

“O Inspetor” de Arthur Omar: fabulação e *gestus*

"L'inspecteur" d'Arthur Omar: fabulation et *gestus*

Rodrigo GUÉRON*

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UERJ/BRASIL

RESUMO

No texto a seguir, relacionaremos o filme documentário de Arthur Omar, “O Inspetor”, com o conceito deleuziano de “fabulação”, nas peculiaridades de um filme onde o personagem em questão tem na criação de personagens e fabulações a sua principal atividade. Em seguida veremos como Omar cria a sua própria fabulação como uma desconstrução das demais, identificando os “gestus” (Brecht, aqui lido por Deleuze) dos universos que o inspetor cria, ou está inserido, dando assim um caráter político ao filme.

PALAVRAS-CHAVE: Arthur Omar. Fabulação. *Gestus*. Deleuze. Brecht.

*Sobre o autor ver página 173.

RÉSUMÉ

Dans le texte ci-après, nous mettrons en rapport, premièrement, le film documentaire d'Arthur Omar "L'inspecteur" et le concept deleuzien de "fabulation", dans les particularités d'un film où le personnage en question a comme principale activité la création de personnages et de fabulations. Nous verrons ensuite comment Omar crée sa propre fabulation, comme une déconstruction des autres, en identifiant les "gestus" (Brecht, lu ici par Deleuze) des univers que l'inspecteur crée, ou dans lesquels il est inséré, et en donnant ainsi au film un caractère politique.

MOTS-CLÉS: Arthur Omar. Fabulation. **Gestus**. Deleuze. Brecht.

1 Considerações iniciais

*“Qualquer filme sobre ele era uma maneira de falsear a sua identidade?”
(Arthur Omar)*

No seu filme “O Inspetor” o cineasta e artista visual Arthur Omar faz o que a princípio podemos chamar de um “documentário” sobre Jamil Warwar, um detetive da polícia civil carioca que se torna conhecido nos final dos anos 1970, início dos 80, pela capacidade de criar diversos disfarces para si, infiltra-se nos mais diversos lugares, grupos sociais ou gangs de criminosos, desvendando assim uma série de crimes importantes. Na época Jamil se tornou um personagem midiático: um personagem criador de personagens que virou, exatamente por isso, um personagem também.

A proposta deste artigo é, em primeiro lugar, relacionar o filme “O Inspetor” com alguns conceitos propostos por Gilles Deleuze no *Imagem-Tempo* no momento em que o filósofo está refletindo sobre os documentaristas Pierre Perroult e Jean Rouch. Desta reflexão tomaremos a crítica aos documentários etnográficos tradicionais, que é articulada com a crítica ao modo “clássico” de fazer cinema político, inclusive no que se refere aos filmes de ficção. Chegaremos então a um documentário que não é mais feito desde uma relação entre sujeito e objeto, mas na forma de um encontro entre dois sujeitos onde um funciona como intercessor para o

outro, abrindo e deslocando as respectivas subjetividades num movimento definido por Deleuze como de um “duplo devir” (DELEUZE, 1983, p. 189) capaz de lançar diretor e personagens dos filmes documentários numa “fabulação criadora”. No caso da relação entre Omar e Jamil, no entanto, vamos defini-la como a de “múltiplos devires”. Em seguida, instigados pela própria afirmação de Omar no filme, qual seja, a de que o detetive Jamil Warwar seria talvez o mais original dos “seguidores” do “teatrologo alemão” Bertold Brecht no Brasil, analisaremos imagens do “Inspetor”, assim como as ações-invenções de seus personagens tema, a partir do conceito de *gestus* criada por Brecht e reapropriada de forma original mais uma vez na obra de Deleuze, em especial quando este se refere ao cinema de Jean Luc Godard.

A aproximação entre o cinema de Omar, a partir do filme “O Inspetor”, e algumas questões levantadas pelo cinema de Rouch e Perroult, a partir da análise que Deleuze faz destes dois últimos, se dá sobretudo pela crítica e transformação que o cinema, em especial o de Rouch, faz ao documentário etnográfico tradicional, mesmo que o cinema de Omar chegue a resultados bem distintos aos de Jean Rouch. De fato, Omar explode de maneira bem mais efetiva o documentário tradicional, chegando a uma radicalidade e uma originalidade de produção de imagens que expressam esta diferença numa forma de produzir um pensamento-cinema onde o “tema” e a “forma de tratar o tema” fazem-se conhecidos não só à medida que são desconstruídos, mas também como uma positividade inventiva e reveladora que se desprende do tratamento que Omar dá as imagens, em especial na forma como as edita e mixa com sons, ruídos e falas.

No caso do Inspetor, essa positividade ganha uma dimensão ainda mais decisiva e intensa à medida que o personagem é um notável falsário, um extraordinário fabulador, que transita num mundo que se constitui de cruzamentos de inventividades e ficções múltiplas, mesmo que algumas delas ganhem tintas (por vezes caricatas) dos regimes de verdades mais efetivos de nossa “civilização”. Assim, além dos diversos “mundos” que Warwar penetra como um personagem “disfarçado” com

vistas a uma investigação policial, ele traz consigo também, de um lado, o mundo de “ficção” dos filmes e séries de televisão policiais estadunidense, que impregnam a *performance*, o modo de ser, o teatro – e portanto o *gestus*, como veremos –, dos policiais brasileiros. Do outro lado, no entanto, vemos o discurso da “verdade” da investigação policial “científica” misturado ao enunciado falacioso da “verdade dos fatos” e da “apresentação da realidade”, numa espécie de hiper-realismo não evidente – isto é, sem distanciamento – do regime de verdades jornalístico na maneira como ele se dá nos programas policiais espetaculosos televisivos herdeiros da lógica “mundo cão”. O cineasta deixa, inclusive, que este tipo de narrativa de programa policial impregne o que há de resquício de narrativa no seu filme, lembrando, em alguns momentos, a operação do diretor Rogério Sganzerla no memorável "Bandido da Luz Vermelha".

Mas é preciso observar aqui, no entanto, que "O Inspetor" já não é, se formos tomar a divisão proposta por Mariana Pimentel (2004, p. 13) na obra de Omar, um filme que pertence ao período que o autor se dedica a produzir “anti-documentários”. Estes seriam, em sua maioria, dos anos 1970: "Serafim Ponte Grande" (1971), "Sumidades Cranavalescas" (1971), "Congo" (1972), "Triste Trópico" (1974), "O Anno de 1798" (1975), "Vocês" (1979) e "Música Barroca Mineira" (1981). Filmes estes que se opunham e desconstruíam o que Jean-Claude Bernardet definia como “documentários etnográficos e sociológico” (BERNARDET, 1985, p. 7, 8 e 189). Já “O Inspetor” faria parte do período denominado pela autora de “cinema de experimentação”. No entanto, este filme nos fez lembrar, de maneira inevitável, as reflexões que Deleuze fez a partir da inflexão e da transformação que Rouch e Perrout fizeram no “documentário etnográfico”, uma classificação consagrada usada pelo filósofo francês, que a identificava como a maneira “clássica” de fazer filmes documentários (DELEUZE, 1983, p. 195).

Vejamos então como as reflexões de Deleuze sobre o cinema de Jean Rouch e Pierre Perrout, além das reflexões destes cineastas mesmos sobre seus filmes, e aquelas que se expressam como pensamentos-

imagens em suas obras, podem nos ser úteis aqui. Podemos dizer que Jean Rouch em particular começa sua história no cinema fazendo filmes etnográficos de maneira “clássica”, ou seja, da maneira como se esperava que um documentarista francês na África dos anos 1940/1950 filmasse. Deleuze nos chama a atenção que tanto o cinema documentário clássico, quanto os filmes de ficção clássicos, se inscrevem num mesmo regime de verdades. Ou seja, tanto um quanto o outro se organizam a partir de dois pólos clássicos, o objetivo e o subjetivo. Na ficção podemos considerar esta identidade com a do personagem visto e que vê, mas também a identidade do cineasta que vê o personagem e aquilo que ele vê. Trata-se da fórmula $Eu = Eu$, onde mesmo as mais complexas relações com os antagonistas existem para afirmar a identidade dos personagens e o olhar objetivo do diretor sobre o conflito entre as distintas identidades fechadas. No caso do documentário estes elementos identitários estão absolutamente presentes, em particular na relação sujeito x objeto clássica, onde a objetividade do “cineasta etnólogo” deveria relevar com “científica” precisão ou o “objeto” investigado, ou isso que vê o sujeito ou o “povo” que é “objeto” da investigação.

Há, no entanto, um impressionante filme de Rouch intitulado "Os Mestres Loucos" (1955) que nos parece ser o ponto de virada de seu trabalho. Neste filme o documentarista francês nos mostra o ritual de uma nova religião (Hauka) que estava nascendo no Níger sob domínio britânico, acompanhando seus praticantes desde a viagem que eles fazem na boleia de um caminhão da cidade grande até um sítio distante no meio da mata. Neste ritual, depois de tomar uma bebida, os diversos membros da seita religiosa entram num transe, recebem entidades/espíritos e passam a vivenciar uma história.

Até aí temos uma descrição que nos parece familiar aos rituais de matrizes africanas como, por exemplo, o Candomblé e a Umbanda no Brasil. Mas a questão é que as “entidades”, ou talvez os “espíritos” recebidos por cada um dos “cavalos”¹, são personagens da cena política local: as autoridades políticas e militares coloniais britânicas

¹ “Cavalo” é como, no vocabulário das religiões de matriz africana no Brasil, se designa a pessoa que “recebe” a “entidade” (Orixá ou “santo”) ou algum espírito de um ancestral, ou seja, o cavalo é aquele “incorpora” uma entidade ou espírito.

“incorporadas” nos praticantes da religião que assim se põem, tomados por um transe que dá uma dimensão hiper farsesca à trama, a representar uma série de intrigas de Estado e lutas pelo poder.

Embora este filme ainda tenha todas as características de um filme etnográfico tradicional, afirmamos que ele é um ponto de virada na obra de Rouch exatamente por este devir criativo que vem a ser a própria transe “fabuladora” dos participantes do ritual. Que os sujeitos sirvam de “cavalos” incorporando entidades e/ou espíritos não é, como já dissemos, necessariamente uma novidade, mas sim a fabulação criadora que está aqui tanto na própria invenção dessa religião, onde entidades ou espíritos são as autoridades coloniais, quanto no “ritual” desta que torna-se uma espécie de teatro bufo protagonizado por estes personagens: a instância onde os adeptos da religião “devém outro”. É como se Rouch descobrisse nos praticantes da religião mostrada em "Os Mestres Loucos" o “devir criativo” que vai marcar o seu cinema a partir de então, e que ele vai chamar de “cinema-verdade”. Esta transformação decisiva na obra de Rouch explode então em "Eu, um Negro" onde o personagem é instigado pelo diretor a criar: criar um personagem e uma história para si. Assim, a operação fundamental de rompimento com o documentário “clássico”, afirma Deleuze, está fundamentalmente na “fabulação criadora”, ou em “fazer fabular” as populações do “terceiro mundo”. Trata-se de uma operação eminentemente política segundo o filósofo, inaugurando um novo cinema político diante do esgotamento do cinema político clássico, que entendia a política como a passagem de um assunto privado para um assunto público através de uma “tomada de consciência” (DELEUZE, 1983, p. 284). Deleuze vê este esgotamento no contexto do esgotamento do “cinema clássico” de uma forma geral e do nascimento do que ele chama de “cinema moderno”, que teria se dado a partir de neo-realismo italiano e dos filmes de Orson Welles.

De alguma maneira a fabulação do personagem de “terceiro mundo” (termo ainda corrente à época do *Imagem-Tempo*) é, para Deleuze, política por si mesmo: um personagem se torna real na medida

mesmo que fabula. Diríamos que se trata de uma inventividade para além da organização produtiva, e do regime de verdades aos quais um membro de um povo ocupado por uma força colonial estava submetido. É por isso que o filósofo afirma que no cinema político moderno – e, de certa forma, na política contemporânea depois da crise dos paradigmas racionais iluministas – o que existe de novo é o devir criativo dos pobres. Este é visto por Deleuze como uma operação diferenciadora graças a uma “devir minoritário” onde não existe mais distinção entre assuntos privados e assuntos públicos. No caso de “Eu, um Negro” de Rouch, o jovem personagem africano se revela à medida que ele faz de si um personagem de uma história cheia de personagens, imagens e signos (e *gestus* como veremos adiante) coloniais. Mas esses elementos tornam-se outros na sua fabulação, e mesmo ele se torna outro – e vem a ser nesta singularidade – quando fabula a partir destes elementos. O próprio Rouch torna-se outro nesta operação, saindo do lugar colonialista e etnocêntrico que o incomodava nos seus primeiros filmes. Assim, a intercessão com o africano o permite escapar a sua identidade, isto é, a fórmula $Eu = Eu$, típica do cinema clássico, é substituída por $Eu = Outro$. Os pobres quando se põem a fabular, portanto, não afirmam uma identidade dada, mas “inventam um povo”. É exatamente nesta operação que, para Deleuze, o assunto privado se torna imediatamente público e político.

O próprio Perroult, quando busca fundamentar a sua decisão por fazer documentários, recusando completamente os filmes de ficção (a fórmula “clássica”, majoritária na indústria cinematográfica ainda hoje), afirma que estes produzem uma espécie de “veneração” da realidade. Essa reflexão, citada por Deleuze (1983, p. 193), além de ter um algo de brechtiniano, uma vez que lembra o que veremos Brecht chamar de “empatia por abandono”, nos chama a atenção para um aspecto do cinema de ficção clássico muito semelhante aos observados pelo próprio Deleuze. De fato, a fórmula identitária “ $Eu = Eu$ ”, que designa uma subjetividade “fechada”, designa com isso também um sujeito que “aspira o verídico”: o que Nietzsche identificava de “Vontade de Verdade”. Mais uma vez

então, tanto na ficção quanto no documentário, persistia o que Deleuze (1983, p. 165) chamava de “independência dos objetos”. Ou seja, nas descrições feitas pelos filmes os objetos eram tomados como “dados”, “pré-existentes”, graças à persistência nos documentários dos dois pólos do cinema clássico, o objetivo e o subjetivo: respectivamente “aquilo que a câmera vê” e “aquilo que o personagem vê”; da mesma forma que o cinema de ficção construía a sua trama a partir do binômio “verdade-filme x mentira-filme” (GUÉRON, 2011, p. 34).

É exatamente aí que estaria o que Perroult chamava criticamente de “veneração”. Quando a câmera de Perroult se dirige diretamente aos personagens “reais” de Quebec, diz Deleuze, não é apenas para eliminar a ficção, mas também para eliminar o modelo de verdade que a atravessa. Neste caso, o que se opõe à ficção não é a “verdade” (nem poderia ser, visto que a ficção está atravessada por um modelo de verdade), e sim, mais uma vez, a “função fabuladora” dos pobres (DELEUZE, 1983, p. 196). Como vimos, trata-se de um devir de um personagem real que se dá quando ele mesmo começa a “fabular”. Mesmo que ele não seja separado de seu passado, ele se torna um outro, e é nessa operação que uma realidade se revela na medida mesmo que se cria. Esse movimento acontece uma vez que o cineasta se faz como uma espécie de “intercessor” do personagem e esse, por sua vez, um intercessor do cineasta que se torna ele mesmo também um outro (MODENESI, 2013), criando o seu filme. Assim é a descrição do que Deleuze chama de “duplo devir”: um encontro onde o cineasta e “seus” personagens se põe a criar.

No caso do "O Inspetor" de Arthur Omar notamos que esta operação ganha uma radicalidade bem maior, a ponto da expressão “duplo-devir” chegar a ser insuficiente. Na verdade, o que encontramos no filme são múltiplos devires de uma função fabuladora que já acontece no detetive Jamil Warwar antes mesmo da chegada de Omar. Começamos, no entanto, pelas semelhanças que nos fizeram relacionar este filme, bem como outros filmes de Omar, com as reflexões deleuzianas acima. Em primeiro lugar, destacamos

à rejeição de Omar ao filme etnográfico, bem mais veemente e radical, na maneira como se expressa no resultado dos filmes, suas imagens, estruturas – e desestruturas – narrativas, que em Jean Rouch . Na verdade o documentarista francês foi importante por fazer uma transformação no documentário. Já Omar, em filmes como "Congo" e "Tristes Trópicos", chega à desconstrução do documentário como se os compreendesse dentro da máxima de Mac-Luhan, "O meio é a mensagem", compreendendo assim que falar sobre algo é ao mesmo tempo colocar em questão as formas de se falar sobre este algo.

Em "Congo", por exemplo, a voz supostamente "objetiva", firme, empostada, sempre masculina, dos narradores dos filmes etnográficos, isto é, a voz da "Razão" que descreve as "verdades" de seu "objeto", é substituída por uma voz de uma menina nos dando informações sobre a congada com uma dicção infantil, às vezes de difícil compreensão, que em vez de narrar parece contar a alguém próximo como é a congada; uma espécie de anti-narração, portanto. No entanto, as imagens-signos da voz da Razão aparecem nas imagens da Casa Grande com fotos dos membros da família do "Senhor" e, paradoxalmente, aprendemos didaticamente que as congadas podiam ser "patrocinadas" pelos próprios patriarcas. Também as fórmulas de apreensão dos "objetos" de estudo dos livros etnográficos e seus primos-irmãos em termos de "regime de verdades": os livros sobre "folclore" e "cultura popular", são abertamente expostas no filme. Assim o ritual-dança-teatro da congada é reduzido a três ou quatro elementos apresentados em esquemas e fórmulas simplórias típicas destas publicações. Mas a percussão forte, a música e o canto da congada estão presentes escancarando que ela é muito mais do que aquelas fórmulas.

Por outro lado, nos deparamos tragicamente com aquilo que nós mesmo somos como intelectuais brancos herdeiros da tradição ocidental da "ciência", o nosso "conhecimento" da congada em parte, e de fato, se dá graças a esta organização em fórmulas e esquemas redutores e por vezes hierarquizantes que nos trazem algumas informações que antes não tínhamos. É curioso inclusive que, mesmo como anti-documentário,

de alguma maneira, e de forma mais completa do que os documentários etnológicos clássicos, este e outros filmes de Omar nos fazem conhecer com maior radicalidade aquilo que é tradicionalmente tratado apenas como o “objeto” do filme. Entramos numa espécie de imersão afetiva onde se mistura o que se fala sobre o tema com o próprio tema, ao mesmo tempo que, em meio a esta imersão, o que se fala sobre o tema (e portanto em parte também o tema do filme) é conhecido pela desconstrução do regime de verdades que organiza normalmente esta “fala”: este “conhecimento”. É como se Omar percebesse nos documentários clássicos a veneração que Perroult via na ficção, sendo então desta vez o próprio Omar um brechtiniano, construindo com o anti-documentário a sua própria “técnica de afastamento”. Esta se dá inclusive por uma notável genealogia do tema e do conhecimento sobre o tema através de imagens. Genealogia esta que aparece inclusive pela desconstrução operada por Omar, mesmo que já tenhamos dito que o que ele faz não é apenas uma desconstrução.

Neste caso, voltando à classificação proposta por Mariana Pimentel, os anti-documentários de Omar já são de certa forma “cinema de experiência”. E mesmo que alguns filmes posteriores que Mariana nomeia “cinema de experiência” pareçam mais explicitamente distantes dos “anti-documentários”, ainda assim Omar opera neles uma explosão extraordinária dos regimes de verdades estabelecidos graças à potência que dá às imagens, em especial através de mixagem-contraste com som, música e fala. Este é o caso do impressionante “Ressurreição”, feito já nos anos 1980, montado com fotos dos corpos de negros e pobres de vítimas de todo o tipo de violência. Fotos estas feitas em sua maioria pelos órgãos de “medicina legal” das polícias, ou então por jornais populares considerados “sensacionalistas”. Neste caso o que vemos são os regimes de verdade “ciência” (aqui como Ciência/Estado), e “jornalismo”, explodidos como parte da banalização do mal que são (ou talvez da “violência do banal” como diria Foucault replicando Hannah Arendt). A foto despotencializada da investigação cotidiana, do crime rotineiro, ou então a foto-mercadoria do espetáculo da violência, como

que recuperam, com a edição-mixagem de Omar, pelo menos parte da intensidade do terror, perdida nos regimes de verdade de que antes faziam parte como fotos “científicas” ou como “informação”. Neste caso, Omar tem uma espécie de intuição nietzschiana no filme, posto que parece perceber que “aspirar o verídico” é esvaziar a vida, esvaziando inclusive, com uma assustadora eficácia política, a violência e o terror que se opõem à vida. Ao restituir pelo menos parte do terror a estas imagens, o cineasta cria uma espécie de antídoto contra a banalização da violência; ou a violência do banal.

Neste raciocínio, o filme “O Inspetor”, mesmo que posterior ao período dos “anti-documentários”, talvez seja um “anti-documentário” por excelência; ou um documentário impossível, posto que não há nem sujeito nem objeto a ser encontrado. Quando Omar nos diz que qualquer filme sobre Warwar seria uma maneira de falsear a sua identidade, aponta que o caminho do filme não seria o da busca de alguma “identidade”, mas sim o de experimentar com Warwar as suas experiências de fabulação, além das experiências fabuladoras que ele mesmo traz consigo: experiências nas quais é enredado. De fato, um detetive de polícia é já um “papel” que se assume: um personagem. Warwar, como sabemos, é um detetive criador de personagens – os disfarces –, e que pelas suas performances como policial se torna ele mesmo um personagem midiático frequente nas manchetes de jornais a ponto, inclusive, de ser convidado a participar como ator em fotonovelas onde ele protagoniza um personagem de um policial: o “inspetor” propriamente dito. São as múltiplas fabulações de Warwar que jogam o próprio Omar em suas múltiplas fabulações. É por isso que sugerimos a expressão “múltiplos devires”.

Warwar conduz Omar a um mundo, e este mundo já é ele mesmo a expressão da função fabuladora dos pobres. O universo das séries de TV e filmes policiais de ficção que Warwar traz consigo, nas imagens construídas por Omar, é revelado na forma tosca que atravessa a polícia pobre de terceiro mundo. O próprio Warwar mostra-se como parte deste cenário quando revela que era apelidado pela mídia de “Bareta Brasileiro”, numa referência ao detetive “Bareta”, protagonista de uma série policial

estadunidense de mesmo nome, popular no Brasil do final dos anos 1970. Não podemos deixar de nos lembrar aqui do protagonista de *Em, um Negro*, de Jean Rouch, que inventa para si um personagem enredado numa trama cheia de personagens do cinema americano.

É neste momento que achamos pertinente mencionar o conceito *gestus* em Brecht, particularmente na maneira como, mais uma vez, é interpretado por Deleuze de uma forma singular. Em primeiro lugar nos interessa o aspecto brechtiniano do próprio *Warwar*, para o qual o próprio Omar chama a atenção no filme: “O teatrólogo alemão Bertold Brecht teve muitos seguidores no Brasil, o Inspetor foi talvez o mais original deles”. Mas em segundo lugar nos chama a atenção o que o próprio Omar tem de brechtiniano neste filme. O *gestus* tem em Brecht um papel fundamental na técnica do distanciamento proposta pelo dramaturgo para o teatro. Trata-se de uma técnica que nasce da crítica que o Brecht faz ao que ele chama “empatia por abandono”, presente, em especial, na representação naturalista e na busca de um certo “realismo” não apenas da imagem, mas também na caracterização dos personagens típica ao gênero e aos autores aos quais Brecht se opunha de maneira mais frontal. E Brecht se opunha particularmente ao naturalismo do teatro de Tchecov e Ibsen (por exemplo), e as técnicas dramaturgias de Stanilavski, fundamentais, mais adiante, para a busca do “realismo” hollywoodiano. O *gestus* para Brecht seria político e social e teria a função de identificar um “ator social”. Esta identificação aconteceria à medida que o *gestus* instaurasse uma estranha relação entre o procedimento do ator como um ato de apresentar e o personagem como aquilo que é apresentado. É exatamente aí que se produz o distanciamento, posto que determinado personagem e/ou situação social deixariam de ser vistos como naturais e se revelariam como um índice das relações sociais. Esta operação brechtiniana é assim uma operação de “desnaturalização”, e portanto também de “desideologização”, num sentido claramente marxista.

Deleuze, por sua vez, percebeu a presença do *gestus* de Brecht no que chamou de “cinema de corpos”. Não por acaso o seu primeiro exemplo é Cassavetes, um cineasta que fazia a história nascer de seus

personagens, e seus personagens nascerem de toda uma gestualidade, e de movimentos corporais em geral, por vezes estranhos e inusitados (DELEUZE, 1983, p. 250). Já a *nouvelle vague* francesa, ainda segundo o filósofo, teria levado especialmente longe este “cinema de corpos” como um cinema de atitudes e de posturas. Em Godard, especialmente, o *gestus* teria ganho uma dimensão que, além de política e social, seria “bio-vital, metafísica e estética” (DELEUZE, 1983, p. 253). O próprio Brecht já teria apontado o elemento estético do *gestus* quando se referiu ao papel que a música exercia em suas peças. Mas Godard, segundo Deleuze, teria levado este aspecto a um extremo. O personagem seria capaz de, nas palavras de Deleuze, “fazer de si mesmo um teatro”, repetindo, por exemplo, suas ações de forma obcecada, ou então prolongando-as em devaneios. Além disso, diz Deleuze, nos filmes de Godard as cores, os sons, se tornam também “atitudes de corpos”, característica que também percebemos claramente em Arthur Omar.

Ao declarar que Jamil Warwar era um “seguidor” de Brecht, Omar talvez esteja atentando para a capacidade que o próprio Warwar tinha de identificar um *gestus* de um determinado “ator social”. Sem essa operação, que é uma operação de certa forma de “distanciamento” para a necessária e conseqüente compreensão do meio social em que ele, como detetive, deveria se infiltrar, Warwar jamais poderia compor o seu disfarce com eficácia. Além disso, este movimento de “tornar-se outro” de Warwar era brechtiniano não apenas porque dependia da capacidade do policial de identificar o *gestus* do “outro”, mas também porque Warwar como um “disfarçado”, e portanto como um ator, deveria ter o distanciamento necessário para entrar e sair do personagem: ser de um lado o personagem no melhor de sua performance, e de outro o policial que observava desde fora o meio onde se infiltrara. E aqui voltamos de Brecht mais uma vez a Deleuze: Warwar guardava, nestas suas “técnicas” toda a monstruosidade típica de um ator que precisa gerir sobre seu corpo dois tempos distintos, o virtual e o atual. De fato, o ator precisa atualizar o personagem virtual em seu corpo, sem deixar completamente de se atualizar na sua subjetividade de ator que de alguma

forma precisa observar desde fora o mundo virtual da “história” e do próprio personagem que ele precisa atualizar. Para Deleuze (1983, p. 96) o ator é ele mesmo um monstro e, nesse sentido, o próprio Warwar é um monstro de múltiplas faces.

A partir desta afirmação sobre o ator podemos concluir que o que Deleuze chamava de “imagem-tempo” – que marca a passagem para o “cinema moderno”, existiu desde sempre, mesmo já no cinema clássico, e quem sabe antes no teatro. A diferença do cinema moderno, talvez, é que esta tenha sido assumida como uma estratégia por seus diretores. O ator, neste caso, seria expressão da mais importante e geral entre as distintas modalidades de imagem-tempo que Deleuze nomeia, qual seja, o “cristal de tempo” na forma que traz consigo o virtual e o atual. O próprio *gestus* brechtiniano é de certa forma uma imagem-tempo que revela toda a sua estrutura cristalina à medida que coloca, e nos permite identificar, o “antes e o “depois” nos corpos. De fato, o rompimento com a estrutura de narrativa clássica que era baseada na lógica identitária e carregada de “vontade de verdade”, rompimento este que acontece, por exemplo, quando diretor e personagem são lançados no devir criativo da fabulação, nos revela fundamentalmente o tempo como o modo de ser do real. Tanto em Rouch, como em Omar, mesmo que com resultados e estilos bem distintos, somos capazes de detectar a fabulação em ato. Um certo lugar limite e, sobretudo, uma zona de indiscernibilidade entre as infinitas dobras de si mesmo nas quais Warwar entra – a ponto de não ser possível encontrar o “sujeito Warwar” em si mesmo – nos mostram a estrutura cristalina de uma imagem como a própria estrutura cristalina do real. O que vemos aí é o próprio tempo nas imagens.

Quanto a dimensão brechtiniana do próprio Omar, comparamos com aquela que Deleuze via em Godard, sem diminuir com isso a originalidade e a potência das imagens de Omar. O *gestus* que produz o distanciamento a partir de uma espécie de desnaturalização de, por exemplo, uma ação de um personagem, acontece especialmente num filme como “O Inspetor” quando esta desnaturalização se dá nas imagens. Processo este que acontece, na maioria das vezes, graças à forma peculiar

como Omar edita e mixa. Por isso podemos dizer que o *gestus* ganha uma dimensão estética em seus filmes, com ganhava também em Godard. Diríamos que Omar revela, senão um distanciamento, um desconcerto que já existia nestas imagens desde sempre. Isso acontece, por exemplo, quando ele ressalta a imitação tosca e caricata, e que eventualmente chega a ser original – a fabulação criadora dos pobres – de uma policia que parece ser a de miseráveis em meio à miséria, mas pateticamente imitando as forças de segurança como elas supostamente seriam segundo o “modelo” da ficção – e do regime de verdades Estado/ciência – estadunidenses. Neste caso, é Warwar um dos grandes responsáveis para que a imitação, que normalmente aparece moribunda, precária e patética, vire potência e inventividade. Esta inventividade e potência chega a tal ponto, que cria um desconcerto na ordem vigente e Warwar é afastado de uma operação policial exatamente pela sua eficiência.

A *mise en scène* dos policiais pegando as armas, um depois do outro, para sair numa “operação”; a cena desta operação numa favela miserável, com a radicalização do distanciamento na frase cômica e ácida de Omar narrador, “O Inspetor sentiu a certeza de não estar em Paris”; a cena dos policiais alinhados de perfil e atirando contra um terreno baldio numa clara performance para a câmera, e o policial que coloca a arma “estilosamente” na cintura e dá uma olhada para a câmera revelando a sua representação são exemplos claros da descoberta do *gestus* brechtiniano à maneira de Omar.

Em muitos casos, o cineasta nos apresenta uma operação estética cuidadosamente montada, que traz uma pesquisa genealógica de imagens, ou de elementos das imagens, que vão compor o *gestus* que dispara o distanciamento. Vemos, por exemplo, as luzes dos carros da policia enquanto Warwar dá o seu “depoimento”, a dimensão precária das instalações da delegacia de polícia e, em especial, a inacreditável – mas absolutamente real – entrevista com um policial, diante de uma gigantesca pilha de processos tal como eles costumam ficar arrumadas de fato. Com uma voz pateticamente empostada como quem demonstra “autoridade” no assunto, dando uma declaração que se pretende “científica” onde

defende um “método” – que também se pretende científica – para aplicação da pena de morte, este personagem que, em certo sentido, já traz nele mesmo o *gestus*. *Gestus* este que revela o regime de verdade da “polícia científica” caricaturado pelo que o personagem “naturalmente” e “realmente” é. Mas Omar constrói com ele habilmente a sua *imagem-gestus*, colocando-o diante da pilha de processos e inquirindo-o para que ele fale o que fala, do jeito que fala. O precário, nesse sentido, oscila entre o assustador da violência do Estado que aparece nas mais simplórias das construções argumentativas a favor da pena capital, mas que acaba por revelar e desmascarar a violência deste regime de verdades mesmo, que talvez seja especialmente terrível quando é feita com todos os rigores e competências “tecnológicas” e “científicas” de um filme americano. Desconfiamos então que aquele regime de verdades já fracassara antes da chegada de Omar. A engenhosa operação do diretor, no entanto, é levar tudo isso ao extremo nas *imagens-gestus* e nas performances, movimentos de corpos e atitudes – mais uma vez nos *gestus* – que desconstroem um mundo de clichês e nos (re)conduzem a potência das imagens.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, G. **L’Image-Temps**. Paris: Les Edition de Minuit, 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- GUÉRON, R. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem**. Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2011.
- MODENESI, R. **Intimidades: as potências do falso, a falência do esquema sensorio-motor e o plano centrífugo num filme de arte**. 2013. 105 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – UERJ, Rio de Janeiro, 2013.
- PIMENTEL, M. **Arthur Omar: corpo, tempo e experiência**. 2004. 120 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2004.

Recebido em abril de 2014.
Aprovado em maio de 2014.

SOBRE O AUTOR

Rodrigo Guéron é Filósofo e Cineasta. Professor Adjunto do Instituto de Arte da UERJ. Doutor em Filosofia pela UERJ (Estética e Filosofia da Arte). Mestre e bacharel em Filosofia pela UFRJ. Coordenador Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. Membro do Grupo de Pesquisa “Pensamento e Experiência” do CNPQ e do GT “Pensamento Contemporâneo” da ANPOF. Autor do livro *Da Imagem ao Clichê, do Clichê à Imagem. Deleuze, Cinema e Pensamento*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2011. Diretor dos curtas-metragens: “750 Cidade de Deus”, “Clandestinidade” e “Eu Estou Bem cada vez Melhor”. E-mail: rgueron@uol.com.br