

# Imagens entre a vida e a morte: reflexões a partir de “Ressurreição” (1987), de Arthur Omar

*Images between life and death: thoughts from “Ressurreição” (1987),  
by Arthur Omar*

Frederico Franco<sup>1</sup> (UNESPAR)

**Resumo:** O presente trabalho propõe analisar como o curta-metragem “Ressurreição” (1987), de Arthur Omar, relaciona-se com a morte, através do dispositivo fotográfico. Na modernidade, o advento da fotografia sugere novas conexões entre a produção de imagens e a morte. É nesse espectro teórico, que vai de Walter Benjamin a Roland Barthes, encontrando Georges Didi-Huberman, Susan Sontag e Douglas Crimp pelo caminho, que se debruçará o presente trabalho para compreender como Arthur Omar e suas fotografias mortuárias estabelecem com a morte em si? Qual o papel do dispositivo fotográfico em si na relação aqui proposta?

**Palavras-chave:** cinema experimental; fotografia; morte.

**Abstract:** *The current work aims to analyze how the short film Ressurreição (1987), by Arthur Omar, relates itself to death through the photographic display. In modernism, the advent of photography suggests new connections between the production of images and death. Is it in this theoretical spectrum that goes from Walter Benjamin to Roland Barthes, encountering Georges Didi-Huberman, Susan Sontag and Douglas Crimp along the way, that is found the present communication to comprehend how Arthur Omar and his mortuary photographs establish with death itself? What is the role of the photographic display itself in the connection here proposed?*

**Keywords:** *experimental cinema; photography; death.*

<https://doi.org/10.47456/col.v14i23.44439>

<sup>1</sup> Mestrando/a do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), vinculado/a à linha de pesquisa (1) Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do grupo de pesquisa Navis (Unespar/FAP/CNPq). Graduado em Realização Audiovisual pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-0345-3118>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7370024889400848>.

## **O poder das imagens e Ressurreição: uma introdução**

"Em verdade, eu digo: Ninguém pode ver o reino de Deus se não nascer de novo" (João 3, 1 apud Kardec, 2019, p. 88). Citando o próprio Jesus, o apóstolo João, ao ser questionado por Nicodemos, um senador dos judeus, exemplifica que alcançar o sagrado maior, referenciado aqui como o reino de Deus, é uma tarefa que se encontra entre o limiar do mundo terreno e espiritual. Como João nota, não se trata daquele que está vivo retornar ao ventre materno; isso cabe àquele que já ultrapassou os limites físicos da vida material, encontrando-se em estado espiritual. Ressurreição é, dessa forma, o que ocorreu com Lázaro: é retornar em carne e osso do plano espiritual. Contudo, Kardec (2019), realizando uma nova leitura da questão da ressurreição, aceita os limites científicos que provam a impossibilidade de um corpo morto retornar à vida, e propõe a utilização do termo reencarnação, significando a possibilidade de um espírito retornar à forma material, através de um novo corpo, de uma nova vida.

Tanto na interpretação bíblica clássica de ressurreição quanto na interpretação espírita de reencarnação, trata-se, aqui, de leituras referentes a experiências que ocorrem no limite entre o espiritual e o material, quando as fronteiras entre esses dois mundos são levemente apagadas. É a partir do ato de baixar tais barreiras que o presente trabalho irá trabalhar, tendo como objeto de estudo o filme "Ressurreição", dirigido por Arthur Omar. Busca-se compreender justamente como o diretor aborda a temática da morte através das imagens por ele escolhidas para compor seu filme; como o curta-metragem de cinco minutos utiliza registros fotográficos para estabelecer uma relação direta com a morte?

Realizada em 1987 pelo fotógrafo mineiro Arthur Omar, "Ressurreição" é uma das grandes obras cinematográficas do artista, que flerta principalmente com o cinema experimental. No curta-metragem, Omar apresenta diversas imagens, recuperadas do Instituto Médico Legal (IML), de mortes violentas ao redor do Brasil. Desde execuções brutais até

acidentes de carros, os corpos anônimos são expostos ao espectador com muita crueza e atenção aos mínimos detalhes dos ferimentos dos mortos. Durante cinco minutos, a visão do espectador é condicionada a suportar visões das mais viscerais. Fugindo daquilo que possa ser chamado de documentário clássico, Omar, segundo Kaminski (2020), se coloca em uma posição questionadora perante as imagens, deixando de lado um caráter observativo ou impessoal.

Não é novidade que a produção de imagens em geral possui uma conexão quase intrínseca com a morte. Sontag (2003, p. 38), tentando traçar uma conexão histórica da estética do horror, fala em "iconografia do sofrimento". Fazendo uma breve reflexão, pode-se retornar às cavernas de Lascaux e suas pinturas rupestres que datam de 17.000 A.C e analisar que, naquele momento histórico, a questão do sofrimento, ou melhor, da morte, não estava condicionada ao ser humano, mas aos animais, à caça. Dessa forma, cria-se um universo no qual morrer seja parte da vida do outro, não do homem, como se este fosse capaz de determinar quem vive e o que morre. Realiza-se um salto temporal, mais especificamente para o Renascimento florentino. Marcado por influências religiosas, é notável ter como temática recorrente elementos do além-vida, como anjos, divindades e figuras mitológicas – o que, de certa forma, também é recorrente no barroco posterior. Mas, aqui, uma obra específica se apresenta para análise: "A ascensão dos abençoados", de Hieronymus Bosch. A pintura é uma ideia pictórica da transição do plano terreno em direção ao espiritual – deixa-se o mundo da vida, escurecido, para adentrar no radioso reino da eternidade pós-vida. Percebe-se, então, uma relação do meio da pintura com o reino espiritual, proposta através da temática esotérica desenvolvida por Bosch: anjos, a luz divina, possíveis demônios, tudo está conectado em uma grande figuração de como ocorreria a transformação do ser humano em espírito. A reflexão suscitada pela obra de Bosch é diferente daquela que Klimt realizou quase quatrocentos anos depois. Em "Morte e vida", o pintor austríaco

representa a morte a partir de um olhar antropomórfico, dando formas humanas ao ceifador, novamente colocando uma figura humanoide como porteira do limiar entre vida e morte.

Contemporâneo de Klimt, Wassily Kandinsky estuda a conexão da arte com um plano além-morte a partir de outro prisma: a abstração. Apresentando uma ruptura com o mimetismo das artes de seu tempo, Kandinsky (1996) propõe que o ato dos artistas deixe de lado a procura por adequação formal a estilos previamente existentes e deixe fluir a mão de modo livre, conectada diretamente com cérebro e, sobretudo, com a dimensão espiritual. É por meio da renúncia da racionalização que o artista, enfim, encontra sua posição perante o espiritual e, conseqüentemente, a abstração. Contudo, a conexão espiritual pode acarretar, também, um lado negativo. Segundo o autor: "os que têm fome de iluminação, aqueles que enxergam, são marginalizados [...]. Mas essas poucas almas resistem e estão atentas. Têm uma necessidade obscura da vida espiritual, de progresso" (Kandinsky, 1996, p. 37).

Finalizando essa breve introdução pelas temáticas mortuárias em períodos da história da arte, encontra-se a fotografia. Como esse novo veículo é capaz de trabalhar com a morte? Para Sontag (2003), foi com o advento do fotojornalismo e, mais especificamente, das fotografias de guerra, que a morte passou a visitar com maior frequência os olhos de espectadores ao redor do globo. Para a autora, as fotografias das primeiras guerras europeias do século XX são, em sua generalidade, um modo de compreender esteticamente a ruína moral e ética em que o continente se encontrava. Mas, sobretudo, não colocam juízo sobre os conflitos: "e as fotos das vítimas são elas mesmas, uma modalidade de retórica. Elas reiteram. Simplificam. Agitam" (Sontag, 2003, p. 11). Ou seja, o ato de fotografar estava muito mais ligado ao condicionamento de visão perante o horror, do que propriamente à denúncia contra a violência ali representada.

## **Fotografia no limiar da vida e da morte**

Como referenciado no capítulo anterior, "Ressurreição" é um curta-metragem que trabalha a partir de fotografias *still*, ou seja, a partir de imagens fixas. Cabe, portanto, recordar a noção de *stasis*<sup>2</sup> dentro do cinema. Andrew (2002), referenciando Hugo Munsterberg, percebe que o autor polonês aponta que a principal base do veículo cinematográfico não está no movimento das imagens, mas sim na impressão deste a partir da repetição contínua de *stasis*. É tarefa da mente humana, a partir daquilo que Munsterberg classifica como *fenômeno-phi*, conceder a impressão de movimento às imagens estáticas que surgem vinte e quatro vezes por segundo. Percebe-se, no filme de Omar, um retorno à base do cinema (a fotografia, a interrupção do movimento) ao mesmo tempo em que o diretor busca criar movimento nas fotografias a partir de truques de montagem, como o *zoom in*, *zoom out* e panorâmicas. É o diretor flertando com a matéria-prima do cinema, ao mesmo tempo em que a subverte através de elementos de pós-produção; Arthur Omar, sobretudo, flerta com uma espécie de metalinguagem.

E a referência ao próprio veículo artístico utilizado pelo artista não para por aí. Roland Barthes (2009) apresenta os retratos fotográficos como um veículo responsável pela mais pura expressão do indivíduo, pois ali coexistem a pose e também o olhar decisivo do fotógrafo. Seguindo sua lógica, o autor posiciona o seguinte primado:

Ao nível imaginário, a Fotografia [...] representa esse momento deveras sutil em que, a bem dizer, não sou nem sujeito nem objeto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objeto: vivo, então, uma microexperiência da morte [...], torno-me verdadeiramente espectro. O Fotógrafo sabe isso muito bem e ele próprio receia [nem que seja por razões

<sup>2</sup> *Stasis*: palavra grega que denomina recorte ou interrupção de movimento; deriva na palavra "estática" no português contemporâneo.

comerciais] essa morte na qual seu gesto me vai embalsamar. (Barthes, 2009, p. 22)

Em resumo, a transição de uma vida para a matéria é aquilo que Barthes (2009) percebe como ato primordial que une o retrato fotográfico e a morte. Em "Ressurreição", vê-se, nada mais, nada menos, do que retratos mortuários: fotografias de pessoas mortas em situações de extrema violência. Não estaria Omar, de tal maneira, a partir da leitura de Barthes (2009), fazendo uma referência ao próprio ato de fotografar? Se pensarmos segundo o autor francês, o ato de fotografar um retrato é, sobretudo, uma possibilidade de experimentar a morte; portanto, a fotografia mortuária exposta em "Ressurreição" é fazer com que o próprio veículo encontre aquilo que ele próprio faz diante das almas vivas: transformá-las em um "espectro", deixando de ser vida. Um olhar pessimista dirá que o ato de fotografar o que já está morto é, na verdade, um ato de crueldade. É fazer com que, novamente, os corpos cuja vida já se tornou matéria sejam simbolicamente mortos novamente pelo ato fotográfico.

Adiante na leitura de Barthes (2009), a perspectiva pessimista exposta acima talvez seja contradita – o que não torna definitivo o que o autor francês virá a dizer, como será visto adiante. Barthes (2009), assim como Arthur Omar, volta-se para fotografias mortuárias e retratos de pessoas mortas. "Na Fotografia, a presença da coisa [...] nunca é metafórica [...], salvo se fotografarmos cadáveres [...]. Nesse caso a fotografia se torna horrível [...]: é a imagem viva de uma coisa morta (Barthes, 2009, p. 89). Conclui-se, assim, que, além de atuar como ceifador, a fotografia pode agir como anjo da ressurreição, trazendo de volta à vida aquilo que já é matéria. A pergunta que paira é: o que é trazido à vida em "Ressurreição"? O que há de vivo a ser extraído nas fotografias grotescas que Omar separa em seu curta-metragem? Barthes (2009) atesta que a fotografia traz à vida por meio do fato de

que alguém alguma vez viu em carne e osso aquele corpo que hoje está morto, mas, a realidade parece outra: os corpos filmados por Arthur Omar, por exemplo, nas situações em que foram encontrados, não foram vistos com vida: muitas vezes desfigurados, os corpos são apenas índices, marcas de algo que "foi". Talvez por isso, a fotografia mortuária em "Ressurreição" não traga necessariamente à vida seus modelos.

No momento, é oportuno seguir em Barthes (2009, p. 52) a partir do conceito de *punctum*<sup>3</sup> que o autor trabalha: "o espetáculo interessa-me, mas não me fere". Omar faz questão de evidenciar aquilo que o ataca nas fotografias mortuárias. Suas escolhas de *zoom in* ou *zoom out* não são meros recurso estéticos isolados, são uma forma de apontar para o espectador o *punctum* das fotografias. Talvez, o que é entendido em "Ressurreição" como *punctum* sejam as condições nas quais os corpos se encontram. Quando o artista reenquadra os registros para dar foco às mãos dos mortos, parece haver uma lembrança das intrigantes mãos de Marat, em "A Morte de Marat", de Jacques Louis David. O que faziam ou pretendiam fazer essas mãos agora amarradas ou até mesmo cortadas? O que o destino resguardava para esse pequeno fragmento do corpo humano? Os detalhes não param por aí: os corpos encontrados, em sua generalidade, encontram-se em posições pouco usuais, quase como se estivessem posando para a foto.

Pergunta-se, então, se existe na curta-metragem uma tentativa de estetização da morte ou do corpo humano morto. Danto (2015) nota que nos primórdios da fotografia, houve debates acerca da proximidade do veículo com a pintura; "a fotografia deliberadamente 'estética' passou a ser discutida com o Pictorialismo, quando Stieglitz e seus pares tentaram tornar as fotografias belas [...], fazendo-as parecer com pinturas". Voluntária ou involuntariamente, as fotografias selecionadas

<sup>3</sup> Segundo Barthes (2009), *punctum* é um fator oculto na fotografia que foge do campo do "gostar" ou "não gostar"; é um elemento secundário na fotografia, um detalhe, que porventura chama atenção, ou melhor, *ferre* o espectador. Para Barthes (2009, p. 54): "o *punctum* não tem acepção de moral ou de bom gosto.

por Omar tendem a ser comparadas com outras obras de arte pictóricas: seja por meio da violência extrema, que as aproxima de esboços de Goya, ou até mesmo a pintores renascentistas – quando vemos uma cabeça decapitada em “Ressurreição”, pode-se diretamente relacioná-la com as decapitações pintadas por Caravaggio. Existe, intrinsecamente ao ato fotográfico, devido a sua herança pictórica, uma vontade de estetizar aquilo que se vê. Por mais que Danto (2015) aponte que a própria pintura tenha tomado rumos distintos do pictorialismo, é inevitável realizar pontes entre fotografias e pinturas.

Para Crimp (2015), a morte é fator decisivo em sua concepção dos limites do pós-modernismo. No caso do autor americano, escrevendo em meio à crise da AIDS nos EUA, surgem duas perspectivas para se lidar com a morte na arte e, sobretudo, na fotografia – nova arte de museu, segundo ele: 1) obras tradicionais, nas quais a morte surge como tema, e 2) obras com participação cultural, ativista<sup>4</sup>. Definitivamente, Arthur Omar não está preocupado em apenas apresentar imagens violentas por vontade estética. Sua direção, atenta a detalhes, serve mais como instrumento de denúncia, de revelar uma posição sádica do espectador em aceitar as imagens como meras fotografias. “Arthur Omar escolhe não apenas ver, mas mostrar e jogar violentamente na face do espectador o seu lugar hipócrita” (Kaminski, 2020, p. 347). O público, ao entrar em contato com tamanha violência, torna-se cúmplice dela; o espetáculo é desvelado e tudo que Omar apresenta é *punctum*, nos fere profundamente não apenas no campo estético, mas também ético.

Como nota Sontag (2003), a questão da imagem enquanto choque, agressão, é um mecanismo de busca por atenção. Como uma imagem

<sup>4</sup> Em seu livro, Crimp (2015) compara duas obras a respeito da AIDS a partir dessa separação binária. Uma delas, um ensaio fotográfico que, segundo o autor, desumaniza os enfermos e o outro, um curta-metragem intimista que serve como uma quebra de paradigmas no que diz respeito à doença.

evidencia exatamente aquilo que o autor propõe? A resposta na leitura de Sontag (2003) parece justamente encontrar o *punctum* de Barthes.

De que outro modo se pode obter atenção para um produto ou uma obra de arte? De que outro modo deixar uma marca mais funda quando existe uma incessante exposição a imagens e uma excessiva exposição a um punhado de imagens vistas e revistas muitas vezes? A imagem como choque e a imagem como clichê são duas faces da mesma moeda. (Sontag, 2003, p. 24)

Em se tratando de arte contemporânea, e o cinema de Arthur Omar pode assim ser entendido, não se pode negar o debate acerca da beleza. Existe algo de belo nas fotografias de "Ressurreição"? Talvez a questão não esteja posta nas fotos em si, mas no próprio debate da beleza. Arthur Danto (2015) nota que a beleza é, ainda, um fator intrínseco à arte. Mas, para o autor, a arte pós- Duchampiana apresenta um novo elemento determinante da arte: "A beleza tem sido, de longe, o mais importante dos moduladores, mas a repulsa seria outro" (Danto, 2015, p. 140). Dessa maneira, talvez não seja de suma importância buscar definir os limites da possível beleza no filme de Arthur Omar.

Mas, seguindo em Danto (2015), encontra-se uma encruzilhada ao se tratar do valor humano. "Ressurreição" é, definitivamente, uma obra que trabalha diretamente com o ser humano. Por isso, o tema da beleza acaba retornando, haja visto que ela é "um atributo humanamente tão significativo que ela não pode desaparecer" (Danto, 2015, p. 142). Talvez não se fale aqui de um tipo de beleza aos moldes clássicos, mas sim, como o próprio Danto recupera, de uma beleza política. O que se pode encontrar em "Ressurreição" é um valor de agressão tão firme, capaz de transformar o choque e a repulsa das imagens em um modo de despertar político. E não se fala aqui de um sentimento positivo, trata-se de algo movido pela repulsa, pelo ódio, pela indignação perante os horrores apresentados.

É impossível passar pelas imagens de "Ressurreição" sem ao menos perceber, em dado momento, revolta interna contra aquilo que se vê. São mortes violentas em um país violento, um contexto violento. Aqui, arte e vida estão em constante sintonia. Kandinsky (1996, p. 27), na abertura de seu livro, já aponta: "toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos". A violência das fotografias e dos recortes realizados por Omar não são frutos de inspirações ou aleatoriedades, são importantes registros de um país em colapso sociopolítico. A geração da qual Arthur Omar faz parte é filha de uma sanguinária ditadura militar; durante longos vinte e um anos, violência era mais do que parte do cotidiano, era lei. Dito isso, não poderia ser diferente a abordagem chocante do diretor mineiro.

A escolha dos corpos mortos em "Ressurreição", sempre em situações pitorescas, jogados no chão, com a face na areia, decapitados, rememoram uma vanguarda artística anterior à sua realização. A violência vista em Omar não foge da lógica das trouxas de sangue de Artur Barrio, por exemplo. É utilizar o corpo, a carne, os dejetos, como objetos artísticos. É a repulsa tomando protagonismo. O mais importante, sobretudo, é o que se percebe no crítico de arte Frederico Morais (1970, s/p): "se for necessário, usaremos o próprio corpo como canal da mensagem, como motor da obra. O corpo e nele os músculos, o sangue, as vísceras o excremento". Em "Ressurreição", o que se vê é a materialização em filme daquilo que Morais (1970) entendia como princípio básico de uma vanguarda brasileira.

De certo modo, as situações apresentadas por Omar – corpos mutilados, sem vida – estabelecem uma relação curiosa entre o espectador e sua própria morfologia. É uma conexão descrita por Foster (2017) como "culto à abjeção", característica central a ser observada nos circuitos de arte contemporânea ao longo dos anos 1960 e 1970 – o autor vem a perceber que isso é, na verdade, uma tônica da contemporaneidade em si: o trauma, o abjeto, a morte, o violento, são várias faces da realidade que são

exploradas por diversos exemplares artísticos no geral. "Se existe um sujeito da história para o culto da abjeção [...] [é] o Cadáver. [...] Seria a abjeção uma recusa do poder, seu estrategema ou sua reinvenção?" (Foster, 2017, p. 157). Os cadáveres expostos por Arthur Omar, desse modo, são os elementos perfeitos para estabelecer um confronto direto entre a forma viva do espectador e seu estado futuro e derradeiro: a morte. A violência dos mortos, fraturados, concede à morte um caráter doloroso. Os rostos dos corpos de nada apresentam serenidade ou um descanso final; o que se vê é dor, sofrimento, o corpo humano em um estado de fragilidade máxima depois de ser violentado.

O choque perante os mortos de "Ressurreição" pode ser descrito a partir de um termo levantado por Gianni Vattimo (1992): o *stoss*, conceito oriundo da filosofia de Martin Heidegger, que diz respeito a um choque específico perante alguns objetos artísticos. Em linhas gerais, o *stoss* ocorre quando há uma tomada de consciência do espectador de que a arte nada mais é do que o recorte específico de uma realidade construída por outro ser humano; é, portanto, uma visão de mundo de outro alguém. E quando ocorre, dentro da obra, uma representação de uma figura morfológicamente similar ao espectador (humanoide), cria-se um sentimento similar à angústia. O que ocorre em "Ressurreição" é quando o *stoss* do espectador adentra na seguinte encruzilhada: ao mesmo tempo que surge, aqui, um sentimento de repulsa ou abjeção frente os mortos, o espectador também não deixa de se identificar com as imagens do fim inevitável comum à todas as vidas humanas – o público, assim, acaba por concluir que tais imagens também dizem respeito a seu futuro.

O trabalho de Arthur Omar é um retrato exclusivamente brasileiro e, sobretudo, terceiro mundista. Falconi (2022) reflete a respeito das aproximações estéticas daquilo que se pode chamar de "arte latino-americana" ao longo da história. O autor conclui que, antes de tudo, há uma essência anti-imperialista que une os diversos tipos de expressões artísticas da América Latina. Mas o que talvez mais chame atenção é o

seguinte: "Se o Ocidente era racional, a América Latina era naturalmente irracional" (Falconi, 2022, p. 533). O que há de mais irracional na existência humana que a morte? "Ressurreição" é potente politicamente porque lida com o aspecto mais assombroso da vida humana: o seu fim. É chocar o espectador profundamente através do medo mais irracional do ser humano, sua própria morte. Política, vida e arte se misturam no filme de Omar, que é, antes de mais nada, buscando um termo em Rancière (2009, p. 55), uma nova "ordenação de signos".

Como as imagens de "Ressurreição" são capazes de tocar o espectador de maneira tão profunda? Como se estabelece essa relação de possível identificação entre espectador e imagem? Com o advento da fotografia, Benjamin (2017) percebe que há uma refuncionalização da ideia de aura<sup>5</sup> na história da arte. O aparato fotográfico é, para o autor, o ponto que mantém vivo o valor de culto das imagens. Mas não é qualquer fotografia capaz de estabelecer essa relação com o público: apenas aquelas que envolvam a figura humana, retratos. Retratos são a ponte entre arte e ser humano, pois há neles um valor de culto através do rosto humano<sup>6</sup>, o que possibilita identificações entre os fotografados e os observadores. O trabalho de Omar parece transitar em uma linha tênue nesse quesito. Ao mesmo tempo em que se apresentam retratos mortuários, muitas das vezes o rosto humano sequer é visto, é suposto. Crê-se que há um rosto naquele corpo largado à estrada para morrer ou no cadáver deitado com a cabeça virada para o chão.

Barthes, por outro lado, não concebe tal valoração de culto à imagem fotográfica. A fotografia, para ele, "exclui toda a purificação, toda a catarse. Eu poderia adorar uma imagem, uma pintura, uma estátua, mas uma foto?" (Barthes, 2009, p. 101). Seu pensamento a respeito da fotografia, envolto em luto e *punctum*, jamais consideraria o culto. Observando por essa

<sup>5</sup> Conceito benjaminiano que corresponde ao valor de culto de uma imagem. É aquilo que faz de uma obra única, original e efêmera.

<sup>6</sup> Benjamin (2017) também fala em culto "à saudade".

perspectiva, "Ressurreição" é um trabalho que não busca ser uma fotografia de cultura, termo emprestado de Barthes. São fotografias de agressão, que não buscam a contemplação, mas sim o choque, um despertar para o próprio veículo e suas implicações sociais.

### **Uma questão de autoria na fotografia mortuária**

Para buscar uma reflexão entre a utilização da morte como marca de autoria, Kaminski (2020) é um bom ponto de partida: as imagens "não são violentas em si. Elas não machucam e não matam. É nos usos que se faz das imagens que reside a potência de violência" (Kaminski, 2020, p. 346). Dessa maneira, em "Ressurreição", a verdadeira violência está oculta, não está exposta no simples fato de se tratar de fotografias mortuárias. O choque está no modo como são ordenadas e destacadas. Ao condicionar o espectador a observar os detalhes das fotografias, sejam as mãos amarradas a um poste ou uma cabeça decepada, Omar cria um ambiente agressivo. Ou peculiar, quando escolhe apresentar em *zoom out* e *contraplongeé* um homem morto em uma poltrona. São essas pequenas escolhas estéticas que fazem de "Ressurreição" uma obra agressiva.

As fotografias apresentadas por Omar não possuem autoria. Não há nomes que indiquem quem fotografou tais incidentes. Sabe-se, apenas, serem registros retirados do Instituto Médico Legal (IML) e jornais da época. Sontag (2003), falando em fotografias de guerra, nota que há uma tentativa de desumanização daquilo que é capturado. Muitas vezes, os corpos são enquadrados apenas como meros pedaços de carne, sem rosto, sem documento, sem identidade. Por mais que, para a autora, o fotojornalismo de guerra tenha como primordial função deixar mais "real" os acontecimentos trágicos do conflito, o anonimato dos mortos é um ato de crueldade, que parece não conceder ao espectador (e ao morto) condições de identificação. Barthes (2009) parece ir ao encontro de

Sontag (2003) nesse ponto. Diz o autor francês: "a essência da imagem é a de estar de fora, sem intimidade e, contudo, mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro interior" (Barthes, 2017, p. 117).

Sontag (2003) nota que as mesmas fotografias de guerra são registros "sem a nódoa do talento artístico". Apenas fotografias pouco elaboradas – o que para a autora significa um mérito fotojornalístico. De toda forma, Didi-Huberman (2017), ao analisar monumentos em homenagem a um fotógrafo judeu que conseguiu registrar em foto momentos em um campo de concentração em Birkenau, percebe que uma das históricas fotografias não está exposta. O motivo: não era esteticamente bela o bastante, apenas apresentava um borrão da floresta que rodeava o campo. Indignado, o autor alemão dedica boa parte de seu livro buscando compreender a necessidade de se buscar um padrão estético ideal para registros iconográficos que, na verdade, são marcas do horror e do sofrimento. Utilizando de seu método de análise antropológico, Didi-Huberman (2017) conclui que em tais fotografias o que importa não está ligado ao caráter representativo da imagem, mas sim ao ato de fotografar em si. Sobre a fotografia das árvores de Birkenau, borradas, quase abstratas, o autor aponta que a imagem foi excluída justamente para suprimir aquilo que "a tornara possível, a saber, o ângulo enviesado e a grande penumbra [...], graças aos quais o fotógrafo clandestino pôde sacar seu aparelho [...]. Com efeito, ele precisava se esconder para ver" (Didi-Huberman, 2017, p. 50).

Curiosamente, as imagens de "Ressurreição" podem ser analisadas da mesma maneira. Talvez não estejam buscando um primor técnico ou abordagens estéticas elaboradas – seguindo o que Sontag (2003) aponta – mas não se pode concluir categoricamente que não reside ali um valor autoral. A angulação das câmeras, muitas vezes invasiva demais, é um método de expor ao máximo os rastros da violência em um país socialmente em frangalhos. Um corpo quase desfigurado, uma cabeça sem corpo, um homem enterrado: tudo indo em direção ao mesmo

discurso. Uma imagem isolada de seu contexto pode ser apenas uma imagem, mas ao colocá-la frente a seu tempo, descobre-se uma nova poética ali escondida. E, talvez, as palavras não sejam capazes de transmitir essa nova compreensão<sup>7</sup>. Talvez o grande mérito do filme de Omar seja, justamente, apresentar uma avalanche de imagens que convergem em direção à mesma poética da violência no contexto brasileiro.

"Em nome do realismo, permitia-se – exigia-se que se mostrassem fatos desagradáveis, brutais. Fotos desse tipo também transmitem uma 'moral útil'" (Sontag, 2003, p. 46). Até que ponto, em "Ressurreição", Omar se permite trabalhar com o conceito de realismo? As fotografias contêm aquilo que Sontag (2003) aponta: são registros quase impessoais dos fatos, apenas servindo como meio para retratar o horror e a violência. Mas, talvez, seja a própria ação de autoria de Arthur Omar que torne as fotografias mais brutais e, por outro lado, menos realistas. Ao introduzir movimentos de câmera às fotos, como o *zoom in* e o *zoom out*, o diretor toma as rédeas da situação e impõe sua visão em cima das fotografias já existentes. Em "Ressurreição", o realismo não basta, não choca o suficiente, ainda se precisa recondicionar o olhar do espectador que pode não ter encontrado o *punctum* dos retratos. Omar, então, conduz a audiência para observar exatamente aquilo que fere nas fotografias.

### **Considerações finais: foto-filme e reflexões sobre o veículo**

Como percebido ao longo do texto, o presente trabalho versa, sobretudo, a respeito de uma relação da fotografia com a morte; as próprias referências bibliográficas, em sua maioria, dizem respeito ao aparato fotográfico e não propriamente ao cinema. Seria, então, "Ressurreição" um caso que dança entre os limites do cinema e da fotografia? Um foto-filme? Na realidade, não. O filme de Arthur Omar não é nada mais do que um

<sup>7</sup> "Aqui, a frase não é outra senão meu relato por inteiro, relato feito de palavras e imagens" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 41)

modo de explorar o veículo fílmico a partir de sua essência: a imagem estática. Voltando-se à reflexão de Andrew (2002) sobre a *stasis*, há de se concluir, dessa forma, que a matéria-prima do cinema é a fotografia. São vinte e quatro quadros imóveis atravessando o olhar do espectador que, em sua mente, os reproduz em forma de movimento. Todo filme é, de certo modo, um foto-filme.

O trabalho de Omar atua, no entanto, em outra instância limítrofe: a da imagem projetada e a da imagem impressa, temas levantados como princípios da imagem cinematográfica, segundo Aumont (2012). Em "Ressurreição", as fotografias, a imagem impressa, dimensão material do filme, é, também, uma imagem projetada, já que é absorvida pelo veículo fílmico e exibida como tal. No entanto, há um ponto de divergência com o autor francês, que cita que a imagem projetada é "um todo dificilmente transformável, a pegar ou largar" (Aumont, 2012, p. 183). Arthur Omar faz questão de, ao transformar a imagem impressa em projetada, manipulá-la a partir de artifícios de montagem; todos os *zooms*, os movimentos de lente, são de certo modo uma maneira de intervir esteticamente tanto na imagem impressa quanto na imagem projetada.

É também na intervenção de Omar nas imagens que reside, talvez, a maior conexão de seu filme com a morte. Como visto em Barthes (2009), a fotografia pode muito bem modular uma imagem tanto em favor da morte quanto em função da vida. A morte, no retrato, está posicionada no próprio ato de fotografar: passagem de uma vida para a matéria. Quanto à vida, a fotografia é capaz de manter vivo algo que hoje está morto. É nesse específico ponto que se entra em uma última e derradeira análise. A vida ou a morte na fotografia são, ao mesmo tempo, definidas pelo fotógrafo e pelo espectador ou por alguém que a ressignifique – como Omar faz no curta-metragem, ao intervir nos retratos mortuários.

Dessa forma, vida e morte também estão nas mãos daqueles que observam, de quem vê. Como exemplo, tem-se o poema escrito por Allen

Ginsberg a partir de uma fotografia do guerrilheiro Ernesto Che Guevara, morto brutalmente por agentes bolivianos. "Calmo como se lábios de damas estivessem beijando partes invisíveis de seu corpo; cadáver sereno de angélico garoto envelhecido" (Ginsberg, 1984). Ao descrever o cadáver de Che, Ginsberg (1984) não apenas o traz à vida, mas dá contornos sobrenaturais, angélicos, ao falecido guerrilheiro. A fotografia em si, mórbida, triste, é, para o poeta americano, um retrato fiel àquilo que Che foi quando vivo. Quem o traz de volta à vida não é o fotógrafo, mas sim aquele que observa a foto, interpretando-a à bel-prazer. Mostrar, expor as imagens é o que as torna vivas, fazendo ressurgir os mortos ou assassinar os vivos.

## **Referências**

- ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16ª ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. 1ª ed. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 1ª ed. Porto Alegre: L & PM Pocket, 2017.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- DANTO, Arthur. **O abuso da beleza**. 1ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- FALCONI, José Luis. What is "Latin American Art" today?. In: ANREUS, Alejandro; GREELEY, Robin Adèle; SULLIVAN, Megan A. (org). **A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art**. 1ª ed. Hooboken: John Wiley & Sons, 2022.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. 1ª ed. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GINSBERG, Allen. **A queda da América**. 1ª ed. Porto Alegre: L & PM, 1984.

KAMINSKI, Rosane. Os filmes de Arthur Omar como "formas que pensam" a violência do Brasil nos anos 1980. *Intexto*, Porto Alegre, n. 48, v. 1, jan./abr., 2020.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KARDEC, Allan. **O evangelho segundo o espiritismo**. 7ª ed. Porto Alegre: BesouroBox, 2019.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente. *Vozes*, Rio de Janeiro, n. 1, jan/fev., 1970.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2ª ed. São Paulo: EXO Experimental, 2009.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. 1ª ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

Recebido em: 29 de abril de 2024.

Publicado em: 28 de junho de 2024.