Viagem pela heterodoxia

ISMAIL XAVIER

Escola de Comunicações e Artes/USP

Resumo

Este artigo focaliza o longa-metragem de Arthur Omar, *Triste trópico* (1974), numa análise breve que descreve suas relações internas com especial ênfase para sua montagem vertical, que articula imagem e som a partir de um princípio de descontinuidade e não-sincronia. A descrição serve de apoio para um movimento interpretativo que assume as relações intertextuais como uma dimensão fundamental dos processos de significação atualizados pelo filme.

Palavras-chave

cinema brasileiro, montagem, cinema experimental, viajantes

Abstract

This article is focused on *Triste trópico* (1974), a film by Arthur Omar. A description of its composition underlines the vertical montage which articulates image and sound following a principle of discontinuity, a disjunctive editing. This descriptive move is followed by an interpretation in which, together with this internal law of composition, intertextual relationships are taken as a fundamental component of the signifying processes engendered by the film.

Key word

brazilian movie, montage, experimental movie, travellers

Nos caminhos do cinema experimental, o movimento de questionar a narrativa - endereçado às suas formas clássicas - articula-se, muitas vezes, ao franco elogio aos contadores de histórias presentes de forma deslocada, porém essencial, em filmes que, ao lado do gesto transgressor da norma, fizeram questão de afirmar seu fascínio pelo relato de experiências. No cinema moderno, Godard é uma das figuras nucleares deste movimento duplo, jogo de suspensão da narrativa ou reconhecimento da sua crise que, por outras vias, a reafirma nas citações e nos espaços de aparentes digressões criados pelas discontinuidades e pelo desrespeito à concatenação clássica. *Pierrot le fou* (1965) é filme exemplar nesta direção e, não por acaso, se estrutura como uma orquestração de vozes e imagens que marcam muito bem o gosto do cineasta moderno pela não-sincronia, pela independência entre as bandas de imagem e de som que expõem materiais que se estranham, falam da crise do sujeito e provocam o choque numa direção conceitual ou poética. A recuperação, pela Cinemateca Brasileira, de *Triste trópico* (1974), longa-metragem de Arthur Ornar, permitiu a retomada de contato com um filme singular em que esse jogo duplo é trabalhado de forma original, conduzido por uma montagem vertical que dispõe voz e imagem em descompasso. Aqui, o cineasta, sem dúvida, dialoga com Godard, notadamente *One plus one* (1969), e também com experiências do cinema brasileiro (Glauber, Bressane, Hirszman) mas radicaliza o estranhamento de som e imagem, ao mesmo tempo em que assume mais decididamente o legado de Eisenstein na concepção da montagem. Esta é assumida como um instrumento de precisão,

divisões milimétricas, efeitos calculados, engenharia emocional. Ornar justapõe imagens, desconcerta, rompe tradições. Mas reserva lugar para que um espírito lúdico possa estimular a imaginação pelo confronto peculiar das imagens com uma voz narrativa que, nela mesma, exhibe uma sintaxe clássica..

Em *Triste trópico*, ganha destaque a voz do locutor que narra a biografia de um médico, o Dr. Arthur, localizada nos anos 20, brasileiro cuja história evoca, sucessivamente, o roteiro do escritor modernista em viagem transatlântica e o movimento do litoral ao sertão que, neste caso, transforma um intelectual de origem urbana num líder visionário cercado de nativos no interior brasileiro. O locutor (Othon Bastos) dá conta, passo a passo, dos episódios da vida do médico que estuda na Europa, ligando-se a grupos de vanguarda, como o surrealismo, e volta ao Brasil para se embrenhar na Zona da Mata, num espaço alegórico denominado Zona do Escorpião, onde lidera um movimento messiânico como uma espécie de mestre de magia e ciência, editor de almanaques, inventor de remédios, figura carismática que, enfim, transforma em ato o que poderia ser poesia européia.

O som do filme é claro e direto na biografia, mas o trajeto do Dr. Arthur não encontra as suas imagens, a despeito de promessas. A voz narradora se sobrepõe a uma constelação de registros intrigantes, alguns parecendo trazer referências de época ou rastros documentais que, de início, sugerem a existência do Dr. Arthur e sua presença diante de nós, mas logo revelam ser outra coisa. Isto é típico no caso das imagens de uma família burguesa e seu lazer bem arejado numa cidade do interior nos anos 20, onde se celebra uma vida confortável em meio a automóveis, aeroplanos, ruas tranquilas e campos abertos. Evoca-se aí uma modernidade provinciana na idade da inocência, espécie de contraponto para um desfile de imagens em que predominam motivos menos prosaicos, e o filme aciona um olhar de etnólogo que se exerce sobre materiais variados.¹ Há uma constante

1. Vale aqui, nesta expressão, o eco do texto de Sérgio Cardoso (1988).

presença do carnaval de rua do Rio de Janeiro que, filmado por Ornar, revela-se uma viagem insólita, dado o estilo do registro. A montagem realça o efeito deste desfile de máscaras estranhado pela inserção freqüente de gravuras que tematizam os primeiros contatos do europeu com o nativo na região tropical: imagens de heresias e de sua repressão, traços de um imaginário colonial embalado no fascínio e no medo diante de notícias de antropofagia, de possessões e de pactos com o diabo. Tal cotejo é pontuado por outras inserções: o filme exhibe uma série de fotografias de viagem do próprio Arthur Ornar, o cineasta, pela Europa em visita a museus (coleções que, de outra forma, evocam o choque de culturas, o saque); e há a apresentação de um outro contexto de sincretismos - o das páginas de um almanaque popular, enciclopédia rural das curas milagrosas e dos males terríveis, instância em que a imagem de *Triste trópico* encontra uma relação mais direta com o teor dos episódios da vida do Dr. Arthur tal como relatada pela voz de Othon Bastos.

Dado este arranjo, resulta uma clara ironia endereçada ao documentário e a certos modos de representação no cinema; aqui, conexões inesperadas testam nossa forma de “montar” a realidade a partir do material descontínuo oferecido pelo filme. Mas resulta também, desta montagem, uma reflexão sobre o imaginário das viagens, aqui trabalhado em camadas sobrepostas: a do europeu nos trópicos, a do escravo africano, a do índio em peregrinação messiânica, a do etnólogo, a do próprio cineasta, a do folião do carnaval, a do espectador (se ele aceitar o jogo). *Triste trópico* desestabiliza mas, ao mesmo tempo, atíça a curiosidade pela narrativa, explorando o universo das viagens extraordinárias, das máscaras enigmáticas, condensando os motivos da aventura, da peregrinação, da narração do desastre e do longo caminho de retorno à casa. Ou seja, fala de migrações ou recolhe, em imagens, experiências que seriam impensáveis sem elas. Além disto, pelos cruzamentos que provoca, marca sua diferença face aos filmes mais convencionais sobre a experiência do deslocamento, em que o tema da viagem se apresenta em recortes mais homogêneos, associado a um ou outro dos motivos clássicos da migração que tanto ocuparam o Cinema Novo. E marca

divisões milimétricas, efeitos calculados, engenharia emocional. Ornar justapõe imagens, desconcerta, rompe tradições. Mas reserva lugar para que um espírito lúdico possa estimular a imaginação pelo confronto peculiar das imagens com uma voz narrativa que, nela mesma, exhibe uma sintaxe clássica..

Em *Triste trópico*, ganha destaque a voz do locutor que narra a biografia de um médico, o Dr. Arthur, localizada nos anos 20, brasileiro cuja história evoca, sucessivamente, o roteiro do escritor modernista em viagem transatlântica e o movimento do litoral ao sertão que, neste caso, transforma um intelectual de origem urbana num líder visionário cercado de nativos no interior brasileiro. O locutor (Othon Bastos) dá conta, passo a passo, dos episódios da vida do médico que estuda na Europa, ligando-se a grupos de vanguarda, como o surrealismo, e volta ao Brasil para se embrenhar na Zona da Mata, num espaço alegórico denominado Zona do Escorpião, onde lidera um movimento messiânico como uma espécie de mestre de magia e ciência, editor de almanaques, inventor de remédios, figura carismática que, enfim, transforma em ato o que poderia ser poesia européia.

O som do filme é claro e direto na biografia, mas o trajeto do Dr. Arthur não encontra as suas imagens, a despeito de promessas. A voz narradora se sobrepõe a uma constelação de registros intrigantes, alguns parecendo trazer referências de época ou rastros documentais que, de início, sugerem a existência do Dr. Arthur e sua presença diante de nós, mas logo revelam ser outra coisa. Isto é típico no caso das imagens de uma família burguesa e seu lazer bem arejado numa cidade do interior nos anos 20, onde se celebra uma vida confortável em meio a automóveis, aeroplanos, ruas tranquilas e campos abertos. Evoca-se aí uma modernidade provinciana na idade da inocência, espécie de contraponto para um desfile de imagens em que predominam motivos menos prosaicos, e o filme aciona um olhar de etnólogo que se exerce sobre materiais variados.¹ Há uma constante

1. Vale aqui, nesta expressão, o eco do texto de Sérgio Cardoso (1988).

presença do carnaval de rua do Rio de Janeiro que, filmado por Ornar, revela-se uma viagem insólita, dado o estilo do registro. A montagem realça o efeito deste desfile de máscaras estranhado pela inserção freqüente de gravuras que tematizam os primeiros contatos do europeu com o nativo na região tropical: imagens de heresias e de sua repressão, traços de um imaginário colonial embalado no fascínio e no medo diante de notícias de antropofagia, de possessões e de pactos com o diabo. Tal cotejo é pontuado por outras inserções: o filme exhibe uma série de fotografias de viagem do próprio Arthur Ornar, o cineasta, pela Europa em visita a museus (coleções que, de outra forma, evocam o choque de culturas, o saque); e há a apresentação de um outro contexto de sincretismos - o das páginas de um almanaque popular, enciclopédia rural das curas milagrosas e dos males terríveis, instância em que a imagem de *Triste trópico* encontra uma relação mais direta com o teor dos episódios da vida do Dr. Arthur tal como relatada pela voz de Othon Bastos.

Dado este arranjo, resulta uma clara ironia endereçada ao documentário e a certos modos de representação no cinema; aqui, conexões inesperadas testam nossa forma de “montar” a realidade a partir do material descontínuo oferecido pelo filme. Mas resulta também, desta montagem, uma reflexão sobre o imaginário das viagens, aqui trabalhado em camadas sobrepostas: a do europeu nos trópicos, a do escravo africano, a do índio em peregrinação messiânica, a do etnólogo, a do próprio cineasta, a do folião do carnaval, a do espectador (se ele aceitar o jogo). *Triste trópico* desestabiliza mas, ao mesmo tempo, atíça a curiosidade pela narrativa, explorando o universo das viagens extraordinárias, das máscaras enigmáticas, condensando os motivos da aventura, da peregrinação, da narração do desastre e do longo caminho de retorno à casa. Ou seja, fala de migrações ou recolhe, em imagens, experiências que seriam impensáveis sem elas. Além disto, pelos cruzamentos que provoca, marca sua diferença face aos filmes mais convencionais sobre a experiência do deslocamento, em que o tema da viagem se apresenta em recortes mais homogêneos, associado a um ou outro dos motivos clássicos da migração que tanto ocuparam o Cinema Novo. E marca

também a sua diferença face ao estatuto da viagem no imaginário atual, cuja ressonância desconhece fronteiras e se projeta em cinemas de diferentes países. A viagem é assunto-chave nesse momento em que a itinerância, o contato com o estrangeiro, o choque de “tempos históricos” são tomados como experiências matrizes a serem trabalhadas por uma dramaturgia que procura dar conta dos aspectos transnacionais que dominam as relações humanas dentro da crescente compressão do espaço-tempo (consulte sua memória e verifique a quantidade enorme de filmes, hoje, em que tal presença da viagem transnacional é dado central).

Claro que o universo de jornadas migratórias, guerras e choques culturais tem agora uma configuração bem específica, mas guarda ainda relações com a tradição milenar que Ornar explora, não tão preocupado com referências à matriz homérica quanto Angelopoulos, mas concentrado num outro momento especial de compressão do espaço-tempo: o círculo das navegações que geraram as empreitadas coloniais e a conseqüente constelação de experiências de choque, sincretismo e violência que estão no centro de muita discussão sobre as formações nacionais na região dos trópicos. O filme de Ornar está mais afeto a esta questão da formação e identidade nacionais, o que não impede que haja nele uma antecipação deste senso de demarcações ambíguas e determinações que vêm de longe, um dado que se faz nítido, por exemplo, na forma como ele faz confluír os traços contraditórios das viagens transatlânticas - ou, internamente, o circuito litoral/sertão/litoral. Seu movimento é o de repor as marcas de todas essas experiências de choque na maneira como ele registra, em imagem, o seu próprio tempo presente no Rio de Janeiro. Através da apresentação das variadas formas de repressão que atuaram nesta geografia marcada pela empresa colonial, o que o filme propõe é uma discussão da “tristeza brasileira” coagulada, tal como observada nos idos de 1974, em pleno regime militar. Uma imagem, perto do seu final, recolhe todos os ecos: observamos a fotografia de uma mulher que, talvez diante de um desfile militar, exhibe o grito de dor, tendo a seu lado uma criança e uma bandeirinha verde-amarela.

Heterodoxo, na linguagem e no seu modo de inserção no contexto, *Triste trópico* exhibe uma homologia tipicamente moderna entre estilo e assunto; articula um conjunto de conexões imaginárias que bem poderiam fazê-lo um capítulo da história universal da infâmia, à Borges (este, sem dúvida, é figura inspiradora na formulação dos paradoxos). A aventura do Dr. Arthur é um intrincado diálogo de textos, imagens e referências musicais latino-americanas que se expande trazendo sempre um senso de que há sistema na sucessão das coisas, embora seja difícil configurá-lo. Diante de seus enigmas, uma solução hoje sem-interesse seria bater na tecla das operações desconstrutoras dirigidas ao próprio cinema como sendo a pauta por excelência do filme. Isto seria dissolver nossa possível relação, emocional, intelectual, com as experiências que narração e imagem, cada qual a seu modo, põem em foco. Quando falo em homologia entre estilo e assunto, penso na forma original de *Triste trópico* se inserir no imaginário da formação nacional, do choque e do sincretismo. Sua montagem não quer apenas falar sobre um tipo de experiência, mas quer fazê-la atuante nos movimentos do ver e ouvir do espectador de cinema. O essencial é que cada espectador confronte o problema da credulidade tal como ele se dá nos contextos aí trabalhados, seja o da cultura dos almanaques e do visionarismo do Dr. Arthur, seja o da experiência histórica das navegações, esta experiência marcada por uma curiosa hierarquia dos sentidos na qual o que se via era fortemente matizado pelo que se ouvia dizer destes espaços de aventura, medo e danação. Tal hierarquia faz mais espessa a zona cinza entre o real e o imaginário e, ao retomá-la, como revisão crítica mas também como desejo do inusitado, o filme repõe um debate secular sobre a crença na palavra ou na imagem, debate que teve conotação especial exatamente nesta experiência histórica aí evocada.²

2. Minhas observações sobre viagem, hierarquia dos sentidos e heterodoxia no período colonial se apóiam em Mello e Souza (1987; 1993).

Tratando de heterodoxias e sua repressão nos trópicos, *Triste Trópico* encontra a tradição alegórica do cinema brasileiro moderno centrada na questão do messianismo. Neste eixo, vem fechar um ciclo iniciado com a peregrinação dos protagonistas de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. O filme de Ornar é, por assim dizer, o termo final de uma inversão de sentido operada sobre a esperança de salvação. A busca do paraíso, antes tomada como impulso inspirador de atitudes revolucionárias de longo alcance, adquire aqui uma tonalidade trágica: a experiência fracassa, irremediavelmente, e não está destinada a uma redenção futura. Como antes o fizeram outras alegorias nacionais, entre 1967 e 1970, Ornar dissolve a teleologia da história (a idéia de revolução e emancipação como destino) que fundamentava uma visão épico-nacional do impulso messiânico.

O Dr. Arthur mergulha no interior para, ao contrário do antropólogo que observa e anota, intervir como um “agente interno” na condução de uma comunidade. Seu visionarismo, no entanto, embora se ajuste a uma tradição do catolicismo popular-sincrético europeu e envolva experiências que não eram alheias às culturas indígenas pré-colombianas, termina por conduzir o protagonista a uma experiência grotesca de quem, ao invés de anunciar uma nova era, encontra a morte natural de indivíduo isolado em cujo corpo irrompem sintomas que recuperam o imaginário da peste. É como se, a exemplo de Kurtz a personagem de *Heart of darkness*, de Joseph Conrad - seu movimento fosse na direção de uma verdade interior que encontrasse no contato com a alteridade a ocasião para um “vir à tona”. O mergulho na experiência insólita, porém familiar, tem como desenlace a morte estranha, misto de contaminação pelo mundo da selva e viagem para dentro de si mesmo.

Ironicamente, o exame do cadáver do Dr. Arthur é feito à luz de uma ciência médica no estilo 1900, positivista e etnocêntrica em sua forma de diagnosticar a loucura. Tal diagnóstico se lê, no filme, com a citação dos termos usados por Euclides da Cunha ao narrar o exame do cadáver de Antônio Conselheiro após a derrota de Canudos. Faz-se aqui presente o fato histórico que foi central para Glauber,

assumido, porém, numa chave trágica: o Conselheiro é evocado enquanto cadáver exposto à dissecação dos vencedores, não como raiz vigorosa da profecia do “sertão vai virar mar”

Amargo em seu diagnóstico, *Triste trópico* emoldura esta morte com o inventário da repressão à alteridade na tradição cristã, aludindo a um mundo de medos e torturas que teve, por ocasião da descoberta do Novo Mundo, um de seus episódios exemplares. Insere, assim, a biografia do Dr. Arthur num esquema secular de repetições em que, em nome da razão e do progresso, promoveu-se o extermínio das experiências alternativas de ordenação do mundo, de crença, de vida social. Neste sentido, o “triste” aqui não se refere às memórias de Lévi-Strauss simplesmente, mas também a uma tradição de observar o lado negativo da formação nacional, tal como o fez, por exemplo, Paulo Prado em *Retrato do Brasil*, apoiado numa literatura de viajantes correlata à iconografia que Ornar apresenta. Ou, para trazer o lado mais próximo, tal como o fizeram *Terra em transe* e o Cinema Marginal em sua representação do inferno tropical.

Se a América tropical é ponto de acumulação da violência, o carnaval brasileiro se põe, no filme, como um estranho teatro em que a força das máscaras sugere um tipo de afirmação que vai além do clichê da alegria e da paródia. Filmado de forma inusitada, o carnaval revela uma distância, um tom cerimonial que lhe confere uma dimensão trágica. É momento de glória da heterodoxia, mas também é viagem envolvida por este senso de uma condenação que permanece à espreita e que o filme trabalha, na montagem, até o fim. Na contaminação recíproca, o imaginário de violência trazido pelas gravuras, a jornada catastrófica do Dr. Arthur, a inocência do álbum de família e a festa dionisiaca no Rio de Janeiro terminam por revelar conexões inesperadas. Carnaval e movimento messiânico encontram sua dimensão comum de transfiguração de uma experiência dolorosa que vem se repondo ao longo de uma história que o filme não conta, mas sinaliza em fragmentos emblemáticos, não faltando a tortura do inquisidor colonial, a voz de Hitler que se ouve muito perto da narração da morte do Dr. Arthur, as alusões a 1974 e seu marco militar.

Afastado da teleología glauberiana de deus e o diabo, Ornar constrói um mundo de reiteraões que se afasta da alegoria da esperança, esta em que o mergulho na experiência delirante era urna forma de expor a “astúcia da Razão” no caminho rumo à liberdade. E constrói a alegoria em que a jomada do herói visionário leva efetivamente ao abismo. Igualados o sertão e o mar, aproximados peregrinação messiânica e carnaval, onipresente a tristeza dos trópicos, a fórmula da passagem sertão-mar perde sua potência transformadora. Face às raízes bíblicas, ainda hegemônicas no sincretismo glauberiano, *Triste trópico* define outra perspectiva de observação da história. Esta perde o seu vetor de salvação e, na ausência do *telos*, só pode oferecer instâncias pontuais de redenção, teatros de êxtase momentâneo, seja o da face gloriosa do folião, seja o da rainha coroada na ongada.³

Configura-se aí uma nova variante do cinema brasileiro em seu esforço de pensar o todo a partir da atenção às questões ardilosas, como os fenômenos de consciência e o estatuto das formaões imaginárias no tecido social. Combinando o tema da viagem, o senso rigoroso da experimentação e a rara capacidade de articular um imaginário de ramificaões seculares, *Triste trópico* é um dos filmes mais instigantes que emergiram do cinema brasileiro moderno. Obra singular, surpreende mesmo a quem esteja familiarizado com as tendências deste cinema nos anos 60 e início dos anos 70. Nem Cinema Novo nem Cinema Marginal, ela recolheu, no entanto, o eco destas experiências que dialogaram com o Modernismo e compõem uma história de interrogaões que têm visado redefinir os termos da oposião entre civilizaão e barbárie, razão e loucura, desencantamento do mundo e experiência religiosa no contexto brasileiro.

3. Estou aqui me referindo também ao ensaio fotográfico de Arthur Ornar *A antropologia da face gloriosa*, bem como a outros trabalhos seus, como o vídeo *A coroaão de uma rainha* (1993).

Bibliografia

- CARDOSO, Sérgio. O olhar do viajante (do etnólogo). In: NOVAIS, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MELLO E SOUZA, Laura. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987
- . *Inferno atlântico: demonologia e colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- OMAR, Arthur. *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.