

### 3 Divagação Modulante

#### Divertimento

O caráter modulante de *fuga* que aqui se atualiza permite a harmonização de muitas vozes. As vozes dessa *divagação modulante* atuam, em alguns episódios, em direção inesperada (pelo menos à certa *forma compositiva* acadêmica, que pressupõe o afastamento de qualquer *dissonância*): depois de alguma variação de nossa *gramática perceptiva*, decorrente da convivência com *acordes* de Arthur Omar, tonalidades de cunhagem *genérica* ganham relevância: *paradoxos éticos*, *novas sensibilidades*, *culturas* que se delineiam contemporaneamente, ideologias da *recepção*<sup>42</sup>. Essas divagações, pois, constituem o *divertimento*, cuja função é permitir a entrada do sujeito naquelas tonalidades.



#### Força da fruição contra o contrato social<sup>43</sup>

Contra o *cinema de idéias*<sup>44</sup>, Arthur Omar aponta, com sua sintaxe *atonal*, para a percepção sensível. Como declara o realizador, não lhe interessa potencializar o fluxo intelectual, mas envolver o espectador com sons e imagens. *Vontade de penetração*, sem esquecer de que *o mais profundo é a pele* (Valéry)<sup>45</sup>. A vontade de uma *profundidade intelectual* proporcionada pela linguagem – cinematográfica, fotográfica, poética etc – , talvez possamos associá-la a *eunucos concupiscentes* (Nietzsche).

Nesse deslizar por entre superfícies, nessa penetração *profundamente superficial*, a sustentação de “uma ética, logo um campo de avaliação e de conduta”<sup>46</sup>. Trata-se do corpo e de suas possibilidades de conhecimento, do

<sup>42</sup> Indicação de alguns dos *contrapontos* que serão desenvolvidos neste capítulo.

<sup>43</sup> Frase de um dos letreiros de *Congo* (OMAR, 1972).

<sup>44</sup> Usamos essa designação para o gênero de produção de imagens – cinema, vídeo, fotografia – que se dirige de preferência ao estímulo racional, em detrimento do estímulo afectivo, corporal ou sensual.

<sup>45</sup> As referências autorais inseridas no corpo do texto, entre parênteses, indica citações feitas *de memória*, sem as precisas designações bibliográficas.

<sup>46</sup> SANTOS, 1999, p. 59.

corpo e suas possibilidades de *ação histórica*. A concepção metafísica do *dentro*, esquecendo nossos atos – *os atos são nossos símbolos* (Borges) – põe de lado qualquer *responsabilidade ética*<sup>47</sup>. Além de excluir o corpo e sua conduta do devir histórico.

### Antropologia em fuga

A seqüência inicial de *2001, uma Odisséia no espaço*<sup>48</sup>, que termina com a imagem de um fêmur lançado ao alto, tem como trilha sonora uma peça de Richard Strauss – *Assim falou Zaratustra*. Concluída a seqüência, a imagem do osso que ascendia é seguida pela de uma nave singrando o espaço.

Lembramos, num exercício de memória, que o lançamento do osso ao espaço fora motivado pela alegria de um dos primatas em ter descoberto ali, no momento do perigo da luta, um instrumento de combate. Uma descoberta significativa na configuração de uma comunidade e de sua cultura. O vôo ascensional do osso sublinha bem a promoção daquele objeto bárbaro a monumento da cultura.

A trilha sonora caminha ao lado dessas imagens, ascensional e progressiva. A montagem audiovisual tem plena justificativa na relação de complementaridade entre som e imagem. Não bastasse isso, o tema tomado de empréstimo de Friedrich Nietzsche dá pistas para o delineamento de uma motivação do diretor em escolhê-lo: o prenúncio do super-homem, a inscrição de uma vontade de potência etc.

Assim, aquela que é uma das mais conhecidas fusões da história do cinema – o osso em ascensão com a nave singrando o espaço – constitui a imagem de uma verdadeira redenção:



<sup>47</sup> “Como, onde aparece ou o que é a ética? Um dos paradoxos do que tento propor é que só há ética, só há responsabilidade moral, como se diz, ou decisão ética, ali onde não há mais regras ou normas éticas. Se há regras ou se há uma ética disponível, nesse caso basta saber quais são as normas e proceder à sua aplicação, e assim não há mais decisão ética. O paradoxo é que, para haver decisão ética é preciso que não haja ética, que não haja regras nem normas prévias.” Jacques Derrida em entrevista a Evando Nascimento. Suplemento *Mais!* Folha de São Paulo, 27/05/2001.

<sup>48</sup> *2001, A Space Odyssey*, de Stanley Kubrick, 1968.

“somente para a humanidade redimida o passado é citável”. Somos arrastados irresistivelmente para o futuro, como que por uma tempestade. “Essa tempestade é o que chamamos progresso”. Reconhecemos o passado, encontramos nele aquela monumentalidade dúbia de que nos fala Walter Benjamin – “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”<sup>49</sup> –, mas seguimos com uma doce sensação de estarmos redimidos pela apreensão de um instantâneo do passado e pelo vento forte do progresso.

### Máscaras sonoras

Em um aforismo de *A gaia ciência*, Nietzsche aponta para um poder e uma utilidade do ritmo e do som: o ritmo coage, há uma “sujeição elementar que o ser humano experimenta ao escutar música”<sup>50</sup>. Algumas páginas à frente, encontramos um outro aforismo que fala da eloquência do tambor, eficiente aliado dos reis em suas intenções persuasivas. E este outro trecho, de *Aurora*, acrescenta:



O ouvido, órgão do medo, só pôde desenvolver-se muito, porque o fez na noite ou na penumbra das florestas e das cavernas obscuras, segundo o modo de vida da idade do medo, quer dizer, da mais longa de todas as idades humanas: sob a luz, o ouvido é menos necessário. Daí a característica da música: arte da noite e da penumbra.<sup>51</sup>

Arte da noite e da penumbra, a música, como arte dionisíaca, traduz o querer, ou melhor, o querer é o próprio objeto da música. E é desse objeto da música – o querer – que surge o seu poder de coação algumas vezes, de persuasão outras – sempre o poder de gerar “um invencível desejo de aderir, de ceder”. Gerado esse desejo (de amar? de sucumbir?), o som se desloca de seu

<sup>49</sup> Todas as citações deste parágrafo: BENJAMIN, 1994, p. 223 passim.

<sup>50</sup> NIETZSCHE, 2001, p. 112.

<sup>51</sup> Apud. DIAS, 1994, p. 63.

estatuto inicial, e deixa de permanecer apenas um som<sup>52</sup>.

### **Inesperada infantilidade**

A antropologia, como *disciplina* que busca não incorrer nos velhos erros da história positivista, não escapa ainda da *pragmática do saber científico* (Lyotard). Aliás, dramatizar a fissura entre sujeito e objeto é de seu interesse, não sendo assim tributária do cinismo do saber científico tradicional.

Em *Congo (um filme em branco)*, seu realizador procura infantilizar o discurso antropológico. Infantilizar significa aqui não somente a fuga da seriedade fria do discurso científico mas – e como artifício mesmo para sua *desconstrução* – a utilização de uma criança como narrador etnográfico das peripécias históricas ali dramatizadas. A *autoridade* desse narrador não mais se faz pelo *corde do saber*, como tradicionalmente, mas pelo poético e pelo lúdico de sua intervenção.

### **Em branco**

“A ausência de imagem”, a tela preta ou a tela branca, têm uma importância decisiva no cinema contemporâneo.”<sup>53</sup>

### **Espectro sensorial**

Partícula e onda: essa estranha combinação<sup>54</sup> é o arsenal bélico que tem como alvo o olho do espectador ao assistir o filme *Vocês*. Os seis minutos de insistente foto-bombardeamento parecem querer quebrar a letargia vítrea de nosso captador de imagens<sup>55</sup>. Este sentido tão *visado* contemporaneamente só deixa seu anestésico nirvana ao ser ferido, arranhado, bombardeado por muita luz – como também pela escuridão que se segue ao disparo: assim como alguns silêncios, *profundamente dramáticos*.

<sup>52</sup> A concepção nietzscheana de que o ouvido é o *órgão do medo* contrapõe-se a esta idéia referida por Wisnik: "... pode-se também dizer que a música, linguagem não referencial, que não designa objetos, não tem a capacidade de provocar medo, mas sim a de provocar angústia, ligada, segundo Freud, a um estado de expectativa indeterminada, que se dá na ausência do objeto." (WISNIK, 2001, p. 29).

<sup>53</sup> DELEUZE, 1990, p. 239.

<sup>54</sup> Marcelo Gleiser nos lembra que a física ainda tenta compreender a constituição complexa – partícula e onda – da luz. Cf. “O fóton, partícula de luz”, suplemento *Mais!* Folha de São Paulo, 17/06/2001.

<sup>55</sup> Referência à última cena do vídeo, em que aparece, em primeiríssimo plano, um olho sendo massageado por um dedo. Ao ser massageado, ouvimos – nós espectadores – o som de vidraças se estilhaçando.

Também o sistema vestibular, com seus transmissores de vibração em forma labiríntica, são chamados à reação pelo ataque violento. Muitas das trilhas sonoras dos filmes e vídeos de Arthur Omar são por ele compostas. Em alguns desses trabalhos, como *Tesouro da juventude*, a música eletrônica é o componente bélico. A modulação circular e incisiva, justaposta às cenas exibidas – como lembra Omar, *um filme totalmente trouvé*<sup>56</sup> – que se repetem, causam estranho desconforto. E não sabemos se pelo arcaico das imagens ou pelo inusitado do som que as acompanha.

### Sensação nítida

Em uma das cenas de *O som, ou tratado de harmonia* um sujeito fala de sensações provocadas por determinados sons. Diz, por exemplo, que a “sétima maior é um acorde totalmente histérico – ele nunca chegará a oitava”. O surpreendente, porém, está na descrição que faz de uma hipotética experiência: fazer um indivíduo escutar acordes e registrar as reações experimentadas. Depois de fazer soar alguns acordes *justos* – sem alteração –, com os quais o indivíduo-cobaia permaneceu *tranquilo*, o experimentador lança-lhe uma “quarta aumentada, conhecido como diábolo ou trítano, e a cobaia tem a sensação nítida de que perdeu a mãe”.



A descrição é logicamente caricaturesca e irônica, mas tem uma fundamentação histórica<sup>57</sup>. O que nos interessa aqui, no entanto, é a discussão sobre essa *sensação nítida* de que fala o sujeito cobaia da experiência. Será que os sons têm o poder de inscrever, naqueles que os escutam, uma tal sensação? Será que sensações – de medo, de angústia, de prazer, de liberdade etc. – podem espelhar-se com precisão em um determinado som?

<sup>56</sup> *Tesouro da juventude* é um filme feito a partir de pedaços de películas com imagens etnográficas encontradas no lixo, passando pelo crivo do *deslocamento* ou da *descontextualização*. O filme conta ainda com imagens de “Viagem à Lua”, de G. Méliés.

<sup>57</sup> “O fato de que a escala diatônica abrigue dentro de si necessariamente a “falha” do trítano, a dissonância incontornável, se tornará na Idade Média um problema não só musical, mas moral e metafísico: o *diabolus in musica* intervém na criação divina, penetrando na escala diatônica no último momento de sua constituição (...).” (WISNIK, 2001, p. 83.)

## Era tanta vontade do mundo criar<sup>58</sup>

“Foi preciso que o mito morresse enquanto tal, para que sua forma se liberasse dele como a alma deixando o corpo e fosse pedir à música o meio de uma re-encarnação”<sup>59</sup>. Essa re-encarnação de que fala Lévi-Strauss aponta para a simetria entre música e mito. O filme de Arthur Omar que vimos focalizando até aqui parece explorar também essa virtualidade da música e do som.

A idéia de mito que se configura aqui, precisamos, é aquela indicadora da “expressão das forças vitais, atávicas, ahistóricas e extasiantes”<sup>60</sup>. O traço mítico entra em simetria com o traço musical ou sonoro na convergência da força dionisíaca dos dois.

Essa força dionisíaca se atualiza em várias instâncias: na psicológica, na política, na antropológica. Instâncias que se interpenetram, se confundem em muitos momentos do filme, mobilizando superfícies, corpos e formas – domínio de Apolo. Assim como mito e memória sonora tornam-se indistintos, também essas instâncias, que aqui são imaginadas como forma de facilitar a configuração de algumas indagações sobre esta *profissão de fé*<sup>61</sup> de Arthur Omar que é *O som, ou tratado de harmonia*.

Quanto à instância psicológica, uma referência constante no filme traceja o seu mote: a sexualidade. Alguma taras ou fantasias são trazidas à cena, seja pela descrição direta delas, seja por vaga alusão. Todas elas, porém, trazem a marca de Dioniso por se revelarem como imagens oníricas, imagens que habitam a escuridão do sono.

Ainda na instância psicológica, uma fala em *off* faz a ponte com a política. Um ex-guerrilheiro fala de sua opção pela luta armada, em detrimento de sua própria sexualidade. Considerando que a revolução que “estava tentando fazer era um enorme ato de amor”, pergunta-se como poderia recalcar outros atos de amor, como os surgidos de sua própria homossexualidade. É esse mesmo ex-guerrilheiro que fala, em cena anterior, da recordação que tem da voz do Lamarca. Nesse momento, a História – uma *história efetiva*, diríamos com Michel

<sup>58</sup> Um dos versos do "Samba da criação do mundo", do filme homônimo de Vera Figueiredo (1978), citado em *O som, ou tratado de harmonia*.

<sup>59</sup> LÉVI-STRAUSS Apud WISNIK, 2001, p. 162.

<sup>60</sup> SANTOS, 1999, p. 40.

<sup>61</sup> GARDNIER, 2001.

Foucault – se atualiza através do arquivo sonoro, uma história que não recorre à descrição científica mas delinea fortemente a aparição de uma identidade<sup>62</sup>.

Quanto ao viés antropológico, uma bela seqüência do filme o atualiza. É aquela em que uma personagem de sotaque de identidade equívoca diz:

A gente de minha terra tem muito que ver com a montanha, com o trovão, com os ventos... Não sei. É como se a natureza e os homens compartilhassem o mesmo sangue. Nós, quando dançamos, o fazemos bravamente, e, quando cantamos, abrimos o peito e lançamos a voz com força, assim...[canta].

O forte canto que faz soar parece deixar bem claro aquele compartilhar de sangue entre homens e natureza de que fala. Um pouco adiante, como que respondendo a uma indagação sobre o Brasil, de como ela o caracterizaria, responde, depois de um riso entre tímido e irônico: “O Brasil? Difícil... olha, o Brasil tem muita energia. Pra mim o Brasil é como uma mistura de cores que ainda não se encontraram.”

Interessante perceber como essa personagem passa de uma identidade delineada a partir do som e da dança – a sua própria identidade – para uma configuração cromática da identidade brasileira. Sua identidade, caracterizada pelas forças de Dioniso, parece bem mais semovente e diversa – pois a cada atualização se repete em diferença – que a caracterização através das cores. É certo que a mistura de cores ainda não se encontraram. Mas é já uma identidade plástica, do domínio de Apolo, bem menos alegórica e extasiante que as práticas dionisíacas da dança e do canto<sup>63</sup>.

## Contemplações

Alguns acadêmicos norte-americanos empreendem uma pesquisa para a elaboração do que eles chamam de *um sistema completamente instintivo*: um “macacão táctil”, idealizado para pilotos de caças e afins, e com possibilidades de usos mais amplos e irrestritos no futuro. O sistema pretende utilizar o

<sup>62</sup> Utilizamos a expressão com o significado sugerido por Roberto Corrêa dos Santos – “... a aparência corresponde à *aparição*, à profundidade superficial, ao baixo-relevo, à plasticidade das formas e da vida” (SANTOS, 1999, p. 48) –, onde encontramos ainda uma oportuna citação de Hannah Arendt: “A identidade depende da manifestação, e manifestação é antes de mais nada exterior.” (SANTOS, 1999, p. 57).



*potencial da pele* para criar mecanismos de orientação espacial. O macacão, por meio de vibradores instalados em vários pontos, faria com que a orientação não mais dependesse da leitura de aparelhos que exigem a atenção concentrada, passando a responder simplesmente a estímulos tácteis:

Assim, quando o helicóptero se inclina para a frente, fortes vibrações na frente do traje praticamente forçam o piloto a corrigir a posição. Derivar para um lado causa vibração na lateral do macacão. Se o aparelho estiver se inclinando lateralmente para a direita, as vibrações se movem da cintura para a região da axila direita do traje. Se o nariz da aeronave estiver empinado demais, haverá vibrações na parte posterior do pescoço. A resposta instintiva a cada um desses estímulos é a correta: a reação automática é a de corrigir movimentos involuntários.<sup>64</sup>

São os *novos sentidos do tato*.

### Parêntese para paradoxos

Uma proposição *paradoxal* de Jacques Derrida: a *responsabilidade ética* demanda a *ausência de regras*<sup>65</sup> – o que enseja a apresentação de uma analogia: Umberto Eco, delineando a *poética da obra aberta*, depois de fazer ecoar algumas palavras de Roland Barthes, lembra que “toda mensagem artística designaria de modo certo um objeto incerto”<sup>66</sup>. Aqui também uma proposição paradoxal – a *obra aberta* ou a *obra em movimento* deve apresentar *verdadeiramente uma forma* (Barthes) que, por outro lado, seja uma *indeterminação*, tornando possível ao leitor, ou, em sentido mais *lato*, ao *fruidor* da mensagem, contracenar e participar da construção de sentido. Teríamos assim, aproveitando elementos dos nomes em jogo na analogia proposta, uma *responsabilidade estética*, quando da fruição de uma produção artística, uma *decisão* encaminhando configurações de sentido.<sup>67</sup>



<sup>63</sup> "... ali (no símbolo) existe uma totalidade momentânea; aqui [na alegoria], existe uma progressão, numa seqüência de momentos. Daí porque a alegoria, mas não o símbolo, compreende em si o mito" (Friedrich Creuzer Apud BENJAMIN, 1994). Não queremos dizer, com esta pequena citação, ser a identidade brasileira – estrangeira (assim nos parece) para a personagem que representa tal identidade pela metáfora cromática – menos mítica, e portanto menos forte, que outras (como a da própria personagem em questão). O que se nos mostra significativo é, isto sim, o local de onde a personagem percebe identidades – natividade ou alteridade.

<sup>64</sup> Cf. "O novo sentido do tato". Mark Schrope. In: Suplemento *Mais!* Folha de São Paulo, 17/06/2001.

<sup>65</sup> Referência ao que está posto na nota 6.

<sup>66</sup> ECO, 1968, p. 45.

<sup>67</sup> "Está fora de dúvida que é perigoso estabelecer simples analogias; mas é igualmente perigoso recusar a individualizar certas relações por uma injustificada fobia às analogias, própria dos espíritos simples ou das inteligências conservadoras." (ECO, 1968).



## Modulações em fuga

Os pesquisadores que desenvolvem o *macacão tátil* nos Estados Unidos acreditam que há uma “linha direta que liga pele e cérebro – a que permite tentar matar um mosquito sugando sangue do braço com um golpe, sem parar para pensar na mira”<sup>68</sup>. Até quando o uso intensivo dos *sentidos do tato* irão funcionar sem falhas, com respostas exatas e imediatas, é algo que cabe ser perguntado. *Ver para crer* era ponto pacífico tempos atrás. Hoje, nada mais passível de engano que nossa gasta visão: “o visual não tem qualquer privilégio de autoridade”<sup>69</sup>. Não queremos dizer aqui serem esses usos do tato descartáveis e poucos pragmáticos. Aliás, basta lembrar do que para Valéry era o mais profundo, de como aqui pensamos com ele, para não descartar uma comunicação tátil. Desconfiamos, porém, da ligação *direta* pele-cérebro, de sua total exatidão comunicacional, de sua infalível efetividade.

## Objeto incerto



*O som, ou tratado de harmonia* é um multiverso na apresentação temática. A experiência dos sons, configurada de forma polifônica, é o *desenho rítmico ou melódico* que faz com que o filme tenha *verdadeiramente uma forma*. O objeto, *designado de modo certo*, é sempre *incerto*: “Vozes que se cruzam vindas da Infância, do sonho, da História”<sup>70</sup>.

Esse *modo certo* de apresentar *objetos incertos* dá vida e força à obra de Arthur Omar. A fuga a “variações de uma semelhança sempre reconhecível”<sup>71</sup> possibilita a quem frui essa obra o exercício da *decisão estética* – exercício que torna mais assimilável e plausível a *responsabilidade ética*. Uma *obra aberta* demanda uma liberdade de ação e de decisão que são impossíveis *ali onde* há

<sup>68</sup> SCHROPE, 2001.

<sup>69</sup> DELEUZE, 1990, p. 296.

<sup>70</sup> Sinopse de *O som ou tratado de harmonia* apresentado no folder da retrospectiva de filmes e vídeos *A Lógica do Êxtase*, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

<sup>71</sup> SANTOS, 1999, p. 55.

hierarquias implacáveis. Daí a força política da produção *em movimento* de Arthur Omar.<sup>72</sup>

### **Pervertendo hierarquias**

Um filme *totalmente trouvé: Tesouro da juventude*, como dissemos, é resultado da *bricolagem* de imagens feitas com intuítos etnográficos, achadas no lixo. As imagens, depois da montagem e da adição de trilha sonora, perdem seu valor científico e verídico. São imagens descontextualizadas que apresentam um impacto surpreendente sobre seu espectador. A repetição de planos em *harmonia*<sup>73</sup> com a música eletrônica também circular e repetitiva causa desconforto.

Resultado de processo semelhante é *Ressurreição*. Não são imagens encontradas no lixo, mas fotografias do arquivo da polícia técnica – em que se vêem corpos vítimas de massacres, chacinas e torturas. Na trilha sonora, hinos religiosos entoados por vozes potentes: *Queremos Deus!... São nossos votos de cristãos...* A postura dos corpos vistos enquanto se escutam os hinos religiosos é também aqui motivo de desconforto. A proliferação da morte em imagens torna os *votos de cristãos* uma inesperada infantilidade irônica.

### **Máscaras sonoras**

A comédia e a tragédia recorrem a exterioridades para *fazer sentido*. Além das máscaras, a entonação da voz é decisiva. Pode-se mesmo dizer que a entonação é também ela um componente da *máscara*. Para o patético da tragédia, vozes encorpadas, uniformes, graves. Para a ironia da comédia, vozes desiguais, toscas, desempostadas.

A *presença* produzida pela voz é, assim, elemento que contribui para a *produção de sentido*: Édipo falando com voz de Pato Donald só nos levaria ao riso, não à catarse pela contemplação do trágico (dramaturgia aristotélica). Claro está que o riso decorre aqui da identificação prévia de um pastiche: o herdeiro de Corinto com voz de pato (*patético?*). O que nos faz recordar da exterioridade

<sup>72</sup> “A ordem da obra de arte é a mesma de uma sociedade imperial e teocrática; as regras de leitura são regras de um governo autoritário, que guiam o homem em cada um de seus atos, prescrevendo-lhe os fins e oferecendo-lhe os meios para realizá-los” (ECO, 1968). Umberto Eco refere-se aqui à teoria do alegorismo desenvolvida na Idade Média que, apresentando sentidos para a leitura, tornava a obra fechada, inacessível à intervenção do leitor.

<sup>73</sup> Harmonia, lembramos, não quer dizer complementaridade ou equilíbrio, mas aponta para um caráter modulante e polifônico.

das identidades – pela voz, pela máscara – e da identidade das exterioridades – tom de tragédia, tom de comédia.

### **Do lixo ao branco**

Ainda através de *Tesouro da juventude*: o material etnográfico utilizado na montagem do filme perde sua primitiva função científica; os efeitos da edição das imagens – ampliadas, estouradas, granuladas – destroem seu estatuto de documento, tornando-as monumentos – *superfícies*<sup>74</sup>; o *corte* do saber científico é substituído pelo *jogo* da obra aberta; a decisão estética entra em demanda.

Passando a outro percurso: *Congo (um filme em branco)* propõe também uma *relação decisiva* entre o *exterior* de seu objeto e o espectador. O pivô programático do título – *um filme em branco* – já aponta para essa relação, talvez (como discute seu realizador), através da frustração daquele que espera das imagens que vê a *documentação-espetáculo*<sup>75</sup>. O filme funda-se no discurso verbal (discurso do saber *científico* da antropologia), através de legendas e letreiros, sugerindo a participação *imaginativa* e não passiva de quem vê.

### **Espectro sensorial**

*O som, ou tratado de harmonia* desenha uma *linha direta* entre ouvido e arquivo da memória. Esse arquivo, que se organiza e *trabalha no escuro* (Freud), funciona com índices de naturezas diversas: imagens, ruídos, sabores, odores, harmonias... Índices que são inscritos em algum momento e que só numa dada *posteridade* ganham sua condição de sentido.

Dentre as naturezas dos índices daquele arquivo, a sonora parece a mais viva e produtora de uma presença. Diferente do índice-imagem, não demanda um *jogo de luzes* para ganhar sentido. Mais ágil que a memória olfativa ou gustativa, aceita com mais facilidade a superposição, a *harmonia*, a organização em palimpsesto. Como signo de uma história “efetiva”, comporta a divisão de *nossos sentimentos*, a dramatização de *nossos instintos*, a multiplicação de *nosso corpo*...<sup>76</sup>

<sup>74</sup> Cf. BENTES, Ivana. “Acid movie ou o cinema em pedaços”. In: Letras e Artes, 1990.

<sup>75</sup> “Tudo pode ser objeto dessa vontade mística de documentar, numa corrente sem fim de filmes que se sucedem. Porque tudo pode ser dado como espetáculo. Esse o segredo do filme documentário (forçado por sua filiação com o cinema narrativo de ficção): dar o seu objeto como espetáculo.” (OMAR, 1978, p. 407).

<sup>76</sup> FOUCAULT, 1979, p. 27 et. seq.

## Tudo que não é onipotência

O som, ou tratado de harmonia poderia ser também percebido como um tratado de *ressurreição*. Nele fica clara “a idéia de que o essencial do tempo é irrecuperável e incognoscível” (Omar, 2001, s/n). As vozes, sons ou ruídos que constituem o passado têm um sentido tão semovente, cambiante e corruptível que não podem ser considerados *registros científicos* da História. Assim como a fala de Édipo entoada com voz de Pato Donald perderia toda sua força dramática<sup>77</sup> ...



No entanto, esses sons citáveis do passado são ainda *traços* ou *cinzas* de um passado histórico. Mesmo com a impossibilidade de um *tom de tragédia*, uma certa catarse se faz. Aliás, é exatamente a maneira como manipulamos os diversos *tons* possíveis que apontam para uma *antropologia do som*, para a configuração de sentidos culturais e antropológicos do som. Uma antropologia com constantes *defasagens* de seus elementos constituintes: uma antropologia *em fuga*.

## Da aura perdida

*Atos do diamante* e *Ressurreição* são filmes que realizam uma montagem de imagens recicladas, descontextualizadas. Nos dois casos, *naturezas mortas*, fotografias de corpos vítimas de chacinas ou torturas. A multiplicação da imagem da morte, sua banalização e transformação em mercadoria. O trabalho de descontextualização, quando da montagem dos filmes, parece restituir às imagens uma aura que nunca tiveram – horror e ironia.

## Onipotência e fragilidade

“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

<sup>77</sup> Referência a uma das seqüência de *O som*, referida em páginas anteriores.

forças subjetivas<sup>78</sup>; por outro lado, é preciso *escancorar a fragilidade* dessas mesmas forças subjetivas, das individualidades. É “a história, com suas intensidades, com seus desfalecimentos, seus furores secretos”<sup>79</sup>, que está em jogo.

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 entrarem em vibração e efetivarem uma percussão bem próxima à massa cinzenta – se efetua na formulação de uma *identidade individual e/ou histórica*?<sup>80</sup>

### Imagens-monumento

A descontextualização de imagens e sons retira desses elementos qualquer vestígio de *documentos* – que eram – e dá-lhes a aparência de *monumentos*. Sendo assim, não apresentam – como é comum aos documentos – uma verdade em essência. A informação que trazem depende sempre do movimento de *apontar sentidos* por parte de quem frui essas imagens ou sons. Dessa forma, percebemos a demanda de uma convergência entre *fruição* e *decisão estética*.

### Variação sem originais<sup>81</sup>

Assim como a memória não trabalha com a diferenciação entre original e simulacros – todos os traços inscritos são efetivos, não importando se originais – os vídeos e filmes de Arthur Omar parecem recuperar tal estatuto. O realizador, distante da idéia do *documentário tradicional*, percebe que o conhecimento não se faz por acúmulo. E que um objeto é sempre exterioridade, tangível apenas pelos aspectos exteriores da subjetividade – a própria identidade.

<sup>78</sup> Na verdade, seria preciso “ser metafísico”, como lembra Foucault (1979), para considerar as forças não subjetivas. Onde a existência delas, onde a sua presença?

<sup>79</sup> FOUCAULT, 1979, p. 20.

<sup>80</sup> Talvez delineando aquilo que Glauber Rocha chamava de *psiquestória* (ROCHA, 1997, p. 602).

<sup>81</sup> Paradigma apontado por Gumbrecht como característico da Pós-Modernidade (GUMBRECHT, 1998).