduz o fluxo das imagens e dos sons (em geral heterogêneo), de uma voz que aparece enquanto tal (no mais das vezes em *over*) e leva a argumentação do filme para esta ou aquela direção, sem precisar falar em primeira pessoa – o que às vezes, aliás, não deixa de fazer. Nisto, ela retoma um traço definidor do ensaio enquanto forma literária ou filosófica, em que a dimensão subjetiva ganha um espaço muito maior do que num estilo de prosa mais próximo do tratado. No prólogo dos seus *Ensaíos* (1580), intitulado sobriamente “do autor ao leitor”, Montaigne chega a avisar: “Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro”<sup>25</sup>.

26. BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 188.

Assim, também vigoraria no ensaio cinematográfico a premissa da permeabilidade (por vezes levada ao limite) entre sujeito e objeto da obra. Definido ou não como ensaístico, o cinema de “não ficção”<sup>26</sup> descrito por Burch também baseia sua forma nos “conflitos ideológicos” do tema, transformando-o em agente e força responsável pela tessitura formal da obra. E é nesse ponto que esse cinema se aproxima do que, anos mais tarde, Omar chamaria de antidocumentário: na construção em simultâneo de forma e conteúdo. É claro que o fundamento das teorias de Burch e Omar não lhes é inédito ou exclusivo, e sim básico à noção de modernidade artística. No entanto, sua lembrança e o cotejo de como aparece nos dois pensadores nos ajuda a perceber e, principalmente, reivindicar a modernidade de Arthur Omar, um entendimento que, como dito, é infrequente. Mas tal qual o posto de moderno, é também inusual a leitura política da teoria de Omar.

Defender a permeabilidade entre filme e assunto, entre sujeito e objeto, e, no limite, entre obra de arte e mundo é apontar para (e tentar construir) um horizonte no qual as relações não sejam de imposição ou poder, mas baseadas na convivência e na troca. A teoria de um fazer em que o documentarista “olha no olho” de seu tema, e se coloca no mesmo patamar dele, aberto ao que ele possa lhe oferecer, desafia uma tradição baseada no controle daquilo que se filma. E, ainda que próprio da ficção, esse controle não raro encontrou morada nas mãos de documentaristas mais preocupados em verificar suas teses e

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos

conceitos do que em aprender com o “surdo caos das coisas”<sup>27</sup>.

Aprendiz e amante do caos, o autor da bonita expressão foi outro pensador a sublinhar o papel político dessa permeabilidade entre forma e conteúdo. Pier Paolo Pasolini, assim como Arthur Omar, foi um artista e teórico interessado no potencial libertário de uma modernidade que não raro deixou prevalecer seu lado mais repressor – inclusive no âmbito da realização artística. A manifestação desse interesse Pasolini registrou em seu canônico “O ‘cinema de poesia’”<sup>28</sup>, texto de 1965 motivado pela efervescência vivida na primeira edição do Festival de Pesaro, em abril e maio daquele mesmo ano. Tentando entender o que em comum tinham os filmes ali exibidos, Pasolini identifica uma qualidade poética distinta à da trabalhada pela tradição “naturalista e objetiva”<sup>29</sup>. E distinta porque essa poesia fundava-se numa subjetividade baseada não só no empréstimo pelo autor da visão do personagem, mas porque usava aquilo que denominou “subjetiva indireta livre”<sup>30</sup>. Esta seria uma espécie de versão cinematográfica do discurso indireto livre como entendido na teoria literária, definido por Pasolini da seguinte maneira: “a imersão do autor na alma da sua personagem e da adopção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como a da língua daquela”<sup>31</sup>. Afirma, ainda, que o ideal de transparência do cinema tradicional (um cinema de prosa) o impediu de subjetivar decisivamente a narrativa – usou, no máximo, do ponto-de-vista/câmera subjetiva, uma correspondente do discurso direto literário. O cinema moderno, ao contrário, além de expor o aparato, teria explorado essa subjetiva indireta livre. Assim, aquilo a que Pasolini assistira em Pesaro, nos filmes de Antonioni, Bertolucci, Godard, Glauber e Milos Forman, era a opção por um “cinema de poesia”, em que a linguagem “se liberta da função e se apresenta como ‘linguagem em si própria’, estilo”<sup>32</sup>. Para Pasolini, portanto, a diferença crucial entre esse cinema e o clássico é que neste a poesia é interna, narrativa,<sup>33</sup> e não estilística como nos filmes modernos, nos quais a câmara, a montagem e todo o aparato manifestam as tensões e paixões de sua trama.

De certo modo, a máxima da abordagem que aqui Pasolini define como “poética” já havia sido elaborada e era vista em boa parte dos filmes feitos naquela década de 1960: “fazer com que a câmara se sinta”. A câmara na mão de Glauber, por exemplo, é uma das tantas manifestações desse cinema, que tinha senso de urgência e precisava se fazer sentir. E o que Pasolini faz é batizar (para usar seu próprio termo,

27. PASOLINI, Pier Paolo.

Cinema de poesia. In:

PASOLINI, Pier Paolo.

**Empirismo Hereje** [sic].

Lisboa: Assírio e Alvim, 1982,

p.140.

28. *Ibidem*, pp. 137-152.

29. *Ibidem*, p. 142.

30. *Ibidem*, p. 145.

31. *Ibidem*, p.143.

32. *Ibidem*, p. 149.

33. “A poesia deles [Chaplin, Mizoguchi e Bergman] estava noutro lado que não na linguagem, enquanto técnica da linguagem. O fato de não se sentir a câmara nos filmes destes autores significava que a língua aderira aos significados, pondo-se ao seu serviço: em transparente à perfeição; não se sobrepunha aos factos, violentando-os através das loucas deformações semânticas devidas agora à sua presença como consciência técnico-estilística contínua. [...] O carácter poético dos filmes clássicos não era, portanto, obtido pelo uso de uma linguagem de poesia específica. Isto significa que os filmes não eram poesias, mas narrativas: o cinema clássico foi e continua a ser narrativo: a sua língua é a da prosa. A sua poesia é nele interna: como, digamos, nas narrativas de Tchekov ou de Melville.” Cf. PASOLINI, Pier Paolo. Cinema de poesia. In: PASOLINI, Pier

---

Paolo. Empirismo Hereje [sic].  
Lisboa: Assírio e Alvim, 1982,  
p.151.

34. *Ibidem*, p. 151.

35. *Ibidem*, p. 151.

36. “[...] o meu uso da palavra “formalismo” não implica juízos de valor: eu sei muitíssimo bem que existe uma inspiração formalista autêntica e sincera: a poesia da língua”. *Ibidem*, p. 147.

37. *Ibidem*, p. 152.

38. OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes: UENF, N°8, p. 179 – 203, 1997, p.183.

revelador de sua veia espiritual) aquela “recente tradição técnico-estilística”<sup>34</sup>. Mas sempre vigilante, ele vai logo perguntar a utilidade de seu feito, “que nada significa se não procedermos em seguida a um exame comparativo deste fenômeno, no interior de uma situação cultural, social e política mais vasta”<sup>35</sup>. Realiza, então, um breve exame, comentando que, desde a década de 1930, o cinema vinha antecipando tendências mobilizadas só posteriormente pela literatura (seu principal exemplo é o do neorrealismo italiano no pós-guerra). Mas talvez sua avaliação mais feliz seja a de que essa língua da poesia no cinema indica uma renovação do formalismo<sup>36</sup> e, principalmente, do “mandato do escritor, que, no momento presente, se tornou caduco”<sup>37</sup> – essa reserva Pasolini sagazmente atribui a seu “moralismo marxista”. E prossegue, encerrando seu texto:

Tudo isto faz parte do movimento geral de recuperação, pela cultura burguesa, do terreno perdido na batalha contra o marxismo e a sua revolução potencial. E inscreve-se no movimento, de alguma maneira grandioso, da evolução, a que podemos chamar antropológica, da burguesia, de acordo [com] as linhas de uma “revolução interna” do capitalismo: o neocapitalismo que põe em questão e modifica as suas próprias estruturas, e que, no caso presente, reatribui aos poetas uma função humanística tardia: a do mito e da consciência técnica da forma.

E é aqui que conectamos Pasolini a Omar, à medida em que ambas as teorias elaboram o problema da forma-conteúdo a partir da revisão crítica à autoria. Então, voltando ao antidocumentário: no texto de Omar, essa relação dialética entre forma e conteúdo toma dimensão política porque surge de um incômodo específico e objetivo para com a maneira do cinema direto brasileiro representar a cultura nacional (e, principalmente, a popular). Ainda que não nomeie o alvo de sua crítica, Omar vê nos documentários brasileiros do final da década de 1960 uma atitude de “conservação e preservação”<sup>38</sup> no tratamento de temas da cultura popular brasileira. Essa é a cinematografia que anos mais tarde Jean-Claude Bernardet identificaria a um “modelo sociológico” (filmes ligados ao cinema novo e possivelmente à experiência da Caravana Farkas). Aqui, portanto, Omar antecipa a perspectiva de Bernardet e condena uma espécie de paternalismo envolvido na missão conscientizadora assumida por tais filmes.

Em linhas gerais, o “modelo sociológico” de Bernardet caracteriza-se por uma abordagem que transforma os sujeitos individuais (agentes das expressões culturais, por exemplo) em casos

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos

---

particulares, tipos sociais que corroboram a tese geral defendida pelo filme. Essa operação repousa numa clara partilha: enquanto, por um lado, a narração se afirma como propriedade intelectual onisciente, por outro, a fala desses personagens (em sua maioria trabalhadores rurais, operários fabris etc.) representa a “voz da experiência”, limitada a relatar suas vivências e sem nunca generalizar nem tirar conclusões.<sup>39</sup> Essa elaboração, que anos mais tarde Bernardet definiu como a polarização entre “voz do saber” e “voz da experiência”, aparece no texto de Omar como a construção de uma hierarquia rígida que garante o tratamento espetacular do assunto tratado: o cineasta (a “voz do saber”) retira da realidade essas expressões populares à beira do desaparecimento e, com o objetivo de conservá-las, as apresenta ao espectador como dados, como quadros de uma situação que satisfazem esse observador. Assim, o cineasta cumpriria com seu papel de preservador, o espectador receberia confortavelmente um saber finalizado, e o objeto não participaria da elaboração do juízo sobre si mesmo.

É claro que a própria evidência dos representados, suas falas e discursos incisivos nos filmes de Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares, por exemplo, já são capazes de expor as contradições envolvidas em sua relação com o próprio cineasta, com a câmera, com mundo e com as estruturas do capitalismo periférico. Os filmes não partem de olhares (ao menos não totalmente) ingênuos ou românticos para com o outro de classe. No entanto, o que está colocado em jogo na crítica de Bernardet (e antecipado pelas proposições de Omar) é o modo ambíguo como esses cineastas se posicionam diante de uma vivência que lhes é alheia. Ou seja, as críticas de Omar e Bernardet são direcionadas à incoerência de um discurso democrático quando baseado numa estrutura fílmica que reitera posicionamentos hegemônicos. Sem a pretensão, portanto, de ser um agente capaz de resgatar essas manifestações do desaparecimento (como, em parte, era a da Caravana Farkas), Omar está preocupado em entender o lugar por elas ocupado dentro do processo de investigação das formas cinematográficas – e, notadamente, de experimentação com a linguagem documental.

A teoria de Omar, portanto, traz ao campo do documentário o debate sobre uma espécie de ética da autoria. Evidentemente, o assunto não é novo para o gênero, que desde seus primórdios trata-o como questão de ontologia. Sua particularidade no antidocumentário, porém, é que se vincula estrita e irredutivelmente à elaboração

---

39. BERNARDET. Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985, p.12.

estilística. E essa ética não aparece apenas no ponto de vista da câmera ou na argumentação narrativa em voz *over* (pois seus filmes não se valem dessa estratégia), mas no nível mais profundo da desarticulação de todos os elementos documentais. Assim, também como Pasolini fala sobre seu “cinema de poesia”, o antidocumentário é uma forma extremamente consciente de sua técnica, algo que poderia também ser dito do documentário no geral, não fosse pela radicalidade da proposta de Omar em repensar as mediações entre sujeito e objeto. Omar busca construir um método alicerçado num profundo compromisso entre filme e assunto, um compromisso que só é possível porque ele quer que o filme tenha uma dupla autoria: a do realizador e a do tema, que vai ditar como gostaria de ser representado.

Talvez fosse mais fácil realizar esse projeto se o objeto escolhido pudesse expressar suas vontades, caso de um indivíduo ou grupo de pessoas. Mas, como se efetivaria se lidasse com manifestações da cultura brasileira, por exemplo, como fez o documentário brasileiro do final de 1960? Omar, então, parece se impor uma tarefa desafiadora, um trabalho que testa os limites de sua própria ideia quando, ao longo desses anos de 1970 e 1980, prioriza assuntos dessa natureza. Um deles é a música produzida nas Minas Gerais no século XVIII, matéria de um de seus curtas-metragens mais inventivos, *Música Barroca Mineira*, de 1981. Assim, partiremos à sua análise, mas não para testar a toda prova sua filiação ao “antidocumentário”, e sim entender como é a prática dessas ideias sobre as trocas entre filme e objeto. O curioso de *Música Barroca...*, e eis um dos focos de nosso exame, é que a intimidade entre sujeito e objeto será vista na assimilação de traços barrocos, mas também na ênfase à partilha de algo que já era inerente e comum aos dois: o trabalho do fazer artístico.

### **3. *Música Barroca Mineira*: “(...) pois um é o outro e vice-versa”**

Lançado em 1981, *Música Barroca Mineira* está temporal e estilisticamente deveras distante daquele *Congo* que brevemente comentamos. Logo à primeira vista, fica notória ao espectador a diferença de seu regime visual, uma vez que, ao contrário do curta de 1972, a planaridade das imagens e o investimento em tomadas estáticas não são a linha mestra de *Música Barroca...* Entra agora em cena, sob tom

que beira o cerimonioso, a câmera em seu trabalho de esquadrihar (e exaustivamente) a materialidade circundante. Agora, não somos atraídos pela mistura de curiosidade, repulsa e estranha excitação causada por imagens misteriosas e quase enigmáticas em suas conexões com o assunto do filme. Ao contrário, *Música Barroca...* nos conquista por sua aposta nas expressões concretas do universo que se dedica a abordar. Somos convidados a acompanhar a obra em seu mergulho no mundo; a rodopiar, nos aproximar e afastar dos motivos que engenhosamente a dupla “câmera + objetiva fotográfica” investiga de perto. O filme é capaz, inclusive, de tirar gargalhadas das mais inesperadas, como foi a de Stan Brakhage, que rompeu o sepulcral silêncio que marcou sua presença no Festival de Montreal somente durante a exibição do filme de Omar. Ria, certamente, com os jogos irônicos e debochados que, vez ou outra, articulam imagem e som do filme – e o mestre da vanguarda americana declarou até mesmo ter incluído o curta em sua “cult list dos dez melhores documentários de todos os tempos”<sup>40</sup>. Se não o riso fácil e mesmo imediato, *Música Barroca...* encanta os olhos e ouvidos dos que humildemente querem saber, ouvir, olhar por mais tempo e conhecer um pouco além de tudo o que lhes chegou sobre o assunto em questão. E, como já dito, é nisso que reside a diferença fundamental entre sua abordagem e a de *Congo*. Se *Congo* é regido por uma espécie de regime de infrarrepresentação do objeto,<sup>41</sup> no qual quase não há material aludindo ao tema, *Música Barroca Mineira* entrega ao público a tão esperada evidência. E a evidência não só do tema central, daquela música feita nas Gerais do ouro: generoso nome; generoso tratamento esse o da “música barroca mineira”, que traz consigo as tantas outras manifestações desse período da arte brasileira.

Ao tratar de uma produção cuja expressão final é fundamentalmente invisível, Omar associa a música às outras expressões artísticas daquelas Minas do século XVIII, concebendo o barroco como totalidade de partes inseparáveis. Transformado em patrimônio nacional e assunto de expresso interesse público, o barroco foi a primeira expressão artística brasileira a ganhar reconhecimento na historiografia de nossa cultura, posto que o abriu para abordagens didáticas e educativas, inclusive na produção audiovisual. E são muitos os vídeos e documentários de formato mais tradicional tratando das belas igrejas de Ouro Preto e Vila Rica, ou das esculturas de Antônio Francisco Lisboa. Este, o chamado Aleijadinho, bastião do barroco

40. VIEIRA, João Luiz. Toronto/ Nova York. **Letras & Artes**, Rio de Janeiro, ano IV, n.10, p.9, set 1990.

41. Utilizamos uma noção forjada por Mateus Araújo Silva em uma de suas aulas da disciplina Aspectos do Ensaio Fílmico (PPGMPA - ECA/USP) no primeiro semestre de 2017.



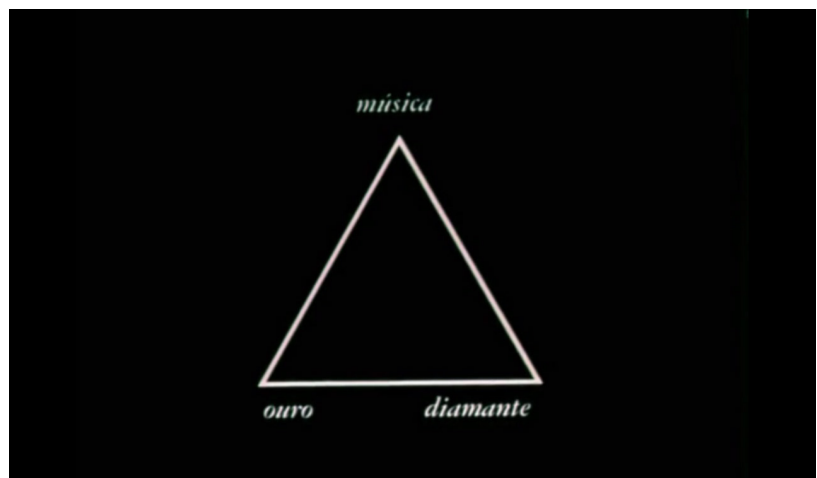
mineiro, é tema de produções institucionais e também de filmes feitos por alguns dos mais talentosos cineastas brasileiros: Alberto Cavalcanti, Ruy Santos, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade e Ozualdo Candeias. Inclusive, sua obra talvez seja uma das poucas manifestações do barroco a ser abordada individualmente, situação que muito deve ao seu destacado posto na história da arte brasileira. Ainda assim, sua produção aparece quase sempre retratada como parte de um contexto mais amplo, em que também estão encerrados assuntos como o garimpo do ouro, a inconfidência mineira e a morte de Tiradentes. Se não exatamente os eventos históricos, a discussão sobre a obra de Aleijadinho (assim como de uma ou outra igreja de Mariana, por exemplo) aparece frequentemente atrelada ao interesse pelos afrescos, ornamentos e esculturas talhadas por esse ou aquele talentoso artista. No imaginário brasileiro, portanto, falar de um autor ou obra do barroco mineiro é falar sobre o garimpo do ouro, a derrama, os “santos do pau oco”, os poetas árcades e Tiradentes.

Mesmo pondo de lado a intenção didática ou pedagógica, Arthur Omar também atrela sua *Música Barroca Mineira* às tantas outras manifestações daquele período. “Rodado em Diamantina, Ouro Preto, Mariana e Tiradentes, o filme é uma aventura sensorial em meio aos restos da civilização barroca” – é o que nos diz uma de suas sinopses.<sup>42</sup> Outra delas, inscrita no catálogo de uma das exposições do artista, responde enigmaticamente sobre o lugar ocupado pelo tema central no filme: “quanto à Música, é sempre aquele Mistério”<sup>43</sup>. São declarações extrafílmicas, contudo, e prudente é aquele que desconfia da fala do autor sobre sua própria obra. Elas de nada valeriam para nossa análise se também o filme, já na imagem seguinte aos créditos iniciais, não anunciasse sua compreensão da música como mais um dentre outros componentes dessa “civilização barroca” – e ressignificando a

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

43. OMAR, Arthur. **A lógica do Êxtase**. Rio de Janeiro: CCB, 2001, n.p.

**Figura 3:** *Still de Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min



santíssima trindade indicada na bandeira original de Minas Gerais.

Encarada como parte de um todo, a música, no filme, está em meio a serras, igrejas, instrumentos, pinturas e esculturas – nunca, porém, usada como simples “fundo musical” ou ilustração imediata de uma cena. Como é típico de Arthur Omar, ela é matéria-prima a ser desmontada, remontada, cortada, pausada, distendida. Está presente a música do barroco, mas também a eletrônica do sintetizador operado pelo próprio Omar. Esse interesse do artista pelo universo sonoro está vivamente presente em todos os seus filmes na forma de fulgurantes composições, que são tanto articulações entre som e imagem como criações restritas à banda-som. Mas, ao transformar a música em tema central, *Música Barroca...* surge como terreno ainda mais fértil e quase ilimitado às experimentações com as matérias sensíveis e semânticas disponíveis ao cineasta. Campo para investigação, portanto, a música, no filme, emana dos órgãos em igrejas, das trombetas pintadas em madeira, dos trompetes esculpidos nas mãos de querubins, das paredes em concreto e dos baús que guardam antigas partituras. É como se o que ali houvesse de palpável funcionasse como veículo para uma expressão sensível, mas essencialmente incorpórea. Essa materialidade é emissora, portanto, e não conservadora da música. O filme transforma esses objetos concretos em condutores que ainda fazem soar as composições e canções produzidas naquele século XVIII. É uma postura ativa e de difusão; uma função de testemunho que ecoa a bela meditação de Dalton Sala a respeito de como lhe toca aquela “civilização barroca”:

Se é dito popular que as paredes têm ouvidos, por que não acredita-las também com bocas e capazes de contar uma história para a qual somos nós que não temos ouvidos para escutar? Do mesmo modo que as paredes de velhos edifícios coloniais, as pinturas e imagens esculpidas narram, tão claramente como as palavras escritas, uma história para a qual nossos olhos estão cegos. E, às vezes, quando estou sozinho em velhos arquivos, bibliotecas e porões de igrejas, frente a todos esses santos de pau e pedra, pergunto-me se nós, brasileiros, desejamos realmente recordar, recuperar essa história esquecida. Ou será que procedemos como santos do pau oco, imaginando a história como imaginamos o corpo de uma imagem de roca?<sup>44</sup>

Essa compreensão das expressões barrocas como testemunhas de uma história passada atravessa toda a duração do filme de Omar. E isso acontece porque o cineasta, como se em resposta à pergunta de Sala, empenhasse seu aparato fílmico na investigação dessa história

44. SALA, Dalton. Problemas de estatuária colonial. **Ensaio sobre Arte Colonial Luso-brasileira**. São Paulo: Landy Livraria Editora e Distribuidora Ltda, 2002, p.24.

esquecida. Como quem quer ouvir e ver essa história, câmera, montagem e som se aproximam e se afastam; querem tocar e também se deixar conduzir pelas construções e espaços. Resultado dessa abordagem é um filme extremamente enfático na materialidade da “civilização barroca”, disposição que nos faz questionar se não teria emprestado da própria estética barroca essa intensa tangibilidade.

Pensemos, por um momento, em que medida esse filme poderia ser barroco. Antes disso, em como seria uma estética barroca no cinema. Usualmente, relaciona-se a ela o filme *noir*, que tem, como traço distintivo, a fotografia pouco nuançada e fundamentada na abrupta passagem da luz ao breu, remetida ao *chiaroscuro* caravaggiano. Não é, porém, o caso de *Música Barroca...*, gravado em película colorida de grande latitude e extremamente dedicado às nuances cromáticas. Mas outros “barroquismos” cinematográficos foram identificados, e justamente quando o objeto era a cinematografia moderna brasileira. Não mais remetidos à representação visual, tais influxos partiriam de outro tipo de construção.

É conhecida a avaliação de Ismail Xavier sobre a influência do drama barroco na concepção de história e na caracterização das trajetórias dos personagens de *Terra em Transe*.<sup>45</sup> Mas essa perspectiva, elaborada nas páginas de seu *Alegorias do Subdesenvolvimento*, talvez não nos fará avançar no sentido para o qual caminha *Música Barroca Mineira*. Este tem disposição claramente documental e não conta com personagens ou estrutura dramática para ser analisado sob os prismas mobilizados por Xavier. Há, contudo, outro texto do crítico, também sobre a obra de Glauber, em que a discussão parece mais afinada à que aqui levantamos sobre o curta de Omar. Nele, Xavier tece considerações curtas (mas certas) sobre a manifestação da verve barroca do cineasta em âmbito distinto ao do desenvolvimento dramático:

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

O olhar de Glauber é tátil, sensual; a moldura de sua representação é alegórica, tendente a abstrações. A convivência de contrários é aí tipicamente barroca, o que sanciona a repetida invocação

45. *Terra em Transe* [1967],  
Glauber Rocha, Brasil,  
107min35seg.

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos

do termo na referência a seu cinema.<sup>46</sup>

Fundamento da estrutura barroca, a coexistência dos contrários, em *Pátio*<sup>47</sup>, poderia até estar no chão de lajotas pretas e brancas, ou na ausência de luz e na luz total coexistindo em confronto, ou, ainda, no embate entre precisão geométrica do piso e a insubordinação com que ator e atriz, as peças desse jogo de xadrez, esparramam-se e violam as regras de movimentação no tabuleiro. Xavier, entretanto, não estaciona na diegese e vê, na dissonância entre o que está posto em cena e o modo como isso é filmado, uma legítima expressão do contraste barroco. Em outras palavras, a movimentação da câmera seria o derramamento, o lado passional desse eixo cujo polo oposto é a rigidez com que se pronuncia o objeto filmado. E não poderíamos transferir essa avaliação também ao filme de Omar?

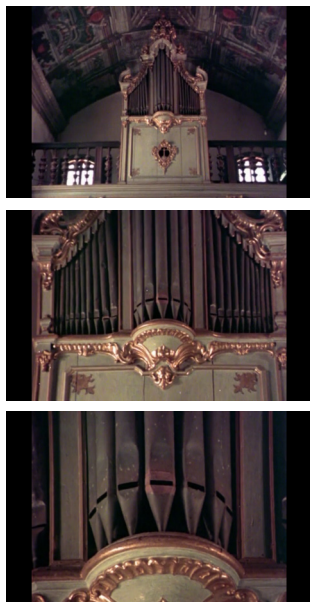
Quarto minuto de *Música Barroca...*: começa uma sequência de planos em que cada um mostra, ou em detalhe, ou em conjunto, os puxadores de um órgão de igreja.<sup>48</sup> Na maior parte deles estão inscritos termos alusivos a sons de tonalidades, digamos, celestiais: “voz angélica”, “flautim”, “voz celeste”, “dulcisona alegre” etc. Ao invés de usar um som correspondente a tais valores, ou seja, de ilustrar esses puxadores com uma música divinal e performada em um órgão, o filme sobrepõe às imagens uma melodia ostensivamente sinistra e, ainda, produzida por um sintetizador, instrumento moderno e baseado em sistema eletrônico. E essa dissonância se intensifica quando, pouco depois, entra em cena uma mão puxando e empurrando esses puxadores, que revelam ser a extensão de uma viga interna ao instrumento. Agora, somam-se à melodia do sintetizador os repetidos sons de objetos de madeira se chocando, algo como uma tora sendo batida em alguma outra superfície. Os ruídos produzidos são graves, de aspecto agressivo e violento, invertendo, assim, o caráter doce ou “alegre” dos acordes que seriam gerados por aqueles puxadores.

Esse confronto entre elementos de valores contrários é fundamental a muitas outras sequências de *Música Barroca...* Ele é, na verdade, uma veia orientadora do trabalho do cineasta e de manifestação patente em alguns de seus outros filmes. E, ainda que não seja exatamente a prova de uma possível veia barroca de Arthur Omar, o uso desses contrários justamente em um filme sobre o barroco revela, no mínimo, que o cineasta não ficou indiferente às características centrais ao assunto que explora. Nessa sequência dos puxadores, a coordenação

**46.** XAVIER, Ismail. O drama barroco de Glauber Rocha. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 ago. 2001. Ilustrada, p. E2. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2208200108.htm>.

**47.** *Pátio* (1959), Glauber Rocha, Brasil, 12min35seg. Usamos, aqui, o nome do filme como aparece no catálogo da Cinemateca Brasileira. O título que Xavier emprega, contudo, não está errado e, inclusive, aparece nesse mesmo catálogo como “outras remetências de título”: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah./base=FILMOGRAFIA&lang=p> - entrada: “Pátio”.

**48.** São os dispositivos de controle timbrístico do órgão. Integram uma estrutura denominada registro, parte do instrumento que habilita ou desabilita a passagem do ar para os tubos e assim emitem a sonoridade desejada.



**Figuras 4, 5 e 6:** *Still* de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min

por oposição refere-se mais à dimensão semântica do filme. Entretanto, ela orienta também a atitude da câmera de *Música Barroca...*, elemento que trabalha para reforçar a sugestão de movimento e instabilidade implicada na forma barroca. E isso está expresso quando ela se dedica a filmar pinturas e esculturas, mas também nos momentos voltados a objetos que não são manifestadamente frutos de um gesto artístico, mas, ainda assim, produtos do espírito barroco. Um desses casos é quando a câmera está dentro de uma igreja e, em contra-*plongée*, aponta para o órgão suspenso no mezanino, dando a visão de conjunto do espaço. O instrumento é o Órgão Histórico Almeida e Silva / Lobo de Mesquita, parte da Igreja Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina. Da imagem geral (e anterior) do objeto, um lento *zoom-in* vai centralizando a canária, estrutura formada pelo complexo de tubos metálicos por onde o ar passa e sai em forma de som. Esses tubos estão posicionados verticalmente e, na verdade, têm a forma de estacas pontiagudas que ficam cravadas numa superfície plana de madeira. Da canária completa, a câmera vai lentamente centralizando em um conjunto de tubos cada vez menor. Ao final de seu movimento, vemos apenas as afiadas pontas desses tubos e suas cavidades emissoras do som.

Precisa em sua performance, a objetiva fotográfica parece querer reproduzir o movimento anterior à posição final em que se encontram esses tubos: o lento *zoom-in* realiza a mesma trajetória retilínea e certa que teriam percorrido aquelas estacas até chegarem ao atual estado de repouso. Há o conflito entre a evidente estática dos tubos e o movimento da objetiva, mas antes de se contradizerem, esses dois estados são um a continuação do outro. Em seu breve espaço de tempo, o *zoom* realiza a ação indicada na organização daqueles objetos, que, se olhados corriqueiramente, só serão entendidos em sua fixidez. É assim, portanto, que o filme trabalha sua narração, de modo a chamar atenção ao movimento *ad infinitum* envolvido na forma barroca.

O movimento realizado pela objetiva fotográfica sublinha não só o aspecto temporal, mas trabalha de maneira mais enfática com a espacialidade do mundo. E esse espaço ganha materialidade lancinante quando a imagem é vista em conjunção ao som. Ouvimos o discurso de um homem em tom oratório, algo como um padre a presidir uma missa em latim. Sua fala está sobreposta à ambiência em grave contínuo e também a ruídos de materiais metálicos, que soam ora como peças de um chocalho em agitação, ora vigas marteladas umas contra as outras.

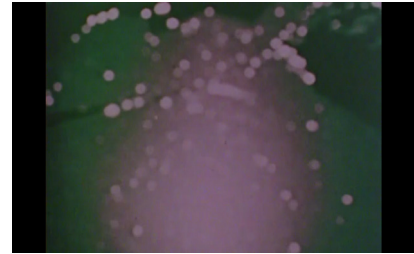
Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos

Voz, ambiência e ruídos não só exprimem uma concretude flagrante como criam um clima de suspense e medo bem próximo ao do filme de horror. Nesse sentido, som e imagem parecem emular uma experiência que vai além do movimento da estaca em si. Eles buscam, portanto, mimetizar o que há de dor e agressividade no cravar dessa ponta. Em seu *modus operandi*, as bandas do filme querem ultrapassar os sentidos que compreendem – e da visão e audição, extraem o toque sensível.

*Música Barroca Mineira* baseia-se nessa tangibilidade, no anseio de tornar possível ao espectador tocar e sentir o mundo em que está imerso. O ouro garimpado naquelas Gerais reluz e fica ainda mais brilhante quando seu tom metálico encontra-se com a prata da película fotográfica. A lente da objetiva está mergulhada na escadaria, vasculhando as ranhuras do chão de pedra que a conduzem ao alto, à frente da igreja. E a música (que aqui é constantemente interrompida e recomeçada) vem simular a experiência do ofegante fiel que sobe as escadas para pagar suas penitências. O som está próximo, e a fala em sussurro é sentida ao pé do ouvido, nessa nossa cavidade por onde o ar passa e que se transforma em caixa de ressonância tal qual os tubos de onde saem as melodias barrocas.

Do mesmo modo, a montagem também quer se fazer sentir, quer dar mobilidade e vida às estátuas. Seria, portanto, o mesmo olhar “táctil, sensual” de Glauber (tal qual definido por Ismail Xavier) e que, em *Música Barroca...*, volta-se a expressões canonizadas e imortalizadas pelo tempo. É o modo como Omar concretiza sua intenção de não deixar os objetos investigados ficarem “do outro lado da linha”<sup>49</sup>, tratados através daquela criticada “atitude de conservação e preservação”<sup>50</sup>.

Eis, portanto, uma possível aproximação entre a estrutura barroca e o gesto de Arthur Omar, que, assim como o Glauber definido por Xavier, deixa “presente no olhar uma relação com o mundo pautada pela instabilidade, pela procura que faz o espectador sentir a câmera. Esta se expõe e assinala que o drama também se inscreve na forma, como era próprio ao cinema moderno”<sup>51</sup>. É esse o ponto de encontro entre o moderno e o barroco em *Música Barroca Mineira*: na dimensão sensorial dada a esse mundo instável. A câmera fareja as



**Figuras 7 e 8:** Still de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min

49.OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. **Cinerais:** revista de cinema e outras questões audiovisuais. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes: UENF, N°8, p. 179 – 203, 1997, p.183.

**Figuras 9, 10 e 11:** Still de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min



50. OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. **Cinemais:** revista de cinema e outras questões audiovisuais. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes: UENF, N°8, p. 179 – 203, 1997, p.183.
51. XAVIER, Ismail. O drama barroco de Glauber Rocha. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 22 ago. 2001. Ilustrada, p. E2. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2208200108.htm>.

**Figuras 12 (esquerda) e 13 (direita):** *Still de Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min).

52. O trecho que Arthur Omar usa no filme é parte da música *Empty Spaces*, composta por Roger Waters, e integrante do álbum *The Wall* (1979), do Pink Floyd. No original, "What shall we use to fill the empty/spaces where we used to talk? / How shall I fill the final places? / How shall I complete the wall?". Tradução minha.

53. MORAES, Geraldo Dutra de. **Música Barroca Mineira.** São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo, 1975, p.7.

páginas, examina cada gota de tinta ali depositada e encontra os furos e buracos por onde se revela a profundidade do espaço, dimensão quase oculta pela planaridade do papel e do próprio plano fotográfico. Não só a fotografia, mas o som de *Música Barroca Mineira* constantemente pergunta o que é esse mundo e o que está por trás desses indícios. Questiona o escondido pelas paredes do quarto antigo e vazio de onde ainda se ouve o choro de um invisível bebê. Questiona o que está por trás da missa para pagãos, tenazmente interpelada pelas interjeições de dúvida e surpresa de uma voz feminina e pelo rock progressivo que vem preencher as lacunas das anteriores partituras perfuradas: "O que devemos usar para preencher os espaços vazios onde costumávamos conversar? Como devo preencher os lugares finais? Como devo completar o muro?"<sup>52</sup>



Nem tão desconhecido, porém, é o fato de que todo o luxo das construções e objetos fabricados naquelas Minas do período do ouro custou os braços, as costas e o sangue de milhares de negros escravizados, de indígenas catequizados e de povos que, marginalizados pela sociedade europeia, eram enviados para as terras equatorianas – e, assim como os anjos esculpidos, a música que se fez ali não fugiu escapou dessa circunstância. Segundo Geraldo Dutra de Moraes (mencionado nos letreiros de abertura do filme como um de seus consultores), "a música, o teatro e as danças de grupos foram introduzidos nas Minas Gerais, no início do povoamento dos arraiais bandeirantes, pelos ciganos nômades, oriundos da Andaluzia e judeus proscritos de Portugal e Espanha, a mando da inquisição"<sup>53</sup>. Além dessa, há a influência de africanos e suas cantigas em banto. Mais tarde, foram os seus descendentes os principais musicistas e compositores que atuaram nas orquestras e coros das igrejas. Nesse sentido, as inúmeras menções de Dutra sobre os conjuntos musicais constituídos majoritariamente por

homens negros conferem à população afro-brasileira um lugar dentro do barroco mineiro que não se limita ao trabalho alienado e escravizado, mas de efetiva performance e fundamental criação artística.

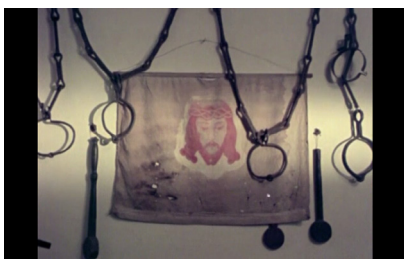
O livro de Geraldo de Moraes de que foram tiradas essas citações e avaliações parece ter exercido influência sobre Arthur Omar não apenas em relação ao título – ele também se chama *Música Barroca Mineira* –, mas igualmente a respeito da ênfase que sua narrativa dá à função criativa desempenhada por esses indivíduos marginalizados na constituição de um barroco mineiro. Seu tom conciliatório, entretanto, não encontra eco na abordagem de Omar. Isso fica claro quando se percebe constituírem maioria os momentos do filme em que esse trabalho é mostrado enquanto exploração e atividade compulsória, problemática que aparece em níveis distintos: na própria materialidade das imagens e sons e no modo como estão compostos na montagem fílmica.

As imagens são de duas tomadas consecutivas e diferentes: a primeira, de um fixo plano de conjunto, e a segunda, de uma panorâmica que, da direita para a esquerda do espectador, percorre o plano médio das figuras representadas. No som, ouvimos a sobreposição de um choro de bebê a uma voz masculina que, em tom de barítono, cantarola um “laralá”. E, pouco antes do corte entre as duas imagens, o canto é substituído por uma oração da Ave Maria. Assim, tem-se uma composição que confere tom triste e lamentoso a esse momento do filme. E reparamos que essa parede filmada é uma espécie de partitura musical em que os grilhões usados para aprisionar os escravizados aparecem como as notas, os elementos que dão o tom dessa música mineira. Já o plano médio, que enquadra os dois homens, explicita a contradição entre o de vestes nobre, que ora com os olhos voltados ao chão e sem se importar com o peso daquilo que incide sobre ele, e o possível homem de ofício, o artesão de roupas simples, que vê os grilhões e pede clemência aos céus. E, como alguém que sabe o que é sofrer com o jugo dos poderosos, Jesus Cristo é quem antecede essa sequência, chorando no simulacro de um sudário guardado por mais instrumentos de dominação.

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos



**Figuras 14 e 15:** Still de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min



**Figuras 16 e 17:** Still de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min



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

A câmera fixa ou vertiginosa, o som pontual ou contínuo vez ou outra atravessam e quebram o ritmo que até então pautava o andamento da sequência. Momento em que isso ocorre é logo no começo do filme, quando a paisagem enevoadada sai de cena e leva consigo o cântico feminino – continuamos a ouvir, entretanto, a melodia trágica que um sintetizador simula partir de um órgão. De sinistro, o som se torna intimidador quando alguns ruídos pontuais (ecos de marteladas em ferro) são conjugados ao breve plano detalhe de uma mão negra a trançar uma palha. E nosso palpite é que o produto desse trançar seja uma peneira, posto que ela vai integrar uma cadeia de produção que o filme parataticamente exhibe – mas, antes de visualizar essa cadeia, continuemos nos planos de agressão. A imagem seguinte ao curto plano das mãos é um *zoom out* sobre um saguão guardado por um grande portão ovalado. A câmera filma de dentro desse espaço e, apontada para o portão, nos dá a visão em contraluz das silhuetas de pessoas entrando. O ambiente é escuro e nos impede de precisar a função ou a que tipo de construção esse saguão faria parte. A extremidade ovalada do portão sugere tratar-se de uma igreja ou templo religioso, mas o caminhar dos que entram ali não é o do fiel de marcha ralentada ou do peregrino que, já fatigado, adentra com cautela, respeito e reverência ao santuário. Ao contrário disso, é um passo acelerado, pragmático e determinado, como o dos que vão ali cumprir um objetivo definido e têm hora para fazê-lo – e a situação toda nos faz intuir que se trata da entrada, do começo de expediente de um chão de fábrica.

O plano da entrada também é breve e, como o das mãos, aparece de imediato como elemento de agressão interpolado entre duas sequências de significado patente e ritmo mais dilatado (uma dessas sequências é a do lento *zoom in* no órgão da igreja). Um de fato mostrando e o outro sugerindo, os planos captam e aludem a ofícios e forças de trabalho, uma representação visual que, acrescida ao modo como aparece na montagem, vem distanciar o espectador de uma possível visão contemplativa dos cenários barrocos. Em outras palavras,

**Figuras 18 e 19:** *Still* de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min



exibe imagens sobre o labor e expõe o gesto interventor da montagem e do som, retirando a visão mistificadora sobre a criação artística, referida tanto à arte barroca quanto ao próprio cinema. A abordagem, nesse sentido, responde à noção de arte como ofício puramente espiritual, criativo, ou enquanto iluminação de uma esfera superior à terrena. É como se afirmasse que não existe “gênio” ou inspiração divina, mas trabalho humano.

É claro que grande parte da filmografia de Omar se assenta nesse transparecer de um labor. No entanto, a singularidade de *Música Barroca Mineira* é que essa dimensão de feitura e fabricação está também expressa em seu conteúdo. Formal e tematicamente, portanto, o trabalho se faz atuante. E é desse imbricamento, da importância que o “fazer” ganha nos dois níveis do filme, que surge a valorização dele para qualquer fim. Surge, assim, a defesa de uma igualdade entre as mais diversas tarefas realizadas pelo ser humano, postura que retira do plano ideal e romântico, por assim dizer, o fazer artístico. A beleza que emana das composições de Emerico Lobo de Mesquita ou de Mestre Ataíde, cujas obras estão dispostas ao longo do filme, não é menor ou digna de diferenciação da que advém do garimpeiro de aluvião em sua prática. E como forma de elogiar e reivindicar a beleza desse ofício, Omar faz do plano do garimpo o primeiro momento de *Música Barroca...* a estar isento da atmosfera trágica e fúnebre que se percebia desde o primeiro minuto. A decupagem valoriza a busca paciente e a dedicação com que o sujeito realiza sua tarefa. Seus gestos são harmônicos e cadenciados; os movimentos, leves, serenos e fluidos, como a água daquele riacho em que procura pelo ouro.

Essa sequência beira o bucólico. O cenário campestre e a limpidez de um som em que predomina o cochar dos sapos trazem paz ao filme que até então modulava intensas emoções. Saem de cena as melodias trágicas, as notas de intenso grave e os dramáticos movimentos de câmera para dar lugar a uma notória calma. Da placidez simples e terrena, passa-se à de teor etéreo quando os ruídos de animais são substituídos por uma canção. Ouvimos o entoar glorioso de um *duo* feminino cantando o *Laudamus* da *Missa em Mi Bemol* (nº 1), de Lobo de Mesquita. Na versão de Mesquita, um dos mais célebres compositores do barroco mineiro, o famoso hino religioso do *Te Deum* perde a indicação direta de quem se está glorificando e louva-se não mais a Deus, e sim a um sujeito ausente. Ausente no discurso direto da



**Figuras 20 e 21:** Still de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min

música, mas não no discurso do filme. Sobreposto à cena do garimpo, o “*Laudamus te / Benedicimus te / Adoramus te / Glorificamus te*” trovado pela voz pode, de um lado, ser lido em seu sentido literal de celebração, então surgindo como elogio à arte do garimpo. Mas o canto é também comentário irônico a criticar a devoção ao Deus cultivado por aquele ofício: o ouro. Assim, a função agressora que vínhamos atribuindo às cenas de trabalho aqui se funda numa ambiguidade. Ao mesmo tempo que louva a prática artesanal, essa sequência condena os fins aos quais ela foi empenhada, ou seja, a ganância de uma instituição feita e mantida às custas da exploração alheia. E se, ao final, ainda restar algo de bucólico da cena, será só como lembrete de que, como bem já disse Marx, “na realidade, os métodos da acumulação primitiva podem ser qualquer coisa, menos idílicos”<sup>54</sup>. E tanto parece não restar resquícios que a cena seguinte é justamente a dos grillhões na parede. Essa, por fim, evidencia que, quando entra em jogo a questão da propriedade, “o papel principal é desempenhado pela conquista, a subjugação, o assassinio para roubar, em suma, a violência”<sup>55</sup>.

Difícil comprovar uma perspectiva de fato marxista conduzindo a narração de *Música Barroca Mineira*. Entretanto, não é difícil perceber a aguda consciência do curta a respeito do fundo violento desse e de qualquer outro tipo de trabalho. Há violência nessa prática do garimpo e há violência na realização de um filme que, como é o caso desse, rompe com idealizações. Propõe abordar um objeto atravessado por tal história de opressões e o faz de maneira não narrativa – e, portanto, incômoda ao espectador. Não tão desconfortável, porém, como a experiência diante de *Vocês*, curta de Omar em que uma luz estroboscópica não para de agredir a retina do espectador (a retina é, inclusive, o motivo retratado e o alvo do filme). Ao invés do ataque contínuo, *Música Barroca...* investe num ritmo “determinado por uma sucessão de descargas de dor”<sup>56</sup>. E se falamos em ritmo é porque tais “descargas têm intensidades variadas, sendo ora separadas por passagens documentais ou poéticas mais ou menos longas, ora intensamente aproximadas”<sup>57</sup>. Essas formulações foram emprestadas de comentários de Burch sobre *Um cão andaluz*,<sup>58</sup> e, como se nota, podem ser direcionadas ao filme de Omar. As tomadas da mão trançando a palha e da entrada na fábrica nada mais são do que essas descargas interpoladas entre sequências de rimos ralentados. E quando olhadas junto às cenas que as precedem e sucedem, esse sistema de alternância torna-se ainda mais claro.

54. MARX, Karl. A assim chamada acumulação primitiva. **O Capital**: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 786.

55. *Ibidem*, p. 786.

56. BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 154.

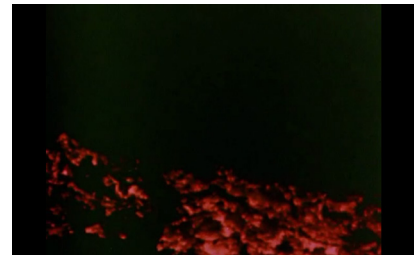
57. *Ibidem*, p. 154.

58. **Um cão andaluz** [*Un chien andalou*] (1929), Luis Buñuel, França, 17min.

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

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

Visualizados em sequência, os quatro planos de agressão mencionados apareceriam da seguinte maneira: mão trançando a palha, entrada na fábrica, homens no forno industrial, magma escorrendo. Nota-se que mesmo não descrevendo o processo de forma linear, as imagens remetem a diferentes etapas da produção de minério. A mão na palha seria a confecção da peneira usada no garimpo; os homens entram na fábrica onde funcionam os fornos industriais; e o magma aludiria a dois momentos distintos: o processo vulcânico de formação



**Figuras 22 e 23:** *Still* de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min

das rochas e a fundição industrial. Há, inclusive, uma relativa gradação entre as duas duplas “agressoras”. A primeira é mais alusória e, como vimos, não deixa claro ao espectador a situação real daquela entrada pelo portão ovalado. Já a segunda conta com imagens explícitas de um ofício sendo posto em prática. Interpolados entre outras imagens, os planos então surgem com essa dupla função e circulando por dois níveis distintos da narração. Estabelecem coesão com o todo enquanto elementos agressivos, e coerência entre si enquanto etapas de uma cadeia. Seu sentido, portanto, não é definido pelo assunto central ao filme, mas pela atividade econômica fundamental ao desenvolvimento dessa música do barroco mineiro. Assim, a montagem parece construir diversas camadas pelas quais se articulam os elementos fílmicos. Há esses níveis sintático e semântico aqui descrito, mas há também outros tipos de linhas argumentativas, que vão destrinchando as forças constituintes dessa música barroca mineira. Todas elas, por fim, são provas de que tal como a fotografia e a edição de som, a montagem é fundamental na ênfase da narração fílmica enquanto trabalho. Em suma, o filme vale-se de partículas agressoras para tornar patente o esforço braçal por trás da arte (do barroco e do cinema), assim como as remete a uma cadeia específica, com a qual quer desvelar o caráter sistêmico da exploração desse esforço.

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

política”. E vêm justamente de trabalhadores da indústria metalúrgica as únicas falas “documentais” do filme.



A já mencionada subida da escadaria, onde vemos as rachaduras no chão de pedra, está encadeada a uma trilha de sons constantemente interrompidos: são dois cantos corais como se tocados por uma vitrola emperrada e sentenças assertivas que o filme retira de revoltados discursos. A primeira dessas sentenças tem o inconfundível timbre do líder sindical Lula: “porque os trabalhadores...”. As outras parecem ser protestos de trabalhadores indignados com a intervenção federal sofrida pelo sindicato do ABC, em 1979, e com a prisão de Lula, em 1980. “Foram covardes com ele”, “ele fez uma pressão tremenda”, reclamam dois dos metalúrgicos. E na passagem da escadaria ao plano seguinte, surge a conexão mais imediata entre o universo barroco e aqueles anos 1980. A câmera então aponta para o altar banhado a ouro, cujo centro é ocupado pela estátua de Cristo carregando a cruz. Vemos um plano de conjunto desse espaço e ouvimos a seguinte sequência de falas (dentre outras incompreensíveis): “governo tomou o sindicato”; “é covardia deles fazer isso com o pobre do trabalhador que trabalha, que luta, que...”; “prenderam o Lula ae!”. Ao fundo, uma melodia feita no sintetizador vai gradualmente tornando-se mais presente. Em dado momento, o alvoroço daqueles sujeitos é interrompido por uma voz que orienta – “espera ae, moçada!”. O vozerio então cessa e deixa soar límpida a fala de um homem. Com os olhos ainda fixos no Cristo em seu altar de ouro, ouvimos “(...) que nós podemos muito bem derrubar aquilo lá, ó. Porque aquilo é nosso, não é do governo”. Assim que a fala termina, irrompem gritos de comemoração e um vertiginoso *dolly zoom*<sup>59</sup> vai progressivamente encerrando a imagem até o primeiro plano do rosto de Cristo. Seu rosto sangra pelos espinhos da coroa, a cruz pesa-lhe os ombros e a expressão é de dor e cansaço.

A última fala ouvida agita e provoca: o homem conclama seus

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos

**Figuras 24 e 25:** *Still de Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min

**59.** Efeito obtido pelos movimentos contrários de objetiva fotográfica e câmera; por exemplo: o *zoom* da lente fecha o quadro no objeto enquanto a câmera se move para trás, afastando-se dele. Foi criado por Irmin Roberts, assistente de câmera da Paramount, para ser usado em *Vertigo*, de Alfred Hitchcock (daí também o outro nome do recurso: “vertigo”). No filme de Hitchcock, o *dolly-zoom* mimetiza ao espectador a sensação de vertigem sentida pelo detetive John “Scottie” Ferguson durante a perseguição a Madaleine. O detetive está subindo a escada estreita e espiralada de um campanário de igreja, onde, do topo, Madeleine pretende se jogar. Já no alto da torre, o detetive, que tem medo de altura, para de subir e olha para baixo. Nesse momento, intervém o efeito do *dolly-zoom* para criar visualmente a vertigem de Scottie.

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

**61.** A imagem foi retirada de **ABC da Greve** (1979-1990), Leon Hirszman, Brasil, 84min. Aparecendo aos 08'51" de filme, a faixa é levantada durante uma assembleia realizada pouco antes dos trabalhadores proclamarem a greve de 1979.



**Figura 26:** *Still* de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min

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

Ainda que essa sequência apareça quase como comentário, e o filme não mais insista no paralelo entre século XVIII e anos 1980, a questão parece-nos reveladora da atenção dada por *Música Barroca Mineira* à dimensão estrutural do trabalho – estrutural ao barroco, ao cinema e ao mundo por ele retratado. E, a respeito desse posicionamento, a montagem fílmica assume papel central quando as imagens, por um instante, buscam encerrar relações num passado distante. É também ela quem dribla a imobilidade de monumentos e expressões à espera de um incentivo à agitação. E assim como os demais artifícios fílmicos, ela também se baseia no jogo de contrastes. Indica determinada leitura das cenas, mas também dá margem à sua significação oposta. Essa sequência com o Cristo, por exemplo, certamente pode ser entendida de acordo com nossa interpretação. Entretanto, a imagem do messias também pode figurar não exatamente o alvo dos trabalhadores, e sim a representação deles. Cristo carrega a cruz nas costas pagando por pecados de terceiros. Os trabalhadores (metalúrgicos e todos os outros) não carregariam também nas costas todo um país que muito pouco retribuiu por seus esforços despendidos? Marginalizados como Jesus, não pagariam pela ganância de uma perversa ideologia social e política? Ou, ainda, uma terceira visão: Omar estaria suficientemente atento às mobilizações sindicais para perceber a natureza carismática da liderança que ali surgia? Na época, era recorrente a associação de Lula a Jesus Cristo: havia um Pai Nosso voltado ao metalúrgico (“Lula nosso”<sup>60</sup>); faixas em manifestações parecavam sua figura à do messias;<sup>61</sup> e seu percurso ali, nos dias da intervenção federal no sindicato, ecoa

a história bíblica: Lula some no dia da intervenção para um paradeiro desconhecido até reaparecer justamente no domingo de páscoa.

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

*Música Barroca Mineira*, então, torna patente a dimensão material do universo retratado: o campo da imagem agora tem profundidade, é tridimensional; a câmera se move como corpo pelo espaço e quer se fazer sentir; os objetos têm texturas e estão a um palmo do espectador. E como vimos, toda essa tangibilidade só é possível porque parte de um trabalho. Ela parte do trabalho da câmera, do som, da montagem. Um trabalho do olhar do cineasta e do pensamento do espectador. Como dito, o pensamento enquanto trabalho de investigação da experiência atravessa a obra de Omar. E *Música Barroca...* agora associa esse trabalho do pensamento ao seu próprio assunto, ele vê no trabalho algo comum à música barroca mineira e ao cinema. E assim nos aproximamos de uma resposta mais certa quanto à dúvida sobre a efetivação da proposta antidocumental. Agora se esvai a fragilidade de um filme que, como *Congo*, buscava dar voz ao objeto por meio de uma forma que o tornava invisível. E, assim, a exposição do trabalho enquanto mecanismo sintático e motivo temático parece tornar mais possível a ruptura com a hierarquia entre sujeito e objeto. Parece, em suma, colocar em pé de igualdade o tema, e o filme; o artista (e a arte) do século XVIII e o cineasta que, distante daquele tempo, mas próximo de seus resquícios, acaba investigando tanto seu ofício quanto o dos responsáveis pela música barroca mineira.



## Bibliografia

AUMONT, Jacques. **À quoi pensent les filmes**. Paris: Nouvelles Éditions Séguiet. 1996.

ARAÚJO SILVA, Mateus. Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. **DEVIRES**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, pp. 108-137, jan/jun 2013.

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

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

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

MORAES, Geraldo Dutra de. **Música Barroca Mineira**. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo, 1975.

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. **Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais**. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes: UENF, N°8, pp. 179 – 203, 1997.

OMAR, Arthur. **Antropologia da Face Gloriosa**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

OMAR, Arthur. **A lógica do Êxtase**. Rio de Janeiro: CCBB, 2001.

PASOLINI, Pier Paolo. Cinema de poesia. In: PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje** [sic]. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

RAINHO, Luís Flávio. Bargas, Osvaldo M. **As lutas operárias e sindicais dos metalúrgicos em São Bernardo – 1977-1979**. São Bernardo do Campo: Editora e Gráfica Fundo de Greve, v.1, 1983.

RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

SALA, Dalton. Problemas de estatutária colonial. **Ensaio sobre Arte Colonial Luso-brasileira**. São Paulo: Landy Livraria Editora e Distribuidora Ltda, 2002.

VIEIRA, João Luiz. Toronto/Nova York. **Letras & Artes**, Rio de Janeiro, ano IV, n.10, p.9, set 1990.

XAVIER, Ismail. O drama barroco de Glauber Rocha. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 ago. 2001. Ilustrada, p. E2. Disponível em:  
←<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2208200108.htm>.→

Artigo recebido em 26 de  
fevereiro de 2020 e aceito em  
31 de março de 2020.

**Natalia Belasalma** é pesquisadora e montadora. Obteve o título de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo com pesquisa sobre o cinema de Arthur Omar. Montadora da equipe de videodocumentário da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, atua também como pesquisadora e documentarista na Companhia do Latão.