
RESENHAS

1798 – REVOLTA DOS BÚZIOS – RESENHA

1798 – Revolta dos Búzios. Documentário Histórico, Portfolium. Produção: Raimundo Bujão, Josias Santos, Daiane Rosário, Leda Sacramento, Antônio Olavo. Direção: Antônio Olavo. Com Valdinéia Soriano. 2024. 1 h 13 min.

Em entrevista concedida à radio *A Tarde FM*, no dia 04 de junho de 2024, o historiador e cineasta Antônio Olavo confessou ao jornalista Jefferson Beltrão que um dos desafios encontrados para a realização de seu último documentário histórico, *1798 – A Revolta dos Búzios*, era “produzir algo onde não havia nenhum registro iconográfico: não tinha pintura, desenho, nenhuma gravura”.¹ Segundo ele:

O único documento que existia deste episódio eram os autos da devassa, manuscrito de mais de duas mil páginas feito pela polícia durante os quinze meses que durou a investigação. Eu não li os autos da devassa: eu estudei profundamente os autos para poder condensar aquela história tão complexa, tão grandiosa,

num filme documentário que fosse atraente, que fosse bonito, que fosse importante e contasse a história sintetizada em uma hora e treze minutos.

Sua fala por si só já faz uma listagem bastante reveladora de um conjunto de dificuldades não somente enfrentadas por ele, já que qualquer documentarista, ao se dedicar ao estudo e a um tema do passado remoto, será desafiado a encontrar maneiras criativas de preencher as lacunas com técnicas onde som e imagem estabeleçam conexões fugitivas ao próprio conceito de “documento”. De fato, os acontecimentos de que se tem registro da “Revolta dos Búzios” remontam a 1798, época na qual o cinematógrafo era apenas um sonho e os retratos pintados à mão estavam ainda longe da precisão fotográfica. O registro

1 “1798 – Revolta dos Búzios”, *A história que ecoa liberdade e igualdade no Brasil* | Antônio Olavo, .

sonoro inexistia. Como o próprio cineasta afirmou, o material disponível para se recriar a conspiração abortada estava arrolado sob o título de “Autos da Devassa”, no qual a escrita apresentava-se como única fonte de partida. Somente esse fato já seria suficiente para tornar a empreitada desafiadora, levando-se em conta a ambição de transformar aquele registro em uma narrativa sedutora o suficiente para atrair o olhar e a atenção do espectador durante mais de uma hora de projeção. Obviamente, essas dificuldades aumentavam pelo fato de o diretor ser um documentarista. Isso ganha ainda maior relevância pela obra de Olavo ter uma visão convencional do que seja um “fato” – e aqui, ao lidar com essas convenções, sua abordagem foge aos tensionamentos dados nos limites entre documentário e ficção, verdade e invenção, pois o resgate factual, a construção amarrada por “acontecimentos”, tem o objetivo declarado de incluir a ação popular, em especial a atuação do povo preto, como força de transformação histórica. Porém, se a opção política dentro de sua construção narrativa o impede de problematizar a linha divisória entre os gêneros, seu filme não consegue fugir

de, por vezes, pisar nessa zona escorregadia e levar, de forma involuntária, a questionamentos sobre essas imbricações. E aqui chamaremos a atenção para as consequências narratológicas e, não especificamente, epistemológicas, geradas por essas brechas, quando se trata de preenchê-las com possibilidades e especulações, já que a narrativa é exigente quanto ao detalhamento das linhas de ação supostas em um acontecimento.

Não custa frisar que essa não é uma questão específica do documentário histórico. Ainda que a escrita historiográfica enfrente esse problema lançando mão de advérbios de afirmação (certamente, por certo, provavelmente) ou de dúvida (possivelmente, provavelmente, talvez) para retirar o acontecimento da irrevogabilidade de provas substantivas, ela permite que a imaginação especule sobre o “fato”, compondo um painel no qual a possibilidade não seja impositiva como, muitas vezes, o documentário histórico com seus meios deixa crer – e veremos mais adiante como, no documentário histórico, o conceito de “fato” sofre intervenção tanto das características “apresentativas” (não somente narrativas) do cinema

como das possibilidades abertas pela “licença poética”, se considerarmos o documentário como manifestação “estético artística”. Por outro lado, o historiador não pode levar seu texto tão longe porque seu comprometimento ético com a ciência impede-o mesmo de tomar o documento como testemunho de uma “verdade” inquestionável. Deste modo, entende-se porque Luis Henrique Dias Tavares, responsável pelo livro seminal sobre a Revolta dos Búzios, *História da Sedição Intentada na Bahia em 1798*, começa a sua pesquisa afirmando que a própria leitura dos autos deveria ser problematizada por sua dispersão e esfacelamento, “omissões, negligências e confusões”. E continua: “De fato, Avelar de Barbedo e Costa Pinto deixaram obscuros diversos fatos, atitudes e posições dos suspeitos detidos entre agosto de 1798 e março de 1799. Não são apenas as testemunhas que “sabem por ouvir dizer” e os interrogatórios que deixam de insistir na elucidação de aspectos importantes”.²

Esse é um problema especialmente sentido por aqueles que se

2 Luis Henrique Dias Tavares, *Sedição intentada na Bahia em 1798* (2ª ed.), Salvador: Edufba, 2016, p. 15.

dedicam a reconstruir, como Saidiya Hartman denominou, as personagens de uma contra-história.³ Estamos aqui falando não somente de lacunas, mas de limites. Porque para superar esses limites sem quebrar o pacto com o leitor em relação ao discurso histórico, o acontecimento, ainda que precário, deve surgir ao se mapear em seu entorno o contexto no qual se desenrolou. Se a memória das personagens envolvidas na sedição acabou enterada debaixo de pás de cal e os nomes dos revoltosos amaldiçoados até a terceira geração, o cineasta ou historiador capacitado a resgatar suas vidas encontrará apoio na própria construção narrativa para produzir a impressão de que fragmentos, partes dispersas, se organizam para dar sentido a ações e, assim, inserir os agentes até então invisíveis em um gráfico energético de forças convergentes e divergentes, forças essas de natureza dramática. E aqui o documentário de Olavo e o texto de Tavares se irmanam – na verdade, a estrutura do livro *História da Sedição intentada na Bahia* inspira o filme a encontrar a forma ideal para acolher o acontecimento em uma linha

3 Saidiya Hartman, “Vênus em Dois Atos”, *Revista EcoPós*, v. 23, n. 3 (2020), pp. 12-33, .

de ação que se inicia com a colagem de onze manuscritos em locais de grande circulação de pessoas, na cidade de Salvador, até a condenação, enforcamento em praça pública e decapitação dos mentores da revolta. Porque narrar é, sobretudo, organizar o fato retrospectivamente e, a partir dos autos da devassa, o andamento produzido pela movimentação sediciosa encontra-se preservado para imprimir a força que a imagem parcial de suas personagens deixou enfraquecida.

Claro que, para o curso de uma narrativa, a lacuna deixada pela falta de caracterização não é algo recomendável, haja vista que um dos pilares da construção dramática tem no caráter um de seus elementos básicos, desde quando Aristóteles escreveu a *Poética*.⁴ Para uma obra audiovisual, a ausência de uma imagem detalhada dos envolvidos na sedição (registro visual, sonoro, descrição de suas características físicas, biografia, etc.) comprometeria o aspecto narrativo da obra e, certamente, Antônio Olavo apostou todas as suas fichas na marcação cronológica para, malgrado a invisibilidade de seus agentes, tornar

seus atos visíveis. Durante a projeção, o andamento das ações fica marcado pelas cartelas que situam constantemente o espectador em uma ordem descritiva dos fatos, reforçada por um narrador-locutor em *off*. A preocupação do cineasta em ter suas imagens amarradas pelo inquérito se mostra logo na abertura do documentário, no qual, em uma cartela, afirma ser o roteiro do filme extraído dos “Autos da Devassa”. Mais do que simplesmente ilustrar o registro audiovisual com falas retiradas dos depoimentos dados nos autos, a intenção é destacar no material, especialmente nos boletins sediciosos alinhavados no inquérito, o protagonismo negro na luta pelo fim da escravatura. Além disso, o cineasta, para destacar a função política da narrativa, apropria-se de forma poética das condições “apresentativas” da imagem, que, ao fim, tem a função de prolongar a ação para além da mera ilustração histórica e se realizar como fonte perpétua de supressão da tirania sobre os corpos negros.

Quando afirmamos que Antônio Olavo se aproveita da natureza “apresentativa” da imagem para suprir com ela a falta de um registro documental suficiente, satisfatório, com o objetivo

4 Aristóteles. *Poética*, São Paulo: Editora 34, 2015.

de sustentar a fruição de um filme sobre a Revolta dos Búzios, queremos dizer que o material imagético e sonoro, quando unidos, possuem uma capacidade única de interpelar o espectador sempre de um presente renovado a cada projeção. No caso de um documentário histórico de conotações políticas, essa propriedade poderia encontrar no discurso o liame de uma herança continuamente atualizada em personagens reais, personalidades e pessoas anônimas capacitadas a prosseguir através do efeito deixado pela fala sediciosa. O semblante até então sem símile, na obra cinematográfica, adquire substância no momento em que é vivificado como revolta contínua contra a escravização e, de certa forma, os depoimentos dão figura, dão voz e incorporificam nas atuações esse grito por liberdade, que assenta a história no aqui e agora de uma presença. Isso fica claro em um dos momentos mais contundentes e belos do filme, após o autor, para situar o espectador, resumir os fatos principais da intentada para, em seguida, introduzi-lo com um pungente rap cantado e composto por Diego 157 especialmente para o filme

Que história é essa? que o meu pai não me contou

Que história é essa?

Meu avô não contou para o meu pai

E meu pai, também não me contou

Se não há retrato ou registro audiovisual de Lucas Dantas de Amorim Torres, Luís Gonzaga das Virgens, Manuel Faustino Santos Lira e João de Deus do Nascimento, os mártires da Revolta dos Búzios, o cineasta/documentarista encontrou no jovem cantor preto da periferia de Salvador alguém capaz de encarnar suas vozes e, com seu discurso contundente, reatar este vínculo imemorial com a revolta – na canção, a revolta de ter sido impedido de acessar o registro da luta ancestral pela liberdade. Aqui temos a ideia paradoxal de uma herança feita de silêncio, um silêncio tão compacto que passa de geração em geração e que, agora, o “que história é essa” afronta para de lá retirar a inspiração redentora de tudo o que o silenciar omitiu. Olavo, através da pergunta direta do rapper, defende a tese de que esse silenciamento não se tratou de algo inocente, mas de uma estratégia forjada no coração de uma determinada elite econômica colonial cujo projeto, desde a fundação do país, trabalhou pela coisificação dos corpos pretos e a supressão de sua potência de

vida. Olavo se engaja dentro de uma linha de pensamento historiográfico que, da década de 1970 para cá, vem publicando estudos que puseram por terra a ideia de que os escravizados aceitavam passivamente sua condição – pesquisas publicadas como a *Sedição intentada na Bahia*, já citada, e, por exemplo, o paradigmático *Rebelião Escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*, de João José Reis,⁵ dentre outros, são exemplos de publicações baianas pertencentes a esse movimento *histórico* de mudança de perspectiva, de ponto de vista, a partir do qual o acontecimento adquire novos protagonistas. Então, os recursos narrativos arregimentados para que Antônio Olavo contasse sua história sem perda de sua força imagética e sonora serviram também como comentário político, que engajava o filme dentro de uma linha argumentativa muito clara.

Conforme ganhamos intimidade com a proposta do filme, esses elementos “apresentativos” ficam ainda mais evidentes – e mais uma vez a partir do intermédio da palavra

cantada, agora sob a inspiração do genial cantor e compositor cachoeirano Mateus Aleluia. O timbre da voz desse artista singular parece desenranhar raízes que no fundo da terra se embaraçam em um grande tubérculo afrodiaspórico. Sua presença marcante contém elementos de vida suficientemente eloquentes para que seja, em sua musicalidade e conduta ética, o representante da própria diáspora enquanto atividade. No documentário, ele recita um poema realizado pelo Professor Francisco Muniz Barreto, um dos instrutores do sedicioso Manoel Faustino:

*No Sacrário da razão,
Ao lado da Sã Justiça.
Preenchem o meu coração
Se a causa motriz dos entes
Tem as mesmas sensações
Mesmos órgãos, e precisões
Dados a todos os viventes.
Se a quaisquer suficientes
Meios da necessidade,
Remir deu com equidade;
Logo são imprescritíveis,
E de Deus Leis infalíveis
Igualdade, e liberdade⁶*

5 João José Reis, *Rebelião Escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835* (edição revista e ampliada), São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

6 *Edição Comemorativa 220 Anos da Revolta dos Búzios (Fundação Pedro Calmon; Arquivo Público do Estado da Bahia)*, Salvador: Egba, 2022, p. 308.

No documentário também temos a presença da atriz Valdineia Soriano, que cumpre com esse objetivo comum de tornar carne o que está escrito – vivificar a memória de um inquérito que se encarna em artistas, atores, uns mais outros menos conhecidos, agora feitos de receptáculos para o acolhimento deste mosaico de vozes que testemunharam, ativa ou passivamente, a revolta. Esse recurso já havia sido experimentado no espetáculo teatral *Uma leitura dos Búzios*, encenado no SESC de São Paulo em 2023, dirigido por Márcio Meireles e, posteriormente, transformado em um documentário de curta-metragem realizado pela produtora *Alma Preta Jornalismo*. Porém, Olavo radicaliza seu uso ao recusar o depoimento de “especialistas” (historiadores, lideranças políticas) sobre o fato, mantendo-se exclusivamente dentro do âmbito dramático e elegendo um locutor para comentar e dar andamento à sedição – código a situar o espectador dentro de um documentário “tradicional”. Porém, “teatralizar” o depoimento dos autos não seria suficiente para tornar o documentário “atrativo”, manter o público durante mais de uma hora dentro da sala de projeção. Com o objetivo de prender a

atenção dos espectadores, o documentário abre um leque de possibilidades, explorando vários outros registros que tornam o filme um conjunto de experimentações audiovisuais para dar vida a heróis sem rosto. Então, em alguns momentos do longa-metragem, essas lacunas são preenchidas com desenhos que fingem ser de um testemunho ocular, desenhos cujos traços transmitem a emergência de um rabiscar no calor da hora – tarefa muito bem cumprida pelas ilustrações em preto e branco de Cau Gomes. As imagens estáticas e descritivas de ações parecem um *story board*, ou uma *pulp fiction*, feito enquanto os atos se desenrolavam diante do desenhista.

Para finalizar o apontamento dessas sinapses narrativas que enriquecem o documentário *1798 – Revolta dos Búzios*, resta apontar aquelas que mais se aproximam de um regime poético das imagens e, portanto, agem de forma a se licenciar de um documento ou da sua função “apresentativa” – ambos partem da ideia do cinema como impressão da realidade. Esses recursos também foram bastante utilizados no longa anterior do cineasta sobre a Guerra de Canudos, porém, ao optar por se

manter “dentro dos autos” e dispensar o depoimento de “especialistas”, seu uso aqui acentuou o efeito de preenchimento de uma lacuna. Algo nessas intervenções imagéticas introduzidas no documentário parecem remeter aos *Pillow Shots*, termo cunhado por Noel Burch para definir conceitualmente as naturezas mortas, ou objetos do cotidiano, nos filmes do diretor Yasujiro Ozu.⁷ Em planos fixos e baixos, o cineasta japonês pretendia realçar no enquadre a presença do silêncio. Em vários momentos da narrativa, Olavo também desloca o sentido imediato de algumas imagens, isolando-as e descontextualizando-as através de um *close* ou de um plano fechado com intenções variadas, inclusive a de produzir anacronismo. Em alguns momentos, a cidade de Salvador, suas ruas, suas personagens, adquirem certo grau de abstração ao aparecer em sua face noturna e desfocada, sombras a escapar por entre os becos. Como que para realçar a surdina na qual alfaiates e soldados conspiravam para derrubar a tirania da coroa portuguesa, o diretor

7 Técnica cinematográfica associada cineasta japonês Yasujiro Ozu, por meio da qual um objeto (vaso, fruta, janela) é enquadrado fixamente, criando a impressão de distensão de tempo.

de 1798 – *Revolta dos Búzios* apropria-se de convenções dramáticas para fazer com que imagens atuais, realizadas para o filme, sejam doadoras de uma atmosfera que assinala o suspense. Mas não é só. Ao focar em detalhes dentro de uma cena, como, por exemplo, a mão que debulha a semente, ou que costura uma roupa, ou uma silhueta dobrando a esquina, ou um *close* em um rosto, Olavo retira esses fragmentos de uma estruturação temporal linear. Pela montagem, o documentarista encontrou uma maneira de representar o tempo em suas camadas de modo a manifestar o passado no presente. Ao isolar a imagem de seu contexto imediato – efeito criado pelo plano fechado – o filme reafirma que a história se refaz continuamente no aqui e agora, porque ela se impregna na arquitetura, e continua a germinar incessantemente no legado, seja da cultura oral ou material. Lucas Dantas de Amorim Torres, Luís Gonzaga das Virgens, Manuel Faustino Santos Lira e João de Deus do Nascimento, estiveram aqui entre nós: um dia atravessaram a Praça da Piedade, ou contornaram o dique, e um dia seus corpos esgarçados ficaram expostos sob o sol ou

à luz dos candeeiros, nessas mesmas ruas que agora atravessamos para comprar um bolo de pote. Com esses recursos, o autor busca uma abordagem “espiritualista” da história: o espírito da liberdade continua a se projetar em pequenas ações realizadas em vida, cenas do dia a dia que deixam sua aura vibrar através de um tempo perpetuado.

Por tudo isso, esses flagrantes extemporâneos ao acontecimento acabam tendo um efeito poético, por seu potencial aberto às imagens e seus mecanismos de desvio de sentido. Pode-se interpretar esses fragmentos também como metáforas ou metonímias. Focar as mãos de um alfaiate fazendo o corte de um terno é indicar na ação o corpo de um revoltoso, porém esse modo de enquadrar envolve também a percepção de que cada gesto, cada cena, levanta-se acima do tempo como algo transcendente. No geral, Olavo não questiona o núcleo duro de um acontecimento, fazendo com que da superfície dos autos uma descarga vibratória se dissemine em ondas sem com isso desestabilizar o fato como “verdade”. No entanto, para que o silêncio em torno do fato se reverta nessa potência energética, o

caminho mais eficaz leva até uma fronteira difusa na qual ficção e realidade coexistem, cada uma cumprindo seu papel na construção do discurso. Um filme documentário, ao contrário de uma pesquisa escrita, exige algum grau de investimento estilístico, portanto, podemos analisar seu efeito estético a partir do momento em que, ao testar seus limites, encontra na plasticidade da matéria audiovisual um meio de “mostrar” o que já não mais existe: pôr diante dos olhos referências “apresentativas” ou figurativas, cujo maior fim será afetar visual e acusticamente a fantasia do interlocutor, convidando-o, ele mesmo, a movimentar o dispositivo – e ser agente da própria história.

Guilherme Sarmiento  

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

doi: 10.9771/aa.v0i70.65888