

2 Episódio: Pré-Crítica

2.1 Gestos de uma Pré-crítica

Em nota inicial a seu *Michelet*, Roland Barthes aponta veredas para o acercar-se de seu personagem: “... isto aqui não é mais do que uma pré-crítica: busquei apenas descrever uma unidade, e não explorar suas raízes na história ou na biografia.” Sem produzir propriamente a *descrição de uma unidade*, Barthes chega a Jules Michelet afastando-se de *raízes*, de sua imobilidade ou caráter essencial. O que apresenta são *fotogramas*, nos quais inscreve aquele de que fala. Descreve não o “*esquema*” mas a imagem do *gesto tensionado* que, “ao instituir uma leitura simultaneamente instantânea e vertical, despreza o tempo lógico (que é apenas um tempo operatório)...” Apreende seu personagem, enfim, através de *figuras* – distantes de qualquer *figurativismo*.¹

Assim também nós nos acercamos de Arthur Omar, de *biografemas* seus e de alguns atos do pensamento que *revela* em sua produção. Uma *pré-crítica* que é *arqueologia* enquanto tarefa *cinzenta* de manipulação de um arquivo, do qual nosso personagem se utiliza; que é *genealogia* enquanto percepção de virtualidades (e seus valores) atualizadas na sintaxe daquele arquivo; e que é também *experiência etnográfica* enquanto lugar de encontro das *efetivações* de virtualidades e valores, na produção de Arthur Omar, com o olhar investigativo. Olhar que incide nos movimentos que se instauram entre o *arquivo* – onde “tudo se transforma em matéria-prima” (Omar, 1995) – e suas manipulações para os processos de individuação – “que desfaz todas as unidades e todas as densidades das pretensas pedras filosofais” (idem). Vê-se, portanto, a focalização de uma instância primeira nessa pré-crítica: a de virtualidades produtivas – o arquivo, os gestos de inscrição, os ritos orais – e de sua percepção nos fluxos do *campo cultural*.

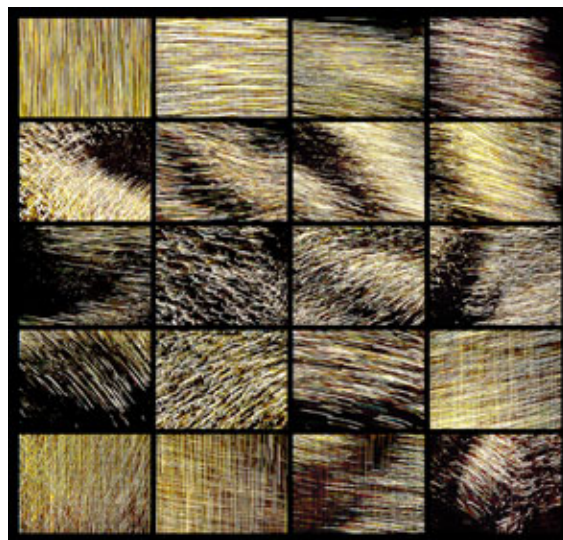
¹ *Sampleamento* de categorias barthesianas, aproximadas por estratégias perceptivas e investigativas comuns – a apreensão *rizomática* e a apresentação *transversal*: inicialmente, a que se atualiza na primeira citação do parágrafo (BARTHES, 1991, p. 9), a idéia de uma *pré-crítica*; em seguida (segunda citação – BARTHES, 1990, p. 60), a alusão ao fotograma, *instantâneo* e *vertical* em sua *leitura*; por fim, o registro em *figuras* (BARTHES, 2001, p. 14), imobilização de *gestos tensionados* (categoria que utilizaremos adiante como estratégia de apreensão de nosso objeto).

Virtualidades políticas

Uma vontade de transvaloração de alguns valores culturais e epistemológicos atravessa todos os começos da apreensão de nosso objeto. Indica *posições novas* da própria percepção. Seu fluxo de atos impele ao deslocamento, pervertendo estratégias *científicas* de conhecimento, modelos *canônicos* de produção cultural e mesmo mecanismos de *totalização identitária* e de *produção da subjetividade*.²

A primeira das transvalorações se atualiza na superfície mais aparente – a *forma*. Na produção de imagens em movimento, os formatos convencionais – o documentário, o biográfico, o histórico, o etnográfico etc. – deslocam seu vocabulário expressivo, devoram a autoridade de sua representação. Na produção fotográfica, um insistente deslocamento em direção aos movimentos das imagens cinematográficas, ou videográficas, e a efetivação daquelas mesmas virtualidades *perversoras*³. Os suportes todos utilizados – fotografia, vídeo, cinema ou instalação – parecem modular-se musicalmente, levando nossa percepção a uma dança de sentidos.

Sem deixar de efetivar-se em formas, em superfícies, uma outra transvolaração se faz em momento seguinte. Uma desarticulação de *relações de conhecimentos* (entre sujeito e seu *objet*)⁴, de *molduras epistemológicas* (como legados paralisantes do *saber metafísico*) e de *estratégias de representação* (analgica ou codificada) entram em composição num acorde direcionado ao pensamento. E essa direção ao pensamento não pressupõe (como faria ainda a



² A primeira das expressões destacadas (*totalização identitária*) é inferida de um texto de Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1998); a segunda delas (*produção da subjetividade*) é categoria usual em diversos escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

³ Utilizamos aqui, como anteriormente, um dos sentidos etimológicos de *perverter* – mudar de lugar, deslocar. Sua utilização justifica-se por uma necessidade – a de designar virtualidades da produção de Arthur Omar – e por uma estratégia – a de substituir o vocabulário já convencional em estudos acadêmicos – *desterritorialização*, por exemplo.

⁴ Cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2002.

percepção de um *saber metafísico*) o desvio do corpo. Suas virtualidades *intelectuais* são necessariamente postas *em movimento* pelo corpo.

A vontade de *transvaloração*, marca do objeto escolhido, faz-se necessária a este empreendimento crítico. Assim se percebe pois o objeto de tal empreendimento: borrando demarcações entre *relações de saberes*, fugindo às *molduras epistemológicas*, e *pervertendo estratégias de representação*. A taxonomia de *estilemas* e a *legitimação* histórica pouca atração exercem sobre nossa tarefa crítica. Mais nos impele aquela vontade de nosso objeto, em que tantos deslocamentos percebemos, a deslocar nossa posição de *sujeito crítico* e assim insistir na virtualidade política de deslocamentos epistemológicos e culturais.



.....

De resistências os trabalhos artísticos que lidam com produção de imagens parecem ter poucos exemplares. A indústria cultural – com sua pressão massificante e seu imperativo de identificações – parece ter seu império garantido. Cinema, vídeo e fotografia retraçam constantemente o seu estatuto de *estetização da política*⁵, de ferramentas que ordenam uma convergência para a produção da vida controlada e cativa.

Mas não se trata aqui de ressentir tais percepções. Imaginamos a possibilidade do funcionamento de estratégias que permitam uma fuga do espelho cultural concebido como homogeneizador. E, nessa fuga, fazer explodir a *imagem especular* da cultura, refazendo-a em mosaicos. Mosaicos que comportem uma “síntese de heterogêneos enquanto tal”⁶.

⁵ Estetização que se *massifica* e *monumentaliza* com os regimes nazi-facistas do início do século XX: “... o fascismo se utilizava da função estética para uma maior eficácia junto às massas.” (KOTHE, 1976, p. 86).

⁶ DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 141-3.

É neste sentido que alguns *signos* de Arthur Omar serão percebidos aqui – como mosaico de resistências. E achamos, como o próprio Omar, que essa virtualidade não se reduz unicamente à *forma*: “Forma não é tudo. Forma é o lixo do processo” (Omar, 2001). O processo, o arquivo de gestos de inscrição, os abortos e fracassos e suas decorrentes teratologias também revelam sentidos nesse mosaico de espelhos estilhaçados.

Magia e política

Parte do mosaico de resistências – a intervenção cultural – exige, para que haja *demonstração de força, um excedente de força*⁷. A manipulação *silenciosa* do arquivo não atualiza uma tal demonstração. Em contraste, destaca-se a força dos ritos orais como elemento essencial da intervenção (cultural tanto quanto mágica). No cenário brasileiro contemporâneo, apesar da ênfase na *autonomia* dos produtos artísticos apresentados ao público, *é de se duvidar que tenha havido* freqüentes intervenções culturais mudas⁸. Os ritos orais, por vezes considerados *menores*, ensejam percepções: “Há percepções artísticas que só podem se expressar em intervenções menores que uma obra” (Omar, 2001).

Arthur Omar, juntando à manipulação (combina, prepara misturas, fermenta imagens) de um arquivo – do qual extrai seu fluxo produtivo – o exercício reiterado dos *ritos orais* – ficcionais, poéticos ou teóricos –, espelha bem a imagem do mágico⁹. Seus *dons oratórios ou poéticos* são testemunhados sempre que se põe a falar, num transbordamento distante de qualquer palidez dos discursos, sejam protocolares ou não: em palestras, debates ou entrevistas os *gestos bruscos* e as *palavras cortantes* inquietam tanto quanto aquilo que se dá ao público como “produção do artista”.

⁷ “Nada chega efetivamente a vingar, sem que a altivez aí tome parte. Somente um excedente de força é demonstração de força” (NIETZSCHE, 2000, p. 7).

⁸ Paráfrase de Marcel Mauss, ao falar da importância dos *ritos orais* que, junto aos *manuals*, compõem os atos de magia (MAUSS, 1974, p. 84). A essa importância dos ritos orais, no âmbito específico da magia, relacionamos outra, mais genérica, também implicando oralidade e magia: Freud dizia que *as palavras de nosso discurso cotidiano nada mais são que magia tornada pálida*. Com esse poder Hitler se encanta: “Jubilation d’Hitler quand il découvre en 1919 ... comment la parole peut fasciner un auditoire: “Ce dont j’avais toujours eu la prescience se trouvait confirmé: je savais parler.”” (PONTALIS, 2002, p. 21).

⁹ Esses ritos orais de Omar são muitas vezes a mistura de ficção teórica e anedota poética. Ainda caracterizando nosso mágico, a partir de Marcel Mauss: “O gesto brusco, a palavra cortante, dons oratórios ou poéticos também fazem os mágicos” (MAUSS, 1974, p. 57); “A magia é uma arte de combinar, de preparar misturas, fermentações e iguarias” (idem, p. 83).

Esse *excedente de forças* que são os ritos orais determinam sentidos e direções no fluxo produtivo de Omar. Não são, como percebem alguns, puro marketing contemporâneo ou compulsão narrativa e exegética para fins publicitários¹⁰. Funcionam antes deslocando seu próprio lugar de produtor – não mais aquele que publica, vende, e concede ao público *tendenciosas* apropriações – e o lugar da recepção – não mais o lugar silencioso e contemplativo, mas o lugar em que "o bem e o mal são distúrbios tingindo a informação" (Omar, 1987).

Assim, uma outra instância produtiva se efetua: ao contrário do cinismo que contagia o meio artístico (cultural?), torna-se claro o fato de que toda intervenção cultural (artística?) é acompanhada de um "fazer crer", de uma modalização de estratégias na tentativa de encontrar legitimação (no meio cultural) ou de canonização (no meio artístico). O *pipilar irreprimível* imiscuído no discurso dos produtores – "Produzimos artefatos, e os sentidos são todos dados pela *liberdade da recepção*" – ganha feição de caricatura nos rituais orais, sempre em transbordamento, de Arthur Omar. É ele, como Nietzsche, *um discípulo do filósofo Dionísio*: "preferiria antes ser um sátiro a ser um santo."¹¹

Ou, em articulação mais agudamente política:

...não importam as opiniões que temos, e sim o que essas opiniões fazem de nós. É verdade que as opiniões são importantes, mas as melhores não têm nenhuma utilidade quando não tornam úteis aqueles que as defendem.¹²

.....

A magia, além de aparentada à religião, relaciona-se fortemente com as técnicas e a ciência. A *intervenção* de Arthur Omar também. A magia faz dos gestos de pequenas necessidades individuais um ritual – e assim os torna eficazes, "esboços de técnicas" : Omar ritualiza processos de construção de sentidos, de modos de representação, de máscaras identitárias. Como a ciência,

¹⁰ Aludimos a uma percepção bastante recorrente em torno de Omar; conferir, por exemplo, "Arthur, Omarketing", publicado na revista *Contracampo*.

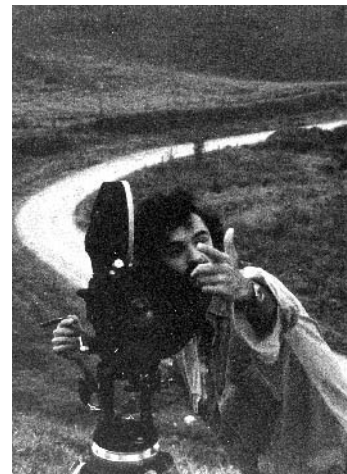
¹¹ Nietzsche, 1995, p. 17. O *pipilar irreprimível* que *escutamos* dos "produtores de cultura" poderia assim ser caricaturado: "Não nos responsabilizamos pelos sentidos que nossa obra acaso venha a ter. Nossa tarefa resume-se à concepção. Somos todos uns santos". Bem distante da necessidade, apontada por Pasolini, de se poder *abjurar* aquilo que moveu a concepção de uma obra, caso haja uma captura dela pelo *sistema* que tentava combater. E, quanto ao "fazer crer", voltamos a aspectos da magia: "Não é mesmo de duvidar que os fatos da magia comportam um "fazer crer" constante e que mesmo as ilusões sinceras do mágico não tenham sempre sido, em certo grau, voluntárias" (MAUSS, 1974, p. 125).

¹² BENJAMIN, 1994, p. 131.

a magia constitui um “tesouro de idéias”: para ela, “saber é poder”¹³ : Omar indica as possibilidades do arquivo que manipula, faz migrar conhecimentos de um a outro saber, investe num *excedente de forças*: desnaturaliza assim poderes constituídos. Como um mágico Arthur Omar atua...

Episódio

“Você desperta, sentindo o desejo de usar aquilo numa música só sua” (Omar, 1995). Foi um desejo assim que despertou depois de assistir ao programa *Curta Brasil*¹⁴. Naquele domingo seriam exibidos filmes de Arthur Omar, de quem me chegara apenas o fio do nome – uma primeira atualização de uma sonoridade modulante: ouvira dias antes a notícia de que aconteceria uma mostra retrospectiva de sua produção, da qual ignorava qualquer caráter ou feição.



No programa *Curta Brasil*, além da possibilidade de assistir a dois curtas, uma conversa do seu realizador com a apresentadora acentuou a curiosidade acerca de sua produção e do personagem (de muitas faces) que revelava ser. Os filmes, apesar de realizados ainda na década de 80, tocavam em questões contemporaneamente bastante pertinentes, e em raras ocasiões tratadas de maneira tão inquieta e desestabilizante. A moldura de um cinema documental, com suas infames fórmulas – “o que é fácil no documentário é que sabemos quem somos e quem filmamos”¹⁵ – deixava de valer. Junto a isso, uma recusa (produtiva) de uma “filosofia da história no sentido de sucessão de acontecimentos históricos”¹⁶, assim como *uma mexida na linguagem* ou na teoria do relato, biográfico ou autobiográfico.

“Você quer se apropriar daquilo e esquecer a música que você está ouvindo” (Omar, 1995). A música, ou simples sonoridade, que havia iniciado a se imiscuir no labirinto de minha percepção com o simples fio de um nome (então desconhecido), ganhara reverberações sugestivas. A retrospectiva *A lógica do êxtase* possibilitou em seguida o contato com a grande variedade de linguagens e suportes manuseados por Arthur Omar. Além de dar-me aos olhos, em

¹³ MAUSS, 1974, p. 170-1.

¹⁴ Programa exibido na TVE-RJ, no dia 06 maio de 2001.

¹⁵ DELEUZE, 1990, p. 185. Omar responde: “O objeto é algo que foge. Se não está mais aqui, eis o meu objeto. O meu objeto de documentário.” (OMAR, 2001, p. s/n).

¹⁶ BOURDIEU, 1998, p. 183-4.

primeiro plano, uma de suas faces: ao final da retrospectiva, o Centro Cultural Banco do Brasil promoveria um encontro entre espectadores e o objeto da mostra. A uma provocação – *qual a face possível de quem é objeto de uma mostra retrospectiva?* – Omar responderia, entre evasivo e irônico: *Agora estou conferencista...*



2.2 Teatro de operações

Onde começa o desejo?¹⁷

1. [AUDITÓRIO - INT./NOITE]

Lentes escuras em primeiro plano. Apesar da meia luz da sala de projeção, são óculos escuros que legendam a face do conferencista - realizador dos filmes, vídeos e instalações assistidos ao longo da semana, esperado por densa platéia. Desta projetamos nosso olhar curioso. Reflexos pouco nítidos, surgimos um a um nas lentes translúcidas. E nos misturamos aos espectros de olhares que espreitam por trás dos reflexos. Tal fusão multiplica os corpos, e os decapta todos a lâmina do olho.

O conferencista - é a este que nos referimos aqui - gesticula e tem a fala em transbordamento¹⁸. O mote por ele glosado faz eco às reflexões levantadas pelos outros *disfarces* (fotógrafo, videasta, cineasta, poeta, músico...) que o então conferencista assume em dadas ocasiões: a possibilidade de ser um *profissional da diferença*, de exercer, como insistente busca e reiterada insatisfação, sua *individualidade, profissionalmente*. Por isso, o sujeito que

¹⁷ Utilizamos expressão atualizada em um dos trabalhos em vídeo de Arthur Omar, retirada de almanaques como *Eu sei tudo*. Como se verá, a utilização do arquivo *signico* de Arthur Omar nos foi freqüentemente útil. Além disso, o *sampleamento* permitiu-nos a *harmonia* de falas e idéias daquele que se inscreve e daquele que se dá como inscrito neste exercício de escritura.

¹⁸ “*Transbordamento* quer dizer abolição das heranças...” (BARTHES, 2001, p.284)

nos fala não considera sua apresentação um simples comentário¹⁹. Mais do que isso, ela aponta também para um empreendimento da individuação. É mais um *espelho* em que sua face não se imprime, mas deixa suas sombras. É mais um *ramo* em que Arthur Omar se esforça por efetivar sua *profissão*: alijando-se das totalizações *identitárias*²⁰, ser Arthur Omar.

Encerrada a conferência, restam perguntas a serem respondidas - a oportunidade de diálogo se frustrara pelo longo monólogo proferido. A *profissão* Arthur Omar parecia ter necessitado, naquele momento, de numerosas palavras para se ter exercido. Restava a possibilidade de o encontrar nos intervalos entre uma sessão e outra, provocá-lo a um assunto desejado.

2. [SALA DE ESTAR - INT./NOITE]

Ajustes na captação doméstica das imagens. Alguma melhora não evita espasmos ruidosos. A ânsia do *espectador* sinaliza o completo desconhecimento do *nome* que subscreve a realização dos dois curta-metragens a serem exibidos: *O som, ou tratado de harmonia* e *O inspetor*. O pequeno espaço do programa televisivo determina uma sucinta apresentação inicial do realizador. Faces captadas e nomeadas, inicia-se a primeira exibição.

O choque é incisivo e o entusiasmo, sensível. O ouvido daquele que reflete nos olhos - legendas em branco - as imagens anunciadas parece ter-se tornado mais estrábico com o toque²¹. A primeira cena de *O som, ou tratado de harmonia* mostra um personagem (um técnico de som) nas bordas de um fosso - a câmera no fundo deste - equipado com seu captador sonoro. Enquanto movimenta o microfone de um lado a outro, os sons em superposição, uma voz (off) fala de sua *identidade sonora*. O captador de som é o palimpsesto de uma

¹⁹ *Comentário* – vocábulo tributário da “lógica do complemento” (SANTIAGO, 1976, p. 14).

²⁰ ““Eu é outro” substitui Eu=Eu.” (DELEUZE, 1990, p. 163).

²¹ Refiro-me ao início de um processo estratégico: o *sampleamento* : “Há algo de espacial no *sampleamento*, um investimento surdo do olho, que empresta aos ouvidos a sua intensa mobilidade, para que a audição se mova de um lado para outro...” (OMAR, 1995).

identidade. O ruído presente orquestrando a harmonia da memória.

Depois de divagações entre anúncios comerciais, novo impacto e sugestões outras para este exercício de uma *pré-crítica*. *O inspetor* apresenta os métodos e os disfarces do detetive Jamil Warwar no universo policial do Rio de Janeiro. Como biografia, denuncia seu próprio fracasso, não obstante a rentabilidade do jogo ficcional: "Qualquer filme sobre ele seria uma maneira de falsear sua identidade" (Omar, 1987). O próprio *falseador* aponta, no entanto, para um *acordo* com seu personagem, o que multiplica as possibilidades estratégicas: assim como o inspetor Jamil Warwar, também seu retratista, pertinaz, se *disfarça*²² para desvendar *crimes* nos meios em que se expõe. A composição do indivíduo e suas atitudes é o caso que urge ser apurado. Qualquer *investigação especular acerca* dele - o indivíduo em suas modulações de subjetivação - seria uma maneira de entrar no jogo ficcional proposto.

3. [ENTRELUGAR - EXT./NOITE]

O exercício sugerido pelos primeiros contatos com a *produção* de Arthur Omar demanda uma prazerosa e oportuna *arqueologia*. A construção do arquivo necessário é facilitada por coincidências: uma **retrospectiva** de filmes e vídeos acontecerá no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Além da possibilidade de um maior conhecimento dos trabalhos, a oportunidade de encontrar seu realizador, ouvi-lo em conferências, debates e ocasionais conversas de corredor.

Durante a retrospectiva, a consulta de outras fontes indicadas é *extasiante* - uma delas, o site do artista. Para um colecionador compulsivo como Arthur Omar, o arquivo virtual-eletrônico vem em bom momento. Para o pesquisador em

²² Essa é a expressão utilizada por Arthur Omar no programa. Posteriormente encontraremos, em textos de autoria sua, a noção de *disfarce* substituída pela idéia de *fantasia*.

seu manusear *cinzento*²³, nada melhor. Há ainda livros publicados disponíveis: *O Asno Íris* - coleção de poemas -, *O zen e a arte gloriosa da fotografia* e *Antropologia da face gloriosa* - produtos de trabalhos fotográficos²⁴.

É folheando este último que ocorrerá a emergência dos primeiros sinais apontando para os começos de um entusiasmo com as imagens de Arthur Omar. Com o vislumbre das fotos em livro, lentamente percebo já tê-las visto. Com as primeiras páginas, não localizo o *déjà vu*. Antes de chegar ao fim, porém, a lembrança é clara: Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, 1998. Lá estavam, em exposição, entre mil outras imagens surpreendentes (choque e entusiasmo), aquelas mesmas *faces gloriosas*. Só agora, no entanto, *significavam*²⁵. Ou seja: nesta, como em outra qualquer arqueologia, *o desejo não tem começo*.

O rosto também é sem porquê

1. [SALA DE ESTAR - INT./NOITE]

Choque e entusiasmo inscritos, divagações entre os mesmos anúncios comerciais - fluxos entre fluxos -, a espera agora é pela apresentação que de si fará o realizador dos curta-metragens. A apresentadora parece um tanto constrangida pelo tempo sumário oferecido pelo programa. Os demais convidados serão sucintos, não trazendo maiores preocupações àquela responsável pela mediação das falas. Dada a palavra a Arthur Omar, essa tranqüilidade de que goza a apresentadora-mediadora parece ser ameaçada. O cineasta e fotógrafo - assim foi apresentado, óculos escuros em estúdio - tem em transbordamento a fala e gesticula.

²³ Parafrazeando Michel Foucault, diríamos que a *arqueologia é cinza*, pois manuseia traços corrompidos, “pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos.” (FOUCAULT, 1979, p. 15)

²⁴ No momento da *retrospectiva*, esses eram os títulos disponíveis.

²⁵ *Significar* não pressupõe um *olhar social*, mas a construção de uma rede de significantes que leva ao movimento de um desejo. “A aptidão para perceber o sentido, político ou moral, de um rosto não é, em si mesma, um desvio de classe?” (BARTHES, 1984, p. 60).

Fala um pouco sobre os filmes exibidos. Focaliza, porém, *O inspetor* como face através da qual irá refletir sobre questões que atravessam grande parte de seus trabalhos: os processos de constituição da individualidade, a atitude diante dos rótulos sociais, das *instituições de totalização e de unificação do eu*, os estados gloriosos (olímpicos ou infernais). Aponta para uma analogia possível, que o interessa - o inspetor Jamil Warwar, com seus métodos *sui generis*, como metáfora da atitude artística. Ele próprio, Arthur Omar, assim como o inspetor, utiliza disfarces (melhor: fantasias) menos para freqüentar *locais indevassáveis* do que para *apurar os crimes* cometidos entre fotógrafos, cineastas, videastas...

O inspetor é um conjunto de biografemas que põem luz no método de disfarces utilizado por Warwar. Desde o início, o realizador-biógrafo nos lembra que seu filme, como *documenteur*²⁶ (Deleuze, 1990, p. 165), é o *falseamento de uma identidade*. Essa percepção da impossibilidade de narrar uma vida de forma una, lógica e totalizante é a fuga possível a uma *ilusão biográfica*. Pierre Bourdieu, refletindo sobre tal ilusão, indica ainda: "Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social" (Bourdieu, 1986). O que ecoa no curta-metragem de forma mais poética: "O inspetor tinha mil faces, mas nenhuma delas se imprimia no espelho" (Omar, 1987).

2. [ENTRELUGAR]

Arthur Omar, como linhas atrás lembrávamos em parêntese, se fantasia, não se disfarça. A fantasia é a maneira encontrada para pôr *rosto-a-rosto* as *colocações* e os *deslocamentos* da individualidade. "Quem se fantasia não quer desaparecer, como alguém que se disfarçasse. Ao contrário, quer aparecer" (Omar, 1981). É um jogo em que a subjetividade "espera como quem se precipita e se precipita

²⁶ "Trocadilho entre *documentaire*, documentário, e *menteur*, mentiroso." (R.J.R. apud DELEUZE, 1990, p. 165).

como quem espera" (Omar, 1987). O profissional da diferença, exercendo sua busca da individualidade, profissionalmente, necessita de *faces* para sua fantasia, tendo consciência de que *nenhuma delas se imprime no espelho*.

Essa *não-impressão* do rosto no espelho, ou, com palavras outras, essa não identificação da *face* com a individualidade, ou com individualidades, aponta para sentidos diversos. Primeiro, podemos lembrar que uma subjetividade é irreduzível a um rosto, a uma face. O rosto é, ele próprio, uma máscara - que não acompanha, é certo, os deslocamentos todos do sujeito, mas que ganha nuances específicas segundo as variações de momentos e espaços ("O verdadeiro céu surgiria apenas quando corpo e alma conseguissem recobrir rigorosamente a mesma forma..."). O rosto-máscara é um arquivo em que os *traços* das múltiplas fantasias da individualidade têm lugar. Um rosto-máscara-arquivo que se mostra através de lentes escuras - como legendas em branco - não aponta para os *traços inscritos* mas para o *gesto de inscrição*; não aponta para a identificação, mas para a diversidade múltipla das *colocações*.

Segundo, surpreendemos a *não-identificação* do personagem - Jamil Warwar e cenários marginais, Arthur Omar e cenários artísticos - com o meio em que atua. E ainda, em abismo, a não-identificação do biógrafo ao biografado: o inspetor se disfarça, quem o traça em biografemas se fantasia; um quer passar despercebido, o outro é um *exibicionista*; para um, "a grande questão ainda era ser ou não ser"; para o outro, a questão tornara-se *estar como se é*.²⁷ Tais apontamentos, sugeridos pela obra que atravessamos, trazem uma *impressão* brechtiana, atualizada e potencializada em seus usos. "O teatrólogo alemão Bertolt

²⁷ Alusão ao subtítulo de *Ecce Homo*: como alguém se torna o que é; mas também, e mais ainda, alusão à fala de um dos personagens fantasiados de *O inspetor*, transcrita no parágrafo seguinte, que aponta para a *efetividade* das máscaras (fantasia).

Brecht teve muitos seguidores no Brasil. O inspetor foi talvez o mais original deles” (Omar, 1987).²⁸

(Ainda descendo o abismo linhas acima sugerido, em queda vertiginosamente irônica, uma cena em que atuam rostos disfarçados e faces fantasiadas: o inspetor, disfarçado de *empresário de show de travesti*, alguns travestis em zona de trabalho e, com a *máscara negra*²⁹ que nos faz ver a cena, Arthur Omar. Um dos *fantasiados* - não disfarçado! -, um travesti, sumariza - não esqueçamos da vertigem irônica - a questão: “Eu quero estar sempre autêntica como eu sou”.)

2.3 Puro enquanto

Na última cena de *O som, ou tratado de harmonia*, a voz-personagem fala de seu desejo: “Eu quero esse som que está saindo aqui. E a vibração constante dele na minha vida. O que é difícil. Eu quero esse suspiro. Eu quero tudo que não é onipotência. Eu quero escancarar a fragilidade” (Omar, 1984). Seu desejo, como percebemos, demanda, entre outras noções, uma presentificação³⁰ do traço sonoro inscrito na memória, através da *vibração* que se quer *constante*. Presentificação essa possível somente pela *re-presentação*, pela aparição de sua *vibração espectral*, por sua nova *manifestação*.



²⁸ A *impressão* brechtiana a que aludimos é a relativa ao efeito de distanciamento: “efetuar a representação de tal modo que fosse impossível ao espectador meter-se na pele das personagens...” (BRECHT, 1978, p. 55).

²⁹ “Provavelmente a máquina fotográfica é uma espécie de máscara, como aquelas do Carnaval de antigamente. As pessoas usavam máscara negra. Até hoje, eu tenho fascinação por essas máscaras. Possuo uma coleção, é uma das minhas favoritas. A câmera fotográfica talvez seja uma máscara negra. Vai colada ao rosto. É um dos poucos instrumentos artísticos que toca o rosto, ou que, digamos, sensibiliza o rosto, assim como o pincel sensibilizaria a mão, e a bola sensibilizaria os pés. Como eu estou dentro do carnaval, estou mascarado com a minha câmera, colada ao rosto, ocultando os meus olhos. É uma espécie de fantasia. Com o meu rosto eu vou captar o rosto do outro. É um jogo de rosto-a-rosto.” (OMAR, 1997)

³⁰ Essa demanda de presentificação, de representação ou de *manifestação* no delineamento da identidade é apontada por Roberto Corrêa dos Santos (SANTOS, 1999) com uma rápida citação de Hannah Arendt: “A identidade depende da manifestação, e manifestação é antes de mais nada exterior.”

Antes de mais especulações, lembremos que *O som* traz, em sua orquestração temática, várias notas insistindo num mesmo acorde, numa “coisa circular: minha identidade sonora faz com que eu deseje certos sons e, ao mesmo tempo, eles formam a minha identidade sonora” (Omar, 1984). Ou seja: o arquivo e sua sintaxe determinam o que deve ser arquivado; ou antes delinham o *desejo arquivante*³¹ em seu exercício de seleção e em sua atribuição de significados potenciais. Os índices do arquivo apontam para os traços em incidência, que devem ser inscritos, recalcados ou destruídos.

Mas voltemos às especulações e – sem jamais tê-lo deixado de lado – ao índice do arquivo onde se inscreve o que se escreve. Esse índice, também ele com seu desejo arquivante e com sua identidade (coisa circular), sensibiliza-se, torna significativas as *faces* mobilizadas por Arthur Omar. A *experiência estética* promovida por seus trabalhos aponta para experiências epistemológicas, afetivas, históricas etc. Por essa percepção da *equação de corpos* de afetos, de saberes e de desejos, que favorecem a significação e a atribuição de sentido a certos dados gravados e arquivados, é que podemos pensar na História como um cruzamento de subjetividades, em que uma fornece a luz (ou a escuridão) necessária para que outra caia em *êxtase*. É nessa cena de subjetividades *em fase* que o estatuto histórico se mostra. É com essa cena que percebemos este caráter da História proposto por Arthur Omar: “A História é o inconsciente” (Omar, 2001).

Outras reverberações vêm ainda pelo desejo da voz-personagem: “Eu quero tudo que não é onipotência. Eu quero escancarar a fragilidade” (Omar, 1984). Pode parecer, numa primeira vibração, serem os dois desejos antitéticos e inconciliáveis. No entanto – nos permitindo aqui seguir os nossos índices – os dois se reforçam mutuamente. Na construção de uma História, a *onipotência* pouco importa, pois se mostra para além do indivíduo, para além das forças subjetivas; por outro lado, é preciso *escancarar a fragilidade* dessas mesmas forças subjetivas, das individualidades. Na verdade, seria necessário “ser metafísico”, como lembra Foucault (1979), para considerar as forças não subjetivas. É “a história, com suas intensidades, seus desfalecimentos e furores secretos”³², que está em jogo.

³¹ “... a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do arquivo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2001, p. 29).

³² FOUCAULT, 1979, p. 20.

Nesse sentido, através do viés das *intensidades*, é que podemos refletir – em instância primeira e sucinta – a relação da História com o som; como este elemento sensível – que faz ossos do corpo (aqueles da caixa timpânica) entrarem em vibração e efetivarem uma percussão bem próxima à massa cinzenta – e a formulação de uma *identidade individual e/ou histórica*. “Coisa para pintores, não para inspetores” (Omar, 1987)...

(“O Brasil é uma mistura de cores que ainda não se encontraram” – é assim que uma das personagens de *O som*, de sotaque um tanto obscuro, apresenta sua definição de uma *identidade* brasileira. Surpreende o fato de, até então, no filme, ter-se falado de identidade ou memória sonora, individual ou subjetiva. No momento em que se passa a algo *maior*, a essa entidade *metafísica* que é uma identidade nacional, se recorre à plasticidade das cores, à sua simetria. Talvez uma tentativa de tornar plausível uma tal definição. Recorrer à vibração sonora para delinear “o dentro da alma humana, o dentro da alma histórica, o dentro de um país”³³ seria tentar conciliar noções metafísicas a intensidades efetivas: o sonoro é traço exterior, é materialidade.)

A paisagem é esquecimento

A história será “efetiva” na medida em que ela reintroduzir o descontínuo em nosso próprio ser. Ela dividirá nossos sentimentos; dramatizará nossos instintos; multiplicará nosso corpo e o oporá a si mesmo. (...) Ela aprofundará aquilo sobre o que se gosta de fazê-la repousar e se obstinará contra sua pretensa continuidade. É que o saber não é feito para compreender, ele é feito para cortar.³⁴



³³ SANTOS, 1999, p. 54-5.

³⁴ FOUCAULT, 1979, p. 27-8.

Essa concepção de uma *história efetiva* ecoa eufonicamente nos filmes e vídeos de Arthur Omar. Não só naqueles que trazem explicitamente uma crítica da narrativa histórica tradicional, desconstruindo-a (como em *Triste Trópico*³⁵), mas também naqueles em que a figura do próprio realizador é central – lembremos do vídeo-diário batizado de *Notas do céu e do inferno*. Nos dois casos, percebe-se uma constante ação corrosiva da história, de suas imposições *narrativas e pragmáticas*³⁶, sobre o corpo. Imposições que não cessam de intentar uma unificação ou totalização do sujeito que atua no devir histórico. Ou seja: negam-se a fazer do corpo simples paisagem.

Exemplo bastante interessante encontramos no acima citado *Triste Trópico*. O longa-metragem narra a história do Dr. Arthur Alves Nogueira, filho da aristocracia nacional, formado em Medicina pela Sorbonne, e que “muito cedo ia começar a sofrer alterações de ordem física e mental”. Dr. Arthur acaba por se transformar num líder messiânico pregando no interior do Brasil, assim como alguns outros personagens históricos lembrados pelo narrador. O personagem *homenageado* pelo filme incorpora uma miríade de individualidades “históricas”, dentre eles o próprio autor de seu panegírico, Arthur Omar. Através de biografemas de proveniência diversa, o realizador de *Triste Trópico* cria sua *biografia possível* e narra uma *história efetiva*.

Em *Notas do céu e do inferno*, o movimento é semelhante. O corpo resiste à paisagem. Sempre buscando sua forma, aponta para a inscrição das *performances*. O regime de seu rosto é o *mascarato*: “No mascarato, domina a máscara. Esse é o regime do meu rosto. Meu rosto é o mundo, logo tudo é máscara” (Omar, 2000, p. 54). Seu rosto é o mundo e tudo é, assim, máscara e exterioridade. A história é aqui o contracenar de *corpos-que-agem*³⁷. É a busca do *verdadeiro céu* de que fala Arthur Omar – em narração de *O inspetor*: “o verdadeiro céu surgiria apenas quando corpo e alma conseguissem recobrir rigorosamente a mesma forma, o corpo desempenhando o papel de alma e a alma desempenhando o papel de corpo” (Omar, 1987).



³⁵ *Triste trópico* “propõe uma crítica, plena de ironia e alucinação, ao discurso da antropologia sobre os trópicos. (...). *Triste trópico* é metacinema e nesse ponto de vista ele se diferencia das formas do anticolonialismo dos anos 70 no Brasil...” (Ismail Xavier Apud OMAR, 2001, p. s/n).

³⁶ Aludimos à nomenclatura sugerida por Jean-François Lyotard (LYOTARD, 2000).

³⁷ SANTOS, 1999, p. 59.

Coisa circular

Se a identidade sonora faz com que assimilamos certos sons, e se esses mesmos sons assimilados formam nossa identidade sonora, temos, como diz a primeira voz que ouvimos em *O som*, “uma coisa muito circular”. Essa circularidade – que nos remete ao “hieroglifo usado para representar o conceito do tempo: uma serpente alada, mordendo a extremidade de sua cauda”³⁸ – põe-nos diante de um impasse: até que ponto podemos fazer configurar-se uma tal identidade, até onde podemos considerar isso um problema legítimo, e não um falso problema?

Essas indagações parecem ganhar relevância no momento em que as colocamos ao lado de outra, mais genérica e atualizável: o que é a cultura brasileira, como podemos *representá-la*, como achar um conceito ou imagem categóricos nos quais nos reconheçamos definitivamente, através deste ou daquele som, desta ou daquela canção, do amarelo, do azul ou do vermelho?

Respondemos com palavras do próprio Arthur Omar:

Simplesmente, a cultura brasileira é o que se faz tentando chegar a uma cultura brasileira. Não é uma coisa, um ponto de chegada, mas simplesmente um processo, um movimento. A luta pela constituição da cultura brasileira já é a cultura brasileira.³⁹

Assim, encontramos a legitimidade do problema. Ele é um *processo*, não se reduz a uma imagem plástica nitidamente delineada, a um conceito fixo, reconhecível, igual a si. Está muito mais próximo da bruma, do *devir* incessante, do *rizoma*, do esfacelamento, do *perverso* – o que nos faz retomar as forças extasiantes de Dioniso. É claro que Apolo também movimenta fluxos nesse processo. É ele quem dá a força plástica, à qual a força dionisíaca dá vida e semovência – e possibilita *que uma imagem não permaneça apenas uma imagem*.



³⁸ "(...) uma serpente alada, mordendo a extremidade de sua cauda. A multiplicidade e a mobilidade da concepção humana do tempo – como ele num rápido ciclo liga o princípio com o fim, (...) como ele traz e leva objetos – estão contidas, com toda esta série associativa, na imagem sólida e específica da serpente." (Warburg. Apud. BENJAMIN, 1994).

³⁹ OMAR, 1997, p. 416.

Barroquismos

As produções de Arthur Omar são a atualização de um *querer* artístico, muito menos que de um *fazer*. Não vemos, porém, uma hierarquia entre esses dois planos – o do *querer* e o do *fazer*. Aliás, o que encontramos aqui é mais uma das virtualidades dos seus *fluxos*, quase uma aporia sua: as marcas de hierarquias são pervertidas, e os traços do *querer* artístico passam ao estatuto do *fazer* e seus resultados, de forma concluída, de obra acabada. Como já dissemos, o próprio arquivo torna-se obra, e conseqüentemente se vislumbra o grau de arbitrariedade existente na *fundação* de obras.

Um rápido comentário de Walter Benjamin sobre o estilo lingüístico *violento* e *exagerado* que aproxima Barroco e Expressionismo, e que os faz mais ou menos inseridos no "solo de uma existência comunitária", caberia aqui como *fantasia* possível às produções de Arthur Omar:

Somente a forma como tal está ao alcance dessa vontade, e não a obra individual bem construída. É nesse *querer* que se funda a atualidade do Barroco (...). A isso se acrescenta a busca de um estilo lingüístico violento, que esteja à altura dos acontecimentos históricos.⁴⁰

Cumulação e processo

Várias *frentes* compõem o empreendimento de Arthur Omar: fotógrafo, cineasta, videasta, músico, desenhista, poeta, crítico – são algumas de suas *faces* possíveis. São fantasias que nunca se deixam imprimir nitidamente no espelho. Todas essas faces constituem, em última instância, o esforço maior do artista: ser Arthur Omar – buscar a integridade múltipla de sua identidade.

Essa busca maior de Arthur Omar demanda dedicação exclusiva e em tempo integral. O *comentário* de seu próprio trabalho acaso proferido em palestra ou situação semelhante, a apresentação em público, são sempre ocasiões para a afirmação de sua individualidade artística. Não há porque separar trabalho crítico de trabalho criativo – são todos investimentos da/na mesma individualidade em processo de elaboração.

Dessa forma, o arquivo é a própria *obra*. Os traços inscritos e não escritos, os gestos que se dispersaram em sua simples presença, sem a cristalização de sentidos, os projetos recalçados e perdidos em sua fragmentação são todos

⁴⁰ BENJAMIN, 1984, p. 77.

investimentos daquela complexa individualidade em movimento. A arcaica cisão entre vida e obra é aqui totalmente impertinente.

Espectros de Ariadne

Nos espelhos das lentes escuras, de espectadores que fomos passamos ao estatuto do espectral. E contracenamos com aqueles espectros dos olhos que nos espreitam. Para aquém da lâmina de tais olhos, eles parecem agora oferecer-nos o novelo de Ariadne. O projeto arquitetônico de Dédalo nos surge: “bastam dois espelhos para se construir um labirinto”⁴¹.

Esse labirinto especular, porém, assim como nosso desejo, não tem começo. Ou melhor: há várias portas possíveis, entradas mais ou menos largas. Em todas elas, o signo de uma inscrição complexa – o embate de máscaras, o cruzamento de faces em glória olímpica ou infernal, a diluição de espectros contíguos. Lugares de onde a *escuridão*, em seu constante trabalho de organização e classificação do arquivo que manuseamos, aponta para seu reflexo – as *intensidades* da história, seus signos de subjetividade.



⁴¹ Jorge Luis Borges, em algum lugar perdido de nosso ARQUIVO EM NEGRO.