

4 Figuras

A fagulha não tem corpo, ou seu corpo é tão fugaz que tende a zero. [Arthur Omar]

4.1 Conceito e estratégias

A produção de Arthur Omar provoca aquele que pretende abordá-la a uma primeira estratégia essencial: alijar-se da pretensão de captura de uma *obra* em sua *unidade definitiva*. Logo se percebe que tal captura seria redutora e improdutiva. A *obra* abordada se constitui de *atitudes de passagem*, de *pontes*, de *túneis*. Os gestos aqui interrompidos e adiante reutilizados em novo fluxo semântico e estético delineiam a forma sempre semovente de sua produção.

Uma produção, portanto, que se afasta ela mesma da forma unitária e definida da idéia de *obra*. Sua força encontra-se na dinâmica de processos criativos e não no *lixo* que deles resta. A *obra* – “máscara mortuária da concepção”⁸² – e sua *forma* – “o lixo do processo” (Omar, 2001, s/n.) – não são suficientes para delinear, na produção de Arthur Omar, um *modelo conceitual* e seus modos de efetivação. Para além delas, é necessário perceber os rituais de manipulação de um *arquivo* em remodelagem constante, em contínua reestruturação de sua *sintaxe*.

Assim, àquela primeira sugestão de uma estratégia negativa – não pretender a captura da obra em apresentação íntegra e estática – seguiu-se outra, afirmativa: capturar o *fluxo* dos gestos que compõem os processos criativos daquela produção, perceber-lhe a *freqüência* de sua *rítmica vibracional*. Para isso, a percepção atenta ao *movimento* e seu registro em pequenos



⁸² BENJAMIN, 1995, p. 31.

fragmentos discursivos são eficientes recursos. O primeiro deles – estratégia *etnográfica para investigação de campo* – inferiu-se do próprio caráter da produção observada. O segundo – estratégia *figurativa* – foi sugerido por Roland Barthes: em seu *Fragmentos de um discurso amoroso*, chama de *figuras* às “frações de discurso” que constituem seu livro:

Palavra que não deve ser entendida no sentido retórico, mas no sentido ginástico ou coreográfico; (...) não é o esquema; é, de uma maneira muito mais viva, o gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: aquilo que é possível imobilizar do corpo tensionado.⁸³

4.2 Lógica do êxtase

Em texto de apresentação do catálogo da mostra retrospectiva *A lógica do êxtase*, fala-se da investigação de Arthur Omar, envolvendo *técnica e emoção*. O mote da apresentação, que se explicita pelo subtítulo que traz (“A fusão dos limites”)⁸⁴, contagia diversos textos do mesmo estatuto – apresentação do *artista* e descrição da *obra* – e mesmo de trabalhos do próprio Omar.

E esse contágio não é sem relevância. Limites e contrastes são constantemente manejados pela vontade de transvaloração e deslocamento de Omar. Não para hostilizar contrastes nem para legitimar limites. Esses não se efetuem em sua produção, aqueles não se excluem. Emoção e técnica, técnica e magia, magia e lógica, lógica e êxtase se efetivam pervertendo os lugares estáticos que modulam sua arte e sua política. Daí a configuração de virtualidades: a de uma lógica estética e a de um êxtase político.

A lógica do êxtase colocaria a nu um primeiro movimento de um *esplendor dos contrastes*: o *êxtase* que se efetiva nas fruições da produção de Arthur Omar não decorre de uma *dramática aristotélica* clássica – combatida com veemência por Bertolt Brecht –, fundamentada no reconhecimento e na empatia patética. Mas, ao contrário do que pretendia Brecht para o seu *teatro épico*, que levaria ator e espectador a “uma percepção política da realidade”⁸⁵, Omar proporciona tal percepção sem descartar a *magia* e o *êxtase*. Não faz

⁸³ BARTHES, 2001, p. 14.

⁸⁴ OMAR, 2001, s/n.

esquecer que “somos filhos de uma era científica”⁸⁶, mas não abdica de operações menos *matemáticas* que as atualizadas pela lógica brechtiana.

Essas operações *mágicas* – que não deixam, por conta disso, de levarem a uma “atitude crítica” – apontam para um outro nome *canônico* da produção e teorização das artes chamadas visuais (dramáticas), e que teve como Brecht forte apoio na dialética materialista: Sergei Mikhailovich Eisenstein⁸⁷. Assim como o teatrólogo alemão, o cineasta russo não aceita tacitamente paradigmas estéticos (ou representacionais), e parte para o combate – com seus textos teóricos e produções cinematográficas. Porém, o êxtase não é descartado com desdém por Eisenstein. Antes serve estrategicamente às percepções políticas que pretendia fazer configurar: é através do êxtase que a “montagem intelectual”

guiará o espectador ao seu alvo: fazê-lo “compreender intelectualmente, mais além da identificação emocional”⁸⁸.

Arthur Omar parece no entanto saltar um dos estágios do processo eisensteiniano que envolve o espectador, “colocado esquematicamente nestes termos: *Da imagem ao sentimento, e do sentimento à idéia (ou à tese)*”⁸⁹. Com esse salto, temos um movimento que vai da imagem às “reações fortes” do êxtase no corpo do espectador. Êxtase que, longe de produzir-se pelo reconhecimento e identificação instaurada pela montagem épico-narrativa, sublinha uma *lógica do transe* –

simultaneamente intelectual e corporal. Êxtase que, na busca da atitude crítica e da perversão do lugar do corpo nessa atitude, não busca *sentimentos*, ou



⁸⁵ BRECHT, 1978, p. 104. O direcionamento do teatro brechtiano para uma “atitude crítica”, que descarta o êxtase como “comércio burguês de estupefacientes”, está explicitado em diversos dos *Escritos sobre o teatro* redigidos por Brecht. O “Pequeno organon para o teatro”, por exemplo, é bastante insistente quanto a questão (cf. o fragmento de número 47). Também quando trata dos “Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa” (BRECHT, 1978, p. 55-66), refere-se à ausência do *transe* como virtualidade positiva. Não se deve esquecer, porém, de que Brecht considerava a diversão “a função mais nobre” do teatro (cf. BRECHT, 1978, p. 101).

⁸⁶ BRECHT, 1978, p. 109.

⁸⁷ GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p. 69-70. Foi a partir da aproximação entre Brecht e Eisenstein proposta neste texto de Alea que modulei a *figura* que se lê.

⁸⁸ GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p. 77. Vale conferir também as palavras do próprio Eisenstein acerca da montagem intelectual (EISENSTEIN, 1990, p. 76-85).

⁸⁹ Idem, p. 80.

emoções, mas o *perigo*⁹⁰ dos *estados extáticos*. “Cinema é provocar emoções fortes. Provocar *reações*, e não exatamente *emoções*. Reações deslocam o espectador do lugar. Emoções afundam.”⁹¹

Teoria da montagem

Em vez de costurá-las [as imagens] pelas bordas, amarrando com vários nós, o final de uma no começo da outra, como se faz em todos os filmes, neste vídeo [“Pânico sutil”] o fio deverá atravessar apenas o centro da imagem, perfurando-a nesse único ponto, atingindo assim o centro da imagem imediatamente seguinte, numa espécie de costura fluida que não prende nem articula.

Dependendo da tensão (baixa ou alta) com que puxemos o fio, as imagens sucessivas podem cair sobre a mesa como um leque ou irem se juntando. A frente de uma colada no avesso da outra, como num baralho, antes de ser cortado.

Neste vídeo, a imagem seguinte não deverá ser vista apenas como algo que vem depois da imagem anterior. Mas como algo entrevisto através de um orifício nos arredores do seu centro. O fio que conduz o olhar através das imagens chama-se fio da atenção, mas pode ser também fio da navalha, ou fio da suspeita, ou a vida por um fio.

Intensificando a atenção, o olhar se contamina e se espalha. De uma imagem a outra, ver é transmissão. Ou mais: é transe, paradoxal, para que o corpo reinvente sua missão. *Transe/Missão*.

Nunca se pensa o verso da imagem. A imagem cinematográfica para nós só tem frente. Eu quero que tudo se dê pela articulação entre frente e verso, ou mesmo pelo avesso, das diversas imagens, porque a consciência opera movimentos não lineares e não mecânicos, e alguns deles podemos imaginar que sejam pelo avesso. São metáforas igualmente, mas um novo tipo de sensorialidade metaforizada.

A citação longa parece justificada. Pois Omar anuncia um aspecto peculiar de seus trabalhos: o desencadeamento do *transe*⁹² – “para que o corpo reinvente sua missão”. Esse desencadeamento se utiliza de instrumentos eficazes para se efetivar: a *costura fluida*, a *articulação entre frente e verso* da imagem cinematográfica, a operação de *movimentos não lineares e não mecânicos*.

A “costura fluida que não prende nem articula”, e que “deverá atravessar apenas o centro da imagem”, é bem a ruptura da montagem tradicional em que a

⁹⁰ “Êxtases são estados perigosos” (OMAR, 2001, s/n). Uma relação plausível fica aqui sugerida: “Cabe ao materialista histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso” (BENJAMIN, 1994, p. 224). A relevância da relação é pontual: a percepção de que o êxtase, estado ou momento de perigo, possibilita a fixação de uma *imagem do passado*. Ponho de lado a especificação da *tarefa do materialista histórico*.

⁹¹ OMAR, 2001, s/n.

⁹² Alude-se à percepção de Deleuze sobre o cinema de Glauber Rocha, um *cinema político moderno*: “O maior cinema de “agitação” que se fez um dia: a agitação não decorre mais de uma tomada de consciência, mas consiste em fazer tudo entrar em transe, o povo e seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração, tanto para pôr em contato as violências quanto para fazer o negócio privado entrar no político, e o político no privado.” (DELEUZE, 1990. p. 261)

continuidade se faz pelas bordas. É como se a linha desse tipo de costura – unívoca e sempre na mesma direção – deslizesse sobre a superfície de cada plano, do lado em que se inicia ao lado oposto em que finda, desenhando uma sintaxe das bordas: o fim de um plano indica o início do seguinte... Dessa maneira, a sintaxe de Arthur Omar – uma sintaxe do centro – revela um dos aspectos de sua *potência falsificante*⁹³.

A “articulação entre frente e verso” da imagem cinematográfica aponta para uma percepção que também traz sua *potência falsificante*: a de que uma imagem atual liga-se sempre a outra, virtual – o que possibilita a concepção de imagens que não permanecem restritas ao presente. “Aqui podemos falar com precisão em imagem-cristal: a coalescência de uma imagem atual e de sua imagem virtual, a indiscernibilidade das duas imagens distintas”⁹⁴.

Quanto à operação de “movimentos não lineares e não mecânicos”, trata-se propriamente de uma chave para a percepção do espectador. Um movimento de escape das *imagens em cadeia*, que restringem os movimentos da percepção e a tornam escrava. É “fazer ver o indiscernível, quer dizer, a fronteira (...) – é o questionamento radical da imagem”:



... já não é um corte racional que marca o fim de uma *ou* o começo de outra, mas um corte dito irracional que não pertence nem a uma nem a outra, e começa a valer por si mesmo.⁹⁵

No movimento harmônico desses instrumentos, a revelação de uma fuga possível ao óbvio – ao massificante, ao homogêneo. Mais: uma proposta para ver restituído “o discurso ao corpo, e, para tanto, atingir o corpo antes dos discursos, antes das palavras, antes de serem nomeadas as coisas”.⁹⁶

⁹³ A concepção de uma *potência do falso* – que se desdobra em *potência falsificante* (ou *cristalina*) – é engendrada no encontro entre Nietzsche e Deleuze. Na sua aplicação do convite de Nietzsche – *expulsemos o “verdadeiro” mundo* – a uma proposição para o cinema, Deleuze esclarece: “Bem diferente é o regime cristalino: o atual está cortado de seus encadeamentos motores, ou o real de suas conexões legais, e o virtual, por sua parte, se exala de suas atualizações, começa a valer por si próprio”. (DELEUZE, 1990. p. 156).

⁹⁴ DELEUZE, 1990. p.156.

⁹⁵ idem, p. 217; ibid, p. 240.

⁹⁶ ibid, p. 208.

Fazer entrar em transe, em crise

Ficou apontado, linhas acima, acerca da modalização de um *transe* através da aplicação de uma nova *teoria da montagem*. Era a *aberração* revelada através de uma sintaxe não-tradicional, não-cronológica, não-progressiva. Resta imaginar maneiras diversas de *fazer entrar em crise*, fazer o corpo *reinventar sua missão* – o passo de Omar “no rumo de suas personagens”⁹⁷, o *gestus alegórico*⁹⁸ desses personagens, seus atos de fabulação.

Arthur Omar impressiona pela sua investida em um conhecimento selvagem, desconhecimento produtivo, “o rigoroso olhar índio”⁹⁹. A busca do *êxtase* de seus personagens, a insistente tentativa de *entrar em fase* com seus fugazes estados de *glória* e o afastamento sistemático de uma *abordagem sociológica* ou, mais genericamente, *científica*, são tonalidades reveladoras de ricas virtualidades de suas produções. Elas tornam débeis algumas estabelecidas questões de representação e muitas das incômodas coerções políticas que impregnam a comunicação artística.

O *passo do autor no rumo de seus personagens* ficava sugerido na primeira surpresa – naquela desenhada por seus vídeos vistos domesticamente em canal televisivo: *O som, ou tratado de harmonia* e *O inspetor*. O segundo parece-nos revelar o *passo* de Omar no rumo dos *personagens* de forma definitiva: Jamil Warwar, o inspetor, conhecido pelo seu método *sui generis* de desvendar crimes através da utilização de disfarces, é bem o espelho estilizado onde aquele que o descreve trama seus próprios disfarces. Arthur Omar declarava naquela ocasião, em comentário ao vídeo que assistíramos, ser ele, assim como seu personagem, uma espécie de inspetor. Dava um passo *selvagem* em direção ao personagem que descrevia – tanto pela aproximação

⁹⁷ DELEUZE, 1990, p. 264. A expressão *fazer entrar em crise* é também sugestão de Gilles Deleuze (DELEUZE, 1990, p. 261).

⁹⁸ “O *gestus* se situa entre a ação e o caráter (...): enquanto ação, ele mostra a personagem engajada numa práxis social; enquanto caráter, representa o conjunto de traços próprios ao indivíduo” (PAVIS, 1999, p. 187). Benjamin, suplementando, afirma que “a expressão alegórica nasceu de uma curiosa combinação de natureza e história” (BENJAMIN, 1984, p. 189). Injetamos sentido na expressão: “... um *gestus* que não é real nem imaginário, cotidiano nem cerimonial, mas situa-se na fronteira dos dois e, por sua vez, remeterá ao exercício de um sentido verdadeiramente visionário ou alucinatório...” (DELEUZE, 1990, p. 233).

⁹⁹ BENJAMIN, 1995, p. 57: “Cada pedra que ela [a criança desordeira] encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma coleção, e tudo que ela possui, em geral, constitui para ela uma coleção única. Nela essa paixão mostra sua verdadeira face, o rigoroso olhar índio (...). Mal entra na vida, ela é caçador. (...) ela não conhece nada de permanente.” Arthur Omar se assemelha a essa *criança* de que fala Walter Benjamin.

incômoda de um inspetor de polícia em épocas ainda ressentidas pelo recente estado policialesco da ditadura, quanto pela manutenção de um olhar sem conhecimentos previamente determinados. Mas *o personagem* dava *um passo rumo ao autor*, no movimento de fragmentação de sua individualidade como ferramenta. Constituíam-se um *duplo devir*¹⁰⁰, um duplo movimento: o do inspetor rumo ao artista e o do artista rumo ao inspetor. E o artista instigava, logo de saída, a necessidade de *fabulação* para constituição de suas imagens individuais, tomadas como reciprocamente especulares, quando declara: “qualquer filme sobre ele era uma maneira de falsear sua identidade”.

O *inspetor* era também a revelação primeira de um *gestus* alegórico: uma *convenção pervertida* e uma *expressão intensificada*. Alegoria gestual oferecida aos olhos – talvez em sua forma mais requintada – de quem se depara com a série de fotografias que compõem *A antropologia da face gloriosa*.

Os *atos de fabulação* – aqueles dos personagens e aqueles de quem os descreve – parecem assim agir por *contaminação*: também nós, espectadores, percebemos a relevância de entrar a fabular, de dizer “o que merece ser dito”¹⁰¹. E percebemos a falácia da identidade monolítica, sempre igual a si, sempre reconhecível em espelhos de luz objetiva, a tornar homogêneas imagens fragmentárias. Daí as *virtualidades políticas* das intervenções artísticas de Arthur Omar: a constituição do transe, a reinvenção da missão do corpo, o convite à *criação de lendas*, de *fábulas* – o *cinema político moderno* proposto por Gilles Deleuze.



Fragmentação alegórica

De maneira esquemática e grosseira, poderíamos resumir assim a proposta filosófico-cinematográfica de Deleuze, da qual vimos nos aproximando: a apresentação direta do tempo, através da quebra do esquema sensorio-motor e do investimento nas potências falsificantes. É a passagem de um cinema que representa indiretamente o tempo – através da ação e do movimento – para uma representação direta, uma *imagem-tempo* – em que o tempo determina a ação.

¹⁰⁰ “O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir.” (DELEUZE, 1990. p. 264).

¹⁰¹ FOUCAULT, 1992, p. 124.

Ainda esquematizando grosseiramente, e intentando uma inesperada junção, podemos sintetizar desta forma alguns aspectos da *teoria da alegoria* de Walter Benjamin: a alegoria, ao contrário do símbolo, revela a *facies hippocratica* da história, está “em constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial”¹⁰². Ou seja: enquanto o símbolo se firma no presente do *instante místico*, a alegoria traz em si representação de um antes e de um depois, uma *representação direta do tempo*.

Mas desviamos do simples jogo dos cotejos. A aproximação entre Benjamin e Deleuze nos faz imaginar abordagens inventivas, que possibilitem a injeção de virtualidades ainda não vislumbradas à produção artística de Arthur Omar. Uma produção que chamamos de *alegórica* pela sua *representação como desvio*¹⁰³, sua incorporação imediata do tempo, mas também pela instauração de um jogo em que os corpos são o que mais importa: em constante esfacelamento e reconstrução, os corpos de personagens, autor e espectadores brilham na superfície de um mosaico de histórias da cultura, ainda e sempre histórias da percepção desses corpos em movimento constante de significação.

Como suplemento, pondo-nos a fabular, imaginamos este comentário de Deleuze *acerca* do trabalho cinematográfico de Arthur Omar:



¹⁰² GÖRRES Apud BENJAMIN, 1984. p. 187.

¹⁰³ Benjamin, conceituando a forma literária do tratado, fala que “a representação como desvio é ... a sua característica metodológica”. O tratado, anuncia Benjamin, será a forma escolhida por ele para o estudo da teoria da alegoria barroca, pois é ele fragmentário, alegórico por excelência. Desta perspectiva, *O som, ou tratado de harmonia* tem seu título justificado pelo tratamento multidimensional do tema.

"Dar" um corpo, montar uma câmera no corpo, adquire outro sentido: não é mais seguir e acuar o corpo cotidiano, mas fazê-lo passar por uma cerimônia, introduzi-lo numa gaiola de vidro ou num cristal, impor-lhe um carnaval, um disfarce que faça dele um corpo grotesco, mas também extraia dele um corpo gracioso ou glorioso, a fim de atingir, finalmente, o desaparecimento do corpo visível¹⁰⁴.

4.3

Magia de contágio

As *faces gloriosas* operam magicamente por *contágio*, não por representação imitativa. A estratégia *posicional* do fotógrafo (em seu *ato fotográfico*), que sai à caça de uma *fase vibracional*, de uma vibração simultânea de êxtases (o do fotógrafo e a da face à sua frente), age sobre o rosto (a "parte"), mas atingindo sobretudo os traços de uma subjetividade (o "todo"). É o que a antropologia, em estudos realizados sobre a magia e o pensamento mágico, chama de *lei da contigüidade*. Nela se fundamenta a *magia de contágio*, enquanto uma segunda lei – a *lei da similaridade* – fundamenta a *magia imitativa*.



A *Antropologia da Face Gloriosa* atualiza o contágio não apenas na operação mágica do fotógrafo em sua *captura* de êxtases, mas também no momento de sua *revelação*. Aqui a *lei da contigüidade* se efetiva através de um *pensamento musical* – ou, como diria o próprio Arthur Omar: através de um *corpo sonoro*¹⁰⁵. A *escuridão vermelha* do Laboratório – local onde as *faces gloriosas* aparecem pela primeira vez, mesmo ao fotógrafo – será sempre acompanhada de

¹⁰⁴ DELEUZE, 1990. p. 228.

¹⁰⁵ Essa categoria é pensada por Arthur Omar no âmbito do *espaço cinematográfico*: refletindo sobre *cinema* e *música*, Omar aponta virtualidades da música (e do som) nos processos de intelecção.

intervenções sonoras, de modulações musicais. Essas intervenções e modulações animam o ritual mágico do fotógrafo, e determinam mesmo um *ritmo de revelação* das faces que emergem pouco a pouco: o maior ou menor tempo de banhos químicos, de projeção, o uso de recursos suplementares, a projeção duplicada etc. No ritual de revelação, um *corpo sonoro* se forma dentro do fotógrafo que assiste à emergência de uma *face*, e se surpreende – junto ao *corpo* que abriga – com o resultado do contágio mágico que a possibilitou.

Forçando pouco mais o deslocamento de categorias do pensamento mágico, diríamos que também o observador das *faces gloriosas* sofre da influência da *magia de contágio*. As *subjetividades desgarradas* que surgem nas fotografias da *Antropologia* não agem pelo que há de identificável ou pelo que representa. Mesmo por serem *desgarradas*, tiradas de um *campo* ou de uma *práxis* que as nomeiem, escapam aos procedimentos de uma *magia imitativa* da percepção: não dirá o observador *reconhecer* aquelas faces, mas provavelmente será sensível ao êxtase que as modula; não *classificará* o que vê (poucos recursos tem para isso), mas logo perceberá *estados gloriosos* seus, *fugacíssimos*, movimentando-se em direção aos *estados gloriosos* daquelas *faces* – e eis novamente operações de *magia de contágio*.

Composição mágica

A estratégia de captura das *faces gloriosas* – o *ato fotográfico* – não pressupõe uma arte compositiva. O fotógrafo, em seu posicionamento subjetivo estratégico, não monta cenários nem indica territórios demarcados. A magia de contágio operada por Arthur Omar não requer (como aos fotógrafos profissionais – *muito treinados no ponto de vista*) o *determinismo* do ponto de vista e da composição. “E eu às vezes acho que a fotografia não precisa nem de composição... ela se traduz num mistério, numa magia. Eu acho que fotografia, a grande fotografia, ela é o mistério.”¹⁰⁶



¹⁰⁶ OMAR, em Anexos.

Antropologia em teatro épico

A *Antropologia da Face Gloriosa* é uma antropologia gestual. Gestual na captura de faces, em que o fotógrafo, como acrobata¹⁰⁷, realiza um salto subjetivo em direção ao seu objeto, põe-se na mesma vibração dele – entrando em *fase vibratória* sujeito e objeto – e retorna à sua posição inicial com o êxtase capturado em uma face. Esse êxtase imperceptível tanto ao fotógrafo como ao fotografado, no momento da captura, compõe-se no momento mesmo em que se atritam *êxtase contra êxtase, face contra face*. Entanto, sua emergência só se dará aos olhos quando começada a *revelação* – mesmo os olhos do fotógrafo, responsável pela captura, mantiveram-se virgens até então. Só durante o processo da *revelação* aquele que captara um *fugacíssimo instante de glória* começará a vislumbrá-lo.

A esse primeiro gesto do fotógrafo, por sua própria sugestão, chamaremos de *estatuto posicional* para a captura do êxtase. Não se trata de *momento decisivo* para a deflagração do *ato fotográfico* – a fugacidade do êxtase não se dá à *decisão* do fotógrafo. Não se trata do correto *ponto de vista* para a captação dos traços *verdadeiros* do que se fotografa – “toda fotografia só tem um ponto de vista: é de frente”¹⁰⁸; e a *composição de traços verdadeiros* não se faz dentro da fotografia, mas fora dela, não antes de iniciado o processo de *revelação*.

Mas a *Antropologia* é ainda gestual para além de suas estratégias de captura – às quais, ratificamos, Arthur Omar prefere chamar de estratégias *posicionais*. As faces, em seu movimento glorioso, atualizam os gestos inscritos pela vibração simultânea entre o êxtase do fotógrafo e o do fotografado. Gestos congelados que no entanto têm continuidade nos deslocamentos *posicionais* que promovem em seu observador. Ações interrompidas – aquelas ações próprias ao movimento glorioso em seu *estado de passagem* –, mas que fazem concentrar-se o gesto na face revelada. A interrupção da ação, necessária para um efetivo *posicionamento glorioso* que envolve face fotografada e observador, instaura o gesto. Daí porque o gestual, determinante na efetivação do *ato fotográfico*, prolongar-se em direção ao *ato perceptivo*.

¹⁰⁷ Primeiro, uma aproximação: “Fotografar é uma espécie de ato acrobático..” (OMAR, 2000, p. 42). Depois da aproximação, um desvio: “Tal como os acrobatas, os atores [chineses, modelo de uma atuação *distanciada*] escolhem, à vista de todos, as posições que melhor os expõe ao público” (BRECHT, 1978, p. 56). Desvio que aponta para uma caracterização do *ato fotográfico* de Omar: “o artista é um espectador de si próprio” (BRECHT, idem), e por isso desloca o alvo de seu *ato* (o fotografado) do lugar de uma auto-renúncia.

¹⁰⁸ OMAR, 2002.

Essas considerações acerca do aspecto *duplamente* gestual da *Antropologia da Face Gloriosa* a faz próxima de um *teatro épico*. Teatro épico que, como enfatiza Walter Benjamin, é gestual. A estratégia fundamental desse teatro épico, gestual, é a interrupção da ação: “quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos.” Arthur Omar, à maneira de Brecht, interrompe a ação de um personagem para daí ver emergir o gesto¹⁰⁹. Gesto tanto mais potente, efetivo e político – no contágio do observador *posicionado* diante de faces gloriosas que, tomado pelo gesto, nele não interrompe sua percepção: deslocada esta, resta a ação de movimentar sentidos.



A *Antropologia da Face Gloriosa* faz a etnografia de campos não localizados – não importando *contexto*, *delimitação territorial* ou *condições*. Ao contrário da informação sociológica, o *informante* ou *nativo* que participa dessa antropologia gloriosa não se verá (não se dará a ver) a partir do *contexto* que o explica, do *território* que o estabiliza, das *condições* que o justificam. A face – verdadeiro campo da experiência etnográfica do fotógrafo – descarta explicação, estabilidade ou justificação. Aparecem, todas, com a mobilidade que resulta de seu alijamento daquelas categorias sociológicas. Mobilidade dos gestos atualizando êxtases.

A percepção do afastamento daquelas categorias enseja mais uma aproximação com o *teatro épico*. Como preconizara Bertolt Brecht – e Benjamin sublinhou – seu teatro não deveria *reproduzir* condições, mas *descobri-las*: “... o teatro épico não reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das

¹⁰⁹ “O ato surpreendido é, com efeito, uma dimensão necessária à representação do corpo humano na história.” (BARTHES, 1991, p. 84).

situações se processa pela interrupção dos acontecimentos.”¹¹⁰ Arthur Omar, em seu *desgarrar de subjetividades*, interrompe acontecimentos (aqueles relacionados ao *contexto*, ao *território* às *condições* preestabelecidos e identificados) e processa a *descoberta de situações*. Virtualidades – perceptivas, epistemológicas e sobretudo políticas – efetivadas nessa *antropologia em teatro épico*.

Os gestos modulados pelas *faces gloriosas* não se reduzem nem à informação sociológica nem ao dado de cunho psicológico. A ação interrompida, e o gesto que dela decorre, não constituem traço de um hábito social ou estrato cultural – não é um *gesto social* em que a inscrição de uma *condição* se faz. Não é também o símbolo de um *caráter*, a partir do qual um delineamento psicológico se constitui. Os gestos modulados pelas *faces gloriosas* fazem uma vez mais



aproximarmos de estratégias brechtianas para um *teatro épico*: “O *gestus* se situa entre a ação e o caráter (oposição aristotélica de todo teatro)...”¹¹¹ Em Brecht, no entanto, a posição *entre* ação e caráter significa a atualização dos dois elementos opostos em um recurso: o *gestus* é traço de uma *práxis social* e de uma subjetividade individuada. Na *Antropologia da Face Gloriosa*, diferentemente, a posição (do gesto de seus personagens) *entre* ação e caráter não aproxima os elementos opostos – os descarta e os dilui. Cada um dos personagens dessa antropologia *engaja-se transversalmente* em *práxis sociais* múltiplas, sem estancar na estabilidade sufocante de *uma* única – essencial e identitária. Cada gesto rasura a possibilidade de delineamento nítido e totalizante do caráter de que emergiu.

¹¹⁰ BENJAMIN, 1994, p. 81.

¹¹¹ PAVIS, 1999, p. 187.

4.4 História teratológica

Michel Foucault realça o fato de, em qualquer constituição de uma disciplina (na *instauração* de sua *discursividade*)¹¹², recalcar-se ou pôr-se em esquecimento toda uma *teratologia* necessária a uma tal constituição. Da história é talvez a *discursividade* que melhor exemplifica essa depuração *ascética*, que faz de seu *corpus* um reduzido rol das existências que de alguma forma manipularam práticas de poder – fazendo inexistentes para a história (para sua *discursividade*) todos aqueles que *simplesmente* atualizamos um *encontro com o poder*, o que é já conferir uma *espessura histórica*¹¹³.

A *Antropologia da face gloriosa* discorre acerca desse procedimento que é o alijar-se da teratologia decorrente da constituição de um saber. As *faces gloriosas* são a imagem de toda uma lista de *monstros* recalcados, por exemplo, pela tradicional antropologia visual – com seu delineamento de um território, com a inscrição de uma *práxis* e o espelhamento de um caráter. “É uma antologia de existências” que pouco interesse desperta em etnografias. Arthur Omar proporciona *uma nova encenação* em que o “rosto da infâmia”, em estado glorioso, escapa ao “alvo olhar do poder”¹¹⁴.

Como indicava Barthes em relação a uma *história micheletista*, a história que se desprende da *Antropologia da face gloriosa* “comporta uma verdadeira teratologia, uma classe de monstros...”¹¹⁵

Períodos míticos e selvagens

Nietzsche imagina uma das virtualidades da história, das que atualizam *utilidades* para a vida: “conservar instintos ou mesmo despertá-los”¹¹⁶. Os preceitos da história enquanto ciência – doença da *cultura histórica* – enfraquecem os instintos do homem, fazem-no indiferente à força e à vontade de viver e de resistir à abulia – que os faz *fantoches* de si: autocomplacentes, niilistas e atados pelos cordões do ressentimento.

As *faces gloriosas* são (também) o despertar de instintos, a *evocação de períodos míticos e selvagens*¹¹⁷, uma das formas de fazer decantar a história de

¹¹² FOUCAULT, 1998, p. 31

¹¹³ FOUCAULT, 1992, p. 99-100.

¹¹⁴ FOUCAULT, 1992, p. 117.

¹¹⁵ BARTHES, 1991, p. 49.

¹¹⁶ NIETZSCHE, 1974, p. 65.

¹¹⁷ OMAR, 1997, p.7.

suas *desvantagens*, deixar que a morbidez do *sentido* teleológico – que nada tem de vital ou de força para resistências – vá ao fundo de nosso esquecimento. Só assim a história passaria ao estatuto de *forma artística*. Talvez assim a passagem a uma *história efetiva*.

Percepção transversal

É esse o fio de percepção que adota a *Antropologia da face gloriosa* – uma percepção *transversal*. Quer isto dizer: uma percepção que dramatiza instintos, escapa às essências, afasta-se do *delírio das origens*, não sai à cata



de perfil nacional. Porque esse, sabemos, são emblemas da falácia de *nosso pobre nacionalismo*, ou sintomas da *cultura histórica*, ou para constar entre *artigos de perfumaria*. A percepção *transversal* é também linha de escape à “desinteressante comercialização” que é “o nacional de uma pessoa”¹¹⁸, de uma coletividade, ou de um lugar. “Procurar uma tal origem ... é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira.”¹¹⁹

A origem é o negro

Se os espelhos têm *objetos* – aqueles que postos à sua frente têm a virtual imagem revelada na superfície vítrea –, quais seriam os *objetos* dos espelhos que constituem a *Antropologia da face gloriosa*? Logicamente, aquele(s) que se coloca(m) à frente deles – o espectador. Mas esses espelhos não têm nitidez – ou a têm *esquizofrênica, esfacelante, alegórica* etc –, acumulam duas (ou mais) imagens, dois (e mais) rostos. São espelhos que forjam o encontro de “rosto contra rosto, fricção imaginária de superfícies”¹²⁰. Rostos que se fixam ou se desviam e, nesse ou naquele gesto, *dão corpo* às *sombras* de experiências compartilhadas, mais ou menos identitárias. Esses espelhos, mais que “sintoma de uma presença”¹²¹, são *sintoma* de atos, *traço* de

¹¹⁸ OMAR, 1975, p.66.

¹¹⁹ FOUCAULT, 1979, p. 17.

¹²⁰ OMAR, 1997, p. 22.

¹²¹ ECO, 1989, p. 18.

uma ação, radicalizada e cristalizada em *êxtase*, que reverbera naquele que o vê revelado – *jogo de êxtase contra êxtase*.

4.5 Paisagem e experiência

A proposta de Alfons Hug, curador da XXV Bienal de São Paulo (2002), de realizar uma viagem ao Afeganistão para trazer ao evento um pedaço do Buda explodido de Bamiyan – e assim efetivar a representação da 12^a. cidade, a cidade utópica – parece ter encontrado em Arthur Omar seu destinatário ideal. Por algumas razões. Uma delas, a disposição de inscrever em sua produção artística a forma do corpo, fazendo-o parte de uma máquina de expressão. Outra, pelas idéias básicas que propõem sentidos (suplementares) a seu trabalho de fotógrafo: a idéia do êxtase; a idéia de investigação livre; e a idéia da primeira visão, o primeiro contato virgem com cada objeto. E ainda outra, a ascendência árabe inscrita em seu nome.

Cidade utópica e alegoria

Em programa televisivo em que vemos documentada a viagem de Omar, lá está ele a cumprir sua missão – resgatar um pedaço do Buda explodido de Bamiyan. Nessa seqüência, trecho final de uma série de programas exibidos semanalmente, Omar apanha o tal fragmento e o guarda em embalagem apropriada. Na Bienal, porém, a real presença do fragmento não tem lugar. O que vemos são as imagens produzidas pelo fotógrafo ao lado daquele mesmo registro televisivo, repetido incansavelmente em uma televisão instalada entre as fotografias de grande dimensão. Assim, o cumprimento da missão registrada pelas câmeras da emissora que acompanhava Omar parece ter sido, em realidade, o cumprimento da missão de conceder ao grande público a *moeda do sentido* – afinal, aquele fotógrafo fora até ali para trazer um vestígio concreto, real (é fantástico!) e não para exercitar seu mister de fotógrafo (referimo-nos, ironicamente, à massa de espectadores daquele programa).

Sua tarefa arqueológica (se existiu nos planos de Omar) não foi concluída. Deixemos, entanto, os comentários colaterais.



Uma série de fotografias de grandes dimensões, como dissemos, foi o resultado da expedição de Arthur Omar. Fotografias que, como em grande parte de sua produção, atualiza um olhar antropológico, sem perder de vista aquelas idéias básicas já referidas – ou seja: uma antropologia bastante íntima das inovações contemporâneas de seus preceitos.

As fotografias (aliás, fotogramas) foram feitas em 35mm., com lentes especiais – grande angular –, e reveladas com as já conhecidas manipulação não-convencional da luz e/ou intervenção química, em algumas bastante evidentes¹²².



Muitas delas, já revelara o próprio fotógrafo antes mesmo da abertura da Bienal¹²³, enquadram rostos encontrados durante o périplo. O que mais impressiona, no entanto, são as imagens em que se configura o cenário da paisagem – a cidade utópica. Nestas, o tempo parece partir-se/divergir em fluxo e contrafluxo: a paisagem da cidade utópica – aquela por vir, localizada em um tempo futuro – se desenha com os cacos e ruínas de uma zona de catástrofe. A atualidade de um cenário destruído pela guerra é signo de uma virtual paisagem futura.

Para além de uma compreensão catastrófica, as imagens de Omar apontam para outro polo: a de uma percepção positiva (não ressentida) de uma produtividade da paisagem em ruínas; a proposição (e aqui indicamos uma percepção, mais uma vez, não restrita à comunicação artística) da necessidade permanente de re-construção a partir do que resta da ação da barbárie¹²⁴.

Assim, por exemplo, as crianças com sorrisos (a nosso olhar solidário) resistentes a toda a miséria que as circunda e as edificações que (por algum *milagre de engenharia ou pontaria*) permanecem de pé. Nestas últimas, mais evidentemente, Omar soube inscrever as virtualidades de sua revelação: por um

¹²² "... no caso das fotografias, há a descoberta das faces, depois há uma transformação da matéria, a granulação, o rebaixamento, a seleção de fragmentos, a ampliação, o recorte, o enquadramento... uma retrospeção de um estado superior que não deixou traço em mim." (entrevista *Cinemas*, p. 12).

¹²³ Cf. Folha de São Paulo, caderno *Mais!*, 03 de fevereiro de 2002.

¹²⁴ Cf. "O espírito destrutivo", de Walter Benjamin.

truque de perspectiva – possível pela utilização de lentes especiais –, as casas e edifícios parecem saltar do entorno arruinado.

4.6 Experiência radical

Como em tantos outros trabalhos anteriores, Omar envolve o produto final apurado com uma trama de discursos multiplicadores de sentidos e direções. O próprio programa televisivo de que falávamos constitui um frágil fio (visto que capturado pelo que há de massificante na máquina televisiva) dessa trama.

Outros fios, mais consistentes e interessantes, entraram no cosimento daquela trama. Um deles, por exemplo, o já referido texto publicado no caderno *Mais!* da Folha de São Paulo, espécie de *diário de campo* ou crônica de viagem e trabalho. Nela, a experiência do processo de produção de seu trabalho é diluída na experiência existencial – mais radical –, tornando as duas indistintas e com o fascínio próprio da trama ficcional. O que faz Omar imaginar perceber um fragmento seu “descoberto depois de anos sob os escombros de uma vida”. Ou ainda, finalizando a crônica, vislumbrar-se como “um nicho vazio no rochedo”.

Epílogo: do campo explorado

"O *mais feio*. – É duvidoso que um homem muito viajado tenha encontrado em alguma parte do mundo regiões mais feias do que no rosto humano."¹²⁵ Entretanto, “de um ponto de vista etnográfico, não haveria nada de monstruoso e escandaloso...”¹²⁶



¹²⁵ NIETZSCHE, 2000b, p. 202.

¹²⁶ Lévi-Strauss In: CHARBONNIER, 1989, p. 73.

